



DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Johann Baptist Hagenauer (1732–1810) und sein
Schülerkreis. Wege der Bildhauerei im 18. und 19.
Jahrhundert“

Verfasserin

Mag. phil. Mariana Scheu

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studien-
blatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

Inhalt

I. Einleitung.....	3
II. Forschungsstand	13
III. Johann Baptist Hagenauer.....	23
1. Hagenauers bildhauerisches Schaffen in Salzburg	24
1.1. Die Salzburger Bildhauerwerkstatt	27
2. Hagenauer an der Wiener Akademie der bildenden Künste.....	30
2.1. Die Bildhauerprofessur	31
2.2. Die Erzverschneiderschule an der Wiener Akademie	38
2.2.1. Zur Bedeutung der Schule als künstlerische Ausbildungsstätte	64
3. Das künstlerische Schaffen zwischen 1780 und 1810	67
IV. Die Schüler Johann Baptist Hagenauers.....	78
1. Leonhard Posch.....	78
2. Joseph Mattersberger und die Entwicklung des Eisenkunstgusses.....	90
2.1. Das künstlerische Schaffen Mattersbergers	91
2.2. Die Entwicklung des Eisenkunstgusses	121
Exkurs: Österreichischer Eisenkunstguss	132
a) Wiener Bildhauer und Eisenkunstguss	132
b) Eisenkunstguss in den österreichischen Erblanden	138
3. Hagenauers Bildhauer- und Erzverschneiderschüler	159
4. Johann Nepomuk Probst	165
4.1. Probsts Tätigkeit am fürstbischöflichen Hof in Klagenfurt.....	166
4.2. Probsts Tätigkeit in Salzburg	173
5. Die Medailleure aus Hagenauers Erzverschneiderklasse	183
Exkurs: Zur Verbindung von Bildhauerei und Medaillenkunst.....	187

5.1. Sebastian Irrwoch.....	192
5.2. Johann Weiss	196
5.3. Leopold Heuberger und Franz Detler	197
5.4. Joseph Lang	205
5.5. Franz Stuckhart	208
5.6. Ernst Heinrich Karl	210
V. Resümee	214
VI. Anhang.....	222
1. Künstlerverzeichnis.....	222
2. Abbildungen.....	230
3. Abbildungsnachweis	251
4. Abkürzungen.....	255
5. Quellenverzeichnis.....	256
6. Bibliographie und Internetquellen	261
VII. Kurzfassung.....	307
VIII. Abstract	310
IX. Lebenslauf.....	313

I. Einleitung

Die Kunstentwicklung des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts war bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts von der Forschung fast unbeachtet geblieben. Erst nach 1950 setzte langsam eine erste Beschäftigung mit der Kunst dieser Zeit ein, die in den 2000er-Jahren einen ungeheuren Aufschwung erfuhr. Eine Vielzahl an Publikationen, Ausstellungen und Kongressen beschäftigte sich seither mit der Kunst um 1800. Die Auseinandersetzung mit einer Epoche (und im Fall der vorliegenden Arbeit vielmehr noch mit einem facettenreichen Epochenübergang), besonders das Verständnis von Zusammenhängen ihrer Entwicklung verlangt aber danach, nicht nur Zentren und große Meister zu würdigen, sondern auch regionale Entwicklungen zu berücksichtigen. Für die österreichische Bildhauerei ist dies weitgehend ausgeblieben. Nach den grundlegenden Forschungsergebnissen der 1960er- und 1970er-Jahre zu den Hauptvertretern der spätbarock-frühklassizistischen Skulptur sind nur punktuelle Reflexionen auf die Kunst dieser Zeit festzustellen. Neue Forschungsansätze, die (wie sich im Verlauf der Entstehung dieser Arbeit herausstellte) auch überregionale Bedeutung haben und durchaus eine europäische Dimension erreichen, will die vorliegende Arbeit bieten. Sie werden beispielhaft am Schülerkreis des Salzburger Bildhauers Johann Baptist Hagenauer (1732–1810) gezeigt. Die Vielzahl an Künstlern, die diesem Kreis zuzuordnen ist und die unterschiedlichen künstlerischen Tätigkeiten, die sie aufgegriffen haben, zeichnen ein vielfältiges Bild der Skulptur um 1800. Die Heterogenität der künstlerischen Leistungen führt dabei nicht zwangsläufig zur Abwertung Einzelner, gerade diese trägt vielmehr dazu bei, das Kunstschaffen dieser Zeit begreifbar zu machen.

Hagenauer zählt zu den wichtigsten Vertretern der österreichischen Bildhauerei des späten 18. Jahrhunderts. Zunächst unter Erzbischof Sigismund Graf von Schrattenbach (1698–1771) als Hofbildhauer in Salzburg tätig, lebte und arbeitete er ab den frühen 1770er-Jahren in Wien. Dort wirkte er an der Akademie der bildenden Künste als Professor für Bildhauerei und als Leiter der akademischen Klasse für Graveure, die zu seiner Zeit noch als Erzverschneiderschule bezeichnet wurde. Die Unterschiede seiner Arbeitsstätten (im politisch unabhängigen Erzbistum Salzburg und in der Residenzstadt des römisch-deutschen Kaisers) und seiner dort wahrgenommenen Aufgaben, ebenso wie (und

besonders) die Kunstpolitik seiner Zeit sowie der Einfluss dieser Faktoren auf junge Bildhauer stellen zentrale Forschungsthemen der Arbeit dar.

Zwischen 1760 und 1850 veränderte sich das Kunstschaffen wesentlich. Der Klassizismus etablierte sich als vorherrschende Stilrichtung, der zwar schon ab 1810 eine Vielzahl neuer Strömungen gegenüberstand, allerdings (und dieser Eindruck blieb nachhaltig) die Skulptur zur vorherrschenden Gattung erhob. Nie zuvor war der Bildhauerei eine derartige Bedeutung beigemessen worden. Rasch einsetzende Kritik, die im Klassizismus v. a. die künstlerische Eigenleistung vernachlässigt sah, setzte dem schnell ein Ende. Die klassizistische Skulptur war bald nicht viel mehr als verstaubter Akademismus und blieb lange Zeit (wie oben skizziert) auch von der Forschung unbeachtet. Wie viel mehr als ‚nur‘ marmorweiße Antikennachahmung und wie vielfältig klassizistische Bildhauerei sein kann, sollen die nachfolgenden Ausführungen veranschaulichen. Um 1800 experimentierten Bildhauer mit neuen Materialien. Die Popularität von Gips ist ein prominentes Zeugnis dafür. Soziale und politische Umbrüche veränderten die Auftraggeber- und Käufer-schicht und stellten Bildhauer vor völlig neue Herausforderungen als es noch in den höfischen Strukturen des 18. Jahrhunderts der Fall war. Die Verwendung von neuen Materialien ist als wesentliche Auswirkung der ersten Technisierungswelle Europas zu betrachten. Rationelle, maschinelle Arbeitsprozesse wirkten sich auf das künstlerische Schaffen aus. Wie und in welcher Weise wird die nachfolgende Untersuchung zeigen. Der Einfluss dieser Entwicklungen wird beispielhaft am Œuvre einzelner Künstler veranschaulicht – als Beispiel sei auf Joseph Mattersberger (1755–1825) verwiesen.

Bislang waren drei von Hagenauers Schülern (zumindest namentlich) bekannt: Leonhard Posch (1750–1831), Joseph Mattersberger und Johann Nepomuk Probst (1756–1824). Zu Posch, der sich zu einem der bedeutendsten Porträtmedailleure des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts entwickelte, liegt bereits eine Dissertation vor, die zwar über ein umfassendes Werkverzeichnis verfügt, nähere Umstände des Lebens Poschs, die Beziehung zu seinen Auftraggebern, das Zustandekommen von Aufträgen und, was besonders schwer wiegt, eine Einbettung seines Œvres in die damalige Zeit sowie den Vergleich mit anderen Künstlern vermissen lässt.¹ Mattersberger ist als Metallplastiker bekannt, ihm wird die Einführung des Eisenkunstgusses in die Bildhauerei des späten 18. Jahrhunderts zugeschrieben und Probst ist beispielsweise im Zusammenhang mit der spätbarocken Praxis

¹ Forschler-Tarrasch 2002.

des Bronzierens von Skulpturen erwähnt worden.² Das Wirken beider Künstler ist noch weitgehend unbearbeitet. Im Zuge der Recherchen zur vorliegenden Arbeit hat sich der Schülerkreis Hagenauers beträchtlich erweitert. Ein Großteil der Künstler bleibt aber, aufgrund fehlender Quellen und nicht mehr nachweisbarer Arbeiten, abgesehen von der Kenntnis ihrer Namen, anonym. Dafür verantwortlich ist zu einem Gutteil der nicht unbeträchtliche Zeitraum von zweihundert Jahren, der seit ihrem Wirken vergangen ist und dazu beitrug ihre Spuren immer mehr zu verwischen, sodass aus heutiger Sicht zur künstlerischen Qualität dieser Bildhauer keine oder nur unzureichende Aussagen getroffen werden können.

Die Schüler Hagenauers werden in der vorliegenden Arbeit erstmals in den Mittelpunkt einer kunsthistorischen Auseinandersetzung und sowohl in Beziehung zueinander als auch zu ihrer Lehrzeit bei Hagenauer gestellt. Dazu ist es nötig, Hagenauers Leben und Schaffen genauer zu betrachten und in einzelnen Aspekten neu zu skizzieren. Die Arbeit kann (und soll) keine Neubewertung seines Œuvres leisten, für den Gesamtzusammenhang ist es aber unabdingbar, seine Arbeiten zu reflektieren und neue Überlegungen anzustellen. D. h. in einem einleitenden Kapitel wird zunächst Hagenauers künstlerischer Werdegang kurz erläutert. Ein besonderer Stellenwert wird dem Spätwerk des Bildhauers beigemessen. Es kann in die Zeit zwischen 1780 und 1810 eingeordnet werden. Dabei handelt es sich um jene Zeitspanne, in der Hagenauer das Direktorat der Erzverschneiderschule in Wien führte. Sie wird von der Forschung oft negativ kritisiert. Es wird behauptet, der Bildhauer habe sich zu sehr auf seine Aufgabe als Akademielehrer konzentriert und sein eigenes Schaffen zugunsten dieser Lehrtätigkeit vernachlässigt. Dieser Vorwurf beruht stark auf der bislang nicht erfolgten zusammenhängenden Betrachtung der in den letzten dreißig Jahren von Hagenauers Leben entstandenen Werke und seiner Rolle als Akademielehrer. Künstler- und Lehredasein bildeten, wie die Arbeit zeigen wird, zwei nicht voneinander zu trennende Bereiche. Die Beschäftigung mit Hagenauers Spätwerk brachte schließlich eine vielseitige künstlerische Tätigkeit des Bildhauers zu Tage. Letztlich konnten seinem Œuvre sogar neue Arbeiten hinzugefügt werden.

In Salzburg war Hagenauer von 1764 bis 1771 als erzbischöflicher Hofbildhauer tätig gewesen. In dieser Zeit entstand eine Reihe von Werken, unter denen das Mariendenkmal auf dem Domplatz und der Durchbruch durch den Mönchsberg in die Riedenburg, das

² Koller 1998.

sogenannte Neutor, mit seinem Statuenschmuck, die eindrucklichsten Zeugnisse darstellen. Hagenauers Jahre in Salzburg waren geprägt von der Zusammenarbeit mit seinem Bruder Wolfgang (1726–1801), der als Architekt ebenfalls am Hof Erzbischof Schrattenbachs beschäftigt gewesen war. Die Auseinandersetzung mit den Arbeiten dieser Zeit liefert nicht nur Hinweise darauf, dass der Bildhauer in Salzburg eine Werkstatt geführt haben muss (zu der bislang keine Nachforschungen angestellt worden sind), sondern auch darauf, dass die Vielzahl an Aufträgen, die die Brüder Hagenauer für Schrattenbach ausgeführt haben, bereits im Zusammenhang mit der Ausbildung junger Künstler steht. Hagenauer war einer der innovativsten Bildhauer des Erzbistums gewesen. Er vermittelte einerseits Formengut des klassizistischen Barock aus Wien, andererseits frühklassizistische Gestaltungsformen aus Italien nach Salzburg. Bedeutsam ist die Tatsache, dass Hagenauer während seines Italienaufenthaltes antike Kunstwerke in Gips nachformte und diese Gipsabgussammlung nach Salzburg bringen ließ. Neben Hauptwerken der antiken Bildhauerkunst war in dieser Sammlung eine Vielzahl weiterer Werke (Gemmenabdrücke, Porträtbüsten) vertreten. Zu diesem Zeitpunkt verfügte nicht einmal die Wiener Akademie über einen so reichen Vorrat an Studienobjekten zur antiken Kunst. Bis zum Tod des Erzbischofs entwickelte Hagenauer eine Art Monopolstellung auf dem Gebiet der Skulptur im Erzbistum. 1771 endete dies abrupt, wodurch deutlich wird, dass der Erfolg des Bildhauers stark an die Sympathie, die er bei Schrattenbach genoss, gebunden war.

Nach dem Tod seines Gönners verließ Hagenauer Salzburg. In Wien liefen gerade die Planungen für die Ausstattung des Schönbrunner Schlossparks mit mythologischen Gartenskulpturen. Hagenauer wurde vom Leiter des Projekts, Johann Christian Wilhelm Beyer (1725–1796), in Dienst genommen. Seine Leistungen überzeugten derart, dass er schon kurz nach seiner Ankunft in Wien zum Professor für Bildhauerei an der Akademie ernannt worden war. Ab 1780 leitete er dann die Erzverschneiderschule, die zunächst als private Kunstschule geführt und kurz vor der Übernahme der Leitung durch Hagenauer Teil der Akademie geworden war. Die Erzverschneiderschule stellte eine Ausbildungsstätte für Künstler dar, für die die Verarbeitung von Metallen eine Grundlage ihres künstlerischen Schaffens bildete. In dieser Tätigkeit verblieb Hagenauer bis zu seinem Tod im Jahr 1810. Obgleich er folglich den Großteil seines Lebens an der Akademie verbrachte, ist Hagenauers Rolle als Lehrer an der damals bedeutendsten (weil auch größten) Kunstschule in Europa bislang nicht aufgearbeitet worden. Die genaue Betrachtung seiner Lehrtätigkeit gilt als Forschungsdesiderat. In der Arbeit werden daher die theoretische

und praktische Wissensvermittlung sowie die Lehr- und Unterrichtsmethodik in den akademischen Klassen Hagenauers eingehend beleuchtet. Am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert war das künstlerische Schaffen besonders stark vom politischen Geschehen der Zeit geprägt. Ressourcenknappheit in Folge der Napoleonischen Kriege und die Etablierung des Bürgertums veränderten die künstlerische Arbeitspraxis, aber auch den Unterricht an den Akademien, der das Künstlerdasein strengen Regeln unterwarf und nunmehr darauf ausgerichtet war, die Ausbildung heimischer Künstler so weit zu verbessern, dass der Bedarf an (Luxus)Gütern im eigenen Land gedeckt werden konnte. Davon waren Hagenauers Schüler in besonderer Weise betroffen.

Als Direktor der Erzverschneiderschule nahm Hagenauer eine Schlüsselstellung an der Schnittstelle zwischen Kunst und Handwerk ein. Seit den frühen 1780er-Jahren wurden an der Akademie Meisterprüfungen für Handwerker abgenommen. Handwerker wurden damit zu akademischen Künstlern erhoben, ihre Arbeit enorm aufgewertet. Besondere Bedeutung erlangten Anfang des 19. Jahrhunderts Gold- und Silber- sowie die sogenannten Galanteriearbeiter, die aus unterschiedlichen Metallen alle Arten von Verzierungen herstellten. An der Entwicklung der Erzverschneiderschule und der Bedeutung, die ihr auch außerhalb der Akademie zu Teil wurde (bspw. besuchte der Direktor der Breslauer Kunstschule, Carl Daniel David Bach (1756–1829), 1791 die Erzverschneiderschule, um sich Anregungen für die Ausbildung von Kunsthandwerkern zu holen), lässt sich insbesondere feststellen, dass der Metallguss am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert immer mehr Bedeutung erlangte. Damit nahm die Erzverschneiderschule eine gewichtige Stellung ein. Wie bereits erwähnt, wurde Hagenauers Vorbildrolle als Lehrer bislang noch keine eingehende Untersuchung gewidmet. In der Arbeit soll dargestellt werden (soweit nachvollziehbar), wer, d. h. Künstler welcher Kunstrichtung, seinen akademischen Unterricht besuchte(n) und wie sich der weitere künstlerische Werdegang der Schüler gestaltete.

Als besonders bedeutsam erwiesen sich Hagenauers theoretische und praktische Kenntnisse des Metallgusses. Das monumentale Mariendenkmal vor dem Salzburger Dom, das durch die Verwendung von Blei, aber auch formal (eine erhöhte Mittelfigur, um die sich auf einer zweiten Ebene vier weitere Figuren gruppieren) eine Abhängigkeit von Georg Raphael Donners (1693–1741) Mehlmarktbrunnen (entstanden 1737–1739) zeigt, ist ein

eindrückliches Beispiel dafür.³ Joseph Mattersberger sollte in weiterer Folge, vor dem Hintergrund seiner künstlerischen Verwurzelung in der Wiener Bildhauereitradition des 18. Jahrhunderts (die durch seine Ausbildung bei Hagenauer bedingt war), der Guss der ersten großformatigen Skulptur aus Eisen gelingen. Sowohl Blei als auch Eisen sind keine hochwertigen Materialien. Erst durch eine intensive Bearbeitung der Oberfläche entstehen stilistisch anspruchsvolle Produkte. Auch in dieser Hinsicht lässt sich eine Linie von Donner, dem es gerade um die Wirkung, die Beschäftigung mit der Oberfläche ging, und den Künstlern des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ziehen. Mit dem Eisenkunstguss, der rasch überall in Europa Verbreitung fand, waren auch weitere Hagenauer-Schüler, wie Leonhard Posch oder die Medailleure Leopold Heuberger (1786–1839) und Franz Detler⁴, die aus der Erzverschnidderschule hervorgingen, verbunden.

Bei Posch, zu dem bereits eine Forschungsarbeit vorliegt, bleiben die Ausführungen auf seine Zeit in Salzburg und Wien beschränkt. Bereits vor 1800 hat er ein reiches Œuvre auf dem Gebiet der Porträtdarstellung im kleinen Format, d. h. der Porträtplakette, vorzuweisen. Die Bildnisarbeiten aus Poschs Wiener Zeit sind zwischen 1790 und 1792 entstanden. Nur wenige Stücke sind datiert. Der Großteil davon befindet sich heute im Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin. Auf ihre Herkunft aus Wien weist die Datierung hin, die grob ‚um 1790‘ angegeben ist. Die erneute Besprechung seines Schaffens (bis zum Zeitpunkt der Niederlassung des Künstlers in Berlin) ist im Hinblick auf den Gesamtzusammenhang der Arbeit unbedingt erforderlich. Ein Aspekt von Poschs Wiener Zeit soll besonders hervorgehoben werden: Seine Zusammenarbeit mit Graf Joseph von Müller-Deym (1752–1804), für den Posch Wachsporträts von z. T. außerordentlicher Lebensnähe schuf und mit dem er in Italien Gipsabgüsse nach antiken Skulpturen anfertigte, die später von der Akademie als Studienobjekte angekauft wurden.

Mattersberger, ebenfalls ein Salzburger Schüler, kommt umfassend Raum zu, nicht nur um ihn als Künstler, sondern auch um seine Verdienste auf dem Gebiet des Eisenkunstgusses zu würdigen. Nachdem 1784 in der Eisengießerei des Grafen Detlev Carl von Ein-

³ Die Verwendung von Blei für großformatige Werke fand in Salzburg keine Nachfolge. Im Gegensatz zu Donner war Hagenauer in der Lage die einzelnen Bestandteile der Bleilegierung in ein Mischverhältnis zu bringen, das eine gegen äußere Einflüsse beständige Oberfläche erzeugte. Das Mariendenkmal wurde erst mehr als 230 Jahre nach seiner Fertigstellung einer Restaurierung unterzogen, während Donners Brunnenfiguren schon nach wenigen Jahren durch Kopien ersetzt werden mussten.

⁴ Keine Lebensdaten bekannt.

siedel (1737–1810), im sächsischen Lauchhammer, erstmals der Guss einer Eisenskulptur gelungen war, fand der Eisenkunstguss in ganz Deutschland und darüber hinaus Verbreitung. Eisenkunstguss blieb nicht allein auf Skulpturen und Büsten beschränkt; er erfasste rasch alle Lebensbereiche der Menschen. Zahlreiche Exponate in technikhistorischen Museen oder privaten Sammlungen geben Zeugnis davon. Mit dem Eisenkunstguss entwickelte sich um 1780 aber nicht nur eine neue künstlerische Technik und Gestaltungsform, sondern gleichzeitig die Vorstufe zum modernen Industriedesign. Die Reproduzierbarkeit der Modelle, die hohe Qualität der Erzeugnisse und der relativ niedrige Preis unterstreichen dies. Sie machten Produkte des Eisenkunstgusses außerdem für eine breite Käuferschicht interessant. Generell nahm die Technik ihren Ausgang in England, wo sie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein enormer industrieller Aufschwung zu verzeichnen ist. Begehrt waren Eisengüsse zudem aufgrund ihrer ästhetischen Qualität. Durch das Auftragen von Firnissen, die das schnell einsetzende Rosten des Materials verhinderten, erhielten die Güsse eine satte, glänzend schwarze Farbe, die zusätzlich scharfe Konturen und eine formvollendete Oberfläche erzeugte. Kriterien, die die Güsse schlussendlich auch bei Käufern attraktiv machten.

Eisenkunstguss war rasch zum Massenprodukt geworden. Gleichzeitig war er eine recht kurzlebige Erscheinung, die nach etwa fünfzig Jahren wieder vom Kunstmarkt verschwand. Nachdem sich die politische Lage in Europa stabilisiert hatte, prägte der Bronzeguss die weitere Entwicklung des Metallgusses. Der Eisenkunstguss wird in der kunsthistorischen Forschung, auch wenn sich seit den 1970er-Jahren immer wieder Ausstellungen mit dem Thema beschäftigt haben, stiefmütterlich behandelt. Dazu beigetragen haben mehrere Gründe: Zum einen beeinflusste die Verwendung von Eisen das bildhauerische Schaffen nur kurz und man maß den Arbeiten oft keinen künstlerischen Wert bei, sondern sah sie als Produkte eines technischen Prozesses an; zum anderen sind relativ wenige Exponate erhalten und es ist wenig über Auftraggeber, Künstler und Produktionsstätte bekannt. Nachforschungen hierzu verlaufen rasch im Sand und nur wenig Greifbares bleibt. Diese Schwierigkeiten in der Erforschung des Phänomens Eisenkunstguss werden im Text ausführlich besprochen. Außerdem wird der Frage nachgegangen, inwiefern Eisenkunstguss auch die österreichische Bildhauerei beeinflusste. Dieser Thematik wird ein Teil im Abschnitt zu Mattersbergers Leben und Schaffen gewidmet. Österreichische Gießereien begannen erst nach der Jahrhundertwende mit der Produktion von Eisenkunstguss. Dies unterstreicht die Vorreiterrolle, die Sachsen für seine Entwicklung zukommt.

Auch in der Habsburgermonarchie sah man Eisen als adäquaten Ersatz für Materialien wie Marmor, der in Zeiten kriegerischer Auseinandersetzungen zu teuer und schwer zu beschaffen war. Nach sächsischem und preußischem Vorbild wurden Betriebe technisch aufgerüstet (Anschaffung von Kupolöfen, die bahnbrechende englische Erfindung, die für das Schmelzen von dünnflüssigem Eisen gebraucht wurde), Bildhauer (d. h. Künstler, die Gussmodelle entwickelten und in Absprache mit den Gießern in den Betrieben den Skulpturenguss umsetzten) beschäftigt, und direkt am Gelände der jeweiligen Betriebe Verkaufsräume eingerichtet, die es dem Käufer ermöglichten, Ware zu kaufen oder die Modelle für das gewünschte Objekt auszusuchen. Die wichtigsten Betriebe auf österreichischem Gebiet waren Blanz (heute Blansko, Tschechien), Horowitz (heute Hořovice, Tschechien) und Gusswerk bei Mariazell in der Steiermark. Daneben gab es noch v. a. in Böhmen einige kleinere Betriebe, die qualitativ hochwertige Güsse lieferten. Da die Quellenlage zum Thema sehr lückenhaft ist und es im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich ist, eingehendere Untersuchungen anzustellen, wird eine Auswahl an Betrieben und Kunstwerken getroffen, die eingehender besprochen werden. Im Vordergrund der Überlegungen steht die Frage nach den Künstlern, die Modelle für Eisenkunstgüsse lieferten, was in der bisher erschienen Literatur keine Rolle spielte. Bislang standen die Betriebe selbst, in technikhistorischer Sicht bzw. ihre Erzeugnisse im Allgemeinen vielmehr im Mittelpunkt des Interesses.

Den Schülerkreis Hagenauers zeichnet v. a. die Vielfalt von künstlerischen Arbeitsgebieten aus, in denen die Schüler tätig geworden sind. Neben Bildhauern finden sich Metallplastiker, Gold- und Silberschmiede und besonders viele Medailleure. Einer klassischen bildhauerischen Tätigkeit gingen wenige nach. Johann Nepomuk Probst war einer von ihnen. Er gehörte wahrscheinlich schon zu Hagenauers Werkstattmitarbeitern, als dieser an der Skulpturenausstattung von Schönbrunn arbeitete. Später war er, zusammen mit seinem Lehrer, an der skulpturalen Ausstattung von Schloss Pöckstein-Zwischenwässern in Kärnten beteiligt und wurde daraufhin von Bischof Franz Xaver von Salm-Reifferscheidt-Krautheim (1749–1822) als Hofbildhauer nach Klagenfurt berufen. In Kärnten schuf Probst v. a. Nachahmungen von Werken Georg Raphael Donners, interessanterweise in Holz mit farbig gefassten Oberflächen. Dies wird im Text ausführlich diskutiert. Um 1800 kam Probst nach Salzburg. Über die Gründe seines Weggangs aus Kärnten, kann nur spekuliert werden. In Salzburg war er jedenfalls bis zu seinem Tod,

1824, in der Werkstatt des Bildhauers Franz de Paula Hitzl (1738–1819) tätig. Auf Probst gehen einige Grabmäler mit figürlicher Ausstattung am Friedhof von St. Peter zurück, darunter beispielsweise jenes von Wolfgang Hagenauer, das er im Auftrag von Abt Dominikus Hagenauer (1746–1811), dem Cousin der Künstlerbrüder, ausgeführt hat. (Abb. 89) Diese Arbeiten werden hier erstmals besprochen.

Unter Hagenauers Schülern an der Erzverschneiderschule stellen Medailleure die größte Künstlergruppe dar. Der letzte Abschnitt des vierten Kapitels beschäftigt sich mit Münz- und Medaillenstempelschneidern, die bei Hagenauer ausgebildet worden sind. Diese künstlerischen Betätigungsfelder wurden von der kunsthistorischen Forschung meist nur am Rande gestreift. Dies liegt wahrscheinlich daran, dass es gerade in Wien nie wirklich eine Tradition der künstlerischen Medaille gab und Arbeiten dieser Art noch weit bis ins 18. Jahrhundert in den Niederlanden oder anderen Gebieten des Habsburgerreiches gefertigt wurden. Nur vereinzelt sind Künstlerpersönlichkeiten wie Matthäus Donner (1704–1756) auszumachen, dessen Werke zwar von hoher Kunstfertigkeit zeugen, dessen früher Tod aber eine Etablierung der Medaillenkunst in Wien verhinderte. Im bildhauerischen Schaffen des 19. Jahrhunderts erlangte die künstlerische Medaille einen hohen Stellenwert. Hagenauers Graveurschüler waren daran maßgeblich beteiligt. Der Erzverschneiderschule als Ausbildungsstätte des künstlerischen Nachwuchses ist für die Etablierung der Kunstmedaille eine gewichtige Rolle beizumessen. Diese Entwicklung wird im Text umfassend beschrieben. Die Befassung mit der Thematik kommt aber nicht aus, ohne einen kurzen Blick auf die Entwicklungen des späten 17. und frühen 18. Jahrhundert und die Anfänge der Kunstmedaille in Wien zu werfen, die in die Zeit Josephs I. (1678–1711) und Karls VI. (1685–1740) zurückreichen. Erst dadurch wird verständlich, welche Bedeutung der Kunstmedaille als Repräsentationsform am kaiserlichen Hof in Wien beigemessen wurde und welche Rolle die Erzverschneiderschüler Hagenauers für die Etablierung der Medaille im Klassizismus gespielt haben.

In der Dissertation wird kein klassisches Lehrer-Schüler-Verhältnis erforscht, sondern es werden künstlerische Ausbildungswege und Entfaltungsmöglichkeiten am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert in Österreich untersucht. Vor dem Hintergrund der frühen Industrialisierung in Europa wird der Zusammenhang von Kunst, Handwerk und Ökonomie diskutiert. Diese Aspekte sollen beispielhaft am Schülerkreis Hagenauers erläutert wer-

den. Dafür gilt es zu klären, wer diese Schüler waren und inwiefern sie heute noch (durch Werke) greifbar sind. Dabei kann die Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Für den Großteil der im Text genannten Künstler steht ein eingehendes Quellenstudium noch aus, das im Rahmen dieser Untersuchung aus Raum- und Zeitmangel, sowie aufgrund der Themenstellung nicht geleistet werden kann. Ein Verzeichnis im Anhang listet alle Schüler Hagenauers auf und hält kurze Informationen zu jenen bereit, über die zu wenig bekannt ist, um sie ausführlich im Text besprechen zu können. Neben den bisher angesprochenen Kernthemen der Arbeit werden noch einige weitere Themenaspekte in die Untersuchung miteinbezogen. So versteht sich die Dissertation auch als Beitrag zur Erforschung des Salzburger Kunstgeschehens vor der Säkularisation und der Bedeutung der Akademie der bildenden Künste in Wien als Ausbildungsstätte für junge Künstler. Spezielle Forschungsthemen der Arbeit sind zudem die Frage nach Materialität in der Skulptur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die Entwicklung des Eisenkunstgusses sowie der österreichischen Medaillenkunst in dieser Zeit

II. Forschungsstand

Wichtige Ausgangspunkte für die Bearbeitung der genannten Fragestellungen bilden Hagenauers Schaffenszeit in Salzburg und Wien. Die ersten umfassenden (und lange Zeit einzigen) Auseinandersetzungen mit dem Bildhauer stellten ein Aufsatz von Erika Tietze-Conrat und die Dissertation von Ingeborg Wegleiter dar.⁵ 2006 lieferte die Ausstellung ‚Die Hagenauer. Künstler, Kaufleute und Kirchenmänner im Salzburg der Mozartzeit‘ neue Impulse für die Auseinandersetzung mit seinem Œuvre.⁶ Ingeborg Schemper-Sparholz‘ Aufsatz im dazugehörigen Begleitband stellt die aktuellste und gleichzeitig umfassendste Darstellung des Schaffens Hagenauers dar. Die 2006 im Zuge der Restaurierung des Salzburger Mariendenkmals erschienene Publikation des Bundesdenkmalamtes lieferte wichtige Erkenntnisse zur Stilbildung Hagenauers⁷ und zur Verwendung von Blei in der österreichischen Plastik, zumal diese in Hagenauers Werk singulär in Erscheinung trat.⁸ Während in den bisherigen Forschungsarbeiten zu Hagenauer seine Werke und deren Kontextualisierung im Vordergrund stand, sind die näheren Umstände (Werkstatt, Mitarbeiter, Schüler) seiner Schaffenszeit in Salzburg und Wien bislang nicht untersucht worden. Die Grundlage für die nähere Beschäftigung mit seiner Salzburger Bildhauerwerkstatt und ihrer Funktion als Ausbildungsstätte für junge Bildhauer, stellen neben den Quellen im Landesarchiv Salzburg, die Publikationen von Benedikt Pillwein, Adolf Hahnl, Ingeborg Schemper-Sparholz und Clemens Standl dar.⁹ Pillweins ‚Biographische Schilderungen‘ sind ein wichtiges Quellenwerk zum Kunstgeschehen Salzburgs um 1800. Hahnls Forschungsarbeiten sind v. a. im Hinblick auf die Zusammenarbeit Hagenauers mit seinem Bruder Wolfgang von Bedeutung. Neben Standl, der sich mit dem sogenannten Wallis-Trakt der erzbischöflichen Residenz beschäftigte, liefern die Beiträge in den Mitteilungen der Salzburger Landeskunde zur Regierungszeit von Erzbischof Sigismund Graf von Schrattenbach wichtige Erkenntnisse zu Hagenauers Tätigkeit als Hofbildhauer.¹⁰ Erste Anhaltspunkte zur Bedeutung der Salzburger Werkstätte Hagenauers für junge

⁵ Tietze-Conrat 1920a; Wegleiter 1952.

⁶ Sonderausstellung im Salzburger Barockmuseum (Sammlung Rossacher), 5.7.–24.9.2006. Siehe dazu die Beiträge im Begleitband zur Ausstellung: Barth-Scalmani 2006; Codroico 2006; Hahnl 2006; Schemper-Sparholz 2006a.

⁷ Gobiet 2006, insbesondere der Aufsatz von Schemper-Sparholz, S. 63–84. Schemper-Sparholz 2006b.

⁸ Koller 2006.

⁹ Pillwein 1821; Hahnl 1969, 1990 und 2006; Schemper-Sparholz 2006a; Standl 2011.

¹⁰ Martin 1940; Salzmann 1984.

Künstler finden sich in der Dissertation von Anne Forschler-Tarrasch zu Leonhard Posch.¹¹ Die Thematik wurde von der Autorin allerdings nicht vertiefend behandelt.

Die Auseinandersetzung mit Hagenauer wird um folgende, in der Forschung unbearbeitet gebliebene, Themenbereiche erweitert: Neben seiner allgemeinen Vorbildrolle für junge Künstler am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert wird speziell auf seine Rolle als Lehrer an der Wiener Akademie der bildenden Künste eingegangen; daneben sein künstlerisches Œuvre zwischen 1780 und 1810 eingehend untersucht. Für das Wirken des Bildhauers an der Akademie stellt das Aktenmaterial im Akademiearchiv die wichtigste Grundlage dar. Für die vorliegende Arbeit wurde Material aus den Jahren 1774 bis 1810 ausgewertet und mit den Untersuchungen zur Akademiegeschichte von Anton Weinkopf (1724–1808) und Walter Wagner erweitert.¹² Die Schriftstücke im Akademiearchiv stellen reine Verwaltungsakten dar, Informationen zum Unterricht und zu Schülern lassen sich nur indirekt erfassen. Zu Hagenauers Zeit war zumindest schon eine gewisse Strukturierung des Lehrbetriebes vorgenommen worden, nämlich insofern als die Leitung der Kunstschule durch einen Protektor festgelegt war, es einen akademischen Rat (der als Beratungs- und Beurteilungsorgan fungierte) und verschiedene Kunstklassen mit einer bestimmten Anzahl an Lehrpersonal gab. Das bearbeitete Quellenmaterial ist weitgehend unveröffentlicht. Für die Forschungsarbeit lassen sich daraus Erkenntnisse über das theoretische und praktische Fundament der akademischen Ausbildung um 1800, zur Förderung junger Künstler (durch Stipendien und Preiswettbewerbe), zum ästhetischen Zeitgeschmack am Ende des 18. Jahrhunderts und zur Unterrichtsmethodik Hagenauers erschließen.

Hagenauers Tätigkeit an der Wiener Akademie ist teilweise im Zusammenhang mit anderen Fragestellungen behandelt worden. Claudia Boesch und Rainald Franz beschäftigten sich mit der stilistischen und ikonographischen Einordnung seiner Studienvorlagen, Anne Forschler-Tarrasch und Ingeborg Schemper-Sparholz lieferten erste Untersuchungsansätze zum Einfluss seiner bildhauerischen Tätigkeit auf seine Schüler.¹³ Hagenauers Vorbildwirkung auf junge Künstler muss trotzdem als unerforscht bezeichnet werden, seine Rolle als Lehrer ist in der Forschung überhaupt nicht thematisiert worden. Eine wichtige zeitgenössische Quelle für die Erzverschneiderschule stellen die Beschreibungen von Carl

¹¹ Forschler-Tarrasch 2009.

¹² Siehe das ‚Quellenverzeichnis‘ im Anhang; Weinkopf 1784; Wagner 1967.

¹³ Boesch 1993; Franz 2006; Forschler-Tarrasch 2002; Schemper-Sparholz 2006a.

Bertuch (1777–1815) dar.¹⁴ Er lieferte (wenn auch knapp) Angaben zum Unterricht in Hagenauers Kunstklasse. Wie sich im Zuge der Recherchen zeigte, gab es eine starke Verbindung zwischen der Erzverschneiderschule und der Graveurakademie am kaiserlichen Münzamt. Dies wird an entsprechender Stelle ausführlich besprochen. Für die Graveurakademie am kaiserlichen Münzamt stellt Heinrich Kábdebos Untersuchung zu Matthäus Donner aus dem Jahr 1880 noch immer die einzige Quelle dar, auch wenn Kábdebo die Herkunft vieler Informationen nicht nachweist bzw. viele Quellenangaben nicht mehr nachprüfbar sind.¹⁵

Für die Beschäftigung mit Hagenauers künstlerischem Schaffen zwischen 1780 und 1810 sind neben den eingangs erwähnten Publikationen von Tietze-Conrat, Wegleiter und Schemper-Sparholz, die Beschreibung der Schottenfelder Pfarrkirche, der Bericht über die Erwerbungen des Salzburg Museums aus dem Jahr 1849, der Aufsatz von Göbel zur Büste von Pius VI. (1717–1799) im Stephansdom und Wolfram Hübners Monographie zu Schloss Freudenhain in Passau von Bedeutung.¹⁶ Der Großteil dieser Werke ist bereits bekannt, allerdings immer isoliert voneinander betrachtet worden. Die künstlerischen Werke Hagenauers liefern wichtige Hinweise auf einzelne Schüler und zeigen Verbindungen zwischen ihnen auf. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, brachten die Recherchen auch neue Werke des Bildhauers zu Tage.

Der Forschungsstand zu den Schülern erweist sich als sehr heterogen. Außer Leonhard Posch, dessen Schaffen durch die Dissertation von Forschler-Tarrasch erfasst wurde, sind alle anderen in der Arbeit besprochenen Künstlern nur wenig bis gar nicht bekannt. Zu Joseph Mattersberger liegt ein Aufsatz aus dem Jahr 2004 vor¹⁷, der versucht, sein Œuvre umfassend darzustellen, in dem allerdings weder auf die Frühzeit seines Schaffens noch auf seine Tätigkeit als Lehrer an der Breslauer Kunstschule eingegangen wird. Einzelne Medailleure fanden in den Katalogen der kaiserlichen Münz- und Medaillenstempel-sammlung und in den biographischen Forschungen von Bernhard Koch Erwähnung.¹⁸ Sie sind in der älteren Literatur nie als zusammengehörende Gruppe betrachtet worden, die der gleiche Ausbildungshintergrund, nämlich die ‚Lehre‘ bei Hagenauer, verbindet. Dies

¹⁴ Bertuch 1808 und 1810.

¹⁵ Kábdebo 1880.

¹⁶ Kraus 1822; Erwerbungen 1849; Göbel 1956; Hübner 2007.

¹⁷ Hermann 2004.

¹⁸ Kat. Münz-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1901–1908; Koch 1967.

mag darin begründet sein, dass sie als Künstler in recht unterschiedlichen Bereichen tätig geworden sind, die bei genauerer Betrachtung allerdings alle auf den klassischen Bildhauertätigkeiten des Modellierens, Bossierens und Gießens beruhen. Dies wird im Text an entsprechender Stelle problematisiert.

Bei Leonhard Posch wird, aufgrund der bereits vorliegenden Forschungsarbeit von Forschler-Tarrasch, der Fokus auf seine Lehrzeit in Salzburg und in Wien gelegt. In der Arbeit erfolgt erstmals eine eingehende Beurteilung seines frühen Schaffens und besonders seiner Zusammenarbeit mit Joseph Graf Müller-Deym. Für die Bearbeitung dieser Aspekte sind die autobiographischen Aufzeichnungen des Künstlers sowie die frühen Auseinandersetzungen mit seiner Wiener Schaffenszeit von Fritz Dworschak, Lothar Frede und Klaus Sommer unerlässlich.¹⁹ Die jüngst verfasste Diplomarbeit von Gabriele Hatwagner, die sich mit der historischen Persönlichkeit des Grafen Müller-Deym beschäftigt, liefert ebenso wichtige Hinweise auf Posch.²⁰

Umfassendere Versuche sich dem Œuvre von Joseph Mattersberger anzunähern haben bis dato nur Kurt Degen und Grit Hermann unternommen.²¹ Hinweise auf einzelne Werke des Bildhauers finden sich sonst nur verstreut in der Literatur.²² Der Künstler bleibt als Person ebenso schwer zu fassen, wie in seinem künstlerischen Schaffen. Quellenmaterial zu Mattersberger gibt es faktisch nicht; gesicherte Werke sind nur wenige erhalten. Anhaltspunkte zur Biographie des Künstlers liefern Heinrich Keller, Johann Gottlieb August Kläbe, Gustav Otto Müller und der (wenn auch sehr sentimentbetonte) Nachruf von Karl Wunster aus dem Jahr 1827.²³ Für die Verbindung Mattersbergers zu Joseph Bergler d. Ä. (1718–1788) in Passau sind die Aufsätze von Herbert Schindler, besonders der jüngste aus dem Jahr 2003, von Bedeutung.²⁴ Zur Kunstförderung der Brüder Firmian erfolgte noch keine umfassende Beschäftigung. Ein Aufsatz aus dem Jahr 1991 beschreibt Franz Laktanz' (1709–1786) Sammlungs- und Kunsttätigkeit, die Dissertation von Andrea Végh, die Publikationen von Edgar Baumgartl und der Aufsatz von Helmut Rizzolli ver-

¹⁹ Lenz 1918; Dworschak 1925a und 1925b; Frede 1958; Sommer 1994.

²⁰ Hatwagner 2008.

²¹ Degen 1970; Hermann 2004.

²² Bildwerke 1832; Fischer 1846; Katalog Breslau 1863; Jahrbuch des Schlesischen Museums 1912; Leisching 1918; Clasen 1924; Hintze 1928 und 1930b; Degen 1970; Bärbel 1993; Stegen 1994; Vahinger 1995; Mayer-Bremen 2005.

²³ Keller 1787; Kläbe 1796; Müller 1895; Wunster 1827.

²⁴ Schindler 1995 und 2003.

anschaulichen die Tätigkeit der Brüder als Kunstförderer.²⁵ Die verwandtschaftliche, künstlerische und freundschaftliche Beziehung Mattersbergers zur Familie Bergler beschrieben bereits Roman Prah, Herbert Hintenaus und Herbert Schindler.²⁶ Über Mattersbergers Lehrer in Italien, Giuseppe Franchi (1731–1806), ist wenig bekannt. Giuseppe Bertini verfasste in der Kunstzeitschrift ‚Arte Lombarda‘ eine kurze Abhandlung über den Bildhauer; mehr in das zeitgenössische mailändische Kunstgeschehen eingeordnet wurde er bei Mazzocca.²⁷ Der Bau des Palazzo Reale, an dessen Ausstattung Franchi und Mattersberger beteiligt waren, beschäftigte die Forschung um die Jahrtausendwende.²⁸ Zur Schaffenszeit Mattersbergers in Dresden bilden seine Arbeiten die wichtigsten (und weitgehend einzigen) Quellen. Seine Verbindung zur Akademie und zu anderen Dresdner Künstlern können zum einen durch Berichte in den oben erwähnten Berichten von Keller, Kläbe und Müller, zum anderen durch die Publikationen von Rainer Richter und Michael Schippan zu den Grafen Camillo Marcolini (1739–1814) und Alexander Beloselski (1752–1809) sowie jene von Roland Kanz zu Giovanni Battista Casanova (1730–1795) rekonstruiert werden.²⁹ Die Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Verbindung Mattersbergers zur Familie des Grafen von Einsiedel und die Bedeutung von Detlev Carl von Einsiedel für das sächsische Kunstgeschehen vor 1800 bilden die Publikationen von Gerd Helge Vogel und Rainer Richter.³⁰ Anhaltspunkte zu seiner Lehrtätigkeit an der Kunstschule in Breslau finden sich bei Erwin Hintze, Ernst Scheyer und Petra Hölscher.³¹ Hintze lieferte außerdem erste Ansätze für die Verbindung Mattersbergers zur preußischen Eisengießerei in Gleiwitz, die im Text vertieft werden soll.

Für Mattersbergers Werdegang spielte die Entwicklung des Eisenkunstgusses eine bedeutende Rolle. In der vorliegenden Arbeit wird nicht nur diesem Thema nachgegangen, sondern auch die Auswirkungen von Mattersbergers Errungenschaft auf das österreichische Kunstgeschehen untersucht und ein erster umfassender Beitrag zum Einfluss technisierter Arbeits- und Produktionsprozesse auf das künstlerische Schaffen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geleistet. Der Eisenkunstguss des Klassizismus rückte erst Anfang des 20. Jahrhunderts ins Blickfeld der Forschung.³² Schon in dieser frühen Phase der Ausei-

²⁵ Schaffer 1991; Végh 1975; Baumgartl 1990 und 2004; Rizzolli 2012.

²⁶ Prah 2000; Hintenaus 2002; Schindler 2003.

²⁷ Bertini 1979; Mazzocca 2001.

²⁸ Baumgartl 1990; Dallaj/Kindermans 1999; Colle/Mazzocca 2001.

²⁹ Richter 1989; Schippan 2009; Kanz 2008a und 2008b.

³⁰ Richter 1987; Vogel 1996a, 1996b und 2009.

³¹ Hintze 1928; Scheyer 1967; Hölscher 2003.

³² Leisching 1917; Schmitz 1917; Hintze 1928 und 1930.

nersetzung wurde „das Fehlen von Abbildungen und Beschreibungen [von] Eisen-
güßarbeiten [...], die für uns heute [1913] wieder anregend geworden sind“³³ beklagt.
Nach dem Krieg kam es in den 1960er und 1970er-Jahren erneut zu einer kurzen Beschäf-
tigung mit dem Eisenkunstguss.³⁴ Während Eva Schmidts Aufsatz zu Mattersberger we-
nig Erkenntniszuwachs brachte, beruhte Degens Abhandlung auf Recherchen, die der
Autor um 1930 durchgeführt hatte. Sie führt aus heutiger Sicht besonders den herben Ver-
lust an Kunstwerken und Quellenmaterial durch den Krieg vor Augen und stellt gleichzei-
tig, neben Hintzes Publikation aus dem Jahr 1928, die erste Auseinandersetzung mit Mat-
tersberger als Eisenplastiker dar. Die wichtigste Quelle zum Eisenkunstguss des frühen
19. Jahrhunderts aus Laachhammer ist die Festschrift von Johann Friedrich Trautscholdt,
die 1825 erschien und in der alle bis zu diesem Zeitpunkt gegossenen Kunstwerke aufge-
listet sind.³⁵ Die Erkenntnisse, die sich daraus gewinnen lassen, sind mager. Trautscholdt
macht weder Angaben zu Künstlern, noch zu Auftraggebern und auch sonst keine nähe-
ren Angaben zu den Werken. Die Datierungen beziehen sich zudem auf den Entstehungs-
zeitpunkt des Gusses und nicht der Modellvorlage, die aus künstlerischer Sicht, weil von
einem Bildhauer gefertigt weit interessanter ist. In jüngster Zeit ist ein verstärktes Interes-
se am Eisenkunstguss des frühen 19. Jahrhunderts festzustellen, das hoffentlich zu einer
breiten Aufarbeitung der Thematik führt.³⁶

Problematisch für seine Erforschung erweist sich die Tatsache, dass Quellen (Rechnungs-
bücher, Bestellvermerke, Aufzeichnungen zu Künstlern oder zu Werken) in umfassendem
Ausmaß fehlen. Beigetragen dazu haben bereits die nachhaltigen Schädigungen von Gie-
ßereien während der Revolutionsjahre von 1848 und 1849, die v. a. den Verlust von Mo-
dellvorlagen herbeiführten. Andererseits sind viele Modelle, weil man keine Verwendung
mehr für sie hatte und/oder ihnen kein (künstlerischer) Wert beigemessen wurde, im Lauf
der Zeit vernichtet worden, wie Berichte zur königlichen Eisengießerei in Berlin und zu
Gusswerk in der Steiermark zeigen.³⁷ Die Zuordnung von Werken an Künstler oder Gie-
ßereien bzw. ihre Datierung wird zusätzlich durch die Tatsache erschwert, dass Modelle
getauscht und ohne entsprechende Kennzeichnung beliebig oft reproduziert wurden.
Durch den Mangel an Archivalien (und auch an Werken) kann die wissenschaftliche Be-

³³ Leisching 1918, S. 25.

³⁴ Schmidt 1964 (zu Gleiwitz); Degen 1970 (zu Laachhammer); Arenhövel 1979 und 1982 (zum preußi-
schen Eisenkunstguss).

³⁵ Trautscholdt 1825, S. 54–57.

³⁶ Arenhövel 1982; Neureiter 2003; Schuler 2004; Friedhofen 2006; Köpping 2009; Kähler 2011; Pall 2011.

³⁷ Neureiter 2003; Bartel 2004.

schäftigung mit dem Thema Eisenkunstguss nie gänzlich befriedigend ausfallen und wird wahrscheinlich immer Lücken aufweisen.

Dies gilt gleichermaßen für die Beschäftigung mit Eisenkunstguss aus Österreich. 2011 legte Martina Pall eine Übersicht über alle österreichischen Gießereien vor, trotzdem bleibt Eduard Leischings Aufsatz aus dem Jahr 1917 die umfangreichste Abhandlung zum Thema.³⁸ Allerdings stellte der Autor die technischen Aspekte des Eisenkunstgusses in den Mittelpunkt seiner Ausführungen und blieb Angaben zu Künstlern und Werken weitgehend schuldig. Alle nachfolgenden Forschungen, die sich mit dem klassizistischen Eisenkunstguss aus Österreich beschäftigten, bauten auf Leisching auf.³⁹ Für den böhmischen und mährischen Eisenkunstguss liefern Joachim Bahlcke, Georg Kugler und Werner Telesko wichtige Anhaltspunkte zu Künstlern und Kunstwerken, auch wenn die Autoren den Eisenkunstguss nur am Rande streifen.⁴⁰

Die Auseinandersetzung mit Eisenkunstguss blieb ein Stiefkind der Forschung. Dies mag zum einen an der Kurzlebigkeit des klassizistischen Eisenkunstgusses liegen – die Herstellung von Kunstwerken aus Eisen konzentrierte sich auf die Jahre zwischen 1780 und 1850 – zum anderen (und v. a.) an der schlechten Quellenlage. In einer Ausstellung des Museums für Angewandte Kunst in Wien wurden 1992 zumindest die Bestände der haus-eigenen Sammlung wissenschaftlich aufbereitet.⁴¹ Die Erforschung der österreichischen Gießereien wurde zusätzlich durch die Jahrzehnte des Eisernen Vorhangs (die wichtigsten Betriebe der ehemaligen k.k. Monarchie befanden sich, abgesehen von Gusswerk bei Mariazell, in Tschechien) sowie durch die vorwiegend auf Tschechisch verfasste Literatur erschwert.⁴² Zum Mariazeller Eisenkunstguss liegen bereits mehrere Untersuchungen vor, wobei Petrisa Neureiters Aufsatz die aktuellste Beschreibung darstellt.⁴³ Gerade in Gusswerk ist es schwierig Künstler für die erhaltenen Kunstwerke zu bestimmen, v. a. deswegen, weil hier sehr viele Modelle aus anderen Gießereien weiterverwendet wurden. Dies unterscheidet Gusswerk wesentlich von den sächsischen, preußischen und böhmischen Gießereien.

Verbindungen von Bildhauern zum Eisenkunstguss lassen sich für die sächsischen und preußischen Gießereien in Götz Eckardts Quellenwerk zu Johann Gottfried Schadow

³⁸ Pall 2011; Leisching 1917.

³⁹ Pichler 1963; Smola 1968; Barthel 1989; Wagenhofer 1991; Jagersberger 2007.

⁴⁰ Bahlcke 1998, Kugler 2005; Telesko 2008.

⁴¹ Schmuttermeier 1992.

⁴² Poche 1949; Poche 1950; Sedlářova 2008.

⁴³ Pichler 1963; Smola 1968; Wagenhofer 1991; Neureiter 2004; Jagersberger 2007; Pall 2011.

(1764–1850), in Peter Blochs und Waldemar Grzimeks umfangreichem Werk zur Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts, für die österreichischen Gießereien in den Studien von Rudolf Eitelberger und Walter Krause über die Wiener Bildhauerei des 19. Jahrhunderts und der Wiener Ringstraße sowie in der Untersuchung Selma Krasa-Florians zu Johann Nepomuk Schaller (1777–1842) nachweisen.⁴⁴ Eine bedeutende Quelle für den österreichischen Eisenkunstguss, v. a. hinsichtlich seiner Erzeugnisse, stellen zudem die Kataloge der Wiener ‚Gewerbsproducten-Ausstellungen‘ der Jahre 1835 bis 1845 dar.⁴⁵

Im Hinblick auf die akademischen Bildhauer- und Erzverschneiderschüler Hagenauers ist die Quellenlage mager. Es sind fast keine Künstler namentlich bekannt; zu Hagenauers Lehrtätigkeit an der Wiener Akademie bis zum Jahr 1780 gibt es nur äußerst wenige Aufzeichnungen. Wichtige Anhaltspunkte liefert seine künstlerische Tätigkeit, d. h. die Arbeiten an den Skulpturen für Schönbrunn, wofür neben Beatrix Hajós aktuellster Auseinandersetzung mit dem Skulpturenprogramm, die Einträge in den Kammerzahlamtsbüchern von Bedeutung sind.⁴⁶ Wichtige zeitgenössische Quellen zum Wiener Kunsthandwerk des frühen 19. Jahrhunderts stellen die Publikationen von Blumenbach und Keeß dar⁴⁷, die zwar in erster Linie eine technikhistorische und statistische Untersuchung sämtlicher Produktionsbetriebe der habsburgischen Länder darstellen, daneben aber Hinweise auf Künstler, die für diese Betriebe tätig waren, liefern. Dieter Halamas biographische Forschungen zu Wiener Gold- und Silberschmieden bieten wichtige Anhaltspunkte zu Schülern Hagenauers, die die Bildhauer- oder Erzverschneiderschule besuchten.⁴⁸ Hinweise auf Gold- und Silberschmiede, die von Hagenauer ausgebildet worden sind, finden sich in den Beiträgen von Elisabeth Schmuttermeier und Christopher Wilk zum Wiener Silber des späten 18. Jahrhunderts.⁴⁹

Der Bildhauer Johann Nepomuk Probst war einige Zeit Schüler Hagenauers an der Wiener Akademie gewesen. Die erste Zusammenkunft beider Künstler dürfte im Rahmen der Skulpturenausstattung für den Schönbrunner Schlosspark zustande gekommen sein. Beteiligt waren beide auch an der Ausstattung von Schloss Pöckstein Zwischenwässern.

⁴⁴ Eckardt 1987; Bloch/Grzimek 1978; Eitelberger 1879; Krause 1980; Krasa-Florian 2009.

⁴⁵ Gewerbsproducten-Ausstellung 1835, 1840 und 1846.

⁴⁶ Hajós 2004; Fleischer 1932.

⁴⁷ Keeß 1823; Blumenbach 1825.

⁴⁸ Halama 2003.

⁴⁹ Schmuttermeier 2003; Wilk 2003.

Diese Arbeiten brachten Probst eine Anstellung am fürstbischöflichen Hof in Klagenfurt ein. Eduard Mahlknechts Aufsatz zum Mäzenatentum des Gurker Bischofs Franz Xaver von Salm-Reifferscheidt-Krautheim lieferte erste Anhaltspunkte zum künstlerischen Schaffen Probsts in Kärnten.⁵⁰ Die letzten fünfundzwanzig Jahre seines Lebens verbrachte der Bildhauer in Salzburg. Diese Schaffensperiode wird in der vorliegenden Arbeit erstmals einer genauen Betrachtung unterzogen. Dafür sind in erster Linie Quellen aus dem Archiv der Erzabtei von St. Peter herangezogen worden. Simon Reider verfasste bereits 1930 einen Aufsatz über die Krippenschnitzerfamilie Probst, der erste biographische Hinweise auf Johann Nepomuk Probst enthält.⁵¹ Wichtige Erkenntnisse, nicht nur für das späte Schaffen seines Lehrers Hagenauer, sondern auch für Probsts Arbeiten in Salzburg, bringen die Tagebücher von Abt Dominikus, die 2009 publiziert worden sind.⁵²

Maßgeblich für die Beschäftigung mit Wiener Medaillenkünstlern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind die Kataloge der Münzen- und Medaillenstempelsammlung des ehemaligen k. k. Hauptmünzamt in Wien.⁵³ Sie liefern Hinweise auf Leben und Werk von Hagenauers Graveurschülern. Diese Kataloge basieren ebenso wie die jüngsten Forschungsergebnisse von Dieter Halama auf Bolzenthals Übersicht zur künstlerischen Medaillenarbeit bis 1840.⁵⁴ Bolzenthals ‚Skizzen zur modernen Medaillenarbeit‘ sind eine Zusammenstellung der wichtigsten Medaillenproduktionsstätten samt Erwähnung der wichtigsten Künstler von der Frühen Neuzeit bis zum Vormärz. Der Autor betrachtete Medaillen als eigenständige Kunstwerke der Bildhauerei, er begriff sie als Bildhauerarbeiten im kleinen Format. Unerlässlich für die Beschäftigung mit der künstlerischen Medaille um 1800 in Wien sind die Publikationen von Heinrich Kábdebo, Bernhard Koch und Karl Schulz.⁵⁵ Wilhelm Englmann fasste in einer knappen Darstellung die Ausbildungsstätten für Medailleure des 18. Jahrhunderts zusammen, ohne jedoch auf einzelne Künstler näher einzugehen.⁵⁶ Neben privat geführten Ateliers stellen die Graveurakademie am kaiserlichen Münzamt und die Erzverschneiderklasse an der Akademie gewissermaßen den Höhepunkt der Ausbildungsentwicklung für Medailleure dar. Einzeluntersuchungen zur klassizistischen Medaillenarbeit stammen von Karl Heinz Allendorf, der

⁵⁰ Mahlknecht 1993.

⁵¹ Reider 1930.

⁵² Hahnl 2009.

⁵³ Katalog der Münzen- und Medaillen-Stempel-Sammlung des k.k. Hauptmünzamt in Wien 1901–1908.

⁵⁴ Halama 2003; Bolzenthal 1840.

⁵⁵ Kábdebo 1880; Koch 1967 und 1989; Schulz 1989 und 1991.

⁵⁶ Englmann 1905/07.

sich mit Darstellungsformen und -typen der deutschen klassizistischen Medaille auseinandersetzte, von Helmut Jungwirth, der sich, ebenso wie Wolfgang Steguweit, mit der Entwicklung der europäischen Medaille beschäftigte und von Eduard Leisching, der sich mit der deutschen und französischen Medaillenkunst der Zeit auseinandersetzte.⁵⁷ Die jüngste Auseinandersetzung mit der habsburgischen Medaillenkunst lieferte Heinz Winter.⁵⁸ 1996 beschäftigte sich Ingeborg Schemper-Sparholz mit der Bedeutung des Münzbildnisses in der habsburgischen Porträtplastik, was für die vorliegende Darstellung insofern relevant ist, als das Porträt, besonders auch das Medaillenporträt, im Klassizismus zur wichtigsten Darstellungsform wurde.⁵⁹ Nur vereinzelt erfolgte bislang eine Beschäftigung mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten. Hier sind v. a. die Aufsätze von Lajos Huszár und Victoria Kovásnai zu nennen.⁶⁰ Der Katalog zur ehemaligen Sammlung Lamprecht im Birmingham Museum of Art liefert wichtige Hinweise auf Arbeiten von Leopold Heuberger.⁶¹ Zu den zeichnerischen Medaillenvorlagen von Heinrich Friedrich Füger (1751–1818) verfasste Karl Garzarolli-Thurnlackh die erste Abhandlung.⁶² In Robert Keils Monographie zu Füger aus dem Jahr 2009 wird die Betätigung des Malers auf diesem Kunstgebiet nicht erwähnt.⁶³

⁵⁷ Allendorf 1939; Jungwirth 1969; Steguweit 1995; Leisching 1901.

⁵⁸ Winter 2009.

⁵⁹ Schemper-Sparholz 1996.

⁶⁰ Huszár 1957; Kovásnai 1997.

⁶¹ Forschler-Tarrasch 2009.

⁶² Garzarolli-Thurnlackh 1925.

⁶³ Keil 2009.

III. Johann Baptist Hagenauer

Aus Hagenauers Bildhauerwerkstatt und seiner akademischen Schule gingen viele unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten hervor. Es lassen sich drei große Gruppen bestimmen: Bildhauer, Plastiker und Medailleure. Grundlage ihrer künstlerischen Entwicklung war die klassische Bildhauerausbildung, die auf Zeichenstudium, Modellieren und Bearbeiten von Stein und anderen Materialien beruhte. Der genaueren Betrachtung einzelner Schüler muss die gründliche Darstellung von Hagenauers Leben vorangestellt werden, die sich allerdings nicht in Details verlieren soll. Wichtig ist, die separate Darlegung seiner Schaffenszeit in Salzburg und an der Wiener Akademie, da er in beiden Funktionen unter anderen Voraussetzungen arbeitete. Die Vielseitigkeit von Hagenauers eigener Arbeitsweise übertrug sich auf seine Schüler; in der Reflexion seines Schaffens wird verständlich, wie sich seine Schüler in unterschiedliche Richtungen entwickeln konnten. Im Rahmen der Arbeit ist es zwar nicht möglich, eine Neubewertung von Hagenauers Schaffens vorzunehmen (die erwähnte Dissertation von Ingeborg Wegleiter liegt sechzig Jahre zurück), die Analyse einzelner Werke ist aber unabdingbar. Die Zeit nach 1780 soll genauer betrachtet werden, weil die Jahrzehnte bis zum Tod Hagenauers in der Forschung bislang nur wenig positiv beurteilt worden sind, eine eingehende Untersuchung dieser Schaffensperiode allerdings noch fehlt. Im Folgenden werden die Voraussetzungen dargelegt, die zur Ausbildung eines Schülerkreises um den Bildhauer Hagenauer geführt haben.

Die Grundlagen für Johann Baptist Hagenauers Fortkommen als Bildhauer wurden in Salzburg gelegt. Die Förderung durch Erzbischof Schrattenbach ermöglichte dem jungen Künstler eine Ausbildung in Italien und Wien sowie die Rückkehr als Hofbildhauer nach Salzburg – in die Residenzstadt, in der er schon in seiner frühesten Lehrzeit bei Johann Georg Itzfeldner (1704/05–1790) erste Arbeitserfahrung gesammelt hatte. Die Konkurrenz unter Künstlern im vergleichsweise kleinen Erzbistum war immer groß gewesen. Obwohl es durch zahlreiche Kirchenneuausstattungen in den Suffragandiözesen (zumindest zeitweilig) an Aufträgen nicht mangelte, wurden, bedingt durch die strengen Regelungen des Salzburger Konsistoriums, immer dieselben Künstler beschäftigt.⁶⁴ Johann Baptist Hagenauer war es gelungen, das uneingeschränkte Vertrauen des Erzbischofs zu gewinnen. Er und sein Bruder, der Architekt Wolfgang, etablierten sich als Hofkünstler und wurden bis 1771 mit der Ausführung sämtlicher Kunstaufträge des Erzbistums be-

⁶⁴ Preiß 2005, S. 17. Das Konsistorium prüfte alle künstlerischen Projekte und vergab Aufträge in der Regel nur an Künstler aus dem erzbischöflichen Einflussbereich.

traut. Hagenauer entwickelte nach 1750 eine Art Monopolstellung auf dem Gebiet der Bildhauerei. So konnte seine Werkstatt, obwohl große Bauvorhaben, wie es noch Anfang des Jahrhunderts der Fall gewesen war, nicht mehr zu erwarten waren, zu einem Anziehungspunkt für (junge) Künstler aus dem Umland Salzburgs werden. Die Fülle an Aufträgen, die die Hagenauer-Brüder zu bewältigen hatten, wirft die Frage nach Werkstattmitarbeitern auf. Tatsächlich finden sich (wenn auch nicht viele) Hinweise auf Bildhauer, die in Hagenauers Atelier gearbeitet und damit gleichzeitig ihre Ausbildung bei ihm erfahren haben. Die Frühzeit Hagenauers in Salzburg und seine Bildhauerwerkstätte stehen im ersten Teil des nachfolgenden Kapitels im Mittelpunkt der Betrachtungen. Den zweiten Teil bildet die Untersuchung von Hagenauers Wiener Schaffenszeit. Kurz nach dem Tod Schrattenbachs verließ der Bildhauer Salzburg. Über die Gründe für seinen doch recht raschen Aufbruch kann nur spekuliert werden. In Wien war er zunächst an der skulpturalen Ausstattung des Schönbrunner Schlossparks beteiligt. Schon hier war es ihm, trotz der Abhängigkeit vom künstlerischen Leiter des Skulpturenprojekts, Johann Christian Wilhelm Beyer, gelungen, Aufträge zu lukrieren und eine eigene Bildhauerwerkstatt zu betreiben. Schon diese frühen Wiener Arbeiten erwiesen sich für Hagenauers Schüler, bspw. für Leonhard Posch, als bedeutsam. 1774 war Hagenauer zum Bildhauerprofessor, sechs Jahre später zum Direktor der Erzverschneiderschule ernannt worden. Interessante Aspekte ergeben sich durch den Einfluss von theoretischer und praktischer Wissensvermittlung auf das Kunstschaffen seiner Schüler. Zunächst soll aber Hagenauers Frühzeit in Salzburg genauer betrachtet werden.

1. Hagenauers bildhauerisches Schaffen in Salzburg

Als Johann Baptist Hagenauer 1754 zur Ausbildung an die Wiener Akademie geschickt worden war,⁶⁵ regierte Erzbischof Schrattenbach erst ein knappes Jahr. Das Erzstift befand sich zu dieser Zeit in einer wirtschaftlich guten Lage, es pflegte gute Kontakte nach

⁶⁵ UAAdbKW AVA Schülerprotokolle 1754–1772. Johann Baptist Hagenauer wurde am 30.4.1754 als Schüler der Wiener Akademie eingetragen. Die Kontakte des Erzbistums nach Wien beruhten nicht zuletzt auf dem sogenannten Wiener Vertrag, der auf Erzbischof Matthäus Lang (1468–1540) und das Jahr 1535 zurückgeht und Salzburger Gesandten Sitz und Stimme in den österreichischen Landtagen zusicherte. Schmued 1885, S. 142. Ein beträchtlicher Teil der Mitglieder des Salzburger Domkapitels stammte aus österreichischem Adel. So nimmt es nicht wunder, dass der junge Bildhauer Hagenauer zur Vertiefung seiner Ausbildung in die kaiserliche Residenzstadt geschickt wurde.

Wien, das kulturelle Leben in der Stadt blühte.⁶⁶ Von den (Kriegs-)Wirren kommender Jahrzehnte⁶⁷ und vom schlussendlichen Zerfall des Erzbistums, der sich nach dem Tod Schrattenbachs schleichend ankündigte, war nichts zu ahnen. Noch verstand sich der Salzburger Erzbischof als barocker Potentat, seinen Machtanspruch reflektierten repräsentative Kunstaufträge. Das Reichsgebiet erstreckte sich damals vom bayerischen Ruper- tiwinkel über das Gebiet des heutigen Bundeslandes nach Zell am Ziller, Fügen, Itter und Windisch-Matrei in Tirol, bis nach Gurk in Kärnten. Zu bedenken bleibt die Eigenständigkeit des Erzstiftes und seine (politisch isolierte) Lage zwischen Bayern und Österreich. Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau (1559–1617) leitete mit dem monumentalsten Salzburger Kunstprojekt, dem Neubau des kurz vor der Wende zum 17. Jahrhundert abgebrannten Domes, den Ausbau der Stadt zum politischen und kulturellen Zentrum des erzbischöflichen Reichsgebietes ein.⁶⁸ Die Regierungszeiten seiner Nachfolger, Markus Sittikus von Hohenems (1574–1619) und Johann Ernst Graf von Thun (1643–1709), sind geprägt von der Orientierung am italienischen Kulturleben, die sich durch großzügige Platzanlagen (Residenzplatz mit Residenzbrunnen) oder durch italienisch geprägte Architektur (Ausbau der erzbischöflichen Residenz, die Kirchenbauten Fischer von Erlachs) äußerte. Waren hierbei vorwiegend ausländische Künstler beteiligt, die sich in Salzburg meist nur für die Durchführung einzelner Aufträge aufhielten, hatte Schrattenbach offenbar die Absicht, einen eigenen Hofkünstlerstab zu etablieren. Gleichzeitig mit Johann Baptist Hagenauer schickte er nämlich auch dessen Bruder Wolfgang zur Architekturausbildung nach Wien.⁶⁹

Hagenauer war sechs Jahre lang vom Erzbischof in seiner Ausbildung gefördert worden.⁷⁰ Ab 1764 wird er als Hofbesoldeter in Salzburg geführt.⁷¹ Erst 1775 wurde ihm seine Be-

⁶⁶ In Schrattenbachs Regierungszeit fällt bspw. der Aufstieg Wolfgang Amadeus Mozarts (1756–1791) zu einem weltbekannten Musiker und Komponisten.

⁶⁷ Gemeint sind die Eroberungszüge der Franzosen unter Kaiser Napoleon. In früheren Zeiten war es den Salzburger Erzbischöfen durch kluge Diplomatie (und durch den Ausbau der städtischen Fortifikationsanlagen) oftmals gelungen, sich aus kriegerischen Auseinandersetzungen heraus- bzw. diese durch Geldzahlungen vom Erzbistum fernzuhalten.

⁶⁸ Der gewaltige Domneubau wurde schließlich 1628, mitten im Dreißigjährigen Krieg, eingeweiht.

⁶⁹ Hahl 1969, S. 9. Obwohl Aufzeichnungen über die Schatullgelder (= Vermögen, über das der Erzbischof frei verfügte und zwischen 1756 und 1771 eigenhändig Aufzeichnungen führte) erst ab 1756 erhalten sind, ist davon auszugehen, dass der Erzbischof die Ausbildung der Hagenauer-Brüder in Wien finanzierte.

⁷⁰ SLA Salzburger Hofkalender 1764, S. 97. Im Nachsatz steht, Hagenauer hatte dieses Amt bereits seit dem „2. Jenner 1760“ inne. Ebd., S. 97. Zwischen 1762 und 1764 dürfte Hagenauers Italienaufenthalt anzusetzen sein. Seine Studienzeit in Italien ist zwar nicht lückenlos belegt, aber trotzdem gut nachweisbar, denn aus den Aufzeichnungen zu den Schatullgeldern geht hervor, dass der Kaufmann Haffner am 8. März 1762, 1500 fl für die Bezahlung der Reisekosten Hagenauers bekam. Martin 1940, S. 180–181 und S. 183. Der erste Aufenthaltsort des Bildhauers war Bologna, wo er 1763 für ein Terrakottarelieff mit der Darstel-

soldung gestrichen. Als Grund ist in den Hofkammerakten sein „*Austritt aus hochfürstlichen Diensten*“⁷² vermerkt. Der Bildhauer befand sich zu diesem Zeitpunkt schon längere Zeit in Wien. Sein Gehalt war vorläufig weiterbezahlt worden. Nach seiner Rückkehr aus Italien war Hagenauer vom Erzbischof als „*Hof-Statuarius und Gallerie-Inspector*“⁷³ beschäftigt worden. Seine Tätigkeit als Hofbildhauer erweist sich im Hinblick auf seine Salzburger Schüler als bedeutungsvoll, v. a. seine Werke der späten 1760er-Jahren als Hagenauer mit seinem Bruder Wolfgang zahlreiche Aufträge für Schrattenbach ausführte. Zwischen 1766 und 1771 entstanden in und außerhalb Salzburgs der Hochaltar in Bockstein (1764–1766), die Innsbrucker Triumphpforte (1765), das Denkmal für den Erzbischof Schrattenbach im Dürrenberg bei Hallein (1767), die Altäre in Mülln (1766), Sacellum (1766–1768) und in Köstendorf (1766–1769), der Skulpturenschmuck für das Neutor (1766–1769) und das Mariendenkmal vor dem Dom (1766–1771). 1767 erhielt Hagenauer zudem vom bayerischen kurfürstlichen Hof den Auftrag für die Anfertigung von vier Gartenskulpturen, die für den Schlosspark in Nymphenburg bestimmt waren.⁷⁴ Es handelte sich dabei um Darstellungen antiker Gottheiten – Apollo, Diana, Bacchus und Ceres – für die Hagenauer ein Jahr nach der Auftragsvergabe die Gipsmodelle vollendet hatte.⁷⁵

Die genannten Werke führen das Arbeitsspektrum Hagenauers deutlich vor Augen. In Salzburg hatte er sich von der kleinteiligen Holzschnitzerei seiner Lehrzeit bei Johann Georg Itzfeldner⁷⁶ zu einem Bildhauer weiterentwickelt, der nicht nur im großen Format sein Können unter Beweis stellte, sondern auch im Umgang mit verschiedenen Materialien versiert war (Holz, Gips, Alabaster, Marmor, Metall).⁷⁷ Diese, weiter oben schon

lung des Kampfes zwischen Herkules und Acheloos mit einem Preis ausgezeichnet wurde. Codroico 2006, S. 834. Eine zweite Arbeit Hagenauers aus seiner Bologneser Zeit konnte Ingeborg Schemper-Sparholz identifizieren. Es handelt sich um ein Terrakottarelieff mit der Darstellung einer Minerva, das in Berlin aufbewahrt wird. Schemper-Sparholz 2006a, S. 843; Abb. S. 847. Im November desselben Jahres befand sich Hagenauer bereits in Florenz. Martin 1940, S. 183. Die Route von Bologna über Florenz nach Rom entspricht dem gewöhnlichen Weg, den Romreisende aus dem Norden in die Ewige Stadt nahmen. Burg 1915, S. 30.

⁷¹ SLA Hofkammer 11-19/37, fol 181v.

⁷² SLA Hofkammer 11-19/37, fol 269v.

⁷³ SLA Inventar Geheimes Archiv XXIII/92. Zit. nach Inventar Residenz 1992, S. 74.

⁷⁴ Schedler 1985, S. 87.

⁷⁵ Schedler 1985, S. 87. Später wurden diese Gipsmodelle von Roman Anton Boos (1733–1810) und Dominik Auliczek (1734–1804) in Marmor ausgeführt. Ebd., S. 88. Boos war wie Hagenauer an der Wiener Akademie bei Schletterer (1699–1774) und zudem an der Ausführung des Skulpturenprogramms im Schönbrunner Schlosspark beteiligt gewesen. Hajós 2004, S. 39.

⁷⁶ Zu Leben und Werk von Itzfeldner siehe Preiß 1983 und 2005. Itzfeldner, aus Tittmoning im Rupertiwinkel gebürtig, war vorwiegend in Salzburg tätig. Dafür, dass Hagenauer sein Schüler war, gibt es keine quellenkundlichen Belege, jedoch stichhaltige Anhaltspunkte. Preiß 1983, S. 22.

⁷⁷ Vgl. dazu Schemper-Sparholz 2006a.

angesprochene, Vielseitigkeit wurde wegweisend für seine Schüler. Als besonders bedeutsam erwiesen sich jene Kenntnisse und Fähigkeiten, die ihm an der Wiener Akademie bei Jakob Christoph Schletterer⁷⁸, Matthäus Donner⁷⁹ und Balthasar Ferdinand Moll (1717–1785)⁸⁰ vermittelt worden waren, wobei der stärkste Einfluss von Georg Raphael Donner, der als erster heimischer Bildhauer in Wien klassizierende Tendenzen in die Wiener Skulptur der Zeit einbrachte, ausging.

Die Entstehungszeiten der oben angeführten Werke Hagenauers weisen darauf hin, dass an mehreren Aufträgen parallel gearbeitet wurde. Zum Teil handelt es sich um monumentale Gestaltungsaufgaben (Mariendenkmal, Neutor), die den Schluss zulassen, dass Hagenauer in Salzburg über eine gut organisierte Bildhauerwerkstatt verfügte. Über Bildhauerateliers des späten 18. Jahrhundert sind praktisch keine Informationen bekannt, Belege aus etwas späterer Zeit geben aber einen guten Einblick in die Arbeits- und Funktionsweise dieser Werkstätten.⁸¹ So ist davon auszugehen, dass es auch in Hagenauers Werkstatt eine Arbeitsteilung gemäß dem künstlerischen Fortschritt der Mitarbeiter gab und dass auch Bildhauer Aufnahme fanden, die noch ganz am Anfang ihrer Ausbildung standen. Vor diesem Hintergrund ist wahrscheinlich auch verständlich, warum Johann Lederwasch (1755–1827), ein Sprössling der bekannten österreichischen Malerfamilie, als Schüler Hagenauers gehandelt wird. Er ist von Hagenauer wohl im Zeichnen, das einen wesentlichen Teil von dessen eigener, akademischer Ausbildung gewesen war, unterrichtet worden. Wie viele Werkstattmitarbeiter Hagenauer tatsächlich beschäftigte, geht aus den Quellen nicht hervor. In einem kurzen Abriss sollen nachfolgend alle bekannten Informationen zum Hofbildhaueratelier in Salzburg zusammengestellt werden.

1.1. Die Salzburger Bildhauerwerkstatt

Als die Hagenauer-Brüder 1766 den Auftrag für die Errichtung des Mariendenkmals bekamen, wurde für die Fertigung der monumentalen Bleigussfiguren in der Residenz, „*gegenüber dem Langen Hof*“⁸² ein Bildhaueratelier eingerichtet. Hinweise darauf förderten die Umbauarbeiten für den Einzug der Salzburger Universität in den 1960er-Jahren in den

⁷⁸ Zu Leben und Werk von Jakob Christoph Schletterer siehe Windisch-Graetz 1951.

⁷⁹ Zu Leben und Werk von Matthäus Donner siehe Kábdebo 1880.

⁸⁰ Zu Leben und Werk von Balthasar Ferdinand Moll siehe König 1976.

⁸¹ Kenntnis über die Arbeitsverteilung in Bildhauerwerkstätten um 1800 liefern bspw. die Beschreibungen der Ateliers von Antonio Canova (1757–1822) oder Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Honour 1972a und Honour 1972b.

⁸² Martin 1940, S. 180.

sogenannten Wallistrakt bzw. das Hofbogengebäude, wie es Ende des 18. Jahrhunderts noch geheißen hatte, zu Tage. Der ab 1604 unter Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau errichtete Baustrakt stellt die südliche Begrenzung des Residenzgebäudekomplexes dar.⁸³ Die Bildhauerwerkstatt Hagenauers befand sich somit in unmittelbarer Nähe zum Aufstellungsort des Mariendenkmals, dem Domplatz. Noch im Jahr der Auftragsvergabe hatte Hagenauer darum gebeten,

„die seyten pfeiler unter den gewölbern bey bederseitigen eingang, so woll beym Garten, als der Kirchgassen so leicht als möglich mit Holz und Ziegeln zu vermachen, nicht minder mit alten Fenstern, und Ofen zu versehen“⁸⁴,

womit eindeutige Hinweise darauf gegeben sind, dass der Guss der Figuren im Atelier im Hofbogengebäude erfolgte. In dieser Zeit häufen sich Berichte darüber, dass sich Erzbischof Schrattenbach oft im Atelier seines Hofbildhauers aufgehalten habe. Clemens Standl erwähnte in seinem Aufsatz eine Wendeltreppe, die von den Privatgemächern des Erzbischofs wegführte und wies dieser die Funktion einer „*scala segreta*“⁸⁵ zu, deren Benützung allein dem Erzbischof vorbehalten blieb.⁸⁶ Über diese Wendeltreppe, die noch in den unteren Geschossen des Wallistrakts erhalten geblieben ist, konnte Schrattenbach die Werkstatt Hagenauers auf direktem Weg erreichen. 1765 betrachtete er dort die Modelle für den Skulpturenschmuck der Innsbrucker Triumphpforte, im Jahr darauf überzeugte er sich vom Fortgang der Arbeiten am Mariendenkmal und an den Skulpturen für das Neutor. Von seinen Privatgemächern aus beobachtete er zudem den Transport eines Marmorblockes vom Untersberg, den Hagenauer für den Portalschmuck des Neutores benötigte.⁸⁷

Das Projekt des Mariendenkmals lag Schrattenbach besonders am Herzen. Dies zeigen der prominente Aufstellungsort des Kunstwerks und die Größe der Figuren, die dem Denkmal Präsenz verleihen und gleichzeitig den Platz dominieren. Neben Georg Raphael Donners Darstellung des hl. Martin im Pressburger Dom (ca. 1735), war Hagenauers Ma-

⁸³ Zur Baugeschichte des Hofbogengebäudes siehe Standl 2011. Zum Umbau der 1960er-Jahre Hoppe 1966.

⁸⁴ Schreiben Johann Baptist Hagenauers an das Hofbauamt, 21.2.1766. Zit. nach Wegleiter 1952, S. 191.

⁸⁵ Standl 2011, S. 357.

⁸⁶ Standl 2011, S. 357.

⁸⁷ Martin 1940, S. 174, S. 178 und S. 180.

riendenkmal das bis zu diesem Zeitpunkt größte im Bleiguss ausgeführte Monumentalwerk. Schrattenbach war ein glühender Marienverehrer; er stiftete eine Reihe von Marienaltären und erhob Marienfeiertage zu kirchlichen Festtagen.⁸⁸ Erst mit der Errichtung des Mariendenkmals Ende des 18. Jahrhunderts erhielt der innerhalb des Residenzkomplexes gelegene Platz, der immerhin schon seit dem Mittelalter als Fronplatz bezeichnet wurde,⁸⁹ eine Akzentuierung.

Von der Franziskanergasse kommend und durch die Dombögen schreitend, baut sich das Mariendenkmal schrittweise vor dem Hintergrund der Domfassade zu seiner ganzen Größe auf. Hagenauers kolossale Marienfigur erschließt sich aus dieser Distanz durchaus als Ergänzung des Skulpturenschmuckes der Kirchenfront, der den kolossalen Bau als Triumphdenkmal des katholischen Glaubens ausweist und bei dessen Fassadenskulpturen jeder Hinweis auf die Gottesmutter fehlt.⁹⁰ Die Skulpturen der Domfassade sind in ein theologisches Konzept eingebunden, das sich vertikal (von unten nach oben) erstreckt und von den Vertretern von Landes- und Weltkirche (Rupert und Virgil bzw. Petrus und Paulus), über die vier Evangelisten, zu Moses und Elias (Verbindung von Altem und Neuem Testament) bis hinauf zu Christus führt, der an der Giebelspitze als Salvator Mundi erscheint. Tritt man aus den Dombögen heraus, schwebt die Krone, die im zweiten horizontalen Fassadenabschnitt am Dom, von zwei Engeln gehalten wird, direkt über dem Kopf der Marienskulptur. Direkt darüber erscheint Christus. Maria steht als Vergegenwärtigung des Glaubensdogmas der Immaculata Conceptio, als ‚Urbild der Kirche‘, vor der Domfassade. Das Denkmal der Unbefleckten Empfängnis ist bewusst auf sie ausgerichtet. Das Figurenprogramm vor und am Dom nimmt Bezug auf die Gründung der Weltkirche, des Erzbistums, die Verbreitung des Gotteswortes, dem durch die Anwesenheit Mariens und Christi zusätzlich Gewicht verlieht wird.⁹¹ Gleichzeitig wird sowohl am Dom als auch am Mariendenkmal der weltliche Herrschaftsanspruch der Erzbischöfe zum Ausdruck gebracht. An der Fassade sind die Wappen von Markus Sittikus und Paris Lodron (1586–1653), an den Basen der Heiligenskulpturen, die auf den Stufen vor dem Dom stehen, jene von Guidobald (1616–1668) und Johann Ernst von Thun angebracht, die jeweils von Putti (die erstaunlich plastisch aus dem Reliefgrund hervortreten) getragen werden. Folglich sind jene Landesherrscher durch ihre Wappen verewigt, die Anteil an der Erbauung

⁸⁸ Siehe dazu Laglstorfer 1971; Dopsch 1995, S. 309; Schemper-Sparholz 2006a, S. 848 und S. 849.

⁸⁹ Standl 2011, S. 347 und 349.

⁹⁰ Ingeborg Schemper-Sparholz wies bereits auf den Zusammenhang der Marienfigur mit der Fassade des Salzburger Domes hin. Schemper-Sparholz 2006a, S. 848.

⁹¹ Zur Deutung des Skulpturenprogrammes am Dom siehe Helm 1993.

des mächtigen Gotteshauses hatten. Am Mariendenkmal ist die weltliche Ikonographie spezifisch auf den Auftraggeber, Erzbischof Schrattenbach, bezogen. An den Sockelreliefs sind sein Wappen und seine Porträtbüste angebracht.

Mit dem Mariendenkmal und der Sigismund-Statue am Mönchsbergdurchbruch brachte Schrattenbach die Grundlagen seines Glaubens zum Ausdruck. Die Figur des hl. Sigismund ist nicht nur symbolhafte Verkörperung des Bauherren, sondern, der Bedeutung seines Namens folgend, auch ‚siegreicher Schützer‘ des katholischen Glaubens. Der Heilige erscheint als burgundischer Königsson – darauf weist etwa die mit Edelsteinen reich verzierte Krone auf seinem Haupt hin; gleichzeitig ist die Figur eine Fortführung der Darstellungstradition des *Miles christianus*-Topos: Sigismund trägt Schuppenpanzer, Kettenschuhe sowie Kriegsgerät und ist von mächtigen Waffentrophäen umgeben. Anders als bei der Sigismund-Statue im Dürrenberg bei Hallein, die durch ihren Standort im Berg schwer zugänglich ist und mehr privaten Charakter hat, stellte sich der Erzbischof am Mönchsberg in aller Öffentlichkeit dar.

Das Mariendenkmal erweist sich in mehrfacher Hinsicht als bedeutendes Werk im Œuvre Hagenauers. Der Bildhauer führte den Donner’schen Bleiguss weiter und erwies sich als Monumentalplastiker. Die Bedeutung des Werkes für seine Schüler wird weiter unten noch genauer ausgeführt. Zunächst wird, im zweiten Teil dieses Kapitels, Hagenauers Rolle als Akademielehrer in Wien näher beleuchtet.

2. Hagenauer an der Wiener Akademie der bildenden Künste

Die Ernennung Hagenauers zum Professor der Bildhauerei im Jahr 1774 leitete die Niederlassung des Künstlers in der kaiserlichen Residenzstadt ein. In den ersten Jahren seines Wiener Aufenthaltes gut mit Aufträgen versorgt, gab es für ihn keinen Grund, an den Salzburger erzbischöflichen Hof zurückzukehren, obwohl der Bildhauer sich diese Option durchaus freigehalten hatte. Dafür spricht zum einen, dass er, wie bereits erwähnt, bis 1775 sein Gehalt als Salzburger Hofbildhauer erhielt und zum anderen, dass er noch im Jahr 1787 ein Haus in der Salzburger Altstadt gekauft hatte.⁹² Selbst im Jahr 1797 bezeichnete er sich am Titelblatt seiner Proportionsstudie als *„Erzbischöflich-Salzbürger*

⁹² Zillner 1885, 1. Buch, S. 294. Es handelte sich um das Haus Kaigasse 37, in dem Hagenauer vermutlich schon früher wohnte. Ein weiterer Hinweis darauf, dass der Bildhauer seine künstlerische Zukunft in Salzburg gesehen hat, ist die in der Literatur mehrfach erwähnte Minervaskulptur, die er noch 1772 als Geschenk für Fürsterzbischof Colloredo (1732–1812) gemacht haben und die in der Residenz aufgestellt gewesen sein soll. Wegleiter 1952, S. 163. Zu diesem Werk liegen keine Informationen vor.

Truchsäß Hofstatuar und Galerieinspektor“.⁹³ Tatsächlich aber kehrte der Bildhauer nie mehr dauerhaft nach Salzburg zurück. Von 1774 bis zu seinem Tod im Jahr 1810⁹⁴ blieb Hagenauer Lehrer an der Wiener Akademie. Zunächst war er zwischen 1774 und 1779 Professor für Bildhauerei; ab 1780 lehrte er in der Funktion eines Direktors an der „*Modelier-,= und Erzverschneiderschule*“⁹⁵, wie im Hofdekret der Niederösterreichischen Regierung zu seiner Anstellung zu lesen ist. Diese mehr als dreißigjährige Tätigkeit ist nur in Teilbereichen aufgearbeitet. Besonders seine Rolle als Lehrer bildet, wie Rainald Franz aufweist,⁹⁶ eine Leerstelle in der Forschung, die im Folgenden zumindest teilweise geschlossen werden soll.

2.1. Die Bildhauerprofessur

Hagenauer folgte 1774 seinem früheren Lehrer, Jakob Christoph Schletterer, der am 20. Mai desselben Jahres verstorben war, als Bildhauerprofessor an der Akademie nach.⁹⁷ Zu diesem Zeitpunkt befand er sich etwa zwei Jahre in Wien. Er hatte sich gegen zwei Mitbewerber – Jakob Gabriel Müller (1721–1780) und Friedrich Wilhelm Beyer – durchgesetzt, allerdings nur, weil er vom akademischen Rat bei gleicher Stimmenanzahl gegenüber seinen Konkurrenten an erster Stelle gereiht worden und es der Wunsch der Ratsmitglieder war, Hagenauer als Bildhauereiprofessor zu berufen.⁹⁸ Mit Müller und Beyer stach er zwei gewichtige Gegner aus: Müller⁹⁹, der besser unter seinem Künstlerpseudonym Mollinarolo bekannt ist, wurde für die Stelle nicht gewählt, weil er „*unter den übrigen hier der Beste aber [...] ausser Wien vermutlich nichts gesehen hat*“¹⁰⁰ und Beyer, den Schöpfer des Schönbrunner Skulpturenprogrammes nicht, weil ihm die didaktische Eignung für die Stelle abgesprochen wurde.¹⁰¹ Da man ausdrücklich auf die Bewerbung

⁹³ Hagenauer 1797, o. S.

⁹⁴ Johann Baptist Hagenauer starb laut Eintrag in der Wiener Zeitung am 10. September 1810. Wiener Zeitung 1810, S. 1175.

⁹⁵ UAAdbKW AVA 1780, fol 33r.

⁹⁶ Franz 2006, S. 871.

⁹⁷ Siehe die Todesanzeige Schletterers im Wienerischen Diarium, Nr. 42, vom 25. Mai 1774, o. S.

⁹⁸ Immerhin war dies das Anliegen eines 27 Personen umfassenden Gremiums; darunter siebzehn Kunsträte (Direktoren und Professoren der akademischen Klassen sowie namhafte Künstler). Weinkopf 1784, S. 19.

⁹⁹ Jakob Gabriel Müller war einer der wichtigsten Rezipienten des Donner'schen Stils und der Wiener Tradition der Bleiskulptur. Ronzoni 2002, S. 8.

¹⁰⁰ Schreiben des Freiherren von Sperges. Zit. nach Wegleiter 1952, S. 206.

¹⁰¹ „*Er hat bereits soviel mir bekannt jährlich 1200 fl Gehalt vom Hof und soll auch anderen was gönnen*“, bemerkte Sperges. Zit. nach Wegleiter 1952, S. 206. Beyer beschäftigte sich nach Vollendung der Schönbrunner Parkfiguren zwar weiterhin mit der Bildhauerei, allerdings nicht in nennenswertem Umfang. Aufmerksamkeit erregten vielmehr seine theoretischen Schriften zur Gartenkunst wie zum Beispiel ‚Die neue Muse oder der Nationalgarten‘, die 1784 in Wien erschienen ist.

„fremde[r][.] in der Bildhauerkunst besonders geschickte[r] Meister“ hoffte und „sich aber bisher außer dem [...] vormaligen Salzburgischen Hof-Bildhauer Hagenauer, kein anderer fremder Mitwerber hervorgethan [hat]“¹⁰², wird ersichtlich, dass man Hagenauers bisherige Leistungen (nicht nur in Salzburg, sondern auch jene seines zweijährigen Aufenthaltes in Wien) zu würdigen wusste und sich der Bildhauer folglich auf künstlerischem Gebiet in der Residenzstadt etabliert hatte. Als ausschlaggebend für seine Wahl führte Akademieprotektor Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794) an, dass er „im Unterricht seiner Schüler eine gute Art, Bescheidenheit, Geduld, und das Zutrauen der Lehrlinge [habe]“,¹⁰³ was darauf hinweist, dass Hagenauer bereits in der kurzen Zeit seines Aufenthaltes in Wien eine neue Werkstatt aufgebaut hatte. Diese ist im Zuge seiner Mitarbeit bei der Ausstattung des Schönbrunner Schlossparks entstanden. Dem Bildhauer kamen zudem seine akademische Vorbildung und der Umstand, dass er über eine eigene Gipsabgussammlung verfügte, also Studienmodelle für seine Lehrtätigkeit mitbrachte, zugute. Maria Theresia (1717–1780) stimmte der Wahl Hagenauers zu. Sie kannte den Bildhauer bereits vom Auftrag für die Innsbrucker Triumphpforte (1765) und von mehreren Besuchen in dessen Meidlinger Atelier, wie Leonhard Posch berichtete: „Die Kaiserin Maria Theresia hatte Gefallen an unserer Arbeit, [sie] besuchte oft unser großes Atelier.“¹⁰⁴

Zwischen 1774 und 1780 unterrichtete Hagenauer Bildhauerei an der Wiener Akademie. Er nahm seine Lehrtätigkeit zu einer Zeit auf, als erste klassizistische Tendenzen in Wien bemerkbar wurden. Angesichts der Tatsache, dass im Klassizismus die Skulptur zur vorherrschenden Kunstgattung wurde, kam Hagenauers Lehrtätigkeit eine gewichtige Rolle zu, hatte er doch die zukünftige Generation an Bildhauern auszubilden, die diese Stilrichtung zur vollen Blüte bringen sollte. In dieser Hinsicht war auch die akademische Lehrvorgabe eindeutig: Unter Kaunitz‘ Protektorat war die Wiener Akademie ganz auf die klassizistische Kunstlehre ausgerichtet. Obwohl sich der Klassizismus im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in Europa zur vorherrschenden Kunstrichtung entwickelte, beherrschte er doch nicht überall die Lehrdoktrin der Kunstschulen. An der Prager Akademie bildeten bspw. noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts biblische Themen die themati-

¹⁰² UAAdbKW AVA 1774, fol 52r.

¹⁰³ UAAdbKW AVA 1774, fol 52v–53r.

¹⁰⁴ Posch 1827. Zit. nach Lenz 1918, S. 5.

sche Grundlage der Preiswettbewerbe.¹⁰⁵ Hagenauer war für die inhaltliche und praktische Ausrichtung seiner akademischen Klasse allein verantwortlich. Zu seinen Aufgaben gehörte es u. a., Lehrmittel für seine Schüler zur Verfügung zu stellen. Dafür brachte er zunächst seine Gipsabgüsse von Salzburg nach Wien, für die allerdings nicht genügend Platz in den Räumlichkeiten der Akademie, damals noch im Gebäude der Alten Universität untergebracht, vorhanden war. Hagenauers Abgüsse (die Sammlung dürfte recht umfangreich gewesen sein) wurden zunächst in einer „*hölzernen Badhütte an dem Donau=Kanal*“¹⁰⁶ zwischengelagert. Nur ein Teil davon, nämlich fünfundzwanzig Statuen (darunter die Florentiner Ringergruppe, eine Amor und Psyche-Gruppe, eine Venus aus den Vatikanischen Sammlungen, eine Dornauszieherin, Bacchus, Merkur, Ganymed, Arolino), Büsten (Niobe, Büsten ihrer Kinder, Vestalin, Cicero, Seneca, Octavian, Antinous, jeweils zwei Porträtbüsten der Faustina und des Marc Aurel sowie von Caracalla und dessen Frau Plautilla) und Reliefs wurden als Studienobjekte in den Zeichensaal der Akademie gebracht.¹⁰⁷ Im, der Akademie nahe gelegenen, Jesuitenkollegio fand Hagenauer schließlich passende Räumlichkeiten für die Unterbringung der restlichen Sammlungsobjekte.¹⁰⁸

Zum Unterricht selbst ist aus den Quellen wenig zu erfahren.¹⁰⁹ Bis 1779 war Hagenauer noch mit den Arbeiten für Schönbrunn beschäftigt.¹¹⁰ Im selben Jahr fand an der Akademie ein Preiswettbewerb für die Schüler der akademischen Klassen statt, für den Hagenauer die Preisaufgaben der Bildhauerklasse einreichte.¹¹¹ Ganz im Sinne der vorhin schon angesprochenen klassizistischen Ausrichtung der Kunstschule, die auf der theoretischen Grundlage der Schriften Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) und Anton Raphael Mengs‘ (1728–1779) beruhte, hatten die Schüler der Bildhauerklasse Helden und Geschichten aus der antiken Mythologie darzustellen. Hagenauer übermittelte folgende

¹⁰⁵ Prahl 2000, S. 89.

¹⁰⁶ UAAdbKW AVA 1775 fol 85r. Ein Teil seines Modellvorrates war allerdings in der Salzburger Residenz verblieben. Walderdorff 2010, S. 141.

¹⁰⁷ UAAdbKW AVA 1775 fol 85r; UAAdbKW AVA 1783 fol 89r.

¹⁰⁸ UAAdbKW AVA 1775 fol 85v und 1776 fol 26v.

¹⁰⁹ Auch Robert Keil beklagte in seiner Monographie über den Maler Heinrich Friedrich Füger, dass in den ersten Jahrzehnten nach der Vereinigung der Akademie nichts über den Ablauf des Unterrichts in Erfahrung zu bringen sei. Keil 2009, S. 25, Anm. 31.

¹¹⁰ Fleischer 1932, S. 165.

¹¹¹ Ob tatsächlich auch Preise verliehen wurden, geht aus den Akademieakten nicht hervor. Zwischen 1754 und 1781 fanden, wie Kuijpers in seinem Aufsatz berichtete, keine Preisverleihungen an der Wiener Akademie statt. Kuijpers 1989, S. 380. Als Gründe für das häufige Scheitern der Preiswettbewerbe nennt Kuijpers die soziale Not der Schüler (schlechte schulische Bildung, weit verbreiteter Analphabetismus) und die oftmals zu schwierigen Aufgabenstellungen. Ebd., S. 393.

Themen an den akademischen Rat: Die Darstellung des toten Marc Anton in den Armen Kleopatras, den Kampf zwischen Coragus und Dioxippos, Jason und Medea mit dem Goldenen Vlies und die Rückkehr des Odysseus zu Penelope.¹¹² In der Bildhauerklasse sollte zur jeweiligen Themenstellung ein Basrelief, eine Figurengruppe oder eine Einzelfigur aus Stein oder Metall angefertigt werden.¹¹³ Aus den Akademieakten geht in der Regel nicht hervor, welche Aufgabenstellung schlussendlich bearbeitet wurde. Die Darstellung des Kampfes zwischen Coragus und Dioxippos wird man sich als Gruppe, bspw. im Sinne von Antonio Canovas Ringergruppe aus dem Jahr 1775 vorstellen dürfen, mit der der Bildhauer in jungen Jahren den zweiten Preis an der Akademie in Venedig errungen hatte. Die Konzeption als Gruppe ermöglicht es dem Künstler, einen Bewegungsablauf darzustellen und seine Kenntnis der menschlichen Anatomie unter Beweis zu stellen; beides wichtige Qualitätsmerkmale der akademischen Bildhauerkunst. Die Ausarbeitung einer kämpfenden Zweiergruppe eignete sich daher besonders als Prüfungsaufgabe. Die Darstellung von Jason und Medea war ein beliebtes Thema, nicht nur in der bildenden Kunst der Zeit um 1800, sondern auch in der Literatur. Als Beispiel sei auf Franz Grillparzers (1791–1872) dreiteiliges Drama ‚Das goldene Vlies‘ von 1822 hingewiesen. Insbesondere im habsburgischen Wien spielte Jason als Eroberer des Vlieses und damit als sinnbildlicher Garant für den Fortbestand der Dynastie eine gewichtige Rolle in der Herrscherrepräsentation. Jason ist bspw. auch im Schönbrunner Skulpturenprogramm vertreten.

Zwischen 1774 und 1779 war Hagenauer mit der Ausführung einiger Skulpturen für Schönbrunn beschäftigt. Für diese Tätigkeiten unterhielt er in Meidling ein Bildhaueratelier, in dem auch Schüler seiner akademischen Bildhauerklasse praktische Unterrichtsweisungen erfahren haben. Sieben Figuren im Schönbrunner Schlosspark (Hygieia, Vestalin, Hannibal, Sybille, Römische Matrone, Hesperia und Arethusa) hatte Hagenauer nach den Entwürfen Beyers gefertigt;¹¹⁴ fünf weitere (Ceres-Priesterinnen, Fabius Cunctator, Apoll und Diana) gehen auf seine eigenen Entwürfe zurück. Noch deutlicher als bei seinen Salzburger Arbeiten hat Hagenauer in Schönbrunn die Stilmerkmale der Salzburger Skulptur – als „*Massigkeit, Einansichtigkeit und kraftvolle Plastizität*“¹¹⁵ in der

¹¹² UAAdbKW AVA 1779 fol 54.

¹¹³ Weinkopf 1784, S. 51.

¹¹⁴ Hajós 2004, S. 85, 87, 91, 99, 145 und 147.

¹¹⁵ Ramsauer 1987, S. 2; allerdings schon früher, bei Otto Pächt und Lothar Pretzell, als Charakteristika definiert.

Literatur definiert – aufgegeben. Seine Figuren zeichnen sich durch besonders schlanke Oberkörper, einen s-förmigen Aufbau, einen langen schmalen Hals auf, in Relation zum restlichen Körper, sehr kleinen Köpfen, aus – ähnlich Ignaz Günthers (1725–1775) manieristischen Figurenkompositionen. Körperfülle hob Hagenauer durch labile Figurenpositionen auf – einzig die oft zu beobachtenden Gewandbauschungen um die Leibesmitte der Figuren sind voluminös gestaltet. Der darunter befindliche Körper wird von diesen nahezu vollständig überdeckt, sodass sich für den Betrachter keine nachvollziehbare Bewegung der Figuren ergibt. Zudem fordern die Skulpturen in Schönbrunn dazu auf, sie zu umschreiten, um sie in ihrer Gesamtwirkung erfahren zu können. Ähnliche Gestaltungsprinzipien weisen zwei kleinformatige Skulpturen in der Kunstsammlung der Erzabtei St. Peter auf, die noch vor 1772, offenbar im Zusammenhang mit der Madonnenfigur des Mariendenkmals, entstanden sein müssen. Beim zarten Schulterporträt einer Madonna lösen sich Schleier und Kleid in der Rückenansicht in einer Gewandmasse auf. (Abb. 1) Das auf der Hinterseite sichtbare Loch weist auf eine ursprüngliche Befestigung des Madonnenkopfes, wahrscheinlich für den Gebrauch als Hausmadonna hin. Die Arbeit erinnert an Domenico Guidis (1625–1701) Verkündigungsmadonna in der Wiener Liechtenstein Sammlung.¹¹⁶ Vergleichbar ist die Anbringung des Madonnenporträts auf einem Buntmarmorsockel ebenso, wie der zur Seite geneigte Kopf – bei der Salzburger Madonna seitenverkehrt ausgeführt – und der Schleier, der einen Teil der langen Haare frei lässt. Im direkten Vergleich mit Guidis Werk treten zwar die Schwächen der Salzburger Madonna deutlich vor Augen, dennoch ist er insofern aufschlussreich, als ein römischer Typus tradiert wurde und es sich bei der Madonna in St. Peter ebenfalls um eine Verkündigungsmadonna (gesenkte Augenlider) handeln könnte. Das zweite Werk zeigt eine Madonnenfigur auf einer Weltkugel stehend. (Abb. 2) Der Körper der schlanken Figur besteht aus filigranen Gewandmassen, die zahlreiche Faltenwürfe ausbilden. Schleier und Gewand fallen bis zum Boden. Wie bei den Schönbrunner Statuen sind Oberkörper und Hals sehr lang und auch der manieristische, s-förmige Körperaufbau mit dem kleinen Kopf ist deutlich erkennbar. Dem Kopf (bzw. dem Porträt) wird bei beiden Figuren große Bedeutung beigemessen, obwohl dies ihre Funktion als Andachtsfiguren vordergründig nicht verlangen würde. Gerade das Porträt der Hausmadonna ist in hohem Maße individualisiert, sodass man versucht ist, dahinter eine reale Person zu vermuten. Ähnlichkeiten sind außerdem im Medaillon, das am Hagenauer-Wohnhaus (Getreidegasse 9) über dem

¹¹⁶ Domenico Guidi, Maria Annunciata, 1670, H: 89 cm, Inv. Nr. SK1494.

Eingangportal angebracht ist, zu erkennen. (Abb. 3) Das Madonnenporträt weist starke Ähnlichkeiten zur Hausmadonna aus St. Peter auf. Naheliegender wäre es, die Porträtierte als Rosa Hagenauer (vermutlich 1744–1786) zu identifizieren. Ihr Aussehen ist bislang nur durch das Profilporträt von Leonhard Posch bekannt, das sich zusammen mit jenem von Johann Baptist Hagenauer in der Österreichischen Galerie befindet. (Abb. 26, 27) Die Verbindung zu Rosa Hagenauer kann aber nicht eindeutig nachgewiesen werden und muss daher Spekulation bleiben.

Erstaunlich ist bei den Figuren in St. Peter nicht nur das klare Herausarbeiten von stofflichen Qualitäten, von Haut und Gewandstoff, sondern auch der Frisuren, die durch die gescheitelten und locker nach hinten verlaufende Lockenpracht und das besondere Moment des tief am Hinterkopf sitzenden Schleiers an zeitgenössische Frisuren gemahnen. Ähnliche locker nach hinten gebundene Locken zeigen Antonio Corradinis (1668–1752) Allegorien am Marienaltar in der Taufkapelle der Wiener Karlskirche. Der am Hinterkopf befestigte Schleier ist bei Pietro Barattas (1659–1729) Immacolata in San Francesco in Venedig vorgebildet. Barattas Marienfigur nimmt noch eine ganze Reihe formaler Gestaltungselemente von Hagenauers Marientypus vorweg. So sind die vor der Brust verschränkten Arme, der s-förmige Aufbau der Figur, die Kopfneigung nach rechts mit dem gütig gesenkten Blick ebenso wie das faltenreiche, bodenlange Gewand vergleichbar. Den Werken beider Meister ist Hagenauer bereits während seiner Studienzeit in Italien begegnet und später, da sowohl Corradini als auch Baratta für die Habsburger tätig waren, auch in Wien. Am ehemaligen Gruftaltar der Kapuzinerkirche fällt insbesondere das Gestikulieren der einzelnen Figuren auf. Auch wenn keine einzige Gestalt direkt mit dem Betrachter in Kontakt tritt, stellen die Hände das Verbindungsmittel zwischen Figur und Betrachter dar; sie kommunizieren mit diesem, vermitteln Gefühle wie Trauer, Verzweiflung und Hilflosigkeit. Fesselnd ist insbesondere die zentrale Gruppe: Maria, die den schlaffen, toten Körper ihres Sohnes mit nur einer Hand an sich drückt, während sie die andere, mit der nach außen gedrehten Handfläche, leise klagend gen Himmel richtet. Die Skulpturenausstattung des Kapuzinergruftaltars ist in Zusammenarbeit mit Paul Strudel (1648–1708) entstanden. Emotion und Pathos sind zwar bei Hagenauer verschwunden; seine Figuren zeichnen würdevolle Distanziertheit aus, ohne dass sie je völlig von der Realität abgehoben erscheinen.

Beide Madonnen in St. Peter legen ihre Köpfe zur Seite. Die graziös über der Brust gefalteten Hände der Madonna auf der Weltkugel unterstützen die demutsvolle Kopfneigung.

Vor dem Originalwerk besticht zudem die Tatsache, wie weit die Hände vom Körper weggestreckt sind. Gerade diese Figur ist ein anschauliches Beispiel für die Eigenart der Salzburger Bildhauerei; sie steht beispielhaft für die Verbindung von Tradition und Innovation. Hagenauer stellte sich mit dem Werkaufbau aus Sockel, Weltkugel mit Schlange und der sich darüber befindlichen Madonnenfigur und schließlich auch in der Verwendung lokaler Materialien – Marmor aus den Brüchen am Untersberg – völlig in die bildhauerische Tradition früherer Jahrhunderte, während die Madonnenfigur selbst eine doch ungewöhnliche Gestaltung erkennen lässt und die individuelle Handschrift Hagenauers trägt. Schon bei diesen kleinformatischen Werken lassen sich Unterschiede in Hagenauers Stilistik gegenüber der Salzburger Bildhauertradition feststellen. Seine Figuren sind nicht auf eine Hauptansicht ausgerichtet, massig sind nur die eindrucksvollen Gewänder, die die hochgewachsenen, schlanken Körper seiner Figuren bedecken. In Schönbrunn gehen nicht nur die oben erwähnten Skulpturen und Skulpturengruppen auf Hagenauer zurück, sondern auch sehr aufwändige Projekte, wie der Skulpturenschmuck der Gloriette und die Ausführung des östlichen Ehrenhofbrunnens. Weitere Arbeiten, die in Hagenauers Zeit als Bildhauerprofessor entstanden sind, sind eine Plakette mit den einander zugewandten Profilporträts von Maria Theresia und Joseph II. (1741–1790) sowie eine ähnliche Arbeit, die Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg zeigt. (Abb. 4, 5) Beide Werke stehen in der Tradition des habsburgischen Porträtmedaillons, das schon lange als Repräsentationsform am Wiener Hof verankert war, besonders aber unter Kaiser Karl VI. Bedeutung erlangte.¹¹⁷ Anleihen für die Gestaltung empfing Hagenauer von vergleichbaren Werken Paul Strudels oder der Brüder Anton Cassian (1722–1760) und Balthasar Ferdinand Moll¹¹⁸ bzw. von Georg Raphael und Matthäus Donner. Insbesondere findet sich bei jenen Künstlern, bei denen Hagenauer zum Teil seine Ausbildung genoss, das Medaillonbildnis auf schwarzem Grund mit goldener Umrahmung vorgebildet. Die nach rechts bzw. nach links gewandten Brustbilder von Joseph II. und Maria Theresia sind aus Gips gefertigt und auf einer schwarzen ovalen Platte montiert, die von einem goldenen Eichenlaubkranz umgeben ist. Joseph II., in der Umschrift als Kaiser bezeichnet, befindet sich auf der traditio-

¹¹⁷ Hawlik-van de Water 1993, bes. S. 119, S. 131, S. 135, S. 165 und S. 175–176; Schemper-Sparholz 1996, S. 165–188.

¹¹⁸ Auf Balthasar Ferdinand Moll geht die Neugestaltung der Innsbrucker Triumphpforte zurück, bei der die Stuckfiguren, die Johann Baptist Hagenauer 1765 gefertigt hatte, durch Marmorfiguren ersetzt wurden. Geistiger Vater der Umgestaltung war Josef Freiherr von Sperges (1725–1791). Die Originalpläne zur Umgestaltung, die allerdings weitestgehend unausgeführt blieben, befinden sich in der Wiener Albertina. Dass Hagenauer Stuckfiguren angefertigt hatte, dürfte in der relativ knappen Zeit von etwa vier Monaten begründet sein, die er für die Ausführung zur Verfügung hatte. Trapp 1958, S. 81–82.

nellen Herrschaftsseite, links. Am äußeren Rand der Platte ist eine zweizeilige Umschrift angebracht, die als Huldigung auf den Frieden von 1779, das heißt auf das Ende des Bayerischen Erbfolgekrieges durch den Frieden von Teschen, zu verstehen ist.

Das runde Porträtmedaillon des Fürsten von Kaunitz-Rietberg, das im Österreichischen Staatsarchiv in Wien aufbewahrt wird, entstand kurz darauf, 1781. Ursprünglich war es in der Erzverschneiderschule, „[u]eber der Eingangs Thüre“, ¹¹⁹ zu einem der Unterrichts-räume angebracht. Im Gegensatz zu den Porträts von Maria Theresia und Joseph II. wirkt jenes von Kaunitz idealisierter, aber trotzdem noch sehr realitätsnah, besonders im Vergleich mit dem kurz vorher entstandenen und stilistisch dem Porträtmedaillon sehr ähnlichen Schulterstück von Jean-Étienne Liotard (1702–1789). (Abb. 6) Zur Zeit der Entstehung des Kaunitz-Medaillons war Hagenauer bereits Direktor der Erzverschneiderschule. Am 7. März 1779 war der Medailleur Anton Matthias Domanöck (1713–1779) gestorben, der die Schule seit ihrer Gründung geleitet hatte. Zu seinem Nachfolger sollte in weiterer Folge Hagenauer bestellt werden. Dies, ebenso wie Hagenauers Wirken an der Schule, soll nachfolgend dargestellt werden.

2.2. Die Erzverschneiderschule an der Wiener Akademie

Die Akademie der bildenden Künste in Wien wurde Ende des 17. Jahrhunderts als Malerakademie von Peter Strudel (1660–1714) gegründet. ¹²⁰ Unter Kaiser Karl VI. wurde die Kunstschule zwar unter die Schirmherrschaft der Habsburger gestellt, ¹²¹ bis zur Zeit von Maria Theresia und Wenzel Anton Graf von Kaunitz ist sie aber als eher zwanglos, mehr privat geführte Institution anzusehen. Während der Regierungszeit Karls VI., also in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war Kunst immer stärker zum Ausdruck und zur Demonstration von Macht instrumentalisiert und schließlich ganz in den Mittelpunkt der Herrscherrepräsentation gerückt worden. Unter Maria Theresia setzte sich diese Entwicklung, Kunst in den Dienst des Hauses Habsburg zu stellen, weiter fort; sie begriff die Akademie aber zusehends auch als Bildungseinrichtung und unter ihrer Regierung bahnte sich allmählich die Reglementierung der Künftlerausbildung an. Maria Theresia führte

¹¹⁹ UAAdbKW AVA 1810, fol 283v. Ingeborg Schemper-Sparholz wies auf Kaunitz' 70. Geburtstag im Jahr 1781 hin, zu dessen Anlass das Porträtmedaillon entstanden sein könnte. Schemper-Sparholz 2006a, S. 858. Das Medaillon war wahrscheinlich gleichzeitig Ausdruck von Dankbarkeit für die Verleihung der Direktorsstelle.

¹²⁰ Wagner 1967, S. 18–19.

¹²¹ Wagner 1967, S. 21.

nicht nur die allgemeine Schulpflicht im gesamten Reichsgebiet der Monarchie ein, sondern legte gleichzeitig den Grundstein für die umfassende Ausbildung von Künstlern, die später von ihrem Sohn, Kaiser Joseph II., weiter fortgeführt wurde. Die Vereinigung aller akademischen Klassen unter dem Protektorat des Fürsten Kaunitz und die zahlreichen Akademiegründungen in ganz Europa, weisen darauf hin, dass das 18. Jahrhundert von der Ansicht geprägt war, die Schöpferkraft eines Künstlers sei nicht von vornherein gegeben, sondern müsse erst ausgebildet werden. Gleichzeitig rückte die Heranbildung heimischer Künstler in den Vordergrund, wohl auch aus dem Grund, weil die in früheren Jahrhunderten so dominanten ausländischen Hofkünstler immer kostspieliger wurden.¹²² Maria Theresia schickte den Kupferstecher Jakob Mathias Schmutzer (1733–1811) nach London und Paris zur Ausbildung, um bei dortigen Meistern zu lernen und diese Kenntnisse in Wien nutzbar zu machen.¹²³ Nach seiner Rückkehr initiierte Schmutzer schließlich die Gründung einer Kupferstecherschule und kurz darauf, 1768, auch der Erzverschneiderschule in Wien.¹²⁴ Beide Schulen waren zum Zeitpunkt ihrer Gründung zwei von der kaiserlichen Akademie unabhängige Lehreinrichtungen. Die Leitung der Erzverschneiderschule oblag, bis zu dessen Tod im Jahr 1779, dem Medailleur Anton Matthias Domanöck.¹²⁵ Dieser bewarb sich ursprünglich um die Nachfolge von Matthäus Donner an der Graveurakademie des Wiener Münzamt; das Amt des dortigen Direktors war allerdings von Maria Theresia aufgehoben worden¹²⁶ und dem Obermünzeisenschneider Joseph Anton Toda (1710–1768) die Ausbildung der Graveure und Stempelschneider übertragen worden.¹²⁷ Domanöck, der dann die Erzverschneiderschule leitete, zeichnete für den Aufbau des Lehrbetriebs verantwortlich. Zur Unterstützung holte er seinen Sohn Franz (1746–1821) an die Schule, in den offenbar große Hoffnungen gesetzt wurden, da er 1770 vom Kaiserhaus nach Paris „zur mehrerer Erfahrung der Giessung und Vergoldung des Bronzo“¹²⁸ geschickt wurde. Statt der veranschlagten drei Jahre, kam Franz Domanöck schon nach zwei Jahren zurück; man war mit ihm offenbar alles andere als

¹²² Zum Hofkunstwesen und hofbefreiten Handwerk siehe Haupt 2007, S. 7–13.

¹²³ Wagner 1967, S. 29.

¹²⁴ Wagner 1967, S. 29 und S. 32.

¹²⁵ Schulz 1991, S. 164.

¹²⁶ Matthäus Donner war Obermünzgraveur und Direktor der Graveurschule am Wiener Münzamt gewesen. Schulz 1991, S. 163.

¹²⁷ Schulz 1991, S. 163.

¹²⁸ OeStA FHKA NHK Kommerz OÖ und NÖ Akten 413, 13. November 1771.

zufrieden, denn im zitierten Bericht wurde auch festgehalten, „*dass er vom Giessen gar nichts verstünde [...]*.“¹²⁹

Als Hagenauer die Leitung der Erzverschneiderschule übernahm, die zu diesem Zeitpunkt schon der Akademie zugehörte¹³⁰, hatte sich die Schule bereits etabliert. Für die Wiener Kunstmedaille und den Münzstempelschnitt gab es allerdings noch Verbesserungsbedarf in der Ausbildung künstlerischer Kräfte. Unter Domanöck, der ohne Zweifel ein geschickter Künstler war, wie seine Medaillen (Kaiser Franz Stephan I. und Maria Theresia mit ihren vier Söhnen, 1754; Fürst Kaunitz als Mäzen der Künste, 1772¹³¹), ebenso wie das prunkvolle Frühstücksservice von Maria Theresia, das heute zu den Pretiosen der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien gehört, zeigen, beruhte der Unterricht hauptsächlich auf seinen eigenen Arbeitsvorlagen, denn Antikenabgüsse und Gipsmodelle waren in den 1760er- und 1770er-Jahren in Wien noch Mangelware.¹³² „*Die hiesige Akademie [...] war mit Gipsbildern und Modellen nach den Antiken immer schlecht versehen weil [man] seit ihrer Errichtung in einer Zeit von 40. Jahren nichts von dergleichen Stücken nachgeschafft, [...]*“¹³³, wurde noch im Jahr 1783 festgestellt. Dies unterstreicht noch einmal, welche Bedeutung Hagenauers Modellvorrat für die Akademie hatte.

Nach dem Tod Domanöcks suchte die Akademie mittels Wettbewerb einen geeigneten Nachfolger. Neben Hagenauer nahmen sieben andere Künstler, darunter Anton Grassi (1755–1807) und Benedikt Henrici (1746–1799) teil, die beide, wie Hagenauer selbst, in Schönbrunn gearbeitet hatten. Während Grassi später als Modelleur an der von Claudius Innocentius du Paquier (1679–1751) gegründeten Porzellanmanufaktur erfolgreich tätig war, erwarb sich Henrici große Verdienste als Architekt der Fürsten Anton I. (1738–1794) und Nikolaus II. Esterházy (1765–1833).¹³⁴ Für die Leitung der Erzverschneiderschule wurde ein versierter Bildhauer gesucht, der sich – hinsichtlich der Ausbildung der Schüler – besonders im Zeichnen und im exakten Arbeiten mit Ton, Gips, Terrakotta und

¹²⁹ OeStA FHKA NHK Kommerz OÖ und NÖ Akten 413, 13. November 1771.

¹³⁰ Im Jahr 1772 wurden auf Initiative des Fürsten Kaunitz sämtliche in Wien geführten Kunstschulen zur k.k. vereinigten Akademie der bildenden Künste zusammengeschlossen. Wagner 1967, S. 42–43.

¹³¹ Abgebildet bei Schulz 1991, Tafel VI, Nr. 5 und Tafel VII, Nr. 7.

¹³² Aus Zeiten der Brüder Strudel verfügte die Akademie über sechs, von Kaiser Karl VI. in Auftrag gegebene, Gipsabgüsse. Erst am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert wurde ein Antikenkabinett aufgebaut. Die Wiener Akademie respektive das Kaiserhaus erwirkten mehrere Abgussermächtigungen; wichtige Ankäufe, wie der Erwerb der Sammlung Farsetti aus Venedig, die schon Antonio Canova mit der antiken Skulptur, aber auch mit der Bildhauerei des römischen Hochbarock vertraut gemacht hatte, wurden getätigt und die Lehre auf eine akademischen Ausbildung, gemäß den italienischen Vorbildinstitutionen, ausgerichtet.

¹³³ UAAdBKW AVA 1783 fol 89r.

¹³⁴ Grafl 2010, bes. Kapitel 6, S. 22–82 und S. 87–90; Körner 2013, bes. Kapitel III.3., S. 144–174.

Wachs auszeichnete. Kenntnisse über die physikalischen Eigenschaften von Metallen und Edelmetallen, über deren Gebrauch für Künstler sowie Kenntnisse des Metallgussverfahrens, waren wichtige Voraussetzungen. Obwohl Hagenauer nie als Medailleur tätig war, erfüllte er sonst alle Voraussetzungen, um die Leitung der Erzverschneiderschule zu übernehmen. Zunächst aber hatte er sein Können im oben erwähnten Künstlerwettbewerb unter Beweis zu stellen.

Aus der Korrespondenz zur Nachbesetzung von Domanöcks Stelle wird ersichtlich, dass die Akademieleitung bevorzugt einen Künstler aus dem Ausland als Leiter der Erzverschneiderschule eingesetzt hätte. Eine rege Beteiligung, auch ausländischer Künstler, erhoffte man sich zu Recht, war die Wiener Akademie zu diesem Zeitpunkt doch die größte Kunstschule Mitteleuropas; die Berufung eines bekannten auswärtigen Künstlers hätte ihr Ansehen zusätzlich gesteigert. Abgesehen von Giuseppe Ceracchi (1751–1802), der sich als Sohn eines Goldschmiedes Hoffnung auf den Posten machte, hat sich aber kein auswärtiger Künstler am Wettbewerb beteiligt. Ceracchi, der Anfang der 1780er-Jahre von Maria Theresia mit einer Reihe von Aufträgen für Porträtbüsten bedacht worden war, beabsichtigte, sich in Wien niederzulassen. Dafür spricht, neben der Bewerbung an der Akademie, auch seine Heirat in Wien. Allerdings verließ er, wohl bedingt durch den Umstand, dass ihm eine Anstellung am Hof verwehrt geblieben war, 1785 die Stadt und ging nach Italien.¹³⁵ Der Wettbewerb um die Leitung der Erzverschneiderschule umfasste folgende vier Aufgabenstellungen:

- „1. Einen Kopf, der eine Leidenschaft ausdrückt, und einen sogenannten Akt nach dem von jedem Mitwerber selbst gestellten lebendigen Modelle fertig und ungezwungen zu zeichnen;*
- 2. Ein Gefäß, von was immer für Gestalt, mit arabesker Verzierung und halberhabenen, wenigstens 3 Zoll hohen, dem Gegenstande zusagende Figuren zu erfinden, und in Tiegel oder Wachs zu bossirn.*
- 3. Einen Grupp Figuren aus der griechischen oder römischen Geschichte, oder auch Kindeln, mit einer Einfassung von Ornamenten im antiken Geschmack zu erfinden, in Medaillongröße von Kupferblech zu treiben und zisilirn;*

¹³⁵ Thieme-Becker 1964, Bd. 6, S. 287.

4. Endlich ein Portrait eines grossen Staats- oder sonst berühmten Mannes nach der Natur in Wachs zu bossirn, und nachher zum Gebrauch‘ eines Punzen in Stahl zu schneiden.“¹³⁶

Folglich sollten die Bewerber ihr Können im Zeichnen, Bossieren, Ziselieren und im Stahlschneiden, unter Beweis stellen. Zudem waren Kenntnisse der antiken Kunst gefragt. Zur Ausführung der Arbeiten blieben vier Monate Zeit.¹³⁷ Der Sekretariatsgehilfe Anton Weinkopf berichtete über den Fortgang der Arbeiten und über die künstlerische Qualität der Werkstücke. Er entwarf darüber hinaus ein Charakterbild der teilnehmenden Künstler, das zum Teil wenig schmeichelhaft ausfiel.¹³⁸ Beides zusammen – Weinkopfs Urteil über die Wettbewerbsarbeiten und seine Hinweise auf Verfehlungen der Kandidaten – trug neben dem Umstand, dass die Arbeiten zu langsam oder gar nicht ausgeführt wurden, dazu bei, dass sich die Zahl der Bewerber rasch auf die Hälfte reduzierte. Weinkopf befand den Bildhauer Anton Grassi, der seit 1778 als Gehilfe an der Wiener Porzellanmanufaktur tätig war, für den geeignetsten Nachfolger Domanöcks. An der Porzellanmanufaktur war man allerdings nicht willens, Grassi, der großes künstlerisches Potenzial zeigte und sich tatsächlich zu einem der besten Modellmeister entwickeln sollte, abwerben zu lassen und so sprach sich Weinkopf für Franz Domanöck als Leiter der Erzverschneiderschule aus:

„so getrau ich mich nochmal für Hrn. Domanöck gehorsamst zu bitten, daß ihm diese Stelle aus folgenden Beweggründen in Gnade ertheilt werde: 1.^{tens} Weil er die verlangten Stücke durchgehends geliefert; 2.^{tens} weil seine Probarbeiten Grassis seinen vielleicht am nächsten kommen; 3.tens weil er durch neun Jahr als Gehülf und vier Jahr als Adjunkt seine Dienste geleistet, und endlich in Rücksicht seiner mißlichen Umstände auf Frau und Kind.“¹³⁹

Weinkopf fügte allerdings mahnend hinzu:

¹³⁶ UAAdbKW AVA 1780 fol 86.

¹³⁷ UAAdbKW AVA 1780 fol 86.

¹³⁸ Größten Zweifel hatte Weinkopf an der Eigenhändigkeit der Arbeiten. UAAdbKW AVA 1780 fol 3–8.

¹³⁹ UAAdbKW AVA 1780 fol 7.

„daß er diese Schule nur auf noch höchstens drey Probjahre /: und das ohne Mitglieds und Akademierathsrang, die weder sein Kunstfleiß noch sonstiges Betragen bisher verdient hat :/ vorstehen soll. Fände sich's aber, daß auch diese Gnade an ihm fruchtlos wäre, so könnte allerdings eine andere Verfügung getroffen werden.“¹⁴⁰

Offenbar war es Franz Domanöck nach den Vorfällen seiner Parisreise nicht gelungen, das Vertrauen der Akademieleitung zurückzugewinnen. Dass er in Paris anderen Interessen nachgegangen war als den von ihm verlangten, sollte sich als hinderlich für sein weiteres Fortkommen erweisen, denn es gelang ihm nie, eine höhere Position als jene des Adjunkten zu erlangen. Wohl war er mehrmals für höhere Posten vorgeschlagen worden bzw. hat er sich selbst in die Diskussion von Stellennachbesetzungen eingebracht, berücksichtigt worden war er allerdings nie. Bereits hier, bei der Nachfolge für seinen Vater, zeichnete sich diese Entwicklung ab.

Hagenauer war zunächst, vor allem wegen seiner selbstgetätigten Aussage, die Professur in der Bildhauerklasse der Direktorsstelle in jedem Fall vorzuziehen, eigentlich nicht als Nachfolger Anton Domanöcks in Betracht gezogen worden. Die endgültige Entscheidung oblag dem akademischen Rat. In einem anonymisierten Verfahren wurden die eingereichten Wettbewerbsstücke einer Bewertung unterzogen und Hagenauers Arbeiten mit den meisten Stimmen bedacht. Jedoch sah er sich mit dem Vorwurf konfrontiert, seine Werke nicht gänzlich eigenhändig ausgeführt zu haben, woraufhin der Präsident des akademischen Rates, Friedrich Freiherr von Kettler (1718–1783), Hagenauers Wahl zunächst nicht zustimmen wollte.¹⁴¹ Allerdings wurde schon im Ernennungsschreiben Hagenauers zum Bildhauerprofessor auf *„d[ie] unter hiesigen Kunstmeistern herrschend[e] Uneinigkeit, Neid, und Unbeträglichkeit“¹⁴²* hingewiesen, die der Bildhauer hier möglicherweise zu spüren bekam, war die angestrebte Stelle doch mit einer gewichtigen Position und einem guten Verdienst verbunden. Der Grund für Kettlers Vorwürfe ist wohl darin zu finden, dass Hagenauer entgegen der Vorgaben noch eine ganze Reihe weiterer Werke ein-

¹⁴⁰ UAAdbKW AVA 1780 fol 7v.

¹⁴¹ UAAdbKW AVA 1780 fol 15–16: *„Da ich vor sehe, daß diese Sache der Akademie vielen verdruß machen wird, so kan ich dem mir übertheilten Akademischen Raths-Protokoll meine Unterschrift nicht beyfügen“*, lautete Kettlers Erklärung. Ebd. fol 16v.

¹⁴² UAAdbKW AVA 1774 fol 53r.

gereicht hatte, die, wie er selbst schrieb, seine besondere Befähigung für die Stelle gegenüber den anderen Mitwerbern herausstreichen sollten.¹⁴³ Es handelte sich um

„verschiedn[e] Basrelief und Medalien[,] zwey Köpfe nach der Natur als dem dermahligen Fürsten, und Bischoffen zu Gurk, [...] und Sr Excellenz Herrn Grafen v. Kollowrath[,] Idealköpfe[,] eine geistliche Gruppe in Basrelief[,] 4 Stücke von Basrelief von Kindeln, mit Einfassung von aräbeskischen Verzierungen[,] zwey Basrelief in 3:4tel Profil in Wachs und mit gleichen Ausgüssen von Gips [und] endlich die [...] 20 enthaltne verschiedene Zeichnungen, von Öfen, Vassen und Ornamenten [...].“¹⁴⁴

Diese Arbeiten waren nicht eigens für den Wettbewerb angefertigt worden, sondern bereits im Modellvorrat des Künstlers vorhanden gewesen. Mit dieser Vorgehensweise sorgte er für einige Verstimmung, zusätzlich verzögerte sich das Auswahlverfahren. Zwei Monate nach Weinkopfs Beurteilung der Kandidaten war immer noch keine klare Entscheidung gefallen. Inzwischen arrangierte Fürst Kaunitz die Neubesetzung der Bildhauerprofessur, indem er dem Romstipendiaten Franz Anton Zauner (1746–1822) folgendes Schreiben, das für Hagenauer gleichermaßen von Bedeutung war, überbringen ließ:

„Lieber Herr Zauner! Ich habe aus desselben Schreiben sein Verlangen zur Anstellung in einem Amte bey der hiesigen Akademie ersehen: bey günstiger Gelegenheit werde ich auch auf selbiges bedacht seyn in der gesicherten Hoffnung, daß desselben bisheriger Fortgang in der Kunst meiner Erwartung entsprechen und sein auf dem Wege von Rom hieher befindliches Probestück solches bewähren werde. Indessen versichere ich dem Herrn Zauner, daß ich zu angenehmen Erweisungen stets bin Desselben Gutwilliger[.]“¹⁴⁵

Zauner, der für die Ausführung des Ehrenhofbrunnens in Schönbrunn mit dem Romstipendium bedacht worden war, galt für Kaunitz‘ als das größte Talent in der zeitgenössi-

¹⁴³ UAAdbKW AVA 1780 fol 3–8.

¹⁴⁴ UAAdbKW AVA 1780 fol 85.

¹⁴⁵ UAAdbKW AVA 1780 fol 83–85.

schen Wiener Bildhauerei. Mit dem angesprochenen Probestück wird wohl die Muse der Geschichte, eine eigenständige Umformung der antiken Muse Klio aus den Vatikanischen Sammlungen, gemeint sein. Bewegung und Form sind zwar noch mehr dem Barock verhaftet, Zauner gilt trotzdem als Vermittler des reinen Klassizismus in Österreich, den ihm besonders Alexander Trippel (1744–1793) in Rom vermittelt hatte. Die Skulptur befand sich später in der Kunstsammlung des Fürsten Kaunitz. Die enge Verbundenheit des Akademieprotektors mit dem jungen Künstler, unterstreicht auch der oben zitierte Brief. Im Gegensatz zu den übrigen offiziellen Schreiben ist Kaunitz' Brief eine kurze und sehr persönliche Notiz, die allerdings gleichzeitig Zauners Zukunft an der Akademie besiegelte: Kaunitz war gewillt, dem jungen Bildhauer nach seiner Rückkehr aus Rom die Bildhauereiprofessur zu übertragen. Dieser Plan hatte zur Folge, dass Hagenauer, der zu diesem Zeitpunkt die Stelle noch innehatte, aus der Bildhauerklasse ausscheiden musste. Dass dieser sich für die vakante Stelle an der Erzverschneiderschule interessierte, kam folglich sehr gelegen. So stand Zauners Ernennung fast nichts mehr im Wege. Die Tatsache, dass der Ehrenhofbrunnen für Schloss Schönbrunn als Initialwerk für Zauners Werdegang bezeichnet werden kann und Hagenauer den zweiten Ehrenhofbrunnen ausführte, sollen zum Anlass genommen werden, um beide Werke einer genaueren Betrachtung zu unterziehen.

Die beiden Brunnenanlagen, die 1778 ihre Aufstellung im Ehrenhof von Schloss Schönbrunn fanden, waren ursprünglich für das Große Parterre, am Eingang zum Schlosspark, geschaffen worden.¹⁴⁶ (Abb. 7, 8) Beide sind gleich aufgebaut: In einem runden Wasserbassin, das von einer längsovalen Rasenfläche umgeben ist, erhebt sich auf einem Felsenunterbau eine mehrfigurige Skulpturengruppe. Die Hauptfiguren, aus Kalksandstein aus dem Römersteinbruch St. Margarethen, erheben sich über einer geöffneten Muschelschale. Zwei Figuren treten jeweils miteinander in Dialog: Sie sind einander zugewandt; Haltung und Gestik lassen sie wie im Gespräch erscheinen. Sind es bei Zauner eine männliche und eine weibliche Flusspersonifikation – die in der Rückenansicht eine parmigianeske, anmutige Gegendrehung von Oberkörper und Rumpf vollführt – stehen bei Hagenauers Brunnen einander zwei bärtige Gestalten gegenüber. An die Stelle des berninischen muschelblasenden Tritons bei Zauner, tritt bei Hagenauer eine lagernde Frauenfigur, deren fehlende Unterschenkel bei der letzten Restaurierung ergänzt wurden und sich

¹⁴⁶ Fleischer 1932, S. 33.

dem Betrachter nun als übereinandergeschlagene Beine präsentieren. Diese Figur nimmt keinerlei Anteil am Geschehen, sie ist von den beiden männlichen Figuren völlig losgelöst. Genauso wie die balgende Puttigruppe unterhalb der Muschelschale, die zwischen Wasserpflanzen und Fischen sitzt, aber nicht wie bei Zauner auf einem eigenen Podest vor dem eigentlichen Brunnen platziert ist. Hagenauers Brunnen stellt keine rein barocke Lösung mehr dar; auch bei ihm ist der Wille, durch die Dreieckskomposition einen geschlossenen Umriss zu erzeugen deutlich spürbar, obwohl seine Figuren weniger straff in die Kontur eingefügt sind als es bei Zauner der Fall ist. Bei beiden Brunnenlösungen fällt auf, dass es den Künstlern vordergründig darum ging, den menschlichen Körper in verschiedensten Dreh- und Wendebewegungen wiederzugeben. Durch das Umrunden des Brunnenbeckens erschließen sich immer neue Blickwinkel auf die einzelnen Figuren und das Zusammenspiel ihrer in Drehung versetzten Körper. Das Abstützen und Aufstützen einzelner Körperteile führt außerdem zu einem interessanten Muskelspiel, das die akademische Schulung beider Künstler verrät.

Im Vergleich mit Zauner wurde Hagenauers Brunnen stets schlechter beurteilt.¹⁴⁷ Dazu mag die ungewöhnliche und zuweilen auch schwierig aufzulösende Ikonographie seiner Komposition beigetragen haben. Sind bei Zauner, verweisend auf Donners Mehlmarktbrunnen, die Personifikationen von Donau, Traun und Enns dargestellt, die gleichzeitig eine charakteristische Brunnenikonographie zeigen, gestaltet sich die Deutung von Hagenauers Figuren schwieriger. Burg und Wegleiter bezeichneten sie schlicht als Flussgötter¹⁴⁸, ohne dies zu konkretisieren; Erika Tietze-Conrat blieb eine inhaltliche Deutung der Figuren ebenso schuldig.¹⁴⁹ Beatrix Hajós war der Ansicht, die Figuren stellen die österreichischen Länder Galizien, Lodomerien und Siebenbürgen dar. Sie stützte diese Annahme auf Joseph Oehlers Bericht aus dem Jahr 1805, demzufolge den Nebenfiguren der Brunnen ursprünglich die Wappen der jeweiligen Länder beigegeben, diese allerdings schon 1805 nicht mehr vorhanden waren.¹⁵⁰ In der Wiedergabe von Muskulösität und einem feingliedrigen Frauenkörper hebt sich Zauners Komposition qualitativ deutlich von Hagenauers Skulpturen ab. Bei Zauner sind die Unterschiede zwischen männlichem und weiblichem Körper viel ausgeprägter als in Hagenauers recht schematischer Darstellung.

¹⁴⁷ Besonders Hermann Burg vermisste an Hagenauers Gestaltung die „*Elemente des neuen Stils*“, also klassizistische Formensprache, die er an Zauners Brunnen vollendet sah. Burg 1915, S. 26. Ingeborg Wegleiter erwähnte den Brunnen nur im Werkverzeichnis, ohne eingehende Beurteilung. Wegleiter 1952, S. 163–164.

¹⁴⁸ Burg 1915, S. 27; Wegleiter 1952, S. 163.

¹⁴⁹ Tietze-Conrat 1920a, S. 26–27.

¹⁵⁰ Hajós 2004, S. 173.

Auch in der Wiedergabe der Gesichter hat ihn der jüngere Künstler übertroffen. Trotzdem ähneln sich die beiden Brunnenanlagen in vielerlei Hinsicht stark. Der von Hermann Burg betonte Abgrenzung von Zauners klassizistischem Brunnenaufbau gegenüber Hagenauers barocker Konzeption ist nicht vollends beizupflichten.

Nur fünf Tage nach dem oben zitierten Schreiben an Zauner, ließ Fürst Kaunitz die böhmisch-österreichische Hofkanzlei davon in Kenntnis setzen, dass Hagenauer das Amt des Direktors der Erzverschneiderschule zugesprochen, Franz Domanöck, der die Schule seit dem Tod seines Vaters mehr oder minder allein führte, mit einer Gehaltserhöhung von 300 fl bedacht werde und in seiner bisherigen Funktion an der Schule verbleiben solle.¹⁵¹ Einen Tag nach der Verständigung der Hofkanzlei, wurden Hagenauer von seiner Wahl und Franz Domanöck vom Beschluss der Akademie in Kenntnis gesetzt.¹⁵² Beide waren angewiesen worden, sich *„den 2. Julius [1780] Morgens um 10 Uhr [bey der] bestimmten Einführung des neuen Hrn. Direktors mit den sämtlichen Schülern in dem Kunstsaaale bey St. Anna gegenwärtig zu halten.“*¹⁵³ Mit der offiziellen Einführung von Hagenauer in sein neues Amt, war gleichzeitig der Weg für die Berufung Zauners an die Bildhauerschule geebnet. Von der Akademieleitung zwar dazu angehalten, nach Übernahme der Erzverschneiderschule *„auf die Professur in der Statuari zu verzichten,“*¹⁵⁴ versuchte Hagenauer – von den Plänen Kaunitz’ nichts ahnend – auch seine Stelle bei den Bildhauern zu behalten und merkte in einem Schreiben an den akademischen Rat an:

„Gleichwie [...] die Bildhauerkunst meine erste und hauptsächliche Bearbeitung gewesen, und ich in solcher mich immerhin zu forderist hervorgethan habe, also bitte ich [...] nicht durch den androhenden Verlust der Professur in die traurige Nothwendigkeit versetzt werden, der Bildhauerey gänzlichen und auf einmahl Urlaub zu geben.

Ich will mich von ganzem Herzen für die ferners beibehaltende Professur mit zwey Drittel des vorigen Gehalts, auf allenfalls mit der Helfte desselben begnügen, und könnte unmaßgebigst der bei dieser Gelegen-

¹⁵¹ UAAdbKW AVA 1780 fol 28. Ein weiteres Ansuchen Franz Domanöcks, ihn mit der Leitung der Schule zu betrauen, wurde abgewiesen. UAAdbKW AVA 1780 fol 25.

¹⁵² UAAdbKW AVA 1780 fol 37.

¹⁵³ UAAdbKW AVA 1780 fol 37v.

¹⁵⁴ UAAdbKW AVA 1780 fol 41v.

heit einzuziehen kommende Betrag zur Beischaffung verschiedener Nothwendigkeiten für die Academie verwendet werden.“¹⁵⁵

Die Akademieleitung wollte sich nicht dem Vorwurf der Übervorteilung ihrer Mitglieder aussetzen. Der letzte Absatz verdeutlicht, dass der Bezug zweier akademischer Gehälter nicht möglich war. Schon Johann Christian Wilhelm Beyer war, wie erwähnt, als Kandidat für die Nachfolge Schletterers ausgeschieden, weil er als Hofbildhauer bereits ein Gehalt bezog. Warum Hagenauer an seiner Bildhauerprofessur festzuhalten versuchte, ist wohl damit zu erklären, dass er zusammen mit dieser seine Wohnung und seine Werkstätte aufgeben musste, die er auch für die Ausführung seiner Aufträge nutzte. Hagenauer äußerte die Befürchtung für sein Atelier nur schwer Ersatz finden zu können, denn er schreibt, „*daß [er] kein Laboratorium mehr in der Stadt finde.*“¹⁵⁶ Der Entschluss, Hagenauer als Professor für Bildhauerei abzusetzen, war längst getroffen; ein für die freigewordene Stelle angekündigter Wettbewerb war zwar ausgeschrieben worden, allerdings – ob der vertraulichen Zusage Kaunitz‘ an Zauner – nur zum Schein. Eine Mitteilung des Freiherren von Sperges an Kaunitz bestätigt diesen Eindruck:

„Zauner ist von Rom hier angekommen[;] es kommt nun darauf an, ob es Eurer Fürstlichen Gnaden gefällig seyn wird, wegen Wiederbesetzung der Professorsstelle in der Bildhauerey den Konkurs mittelst einer von der Akademie zu bestimmenden Aufgabe wirklich vorzunehmen zu laßen, oder aber die von dem Zauner zu Rom gefertigte Probstücke mittelst ihrer neuen Beurtheilung gelten zu machen.“¹⁵⁷

Sperges schreibt zwar weiter „*[d]as Erstere [die Abhaltung eines Wettbewerbs] ist ordnungsgemäß,*“¹⁵⁸ Kaunitz Bemerkung macht allerdings deutlich, dass er nicht unbedingt gewillt war, den regulären Weg zu beschreiten:

„Ich bin allerdings mit Ihnen der Meinung, daß der zweyte Weg dem ersten vorzuziehen sey, da allhier niemand, den Hagenauer ausgenom-

¹⁵⁵ UAAdbKW AVA 1780 fol 81v–82r.

¹⁵⁶ UAAdbKW AVA 1780 fol 81v.

¹⁵⁷ UAAdbKW AVA 1781 fol 71.

¹⁵⁸ UAAdbKW AVA 1781 fol 71.

men, welcher diese Professur bereits selbst abgelegt hat, mit dem Zauner zu concourir im Stande ist.“¹⁵⁹

Hagenauer versuchte noch einmal, sein Anrecht auf die Stelle geltend zu machen und tat seinen Unmut in einem Schreiben kund:

„Dem sichern Vernehmen nach ist es an deme, daß mir die bis hero aufgehabte Professur in der Statuari ganz und gar abgenohmen, und wegen weiterer Verleihung derselben ein förmlicher Concurs ausgeschrieben werden solle. Da ich diese Professur bereits in das siebende Jahr [...] mit guter Frucht meiner zahlreichen Schüler, und mit voller Zufriedenheit meiner Vorgesetzten versehen habe, so kann ich mir nicht vorstellen, daß ich wegen wider Erlangung dieser Professurstelle mich mit andern Concurrenten in einen Wettstreit einlassen solle, sondern ich glaube vielmehr, daß man mich hievon blos und allein wegen der letzthin erhaltenen Gravirdirectorsstelle ein für alle mahl ausgeschlossen haben, wolle.“¹⁶⁰

Auch andere Bewerber, wie etwa Johann Martin Fischer (1740–1820), fühlten sich übergangen.¹⁶¹ Gegen den bereits angesprochenen Bildhauer Giuseppe Ceracchi regte sich von mehreren Seiten Widerstand. Ihm war bspw. unterstellt worden, ohnehin nicht die Absicht zu hegen, aus Italien zurückzukehren.¹⁶²

Obwohl bereits 1780 feststand, dass Hagenauer als Bildhauerprofessor abgesetzt werden sollte, blieb er noch zwei Jahre im Amt. Erst am 9. November 1782 erfolgte seine unwiderrufliche Entlassung: *„[N]ach der indessen erfolgten Ernennung des Bildhauers Franz Zauner zum [...] künftigen wirklichen Professors der Bildhauerkunst“* soll Hagenauer von dieser Stelle enthoben werden, wie in seinem Entlassungsdekret zu lesen ist, *„damit er seiner über die Gravirer= und Erzverschneider=Schule mit gleichmässig rühmlicher Verwendung führende Direction desto leichter vorstehen möge.*“¹⁶³ Gegen dieses Schreiben konnte Hagenauer keine Einwände mehr vorbringen; er war spätestens ab diesem

¹⁵⁹ UAAdbKW AVA 1781 fol 71.

¹⁶⁰ UAAdbKW AVA 1780 fol 81r.

¹⁶¹ UAAdbKW AVA 1780 fol 39–40.

¹⁶² UAAdbKW AVA 1781 fol 71; 1782 fol 51 und 52.

¹⁶³ UAAdbKW AVA 1782 fol 70.

Zeitpunkt gezwungen, sich allein auf seine Aufgabe in der Erzverschneiderschule zu konzentrieren.

1780 war für Hagenauer durch den Aufstieg in das Amt eines Akademiedirektors ein durchaus erfolgreiches Jahr, obgleich dieser Erfolg für ihn durch den Verlust der Professur an der Bildhauerschule getrübt wurde. Aus diesem Jahr sind keine künstlerischen Arbeiten bekannt, offenbar war er vordergründig mit der Organisation seines neuen Aufgabengebietes beschäftigt war. Dies unterstreicht folgende Anmerkung, in der es heißt, dass der neue Direktor sich nach

„freywillig geschehene[m] Erbiethen, der Schule nicht ein Paar Stunden, wie sein Vorfahrer sondern dem mehrere Theil des Tages [...], welches den Schülern Vortheil, ihm aber eine Verkürzung an seinen anderweiten Kommissionsarbeiten bringet,“¹⁶⁴

widme. Dafür, dass Hagenauer den Großteil seiner Zeit für seine akademische Klasse aufwendete, ist er in der bisherigen Forschung meist kritisiert worden. Häufig findet sich der Vorwurf, er habe mit der Übernahme der Erzverschneiderschule aufgehört, künstlerisch tätig zu sein. Diese Kritik ist, wenn überhaupt, nur bedingt berechtigt. Zum einen lässt sich eine Reihe von Werken nachweisen, die der Bildhauer zwischen 1780 und 1810 gefertigt hat, zum anderen muss betont werden, dass er als Direktor naturgemäß viel mehr an seine Schule gebunden war, als vorher in seiner Arbeit als Bildhauerprofessor. Hagenauer bezog in seiner Position außerdem ausreichend Gehalt, sodass er (aus rein finanzieller Sicht) nicht darauf angewiesen war, nebenher Aufträge anzunehmen. Bevor die angesprochenen künstlerischen Arbeiten der Jahre zwischen 1780 und 1810 besprochen werden, steht zunächst die künstlerische Ausbildung an der Erzverschneiderschule im Mittelpunkt der Betrachtungen.

Die Erzverschneiderschule war, wie bereits erwähnt, im Jahr 1767, aus der Notwendigkeit heraus, „[d]aß es allhier noch an geschickten Gravir= und Verschneidern mangle“¹⁶⁵, gegründet worden. Zu diesem Zeitpunkt war sie noch keine akademische Schule. Erst im Zuge der Vereinigung sämtlicher künstlerischer Ausbildungsstätten in Wien zur k.k. ver-

¹⁶⁴ UAAdbKW AVA 1780 fol 74v.

¹⁶⁵ OeStA FHKA NHK Kommerz OÖ und NÖ Akten 413, 25. Juni 1767.

einigten Akademie der bildenden Künste im Jahr 1772 wurde sie eine solche. Die Erzverschneiderschule war im Laufe der Zeit an vielen verschiedenen Standorten untergebracht, zunächst im „*ehemaligen akademischen Jesuiten-Kollegium*“, später „*in dem Hause der vormaligen Theatiner an der hohen Brücke*“ und schließlich in „*St. Anna*“ bzw. in der „*Himmelpfortgasse [...] in dem Hause Sub N^o 960*“¹⁶⁶, wo Hagenauer 1785 eine Wohnung bezog. Der später geläufigen Bezeichnung Graveurschule gingen viele verschiedene Benennungen voraus; während Hagenauers Direktorat war sie (in der Orthographie des späten 18. Jahrhunderts wiedergegeben) als Erzverschneider-, als k.k. Bossier- und Modellierschule, als Gravier-Akademie, als Modelier- und Erzverschneid-Akademie, als Zälatorschule, Ciseleurschule, Zeichnung-Possir- und Gravier-Akademie bekannt, die nachfolgend unter dem Begriff Erzverschneiderschule subsumiert werden. Die unterschiedlichen Bezeichnungen sind nicht zuletzt auf die Arbeitsgebiete der Schüler zurückzuführen, denn

*„die Kunstschule [war] für Medailleurs als die mit diesem Comerzialzweige zunächst verwandten [ausgerichtet und] die eigentlichen Kunst-sachen der Erzverschneidung auch das diesem untergeordnete Fach, nämlich die professionsmäßige Bearbeitung der Metalle [wurden an der Schule gelehrt;] an Sonn- und Feyertagen [erhielten] folgende Profesionisten in dieser Schule Anleitung im Zeichnen, Bossiren, Modelliren, und in der Behandlung der Metalle[:] Siegelstecher, Goldarbeiter, Silberarbeiter, Bronzarbeiter, Gürtler, Gelbgießer, Schwertfe-ger, Büchsenstifter, Galanterieschloßer, Vergolder und Wagenma-cher.“*¹⁶⁷

¹⁶⁶ UAAdbKW AVA 1785 fol 90r und fol 100r. Auch in seiner Privatwohnung hielt Hagenauer Unterricht ab.

¹⁶⁷ UAAdbKW AVA 1811 fol 45v. Gürtler „*haben ein Handwerck, welches mit allen Metallen von dem Golde an bis auf das Bley keines ausgenommen, beschäftigt ist [...]. Aus Eisen schmiden sie ihre Stämpel, deren sie sich zu ihrer Arbeit alenthalben bedienen müssen. Kupfer und Meßing ist ihr nöthiger Werckzeug, den sie verarbeiten. Zinn und Bley gebrauchen sie zu ihren Löt, derer zinnernen Knöpfgen welche sie aus Zinn güssen, und mit silbernen Platten zu belegen geschweigen.*“ Zedler 1735, Bd. 11, S. 1273. Als Gelbgießer bezeichnet das Grimmsche Wörterbuch einen „*Handwerksmann der aus messing allerlei geräthe gieszt.*“ DWB, Bd. 5, Sp. 2886. Die Gelbgießerei war ein Spezialgebiet der Rotgießerei und des Gürtlerhandwerks. Gemeint sind Messerschmiede, die sich auf die künstlerische Gestaltung, z. B. das Ziselieren, von Waffenklingen und -knäufen spezialisiert hatten.

¹⁶⁷ UAAdbKW AVA 1811 fol 45v. Gürtler „*haben*

In einer Beschreibung aller akademischen Klassen, die 1786 verfasst wurde, ist zur Erzverschneiderschule festgehalten, dass zu ihr

„die Gold,, Silber,, und Stahl,, Arbeiter, Erzverschneider Pettschaftstecher, alle die in was immer für einem Metall oder Komposition sogenannte Galanterie=Waaren verfertigten, wie auch Schmukarbeiter, Uhrgehäusemacher, Gelbgießer, Gürtler, Degenschmiede, Schlösser, Flaschner, und dergleichen Professionisten [gehören].“¹⁶⁸

Die Schule wird interessanterweise als „*Zeichnungs und Modellirungs=Schule*“¹⁶⁹ bezeichnet; Zeichnen und Modellieren in Ton, Wachs und Gips bildeten schließlich die Grundlage der künstlerischen Ausbildung. Die oben angeführte Aufzählung zeigt, dass in der Schule sämtliche Kunsthandwerksberufe vertreten waren, die mit der Bearbeitung von Metallen in Verbindung standen und für die das Zeichnen und das Herstellen von Modellen eine wichtige Grundlage ihres künstlerischen Schaffens darstellten. Das heißt, die Schüler der Erzverschneiderschule gehörten zwar unterschiedlichen Kunstzweigen an, in ihren Tätigkeiten unterschieden sie sich aber nur unwesentlich voneinander. Außerdem wird ersichtlich, dass die größte Berufsgruppe in Hagenauers akademischer Klasse Gold- und Silberschmiede darstellten, zu denen auch die so genannten Galanteriearbeiter, die auf alle Arten von Verzierungen spezialisiert waren, gehörten. Der Bedarf an diesen Konsumgütern war groß, allein in Wien gab es 1780 weit über hundert Gold- und Silberschmiede.¹⁷⁰

Nach heutigen Maßstäben gestaltet sich das Zuordnen weiterer Berufsbezeichnungen bzw. die Abgrenzung derselben voneinander, als schwierig. Gründe dafür sind, dass sich bestimmte Begrifflichkeiten im Lauf der Zeit verändert haben und dass einzelne Berufe heute nicht mehr existieren.¹⁷¹ Die unterschiedlichen Kunsthandwerksbereiche, die in der Erzverschneiderschule bedient wurden, verdeutlichen in erster Linie, dass die Schule als Schnittstelle zwischen Kunst und Handwerk fungierte und sie damit den wichtigsten Forderungen der Zeit, nämlich die von Akademieprotektor Kaunitz und Kaiser Joseph II.

¹⁶⁸ UAAdbKW AVA 1786, fol 60v–61r.

¹⁶⁹ UAAdbKW AVA 1786, fol 60v.

¹⁷⁰ Janetschek 1995, S. 107.

¹⁷¹ Mehr dazu bei Wagner 1999. Wagner schreibt, der Berufsstand des Bossierers sei eigentlich in der Porzellanherstellung zu finden, „*aber [z. B.] auch [G]oldschmiede [werden] so bezeichnet.*“ Ebd., S. 549. Und weiter: „*Galanteriearbeiter gibt es bei Stein, Ebenisten [Kunsttischlern], Goldarbeiter, Schlosser, alle, die schöne Verzierungen machen.*“ Ebd., S. 549–550.

ausdrücklich geforderte Verschmelzung beider Bereiche, nachkam. Wie wichtig dies, vor allem für den Kaiser war, verdeutlicht ein Erlass, der ab dem Jahr 1787 an der Akademie umgesetzt wurde und der festlegte, dass Gesellen aller (kunst)handwerklichen Berufe ihre Meisterprüfung an der Akademie abzulegen hatten.¹⁷² In der Folge waren Handwerker zu akademischen Künstlern geworden – die Grenze von Kunst und Handwerk mehr und mehr aufgehoben. Wichtig war dies insofern als Kunsthandwerker mit dem Vorwurf konfrontiert waren, keine Werke der so genannten hohen Kunst hervorzubringen. Mit der Begutachtung der Meisterprüfungsarbeiten durch den akademischen Rat und dem damit verbundenen Erhalt eines akademischen Zeugnisses, war dieser Einwand nichtig geworden: Geprüften Handwerkern wurde neben ihrem fachlichen Geschick schöpferische, eben künstlerische, Fähigkeiten zugesprochen. Allerdings durften akademisch geprüfte Handwerker nicht den Titel ‚akademisch‘ führen, sondern sich nur als ‚privilegiert‘ bezeichnen, sofern sie nicht ohnehin den Titel ‚bürgerlich‘ führten.¹⁷³ Der Weimarer Verlegersohn Carl Bertuch berichtete in seinem Reisetagebuch über die Erzverschneiderschule:

„In dieser Classe werden alle Arten von Kunstprofessionisten, vor Eintritt in die Lehre, dann während ihrer Lehrzeit, dann als Gesellen – die Sonntäge – jeder zu seinem Fache gebildet. – Jeder, der um das Meister- und Bürgerrecht wirbt, muß das ihm aufgegebenes Probestück in dieser Kunst=Classe entwerfen, und verfertigen, worüber er alsdann von einem der obengenannten Lehrern [Hagenauer und Domanöck] ein akademisch unterzeichnetes Zeugnis nach Verdienst seiner Geschicklichkeit bekömmet, und hierdurch als Staatsbürger anerkannt wird.“¹⁷⁴

Bertuch beschrieb hier u. a. den Ablauf der Prüfungsmodalitäten für Handwerker Gesellen: Je nach Fachgebiet sind sie einer akademischen Schule zugeteilt worden und hatten ihre Prüfungsarbeit unter Aufsicht in der Akademie auszuführen. Bertuchs Angaben finden in einem Schreiben des Fürsten Kaunitz an Johann Anton Graf von Pergen (1725–1814) ihre offizielle Bestätigung, denn es heißt darin, dass *„Probarbeiten für [das] Meisterrecht der Schule zugeteilt werden [sollen], mit denen die Profession des Bittstellers in Verbindung steht“* und ferner dass *„[d]ie Aufgabe vom Direktor bestimmt, unter seiner Aufsicht gear-*

¹⁷² UAAdbKW AVA 1787 fol 135 und 1794 fol 135v–136r.

¹⁷³ UAAdbKW AVA 1793 fol 119v.

¹⁷⁴ Bertuch 1810, S. 22.

*beitet und dem Akademischen Rat zur Beurteilung übergeben und von demselben mit einem Zeugnis begleitet [wird].*¹⁷⁵

In der Erzverschneiderschule mussten Gesellen zunächst eine Zeichnung anfertigen. Nach positiver Beurteilung derselben durch den akademischen Rat, wurde das Thema der eigentlichen Prüfungsarbeit bekannt gegeben. Voraussetzung für die Zulassung zur Meisterprüfung war außerdem der Besuch des akademischen Unterrichts. Hagenauer war deshalb verpflichtet, seinen Schülern Zeugnisse auszustellen, die zum Nachweis der akademischen Ausbildung dienten. Nur wenige Beispiele solcher Zeugnisse sind erhalten.¹⁷⁶

Meisterprüfungen fanden in der beschriebenen Form allerdings nur in Wien statt; in den Erbländern konnte „*jeder Gesell, der nach der allgemeinen Vorschrift durch 6 Jahre gearbeitet, zum Meisterrecht gelangen.*“¹⁷⁷ Im Falle der Gold- und Silberarbeiter gestaltete sich die Ablegung der Meisterrechtsprüfung in drei Teilen und war in dieser Form seit 1775 in der Handwerksordnung geregelt: Nach der sechsjährigen Lehrzeit war zunächst eine Prüfung am Hauptmünzamt, die im Wesentlichen das Legieren von Gold und Silber umfasste, abzulegen, den zweiten Teil bildete die Zeichen- und Bossierprüfung an der Akademie der bildenden Künste und den Abschluss die Anfertigung des eigentlichen Meisterstücks. Die Themen für den letzten Teil waren in der Innungsordnung festgelegt: Ein vergoldeter Kelch für die Silberarbeiter, ein mit Edelsteinen gefasstes Schmuckstück bei den Goldarbeitern und eine Dose, geschmückt mit Gravuren und Ziselierungen bei den Galanteriearbeitern.¹⁷⁸ Diese Vorgaben spiegeln sich auch in Hagenauers Aufgabenstellungen für die akademischen Preiswettbewerbe wider; er griff die Themenvorgaben der Innung auf und bereitete so seine Schüler auf die bevorstehenden Abschlussprüfungen vor.

Zwischen 1783 und 1810 hatte Hagenauer mehr als 130 Meisterprüfungen an der Erzverschneiderschule abgenommen. Aus dem Inventar der Erzverschneiderschule geht hervor, dass die Prüfungsarbeiten im Besitz der Akademie verblieben sind; eine größere Zahl solcher Arbeiten wird darin angeführt.¹⁷⁹ Die Aussagen dazu sind meist sehr vage, sodass keine Angaben zu Themen, Arbeitstechnik oder qualitativer Beurteilung getroffen werden

¹⁷⁵ Schreiben des Fürsten Kaunitz an Graf Perglen vom 6.9.1787; OeStA AVA 1787/136. Zit. nach Fabiankowski 1989, S. 363.

¹⁷⁶ Bspw. jenes für den Bildhauergesellen Franz Hawelky. UAAdbKW AVA 1797 fol 43.

¹⁷⁷ UAAdbKW AVA 1788 fol 184v.

¹⁷⁸ Keeß 1823, S. 436–437.

¹⁷⁹ UAAdbKW AVA 1811 fol 276 und 296v–297r.

können. Als Beispiel kann allerdings das Meisterstück für einen „*Wagenmaler, Vergolder und Lackirer Gesell*“ angeführt werden, der zur Aufgabe hatte „*[auf] einer Mustertafel, wo auf einer beliebigen Grundfarbe, eine Art Mosaik mit arabesker Randeinfassung und etwas eingemengter Vergoldung, gefirnißt und im Glanz geschliffen, anzubringen.*“¹⁸⁰ Diese Beschreibung stellt eine ebenso seltene wie wichtige Quelle für die Anforderungen zur Erlangung des Meisterrechts in der damaligen Zeit dar.

Der Zusammenschluss der Wiener Kunstschulen im Jahr 1772 war vor dem Hintergrund geschehen, die Künftlerausbildung unter die Leitung einer einzigen großen Institution zu bringen. Gleichzeitig sollte die Ausbildung heimischer Künstler soweit verbessert werden, dass die Einfuhr teurer, in erster Linie auch kunsthandwerklicher, Güter aus Frankreich und Italien nicht mehr nötig war. Nicht erst 1806 als Napoleons Kontinentalsperre die Einfuhr englischer Waren auf den europäischen Kontinent unterband, zeigte sich, wie notwendig derartige kunstpolitische Überlegungen auch aufgrund der angespannten politischen Situation geworden waren. Dieselben Bestrebungen wie in Wien sind um 1800 auch im übrigen Europa zu beobachten; dies erklärt die zahlreichen Akademiegründungen im deutschsprachigen Raum Ende des 18. Jahrhunderts. Als Beispiel sei die Berliner Akademie angeführt, die unter Friedrich Anton Freiherrn von Heinitz (1725–1802) im Jahr 1790 eine neue Satzung erhielt, die in erster Linie Bedacht auf die Förderung von Kunst, Handwerk und das Manufakturwesen legte.¹⁸¹ Frankreich hatte, durch die Colbertschen Manufakturschulengründungen, seit dem 17. Jahrhundert eine vorherrschende Stellung in der Produktion hochwertiger Güter inne und erzielte hohe Exportgewinne.¹⁸² Auch wenn sich der Wiener Hof über Jahrhunderte, aufgrund politischer Verstrickungen, von Frankreich zu distanzieren versuchte, blieben Vorgänge in Paris nicht unbemerkt und wurden im Gegenteil sogar sehr genau beobachtet. Direkte Auswirkungen auf die Kunst des späten 18. Jahrhunderts hatte in Österreich zudem die josefinische Reformpolitik. Die zahlreichen Klosteraufhebungen brachten unweigerlich einen Rückgang von kirchlichen Aufträgen mit sich, die sehr deutlich zu spüren waren:

„[S]o genannte Künstler, besonders von diesen zwei Professionen [Maler und Bildhauer] giebt es hier ohndas so viele, und zwar meistentheils

¹⁸⁰ UAAdbKW AVA 1786 fol 139.

¹⁸¹ Kampe 1991, S. 34–35.

¹⁸² Mehr dazu bei Fliedl 1986, S. 49.

*nur mittelmässige und schlechte daß sie itzt zumalen da Kirchen, Stifter und Klöster auf die unnöthigen Zierung ihrer Gebäude kein Geld, oder wenig verwenden dürfen, die Maler, Bildhauer und Gipsarbeiter sich kaum das Brodt verdienen können.*¹⁸³

Eine gewisse Überzahl an Malern und Bildhauern, die unter den Künstlern Konkurrenzdruck erzeugte, trug zur Reform des Kunstwesens und des Kunstunterrichts bei. Hinter der Bedachtnahme auf die Förderung heimischer Künstler stand der Gedanke, nicht länger auf teure ausländische Fachkräfte angewiesen zu sein. In Wien zeichnete sich diese Entwicklung schon beim Auftrag Georg Raphael Donners für den Mehlmarktbrunnen ab, bei dem die jahrhundertelange Führungsrolle italienischer Bildhauer erstmals einen Einschnitt erlebte, indem der Auftrag einem Wiener Künstler übertragen worden war.¹⁸⁴ Die Grundlage sowohl für eine quantitative als auch eine qualitative Verbesserung der künstlerischen Produktion wurde Ende des 18. Jahrhunderts vor allem in der Vermittlung solider Zeichenkenntnisse gesehen. Hagenauers Unterricht in der Erzverschneiderschule basierte auf dem Zeichnen und Modellieren nach Vorlagen und Modellen¹⁸⁵; so konnte, den Überlegungen der Akademieleitung folgend, „[g]erade diese Schule [...] auf die Bildung des Geschmacks und der Erfindungswiedergabe einwirken und den Export fördern.“¹⁸⁶

Die Erzverschneiderschule war in drei Klassen aufgeteilt: Die Zeichen-, Bossier- und Gravierklasse. Die Zeichenklasse bildete, gemäß der akademischen Forderung, wonach jegliches Kunstschaffen auf ausgezeichneten Zeichenkenntnissen beruhe, die Grundlage für die künstlerische Ausbildung. Die Wiener Akademie stellte sich mit dieser Ansicht in die Nachfolge des renaissancezeitlichen Disegno-Gedankens, der die Zeichnung zur Basis eines guten Kunstwerkes erhob. Ganz allgemein folgte die Konzentration auf den Zeichenunterricht der Kunsttheorie des Klassizismus und lässt sich zur gleichen Zeit überall in Europa feststellen. Auf den genauen Ausbildungsablauf bzw. den Unterrichtsalltag in der Erzverschneiderschule lassen sich keine Rückschlüsse mehr ziehen. Das ist in erster Linie auf fehlende Quellen zurückzuführen. Aufzeichnungen über den Unterricht, exakte Schülerzahlen sind gar nicht und Informationen zu den Schülern nur bedingt vorhanden.

¹⁸³ UAAdbKW AVA 1785 fol 48r.

¹⁸⁴ Schemper-Sparholz 1999, S. 402. Als einen deutlichen Ausdruck der Etablierung eines Wiener Stils bezeichnete die Autorin den Skulpturenschmuck im Schlosspark von Schönbrunn.

¹⁸⁵ Im Schulinventar ist eine beachtliche Zahl aufgelistet. UAAdbKW AVA 1810 fol 273–fol 298 1811.

¹⁸⁶ Wagner 1967, S. 53.

Zu Hagenauers Zeit war es noch nicht üblich, genaue Schülerlisten zu führen, die Unterrichtsmethodik bedurfte keiner Protokollierung, das heißt, es bestand fast keine Notwendigkeit zur Verschriftlichung seiner Verpflichtungen als Akademielehrer.

Aus dem erhaltenen Aktenmaterial sind trotzdem einige Erkenntnisse über den Unterricht in der Erzverschneiderschule zu gewinnen. Die Schüler arbeiteten auf Anweisung und unter Aufsicht von Hagenauer und Franz Domanöck. Unter Hagenauers Lehrtätigkeit ist eine signifikante Steigerung der Zahl von Zeichenvorlagen und Modellen festzustellen, was einerseits darauf zurückzuführen ist, dass Hagenauer für die Bereitstellung von Unterrichtsmaterial selbst verantwortlich war, zum anderen legte er Wert darauf, dass „*neben den Verzierungen auch die Figuren zeichnen [gelernt wird]*“. ¹⁸⁷ In der Erzverschneiderschule sind in erster Linie praktische Grundlagenkenntnisse vermittelt worden. Die Schüler lernten den Umgang mit Arbeitsgeräten und -materialien. Kunsttheoretische Kurse und zusätzliche Zeichenkurse wurden an der Akademie besucht. Während tagsüber in den jeweiligen Kunstklassen gearbeitet wurde, fand der Unterricht im Akademiehauptgebäude abends statt. Zusätzlich zum Unterricht, der „*[t]äglich vor Tisch von 9 – 11 Uhr; nach Tisch von 2 – 4 Uhr*“ ¹⁸⁸ abgehalten wurde, unterrichtete Hagenauer auch „*[s]onntags von 8 – 10 Uhr Früh*“ ¹⁸⁹. Aus einer im Jahr 1801 verfassten handschriftlichen Schülerliste geht hervor, dass am Sonntagsunterricht mehr als doppelt so viele Schüler teilnahmen als unter der Woche. ¹⁹⁰ Die Auflistung erfasst lediglich die Namen der Schüler; nähere Angaben über das Kunstfach, den Ausbildungsfortschritt oder persönliche Informationen fehlen. Der praktische Unterricht wurde durch zusätzliche Kurse an der Graveurakademie des kaiserlichen Münzamt, die seit dem Jahr 1734 bestand und u. a. von Matthäus Donner geleitet worden war, erweitert. Zwischen Hagenauers akademischer Klasse und der Ausbildungsstätte für Medailleure und Stempelschneider am Münzamt lässt sich anhand der Quellen ein reger Austausch feststellen; so besuchten umgekehrt viele Münzamtsschüler den Unterricht bei Hagenauer. Beide Schulen betrachteten einander folglich weniger als Konkurrenz als vielmehr als gegenseitige Ergänzung.

¹⁸⁷ UAAdbKW AVA 1785, fol 47r.

¹⁸⁸ Bertuch 1810, S. 22.

¹⁸⁹ Bertuch 1810, S. 22.

¹⁹⁰ UAAdbKW AVA 1801 fol 493. Verzeichnet sind insgesamt etwa 230 Schüler, die Hagenauer im Jahr 1801 unterrichtete, davon ca. 150 sonntags. Schon 1787 wird auf eine Beilage hingewiesen, welche „*die dieß jährlich Täglich frequentirende, und mit Eigner Handschrift aufgezeichnete Schüller*“ verzeichnen soll, die im entsprechenden Akt allerdings fehlt. UAAdbKW AVA 1787 fol 126v.

Das „*Verzeichniß der in der Zälatorschule befindlichen und der Akademie eigenthümlichen Studien*“¹⁹¹ stellt mitunter die wichtigste Quelle zum Unterricht an der Erzverschneiderschule dar. Daraus geht hervor, dass die Schule über sieben Unterrichtsräume verfügte. Zeichenpulte und -tische und spezielle Gerätschaften für Bossierer, „*Bosir-Stafelyen*“ und „*Bosir-Stühle*“¹⁹² weisen auf die vordergründige Beschäftigung der Schüler hin. Carl Daniel David Bach, der Direktor der Breslauer Kunstschule, notierte bei seinem Besuch: „*Die Schüler lernen hier [...] das Modellieren in Wachs und Gips sowie die Ausführungen von Verzierungen in Metall [...].*“¹⁹³ Besonders wichtig war, neben dem Zeichnen, die Wachsbossierung bzw. die Herstellung von Gipsmodellen. Beides sind wichtige Arbeitsschritte für Bildhauer, ebenso wie für den Metallplastiker. Hauptsächlich aber weist das Schulinventar eine beträchtliche Zahl an Lehrvorlagen auf. Hagenauer selbst sprach von einer „*ungeheure[n] Menge von Musterstücken*,“¹⁹⁴ die sich auf etwa dreitausend beziffern lassen. Zum überwiegenden Teil handelte es sich um Zeichnungen, daneben dienten Meisterprüfungsarbeiten und bei den akademischen Wettbewerben prämierte Arbeiten als Studienmaterial.¹⁹⁵ Bereits 1783 wurde Hagenauers Lehrsammlung von der Akademieleitung in Augenschein genommen: „*[D]ieselbe sind in einem eigenen darzu gewidmeten Zimmer der Gravierschule bey St: Anna in 270: Ramen in Bronz Farb mit Gläsern an der Wand aufgemacht, in den Ramen aber befinden sich verschiedene Stücke.*“¹⁹⁶ Schon damals, erst kurz nachdem Hagenauer die Leitung der Erzverschneiderschule übernommen hatte, war man zu dem Schluss gekommen, dass

„*[d]er Nutzen den die Schüler, dann einige junge Künstler und Professionisten, wenn sie in Metall oder Holz arbeiten, aus so vielen schönen und abwechselnden Mustern schöpfen können, [...] von selbst so einleuchtend [ist], daß [...] der Direktor Hagenauer dießfals das größte Lob verdient.*“¹⁹⁷

¹⁹¹ UAAdbKW AVA 1810 fol 273–fol 298 1811; hier 1810 fol 273r.

¹⁹² UAAdbKW AVA 1811 fol 279v.

¹⁹³ Bericht Bachs, um 1791. Zit. nach Hölscher 2003, S. 26.

¹⁹⁴ UAAdbKW AVA 1811 fol 280v.

¹⁹⁵ Prüfungs- und Preisarbeiten waren ursprünglich im Besitz der Akademie verblieben. Anfang der 1790er-Jahre entspann sich eine Diskussion über das geistige Eigentum an den Werken und man beschloss nur mehr jene Arbeiten, die mit einem ersten Preis prämiert wurden und bei den Werkstücken von Meisterprüfungen nur jene in der Akademie zu behalten, die nicht vom Prüfungskandidaten zurückverlangt wurden.

¹⁹⁶ UAAdbKW AVA 1783 fol 41v.

¹⁹⁷ UAAdbKW AVA 1783 fol 41v.

Der Großteil dieser Mustervorlagen ist verloren. Rückschlüsse darauf lassen sich insofern schlecht ziehen, als die Arbeiten nicht näher beschrieben sind, d. h. Werktitel und andere Angaben fehlen. Zwei Wachsbossierungen von Thomas Lang (1749–1812) stellen seltene Beispiele für erhaltene akademische Preisstücke aus der Erzverschneiderschule dar. 1781 war Langs Arbeit mit der Darstellung von Ulysses und Penelope mit dem ersten Gundelpreis im Gravieren ausgezeichnet worden. (Abb. 9) Drei Jahre später erhielt er für die Wachsbossierung von Orest und Pylades erneut einen ersten Preis, gleichzeitig war ihm die akademische Mitgliedschaft verliehen worden.¹⁹⁸ (Abb. 10) Lang, der Sohn eines Schwazer Nagelschmieds, fand erst relativ spät zur Kunst. Zunächst, beim Hofgärtner des Grafen von Enzenberg in Tirol zum Gärtner ausgebildet und als Geselle in Nymphenburg tätig, beschäftigte er sich als Autodidakt mit dem Schnitzen von Alabasterfiguren. 1780 machte er sich mit einem Modell der Innsbrucker Triumphpforte und einer Empfehlung seines Dienstherrn auf den Weg zum Freiherren von Sperges nach Wien, wo ihm Maria Theresia auf dessen Empfehlung die Ausbildung an der Erzverschneiderschule ermöglichte.¹⁹⁹ (Abb. 11) Die Wachsbossierungen sind Beispiele für seine frühe Schaffensphase. Thomas Lang erwies sich als erfinderischer Geist – 1789 ernannte ihn Joseph II. für die Einführung von Stanzen und Walzen für Metallwaren zum Fabriken-Graveur.²⁰⁰ Lang folgte seinem Lehrer Hagenauer nach dessen Tod für ein Jahr als Direktor der Erzverschneiderschule nach. Ein Porträt im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck zeigt den etwa fünfzigjährigen Künstler. (Abb. 12) Lang ist im Profil nach links gewandt, vor dunklem Hintergrund, dargestellt. Sein Körper nimmt die gesamte untere Bildhälfte ein. Von rechts einfallendes Licht zeichnet weiche Schatten auf das Antlitz und bewirkt vor allem auf dem kostbaren Spitzenkragen des Hemdes zarte Lichtreflexionen. In seiner rechten Hand hält der Künstler einen Grabstichel. Seine Finger sind in eigentümlicher Weise übereinandergelegt; die Fingergelenke weisen knotenartige Veränderungen wie bei altersbedingten Abnutzungserscheinungen (Arthrose) auf. Das Künstlerporträt, dessen Schöpfer nicht bekannt ist, reiht sich in die große Zahl an Künstlerrepräsentationsbildnissen der Zeit um 1800 ein.

Das Tiroler Landesmuseum besitzt zudem einige Steinschnitte, Stahlgravuren und Gipsabdrücke von Thomas Lang, die ursprünglich aus dem Besitz seines Sohnes stammen.²⁰¹ Unter den, in passenden Schmuckkassetten eingelegten, Stücken befinden sich Porträt-

¹⁹⁸ UAAdBKW AVA 1781 fol 62r.

¹⁹⁹ Thomas und Joseph Lang 1825, S. 308–313.

²⁰⁰ Thomas und Joseph Lang 1825, S. 315.

²⁰¹ Freundliche Mitteilung TLMF Innsbruck.

medaillons mit antiken und zeitgenössischen Darstellungen, mit mythologischen Szenen, Gipsabdrücke mit Wiedergaben antiker Skulpturen (Venus Pudica, Dornausziehende Venus, Herkules, Kaunos und Byblos-Gruppe) und antikisierenden Darstellungen sowie kleinformatischen Kopien nach Canova (Tänzerinnen, Selbstporträbüste, Büste Napoleon Bonapartes, die Drei Grazien, Theseus-Kentauren-Gruppe) oder auch Giambolognas (1529–1608) ‚Fliegendem Merkur‘. (Abb. 13–15.) Langs Kameen stehen zeitgenössischen Gemmendarstellungen (Wedgwood), auch in ihrer künstlerischen Qualität, sehr nahe.

Die oben bereits angesprochene Mustervorlagensammlung Hagenauers umfasste

*„alle in ganz Europa in Gyps, Wachs, Schwefel u:d:g. [und dergleichen] heraus gekommene verschiedene Sammlungen von Bildnissen berühmter Künstler und Gelehrten, die Abgüsse der schönsten Antiken und modernen Gemmen, von Denkmünzen, kleineren wie größeren Basreliefs, Bruststücke, Statuen und kleineren Gruppen,“*²⁰²

wie der Künstler im Begleittext des Verzeichnisses festhielt. Seinen Ausführungen zufolge war die ursprüngliche Gipsabgussammlung, die Hagenauer aus Salzburg mitgebracht hatte, erheblich angewachsen. Wie es gelungen war, eine so große Zahl an antiken Gipsabgüssen zusammenzutragen, wird nicht erwähnt. Das Schulinventar von 1811 nennt Zeichnungen, Basreliefs, Büsten, Statuen, Kupferstiche, Siegel und Wachsbossierungen. Thematisch überwiegen, der Zeit des späten 18. Jahrhunderts entsprechend, Vorlagen für Helden- und Götterfiguren aus der griechisch-römischen Mythologie. Zahlenmäßig am stärksten vertreten sind Entwürfe für Gegenstände des täglichen Bedarfs, das heißt für alle Arten von Lampen und Leuchter, für Speisegeschirr und Besteck, Töpfe, Geschirr und Waschutensilien, für Schreibzeuge, Spiegelrahmen, Dosen und Behälter für Toiletteartikel, für Knöpfe, Stöcke, Pfeifenraucherzubehöre, Ornamente für Gewehre und andere Waffen, Entwürfe für Schmuck, für Einrichtungsgegenstände, Möbel und Zimmeröfen bis hin zu Ornamentvorlagen für Kaleschen, Chaisen und anderen Wagenformen, daneben für liturgisches Gerät und Zierbrunnen. Im Zeichenkonvolut des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste in Wien sind zahlreiche Beispiele davon erhalten. Clau-

²⁰² UAAdbKW AVA 1811 fol 280v.

dia Boesch erkannte in Hagenauers Vorlagen eine „große Liebe zum Detail“ sowie eine „gewisse Überfülle und Kleinteiligkeit.“²⁰³ Dieser Detailreichtum ist auch an seinen großformatigen Werken zu bemerken und hat seine Vorbilder in der Wiener Bildhauerei des 18. Jahrhunderts, etwa an Werken Messerschmidts oder Donners. Als Beispiel sei auf die Figur der Weisheit am der Salzburger Mariendenkmal verwiesen, an der das Herausarbeiten unterschiedlicher stofflicher Qualitäten im Sinne Gian Lorenzo Berninis (1598–1680) deutlich wird und insbesondere die Darstellung von Gewandsäumen und Stoffmustern bemerkenswert ist. Gleichzeitig spiegelt sich in den Zeichnungen der Modestil der Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts wider, der von schmückendem Beiwerk geprägt war. Zeitgenössische Porträtdarstellungen zeigen Frauen, die auffallend viel Schmuck tragen sowie Männer mit Zierknöpfen und Schnallen an Schuhen und Kleidung, mit aufwändig verzierten Spazierstöcken und Tabakpfeifen, oft sogar mit gravierten Metallauflagen. Dies betraf die adelige und bürgerliche Lebenswelt gleichermaßen. Der künstlerische Lernprozess von Hagenauers Schülern war folglich stark praxisorientiert. Gleichzeitig folgte er der akademischen Doktrin zur Verbesserung von Zeichenkenntnissen, nämlich insofern als das Vorlagenrepertoire auch Studienvorlagen zu den Säulenordnungen, zur Mimik, zu Anatomie- und Proportionsstudien bis hin zu Zeichenvorlagen für Pflanzen, Früchte und verschiedenste (teils exotische) Tierarten umfasste. Die Beherrschung der Anatomie war im Klassizismus besonders wichtig. Die im Inventar angeführten Ausdrucksstudien wecken Assoziationen zu Messerschmidts ‚Charakterköpfen‘ bzw. zu zeitgenössischen physiognomischen Theorien Johann Heinrich Füsslis (1741–1825) oder des gleichaltrigen Johann Caspar Lavater²⁰⁴ (1741–1801) und können als Aufgriff zeitgemäßer Tendenzen der Bildhauerei und Kunsttheorie in Hagenauers Unterrichtspraxis verstanden werden. Die Wurzeln derselben reichen bis in die Antike zurück, von der aus sich etwa die Gleichsetzung von Mensch und Tier vor allem in der Renaissance fortgesetzt hatte und im Barock mit Bernini und Charles Le Brun (1619–1690) ihren letzten Höhepunkt vor den Studien William Hogarths (1697–1764) und Daniel Nikolaus Chodowieckis (1726–1801) sowie den, einmal mehr von der Aufklärung beeinflussten, Traktaten des späten 18. Jahrhunderts fanden.²⁰⁵

²⁰³ Boesch 1990, S. 25.

²⁰⁴ Siehe dazu z. B. Herrmann 1994.

²⁰⁵ Sah Messerschmidt das Gesicht als Spielfeld für unendlich viele Variationen an Ausdrucksmöglichkeiten, die er, mit nach ihm nie erreichter Qualität, skulptural umzusetzen wusste, schlugen sich im Gegensatz dazu aus Lavaters Sicht Charakter und Befindlichkeit der Seele im Gesichtsausdruck eines Menschen nieder, woraus er ein Regelwerk abzuleiten suchte. Ausführlicher bei Ronzoni 1997.

Bemerkenswert sind zudem die zahlreichen Beispiele für Mustervorlagen nach bestimmten Künstlern, die in der Erzverschneiderschule Verwendung fanden. Die Schüler studierten nach Werken von Georg Raphael Donner, François Duquesnoy (1597–1643), Johannes Elias Ridinger (1698–1767), Giovanni da Bologna, Michelangelo (1475–1564), Annibale Carracci (1560–1609), Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) sowie der Akademielehrer Anton Domanöck, Jakob Matthias Schmutzer, Matthäus Donner, Paul Troger und Hagenauer. Repliken nach Donner sind zum überwiegenden Teil mit präzisen Werktiteln angeführt. So lässt sich feststellen, dass für den akademischen Unterricht vor allem seine Reliefs von Bedeutung waren. Die Spanne reichte dabei von frühen Arbeiten, wie der Geißelung Christi (1730) oder der Grablegung (1730/31), über Christus vor Pilatus, Kreuzabnahme, Beweinung (alle um 1735) und Christus und die Samariterin (1738), bis hin zu späten Arbeiten, wie der Darstellung von Kain und Abel oder des hl. Hieronymus (beide um 1750).²⁰⁶ Der ästhetische Schwerpunkt der Künstlerausbildung an der Erzverschneiderschule lag demgemäß in der Nachfolge barock-klassizistischer Tendenzen in der europäischen Skulptur. Fast allen oben aufgeführten Künstlern gemein sind das Aufgreifen des klassischen Figurenideals, die elegante Längung der Proportionen und die Ausprägung des griechischen Idealporträttypus, bei dem Augenbrauen und Nase eine lange Linie bilden. Mit der deutlichen Präsenz Michelangelos schloss sich Hagenauer dem theoretischen Konzept der Wiener Akademie an, das, wie bereits erwähnt, unter anderem auf Mengs' Kunsttheorie basierte, der Michelangelo als das größte Vorbild für die Bildhauerei auswies.²⁰⁷ Ridingers Tier-, Jagd- und Landschaftsdarstellungen waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beliebte Sammlerobjekte. Seine Werke waren bspw. in der Firmianschen Sammlung in Schloss Leopoldskron und in der Neuen Residenz des Passauer Fürstbischofs vertreten.²⁰⁸ Seine Bilder eigneten sich als Vorlagen für Naturstudium und für das Studium der Tieranatomie.

Die Zahl der Vorlagen war schließlich auf eine so große angewachsen, dass Hagenauer Hefte binden bzw. Glasrahmen dafür anfertigen ließ.²⁰⁹ Ein umfangreicher Studienvorrat hatte in Zeiten ständiger außenpolitischer Bedrohung, wie es in den 1790er-Jahren der Fall gewesen war, einen weiteren, zugleich praktischen, Nutzen, nämlich *„bey Kriegszeiten, in der Haupt- und Kaiserstadt Wien auf gezeichnete, und modellirte Studien zur Aus-*

²⁰⁶ UAAdbKW AVA 1811 fol 286v, fol 291r und fol 293v.

²⁰⁷ Mengs 1771.

²⁰⁸ Schindler 1990, S. 100; Inventar Schloss Leopoldskron 1992.

²⁰⁹ UAAdbKW AVA 1791 fol 13 und 14r und 1793 fol 107r.

*bildung einer so beträchtlichen Menge Jünglinge*²¹⁰ zurückgreifen zu können. Akademiemitglieder waren vom Kriegsdienst befreit; es war daher vonnöten, auch im Falle eines Krieges, den Unterricht aufrechterhalten zu können. Je umfangreicher der Modellvorrat folglich war, umso uneingeschränkter konnte der Kunstunterricht fortgesetzt werden. Hagenauers Modellsammlung war nicht nur Studien- und Lehrsammlung für seiner Schüler, sondern erhielt auch öffentliche Aufmerksamkeit. So z. B. im Jahr 1781, anlässlich des Besuches des russischen Thronfolgers, Zarewitsch Paul (1754–1801) und dessen Frau Maria Fjodorowna (1759–1828), einer geborenen Prinzessin von Württemberg, in Wien:

*„Se. kais. Maj. [geruheten] die höchste Herrschaften zu den [...] Herrn Johann Baptist von Hagenauer, Lehrer der Statuarie, in der allhiesigen k.k. Akademie [...] zu führen, und dessen reichen Vorrath von seinen sowohl in antiquen, als modernen Statuen, Köpfen, Bruststücken, Basrelieuen, Vasen, und Ornamenten, in allen Gattungen der Materien bestehenden Arbeiten, zu zeigen [...]. Sodann begaben sich Se. Maj. mit den höchsten Herrschaften in dessen Arbeitszimmer, allwo sowohl an verschiedenen guten Stücken, als auch in unterschiedlicher Materie, gearbeitet wurde.“*²¹¹

Hagenauer berichtete zudem selbst von *„anhere kommenden fremden hohen Standes Persohnen, und Kunstverständigen,*²¹² die ihn in der Akademie aufsuchten, um sein Modellkabinett zu besichtigen. In den 1780er-Jahren waren in Wien relativ wenige Antikenabgüsse vorhanden, antike Kunstwerke in der Regel nur aus Stichwerken bekannt. Selbst die Akademie verfügte lange Zeit nur über sechs Abgüsse nach antiken Skulpturen, die unter Karl VI. angekauft worden waren.²¹³ Bis zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert sollte der Antikenmodellvorrat der Akademie erheblich anwachsen. So forderte Hagenauer 1785, im Zuge des Umzuges der Akademie nach St. Anna, *„die Einräumung eines Saals oder großen Zimmers, „wo er die von ihm aus Gips gefertigte viele Statuen, Büs-*

²¹⁰ UAAdbKW AVA 1793 98r.

²¹¹ Anhang zur Wiener Zeitung vom 19. Dezember 1781. Das russische Thronfolgerpaar reiste 1781 unter den Pseudonymen Graf und Gräfin von Norden durch Europa und wurde bei ihrem Wienaufenthalt von Kaiser Joseph II. durch die kaiserliche Residenzstadt geführt. Gusanow 2001a. Joseph II. war ein Jahr zuvor als Graf Falkenstein in Russland gewesen. Ders. 2001b, S. 157.

²¹² Kuijpers 1989, S. 386.

²¹³ Kábdebo 1880, S. 32. Siehe S. 38, Anm. 132.

*ten, Vasen, Modelle und dergleichen Arbeiten [...] zur Schau und zum Kaufe aufstellen könne.*²¹⁴

2.2.1. Zur Bedeutung der Schule als künstlerische Ausbildungsstätte

Die Erzverschneiderschule war 1769 als Ausbildungsstätte für Künstler, deren Arbeitsgebiete nicht unmittelbar in die ‚klassischen‘ Arbeitsfelder der Bildenden Künste – Malerei, Architektur, Skulptur – fielen und damit auch nicht an der van Schuppen’schen Akademie vertreten waren, gegründet worden. Der Bedarf an einer eigenen Schule war gegeben, wie wichtig sie für die Entfaltung der Künste in Wien am Ende des 18. Jahrhunderts war, unterstreicht die Tatsache, dass Fürst Kaunitz 1770 das Protektorat der Erzverschneiderschule übernahm. Mit der schrittweisen Angleichung von Kunst und Handwerk folgte die Wiener Akademie einer Tendenz, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts an vielen Orten in Europa festzustellen ist. Wie sehr die Erzverschneiderschule an der Wiener Akademie zum Ziel, die künstlerische Ausbildung zu verbessern und die Zahl der Importe von Luxusgütern zu minimieren beitragen konnte, wird besonders an der Wahrnehmung von Hagenauers Schule außerhalb der Akademie deutlich. Schon Jakob Schmutzer schrieb nach seiner Rückkehr aus Paris an Maria Theresia: *„[D]ie Academie [gemeint ist die Erzverschneiderschule] Wien in die Lage versetzen, selbst tüchtige Meister in geschnittener und getriebener Art heranzubilden“* sodass man *„diese Arbeiten von Paris kommen zu lassen entböhren könnte.“*²¹⁵ Eine erste wichtige Maßnahme dafür war die Verbesserung des Zeichenunterrichts.

Nach dem Tod Hagenauers entspann sich an der Akademie eine rege Diskussion zur Neuorganisation der Erzverschneiderschule. Die vorgebrachten Äußerungen diesbezüglich erzeugen ein zwiespältiges Meinungsbild zu Hagenauers Lehrtätigkeit. Einerseits wird vom Verfall der Schule unter Hagenauer gesprochen, andererseits bemängelte der Bildhauer Josef Klieber (1773–1850), dass sich der Unterricht nach seinem Tod zu stark auf das Ornamentzeichnen beschränke, während *„früher [zu Hagenauers Zeit die] Erzverschneidekunst in erhabener und vertiefter Arbeit, das Treiben in Metallen, Gravieren und Wachsbossieren gelehrt worden [sien].“*²¹⁶ Klieber war nach dem Tod von Franz

²¹⁴ UAAdbKW AVA 1785, fol 91r.

²¹⁵ Promemoria Jakob Schmutzers an Maria Theresia. Zit. nach Leisching 1901, S. 9.

²¹⁶ Zit. nach. Wagner 1967, S. 113–114.

Xaver Würth (1749–1813) im Jahr 1814 schließlich selbst, zunächst zum interimistischen und schließlich, zum tatsächlichen Direktor der Erzverschneiderschule gewählt worden.²¹⁷ Unter dem Direktorat Hagenauers ist ein besonderer Schwerpunkt auf die Ausbildung von Medailleuren festzustellen. Wie gut gerade diese Berufsgruppe auf ihre künstlerische Tätigkeit vorbereitet worden war, unterstreicht eine Empfehlung des Obergraveurs des kaiserlichen Münzamtes in Kremnitz (heute Kremnica, Slowakei), Josef Vinazer (1738–1814), für Ernst Heinrich Karl (1781–1854), einen Graveurschüler Hagenauers, in der zu lesen ist, Karl sei: „*ein Haupt Genie in seinem Fache nämlich als Erzverschneider in erhabene[r] und in der Tiefe als Wachs Bossirer und glückliche[r] Porträtist.*“²¹⁸ Vinazer unterstreicht Karls umfassende künstlerische Vorbildung, die er sich dank Hagenauers Lehrmethodik an der Erzverschneiderschule aneignen konnte.

Hagenauers Herausforderungen als Direktor der Erzverschneiderschule lagen darin, den merkantilistischen Forderungen von Akademieleitung und Kaiserhaus nachzukommen und den Spagat zwischen der Ausbildung von Künstlern und Handwerkern zu schaffen. Wie rasch es ihm gelungen war, seinen Unterricht auf diese neuen Anforderungen abzustimmen, zeigt sich z. B. daran, dass sich die Wiener Erzverschneiderschule als Vorbild für andere Kunstschulen mit ähnlicher Ausrichtung etablierte. So reiste etwa Carl Daniel David Bach, der Direktor der 1791 gegründeten Breslauer Kunstschule kurz nach der Eröffnung derselben nach Wien, um sich bei Hagenauer Anregungen, insbesondere für den Zeichenunterricht für Handwerker zu holen.²¹⁹ Als besonders beachtenswert empfand Bach die Praxis des Modellierens in Wachs und Gips, die an der Berliner Kunstakademie (der die Breslauer Kunstschule, weil zur damaligen Zeit zu Preußen zugehörig, angehörte) zu seiner Zeit zwar schon zur gängigen Lehrmethodik gehörte, offenbar aber noch nicht so umfassend praktiziert wurde, wie in Wien. Hagenauers Unterrichtsmodell, das eine Konzentration auf den Umgang mit unterschiedlichen Materialien sowie auf das Zeichnen und Modellieren vorsah, nahm Bach als wichtige Anreize auf. Ein gutes Jahrzehnt später sollte Joseph Mattersberger, der in Hagenauers Salzburger Bildhaueratelier seine erste Ausbildung erfahren hatte, an Bachs Kunstschule für den Unterricht im Bos-

²¹⁷ Wagner 1967, S. 369.

²¹⁸ Brief von Josef Vinazer vom 19.10.1813. Zit. nach Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1274.

²¹⁹ Hölscher 2003, S. 26. Bach war vor der Übernahme der Breslauer Kunstschule längere Zeit in Berlin tätig gewesen, wo er auch eine Art privater Zeichenakademie unterhalten hatte. Meusel 1808, S. 25.

sieren und Modellieren berufen werden.²²⁰ Carl Bertuch, der die Erzverschneiderschule während seines Wienaufenthalts im Winter 1805/06 besucht hatte, notierte zu Hagenauers Kunstklasse in seinem Reisetagebuch:

*„Diese vierte Schule [Erzverschneiderschule], hat auf Verbreitung des guten Geschmacks so wie des Kunstfleißes aller Art in Österreich großen Einfluß, und es ist bekannt, daß z. B. die Wiener Gold- und Silber=Arbeiter sich rühmlich auszeichnen.“*²²¹

Die Bedeutung der Erzverschneiderschule für die Wiener Gold- und Silberschmiede am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert hat in jüngerer Zeit auch Elisabeth Schmuttermeyer hervorgehoben: Die wesentliche Verbesserung der Formen und des Dekors in dieser Zeit sei auf die Verbesserung der Ausbildung an der Akademie, insbesondere auf die Verbesserung der Zeichenausbildung zurückzuführen.²²² Wiener Silberarbeiten aus der Zeit um 1800 kennzeichnet vor allem ein schlichtes Design und zurückhaltender Dekor. Diese Klarheit der Formen korrelierte nicht nur mit der klassizistischen Zeitmode, sondern bildet gleichzeitig einen Brückenschlag zu kunstgewerblichen Arbeiten der klassischen Moderne.²²³ Das Wiener Handwerk verfügte an der Wende zum 19. Jahrhundert über ein hohes Maß an künstlerischem Ausdrucksvermögen und technischer Perfektion, denn gerade Gegenstände ohne überschwänglichen Dekor verlangten absolute Präzision im Herstellungsprozess.

Schon die erste Künstlergeneration, die aus Hagenauers Schule hervorgegangen war, hatte dazu beigetragen, das Wiener Kunsthandwerk am Kunstmarkt zu etablieren. Bereits 1838 war davon die Rede, dass „[d]ie [Wiener] Gold- und Silberschmiede und die Juweliere [...] mit ihren kostbaren Kollektionen sicher die von Frankreich und England [überbieten].“²²⁴ Der Erfolg war in erster Linie an der wachsenden Zahl von Künstlern und der Qualität ihrer Werke messbar. Die soll weiter unten ausführlich besprochen werden.

²²⁰ Schmuttermeyer 2003, S. 373.

²²¹ Bertuch 1810, S. 23.

²²² Schmuttermeyer 2003, S. 373.

²²³ Seipel/Price 2003, insbes. der Aufsatz von Christopher Wilk. Wilk 2003, S. 363–367.

²²⁴ François Trollope 1838. Zit. nach Huey 2003, S. 46.

Die Reglementierung des Kunstunterrichts um 1800 brachte deutliche Veränderungen, im Vergleich zur Künstlerausbildung früherer Jahrhunderte. Ebenso neu waren die Prämissen, nach denen Kunstschulen im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts ihren Unterricht ausrichteten. Kunst wurde als lehr- und lernbar begriffen; die kreativ-schöpferische Kraft des Künstlertums weitgehend ausgeblendet. Künstler durchliefen eine Ausbildung, die einem bestimmten Regelwerk unterlag. In Hagenauers akademischer Klasse bildete das Zeichnen und Modellieren den Schwerpunkt der Ausbildung. Je nach Profession erlernten seine Schüler den Umgang mit verschiedenen Metallen und ihrer künstlerischen Bearbeitung. Eine Besonderheit des Unterrichts in der Erzverschneiderschule stellte die Möglichkeit dar, am kaiserlichen Münzamt praktische Kenntnisse weiter zu vertiefen.

Den Abschluss des Kapitels zur Wiener Schaffenszeit von Hagenauer soll die Reflektion seiner künstlerischen Arbeiten zwischen 1780 und 1810 bilden.

3. Das künstlerische Schaffen zwischen 1780 und 1810

Zur negativen Bewertung von Hagenauers künstlerischem Schaffen nach 1780 könnte nicht unwesentlich der Umstand beigetragen haben, dass seine Arbeiten bis 1810 nie einer Gesamtbetrachtung unterzogen worden sind. Die nachfolgenden Ausführungen sollen den Umfang seines Schaffens in der angegebenen Zeitspanne aufzeigen, ihn als Künstler greifbar machen und damit seine künstlerische Präsenz zwischen 1780 und 1810 veranschaulichen. Ein Hinweis darauf, dass Hagenauer nicht nur als Lehrer, sondern auch als praktizierender Bildhauer tätig sein wollte, findet sich bspw. in der Bitte Hagenauers, anlässlich der Planungen zum Umzug in das neue Akademiegebäude St. Anna, einen Raum für eine „*Bildhauer-Werkstätte*“²²⁵ vorzusehen, der stattgegeben worden war.

Bereits im Jahr 1781 hatte sich Hagenauer an einem größeren künstlerischen Ausstattungsprojekt beteiligt, nämlich der Ausstattung von Schloss Pöckstein-Zwischenwässern in Kärnten, der künftigen (wenn auch nur kurzweiligen) Residenz des Gurker Bischofs. Bauherr war Joseph Franz Anton von Auersperg (1734–1795), der Hagenauers jüngsten Bruder, Johann Georg, mit der Errichtung des Schlosses betraut hatte.²²⁶ Johann Baptist Hagenauer schuf für die Gurker Bischofsresidenz vier großformatige Skulpturen, die vier Gottheiten Bacchus, Hermes, Demeter und Hebe darstellend. Hagenauer wiederholte für

²²⁵ UAAdbKW AVA 1785 fol 153.

²²⁶ Die jüngste Beschäftigung mit Schloss Pöckstein stellt Lichtenegger 2001 dar.

Pöckstein das Figurenprogramm, das er schon Ende der 1760er-Jahre für den Schlosspark von Nymphenburg konzipierte. Wahrscheinlich handelte es sich bei den Pöcksteiner Statuen ebenfalls um Gipsfiguren, die vielleicht auch für den Schlossgarten bestimmt waren.²²⁷ Die Arbeiten wurden in Hagenauers Wiener Atelier ausgeführt und von dort nach Kärnten gebracht. Eine entsprechende Rechnung vom 21. Juli 1781 in der auch Kosten für die Verpackung der Werke berücksichtigt sind, bestätigt dies.²²⁸ Hagenauers Skulpturen für Schloss Pöckstein sind nicht erhalten, über ihren Verbleib ist nichts bekannt. Selbst zum ursprünglichen Aufstellungsort gibt es keine Anhaltspunkte. Die mythologischen Figuren im Stiegenhaus des Schlosses stammen von Johann Georg Hittinger.²²⁹

Für das Jahr 1781 sind, zumindest quellenkundlich, ein Standbild sowie eine Porträtdarstellung von Kaiser Joseph II. belegt. Die Werke sind im Zusammenhang mit dem Besuch des russischen Thronfolgerpaares in Wien erwähnt worden.²³⁰ Es heißt, der Kaiser habe in Hagenauers Atelier ein Standbild, in „*sehr gut ausgefallener Bildung in römischer Kleidung in Lebensgrösse*“ gesehen, das „*Se. röm. kaiserl. Maj. besonders [vergnügte]*.“²³¹ Nähere Angaben lassen sich zu dieser Arbeit nicht machen. Eine von Hermann Burg Hagenauer zugeschriebene Tonstatuette ist mit dem genannten Werk nicht in Verbindung zu bringen.²³² Es handelt sich dabei um keine lebensgroße Darstellung, die in der zitierten Quelle genannt wird, und zudem ist die Autorschaft Hagenauers für die von Burg erwähnte Tonstatuette höchst zweifelhaft; schon Erika Tietze-Conrat sprach sich gegen eine Zuschreibung aus.²³³ Ungewöhnlich für Hagenauer ist die Kombination von antikem Brustpanzer und zeitgenössischem Kostüm, ebenso wie die weiche Modellierung des Porträts, bei dem die charakteristische Hervorhebung individueller Züge entfällt. Über die erwähnte Porträtdarstellung des Kaisers lassen sich ebenfalls keine genauen Angaben machen. Klar ist nicht einmal, ob es sich dabei um eine Büste, ein Medaillon oder eine andere Form der Porträtdarstellung handelte. Hagenauers bekannte Porträtbüste von Kaiser Joseph II., die er für Abt Dominikus von St. Peter in Salzburg geschaffen hat, ist auf das Jahr 1787 datiert.

²²⁷ Dies vermutete auch Isabella Lichtenegger. Lichtenegger 2001, S. 40.

²²⁸ Lichtenegger 2001, S. 26.

²²⁹ Keine Lebensdaten bekannt.

²³⁰ Anhang zur Wiener Zeitung, No. 101, 19. Dezember 1781, o. S.

²³¹ Anhang zur Wiener Zeitung, No. 101, 19. Dezember 1781, o. S.

²³² Burg 1915, S. 99, Abb. 41.

²³³ Tietze-Conrat 1920b, S. 141. Außer bei Burg wird die Tonstatuette nirgends im Zusammenhang mit Hagenauer erwähnt.

1782 fand in Wien ein Ereignis von historischer Bedeutung statt, das Künstler und Bevölkerung gleichermaßen beschäftigte: Der Besuch von Papst Pius VI. Dieser fand vor dem Hintergrund von Kaiser Josefs II. radikalen Kirchenreformen statt. Zahlreiche Kunstwerke mit dem Bildnis des Papstes erinnern an dieses Ereignis. Darunter befindet sich eine Porträtbüste im Stephansdom, wo Pius VI. am Ostersonntag des Jahres 1782 mit den Wienern das Hochamt feierte. Josef Göbel hat das Werk, das sich in einer Marmornische über dem Eingang zur Sakristei befindet, Hagenauer zugewiesen.²³⁴ Laut Kirchenamtsrechnungen des Diözesanarchivs von 1783, wurde Hagenauer „für ein Stuckstein Allabaster, [...] zum Bruststück Pabsten Pium den 6ten vorstellend“²³⁵ bezahlt. Ein Jahr später erhielt allerdings der Bildhauer Franz Vogel (1754–1836) 60 fl „für das gefertigte alabasterne Bruststück.“²³⁶ Folglich ist Vogel als Bildhauer der Papstbüste zu betrachten. Wie sich allerdings die Verbindung zwischen Hagenauer und Vogler gestaltete, lässt sich nicht sagen; eine engere Verbindung zwischen den beiden Künstlern ist nicht festzustellen.

Ab 1784 wurde auf Wunsch des Kaisers die Kirche St. Laurenz am Schottenfeld, im 7. Wiener Gemeindebezirk, errichtet. Innerhalb von nur vier Jahren war der Bau fertiggestellt und auch der Innenraum vollständig ausgestattet worden. Nicht alle Ausstattungsstücke allerdings wurden neu angefertigt, wie etwa der Hochaltar, dessen Entwurf auf Hagenauer zurückgeht und der in einer Gemeinschaftsarbeit der Bildhauer Benedikt Henrici und Philipp Jakob Prokop (1740–1814) ausgeführt wurde. Ursprünglich war der Altar für die Klosterkirche der Augustiner-Chorfrauen am Fleischmarkt bestimmt gewesen, die im Zuge der Josefinischen Kirchenreform 1782 aufgehoben worden war. Der Schottenfelder Abt Benno Pointner (1722–1807) kaufte den nur ein Jahr zuvor bei den Augustiner-Chorfrauen aufgerichteten Altar und ließ ihn „mit einem großen Kostenaufwande zu Anfange des Jahres 1786“ in St. Laurenz aufstellen.²³⁷ (Abb. 16) Hagenauers Entwurf zeigt eine Fortsetzung der Altarprojekte, die er noch, zusammen mit seinem Bruder Wolfgang, in Salzburg ausgeführt hatte. Ein Diadembogen, der von korinthischen Säulen getragen wird, dient als prunkvolle Überdachung für das Hochaltarbild, das wahrscheinlich ursprünglich eine Apotheose des Kirchenpatrons Laurentius von Peter Strudel zeigt.

²³⁴ Göbel 1956, S. 8.

²³⁵ Kirchenamtsrechnungen Diözesanarchiv Wien 1783, Nr. 250, fol 76. Zit. nach Göbel 1956, S. 8.

²³⁶ Göbel 1956, S. 8. Franz Vogel wird als Hofbildhauer bezeichnet, an Werken wird nur seine Mitarbeit in der Minoritenkirche angeführt (1785–1787). Thieme-Becker 1963, Bd. 34, S. 192.

²³⁷ Kraus 1822, S. 8–9. Böckh 1822, S. 507.

te.²³⁸ Die seitlichen Vorsprünge dienen als Standfläche für ein mächtiges Engelspaar auf Wolkenbahnen, das in Anbetung von Gottvater, der als Bekrönung des Altares in einer Wolkengloriole, die von vergoldeten Putti und Puttenköpfen bevölkert ist, erscheint. Links und rechts vom Altar stehen die Skulpturen von Petrus und Paulus. Die Standflächen der beiden Figuren zieren Bleireliefs mit Darstellungen der Apostelmartyrien, die Prokop geschaffen hat. Treu geblieben war Hagenauer auch der weißgefassten Schnitzfigur, die hier zusätzlich Vergoldungen aufweist.

Im Jahr 1786, als der Hochaltar für die Schottenfelderkirche an seinen neuen Bestimmungsort transferiert wurde, beschäftigte die Restaurierung des Mehlmarkbrunnens von Georg Raphael Donner die Wiener Bildhauerei. Seit mehreren Jahren befanden sich Donners Personifikationen der österreichischen Flüsse, „*die hie, und da schadhafft geworden sind*,“²³⁹ im bürgerlichen Zeughaus. Das Wiener Magistrat wandte sich an die Akademie da es „*wünschte diese Figuren, welche von dem bekannten Donner kunstmässig verfertigt wurden, wieder verbessern [...] zu lassen*.“²⁴⁰ Neben anderen war Hagenauer um eine Einschätzung des Zustandes der Skulpturen am Mehlmarktbrunnen gebeten worden, ebenso darum, einen Vorschlag zu deren Instandsetzung abzugeben. In den Quellen ist davon die Rede, dass Hagenauer in Erwägung gezogen haben soll, Donners Brunnen vollkommen neu zu gestalten.²⁴¹ Schriftliche Aufzeichnungen, die diese Behauptung bestätigen würden, fehlen allerdings. Den Auftrag für die Restaurierung von Donners Skulpturen erhielt bekanntlich Johann Martin Fischer. Bereits 1776 waren beide, Hagenauer und Fischer, zusammen mit Balthasar Moll, vom kaiserlichen Hofbauamt, mit der Begutachtung der Verputzarbeiten an der barocken Dreifaltigkeitssäule am Graben beauftragt worden.²⁴² Noch im selben Jahr sollte Hagenauer auch den neu errichteten Hochaltar des Wiener Neustädter Domes von Jakob Gabriel Müller begutachten. Hagenauer und der Professor für Baukunst, Vinzenz Fischer (1729–1810), waren dazu angewiesen worden „*in wie weit Herr Müller, was die Architektur, Verzierung und Figuren betrifft, dem nach dem vorhandenen Modelle getroffenen Akord Genüge geleistet, ihre Meynung schriftlich von sich zu geben*.“²⁴³ Anlass dazu gab der Umstand, dass Müller entgegen den ursprünglichen Vereinbarungen, einige Teile des Altares aus Holz, anstatt im Metallguss angefer-

²³⁸ Dehio 1993, S. 282.

²³⁹ UAAdbKW AVA 1786 fol 203r.

²⁴⁰ UAAdbKW AVA 1786 fol 203r.

²⁴¹ UAAdbKW AVA 1786 fol 203v und fol 205.

²⁴² HHStA Hofbauamtskommission 1776/Nr. 43.

²⁴³ UAAdbKW AVA 1776 fol 59r.

tigt und zudem am Aufsatz ein zusätzliches Puttenpaar angebracht hatte.²⁴⁴ Sowohl Hagenauer als auch Fischer bestätigten in ihren Berichten die unrechtmäßigen Änderungen Müllers am Wiener Neustädter Hochaltar, beide kamen aber auch darin überein, dass Müller „in rückhsicht seiner verfertigten arbeit [...] viell verbössert und mit mehrerer arbeit verfertigt habe.“²⁴⁵ Hagenauer war mehrmals um seine Einschätzung gebeten worden, seine Fachkenntnis war gefragt, wenn es um die Einschätzung bildhauerisch Werke ging. Folglich genoss er bei seinen Akademiekollegen als Bildhauer hohes Ansehen.

Im April des Jahres 1787 weilte Hagenauers Cousin, Dominikus Hagenauer, der im Jahr zuvor zum Abt der Salzburger Benediktinerabtei St. Peter gewählt worden war, in Wien. Seinen Besuch in der kaiserlichen Residenzstadt verband er mit einem Auftrag an seinen Vetter. Dominikus beabsichtigte, sich in seinen neuen Würden von Hagenauer porträtieren zu lassen und beauftragte den Bildhauer mit der Ausführung einer Porträtbüste. In seinem Tagebuch berichtete der Abt von drei Porträtsitzungen, die er zu diesem Zweck in der Akademie zubrachte und deren Ergebnis eine Gipsvorlage für die Büste war, an der bei seinem letzten Besuch noch Korrekturen vorgenommen wurden.²⁴⁶ Das Ergebnis ist ein äußerst lebendiges, realitätsnahes Bildnis, das den Abt als hohen Würdenträger und in seinem Amt als Vorsteher des ältesten Klosters im deutschsprachigen Raum darstellt. (Abb. 17) Demgemäß hatte die Büste die Funktion Dominikus als kirchenpolitische Persönlichkeit zu zeigen. Hagenauer schuf ein Brustbild mit antikem Büstenabschluss und Schulteransatz. In faszinierender Weise gelang es ihm diesen förmlichen Anspruch, der dem Werk innewohnt, mit einer äußerst vitalen Bildnisdarstellung zu verbinden. Ausgeprägte Wangenknochen, eine markante Nase, die besonders in der Seitenansicht durch die großen Nasenflügeln das Gesicht dominiert, die breite Stirn, feine Fältchen um die Augen, angedeutete Tränensäcke, die bei den Ohren und auf der Stirn unter der Camaura hervorstehenden Haare und der leicht geöffnete Mund mit den charakteristischen vollen Lippen, machen die Büste zu einem sehr persönlichen Bildnis des Kirchenmannes. Die Definition der Nase-Mund-Partie durch feine Lachfalten charakterisiert zusätzlich den Menschen, den wahrscheinlich niemand besser hätte darstellen können als der nahe verwandte Bildhauer. Er beschreibt den Vorgang des Modellsitzens als „abfurm[en]“²⁴⁷, gebrauchte für die Vorgehensweise des Modellnehmens folglich den in Süddeutschland

²⁴⁴ UAAdbKW AVA 1776 fol 59v.

²⁴⁵ UAAdbKW AVA 1776 fol 62.

²⁴⁶ Hahnl 2009, Bd. 1, S. 82 und S. 85.

²⁴⁷ Hahnl 2009, Bd. 1, S. 85.

gebräuchlichen Begriff des ‚furmens‘ für ‚formen‘.²⁴⁸ Die Verwendung dieser Bezeichnung ist insofern erstaunlich, als diese auf eine ganz bestimmte Vorgehensweise des Modellnehmens hinweist: Die Beschreibung des Entstehungsprozesses der Büste deutet darauf hin, dass der Bildhauer das Porträt nach einer Lebendmaske anfertigte. Eine besondere Originalität zeichnet die Wiedergabe der Kleidung aus. Die Modellierung der Stoffe ist derart fein ausgearbeitet, dass Falten und Knitterungen eine beeindruckende Realitätsnähe hervorrufen. An einer mehrfach um den Hals geschlungenen, feingliedrigen Kette hängt ein großes Kreuz, das gleichzeitig den unteren Büstenabschluss markiert. Sämtliche Borten, Knopflöcher und Kettenglieder sind mit feinen Ritzungen umrahmt. Hagenauers Büste weist enge stilistische Parallelen zu Jean-Antoine Houdons (1741–1828) Porträtkunst auf, nicht nur wegen der hohen Individualitäts- und Realitätsnähe, sondern auch hinsichtlich der Verwendung verschiedenster Materialien. Vergleichbar mit den stofflichen Qualitäten des Abtgewandes ist Houdons Porträt von Robert Fulton, aus dem Jahr 1803. (Abb. 20)

Gleichzeitig mit der Büste des Abtes entstanden weitere Arbeiten: Kaiser Joseph II. und eine Christusbüste. (Abb. 18, 19) Alle drei Werke sind an der Rückseite signiert und datiert und können damit als zusammenhängende Aufträge von Abt Dominikus identifiziert werden. Noch eine Gemeinsamkeit verbindet sie, nämlich das Material: Alle drei sind aus Gips gefertigt. Die Büste von Kaiser Joseph II. weist den gleichen, runden und mit verschiedenen Ornamenten verzierten, Sockelabschluss auf, wie das Porträt des Abtes. Das Bildnis des Kaisers ist gekennzeichnet durch die hohe Stirn, das rundliche Gesicht mit den vollen Wangen und den leichten Ansatz eines Doppelkinns; es weist eine sehr starke Ähnlichkeit zu Porträtdarstellungen von Maria Theresia auf. Der Thronfolger wird als Nachfahre der großen Regentin präsentiert, eine dynastische Linie erzeugt, die als Hinweis auf die Verehrung des Kaiserhauses durch Abt Dominikus gedeutet werden kann. Sehr subtil erscheint bei der Büste Josefs II. der Umgang mit Herrschaftsmotiven. Der Lorbeerkranz des Kaisers verschwindet in der Vorderansicht fast gänzlich in der zeitgenössischen Lockenfrisur, die zu einem Zopf zusammengebunden ist und nur in der Seitenansicht sichtbar wird; eine dünne Masche am Hinterkopf hält ihn zusammen. Die Colliane des Goldenen Vlieses ist so weit unter den gebauschten Feldherrenmantel, der an der Schulter von einer großen rautenförmigen Schließe zusammengehalten wird, gerutscht, dass sie nur in der Untersicht erkennbar wird. Feldherrenmantel und Schuppenpanzer, den

²⁴⁸ Grimm ⁴1974, Sp. 772.

der Kaiser darunter trägt, stellen dann die einzigen offensichtlichen Hinweise auf die Herrscherpersönlichkeit dar. Auffallend ist zudem die polierte Oberfläche, die Marmor imitieren und dem Kaiserporträt eine würdevollere Erscheinung verleihen sollte. Friedrich Nicolai (1733–1811) berichtete 1784 von einer „*Manufaktur*“, die Hagenauer in Wien betrieben haben soll, in der „*gipsen[e] Statuen [...] zum Theil auf Marmorart*“²⁴⁹ geglättet angefertigt wurden. Abgesehen von Nicolais Erwähnung finden sich aber keine weiteren Hinweise auf dieses Unternehmen, auch sind weder schriftliche Quellen erhalten noch Werkbeispiele bekannt.

Das Christus-Bildnis, das sich in vielerlei Hinsicht von den anderen Werken unterscheidet, könnte für einen intimeren Rahmen bestimmt gewesen sein und möglicherweise in Dominikus‘ Privatgemächern Aufstellung gefunden haben. Nicht nur, dass die Büste weit weniger raumgreifend ist, besteht der größte Unterschied in der Idealisierung des Antlitzes Christi, der bei Kaiser Joseph II. und Abt Dominikus ein hohes Maß an Individualisierung gegenübersteht. Die Christus-Büste war bislang nur aus der Literatur bekannt. 1787 wurde eine Zahlung von 36 fl an Hagenauer angewiesen und folgende Notiz vermerkt:

*„Herrn Gravierdirektor Hagenauer in Wien für mir verehrte 5 Statuen von Yps [Gips] als nämlich der Heiland [!], die Seligste Jungfrau, Kaiser Joseph und 2 Stuck von meinem Potrait [gemeint sind die Büste in St. Peter und ein weiteres Exemplar im Salzburg Museum], alle schön und künstlich gearbeitet.“*²⁵⁰

Der Eintrag verdeutlicht, dass es von Dominikus‘ Porträt zwei Versionen gab und dass noch eine weitere Büste, die Jungfrau Maria vorstellend, die vielleicht das Pendant zur Christus-Büste bildete, existierte, über deren Verbleib allerdings nichts bekannt ist. Eine zweite Version der Büste von Abt Dominikus Hagenauer, mit hohem kubischem Büstenabschluss, bei der auch die detaillierte Wiedergabe der Kleidung fehlt, befindet sich in der Skulpturensammlung des Salzburg Museums.²⁵¹ Der kleine, ganz leicht nach rechts gewandte, Kopf Christi zeigt erstaunlich feminine Züge; nur das kantige, spitze Kinn wirkt männlicher. Langes, in der Mitte des Kopfes gescheiteltes Haar fällt zu beiden Seiten der

²⁴⁹ Nicolai 1784, Bd. 4, S. 513.

²⁵⁰ Tietze 1912, S. CLXXXIII. Die Porträtbüste lag lange Jahre unbemerkt auf dem Dachboden der Erzabtei St. Peter. Sie befindet sich, abgesehen vom Firnis, der an vielen Stellen teils großflächig abgeschlagen ist, in einem guten Zustand.

²⁵¹ Schemper-Sparholz 2006b, S. 77.

ausnehmend schmalen, länglichen Kopfform in schönen, dicken Lockensträngen auf die Schultern hinab. Das Antlitz mit dem geraden Augenbrauenstrich und der langen, geraden Nase folgt dem griechisch-antiken Idealporträttypus, den Hagenauer offensichtlich von Georg Raphael Donner übernommen hatte, und der besonders deutlich in der Seitenansicht zu sehen ist. (Abb. 18) Sehr geistreich erscheint die Gestaltung der winzigen Ohrfläppchen, die nur ein klein wenig unter den Haaren sichtbar werden. Wie bei den anderen Porträts, ist auch hier der Mund leicht geöffnet. Den kurzen Brustabschnitt des Porträts dominieren zahlreiche Gewandfalten, die die Virtuosität Hagenauers im Umgang mit dem Material Gips unterstreichen. Interessanterweise wurden bei der Christusbüste keine Pupillen in die Augen eingeritzt, die den anderen beiden Porträts Lebendigkeit verleihen. Hagenauers Interpretation steht, rein formal gesehen, hellenistischen Apollodarstellungen nahe. Der Bildhauer leitete seine Vorstellung vom Antlitz Christi folglich von antiken Bildtypen, Götter- und Heroenfiguren ab. Ein deutlicher Unterschied zu den beiden anderen Büsten besteht außerdem in der Gestaltung des Sockels. Während dieser beim Kaiser und beim Abt als zweistufiger Rundsockel, dessen Abtreppung mit einem geometrischen Muster verziert ist, gestaltet ist, steht die Christusbüste auf einem relativ fragilen, runden Sockel – noch ein Hinweis darauf, dass diese Büste unabhängig von den anderen beiden Werken gesehen werden und ihr ursprünglicher Aufstellungsort ein anderer gewesen sein muss.

Auf das Jahr 1787 ist auch das Gipsmodell eines Pferdes datiert, das sich im Bestand des ehemaligen Museum Carolino-Augusteum befand, allerdings nur mehr in einer Abbildung greifbar ist.²⁵² (Abb. 21) Es handelte sich dabei nicht, wie man vielleicht vermuten würde, um ein barock bewegtes, kräftiges Ross mit wallender Mähne, sondern um ein völlig ruhig stehendes Tier, das, ob seiner Bewegungslosigkeit, eher reliefartig als dreidimensional erscheint. Das Tier steht auf einer Plinthe, die vom Künstler signiert und datiert ist; Signatur und Datierung sind in gleicher Weise auf den weiter oben besprochenen Porträtbüsten in St. Peter angebracht. Aufgrund fehlender Maßangaben lässt sich schwer einschätzen, zu welchem Zweck die Gipsskulptur geschaffen wurde. Zudem ist es die einzige bekannte Tierdarstellung Hagenauers. Die Pferde der sogenannten Elgin-Marbles waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt; Hagenauers Figur stellt folglich keine Reminiszenz darauf dar. Bei genauerer Betrachtung entfaltet sich die gesamte Äs-

²⁵² Das Gipsoriginal ist nicht mehr erhalten. Nach freundlicher Auskunft von Herrn Mag. Peter Husty, Chefkurator im Salzburg Museum, sind die Gipsarbeiten des Museums im bzw. nach dem Zweiten Weltkrieg nahezu vollständig vernichtet worden. Ingeborg Wegleiter erwähnte das Werk in ihrer Dissertation, konnte allerdings nur vage Angaben dazu machen. Wegleiter 1952, S. 166.

thetik des Tieres. Der trockene Körperbau und der große Rahmen weisen auf ein Vollblut, genauer gesagt auf ein englisches Jagdpferd hin. Weitere Hinweise auf diese Rasse sind der gerade Kopf, die korrekte Stellung von Vorder- und Hinterbeinen, die kurze Mähne und der kurze Schweif. Die Wiedergabe von Muskulatur am Rücken, an den Beinen und insbesondere am Kopf sowie die gestreckte Aufstellung des Tieres unterstreichen den Eindruck, dass es sich bei Hagenauers Gipsskulptur um die Wiedergabe einer bestimmten Rasse mit all ihren Vorzügen und besonderen Merkmalen und folglich des Pferdes als Prestigeobjekt handelt. Ähnliche Darstellungen sind aus der Malerei bekannt. Als Beispiel seien George Stubbs' (1724–1806) anatomisch korrekte Wiedergaben englischer Rennpferde genannt. Im Inventar der Erzverschniderschule wird ein „*englisches Pferd*“²⁵³ angeführt. Möglicherweise handelte es sich um ein Studienobjekt für Hagenauers Schüler. Unklar ist allerdings, wie es aus der Akademie schlussendlich nach Salzburg gelangte.

Im gleichen Jahr, 1787, führte Ingeborg Wegleiter noch eine kleine Alabasterfigur des Christus an der Martersäule an.²⁵⁴ Dabei handelt es sich um die bei Ingeborg Schemper-Sparholz als Werkstattreplik beschriebene Arbeit, die eine eigenhändige Nachbildung der Bleiskulptur im Cleveland Museum of Art, entstanden 1756, darstellt.²⁵⁵ Die Replik befindet sich heute in Privatbesitz.

In den Jahren 1786 und 1787 befand sich auch Johann Baptists jüngster Bruder, der Passauer Hofarchitekt Johann Georg Hagenauer (1748–1835) in Wien²⁵⁶, der zu dieser Zeit mit der Errichtung von Schloss Freudenhain in Passau beschäftigt war. Es handelte sich dabei erneut um einem Auftrag von Fürstbischof Joseph Franz Anton von Auersperg, für den Johann Baptist Hagenauer einige Jahre zuvor schon in Pöckstein-Zwischenwässern tätig gewesen war. An der Ausstattung von Schloss Freudenhain waren vorwiegend Wiener Künstler beteiligt. 1788 beglich das Hofbauamt die Frachtkosten für den Transport von Kunstwerken aus Wien nach Passau, darunter von zwei Skulpturen, die Hagenauer für Schloss Freudenhain ausgeführt hatte.²⁵⁷ In der erhaltenen Frachtkostenrechnung sind diese allerdings nicht näher bezeichnet. Bereits wenige Jahre später, nämlich 1795, verstarb Fürstbischof Auersperg. Seine Nachfolger, Fürstbischof Thomas Jo-

²⁵³ UAAdbKW AVA 1811 fol 291v.

²⁵⁴ Abgebildet bei Schemper-Sparholz 2006a, S. 843, Abb. 10. Wegleiter 1952, S. 166.

²⁵⁵ Hübner 2007, S. 43.

²⁵⁶ Schemper-Sparholz 2006a, S. 843. Siehe auch S. 861, Anm. 24.

²⁵⁷ Hübner 2007, S. 68.

hann (1737–1796) und dessen Vetter Leopold Leonhard von Thun und Hohenstein (1748–1826), zeigten nur wenig Interesse an Freudenhain, sodass sich das Schloss bereits Anfang des 19. Jahrhunderts in schlechtem Zustand befand. Hagenauers Skulpturen sind wahrscheinlich als Folge dieser ungünstigen Voraussetzungen verloren gegangen. Kurz vor dem Tod Auerspergs hatte der Bildhauer noch ein Porträt „von Metall“²⁵⁸ des Fürstbischofs fertig gestellt, das als Schmuckelement für einen Obelisk im Schlosspark bestimmt gewesen war. Am 30. März 1794 erhielt er dafür 177 fl und zusätzlich eine „besondere Belohnung“²⁵⁹ von 50 fl, die ihm Auersperg als Anerkennung seiner Leistung bezahlte. Etwa zehn Jahre später wurde der Obelisk aus Freudenhain entfernt und erhielt nach Abnahme des Porträtmedaillons des ursprünglichen Auftraggebers in München einen neuen Aufstellungsort.²⁶⁰

Wie die vorangegangenen Ausführungen gezeigt haben, folgten für Hagenauer nach dem Abschluss der Arbeiten für Schönbrunn, also nach 1780, Jahre intensiver künstlerischer Betätigung. Mitunter arbeitete der Bildhauer an größeren Aufträgen, vor allem außerhalb Wiens. Nach 1795, Hagenauer war mittlerweile über sechzig Jahre alt, ist ein Rückgang an Werken festzustellen. Offenbar fühlte er sich der körperlich sehr anstrengenden bildhauerischen Arbeit nicht mehr gewachsen, sodass er sich in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens verstärkt der Lehrtätigkeit an der Akademie widmete. Besonders intensiv beschäftigte er sich mit der Anfertigung von Arbeitsvorlagen für seine Schüler. 1783 veröffentlichte er Teile seiner Kupferstichsammlung, 1791 erschien eine Proportionsstudie mit dem Titel ‚Unterricht von der Proporzion des Menschen, vom Perspektive, wie auch von der Lichtes- und Schattenlehre‘.²⁶¹ Die Abhandlung ist nach den bereits angeführten, gebundenen Vorlagenbüchern publiziert worden, wie Hagenauer in der Vorrede schrieb, auf Wunsch seiner Kunstzöglinge und um „das mühsame und oftmal fehlerhafte Kopiren dieses bis nun zu blos als Manuskript von Hand zu Hand gegebenen Werkchens“²⁶² zu vermeiden. Die Studie enthält Beschreibungen samt Maßangaben des männlichen, weiblichen und kindlichen Körpers. In einem zweiten Teil beschäftigt es sich mit der Perspektive und mit der Licht- und Schattenwirkung; dazu sind im Anhang sechs Abbildungstafeln angefügt. Auch zeigte sich, dass Hagenauer nach seinem Weggang aus Salzburg eine

²⁵⁸ Hübner 2007, S. 222.

²⁵⁹ Hübner 2007, S. 222.

²⁶⁰ Hübner 2007, S. 222.

²⁶¹ Hagenauer 1791.

²⁶² Hagenauer 1791, o. S.

umfangreiche und vielfältige künstlerische Tätigkeit entfaltete. Ein interessanter Aspekt an den Wiener Arbeiten ist, dass sich der Bildhauer in der kaiserlichen Residenzstadt viel mehr als in Salzburg selbständig künstlerisch etablieren musste. Die Qualität seiner Arbeiten, die ihm schließlich auch die Anstellung an der Akademie der bildenden Künste eingetragen hatte, bezeugt, dass der oftmals zitierte Verfall von Hagenauers bildhauerischer Tätigkeit nur bedingt stimmt. Zu bedenken bleibt, dass er durch seine Position an der Erzverschniderschule und die Vielzahl an Schülern, die er dort unterrichtete, den Großteil seiner Zeit mit Lehrtätigkeit verbrachte und er sich immer weniger eigenen künstlerischen Projekten widmen konnte. 1810 starb er ohne Nachkommen, in zweiter Ehe verheiratet, in Wien.

IV. Die Schüler Johann Baptist Hagenauers

Das nachfolgende Kapitel beschäftigt sich mit Hagenauers Schülern. Zunächst werden Leonhard Posch und Joseph Mattersberger vorgestellt, die schon in der Salzburger Bildhauerwerkstatt tätig waren. Bei Posch soll v. a. seine Wiener Zeit einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Die Ausführungen zu Mattersberger sind, da zu diesem Künstler noch keine eingehende Studie vorliegt, verhältnismäßig umfangreicher. Neben der Besprechung seines künstlerischen Werdeganges und seiner Werke wird auch auf die Bedeutung des Bildhauers für die Entwicklung des klassizistischen Eisenkunstgusses und dessen Einfluss auf die österreichische Bildhauerei des frühen 19. Jahrhunderts eingegangen.

Aus Hagenauers Zeit an der Wiener Akademie sind zwar viele Schüler bekannt, nur einige wenige lassen sich aber durch Quellen und erhaltene Kunstwerke besser fassen. Daher werden die weniger bekannten Künstler aus Hagenauers Bildhauer- und Erzverschneiderklasse in einer kurzen Abhandlung gemeinsam besprochen. Als Beispiel für einen ‚klassischen‘ Bildhauer kann Johann Nepomuk Probst genannt werden, der in Wien mit Hagenauer in Verbindung stand, bevor er am fürstbischöflichen Hof in Gurk in Dienst genommen wurde. Zu den Medailleuren, die an der Erzverschneiderschule zahlenmäßig eine der größten Künstlergruppen darstellten, ist die Quellenlage besser – sie sollen daher, am Ende des Kapitels, in einem eigenen Abschnitt besprochen werden. Die Tatsache, dass Wien bis zum späten 18. Jahrhundert keine traditionelle Münz- und Medaillenprägestätte war, macht eine umfangreichere Beschäftigung mit der Entwicklung der künstlerischen Medaille in Wien und ihrer Bedeutung im Klassizismus, die Hagenauer und seine Schüler wesentlich mitprägten, notwendig.

1. Leonhard Posch

Aus den erhaltenen Archivalien des Salzburger erzbischöflichen Hofes und seines Hofstaates ist über Hagenauers Schüler während seiner Zeit als Hofbildhauer nur eine einzige Erwähnung bekannt. In einem Schriftstück des Hofzahlamtes werden Michael Haitzmann, Leonhard Posch und Johann Lederwasch als „*Lehrjungen*“²⁶³ Hagenauers bezeichnet. Die beiden wichtigsten Bildhauerschüler Hagenauers in Salzburg, die Franz

²⁶³ SLA Hofzahlamt, Lit S, datiert mit 5. Juli 1774. Zit. nach Wegleiter 1952, S. 204–205. Über Michael Haitzmann ist nichts bekannt.

Martin in seiner ‚Kunstgeschichte Salzburgs‘ zumindest namentlich erwähnte, waren Leonhard Posch und Joseph Mattersberger.²⁶⁴ Beide arbeiteten in Salzburg an der Ausführung des Mariendenkmals²⁶⁵ am Domplatz sowie bei der Herstellung des Skulpturenschmucks für das innere und äußere Tor des Mönchsbergdurchbruches (Neutor)²⁶⁶ mit und halfen ihrem Lehrherren vermutlich auch bei der Ausführung der Altäre für das Sacellum²⁶⁷, die Augustinerkirche²⁶⁸ und die Pfarrkirchen in Köstendorf²⁶⁹ und Bockstein²⁷⁰. Die Schüler führten Modelle auf Grundlage von Hagenauers Entwürfen und Zeichnungen aus und durften bei der Übersetzung derselben ins große Format behilflich sein. Bei dem bereits erwähnten Umbau des Wallstrakts für die Universität kam ein misslungenes Gussmodell für den Kopf der Teufelsfigur des Mariendenkmals zutage. (Abb. 22) Möglicherweise hatte sich daran ein Schüler Hagenauers versucht. Die weit aufgerissenen Augen, der Mund sowie die mit dem Oberkörper nach hinten fallende Gestalt erinnern an Johann Michael Rottmayrs (1754–1830) ‚Engelssturz‘ von 1697 in der Tittmoninger Schlosskirche. (Abb. 23) In der Teufelsfigur des Altarbildes ist ein direktes Vorbild für den Luzifer am Mariendenkmal zu sehen, das Hagenauer von seiner Tätigkeit in Johann Georg Itzfeldners Werkstatt sicherlich bekannt war.

Posch und Mattersberger lernten in Salzburg den gesamten Entstehungsprozess eines bildhauerischen Werkes kennen: Von der Zeichnung über die Anfertigung eines Modells bis hin zur Ausführung in Stein, Holz, Stuck und anderen Materialien. Dies verdeutlichen die Arbeiten, die in den 1760er- und frühen 1770er-Jahren ausgeführt worden sind. Eine

²⁶⁴ Martin 1925, S. 154, Anm. 11.

²⁶⁵ Das Mariendenkmal besteht aus mehreren großformatigen Bleiskulpturen: Eine Immaculata auf der Weltkugel stehend, Allegorien der Weisheit und der Kirche sowie eine Engels- und eine Teufelsfigur. Daneben befinden sich noch etwas kleinere Puttiguren auf Wolkenbändern, vier Reliefdarstellungen und Blumengirlanden als Schmuckelemente am Sockel. Die Figuren wurden aus einer Blei-Zinn-Legierung gegossen, das Standbild selbst besteht aus Stein.

²⁶⁶ Außen sind das Porträtmedaillon des Erzbischofs, eine Inschriftentafel sowie links und rechts am Portal jeweils ein Medusenhaupt angebracht. Das innere Portal schmückt eine Statue des hl. Sigismund, die über dem erzbischöflichen Wappen und auf Waffentrophäen steht. Flankiert wird die Figur von zwei Flammenkugeln; darunter ist eine Inschriftentafel angebracht. Als Rest des ursprünglich geplanten Forums stehen links und rechts des Portals zwei Obelisken. Hahn 2006, S. 886 und S. 887, Abb. 6 und 7. Der Skulpturenschmuck wurde aus Marmor gefertigt.

²⁶⁷ Das Zentrum des Hochaltars bildet Maria in der Strahlenglorie. Links und rechts des Altares stehen die Stuckskulpturen der hll. Karl Borromäus und Benedikt, deren Lebensgeschichte auf Reliefdarstellungen aus Blei wiedergegeben wird. Den Altar bekrönen zwei adorierende Engelsfiguren sowie eine Heiliggeisttaube vor einem Strahlenkranz.

²⁶⁸ In der Augustinerkirche gehen die Engelsfiguren am südlichen Seitenaltar, die Figuren des hl. Johannes und des Propheten Jesaja auf Hagenauer zurück. Sie bestehen aus einer Holz-Stuck-Masse.

²⁶⁹ In Köstendorf arbeitete Hagenauer am Hochaltar; Maria umgeben von Engeln und Wolken, die hll. Rupert und Virgil und die Dreifaltigkeitsgruppe, umgeben von Engeln im Altaraufsatz sind aus Holz gefertigt.

²⁷⁰ In Bockstein gehen auf die Werkstatt des Hofbildhauers Engel und ornamentale Ausstattungsstücke aus Holz-Stuck-Masse am Hochaltar sowie zwei vergoldete, geschnitzte Leuchter zurück.

Besonderheit stellte der Kenntniserwerb des Metallgießens dar, das in der Salzburger Bildhauerwerkstätte auf den Bleiguss beschränkt blieb.

Aufgrund des niedrigen Schmelzpunktes von Blei bedurfte es, abgesehen von den Öfen, die Hagenauer einbauen hatte lassen, keiner besonderen technischen Ausstattung, sodass ein Bleiguss relativ leicht ausgeführt werden konnte. Mit der Verwendung von Blei stellte sich Hagenauer in eine Tradition, die sich von Guilielmus de Grof (1676–1742) über Peter Anton Verschaffelt (1710–1793), bis hin zu Georg Raphael Donner zurückverfolgen lässt.²⁷¹ Schon für Hagenauer war das Erlernen der Gusstechnik während seiner Ausbildungszeit an der Wiener Akademie entscheidend für sein weiteres künstlerisches Fortkommen gewesen.

Der Nachweis eigenständiger Werke von Hagenauers Schülern vor 1772 ist nicht zu erbringen. Erst aus etwas späterer Zeit kennen wir Arbeiten von Posch und Mattersberger, die etwas später besprochen werden sollen.

Posch berichtete in seinen autobiographischen Aufzeichnungen, die 1918 von Georg Lenz veröffentlicht worden waren, selbst (wenn auch nicht lückenlos) von seiner frühen Zeit als Bildhauerlehrling. Der spätere Porträtmedailleur schrieb in den *„Hauptumständen [s]eines Lebens“*²⁷² von seiner Lehrzeit bei Hagenauer und gab an, im Jahr 1766 nach Salzburg gekommen zu sein:

*„Wir [Posch und seine Mutter] kamen am 15. Juny 1766 in Salzburg an und fanden den dortigen Hoffbildhauer Herrn von Hagenauer, [...] auch gleich erböthig mich in die Lehre zu nehmen.“*²⁷³

Zu Finanzierung und Dauer seiner Lehre berichtete Posch:

²⁷¹ Georg Raphael Donner dürfte den Bleiguss beim bayerischen Hofbildhauer de Grof kennengelernt haben, der die Gärten von Kurfürst Maximilian II. Emanuel (1662–1726) mit Bleiskulpturen ausstattete. Schwarz 1968, S. 20; Volk 1986, S. 132. De Grof hatte einige Zeit in Frankreich verbracht, wo er sich mit der Technik des Metallgießens vertraut gemacht haben muss. Volk 1966, S. 8. Nicht gesichert ist ein Aufenthalt Donners in Berlin, wo er mit Andreas Schlüter (1659/1664–1714) einen weiteren Vertreter des künstlerischen Metallgusses kennengelernt haben könnte. Schwarz 1968, S. 19. Der niederländische Künstler Verschaffelt schuf, wie de Grof, Bleiskulpturen zur Ausstattung eines Gartens, nämlich des Schlossparks in Schwetzingen. Hofmann 1982, S. 265–270.

²⁷² Poschs autobiographisches Schriftstück, datiert 1827, wird im Archiv der Akademie der Künste in Berlin aufbewahrt. Veröffentlicht bei Lenz 1918 und Forschler-Tarrasch 2002.

²⁷³ Posch 1827. Zit. nach Lenz 1918, S. 3.

„[I]ch wurde mit einem Schreiben des Grafen Firmian namens des Herrn Erzbischofs entlaßen, in welchem mein nunmehriger Lehrmeister Herr v. Hagenauer die Versicherung erhielt: Das ich neun Jahre hindurch mit allem was ich nur bedürfen würde, auf Kosten des Fürsten unterhalten werden sollte.“²⁷⁴

Der Erzbischof kam finanziell für die Lehre des jungen Künstlers auf, die 1766 auf eine Dauer von neun Jahren, folglich bis zum Jahr 1775, festgelegt worden war. Durch den Tod Schrattenbachs endete Poschs Lehrzeit zwar schon früher, die Verbindung zu seinem Salzburger Lehrer blieb aber zunächst aufrecht.

An eigenhändigen Arbeiten Poschs ist in Salzburg nur eine einzige erhalten. Ein ovales geschnitztes Porträtmedaillon in der Stiftung Mozarteum, 1789 entstanden, zeigt das nach rechts gewandte Brustbild von Wolfgang Amadeus Mozart. (Abb. 24) Der Komponist trägt darauf einen Rock mit hohem Stehkragen und großen Knöpfen; aus dem Rock ragt das Jabot heraus. Mozart trägt eine moderne Kurzhaarfrisur, das Haar ist zu einem lockeren Zopf zusammengebunden. Seine Gesichtszüge erscheinen durch die spitze Nase mit den tiefen Nasenflügeln und der Wiedergabe eines leichten Doppelkinns sehr lebensnah. Posch traf in Wien auf den ehemaligen fürsterzbischöflichen Konzertmeister, der ihm noch aus seiner Lehrzeit bei Hagenauer bekannt war.²⁷⁵ In weiterer Folge entstand ein rundes Gipsmedaillon, erneut mit dem Porträt Mozarts, das den Komponisten mit offenem Haar zeigt. (Abb. 25) Beide Porträts dürften kurz aufeinander folgend oder vielleicht sogar zeitgleich entstanden sein. Poschs Bildnisse des Komponisten gehören zu den authentischsten Mozartporträts, wie schon Carl Thomas Mozart (1784–1858), der Sohn des Musikers, bestätigte:

„Unter der Anzahl der bisher veröffentlichten Portraits meines Vaters, erachte ich für das ähnlichste, das, schon vor mehr als 50 Jahren, – ja ich glaube sogar zur Zeit seines Lebens noch [...] nach einer Holz-Relief-Sculptur des Berliner Künstlers Posch verfertigt wurde.“²⁷⁶

²⁷⁴ Posch 1827. Zit. nach Lenz 1918, S. 3.

²⁷⁵ Leopold Mozart (1719–1787) bewohnte mit seiner Familie ein Stockwerk des Hagenauerhauses in Salzburg (Getreidegasse 9), das dem Onkel Johann Baptist Hagenauers gehörte. Die Familie Hagenauer war in Hagenau bei Hammerau, das zur Pfarre Ainring gehörte, ansässig. Ihre Güter gehörten zur Grundherrschaft des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg. Die Brüder Wolfgang, Johann Baptist und Johann Georg Hagenauer entstammen der Familienlinie A. Zur Familiengeschichte siehe Barth-Scalmani 2006.

²⁷⁶ Brief von Carl Thomas Mozart, 17.9.1856. Zit. nach Erben 1990, S. 372.

Daraus wird ersichtlich, wie früh sich Poschs Talent zu einem der besten Porträtisten seiner Zeit zeigte. Die beiden Mozartdarstellungen sind bereits seiner Wiener Schaffensperiode, die mit dem Tod Erzbischofs Schrattenbach und dem damit zusammenhängenden Weggang Hagenauers aus Salzburg ihren Anfang nahm, zuzuordnen. Damit brach für Posch, nach etwa sieben Jahren Lehrzeit in Salzburg ein neuer Tätigkeitsabschnitt als Werkstattmitarbeiter Hagenauers in Wien an.

Als Johann Baptist Hagenauer Salzburg verließ, folgte Leonhard Posch seinem Lehrer nach Wien, nachdem die vom Erzbischof versprochene weitere Ausbildung in Rom durch dessen Tod verhindert worden war.²⁷⁷ Durch seinen Salzburger Lehrer fand Posch in Wien Beschäftigung, zunächst beim größten bildhauerischen Projekt der damaligen Zeit – der Skulpturenausstattung des Schönbrunner Schlossparks.²⁷⁸ Hagenauer wurde 1776 von Maria Theresia für eine Reise nach Tirol bezahlt, um dort in den Steinbrüchen bei Sterzing, in denen Johann Christian Wilhelm Beyer Marmor, „*eben so gut als der Carrarische*“,²⁷⁹ gefunden hatte, Material für die Statuen zu besorgen.²⁸⁰ Posch war offensichtlich einer jener Bildhauer, die die Statuen aus dem Stein grob herausarbeiteten und für den Transport nach Wien vorbereiteten.²⁸¹ Beatrix Hajós schrieb ihm die Vorarbeit zur Figur der Vestalin zu, die von Hagenauer in Wien fertig- und 1774 im Großen Parterre aufgestellt worden war.²⁸² Posch berichtete in seinen autobiographischen Aufzeichnungen noch von weiteren Skulpturen, die er „*unter Leitung [s]eines braven Meisters*“²⁸³ in Wien gefertigt habe. Über deren Verbleib war allerdings schon 1827 nichts mehr bekannt:

²⁷⁷ „[D]er gute Erzbischoff [gab mir] gegen das Ende meiner Lehrzeit das Versprechen, mich nach vollendeten neun Lehrjahren auf seine Kosten noch sechs Jahre in Rom bey dem Cavaceppi [Bartolomeo Cavaceppi (1715/17–1799)] studiren zu laßen.“ Posch 1827, zit. nach Lenz 1918, S. 4. Wann genau Hagenauer nach Wien übersiedelte, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Seine Frau kam 1773 in die Stadt und wohnte (wohl nur vorübergehend) beim „*Hofvergolter H: v. Melk*“, wie Leopold Mozart seiner Frau Anna Maria (1720–1778) im selben Jahr in einem Brief berichtete. Zit. nach Deutsch 1964, S. 19. 1772 wird Posch als „*Practicant*“ der „*K.K. Possier= und Gravier=Accademie*“ geführt. Zit. nach Forschler-Tarrasch 2002, S. 39, Anm. 50. Forschler-Tarrasch will ihn, ohne dies plausibel zu belegen, trotzdem erst 1774 in Wien wissen. Ebd., S. 13.

²⁷⁸ Hagenauer kam hierbei seine Kontakte nach Wien, die bereits in seine Ausbildungszeit zurückreicht, zugute. Dass dies nicht zu unterschätzen war, belegt die Biographie des württembergischen Bildhauers Karl Georg Merville (1751–1798), für den die gemeinsame Herkunft mit Beyer nicht ausreichte, um in Schönbrunn mitarbeiten zu können. Ronzoni 2004, S. 5–6.

²⁷⁹ UAAdbKW AVA 1773 fol 188. Zit. nach Hajós 2004, S. 26.

²⁸⁰ Fleischer 1932, S. 155.

²⁸¹ Hajós 2004, S. 26.

²⁸² Hajós 2004, S. 87.

²⁸³ Posch 1827. Zit. nach Lenz 1918, S. 4.

*„Was ich in Wien als Bildhauer in Marmor-Arbeit [...] geleistet habe, könnten wohl viele Arbeiten bezeugen; aber ich weis selbst nicht mehr, wo sie alle hingekommen sind und mein Name steht nicht daran.“*²⁸⁴

Außer der genannten Skulptur im Schlosspark von Schönbrunn sind keine weiteren großformatigen Werke von Leonhard Posch bekannt.²⁸⁵ Eine Krankheit, über deren genauen Hintergrund nichts bekannt ist, hinderte ihn an der Fortführung der beschwerlichen Bildhauerarbeit²⁸⁶ und so verlegte er sich auf die Herstellung von Reliefmedaillons, die in großer Zahl, aus verschiedensten Materialien gefertigt und in durchwegs hervorragender Qualität erhalten sind. Die hohe künstlerische Qualität seiner Porträtdarstellungen machte Posch schließlich zum gefragtesten Bildnismedailleur seiner Zeit, wobei er sein Schaffen vor allem in Berlin entfaltete. Seine Virtuosität kündigte sich schon in seinen frühesten Arbeiten auf diesem Gebiet an. Sie zeigen nicht nur scharf geschnittene, lebensechte Porträts, Persönlichkeiten mit modischen Frisuren und Kleidern, sondern bilden, bei nur geringfügiger Idealisierung, Charaktere ab. Darauf beruhte schließlich Poschs Erfolg auf diesem Gebiet. Beigetragen dazu hat sicherlich die allgemeine Porträtbegeisterung des späten 18. Jahrhunderts, die immer mehr auch das Bürgertum erfasste. So ist es zu erklären, dass Posch neben gekrönten Häuptern und Adelligen aus ganz Europa auch Musiker, Schauspieler, Schriftsteller oder Soldaten porträtierte.

Anne Forschler-Tarrasch konzentrierte sich in ihrer Dissertation vorwiegend auf die Darstellung von Poschs Biographie. Die Besprechung seiner Werke entfällt zum Großteil. Poschs Wiener Porträtmedaillons sind zwar im Œuvrekatalog angeführt, aber nicht näher erläutert. Der Bildhauer bzw. Medailleur befand sich ungefähr zwischen 1772 und 1803 in Wien. Wie bereits erwähnt, war er zunächst in Schönbrunn beschäftigt. Hagenauer, der bald unabhängig von Beyer arbeitete²⁸⁷, betrieb in Meidling eine Bildhauerwerkstatt. In dieser war Posch beschäftigt gewesen, denn in seinen Aufzeichnungen weist er auf diese Werkstätte hin und deutete gleichzeitig an, dass mehrere Bildhauer in Hagenauers Meid-

²⁸⁴ Posch 1827. Zit. nach Lenz 1918, S. 4.

²⁸⁵ Abgesehen von einer Büste Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832), abgebildet bei Dworschak 1925b, o. S. und Frede 1958, S. 195, Abb. 21.

²⁸⁶ „Eine Krankheit befiel mich so hart und nahm meine Kräfte so mit [...]. Für das Fach der großen Bildhauerey war indeß meine Laufbahn mit dieser Kranckheit abgeschlossen.“ Posch 1827. Zit. nach Lenz 1918, S. 5.

²⁸⁷ Beyer erhielt im Frühjahr 1773 von Maria Theresia den Auftrag, innerhalb von drei Jahren 32 Skulpturen für den Schönbrunner Schlossgarten zu fertigen. Hajós 2004, S. 25. Sechzehn Bildhauer waren mit der Ausführung der Skulpturen beschäftigt; sie arbeiteten nach Modellen Beyers.

linger Atelier gearbeitet haben.²⁸⁸ Hagenauer, der seit 1774 als Professor für Bildhauerei an der Wiener Akademie beschäftigt war,²⁸⁹ führte dort weitere Aufträge für Schönbrunn aus. In Schönbrunn entstand, ähnlich wie gut ein Jahrzehnt zuvor in Salzburg, eine Reihe von Werken in kurzen zeitlichen Abständen bzw. parallel zueinander, sodass wiederum von einer größeren Zahl an Werkstattmitarbeitern auszugehen ist, die an der Ausführung der Schönbrunner Parkfiguren beteiligt waren. Wie lange Posch in dieser Werkstatt mitgewirkt hat, ist nicht bekannt. Ein Jahr nach Fertigstellung der letzten Arbeiten für Schönbrunn – die Skulpturen von Apoll und Diana, 1779 – wurde Hagenauer zum Direktor der Erzverschneiderschule ernannt.²⁹⁰ Zu dieser Zeit dürfte Posch bereits selbständig als Künstler tätig gewesen sein. Mit dem Abschluss der Arbeiten in Schönbrunn hatte Hagenauer sein Meidlinger Atelier aufgegeben. Für Posch dürfte damit die Zusammenarbeit mit seinem Salzburger Lehrer beendet gewesen sein. Über zehn Jahre hatte Hagenauer seinen Werdegang begleitet. Dies führte abseits der künstlerischen Tätigkeit auch zu einer engen privaten Verbundenheit beider. So war Hagenauer 1781 Trauzeuge bei Poschs Hochzeit mit Anna Catharina Reßler (geb. 1760) im Stephansdom gewesen.²⁹¹ In den Jahren zwischen 1775 und 1790, noch bevor Poschs Zusammenarbeit mit dem Wachsbildner Joseph Grafen von Müller-Deym begann, war er als Bildnismedailleur bereits äußerst produktiv. Das Modellieren mit Gips und Wachs – wichtige Voraussetzungen für die Porträtbildnerie – hatte er bereits in Salzburg gelernt; ab den späten 1770er-Jahren verlegte sich der Künstler auf die plastische Bildnisminiatur und brachte es darin zur Perfektion. In Wien entstand eine Reihe von Werken, wobei die frühesten erhaltenen, die Bildnisse seines Lehrers Hagenauer und dessen Frau Rosa – um 1780 entstanden – darstellen.²⁹² (Abb. 26, 27) Beide sind im Brustbild dargestellt, der Kopf Hagenauers ist nach links gewandt, jener seiner Frau nach rechts, sodass die Medaillons als Paar nebeneinander gesetzt werden können. Die Darstellungen bestechen durch ihre hohe künstlerische Qualität und durch die naturgetreue Wiedergabe der Gesichter. Johann Baptist Hagenauer ist durch eine lange gerade Nase und eine hohe Stirn charakterisiert; auf Rosa

²⁸⁸ Posch 1827. Zit. nach Lenz 1918, S. 5.

²⁸⁹ UAAdbKW AVA 1774, fol 52–54.

²⁹⁰ Fleischer 1932, S. 165; UAAdbKW AVA 1780 fol 17–18 und fol 29.

²⁹¹ Forschler-Tarrasch 2002, S. 16. Von Poschs Familie – er soll zehn Kinder gehabt haben – ist fast nichts bekannt. Seine Frau starb 1816; eine seiner Töchter heiratete den Berliner Medailleur, Gottfried Bernhard Loos (1774–1843), den Sohn von Daniel Friedrich Loos (1735–1819). Sommer 1994, S. 2666–2667.

²⁹² Beide mit „*L. Posch F.*“ signiert. In der Literatur wird noch auf ein Porträt des Sultans Abdul Hamid I. (1725–1789) verwiesen, das 1776 entstanden sein soll, allerdings nicht mehr nachweisbar ist. Der Sultan war in den russisch-österreichischen Türkenkrieg der Jahre 1787–1792 verwickelt. Dworschak 1925a, S. 233–234; Frede 1958, S. 184; Forschler-Tarrasch 2002, S. 252, Nr. 961. Dworschak kannte die beiden Hagenauer-Bildnisse offenbar nicht.

Hagenauers Gesicht erscheint der Anflug eines Lächelns, ihre Wangen sind voll, das gelockte Haar wird von einer großen Masche am Hinterkopf zusammengehalten. Bemerkenswert ist bei beiden die Wiedergabe verschiedener stofflicher Qualitäten, die besonders bei den Frisuren, den Stickereien und den Spitzen der Gewänder deutlich werden.

Poschs wichtigste Auftraggeber in Wien waren das Kaiserhaus und der Wiener Adel, die ihm in den Jahren zwischen 1780 und 1801 reiche Beschäftigung boten. Für die kaiserliche Familie arbeitete der Bildnismedailleur ab 1790. Besonders interessante Zeugnisse dieser Tätigkeit sind zweiundzwanzig ovale Gipsmedaillons der Familie Kaiser Leopolds II. (1747–1792), die anlässlich der Doppelhochzeit der Erzherzöge Franz (1768–1835) und Ferdinand (1769–1824), 1790, angefertigt worden waren.²⁹³ Die Nachfrage nach diesen Familienbildnissen war offenbar groß, denn Posch lieferte sie auf Bestellung. In einer Verkaufsannonce wurde angekündigt, dass „[d]ie Herrn Liebhaber“ die Arbeiten „in seiner Wohnung am Neuenmarkte neben der Kapuzinerkirche Nro 1106 im Hofrath Schlorßingischen Hause“²⁹⁴ erwerben könnten. Im Sinne früherer habsburgischer Familienbildnisse, wie z. B. dem verlorenen Mariazeller Altarantependium, das Maria Theresia 1769 gestiftet hatte, wurde die Familie Kaiser Leopolds II. als Stammbaum dargestellt.²⁹⁵ Wie Moll hat auch Posch die Töchter des Hauses und die jüngsten Familienmitglieder in seine Darstellung miteinbezogen, wie man am Bildnis von Erzherzogin Ludovika Franziska Elisabeth (1790–1791), die noch als Säugling, 1791, verstorben war, sehen kann. Auf eine offensichtliche Repräsentation des Machtanspruches des Hauses wurde verzichtet; allerdings, und dies hatte für das Haus Habsburg weit größere Bedeutung, wurde der dynastische Fortbestand klar zum Ausdruck gebracht. Die Porträtmedaillons sind immer paarweise zusammengefasst und einander zugewandt angeordnet. Die kaiserlichen Hoheiten erscheinen im zeitgenössischen Kostüm, die Damen tragen Hochsteckfrisuren, die Herren Zöpfe, wodurch noch einmal unterstrichen wird, dass es sich hier um Familienbildnisse und nicht um Herrschaftsbildnisse handelt.

Als die Porträtserie der kaiserlichen Familie entstand, hatte sich Posch schon etwa zehn Jahre mit dem plastischen Porträtmedaillon beschäftigt. Die oben erwähnte Verkaufsan-

²⁹³ Forschler-Tarrasch 2002, S. 56, Nr. 49.

²⁹⁴ Wiener Zeitung No. 1, 1. Jänner 1791, S. 15.

²⁹⁵ Das Mariazeller Altarantependium ist nur noch in einer Kopie erhalten. Von Poschs Gipsporträts befindet sich eine Serie im Wien Museum (Inv. Nr. 56.482). Die Arbeiten wurden auf ovale Glasplatten aufgeklebt und nachträglich auf einer rechteckigen Spannholzplatte (64,0 x 90,0 cm) in vier Reihen angebracht. Abb. bei Forschler-Tarrasch 2002, S. 57.

zeige unterstreicht dies zusätzlich, denn darin wird die Bekanntheit seiner Werke besonders hervorgehoben.²⁹⁶

Den größten Teil der erhaltenen Arbeiten stellen Gipsmedaillons dar. Nach 1803 wurden zahlreiche Werke Poschs im Guss vervielfältigt, vorwiegend als Eisengüsse. Auch von den Wiener Arbeiten wurden in weiterer Folge Eisengüsse angefertigt (Porträtmedaillons von Franz II., um 1792 und von Königin Maria Theresia von Sachsen (1767–1828), um 1790, im KHM. Bronzegüsse von Mozart (1788), Josef Hilarius Eckhel (1737–1798) und Königin Maria Carolina von Neapel (1752–1814), beide undatiert). Im Berliner Münzkabinett befindet sich eine Vielzahl an Arbeiten Poschs, die um 1790 datiert und somit eindeutig seiner Wiener Zeit zuzurechnen sind.²⁹⁷ Es handelt sich um Porträt Darstellungen von Familienmitgliedern des österreichischen Kaiserhauses, von österreichischen Adligen, Personen des Militärs und des öffentlichen Wiener Lebens. Einen eindeutigen Hinweis darauf, dass es sich um Arbeiten aus Poschs Wiener Zeit handelt, stellen die Vermerke „*Wiener Stück von Dr. Lederer*“²⁹⁸ dar, die bei einigen Werken angebracht sind und offenbar auf den früheren Besitzer verweisen. Gemeint sein könnte die Sammlung von August (1857–1936) und Serena Lederer (1867–1943), die vor allem als Förderer Schieles (Porträt des Sohnes Erich im Kunstmuseum Basel, 1912–1913) bekannt sind, deren Kunstinteresse aber ein weit umfassenderes war, wie etwa ihre Sammlung italienischer Renaissancebronzen belegt.²⁹⁹ Möglicherweise brachte das Sammlerehepaar den klassisch-strengen Medaillondarstellungen des frühen 19. Jahrhunderts ebenfalls Interesse entgegen. Die Provinienz der Posch-Werke aus dieser Sammlung kann allerdings nur Vermutung bleiben und nicht mit Sicherheit belegt werden.

Etwas schwieriger verhält es sich bei der Zuordnung einer Gruppe von rechteckigen Gipsplaketten, die Mitglieder des Hauses Habsburg, aber auch andere europäische Regenten, wie zum Beispiel Katharina II. (1729–1796), im profilansichtigen Brustbild zeigen und im Archiv des Stiftes Klosterneuburg aufbewahrt werden.³⁰⁰ Sie sind auf die Zeit um 1790 datiert und wurden von Dworschak und in weiterer Folge auch bei Forschler-Tarrasch³⁰¹ als Werke Poschs identifiziert.³⁰² Stilistische Differenzen veranlassen zu der

²⁹⁶ Wiener Zeitung, No. 1, 1. Jänner 1791, S. 15.

²⁹⁷ Es handelt sich um die Katalognummern 32, 33, 43, 53, 154, 165, 246, 417 in der Werkübersicht von Forschler-Tarrasch. Forschler-Tarrasch 2002.

²⁹⁸ Notizen auf Klebezetteln.

²⁹⁹ Nebehay 1987, S. 11.

³⁰⁰ Siehe die Katalognummern 31, 44, 50, 153, 262 bei Forschler-Tarrasch. Forschler-Tarrasch 2002.

³⁰¹ Forschler-Tarrasch 2002, S. 15.

Annahme, dass diese Bildnisse, sofern sie überhaupt Posch zuzuschreiben sind, zumindest nach fremden Vorlagen gearbeitet wurden. Details, wie Haartracht und Gewänder, sind weit weniger sorgfältig ausgearbeitet als bei den übrigen Arbeiten des Bildnismedailleurs. Dem Medaillonporträt mit der Darstellung von Katharina II. recht ähnliche Arbeiten sind die Porträtmedaillons von Kaiser Franz II./I und seiner zweiten Gemahlin, Maria Theresia von Neapel-Sizilien (1772–1807).³⁰³ Bei diesen Arbeiten nimmt allerdings der Inschriftensockel das gesamte untere Bildfeld ein; über diesem sind die ins Profil gedrehten Bildnisse angebracht, die weit raumgreifender sind als bei den anderen Klosterneuburger Arbeiten. Stilistisch entsprechen die Porträts des Kaiserpaares völlig Posch. Seine Autorschaft lässt sich in diesem Fall zweifelsfrei nachweisen, denn das Bildnis von Maria Theresia ist auch als Kupferstich von Jakob Adam (1748–1811) überliefert, der mit „*L. Posch ad Vivum fecit Viennae 1792*“³⁰⁴ bezeichnet ist. Die Porträtplaketten im Klosterneuburger Stiftsarchiv dürften allerdings einem anderen Künstler zuzuweisen sein.

Der letzte Abschnitt von Poschs Schaffen in Wien lässt sich sehr genau auf die Jahre zwischen 1790 bis 1803 eingrenzen. Sie sind geprägt von der Zusammenarbeit mit Joseph Graf Müller-Deym, der in Wien eine Kunstgalerie betrieb, in der Wachsarbeiten gezeigt wurden.³⁰⁵ Vorwiegend handelte es sich um Porträtbüsten und lebensgroße Wachsfiguren gekrönter Häupter aus ganz Europa, mit einer starken Konzentration auf das österreichische Kaiserhaus. Durch die Bemalung, die Verwendung echten Haares, von Glasaugen und realer Kleidung wurde zwar der größtmögliche Realitätsbezug hergestellt, der Grat zwischen Kunst und Kuriositätenkabinett war aber schmal.³⁰⁶ So nimmt es nicht wunder, dass die Exponate rasch nach dem Tod Müller-Deyms in Vergessenheit geraten sind. Das Interesse an seinen Ausstellungen nahm kontinuierlich ab und war bis 1804 fast gänzlich

³⁰² Dworschak 1925b, S. 359; Forschler-Tarrasch 2002, S. 15.

³⁰³ Forschler-Tarrasch 2002, Nr. 969 und 971.

³⁰⁴ Forschler-Tarrasch 2002, Nr. 972. Jakob Adam hatte sich, wie Leonhard Posch, auf Porträtarbeiten von Mitgliedern des Wiener Hofes und dessen Umkreis spezialisiert. Seine Kupferstiche erfreuten sich Ende des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Thieme-Becker 1964, Bd. 1, S. 63.

³⁰⁵ Joseph Johannes Nepomuk Franciscus de Paula Graf Deym Freiherr von Střítež wurde 1752 auf dem Familiengut in Wojnitz (heute Wojnice, Tschechien) geboren. Er entstammte einem böhmischen Rittergeschlecht, das 1730 in den Grafenstand erhoben worden war. 1770 in das k.k. Albertische Carabinier Regiment eingetreten, verließ er 1776 das Militär. Hatwagner 2008, S. 29–33. Als Grund dafür wird in älteren Quellen ein Duell angeführt, aufgrund dessen der Graf den Namen Müller hätte annehmen müssen und in Wien untergetaucht sei. Hatwagner vermutete eher, dass er den Namen Müller als eine Art Künstlernamen verwendete. Ebd., S. 36. 1790 trat er erstmals unter diesem in Erscheinung.

³⁰⁶ Zum Wackskabinett des Grafen Deym siehe Hatwagner 2008. Porträts dieser Art, ebenfalls aus Wachs, waren schon in der Antike bekannt; das Verständnis des Wachsporträts als Kunstwerk währte auch im Klassizismus nur kurz. Schlosser 1993.

versiegt. Heute sind nur noch einige wenige Stücke aus der Müller-Deymschen Kunstgalerie erhalten.³⁰⁷

In der Wiener Zeitung vom 2. Mai 1789 findet sich die erste Erwähnung des sogenannten Müllerschen Kunstkabinetts, das damals noch am Kohlmarkt untergebracht war.³⁰⁸ Auf das Jahr 1790 sind die ersten Wachsarbeiten datiert, die Posch für den Grafen Müller-Deym ‚ad Vivum‘, ‚in cera‘, wie es in der Legende unter den Darstellungen heißt, angefertigt hat. Sie sind heute zum Großteil verloren und nur noch durch Kupferstiche belegt, die auf den Stecher Jakob Adam zurückgehen.³⁰⁹ Die Stiche sind wichtige Zeugnisse für die Autorschaft Poschs, denn er wird auf diesen eindeutig als Künstler der Wachsporträts ausgewiesen. Sie belegen zudem die Entstehung der Porträtmedaillons in Wien. Weitere Zuschreibungen von Werken aus der Müllerschen Kunstgalerie an Posch können nur unter Vorbehalt geschehen. Der Großteil der Arbeiten ist wohl in der Zusammenarbeit mit Müller-Deym entstanden, ein Händescheiden ist schwer bzw. unmöglich. Anne Forschler-Tarrasch schrieb in ihrer Dissertation, Posch habe die Porträts modelliert, während auf Graf Müller-Deym die Bemalung und die Ausstattung mit Echthaar und Kleidung zurückging.³¹⁰ Ein Zitat aus Poschs eigener biographischer Skizze stützt diese Annahme: *„Ein Graf Daben [Müller-Deym] [...] benutzte meine Wachsgüsse, um ihnen durch kolorieren und Einsetzen von natürlichen Haaren ein das Leben nachahmendes Aussehen zu geben.“*³¹¹ Den interessantesten Abschnitt der Zusammenarbeit Poschs mit Müller-Deym stellen ohne Zweifel die Jahre 1793 bis 1795 dar. Die beiden Künstler hielten sich während dieser Zeit in Neapel auf; Posch fertigte Gipsabgüsse von Antiken aus den Florentiner Sammlungen an.³¹² Gipsabgüsse antiker Kunstwerke waren an der Wiener Akademie gefragtes Lehrmaterial. Schon bei Hagenauers Wahl zum Nachfolger von Jakob Christoph Schletterer an der Akademie war seine, 25 Werke umfassende, Antikenabgußsammlung, die er während seiner Studienjahre in Italien zusammengetragen hatte, ein entscheidendes Kriterium für seine Wahl zum Bildhauerprofessor gewesen. Auch Franz Anton

³⁰⁷ Maria Caroline, Königin von Neapel-Sizilien, im Palazzo Reale in Neapel; Ferdinand I. (IV.) (1751–1825) von Neapel, König beider Sizilien, Depot der Nationalbibliothek Wien; Erzherzogin Maria Anna (1738–1789), Elisabethinenkloster Klagenfurt; Kaiser Leopold II., Depot der Nationalbibliothek Wien; Erzherzogin Ludovika Franziska Elisabeth, Depot der Nationalbibliothek Wien. Hatwagner 2008, S. 40, Abb. 6; S. 41, Abb. 7; S. 65, Abb. 11, 12; S. 69, Abb. 15.

³⁰⁸ Hatwagner 2008, S. 9. Das Müllersche Kunstkabinett wechselte mehrmahls den Standort. 1796 wurde ein eigenes Galeriegebäude am Donaukanal (am „Rothen Turmtor“) errichtet. Ebd., S. 42.

³⁰⁹ Siehe die Abbildungen 14, 16, 17, 18 und die Katalognummern 962–970 und 971 bei Forschler-Tarrasch. Die Kupferstiche befinden sich zum überwiegenden Teil im Berliner Kupferstichkabinett.

³¹⁰ Forschler-Tarrasch 2002, S. 18–19.

³¹¹ Posch 1827. Zit. nach Lenz 1918, S. 6–7.

³¹² Hatwagner 2008, S. 40. Posch erhielt dabei Unterstützung von Florentiner Formgießern.

Zauner hatte die Akademie 1782 die Kosten für den Transport von „5. [...] *Kisten mit Modellen, Formen aus Gips, Kupferbüchern und andere Geräthschaften, von Rom*“³¹³ erstattet. Johann Philipp Graf Cobenzl (1741–1810), Nachfolger des Fürsten Kaunitz als Protektor, war daran gelegen, die akademische Abgußsammlung zu erweitern und hatte die Absicht, die Florentiner Abgüsse, die Müller-Deym und Posch aus Italien mitbrachten, zu erwerben. In den dazugehörigen Akten tritt allerdings nur Müller-Deym in Erscheinung. Während dieser sich nach der Rückkehr aus Italien den Titel eines k.k. Hofmodelleurs und Statuars verleihen ließ,³¹⁴ wird Poschs Name in den Quellen nicht erwähnt. In seinen Lebenserinnerungen vermerkte er aber:

*„Ein Graf Daben [...] benützte meine Wachsgüsse, um ihnen durch kolorieren und Einsetzen von natürlichen Haaren ein das Leben nachahmendes Aussehen zu geben. So machte ich mit ihm [Graf Müller-Deym] in den 1790er Jahren die beyden kayserlichen Personen mit ihren Kindern, die so sehr gefielen, daß die Majestäten sie zum Geschenk nach Neapel, [...] bestimmten, uns aber die Überbringung übertrugen. Zugleich ward uns der Auftrag, die ganze dortige königl. Familie zu modelliren und mir [!] besonders noch der: die vorzüglichsten Wercke der alten Kunst zu formen. Ich ging also im Jahre 1793 nach Neapel, machte die Modelle, formte das Schönste unter den Antiken, war dan abwechselnd in Rom, Florenz und Neapel [...] und kam im Jahre 1795 wieder nach Wien zurück.“*³¹⁵

Damit ist eindeutig belegt, dass Posch die Antikenabgüsse angefertigt hatte. Während des dreijährigen Italienaufenthaltes entstand so eine beachtliche Zahl an Gipsabgüssen. Im Vertrag über den Ankauf der Abgüsse durch die Wiener Akademie sind vierzehn Statuen und sechsundvierzig Büsten vermerkt, *„deren Abformung der Neapolitanische Hof außer diesem Müller noch niemandem erlaubt hat.“*³¹⁶ Diese Anmerkung hebt noch einmal die Bedeutung der Italienreise hervor: In relativ kurzer Zeit war es gelungen, Vorlagen der

³¹³ UAAdbKW AVA 1782 fol 64.

³¹⁴ Hatwagner 2008, S. 41.

³¹⁵ Posch 1827. Zit. nach Lenz 1918, S. 7.

³¹⁶ UAAdbKW AVA 1795, fol 91–95. Zit. nach Hagen 2000, S. 24. Bettina Hagen war sich über die Identität Müllers noch nicht im Klaren; sie schreibt: *„Der Hofstatuarius (?) Joseph Müller ist bis dato in der österreichischen Kunstgeschichtsschreibung noch nicht aufgetaucht.“* Ebd.

wichtigsten, schwer zugänglichen, Antiken anzufertigen, nach Wien zu bringen und den Schülern der Akademie als Studienmaterial, gesammelt an einem einzigen Ort, zur Verfügung stellen zu können.

1804 übersiedelte Leonhard Posch nach Berlin – damit endeten seine Wiener Zeit und seine frühen Schaffensjahre. „*Eine angeborene Vorliebe zu mechanischen Künsten die mich schon in Anwendung meiner Nebenstunden zum Urmacher gemacht hatte*“³¹⁷ brachten Posch in Verbindung mit Schaustellern und Kleinkünstlern. Mit einem dieser Künstler führte er in Wien „*Optische Vorstellungen*“³¹⁸ auf, die Posch schließlich auch nach Berlin führten, wo er weiterhin Porträtmedaillons anfertigte und mit diesen Aufmerksamkeit erreichte. Unterbrochen durch einen vierjährigen Aufenthalt in Paris, wurde Berlin seine endgültige Wirkungsstätte. Die Verbindung zu Wien war zunächst noch aufrecht geblieben, denn „*[der] Kaiser forderte mich zur Rückkehr nach Wien als Professor bey der dortigen Akademie auf*“³¹⁹, wie Posch in seinen Lebenserinnerungen schreibt; dennoch entschied er sich dagegen und wurde in Preußen sesshaft. Für seine künstlerische Entwicklung in Berlin war Poschs Wiener Zeit maßgeblich. In Berlin schätzte man seinen feinen Sinn für Porträt Darstellungen. Zu Gute kam ihm nicht zuletzt seine Ausdrucksfähigkeit in unterschiedlichen Materialien, die seine Arbeiten einem großen Kundenkreis zugänglich machten. Diese Vielseitigkeit hatte er bei Hagenauer erlernt. Poschs Niederlassung in Berlin bildet das Ende der Ausführungen zu seinem künstlerischen Schaffen, da er sich dort zu einem eigenständigen Künstler entwickelt hatte und ein direkter Einfluss Hagenauers nicht mehr eindeutig gegeben war.

Damit soll mit der Betrachtung von Leben und Werk Joseph Mattersbergers fortgesetzt werden.

2. Joseph Mattersberger und die Entwicklung des Eisenkunstgusses

Die Besprechung des künstlerischen Werdeganges von Joseph Mattersberger soll in zwei Teilen erfolgen. Der erste setzt sich mit dem künstlerischen Schaffen des Bildhauers auseinander. Neben gesicherten Arbeiten des Künstlers sollen die zahlreichen Zuschreibungen, die sich in der Literatur finden, behandelt und beurteilt werden. Mattersbergers Tätigkeit in Dresden und seine Verbindung zu Graf Detlev Carl von Einsiedel bildeten die

³¹⁷ Posch 1827. Zit. nach Lenz 1918, S. 7.

³¹⁸ Posch 1827. Zit. nach Lenz 1918, S. 7.

³¹⁹ Posch 1827. Zit. nach Lenz 1918, S. 9.

wesentlichen Voraussetzungen für die Betätigung des Bildhauers als Eisenplastiker. Seine Rolle für die Entwicklung des klassizistischen Eisenkunstgusses stellt den zweiten Teil des nachfolgenden Abschnitts dar. In einem Exkurs wird die Entfaltung dieser Kunstform in Österreich dargestellt und die Bedeutung des Eisenkunstgusses in der österreichischen Bildhauerei des frühen 19. Jahrhunderts aufgezeigt.

2.1. Das künstlerische Schaffen Mattersbergers

Joseph Mattersberger, wie Posch aus Tirol gebürtig, dürfte etwas später als Posch nach Salzburg gekommen sein. Genaue Angaben lassen sich in seinem Fall nicht machen. Mattersberger wurde am 11. Februar 1755, als fünftes Kind von Jacob Mattersberger und dessen Frau Kundigunde, im Lumasegg in Döllach, einem Ortsteil von Hopfgarten im Defereggental, in Osttirol, geboren.³²⁰ In den späten 1760er-Jahren war Hagenauers Bruder Wolfgang im gesamten erzbischöflichen Reichsgebiet mit der Errichtung von Kirchen beschäftigt, einige davon wurden in Tirol gebaut. 1768 etwa errichtete er die Pfarrkirche in Matrei, in unmittelbarer Nähe zu Mattersbergers Geburtsort.³²¹ So erscheint es nicht abwegig, dass der talentierte Bauernsohn, angezogen durch die künstlerischen Projekte des Erzstiftes, außerhalb der Stadt Salzburg eine Lehre beim Hofbildhauer Hagenauer anstrebte. Als künstlerisches und kulturelles Zentrum war Salzburg seit jeher Anziehungspunkt für Künstler aus den geographisch abgelegenen Reichgebieten.

Johann Georg Meusel berichtete von der Statue eines Genius, die Joseph Mattersberger in Salzburg gefertigt haben und die später in den Besitz des Fürsten Kaunitz gelangt sein soll.³²² Meusels Hinweis auf dieses mögliche Frühwerk des Bildhauers lässt sich nicht mehr weiterverfolgen. Die Kunstsammlungen des Fürsten Kaunitz wurden nach seinem Tod zerschlagen und aus Wien weggebracht; zu den skulpturalen Werken gibt es keine genauen Aufzeichnungen.³²³ Ob sich in dieser Sammlung tatsächlich eine Arbeit Mattersbergers befand, kann somit nicht verifiziert werden. Von Mattersberger lässt sich somit in Salzburg nur ein einziges Werk nachweisen: Eine Terrakottabüste von Franz Laktanz

³²⁰ Pfarrarchiv Matrei/Osttirol, Taufbuch VI, S. 243. Das oft in der Literatur angeführte Geburtsjahr 1754 ist folglich nicht korrekt.

³²¹ Hahl 1990, S. 339. Zu Hagenauers Kirchenbauten in Tirol siehe Kraft 1950.

³²² Insbesondere zur Skulpturensammlung des Fürsten Kaunitz erfolgte bislang keine umfassende Aufarbeitung.

³²³ Meusel 1808, S. 110.

Graf von Firmian. (Abb. 28) Sie zeigt das vollrund gearbeitete Altersporträt Firmians mit ausgeprägten Mundfalten und schlaffer Haut an den Wangen und dem kurzen Halsansatz. Die wirklichkeitsnahe Darstellung erhält zusätzliche Präsenz durch die eingeritzten Pupillen. Mattersbergers Büste ist später als Vorlage für das Grabmal von Franz Laktanz in der Rupertuskapelle der Pfarrkirche von Villa Lagarina bei Rovereto herangezogen worden.³²⁴ Eine Gipsreplik der Grabmalsbüste, mit heroisch nacktem Schulteransatz und langem Haarzopf, befindet sich im Bestand des Salzburg Museums.³²⁵ Mattersbergers weiterer Werdegang führte ihn nach seiner Salzburger Zeit höchstwahrscheinlich nach Passau, wo der Bildhauer Joseph Bergler d. Ä. am Hof des Fürstbischofs beschäftigt war. Sein Sohn, der Maler Joseph Bergler d. J. (1753–1829), der in Salzburg geboren war, war mit dem fast gleichaltrigen Mattersberger gut befreundet, wofür es vor allem aus späterer Zeit einige Zeugnisse gibt.³²⁶ Über die Mutter Joseph Berglers d. Ä., die den Mädchennamen Mattersberger trug, bestand auch ein verwandtschaftliches Verhältnis der beiden Familien.³²⁷

Joseph Bergler d. Ä. war Anfang der 1770er-Jahre mit der Ausstattung der Neuen fürstbischöflichen Residenz in Passau beschäftigt. Vor seiner Anstellung als Passauer Hofbildhauer verlebte Bergler eine eher glücklose Zeit in Salzburg, wo v. a. die Brüder Hagenauer mit Aufträgen des fürsterzbischöflichen Hofes bedacht wurden und andere Künstler nur schwer Beschäftigung fanden. Als Beispiel für die Konkurrenz zwischen den Brüdern Hagenauer und dem Bildhauer Bergler sei die Auftragsvergabe zur Errichtung des Köstendorfer Hochaltares, für den Bergler – in den betreffenden Akten als Pergler geführt – schon 1764 einen Entwurf geliefert hatte, den Wolfgang Hagenauer in einem Gutachten unter anderem als „*übel winklhaft und zusammenfaltend wider alle ordnungen*“³²⁸ negativ beurteilt hatte und einen neuen Riss samt figürlichem Schmuck von seinem „*bruder statuarii*“³²⁹ lieferte. Der Altarentwurf der Hagenauer-Brüder war zwar kostspieliger als

³²⁴ Stegen 1994, S. 60. Das Terrakottamodell wurde früher Johann Baptist Hagenauer zugeschrieben. Kat. Ausst. Dommuseum Salzburg 1991, S. 201. Wie das Terrakottabildnis in den Bestand des Salzburg Museums gelangte, ist nicht bekannt.

³²⁵ 46,0 x 39,0 x 25,0 cm (ohne Sockel), Salzburg Museum, Salzburg, Inv. Nr. 14523-29. Die Gipsbüste stammt aus Schloss Leopoldskron, sie war 1849 durch eine Schenkung von Fürsterzbischof Friedrich von Schwarzenberg (1809–1885) in den Besitz des Salzburg Museums gelangt. Erwerbungen 1849, III. In artistischer Beziehung.

³²⁶ Joseph Bergler d. J. war seit 1800 Direktor der Akademie der bildenden Künste in Prag; er begutachtete in seiner Funktion z. B. Werke des jungen Josef von Führich (1800–1876), wie dieser selbst in seiner Autobiographie berichtete. Dreger 1912, S. 76–77. Auch Friedrich von Amerling (1803–1887) betreute er noch hochbetagt als sich dieser in Prag aufhielt. Hintenaus 2002, S. 120.

³²⁷ Schindler 2003, S. 106.

³²⁸ Bericht Wolfgang Hagenauers an das Konsistorium vom 4.8.1766. Zit. nach Ramharter 1996, S. 236.

³²⁹ Bericht Wolfgang Hagenauers an das Konsistorium vom 4.8.1766. Zit. nach Ramharter 1996, S. 236.

jener Berglers und das Verfahren zu einem neuen Altar zog sich für die Köstendorfer Pfarre länger als gedacht hin, trotzdem erging der Auftrag des Salzburger Konsistoriums an die Brüder Hagenauer.

Joseph Bergler d. Ä. hinterließ in Salzburg einzig Figuren für die Kreuzweggruppen zum Kapuzinerberg, die er als Bildhauergeselle bei Josef Anton Pfaffinger (1684–1758) ausgeführt hatte.³³⁰ Eine der Schnitzfiguren, Christus im Grab, trägt Berglers Signatur. Benedikt Pillweins Berichte zu den Künstlern Bergler sind als zuverlässig anzusehen, denn Joseph Bergler d. J. lebte zur Zeit der Abfassung der ‚Biographischen Schilderungen‘ noch und versorgte den Autor persönlich mit Informationen.³³¹ Im Jahr 1754 verließ der Bildhauer Bergler Salzburg und erhielt eine Anstellung beim Gurker Bischof Joseph Maria Graf von Thun und Hohenstein (1713–1763), der gleichzeitig Domherr in Salzburg war.³³² Etwa acht Jahre später, als Graf von Thun zum Fürstbischof gewählt wurde, folgte Bergler ihm als Hofbildhauer nach Passau nach. In dieser Position verblieb Bergler bis zu seinem Tod im Jahr 1788.³³³ Schon vor seiner Anstellung als Hofbildhauer war Bergler in Passau tätig gewesen; auf seine Entwürfe gehen nämlich die Epitaphien der Fürstbischöfe Raymund Ferdinand von Rabatta (1669–1722) und Joseph Dominikus von Lamberg (1680–1761) im Passauer Dom zurück.³³⁴ Der künstlerische Werdegang des Bildhauers ist insofern wichtig, weil er für den jungen Mattersberger von großer Bedeutung war. Nachdem Hagenauer seine bildhauerische Tätigkeit nach dem Tod Erzbischof Schrattenbachs nicht mehr in der gewohnten Form weiter führen konnte und sich zum Weggang aus Salzburg entschloss, mussten sich seine Bildhauerlehrlinge ebenso neu orientieren. Nicht nur der Machtwechsel am erzbischöflichen Hof, sondern auch die insgesamt schlechte wirtschaftliche Lage (in den Jahren 1770 und 1771 herrschten in Salzburg Hungersnöte) hatten Hagenauer dazu veranlasst, Salzburg zu verlassen.³³⁵ Mattersberger entschloss sich nicht wie Leonhard Posch nach Wien zu gehen, sondern nutzte seine guten Kontakte zur Künstlerfamilie Bergler. Es ist davon auszugehen, dass er zunächst einige Zeit in Passau verbrachte und dort mit Joseph Bergler d. Ä. an den Bleiskulpturen für die Fassade der Neuen Residenz arbeitete. Archivalien zur Ausstattung der Neuen bischöfli-

³³⁰ Pillwein 1821, S. 7.

³³¹ Joseph Bergler d. J. starb 1829. Ebd. 1821, S. 11.

³³² Pillwein 1821, S. 7. An Werken in dieser Zeit können Bergler einzig die Figuren des Hochaltars der Filialkirche St. Stefan bei Straßburg zugewiesen werden. Es handelt sich um einen hl. Stefan und die Figuren von Gottvater und Christus. Kienzl 1993, S. 210.

³³³ Pillwein 1821, S. 7.

³³⁴ Schindler 2003, S. 108. Etwa zeitgleich mit diesen Entwürfen errang Joseph Bergler d. Ä. einen ersten Preis in der Bildhauerkategorie der Wiener Akademie.

³³⁵ Dopsch 1995, S. 247–251.

chen Residenz sind zwar nicht erhalten, genauso wenig sind die Werke signiert, aber Mattersbergers Mitarbeit in Berglers Passauer Werkstatt gilt als äußerst wahrscheinlich.

Joseph Bergler d. Ä. war wie Hagenauer an der Wiener Akademie ausgebildet worden und wie dieser mit der Wiener Bleigusstradition des 18. Jahrhunderts vertraut.³³⁶ Mattersberger, der den Bleiguss bei Hagenauer in Salzburg gelernt hatte, konnte Bergler in Passau wichtige Dienste leisten.³³⁷ Zeugnis davon geben die großformatigen, geflügelten Bleiskulpturen, eine Fama auf einer Wolkenbank und ein Genius auf den vorkragenden Balkonen der beiden mächtigen, barocken Eingangsportale der Neuen Residenz. (Abb. 29) Auf den Balustraden tummeln sich Putti, die mit dem Befestigen von Blumen- und Blütengirlanden aus Blei beschäftigt sind. Unterhalb der Balkone schlingen sich diese Girlanden über die gesamte Breite der Eingangsportale. Berglers Skulpturen sind noch völlig barocke Kompositionen: die Hauptakteure, Fama und Genius, schweben förmlich an der Fassade, das geschäftige Treiben der beleibten Kindergestalten erinnert an Kompositionen Georg Raphael Donners.

Für Joseph Mattersberger bedeutete die Mitarbeit an der Fassadengestaltung der Neuen bischöflichen Residenz in Passau einen wichtigen Schritt zur eigenständigen Beschäftigung mit dem Metallguss. Interessanterweise zeigen die Bleiskulpturen der Passauer Neuen Residenz den gleichen inneren Aufbau wie die Figuren am Salzburger Mariendenkmal: Hohlfiguren, deren Stabilität durch Innenverstreben aus Eisen gewährleistet ist.³³⁸ Aber nicht nur am Fassadenschmuck der Neuen Residenz, sondern auch bei deren Innenausstattung ist die Mitarbeit Mattersbergers anzunehmen. Im Stiegenhaus der Passauer Residenz tummeln sich auf den Treppenläufen Leuchterputten, ähnlich jenen marmornen, die Donner im Stiegenhaus von Schloss Mirabell in Salzburg geschaffen hatte. Wie in Salzburg, fungieren sie als Laternenträger. Das Motiv der Puttengruppen auf Treppenläufen tritt besonders häufig an Bauten Johann Lukas von Hildebrandts (1668–1745) auf, so zum Beispiel im Palais Daun, im Oberen Belvedere oder im Stadtpalais Liechtenstein. Auch das Treppenhaus von Schloss Mirabell ist eine Schöpfung Hildebrandts. Der starke Bezug auf Schloss Mirabell bedeutet für die Passauer Residenz, dass dort ein Bildhauer tätig war, dem das bildhauerische Schaffen Salzburgs vertraut war und der, aufgrund der großen Ähnlichkeiten in der Gestaltung, Donners Treppenhauschöp-

³³⁶ Siehe dazu den Aufsatz von Schemper-Sparholz zu Jakob Christoph Schletterer. Schemper-Sparholz 1993, S. 230–250.

³³⁷ Der Guss erfolgte in der Werkstatt von Peter Anton Jakomini. Schindler 2003, S. 112.

³³⁸ Dies kam durch die Restaurierungen zu Tage. Schindler 2003, S. 111; Arte e Restauro 2006, S. 175.

fung gekannt haben muss.³³⁹ Bergler griff folglich in Passau die Wiener Bildhauertradition des 18. Jahrhunderts auf, und zwar durch die Orientierung an der Wiener Palaisarchitektur des Barock und insbesondere durch die Verwendung von Blei.

Einen Hinweis auf Mattersbergers Anwesenheit in Passau stellt eine Zeichnung seines Freundes, Joseph Bergler d. J. dar, die sich noch heute im Oberhausmuseum befindet. (Abb. 30) Sie zeigt den Genius der Bildhauerei, der den Namen Mattersbergers in Stein meißelt. Dass Bergler und Mattersberger einander über ihre Jugend hinaus, bis ins Alter verbunden blieben, zeigt auch das Porträt des Bildhauerfreundes, das zwischen 1805 und 1810 entstanden sein dürfte und gleichzeitig ein Altersporträt Mattersbergers ist. (Abb. 31) Das nach rechts gewandte Antlitz ist von der kahlen Stirn mit zahlreichen Altersflecken und tiefen Falten im Bereich der Augen geprägt.

Sowohl Mattersberger als auch Joseph Bergler d. J. waren bis Mitte der 1770er-Jahre in Passau tätig; der Bildhauer als Gehilfe Berglers d. Ä. und der Maler als Schöpfer von Altarbildern für Passauer Kirchen.³⁴⁰ Danach fanden beide in Graf Franz Laktanz Firmian einen wichtigen Gönner, der ihnen den, für jeden Künstler der damaligen Zeit erstrebenswerten, Italienaufenthalt ermöglichte. Dass Joseph Bergler d. J. durch die Förderung Firmians nach Italien gehen konnte und vom Passauer Bischof finanziell unterstützt wurde, ist quellenkundlich belegt. Friedrich Noack berichtete, dass Bergler sich zwischen 1781 und 1784 in Rom aufhielt und dort an der Piazza di Spagna und in der Via San Isidoro sein Quartier hatte.³⁴¹ Berglers gut belegbare Frühzeit liefert auch wichtige Hinweise zu Joseph Mattersberger, zu dem die nötigen Quellen nicht (mehr) erhalten sind. Er wird ab Mitte der 1770er-Jahre als Mitarbeiter des Bildhauers Joseph (Giuseppe) Franchi genannt,³⁴² der mit der plastischen Ausstattung des Palazzo Reale in Mailand betraut war. Es ist davon auszugehen, dass auch Mattersberger durch die Förderung Firmians nach Mailand kam.³⁴³ Ob auch er ein Stipendium aus Passau, das er sich durch seine Mitarbeit an der neuen Bischofsresidenz erarbeitet haben könnte, bezog, ist nicht belegt. Seine Ver-

³³⁹ Bergler hat das Motiv der Bleiputti noch einmal verwendet und zwar für die Brunnen im Schlosshof von Schloss Haidenhof in Passau. Schindler 1985, S. 172.

³⁴⁰ Z. B. schuf Joseph Bergler d. J. die Gemälde der Seitenaltäre der Wallfahrtskirche Maria Hilf, mit den Darstellungen einer Pietà und der Heimsuchung, die ursprünglich für die später abgetragene Kapuzinerkirche geschaffen worden waren. Schindler 1990, S. 210. Bergler kehrte 1786 nach Passau zurück, wo er bis 1800 ein reiches Schaffen entfaltete. Thieme-Becker 1964, Bd. 3, S. 408; Schindler 1990; Hintenaus 2002. Im Jahr 1800 wurde er an die Prager Kunsthochschule berufen.

³⁴¹ Graf Karl Joseph von Firmian (1716–1782) förderte auch die Italienreisen der Familie Mozart und ermöglichte bspw. Paul Troger (1698–1762) einen Studienaufenthalt in Venedig. Kat. Ausst. Dommuseum Salzburg 1991, Bd. 2, S. 314; Schemper-Sparholz 2005, S. 617; Noack 1927, S. 85.

³⁴² Lemmen 1830, S. 162; Thieme-Becker 1962, Bd. 24, S. 259.

³⁴³ Die Förderung Mattersbergers wird auch im Nachruf von 1827 erwähnt. Wunster 1827, S. 1595.

bindung zum Grafen Franz Laktanz Firmian dagegen schon. Auf das von Mattersberger angefertigte Grabmal Firmians wurde bereits hingewiesen; ein Stich von Karl Schneeweis (1745–1826), der Joseph Mattersberger im Künstlerrock und mit Spitzeisen in der Hand vor dem Porträtkopf des Apollo Belvedere zeigt, weist das Porträt als Bestandteil der Firmianschen Sammlung in Leopoldskron aus. (Abb. 32) Der Bildunterschrift zufolge soll Graf Firmian selbst es gewesen sein, der das Porträt des Bildhauers angefertigt hat. Joseph Bergler d. J. war mit einigen Porträts in der Firmianschen Sammlung vertreten gewesen.³⁴⁴ Er kam zunächst zum Tiroler Maler Martin Knoller (1725–1804) nach Mailand, der dort in Diensten Karl Joseph von Firmians stand und ab den frühen 1770er-Jahren mit der malerischen Ausstattung des Palazzo Reale betraut war.³⁴⁵ Franz Laktanz‘ Bruder, Karl Joseph, lebte als Generalgouverneur der Lombardei in Mailand. Die Brüder Firmian erwiesen sich als wichtige Gönner für junge Künstler; durch ihre Protektion kam auch eine Reihe von Künstlern nach Salzburg, so zum Beispiel der spätere Akademieprofessor Johann Baptist Lampi (1751–1830) oder der Stukkateur Peter Pflauder (1733–1811).³⁴⁶ In den 1770er-Jahren waren zudem die Beziehungen zwischen Italien und Österreich noch sehr eng, bevor Ende des 18. Jahrhunderts französische Armeen am Apennin einfielen und die habsburgischen Fürstentümer zwischen Mailand und Neapel zerschlugen.³⁴⁷ 1770 begannen in Mailand die Bauarbeiten für die Residenz Erzherzog Ferdinand Karls (1754–1806) und seiner Gemahlin Maria Beatrice d’Estes (1750–1829). Für die Ausstattung derselben wurden Künstler gesucht, wobei Karl Joseph von Firmian nachweislich als Vermittler auftrat.³⁴⁸ Der Palazzo Reale war ein kaiserliches Prestigeprojekt der frühen 1770er-Jahre – der zeitgenössische Kunstschriftsteller Giocondo Albertolli sah in dem Bau das Initialwerk des Klassizismus in Mailand.³⁴⁹ Mattersberger war im Palazzo Reale an der Ausstattung der ‚Sala delle Cariatidi‘ beteiligt, wo Franchi zusammen mit einem

³⁴⁴ Inventar Schloss Leopoldskron 1992.

³⁴⁵ Martin Knoller hielt seinen Gönner Karl Graf Firmian auch in einem Porträt fest. Trapp 1958, S. 26, Kat. Nr. 30. Knollers Fresken im Palazzo Reale zählten zu seinen besten Arbeiten. Der Maler war durch Empfehlung von Anton von Maron (1731–1808) zu diesem Auftrag gekommen. Baumgartl 1990, S. 124. Joseph Bergler d. J. fertigte eine Kopie des Deckengemäldes ‚Phryx und Helle‘ nach seinem Lehrer Knoller, die heute im Salzburg Museum aufbewahrt wird. Kat. Ausst. Salzburg zur Zeit der Mozart, S. 194, Kat. Nr. I/650.

³⁴⁶ Schaffer 1991, S. 2027.

³⁴⁷ Zur Beziehung Österreichs zu Italien vor der Französischen Revolution siehe Wandruszka 1963.

³⁴⁸ Baumgartl 1990, S. 123–124. Interessant ist dabei auch der enge Kontakt, den Graf Karl Joseph zum Fürsten Kaunitz in Wien pflegte. Der Palazzo Reale wurde unter Napoleonischer Herrschaft völlig umgestaltet und erlitt im Zweiten Weltkrieg schwere Schäden, sodass von der Ausstattung aus den 1770er-Jahren nichts mehr vorhanden ist. Baumgartl 1990; Salsi 2000; Colle/Mazzocca 2001. Im Inventar des Palazzo Reale, das 1796 zusammengestellt wurde, sind keine Künstlernamen verzeichnet. Dallaj/Kindermans 1999.

³⁴⁹ Albertolli 1787. Zit. nach Burg 1915, S. 44, Anm. 2.

weiteren Künstler namens Gaetano Callani (1736–1809) beschäftigt war.³⁵⁰ Die ‚Sala delle Cariatidi‘ war ein prächtig ausgestatteter, weiter Saal mit opulenter Deckenmalerei. Das ovale Mittelbild mit der Darstellung der Apotheose von Ferdinand I. schuf Francesco Hayez (1791–1881). In einem unteren Geschoss wechselten sich männliche und weibliche Karyatidenfiguren, die bis zum Rumpf gearbeitet waren, mit Fenstern bzw. Spiegeln ab. Darüber befanden sich antike Götterfiguren, als deren Schöpfer Franchi gilt. Die Karyatiden modellierte Callani.³⁵¹ Wahrscheinlich handelte es sich bei den Figuren um Stuckplastiken; sie wurden, der Literatur folgend, 1778 fertig gestellt.³⁵² Eine im selben Jahr entstandene Medaille von Anton Guillemard (1745–1812) zeigt die neue Fassade der Mailänder Residenz und untermauert damit, dass die Bauarbeiten 1778 abgeschlossen waren. Im Zweiten Weltkrieg wurde die ‚Sala delle Cariatidi‘ durch einen Bombentreffer vollkommen zerstört.³⁵³

1776 ernannte Maria Theresia Giuseppe Franchi zum Bildhauerprofessor an der neu gegründeten österreichischen Akademie in Mailand.³⁵⁴ Der Bildhauer entfaltete in der lombardischen Hauptstadt ein reiches künstlerisches Schaffen.³⁵⁵ Anton Raphael Mengs hat ihn in einem Porträt festgehalten. (Abb. 33) Franchi schuf überdies in der Kirche San Bartolomeo in Mailand das Grabmal von Graf Karl Joseph von Firmian.³⁵⁶

Für Mattersberger legte sein Italienaufenthalt den Grundstein für seine weitere künstlerische Tätigkeit. Die Mitarbeit an einem der größten kaiserlichen Bauprojekte der Zeit stellte für ihn ein gutes Zeugnis gegenüber weiteren Auftraggebern dar. Diese sollte er nicht mehr in Salzburg, sondern im Kurfürstentum Sachsen finden. Erst jetzt kann von einer eigenständigen künstlerischen Tätigkeit Mattersbergers gesprochen werden. Sein dortiger Werdegang soll anschließend besprochen werden. Die nachfolgenden Ausführungen teilen sich in zwei große Themenblöcke. Der erste Teil beschäftigt sich mit Mattersbergers Œuvre, der zweite mit der Entstehung des Eisenkunstgusses und seiner Verbreitung in Sachsen, Preußen und der ehemaligen habsburgischen Monarchie.

Mattersberger kam Anfang der 1780er-Jahre nach Dresden. Die Bekanntschaft, die er mit sächsischen Künstlern in Italien geschlossen hatte, könnte den Ausschlag dafür gegeben

³⁵⁰ Salsi 2000, S. 13; Colle/Mazzocca 2001, S. 126.

³⁵¹ Mazzocca 2001, S. 488.

³⁵² Colle/Mazzocca 2001, S. 126.

³⁵³ Salsi 2000, S. 16. Abbildungen bei Colle/Mazzocca 2001, S. 124 und S. 129.

³⁵⁴ Die Mailänder Akademie wurde bereits 1752 gegründet; 1776 wurde sie unter österreichische Schirmherrschaft gestellt. Végh 1975, S. 14. Zum Präfekten wurde Graf Alberico Barbiana di Belgiojoso (1725–1813) ernannt. Baumgartl 2004, S. 31.

³⁵⁵ Dazu ausführlich: Mazzocca 2001, insbesondere S. 487–492 und Bertini 1979.

³⁵⁶ Es entstand nach 1782. Abgebildet bei Mazzocca 2001, S. 516.

haben. Joseph Bergler d. J., der ungefähr zur gleichen Zeit wie Mattersberger nach Italien gegangen war, verkehrte nachweislich mit einem größeren Kreis deutscher Künstler in Rom, z. B. mit dem Leipziger Maler Jakob Wilhelm Mechau (1745–1808), der Anfang der 1770er-Jahre Unterricht bei Giovanni Battista Casanova in Dresden erhalten hatte und 1776, zusammen mit Heinrich Friedrich Füger, nach Rom aufgebrochen war.³⁵⁷ Es ist anzunehmen, dass sich Mattersberger während seines Romaufenthaltes in diesem Freundes- und Bekanntenkreis bewegte, zumal bekannt ist, dass die deutschen Künstler in Rom bzw. in Italien eine enge Gemeinschaft bildeten.³⁵⁸

Im gleichen Jahr wie Mattersberger, 1781, kehrte der spätere Gothaer Hofbildhauer Friedrich Wilhelm Eugen Doell (1750–1816) nach Deutschland zurück.³⁵⁹ Ihm könnte Mattersberger gefolgt sein, denn Doells Reiseroute führte ihn mit hoher Wahrscheinlichkeit nach Dresden: „*Wann demnach H Doell über Bologna, Venedig, Wien, Prag und Dresden, welche Tour wohl für ihn die nützlichste sein dürfte, zurückgehen [...] sollte*“³⁶⁰, schrieb der Gothaer Hofrat Johann Friedrich Reiffenstein (1717–1793) an Doells Dienstherrn, Herzog Ernst von Sachsen-Gotha-Altenburg (1745–1804). Von einer Bekanntschaft der beiden Bildhauer ist auszugehen, da Doell ausdrücklich zu Giuseppe Franchi geschickt worden war, um seine künstlerischen Fähigkeiten zu verbessern, der

*„unter den hiesigen vielen Bildhauern der einzig fleißig studierende Künstler und dabei ein so liebreicher Mann [...], daß er [...] besonders in Ansehung des Unterrichts junger Leute wenig seines Gleichen hat,“*³⁶¹

wie Reiffenstein dem Herzog nach Sachsen schrieb.³⁶² Zwischen 1773 und 1776 arbeitete Doell nachweislich in Franchis Atelier³⁶³ – folglich genau zu der Zeit, als sich auch Mattersberger dort in Ausbildung befand. Doell fertigte eine Portärbüste des Lehrers an, von

³⁵⁷ ADB, Bd. 16 (1990), S. 578.

³⁵⁸ Siehe dazu Geller 1961.

³⁵⁹ Rau 2003a, S. 39.

³⁶⁰ Brief Reiffensteins vom 30.10.1781. Zit. nach Rau 2003a, S. 39.

³⁶¹ Brief Reiffensteins vom 13.3.1773. Zit. nach Rau 2003a, S. 30.

³⁶² Doell war 1770 durch Friedrich Melchior Grimm (1723–1807) nach Gotha gekommen. Ein Jahr später schickte ihn Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg mit dem Bildhauer Jean Antoine Houdon zum Studium nach Paris und von dort aus weiter nach Rom, wo er zunächst bei Giuseppe Franchi und nach dessen Ruf an die Mailänder Akademie, bei Anton Raphael Mengs studierte. Unter Mengs' Aufsicht schuf Doell sein viel beachtetes Porträt von Winckelmann (entstanden 1777). Zum Leben des Künstlers siehe Rau 2003a.

³⁶³ Rau 2003a, S. 91.

der nur noch eine Fotografie existiert.³⁶⁴ (Abb. 34) Im Vergleich zu Mengs' Porträt, das den Bildhauer neben einer Büste des griechischen Dichters Homer zeigt, fallen der leicht vorstehende Unterkiefer und die lange, gerade Nase, die beiden Porträts gleich ist, auf. Die ungewöhnliche Darstellung des Künstlers mit verschleiertem Haupt mag auf den ersten Blick erstaunen, findet aber ein Vergleichsbeispiel in Doells Büste der Juliane Franziska von Buchwald (1707–1789), die für das Grabdenkmal der 1789 verstorbenen Gothaer Obersthofmeisterin bestimmt war.³⁶⁵ Die schlechte Qualität der Fotoaufnahme von Franchis Büste lässt keine ausführliche Besprechung des Werkes zu.

Dass Mattersberger nach Dresden ging, hing vordergründig mit der Entwicklung Sachsens nach dem Siebenjährigen Krieg zusammen. Der Wiederaufbau des Landes und die Etablierung der Dresdner Kunstakademie brachten einen Aufschwung für das kulturelle Leben und versprachen gute Aussichten auf Beschäftigung. Doell selbst arbeitete bald nach seiner Rückkehr aus Italien am größten Kunstprojekt des ausgehenden 18. Jahrhunderts im Kurfürstentum Sachsen mit, der Anlage des Landschaftsparks in Dessau-Wörlitz.³⁶⁶ Auch in Anhalt-Dessau fand ein „*Epochenumbruch*“³⁶⁷ statt, der genau die gleichen Reformen, Wirtschaft, Gesellschaft und vor allem das Bildungswesen betreffend, forderte, wie es das gesamt-sächsische Retablissement vorsah. Der Dresdner Akademiedirektor, Christian Ludwig Hagedorn (1712–1780), war bestrebt die italienischen und französischen Hofkünstler, die sich bereits so sehr etabliert hatten, dass sie nach der angespannten finanziellen Lage nach dem Krieg schlichtweg zu teuer geworden waren, sukzessive durch heimische Künstler zu ersetzen. Besonders junge Nachwuchskünstler, auch aus dem Ausland, waren am sächsischen Hof willkommen.³⁶⁸ So kam auch Mattersberger nach Dresden; zunächst an die Kunstakademie, wo er Vorlesungen bei Giovanni Battista Casanova besuchte. Casanova – heute fast völlig in Vergessenheit geraten³⁶⁹ – war einer der einflussreichsten Dresdner Künstler des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Der spätere Akademiedirektor war bei Louis de Silvestre (1675–1760) und Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1777) in Dresden ausgebildet worden und arbeitete eng mit Mengs

³⁶⁴ Rauch 2003a, S. 90–91 und S. 263. Das Foto stammt aus dem Jahr 1937, bis dahin befand sich das Werk in Gotha; über den weiteren Verbleib ist nichts bekannt.

³⁶⁵ Großmann 1791, S. 42–43. Die Marmorbüste befindet sich in der Sammlung der Stiftung Schloss Friedenstein in Gotha.

³⁶⁶ Ab 1785 arbeitet Doell in Dessau-Wörlitz. Rau 2003a, S. 43.

³⁶⁷ Ross 1987, S. 11.

³⁶⁸ Kanz 2008a, S. 38.

³⁶⁹ Dies ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass nur ein geringer Teil seines künstlerischen Schaffens erhalten ist. Kanz 2008a, S. 102.

und Winckelmann zusammen.³⁷⁰ Casanovas ‚Theorie der Malerei‘, die zwar erst nach seinem Tod veröffentlicht wurde, stellt für die heutige Forschung ein unverzichtbares Dokument zum deutschen Frühklassizismus dar.³⁷¹

Mindestens bis 1794 hat Mattersberger in Dresden gelebt.³⁷² Zu dieser Zeit war er bereits als Modelleur in der Gräfllich Einsiedelschen Eisengießerei in Lauchhammer tätig, die weiter unten genau besprochen wird. Diese Tätigkeit setzte keine permanente Anwesenheit voraus; im Gegenteil wird Mattersberger den Großteil seiner Modelle für den Grafen Einsiedel in Dresden gefertigt haben.

Bis zum Jahr 1784 sind allerdings keine Werke von Mattersberger bekannt; seine Mitarbeit bei anderen Bildhauern – vielleicht sogar schon bei Taddäus Ignaz Wiskotschill (1753–1829), mit dem er später in Lauchhammer zusammenarbeitete – darf angenommen werden, sie ist allerdings nicht belegt. Heinrich Keller berichtete 1788, Mattersberger habe *„bisher noch keine Gelegenheit, seine Kunst im Großen zu zeigen“*³⁷³, gehabt, er hatte sich aber an mehreren Ausstellungen der Akademie mit Arbeiten, vorwiegend mit Reliefs, beteiligt.³⁷⁴ Keller erwähnte zudem Figuren für ein Grabmal in Fördergersdorf, in der Nähe von Dresden, die Mattersberger angefertigt haben soll.³⁷⁵ Der Bildhauer betätigte sich erwiesenermaßen als Lehrer an der Dresdner Akademie und stand dort in enger Verbindung mit dem Zeichenprofessor Casanova. Mattersberger gab praktische Unterweisungen; zumindest zwei seiner Schüler sind namentlich bekannt: Karl Gerhard Dähne (geb. 1765) und Karl Bären(d)t (geb. 1770).³⁷⁶ Neben diesen dürfte eine größere Zahl weiterer, angehender Bildhauer *„durch den Umgang und freundschaftlichen Rath des Hrn. Mattersperger, in der Bildhauerpraxis in Stein sehr zu vervollkommenen Gelegenheit gehabt“*³⁷⁷ haben, wie Heinrich Keller schrieb. Zweifellos ist Mattersberger durch seine Verbindung zur Akademie rasch mit den wichtigsten Persönlichkeiten in Dresden bekannt geworden. So dürfte auch Graf Detlev Carl von Einsiedel, der besonders für das kulturelle Leben eine große Rolle gespielt hatte auf den jungen Künstler aufmerksam geworden

³⁷⁰ Kanz 2008a, S. 30, S. 32 und S. 36–38. Casanova lieferte Vorlagen für die Stiche in ‚Delle antichita di Ercolano esposte‘ und publizierte mit Winckelmann die ‚Monumenti antichi inediti‘. Casanova und Mengs waren es auch, die Winckelmann in die Blamage um die Darstellung von Zeus und Ganymed laufen ließen.

³⁷¹ Casanovas ‚Theorie der Malerei‘ ist 2008 von Roland Kanz publiziert worden. Kanz 2008b.

³⁷² Raumschüssel 1992, S. 69.

³⁷³ Keller 1788, S. 110.

³⁷⁴ Keller 1788, S. 110.

³⁷⁵ Keller 1788, S. 110. Die Figuren einer Tugend und eines Genius sind nicht erhalten.

³⁷⁶ Keller 1788, S. 111; Kläbe 1796, S. 8.

³⁷⁷ Keller 1788, S. 109.

sein. In seinen Lebenserinnerungen berichtete der Bildhauer Friedrich August Pettrich³⁷⁸ (1798–1872) vom Besuch des Grafen Heinrich Vitzthum von Eckstädt (1770–1837), dem Generaldirektor der Dresdner Kunstakademie, der seine Geschicklichkeit bewundert habe und ihm die Bekanntschaft mit dem Grafen von Einsiedel in Aussicht stellte, damit auch dieser Pettrichs Arbeiten kennenlernen könne, wie Pettrich stolz schilderte.³⁷⁹ Der junge Ernst Rietschel (1804–1861), der – bevor er zu Christian Daniel Rauch (1777–1857) nach Berlin kam – bei Pettrichs Vater Franz³⁸⁰ (1770–1844) zum Bildhauer ausgebildet wurde, erinnerte sich ebenfalls an den Grafen Einsiedel, der ihm vor allem das Üben im Modellieren nahe gelegt habe.³⁸¹ Graf Einsiedel, auf der Suche nach Bildhauern für seine Gießerei, war bald auch auf Mattersberger aufmerksam geworden, besonders deswegen weil dieser Erfahrung im Metallguss hatte. Mehr als sechshundert Kilometer von Salzburg entfernt, erwies sich für ihn, vierzig Jahre nach Donners Tod, die Wiener Bleigusstradition als maßgeblich für seine Etablierung als Künstler. Im Vergleich zu Donner war Mattersberger noch einen Schritt weiter gegangen, nämlich insofern als er ein weitaus schwieriger zu bearbeitendes Material (Eisen) verwendete und seine großformatigen Güsse nicht aus mehreren Teilen zusammengefügt, sondern aus einem Stück fertigte. Vor der genauen Besprechung der Eisenkunstgüsse Mattersbergers sollen sein Verhältnis zur Familie des Grafen von Einsiedel und sein künstlerisches Schaffen bis zum Jahr 1800 beschrieben werden.

Das künstlerische Œuvre Mattersbergers ist geprägt von einigen wenigen, gesicherten Arbeiten und einem großen Teil von Zuschreibungen. Letztere beruhen auf den Forschungen von Kurt Degen, die dieser noch vor dem Zweiten Weltkrieg betrieben hatte.³⁸² Degen stand ein weit umfangreicherer Werkbestand zur Verfügung als heute. Zwischen 1784 und 1794 war Mattersbergers ausschließlich für den Grafen Detlev Carl von Einsiedel, der in Lauchhammer, in der Niederlausitz, eine Eisengießerei betrieb, tätig. Eine Festschrift, die zum 100-jährigen Bestehen des Betriebes gedruckt worden war, stellt die

³⁷⁸ Zu Pettrich siehe Geller 1961; Bott 1995.

³⁷⁹ Geller 1955, S. 97.

³⁸⁰ Franz Pettrich war von Giovanni Battista Casanova unterrichtet worden. Er war Mitarbeiter in der Werkstatt von Johann Baptist Dorsch (1744–1789) und vielleicht gemeinsam mit Wiskotschill an der Zwinger Restaurierung beteiligt, sowie für den Grafen Camillo Marcolini tätig. Geller 1955, S. 14. Zusammen mit dem Maler Traugott Leberecht Pochmann (1762–1830) schuf Franz Pettrich das Grabmal Casanovas am Alten Katholischen Friedhof in Dresden. Ebd., S. 16. 1813 folgte Pettrich dem Bildhauer Dorsch als Professor für Bildhauerei an der Dresdner Kunstakademie nach. Ebd., S. 44.

³⁸¹ Geller 1955, S. 83.

³⁸² Degen 1970.

einzigste Quelle zur Frühzeit der Eisengießerei dar.³⁸³ Ein Verzeichnis im Anhang listet Güsse aus den Jahren zwischen 1784 und 1825 auf. Gerade bis 1800 finden sich zahlreiche Arbeiten – Skulpturen, Büsten, Antikenkopien – die allesamt in Mattersbergers Gesamtwerk passen würden. Allerdings arbeitete eine ganze Reihe von Künstlern für den Grafen, sodass die Autorschaft Mattersbergers für einzelne Werke nicht zweifelsfrei belegt werden kann. Die Mitarbeit, Christian Daniel Rauchs und weiterer Bildhauer in Lauchhammer, lässt die Vermutung zu, dass es Graf Einsiedel nicht auf einen dauerhaft beschäftigten Bildhauer abgesehen hatte, sondern viel eher den Austausch mit möglichst vielen Künstlern suchte. Zugeschrieben wurden Mattersberger von der Forschung eine ganze Reihe von Werken, die in Lauchhammer gefertigt wurden; als eigenhändig nachgewiesen werden können davon nur einige wenige: Darunter befinden sich eine Büste der Faustina Minor aus dem Jahr 1784 sowie die Büsten von Graf Detlev Carl und Gräfin Sidonie Albertine von Einsiedel (1745–1787), die 1789 gegossen wurden.³⁸⁴ (Abb. 35–37) Degen berichtete von schriftlichen Quellen, die Mattersberger als Bildhauer der Büste des Grafen von Einsiedel belegen würden, die aber heute nicht mehr greifbar sind.³⁸⁵ Bei Trautscholdt sind für das Jahr 1784 folgende Güsse aufgelistet: Eine Bacchantin, eine Büste der Faustina und zwei große Vasen.³⁸⁶ „[E]ine große decorirte Vase von Gußeisen, im Jahr 1784“, wurde, so Trautscholdt, „als dasjenige merkwürdige Stück auf dem Hüttenplatz aufgestellt, welches zu der hiesigen Erfindung des Kunstgusses in Eisen geführt hat.“³⁸⁷ Das bedeutet, dass die Vase zusammen mit der Bacchantin, die in der Forschung als Initialwerk des Eisenkunstgusses gilt, entstanden ist. Die Vase ist heute durch eine Kopie ersetzt. Es handelt sich um einen Kelchkrater, auf dessen Korpus ein Reigen tanzender, geflügelter Putti zu sehen ist. Nur wenige Jahre vor dessen Entstehung war die sogenannte Warwick-Vase (frühes 2. Jahrhundert, 1771 aufgefunden) nach England gelangt, die ebenso figürliche Darstellungen auf dem Korpus zeigt und durch unzählige Kopien, Stiche und Abbildungen große Bekanntheit erlangte. Nach den Kupferstichen von Giovanni Battista Piranesi entstanden zahlreiche Nachahmungen der Warwick-Vase. Stilistisch erinnert die Vase aus Lauchhammer stark an jene Sandsteinvasen, die Taddäus Ignaz Wiskoschill in den 1780er-Jahren für den Grafen Marcolini angefertigt hatte. Über einem mehrfach getreppten Sockel erhebt sich bei diesen (wie in Lauchhammer) eine

³⁸³ Trautscholdt 1825.

³⁸⁴ Alle drei Werke bei Trautscholdt 1825, S. 54.

³⁸⁵ Degen 1970, S. 259. Degen führt die schriftlichen Quellen allerdings nicht an.

³⁸⁶ Trautscholdt 1825, S. 54.

³⁸⁷ Trautscholdt 1825, S. 62.

monumentale Vase, sodass der Entwurf der Arbeit aus Lauchhammer wohl auf Wiskotschill zurückzuführen ist. Auch Wiskotschills Arbeiten sind Beispiele für die Auseinandersetzung mit dem antiken Vorbild.

Wie bereits Heinrich Keller berichtete, zeichnete sich Mattersberger vor allem in der Porträtdarstellung aus.³⁸⁸ Graf Einsiedel übertrug ihm, wie erwähnt, die Ausführung seiner Bildnisbüste sowie jener seiner Frau. Der Eisenguss der Büste des Grafen fand vor der Wolkenburger Kirche Aufstellung, einem Bau, dessen Errichtung auf den Grafen zurückgeht. Jeweils ein weiteres Exemplar, von Graf und Gräfin, befindet sich im Sammlungsbestand des Dresdner Albertinums.³⁸⁹ Die Büste Sidonie Albertines war für Schloss Wolkenburg bestimmt gewesen. Die Gipsmodelle der Büsten von Graf und Gräfin von Einsiedel sind erhalten und befinden sich im Kunstgussmuseum Lauchhammer. Sie sind wichtige Zeugnisse für die Beurteilung von Mattersbergers Porträtstil. Detlev Carls Bildnis wurde als Brustbild ausgeführt, um seine Schultern ist eine antikisierende Draperie gelegt, aus der deutlich der Kragen des Untergewandes zum Vorschein kommt. (Abb. 36) Sein Bildnis wirkt sehr offiziell. Bei Sidonie Albertine sind nur der Hals und ein kleiner Ansatz des Gewandes zu sehen. Hier war die Intention offenbar vielmehr, das tatsächliche Aussehen der Gräfin wiederzugeben. Beide Porträts sind wirklichkeitsnahe Abbilder, bei Graf Detlev Carl wird dies vor allem durch die buschigen Augenbrauen, seine Ohren und die hängenden Augenlider sichtbar. Tiefe Falten, die kahle Stirn und die schlaffe Haut am Kinn sowie um die Wangen charakterisieren ihn als älteren Mann. Graf Detlev war zur Entstehungszeit etwa fünfzig Jahre alt. Mattersberger idealisierte das Porträt des Grafen nicht, sondern zeigte ihn so, wie er war.

Sidonie Albertine, gut zehn Jahre jünger als ihr Mann, wurde kurz vor ihrem Tod porträtiert. (Abb. 37) Ihr Gesicht ist glatt, es wird gerahmt von fülligem, in der Mitte gescheitelttem, lockigem Haar. Die Augenbrauen sind in einem schönen Schwung aus feinen Härchen ausgeführt. Die leicht gebogene Nase und die Mundpartie mit den Lachfalten zu beiden Seiten sowie die fülligen Lippen, machen das Bildnis zu einem realitätsnahen Abbild der Gräfin. Wie schon bei Hagenauer sind auch hier deutliche Anleihen an die Porträtkunst Jean-Antoine Houdons festzustellen (bspw. Porträtbüste von Madame Houdon, um 1770).

³⁸⁸ Keller 1788, S. 111.

³⁸⁹ Röber 1991, Abb. 11; Bärbel 1993, S. 30 und S. 33.

Besondere Sorgfalt hatte Mattersberger auf die Wiedergabe von Frisuren gelegt. Bei Detlev Carl legt sich leicht gewelltes Haar um sein Haupt, das am Hinterkopf in füllige Locken übergeht; Sidonie Albertine trägt eine sehr modische Frisur, die an Johann Gottfried Schadows Frauenbildnisse erinnert und bei denen das Haupthaar zu einem lockeren Knoten hochgesteckt ist und von einem Stirnband zusammengehalten wird. In den Nacken und seitlich am Hals vorbei fallen einzelne gelockte Strähnen, die gleichzeitig das Gesicht umschmeicheln. Sidonie Albertines Frisur wirkt wie zufällig arrangiert, sie lässt die Gräfin sehr jugendlich erscheinen.

Schon bei der Büste der Faustina, entstanden 1784, hatte sich Mattersberger, auch bedingt durch das antike Vorbild, mit der Gestaltung von Haaren auseinandergesetzt. Bei der Faustina Minor des so genannten ersten Typus ist das Haar am vorderen Teil des Kopfes mehrfach gescheitelt und fällt in mehreren gedrehten Strähnen nach hinten. (Abb. 35) Am Hinterkopf ist das Haar in einem geflochtenen Knoten zusammengebunden. Die eingritzten Pupillen sind bei der Antike vorgebildet, während der eingeschlagene Gewandzipfel am unteren Büstenabschnitt eine Zutat Mattersbergers ist. Der eingeschlagene Gewandzipfel ist ebenfalls schon bei der Antike vorgebildet. Mattersberger rezipierte ihn später noch öfter bei seinen Arbeiten. Der Gewandumschlag wurde von mehreren Forschern zu einem Charakteristikum von Mattersbergers Porträtkunst erklärt.³⁹⁰ Allerdings ist er bereits bei den Büsten Hagenauers zu sehen. (Abb. 18) Dieses Gestaltungsmoment dürfte Mattersberger folglich von seinem Lehrer übernommen haben.

Die Büsten von Graf und Gräfin von Einsiedel sowie der Faustina Minor verdeutlichen in eindrucklicher Weise die Tendenzen der Porträtbildhauerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Antikisierende und realitätsnahe Porträtwiedergaben standen einander als kritische Gestaltungsformen gegenüber. Mattersbergers erhaltene Porträts zeigen weniger eine streng klassizistische Gestaltungsweise, als vielmehr ein Bemühen um Wirklichkeitsnähe und Porträttreue. Sein Porträtstil schließt in vielerlei Hinsicht an jenen seines Lehrers Hagenauer (Gewandsäume, Vermittlung von Lebendigkeit, Konzentration auf Frisuren) an. Beide zeigen eine starke Beeinflussung durch die zeitgenössische Porträttradition (Houdon, Schadow).

Im Schloss Wolkenburg, dem Stammsitz der Familie Einsiedel, befindet sich ein weiteres Exemplar der Büste von Sidonie Albertine. Der Guss ist nach einem anderen Modell aus-

³⁹⁰ Degen 1970, S. 259; Hermann 2004, S. 57.

geführt worden, das nicht erhalten ist, sich aber nur unwesentlich vom Gipsmodell in der Gießerei unterscheidet. Dass die zweite Version ebenso auf Mattersberger zurückgeht, ist anzunehmen, denn Gesichtszüge und Haartracht sind identisch. Lediglich der Halsausschnitt wurde zum Brustbild erweitert und den Kopf der Gräfin bedeckt nun ein Schleier, der bis zu den Schultern herunterfällt. Ein Bildnismedaillon der Gräfin mit Schleier erscheint auch an ihrem Grabmal. Möglicherweise ist die Porträtbüste der Gräfin mit Schleier nach ihrem Tod entstanden und sollte ihr Ableben versinnbildlichen,³⁹¹ andererseits erinnert es an antike Vestalinnendarstellungen. 1802 war in Lauchhammer die Büste des verstorbenen Sohnes Friedrich (1772–1793) gegossen worden, die allerdings verloren und über deren ursprünglichen Bestimmungsort nichts bekannt ist. Möglicherweise ist das Bildnis Sidonie Albertines anlässlich des Todes von Graf Friedrich erneut gegossen worden und beide waren für eine gemeinsame Aufstellung in Schloss Wolkenburg, als Erinnerungsstücke, bestimmt gewesen.

Das oben erwähnte Grabmal der Gräfin von Einsiedel wurde von Johann Georg Meusel Friedrich Wilhelm Eugen Doell zugeschrieben.³⁹² In der Beschreibung steht: „Für die Gemahlin des Grafen von Einsiedel zu Dresden modellirte er [Doell] einen geflügelten Genius mit umgekehrter Fackel über einer Urne weinend, nebst ihrer Büste.“³⁹³ Dies entspricht dem Erscheinungsbild des Grabmals, das in der Alten Kirche in Wolkenburg Aufstellung fand. (Abb. 38) Die erwähnte Büste ist als Reliefmedaillon an der Urne angebracht. Es zeigt das Bildnis der Verstorbenen, im Profil nach rechts gewandt, den Kopf mit einem Schleier bedeckt. Die Umschrift nennt ihren Namen. Der Guss des Grabmales erfolgte, laut Trautscholdt, 1790.³⁹⁴ Die Gräfin war drei Jahre zuvor gestorben; das Modell muss folglich zwischen 1787 und 1790 entstanden sein. In Raus Dissertation wird es nicht erwähnt.³⁹⁵ Rauchs Erfolg war auf die, kurz vor seiner Abreise im Pantheon aufgestellte Winckelmann-Büste begründet gewesen, der dem jungen Bildhauer auch Aufträge außerhalb seines angestammten Kurfürstentums (z. B. in Dresden für den Grafen Marcolini) einbrachte. Das Grabmal der Gräfin von Einsiedel muss in jedem Fall auf einen Bildhauer mit Antikenkenntnis und Italienerfahrung zurückgehen. Vorbild für den geflü-

³⁹¹ Hermann 2004, S. 56.

³⁹² Meusel 1808, Bd. 1, S. 173. Auch im Thieme-Becker wird Doell als Schöpfer des Grabmals ausgewiesen. Thieme-Becker 1962, Bd. 9, S. 365.

³⁹³ Meusel 1808, Bd. 1, S. 173.

³⁹⁴ Trautscholdt 1825, S. 54: „Ein Monument für die hochseel. Frau Gräfin von Einsiedel“. 1824 wurde der „Genius mit Urne“ noch einmal gegossen. Ebd., S. 57. Die zweite Ausführung war für das Grabmal der Mutter der Chemnitzer Baumwollfabrikanten Krause bestimmt, der in Wolkenburg eine Spinnerei betrieben hatte. Müller 1954, S. 15.

³⁹⁵ Rau 2003a.

gelten Genius, der eigentlich die Hauptfigur des Grabmales bildet, stellte die rechte Figur der antiken Ildefonso-Gruppe dar. Von dieser sind das Standmotiv (auch wenn es am Grabmal etwas schwerfällig wirkt) und das Stirnband übernommen. Das antike Vorbild wandelte der Bildhauer zugunsten der eigenen Komposition ab, nämlich insofern als der Genius viel mehr nach links, der Urne zugewandt, sein Haar lang und der Lorbeerkranz zu einem einfachen Stirnband reduziert worden ist. Offensichtlich ging es nicht um eine exakte Wiedergabe der antiken Figur, sondern nur um die Orientierung an derselben, für die eigene Gestaltungsfindung.

Das Motiv des Jünglings mit der umgedrehten Fackel, als Symbol für das zu Ende gegangene Leben, ist in der klassizistischen Kunst seit Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781) Abhandlung über die antike Grabmalkunst bekannt.³⁹⁶ Zum ersten Mal in einem Werk umgesetzt, hat es Antonio Canova beim Grabmal für Papst Clemens XIII. (1693–1769) im Petersdom in Rom, an dem der damals noch wenig bekannte Bildhauer 1784 zu arbeiten begann. Lessing deutete die antike Ildefonso-Gruppe als eine Darstellung des Geschwisterpaares Hypnos und Thanatos, wobei er den Jüngling mit der umgedrehten Fackel als Personifikation des Todes identifizierte. Canova übernahm die Ikonographie aus Lessings theoretischer Schrift, wodurch ein völlig neuer Darstellungstypus für die Personifikation des Todes Eingang in die Sepulkralkunst fand. Canova gestaltete einen Genius in lagernder Haltung, ähnlich wie diese Figur später auch beim Grabdenkmal für Erzherzogin Marie-Christine von Sachsen-Teschen (1742–1798) ausgeführt wurde.

Der Bildhauer des Grabmals für Sidonie Albertine von Einsiedel hielt sich mehr an das antike Vorbild der Ildefonso-Gruppe und konzipierte eine stehende Figur, wie sie Canova 1819 dann auch beim Stuart-Monument in St. Peter aufgriff. In weiterer Folge wurde das Motiv mehrfach rezipiert. Die Orientierung an Canova – das Grabmal für die Gräfin Einsiedel entstand nur wenige Jahre nachdem dieser das Grabmal für Papst Clemens XIII. gefertigt hatte – spricht für einen Künstler, der mit der römischen Bildhauer der 1780er-Jahre vertraut war; Kenntnisse, die Doell sicherlich mitbrachte.

Am Grabmal für Sidonie Albertine ist vor allem die Draperie, die um die Urne geschlungen ist und bis zum Boden reicht, beachtenswert. Ein Gestaltungsdetail, das bei der Ausführung des Gusses große Umsicht und zudem ein bildhauerisches Modell erforderte, das nur ein versierter Künstler liefern konnte. Die Annahme, dass Doell für den Grafen Ein-

³⁹⁶ Lessing 1769.

siedel arbeitete, wird von der Tatsache gestützt, dass sein Bruder Carl Friedrich³⁹⁷ in Altenburg eine Kunsthandlung betrieb, in der er unter anderem Figurenöfen verkaufte, deren Feuerkästen er in Lauchhammer fertigen ließ.³⁹⁸ Außerdem war Doell bei Gottlieb Martin Klauer (1742–1801) in Weimar tätig gewesen, wo er Kenntnisse zur Brenntechnik von Terrakotta erlangte, die in vielerlei Hinsicht mit dem Gießen von Eisen vergleichbar sind.³⁹⁹ Doell wäre folglich ohne Zweifel im Stande gewesen, den Auftrag des Grabmals für die verstorbene Gräfin von Einsiedel auszuführen.

Zugeschrieben werden Mattersberger außerdem die Büsten von Sophie Auguste Gräfin von Einsiedel (gest. 1797) sowie jene der Gräfin von Wallwitz. Es handelte sich dabei um Schwiegertochter und Tochter Detlev Carls und Sidonie Albertines. Dass Mattersberger die Porträtbüsten der beiden jungen Frauen fertigte, die im selben Jahr, 1797, verstorben waren, ist nicht belegt. Sicher ist nur, dass 1798 beide Bildnisse als Eisengüsse ausgeführt worden sind und vier Jahre später erneut, zusammen mit dem Porträt des Grafen Friedrich von Einsiedel, gegossen wurden.⁴⁰⁰

Eine Büste in der Städtischen Kunstsammlung Chemnitz wird zwar als Bildnis der Gräfin von Wallwitz bezeichnet, allerdings handelt es sich um die Darstellung der Schwiegertochter. (Abb. 39) Die Büste der Tochter, Louise Henriettes (1767–1797), ist nicht erhalten. Ihr Aussehen ist durch andere Arbeiten überliefert, sodass belegt werden kann, dass es sich bei der erhaltenen Büste nicht um Louise Henriette handelt. Im Kunstgussmuseum Lauchhammer wird ein Gipsporträt aufbewahrt, bei dem es sich um eine Vorstudie zu einer Büste handeln könnte. (Abb. 40) Die Arbeit befindet sich in einem schlechten Zustand. Sie weist zahlreiche Beschädigungen an Nase, Mund und Hals auf, der Kopf wurde bereits mehrmals geklebt. Louise Henriette ist auf zwei Familienbildern abgebildet. Der kleine Kopf, die dünnen Striche der Augenbrauen, der kleine Mund mit den vollen Lippen und den großen Augen, die das Bildnis in Lauchhammer auszeichnen, sind bspw. auch an einem Porträt, das auf Burg Kriebstein, einem ehemaligen Familiensitz des Ehemannes Louise Henriettes, aufbewahrt und Anton Graff (1736–1813) zugeschrieben wird zu sehen. (Abb. 41) Vergleichbar ist zudem der kleine Höcker unter der Nasenwurzel. Die

³⁹⁷ Rau 2003b, S. 71–73. Carl Friedrich wurde wahrscheinlich 1760 geboren. Zu seiner Person ist vergleichsweise wenig bekannt.

³⁹⁸ Rau 2003a, S. 370; Rau 2003b, S. 87, Anm. 80. Die Brüder Doell fertigten bspw. für das Weimarer Stadtschloss zwei Öfen an, die mit Porträtbüsten ernestinischer Herzöge, für die Wilhelm Eugen Doell die Modelle geschaffen hatte, geschmückt waren. Ulferts 2006, S. 342–344.

³⁹⁹ Mende 2007.

⁴⁰⁰ Trautscholdt 1825, S. 19 und S. 55.

Profildarstellung Louise Henriettes auf dem Familienporträt von Christian Leberecht Vogel (1759–1816) stützt die Annahme, dass es sich bei der Gipsbüste in Lauchhammer um das Bildnis der Tochter handelt. (Abb. 42) Der Vergleich mit der Gipsbüste in Lauchhammer zeigt eine auffallend ähnliche Kinnpartie, den leichten Ansatz eines Doppelkinns, der bei Gräfin Sidonie Albertine ebenfalls zu erkennen ist. Eine Zuschreibung der Büsten an Mattersberger ist quellenkundlich nicht belegbar.

Genauso wenig lässt sich mit Sicherheit sagen, wer die Antikenabgüsse im Modellager der Eisengießerei Lauchhammer geschaffen hat. Es gibt dazu weder erhaltene Quellen, noch sind Hinweise, wie Künstlersignaturen, an den Werken angebracht. Graf Einsiedel ließ seit 1780 Antikenabgüsse in Dresden anfertigen und bestellte 1785 bei Antonio Leoni⁴⁰¹ in Rom weitere Abgüsse,⁴⁰² weshalb anzunehmen ist, dass ein umfangreicher Modellvorrat schon bestanden hatte, als Mattersberger nach Lauchhammer kam.

1780 hatte auch Carl Christian Heinrich Rost (1742–1798) begonnen, Abgüsse in der Dresdner Antikensammlung anzufertigen.⁴⁰³ Die Kunsthandlung Rost hatte für Lauchhammer eine wichtige Bedeutung, bot sie doch seit 1789 Eisengüsse aus der gräflichen Eisengießerei zum Verkauf an. Außerdem schaltete Rost Verkaufsannoncen im ‚Journal des Luxus und der Moden‘, das sich einer großen Beliebtheit erfreute.⁴⁰⁴ Am Werksgebäude der Lauchhammer Gießerei selbst konnten Modelle besichtigt und Bestellungen getätigt werden. Einen Eindruck vom Aussehen dieser Verkaufsmagazine vermittelt eine Plakette aus der Berliner Eisengießerei, die das dortige Modellager zeigt. (Abb. 43) Im Mückenberger Schloss gab es ein eigenes „Modell=Cabinet“ für die Unterbringung der Gipsabgüsse; der Großteil war aber in einem Nebengebäude verwahrt worden.⁴⁰⁵ Im Schloss selbst hatte Detlev Carl eine Gipsabgußsammlung eingerichtet, in der er wahrscheinlich die wertvolleren – gemessen am ideellen Wert der Originale – Stücke präsentierte.⁴⁰⁶

⁴⁰¹ Keine Lebensdaten bekannt.

⁴⁰² Trautscholdt 1825, S. 25.

⁴⁰³ Rau 2003b, S. 63.

⁴⁰⁴ Bertuch 1786; Journal des Luxus und der Moden 1797.

⁴⁰⁵ Schumann 1819, S. 579.

⁴⁰⁶ Nicht vergessen werden darf, dass die Antiken zur Zeit Graf Detlev Carls, also Ende des 18. Jahrhunderts, zum überwiegenden Teil Ergänzungen aufwiesen und nicht den originalen Zustand wiedergaben. Ein Bewusstsein dafür entwickelte sich erst im 19. Jahrhundert. Zur so genannten Kopienkritik des 19. Jahrhunderts siehe die Beiträge in Bartsch 2010. Dort wird mit den Lauchhammer-Abgüssen besonders hart ins Gericht gegangen, da sie als Abgüsse nach minderwertigen Vorlagen bezeichnet werden, was sicherlich nicht für alle Modellvorlagen galt. In Lauchhammer – und wohl auch für die Auftraggeber – stand zudem, wie auch richtig erkannt wurde, nicht das exakte Kopieren im Vordergrund, sondern eher die Orientierung am antiken Vorbild.

Mattersberger soll bis 1794, folglich seine gesamte Dresdner Zeit, für den Grafen von Einsiedel tätig gewesen sein. Mehrmals ist in der Literatur davon die Rede, dass er im gleichen Jahr von Zarin Katharina II. nach Russland berufen und dort mit einem Posten als Hofbildhauer bedacht worden sei. Für diesen Abschnitt in Mattersbergers Leben gibt es keine Anhaltspunkte – weder in Form von Archivalien, noch in Form von Werken. Kläbe erwähnte 1796 in seiner Abhandlung über Dresdner Künstler den Bildhauer und Medailleur Baerend und bemerkte zu dessen Lehrer Mattersberger nur, dass dieser „*sich jetzt in Russland befindet*.“⁴⁰⁷ Mehrfach ist zu lesen, Mattersberger habe in St. Petersburg und Russland über siebzig Skulpturen für den Zarenhof gefertigt; wohlgemerkt Skulpturen aus Stein, nie wird ein Eisenguss, das, womit sich Mattersberger in den Jahren zuvor als Künstler profiliert hatte, erwähnt.⁴⁰⁸ Mattersberger wird wohl tatsächlich in Russland gewesen sein, die näheren Umstände seines Aufenthaltes bleiben fraglich.⁴⁰⁹ Noch rätselhafter mutet diese Episode seines Lebens an, weil er lediglich fünf Jahre am Zarenhof verbracht und dann, 1799, seine Hofbildhauerstelle aus unbekanntem Gründen quittiert haben soll, um nach Deutschland zurückzukehren. War es allein die Aussicht auf eine Stelle an der neu gegründeten Breslauer Kunstschule, die ihn zur Rückkehr bewog? Einzig die Verbindung zu seinem Mittelsmann, dem Fürsten Alexander Beloselski, ist überzeugend nachvollziehbar. Alexander Michailowitsch Beloselski-Beloserski war zwischen 1778 und 1790⁴¹⁰ kaiserlich-russischer Gesandter am Dresdner Hof.⁴¹¹ Er stand wahr-

⁴⁰⁷ Kläbe 1796, S. 8. Auf Karl Baerend ging das Grabmal für August Christian Kirsch (1763–1787), der 1787 in Rom gestorben war, zurück. Der junge deutsche Künstler war auf dem protestantischen Friedhof in der Nähe der Cestius-Pyramide, unter Anwesenheit Goethes, beigesetzt worden. Für sein Grabmal hatte Baerend ein Flachrelief mit der Darstellung der Allegorie der Malerei und eines Todesgenius' entworfen. Geller 1961, S. 56.

⁴⁰⁸ Zur Bildhauerei der Regierungszeit von Katharina II. siehe Karpowa 1997. Ende des 18. Jahrhunderts wurden russische Schlösser (Peterhof, Gatschina, Pawlowsk, Zarskoje Sjelo) reich mit Skulpturen ausgestattet. Vorwiegend waren dabei ausländische Künstler beschäftigt. Die Autorin verweist darauf, dass ein großer Teil der Bildwerke nicht erhalten ist. Der kulturelle Austausch zwischen Russland und Deutschland war im späten 18. Jahrhundert ein sehr reger: Johann Gottfried Schadow reiste nach Russland, um seine künstlerischen Fertigkeiten zu verbessern, Friedrich Wilhelm Eugen Doell war schon während seines Italienaufenthaltes für russische Adelige tätig. Rau 2003a, S. 37–38.

⁴⁰⁹ Das russische Reich dehnte sich unter Zarin Katharina II., durch Gebietszugewinne im Zuge der Teilungen Polens, bis an die Grenzen Preußens und Österreichs aus. Zu Mattersbergers Zeit war eine Reise nach Russland zwar beschwerlich, aber nicht unmöglich. Durch die familiären Verflechtungen der Zarenfamilie mit Deutschland, waren die Beziehungen intensiv. Im Rahmen der Arbeit ist es nicht möglich, nähere Nachforschungen zu Mattersbergers Russlandaufenthalt anzustellen. Eine Möglichkeit wäre, dass Mattersberger in Russland unter einem anderen Namen gearbeitet hatte, da sein eigener für die Russen schwer auszusprechen war. Allerdings war seine Auftraggeberin, Katharina die Große, eine geborene Prinzessin von Anhalt-Zerbst. Das russische Reich dehnte sich unter Zarin Katharina II., durch Gebietszugewinne im Zuge der Teilungen Polens, bis an die Grenzen Preußens und Österreichs aus. Zu Mattersbergers Zeit war eine Reise nach Russland zwar beschwerlich, aber nicht unmöglich. Durch die familiären Verflechtungen der Zarenfamilie mit Deutschland, waren die Beziehungen intensiv.

⁴¹⁰ Fürst Beloselski hielt sich danach zwei Jahre am Wiener Gesandtenhof auf, bevor er 1796 nach Russland zurückkehrte und ein Jahr später alle Amtspflichten niederlegte. Schippan 2009.

scheinlich schon seit 1769 mit dem Maler Giovanni Battista Casanova in Kontakt, der beim Verkauf der Gemäldesammlung Brühl vermittelte und den Fürsten Beloselski kurze Zeit später auf einer Italienreise begleitete.⁴¹² Beloselski war äußerst kunstbegeistert und wichtiger Auftraggeber für viele Dresdner Künstler, v. a. für viele Akademieschüler. Der Großteil von ihnen waren Schüler von Casanova gewesen.⁴¹³ Durch seine enge Verbindung zu dem Maler dürfte Mattersberger mit dem Fürsten Beloselski bekannt geworden sein. Schippan berichtet nur, Fürst Beloselski habe Mattersberger für den Dienst in Russland empfohlen. Ob sich aus dieser Empfehlung eine tatsächliche Beschäftigung am Zarenhof ergab, bleibt ungewiß.⁴¹⁴ Heinrich Keller berichtete bereits 1788 davon, dass Mattersberger für Beloselski tätig gewesen sei.⁴¹⁵ Werke sind allerdings keine bekannt. Im Jahr 1795 schuf Mattersberger eine Büste des Philosophen Immanuel Kant (1724–1804), die folgende Signatur trägt: „*Immanuel Kant. Nat. d. 22. Aug. J. Mattersberger fec. 1795.*“⁴¹⁶ (Abb. 44) Sie entstand nach einer eigenhändigen Zeichnung, die Mattersberger 1790 angefertigt hatte.⁴¹⁷ Offen bleiben muss die Frage, ob er den Philosophen in Dresden getroffen hatte, oder ob Mattersberger sich 1790 in Breslau aufhielt, wo Kant an der Universität als Professor für Logik und Metaphysik wirkte. Da Kant sich erwiesenermaßen nie sehr weit von Königsberg entfernte,⁴¹⁸ erscheint ein Treffen in Dresden eher unwahrscheinlich. Möglich wäre es, dass Mattersberger den Philosophen auf dem Weg nach Russland porträtierte. Dies wiederum untermauert die Annahme, dass Mattersberger sich tatsächlich einige Zeit in Russland aufgehalten hat. Fünf Jahre nach der Anfertigung der Porträtzeichnung stellte Mattersberger eine Büste fertig, die möglicherweise vom Königsberger Stadtmagistrat für die Aula des Breslauer Altstädtischen Gymnasiums in Auftrag gegeben worden war.⁴¹⁹ Die Schule feierte 1795 ihr 270-jähriges Bestehen, „*der Magistrat [hatte] endlich für eine angemessene Ausschmückung des Schullocal's gesorgt, z. B. [wurde] die Aula mit [...] Büsten [...] geziert,*“⁴²⁰ wie Rudolf Möller in seinem geschichtlichen Abriss zum Altstädtischen Gymnasium, 1847, berichtete. Da der Autor neben Büsten antiker Philosophen auch ein Bildnis von Immanuel Kant nennt, ist es wahr-

⁴¹¹ Schippan 2009.

⁴¹² Kanz 2008a, S. 74.

⁴¹³ Mehr dazu bei Schippan 2009.

⁴¹⁴ Schippan 2009, S. 287.

⁴¹⁵ Keller 1788, S. 110.

⁴¹⁶ Vaihinger 1905, S. 237.

⁴¹⁷ Mühlpfordt 1970, S. 117.

⁴¹⁸ Clasen 1924, S. 7.

⁴¹⁹ Heiner 1994, S. 31.

⁴²⁰ Möller 1847, S. 15. Zit. nach Klemme 1994, S. 31.

scheinlich, dass es sich dabei um Mattersbergers Porträtbüste handelte. Die Gipsbüste ist nur noch in Kopien erhalten.

Der Bildhauer schuf ein überaus realistisches Porträt des Philosophen. Wie nah er dem wirklichen Aussehen Kants kam, zeigt der Vergleich mit einer zeitgenössischen Beschreibung des Gelehrten, in der es heißt: *„Kants Gesicht hatte eine sehr angenehme Bildung und muß in jüngeren Jahren sehr hübsch gewesen seyn. Sein Haar war blond, seine Gesichtsfarbe frisch und seine Wangen hatten noch im hohen Alter eine gesunde Röte.“*⁴²¹ An Mattersbergers Kant-Porträt fallen vor allem die Lebendigkeit und Wachsamkeit auf, die das Gesicht des über 70-Jährigen ausstrahlt. Dass seine Darstellung des Philosophen bei zeitgenössischen Kunstliebhabern und Kantianern geschätzt war, zeigt zum einen die Herstellung eines Kupferstiches nach Mattersbergers Bildnis, der über Breslauer Kunsthändler Verbreitung fand, zum anderen zahlreiche Nachgüsse, die nach Mattersbergers Arbeit entstanden sind.⁴²²

Zwischen 1794 und 1804 ließ Graf Detlev Carl von Einsiedel in Wolkenburg (an der Auffahrt zum Schloss) eine neue Kirche errichten.⁴²³ Es handelt sich dabei um ein seltenes Beispiel klassizistischer Kirchenbaukunst. Im Altarraum der Kirche stehen, auf relativ hohen Konsolen, zwei Engelsfiguren, die Kurt Degen Mattersberger zugeschrieben hat.⁴²⁴ (Abb. 45) Er bezeichnete die Figuren als Cherubim, eine Benennung, die ikonographisch nicht zulässig ist. Vielmehr handelt es sich um Engelsfiguren, die mit ihren riesigen Flügeln, durch den klaren Aufbau und ihre völlig vom barocken Pathos befreite, ruhige Erscheinung den halbrunden Altarraum der Kirche völlig für sich einnehmen. Ihre Erscheinung dominiert die sonst leere Apsis. Ähnlich gestaltete Engelsfiguren finden sich an klassizistischen Altären häufig; ungewöhnlich ist in Wolkenburg die stehende Präsentation und nicht wie sonst üblich die kniende, anbetende Haltung der Figuren. Das Stehen ist vornehmlich durch ihre Funktion motiviert – die Engel im Wolkenburger Chor sind Trägerfiguren. Der linke hält ein Weihrauchfaß in seiner über den Kopf gehobenen linken Hand, der rechte ein ähnlich gestaltetes Gefäß weit von seinem Körper weg, allerdings ohne die Kette, durch welche die typische Schwenkbewegung des Fasses ausgelöst wird. Die Ikonographie folgt der biblischen Schilderung der Offenbarung des Johannes. Dort ist die Rede von einem Engel, der an einem goldenen Altar in einem Räuchergefäß Weihrauch verbrennt und mit dem aufsteigenden Rauch die Gebete aller Heiligen zu Gott

⁴²¹ Reinhold Bernhard Jachmann 1808. Zit. nach Clasen 1924, S. 8.

⁴²² Clasen 1924, S. 30; Vaihinger 1905, S. 237.

⁴²³ Röber 1991, S. 14.

⁴²⁴ Degen 1970, S. 255.

bringt. (Offb. Joh 8, 3–5) Degen sah die beiden Figuren formal in der oberösterreichischen spätbarocken Skulptur bzw. in Hagenauers Karyatiden für den Schlosspark von Schönbrunn vorgebildet. Eine Meinung, der nicht unbedingt beigepflichtet werden kann, besonders die Verbindung zu Schönbrunn ist nicht wirklich schlüssig. Zum einen ist fraglich, ob Mattersberger die Schönbrunner Werke Hagenauers je gesehen hat, zum anderen gibt es keine Anzeichen dafür, dass er nach seiner Lehrzeit in Salzburg jemals wieder in direkten Kontakt mit seinem ehemaligen Lehrer getreten war. Das Vorbild, auch hinsichtlich der Funktion der Wolkenburger Engelsfiguren, dürfte in der antiken Jünglingsfigur des Camillo aus dem Kapitolinischen Museum zu finden sein, der bei Kulthandlungen als Dienerfigur fungierte.⁴²⁵ Das Standmotiv, ebenso wie das gegürtete Gewand, sind mit diesem vergleichbar. In einem ähnlichen Zusammenhang, nämlich für die Altarfiguren der Arolsener Kirche, die die christlichen Tugenden darstellen, diente Christian Daniel Rauch diese Antike als Modell. Er wandelte sie zu Kinderfiguren ab, während sie Mattersberger durch die großen Flügel als mächtige Himmelswesen darstellte. Dass Mattersberger der Schöpfer der Wolkenburger Engelsfiguren war, ist zwar möglich, allerdings schwer nachzuweisen. Johann Friedrich Trautscholdt verzeichnete jeweils 1805 und 1810 die Ausführung eines „*Cherub*“⁴²⁶ für Wolkenburg. Dies schließt die Autorschaft Mattersbergers nicht von vornherein aus, da der Entstehungszeitpunkt des Modells und die Ausführung des Gusses zeitlich oft einige Jahre auseinanderliegen. Die Bauzeit der Neuen Kirche in Wolkenburg (1794–1804) fällt genau in die Zeit des vermeintlichen Aufbruchs Mattersbergers nach Russland. Hatte er die Modelle für die Wolkenburger Altarengel schon vor 1794 fertig gestellt bzw. waren die Pläne zur Ausstattung der Kirche zu diesem Zeitpunkt schon so weit gereift, dass er diese noch vor seiner Abreise gefertigt hatte? Fragen, die aufgrund fehlender Quellen offen bleiben müssen. Abgesehen von diesen wenigen angeführten Arbeiten sind keine weiteren gesicherten Werke Mattersbergers aus der Zeit zwischen 1794 und 1800 bekannt. Erst aus der Zeit nach 1800, nachdem er an die Breslauer Kunstschule berufen wurde, liegen wieder mehr Informationen zum Künstler und seinem Schaffen vor.

Ob Mattersberger sich für die Professorenstelle in Breslau beworben hatte oder durch Empfehlung dazu kam, ist nicht bekannt. Die Stadt gehörte damals zu den wichtigsten Kunstzentren im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation; sie zehrte noch von den künstlerischen Errungenschaften, die das Barock in architektonischer und skulpturaler

⁴²⁵ Pauly 1997, S. 955.

⁴²⁶ Trautscholdt 1825, S. 55 und S. 56.

Hinsicht in Breslau hinterlassen hatte und an denen sich vorwiegend Wiener Hofkünstler beteiligt hatten.⁴²⁷ Dass Mattersberger einem Ruf nach Breslau gefolgt sein könnte scheint insofern schlüssig als die Gründung der Kunstschule auf Friedrich Anton von Heinitz⁴²⁸ zurückgeht, der in einem freundschaftlichen Verhältnis zum Grafen Einsiedel stand und dem aufgrund seiner beruflichen Position als preußischer Kammer- und Bergrat die gräfliche Eisengießerei in Lauchhammer und damit Mattersbergers Errungenschaft um den Eisenkunstguss gut bekannt waren.⁴²⁹ Im Jahr 1800 wurde er zum Professor an der dortigen Kunstschule ernannt. Er unterrichtete an vier Tagen pro Woche angehende Bildhauer im Modellieren und Bossieren.⁴³⁰ Diesen praktischen Lehrfächern kam, wie auch anhand von Johann Baptist Hagenauers Lehrtätigkeit an der Wiener Akademie gezeigt wurde, im 18. Jahrhundert, maßgebliche Bedeutung zu – Johann Gottfried Schadow sprach von „*ein[em] Unterricht, der [...] gehörig beachtet wird*“⁴³¹. Aufgrund der Nähe zu Gleiwitz (heute Gliwice, Polen), der bis 1804 wichtigsten preußischen Eisengießerei, nahm die Breslauer Kunstschule eine wichtige Mittlerrolle hinsichtlich der Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses für die preußischen Betriebe ein.⁴³² Das preußische Oberbergamt nahm z. B. den Bildhauer Christoph Mendel/Mändel (1778–1845) als Modelleur in Gleiwitz in Dienst, der bei Mattersberger ausgebildet worden war.⁴³³ Die Verbindung Mattersbergers zu Gleiwitz war eng. Ähnlich wie Mattersberger hatte Leonhard Posch nach seiner Niederlassung in Berlin in der dortigen königlichen Eisengießerei, ebenso wie in der Porzellanmanufaktur, Bildhauer im Modellieren unterrichtet und

⁴²⁷ Schemper-Sparholz 1995.

⁴²⁸ Heinitz war die maßgebliche Persönlichkeit für die Gründung der preußischen Eisengießereien. Er erkannte, wie wichtig die Heranbildung geeigneter Künstler, Handwerker und – über die künstlerische Beschäftigung mit dem Eisenguss hinaus – geeigneter Bergfachleute für das Hüttenwesen war. Als Beispiel sei die Errichtung der Kunstschule in Breslau genannt, die in Preußen eine Entwicklung in der künstlerischen Ausbildung in Gang setzte, die schließlich in der Gründung der königlich preußischen Gießereien gipfelte. Seinem Nachfolger, Heinitz' Neffen Friedrich Wilhelm von Reden (1752–1815) führte die Ideen seines Onkels weiter fort.

⁴²⁹ Heinitz war von Kurfürst Friedrich Christian mit der Funktion des Kammer- und Bergrates ausgestattet worden. Er blieb bis 1774 in diesem Amt. Weber 1976, S. 117–120.

⁴³⁰ Hölscher 2003, S. 31.

⁴³¹ Eckardt 1987, Bd. 1, S. 83.

⁴³² Die königliche Eisengießerei in Berlin wurde 1803 vor dem Oranienburger Tor errichtet. Bis 1874 ließen hier Johann Gottfried Schadow, Christian Daniel Rauch und weitere bedeutende Berliner Bildhauer des 19. Jahrhunderts ihre Kunstwerke gießen. Im Revolutionsjahr 1848 wurden bei einem Brand sämtliche Modelle und schriftlichen Aufzeichnungen des Betriebes vernichtet. Etwa dreißig Jahre später kam es zur gänzlichen Auflösung der Gießerei. Arenhövel 1982, S. 14–15; Bartel 2004, S. 34 und S. 38.

⁴³³ Hintze 1928, S. 8. Hintze zufolge kam Mendel 1802 nach Gleiwitz, wurde aber weiterhin in Breslau unterrichtet und sollte sich vor allem „*im Bossieren, im Gießen [interessanterweise] in Zinn und im Ziselieren für die Gießerei vervollkommen*.“ 1808 bekam er eine feste Anstellung in Gleiwitz. Er war zum Beispiel für den Fürsten Eduard Lichnowsky (1789–1845) im Schloss Grätz bei Troppau (heute Hradec nad Moravici, Tschechien) tätig. Ebd., S. 45. Jitka Sedlářová erwähnte Mendel namentlich, als Modelleur in Gleiwitz. Sedlářová 2008, S. 134.

Gussmodelle für Gleiwitz und Berlin angefertigt.⁴³⁴ Dass er im Zuge dieser Tätigkeit wieder mit Mattersbergers in Kontakt gekommen ist, kann als wahrscheinlich angesehen werden, ist aber nicht belegt. Mit der angedachten Niederlassung der Gleiwitzer Eisengießerei in Breslau wäre Mattersberger als akademischem Lehrer eine noch bedeutendere Rolle in der Ausbildung junger Künstler zugekommen. Für den Bildhauer, der seit seiner frühesten Jugend ständig auf Wanderschaft war und in unsicheren wirtschaftlichen Verhältnissen lebte, bot die Anstellung in Breslau gute Aussichten auf ein geregeltes Leben. Dies dürfte ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass er bis zu seinem Tod 1825 als Lehrer an der Kunstschule verblieb.

Obwohl sich für die letzten dreißig Jahre seines Lebens mehr Informationen finden, bleiben Unsicherheiten, seine Biographie betreffend. Eine solche hängt etwa mit der Zuschreibung eines Figurenofens zusammen, als dessen Schöpfer Mattersberger gehandelt wird.⁴³⁵ (Abb. 46) Die Argumentation für die Autorschaft des Bildhauers beruhte in erster Linie darauf, dass das Werk für einen Breslauer Auftraggeber gefertigt worden war und dass sich der Bildhauer zur Entstehungszeit in der Stadt befand. Ein weiteres maßgebliches Argument war zudem, dass um 1800 nur die gräfliche Eisengießerei in Lauchhammer im Stande war, großformatige Figurengüsse in dieser Qualität zu liefern. Das Werk, heute im Schlesischen Nationalmuseum in Breslau (Muzeum Narodowe we Wrocławiu) zeigt die Figur der altägyptischen Priesterin Isis und weist deutliche Parallelen zu einer Skulptur von Friedrich Wilhelm Eugen Doell auf. 1797 hatte dieser für das Wörlitzer Pantheon eine Isis-Skulptur geschaffen. Es handelt sich dabei um eine Gipskulptur, mit schwarzer Fassung.⁴³⁶ Sowohl die Wörlitzer Isis als auch die Breslauer Ofenfigur sind nach der Vorlage in Montfaucons ‚Antiquité expliquée‘ gestaltet worden, beide stehen auf einem ähnlichen schmalen, rechteckigen Sockel und sind ungefähr zur gleichen Zeit entstanden. Aufgrund dieser Parallelen stellt sich die Frage, ob der Auftraggeber des Ofens Doells Isis-Skulptur gekannt hatte und eine ähnliche Figur wünschte.⁴³⁷ Die Verbindung des Ofens mit Mattersberger ist sehr vage. Überzeugende Argumente für seine Autor-

⁴³⁴ Hintze 1928, S. 9.

⁴³⁵ Degen 1970, S. 268–269.

⁴³⁶ Abgebildet bei Rau 2003a, S. 462 und bei Becker 2007, S. 143. Die schwarze Farbe ist als Nachahmung von altägyptischen Basaltskulpturen zu verstehen.

⁴³⁷ Auftraggeber und ursprünglicher Aufstellungsort sind nicht bekannt. In der Literatur wird auf die Adresse Werderstraße 10 in Breslau hingewiesen, die in unmittelbarer Nähe zum Breslauer Stadtzentrum liegt, zu der allerdings keine näheren Angaben gemacht werden können. Jahrbuch des Schlesischen Museums 1912, S. 240; Hintze 1930b, S. 44. Die Skulptur befand sich bis zum Zweiten Weltkrieg im Schlossmuseum in Breslau, das vor dem Krieg eine der umfangreichsten Eisenkunstgussammlungen überhaupt beherbergte. Siehe dazu Hintze 1930b.

schaft lassen sich nicht festmachen. Die Zuschreibung allein auf seine Anwesenheit in Breslau zurückzuführen, erscheint nicht aussagekräftig genug. Außerdem überwiegt der Eindruck, dass der Figurenofen nicht recht in das Œuvre des Tirolers passt. Außer Zweifel steht, dass die gräfliche Eisengießerei Lauchhammer für die Erzeugung von Figurenöfen aus Eisen bekannt war; Kurt Degen bezeichnete sie als „*besonderen Zweig des Lauchhammer-Figurengusses*.“⁴³⁸ 1786 wurde erstmals ein Lauchhammer Kunstgusssofen im ‚Journal der Moden‘ zum Verkauf angeboten.⁴³⁹ Bei diesem frühen Beispiel bildete eine Nachbildung des antiken ‚Betenden Knaben‘ den Ofenaufsatz. Um 1790 bestellte das preußische Königshaus fünf Figurenöfen in Lauchhammer, die für die königliche Bibliothek im Berliner Stadtschloss, die Appartements von Friedrich Wilhelm II. (1744–1797), das Palais der Gräfin Marianne von der Mark (1780–1814) und die Orangerie im Neuen Garten in Potsdam bestimmt waren.⁴⁴⁰ Bei einigen dieser Aufträge trat Carl Gotthard Langhans (1732–1808) als Vermittler für die Bestellungen auf. Aus seiner erhaltenen Korrespondenz wird ersichtlich, dass er längere Zeit mit dem Vertrieb von Kunstgussprodukten aus Lauchhammer betraut war und dass er der Gießerei darüber hinaus eigene Entwürfe schickte.⁴⁴¹ Langhans, der als Schlesischer Oberbauinspektor naturgemäß eine enge Beziehung zu Breslau hatte, könnte auch im Falle des Isis-Figurenofens zwischen Breslau und Lauchhammer vermittelt haben.

Figurenöfen stellten Ende des 18. Jahrhunderts eine besondere Gestaltungsform des Eisenkunstgusses dar. Öfen mit figürlichen Aufsätzen waren zwar nicht per se eine Erfindung des Klassizismus, neu war aber die Verwendung von Eisen und von antiken Skulpturen als Gestaltungsvorlagen. Wie groß die Nachfrage nach Figurenöfen in der Zeit um 1800 war, unterstreicht ein Eintrag im Hagenauerischen Studienverzeichnis, wo von „*10 Stück grosse gezeichnete verschiedene jetziche Modeöfen mit Basrelief runden Figuren, mit Vasen Töpfe, und anderer Zierde*“⁴⁴² die Rede ist. Eine kostengünstigere Alternative zu Eisengüssen stellten Gipsabgüsse dar, die ebenso häufig als Ofenaufsätze verwendet wurden. Zwei Antikenabgüsse von Hagenauer, die Gruppe Amor und Psyche und die Skulptur des Ganymed, die für Studienzwecke zunächst im Zeichensaal der Wiener Aka-

⁴³⁸ Degen 1970, S. 267.

⁴³⁹ Bertuch 1786, S. 366–372.

⁴⁴⁰ Zimmermann 2004, S. 81. Es handelte sich um Nachbildungen der kleinen Herkulanerin, der Ildefonso-Gruppe, der Venus Medici, der Kapitolinischen Flora und einer Vestalin. Nur die Öfen in der Potsdamer Orangerie stehen noch an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort. Zwei weitere in situ erhaltene Beispiele stellen die Eisenfigurenöfen im Festsaal des Weimarer Stadtschlusses dar. Dabei handelt es sich um Nachbildungen der Ildefonso-, und der Kaunos und Byblis-Gruppe.

⁴⁴¹ Zimmermann 2004, bes. S. 87.

⁴⁴² UAAdbKW AVA 1793 fol 299v.

demie aufgestellt gewesen waren, kamen später in den Besitz des Fürsten Kaunitz und waren in dessen Palais als Ofenaufsätze verwendet worden.⁴⁴³ Ein weiteres Beispiel ist von Hagenauer bekannt, ein Ofen in Schloss Pöckstein, mit einer Replik seiner Büste von Joseph II. als Aufsatz (siehe S. 167, Anm. 691).

Figurenöfen waren ästhetisch ansprechende Objekte, denn sie waren nicht auf den ersten Blick als Gebrauchsgegenstand erkennbar. Die Befeuerung erfolgte in der Regel über einen (kunstvoll gearbeiteten) Sockel; im Falle der Isis über das von ihrem Hals bis zu den Knöcheln fallende, breite Schmuckband aus geprägtem Messingblech, hinter dem sich Schubkästen für Brennstoff und Asche verbargen. Das heißt, im Gegensatz zu anderen Figurenöfen diente die Figur hier nicht nur als wärmespeichernder Aufsatz, sondern auch zur direkten Befeuerung des Ofens. Einen wichtigen Unterschied zu anderen Beispielen stellt die Tatsache dar, dass der Breslauer Figurenofen nicht auf eine antike Vorlage zurückgeht. Vielmehr ist die Figur an einem bronzenen Kerzenleuchter von Pierre-Philippe Thomire (1751–1843), dessen Entwurf auf Charles Percier (1764–1838) zurückzuführen ist, orientiert. (Abb. 47, 48) Bereits Erwin Hintze wies darauf hin, dass der Breslauer Ofen „*die genaue, vergrößerte Kopie eines französischen Bronzeleuchters aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts*“⁴⁴⁴ sei.

Die Rezeptionstradition ägyptischer Elemente in der europäischen Kunst reicht bis in die Renaissance zurück. Gerade zur Entstehungszeit des Ofens erfreuten sich ägyptische Elemente durch Napoleon Bonapartes (1769–1821) Ägyptenfeldzug großer Beliebtheit.⁴⁴⁵ Besonderen Niederschlag fand sie um 1800 im französischen Kunstgewerbe, wofür der oben genannte Leuchter ein eindruckliches Beispiel darstellt.

Im Jahr 1805 veröffentlichte Joseph Mattersberger eine Proportionsstudie, die als Studienvorlage für seine Schüler an der Breslauer Kunstschule gedacht war.⁴⁴⁶ (Abb. 49, 49a) Die Auseinandersetzung von Künstlern mit der Darstellung des menschlichen Körpers war Anfang des 19. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches – schon Hagenauer hatte 1791

⁴⁴³ UAAdbKW AVA 1783 fol 97r.

⁴⁴⁴ Hintze 1930b, S. 44.

⁴⁴⁵ Zur Ägyptenrezeption im 18. Jahrhundert siehe bspw. Seipel 1994.

⁴⁴⁶ Mattersbergers anatomische Studie findet Erwähnung in Standardwerken zu Proportionsstudien, so z. B. bei Gerlach 1990. Das Werk wurde 1831 und 1833 neu aufgelegt. Kurz nach der Herausgabe schenkte Mattersberger der Prager Akademie einige Blätter seiner Anatomiestudien sowie eigenhändige Kopien nach Werken von Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600), die als Beleg für seine Anwesenheit in Mailand betrachtet werden können. Hintenaus 2002, S. 53.

seinen ‚Unterricht von der Proporzion des Menschen, vom Perspektive, wie auch von der Liches- und Schattenlehre‘ veröffentlicht. Die Zeichnungen Mattersbergers sind insofern interessant, als sie mit einem Monogramm versehen sind, das an keinem anderen Werk Mattersbergers begegnet. In die Initialen des Künstlers ist zusätzlich der Buchstabe ‚S‘ eingeschrieben, der für ‚sculpo‘ (schnitzen) stehen könnte.

Außerdem finden sich Hinweise darauf, dass Mattersberger als Kunstschullehrer auch an akademischen Ausstellungen teilnahm, so z. B. 1812 in Berlin mit vier Darstellungen der Allegorien der bildenden Künste und der Musik.⁴⁴⁷ Sechs Jahre später erscheint Mattersberger in den Ausstellungsverzeichnissen der Breslauer Kunstschule, wo er wiederum drei aus Ton modellierte Werke präsentierte: Adam, Eva und Mars.⁴⁴⁸ Möglicherweise handelte es sich dabei um Reliefs, ähnlich einem weiteren Stück – Venus und Amor vorstellend – aus der Sammlung des königlichen Sanitätsrates Krocker, das ebenfalls aus Ton gefertigt war.⁴⁴⁹ In die Reihe von Tonrelief-Arbeiten sind noch zwei weitere hinzuzufügen, die von Erwin Hintze als Werke Mattersbergers identifiziert wurden.⁴⁵⁰ Es handelt sich um zwei ovale Medaillons, auf denen ein lagernder Faun und eine lagernde Nymphe, als Rückenfiguren gestaltet, dargestellt sind und die, so ist aufgrund der Motivik als auch wegen der vergleichbaren Maße anzunehmen, als Gegenstücke konzipiert worden waren. (Abb. 50, 51) Beide Medaillons sind mit einer Aufhängeöse versehen. Die Figuren sind auf ein Rasenstück gebettet, das beim Faun eine reiche Vegetation zeigt. Die Nymphe hält in ihrer rechten, erhobenen Hand einen Becher, dem in der linken des Fauns eine Traube entspricht. In beiden Fällen sind diese Attribute, im Verhältnis zum Körper der Figuren, etwas zu groß dimensioniert. Das querovale Format erinnert an die in der Zeit sehr beliebten Wedgwoodreliefs, die antiken Gemmen nachgebildet waren und Darstellungen der griechisch-römischen Mythologie im kleinen Format wiedergaben. Friedrich Wilhelm von Reden (1752–1815) (Neffe von Heinitz’ und Begründer der Berliner Eisengießerei) hatte in England, in der Manufaktur von Josiah Wedgwood (1730–1795) und Thomas Bentley (1731–1780), Muster von Gemmen und Reliefdarstellungen erworben, die er der Eisengießerei in Gleiwitz zur Verfügung stellte.⁴⁵¹ Eine, Mattersbergers Werken auch hinsichtlich der Größe ähnliche, Bleiplakette wird in der Österreichischen Gale-

⁴⁴⁷ Börsch-Supan 1971, Bd. 1, Nr. 294–297.

⁴⁴⁸ Meyer-Bremen 2005, S. 379.

⁴⁴⁹ Katalog Breslau 1863, S. 41.

⁴⁵⁰ Hintze 1928, S. 7. Eva Schmidt erwähnte die Verbindung Gleiwitz-Breslau und folglich jene zu Mattersberger nicht mehr. Schmidt 1964.

⁴⁵¹ Hintze 1928, S. 6. Bsp. sind abgebildet bei Forschler-Tarrasch 2009, S. 155.

rie aufbewahrt. (Abb. 52) Möglicherweise handelte es sich dabei um ein Wettbewerbsstück aus der Erzverschneiderschule; die Venus-Adonis-Thematik war eine beliebte Aufgabenstellung bei akademischen Preiswettbewerben. Neben seiner Lehrtätigkeit an der Breslauer Kunstschule, stand Mattersberger mit der Eisengießerei Gleiwitz, die Ende des 18. Jahrhunderts als erster preußischer Betrieb die Produktion von Eisenkunstguss aufnahm in enger Verbindung.⁴⁵² Die beiden Medaillons mit den Darstellungen von Faun und Nymphe stehen stellvertretend für eine ursprünglich wahrscheinlich weit größere Zahl an Modellvorlagen, die Mattersberger für Gleiwitz geschaffen hat.

Auf das Jahr 1808 ist die Büste des schlesischen Philosophen Georg Gustav Fülleborn (1769–1803), der seit 1791 am Breslauer Elisabeth-Gymnasium lehrte⁴⁵³ und noch vor der Entstehung der Porträtbüste, sehr jung, verstorben war, datiert. (Abb. 53) Sie zeigt den Dargestellten in zeitgenössischem Gewand, mit offenem Haar. Ein besonderes Merkmal sind die eingeritzten Pupillen, die dem Bildnis Lebensnähe und Lebendigkeit verleihen. Mattersberger zeigt in diesem Werk eine bildhauerische Qualität, die, wie bei seinem Lehrer Hagenauer, an Jean-Antoine Houdon orientiert ist. Wiederum kann Houdons Porträtbüste von Robert Fulton als Vergleichsbeispiel herangezogen werden. (Abb. 20) Fülleborns Büste ist das einzige Marmorbildnis, das von Mattersberger bekannt ist. Die ihm zugeschriebene Büste des Grafen Karl Georg Heinrich von Hoym (1739–1807) dürfte auf seinen Schüler Carl Unger (1779–1813) zurückgehen.⁴⁵⁴ August Kopisch (1799–1853), ein weiterer Schüler Mattersbergers an der Breslauer Kunstschule, wies Mattersberger als Schöpfer des Bildnisses des Prinzen Gustav Kalixt Graf von Biron (1780–1821) aus.⁴⁵⁵ Prinz Gustav von Kurland war mit Gräfin Franziska von Maltzahn (1790–1849), einer Enkelin des Grafen Karl Georg Heinrich von Hoym, verheiratet. Über diese Verbindung und die Nähe des Stammschlusses der Familie Groß-Wartenburg (heute Syców, Polen) zu Breslau ist wahrscheinlich die Beauftragung Mattersbergers zustande gekommen. Für die Familie von Biron waren Künstler wie Christian Daniel Rauch, Anton

⁴⁵² Zur Eisengießerei Gleiwitz siehe Hintze 1928; Schmidt 1964; Dębowska 2006. 1804 nahm die königlich preußische Eisengießerei in Berlin ihren Betrieb auf, 1815 folgte die Sayner Hütte. Siehe dazu z. B. Friedhofen 2006.

⁴⁵³ ADB 1878, S. 194–195.

⁴⁵⁴ Bildwerke 1832, S. 31; Thieme-Becker 1963, Bd. 33, S. 570. Carl Unger lernte zunächst bei Schadow in Berlin und kam dann zu Mattersberger nach Breslau.

⁴⁵⁵ Brief von August Kopisch an seinen Bruder Heinrich, 11.4.1816, Zit. nach Scheyer 1967, S. 62. Kopisch verband später eine enge Freundschaft mit Josef Führich. Die beiden Maler haben sich vermutlich in Prag, bei Joseph Bergler d. J., kennengelernt, wohin Kopisch auf Anraten Mattersbergers gegangen war. Ebd., S. 144.

Graff und Josef Grassi tätig. Rauch schuf die Porträtbüste Franziska von Biron, deren Modell im Jahr 1815, die Marmorfassung 1823 fertiggestellt worden war.⁴⁵⁶ Rauchs Büste entstand somit in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Mattersbergers Büste, sodass die beiden Arbeiten möglicherweise als Gegenstücke angefertigt worden sind. Ob sie jemals zusammen Aufstellung gefunden haben, ist nicht nachweisbar. Rauch vollendete seine Büste erst nach dem Tod des Grafen; über den Verbleib von Mattersbergers Werk ist nichts bekannt. Das Porträt der Gräfin gelangte 1827 nach Dyhernfurth (heute Brzeg Dolny, Polen) in das Schloss ihrer Eltern.⁴⁵⁷ Die Familie von Franziskas Mutter Antoine Louise Freiin von Dyhern und Schönau (1745–1820) gehörte dem Meißnischen Uradel an. In den Jahren 1780 bis 1785 ließ Graf von Hoym den späteren Alterssitz, Schloss Dyhernfurth, nach Plänen von Carl Gotthard Langhans erbauen und einen Landschaftsgarten nach dem Vorbild in Wörlitz anlegen.⁴⁵⁸

Mattersberger wird auch als Schöpfer der beiden Apostelfiguren Petrus und Paulus, die 1806 für den neuen Altar der Matthiaskirche in Breslau gefertigt worden waren, genannt.⁴⁵⁹ Sie sind links und rechts des Hochaltares, vor kolossalen korinthischen Pilasterbündeln platziert, die durch ihre Voluminösität, Nischen für die Figuren ausbilden. Es handelt sich um raumgreifende, barock bewegte Skulpturen, die lange, aus schweren Stoffmassen bestehende Gewänder tragen und folglich Gestaltungsmerkmale zeigen, die sonst nie bei Mattersberger in Erscheinung treten. Zu Füßen der Apostel sitzen Beifiguren, die Gruppe ist jeweils auf einer Konsole platziert. Beide Skulpturen sind Stuckfiguren. Die Verwendung von Stuck stellt zwar einen Einzelfall im Gesamtwerk des Bildhauers dar, ist aber für einen Metallbildhauer durchaus nicht ungewöhnlich, denn auch Franz Xaver Messerschmidt stand nach seiner Ausbildungszeit an der Wiener Akademie als Stuckverschneider in kaiserlichem Dienst, eine Arbeit, für die „*die Virtuosität in der Metallbehandlung förderlich war.*“⁴⁶⁰ Noch mehr als bei den Altarfiguren in der Wolken-

⁴⁵⁶ Simson 1996, S. 101, Nr. 54.

⁴⁵⁷ (18.4.2013) URL: www.schlesischesammlungen.eu/layout/set/popup/Kunstobjekte/Skulptur/Rauch-Christian-Daniel-Bueste-Fanny-Biron-von-Kurlands.

⁴⁵⁸ Brzezicki/Badstübner 2005, S. 185. Ein Forschungsprojekt an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich (Laufzeit seit 2007) beschäftigt sich mit dem von Langhans Schüler, Friedrich Gilly (1772–1800), errichteten Mausoleum für die Familie Hoym im Park von Schloss Dyhernfurth. Die Ergebnisse können im Rahmen der vorliegenden Arbeit noch nicht berücksichtigt werden. (18.4.2013) URL: www.gta.arch.ethz.ch/forschung/friedrich-gilly-die-aesthetik-des-sublimen.

⁴⁵⁹ Fischer 1846, S. 86–87.

⁴⁶⁰ Ronzoni 1997, S. 38.

burger Neuen Kirche bleibt Mattersbergers Autorschaft bei den Apostelfiguren in Breslau fraglich.

Gegen Ende von Mattersbergers Leben bestimmte der Wettbewerb für ein Breslauer Blücher-Denkmal die schlesische Bildhauerei der Zeit. Ob sich Mattersberger noch daran beteiligte, ist nicht belegt. Der Wettbewerb um die Ausführung ist nur ein Beispiel dafür, wie groß die Konkurrenz aus Berlin, nämlich durch Bildhauer wie Schadow oder Rauch war, die beide, anders als bspw. Mattersberger, über einen großen Werkstattbetrieb verfügten. Nach den Gebietszugewinnen Preußens am Wiener Kongress, war die Konkurrenz unter Künstlern in Breslau deutlich spürbar geworden. Für Berliner Künstler ergaben sich viele Arbeitsgelegenheiten, nicht zuletzt durch das preußische Königshaus selbst, das sich in den neuen Reichsgebieten durch künstlerische Aufträge als Staatsmacht etablieren wollte. Den Zuschlag für das Blücher-Denkmal bekam Rauch; Schadows Entwurf hatte dem Urteil des Königs nicht standgehalten.⁴⁶¹ Das Blücher-Denkmal steht bereits exemplarisch für den Übergang zur Verwendung von Bronze in der öffentlichen Denkmalskultur des 19. Jahrhunderts, die in den nachfolgenden Jahrzehnten immer wichtiger werden sollte.

Eisen war zusehends als Werkstoff verdrängt worden. Mattersberger war ähnlich wie sein Lehrer Hagenauer im letzten Vierteljahrhundert seines Lebens als Lehrer tätig und vermittelte jungen Künstlern die Tätigkeiten des Bossierens und Modellierens. Die beschriebenen Werke weisen darauf hin, dass er außerdem ein gefragter Bildhauer war und besonders für die Eisengießerei Gleiwitz in größerem Umfang als Modelleur gearbeitet haben muss. Für eine umfassendere Aufarbeitung dieses Schaffensaspektes fehlen allerdings die Quellen.

Der nächste Abschnitt beschäftigt sich weiter mit Mattersberger, allerdings steht die Entwicklung des Eisenkunstgusses im Vordergrund, auf den in den vorangegangenen Ausführungen nun schon mehrmals hingewiesen wurde. Aufgrund der tragenden Rolle, die Mattersberger hierbei als Bildhauer zukam, soll die Thematik umfassend beleuchtet werden. Ein Hauptaugenmerk der nachfolgenden Erläuterungen liegt auf dem österreichischen Eisenkunstguss. Dieser wird erstmals als Folgeerscheinung der Entwicklungen in

⁴⁶¹ Simson 1996, S. 150. Rauchs Bronzestandbild auf dem ehemaligen Salzring ist nach dem Zweiten Weltkrieg zerstört worden. Bereits 1815 hatte er an der Büste Blüchers gearbeitet. Ebd., S. 94.

Sachsen und Preußen gedeutet und in das europäische Kunstgeschehen um 1800 eingebettet.

2.2. Die Entwicklung des Eisenkunstgusses

Eisen – seit vielen Jahrtausenden im Alltags- und Kulturleben der Menschheit integriert – erhielt im europäischen Klassizismus eine neue Bedeutung, und zwar als künstlerischer Werkstoff. Diese Entwicklung nahm ihren Ausgang von einer kleinen Eisengießerei in der brandenburgischen Niederlausitz und mit einem Bildhauer, dessen künstlerische Wurzeln in Salzburg liegen: Joseph Mattersberger. Er war es, der für den ambitionierten Besitzer des Lauchhammers⁴⁶², Grafen Detlev Carl von Einsiedel⁴⁶³, Kabinettsminister unter dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August III. (1750–1827), im Jahr 1784 den Guss der ersten großformatigen Skulptur aus Eisen, eine Nachformung der antiken Großen Herkulanerin⁴⁶⁴ aus der Dresdner Skulpturensammlung, zuwege brachte.⁴⁶⁵ (Abb. 54) Zuvor waren mehrere Versuche des schon längere Zeit in Diensten des Grafen stehenden tschechischen Bildhauers Taddäus Ignaz Wiskotschill⁴⁶⁶ fehlgeschlagen. Bevor Mattersberger nach Lauchhammer kam, hatte Wiskotschill die Güsse zweier antiker Götterbüsten

⁴⁶² Benedicta Freifrau von Löwendal (1683–1776) gründete 1725 die Eisenhütte in Lauchhammer. Sie war durch ihren Ehemann, Woldemar Freiherrn von Löwendal (1660–1740), Oberhofmarschall am kursächsischen Hof, in Besitz des Rittergutes Mückenberg, etwa 60 Kilometer nördlich von Dresden gelegen, gekommen. Diesen erbte nach ihrem Tod ihr Patensohn, Detlev Carl von Einsiedel. Zur Frühgeschichte des Lauchhammers und seiner Gründerin siehe Köpping 2010.

⁴⁶³ Graf von Einsiedel war seit 1763 im sächsischen Staatsdienst tätig; zunächst als Kammerherr und Obersteuereinnahmer, dann als Kreishauptmann und schließlich seit Anfang der 1780er-Jahre als Geheimer Rat und Konferenzminister. Nach dem Tod seiner ersten Frau Sidonie Albertine, einer geborenen Gräfin von Schönburg-Lichtenstein, beendete er seine politische Laufbahn und widmete sich der Erziehung seiner Kinder und der Verwaltung seiner Güter. Vogel 1996a, S. 61. Die sächsischen Adelshäuser Einsiedel und Schönburg, waren seit mehreren Jahrhunderten im Meißeener Kreis ansässig. Sie besaßen weiträumige Besitztümer im Erzgebirge, dem Meißeinischen Kreis und der Lausitz und zählten im 18. Jahrhundert zu den einflussreicheren sächsischen Adelsfamilien.

⁴⁶⁴ Die Antike (aus dem Besitz des Prinzen Eugen) war 1736 von Kurfürst Friedrich August II. (1696–1763) erworben worden. Noll 1963, S. 62.

⁴⁶⁵ Trautscholdt 1825, S. 24. Die Dresdner Antikensammlung war seit 1763 öffentlich zugänglich. Knoll 1999, S. 56. Zur Geschichte der Sammlung siehe Knoll 1999; Roettgen 2003, S. 361–367. Mattersbergers Skulptur ist zwar nicht erhalten, auf Schloß Neschwitz bei Bautzen befindet sich aber ein später geformtes Brustbild der Bacchantin. Degen 1970, S. 246. Abb. bei Schreiter 2004, S. 42, Abb. 22.

⁴⁶⁶ Wiskotschill war seit 1772 in Dresden ansässig und arbeitete zunächst an der Skulpturenausstattung des Dresdner Zwingers. Müller 1895, S. 87–88. Er stand in Diensten des Grafen Marcolini, dem Direktor der Meißeener Porzellanmanufaktur und Generaldirektors der Künste und Kunstakademien. Für das Brühlsche Palais, das 1774 in den Besitz Marcolinis übergang, schuf Wiskotschill mehrere Skulpturen; einige davon sind heute im Park Bürgerwiese in Dresden aufgestellt. Als Mitarbeiter von Johann Baptist Dorsch war Wiskotschill an der Zwingerrestaurierung beteiligt; nach Dorsch's Tod erhielt er dessen Stelle als Hofbildhauer. Richter 1987, S. 112 und S. 115; Richter 1989. Seit 1775 (Müller 1895, S. 88) oder 1781 (Trautscholdt 1825, S. 24) war Wiskotschill als Modelleur für den Grafen von Einsiedel tätig.

(Diana und Merkur, um 1776) geschaffen.⁴⁶⁷ Sie stellen die ältesten figürlichen Güsse aus Lauchhammer dar. Es handelte sich dabei um Vollgüsse mit relativ grobkörniger Oberfläche. Für den Guss großformatiger Werke war es notwendig, dünnwandige Güsse herzustellen, da Vollgüsse beim Abkühlen reißen. Dünnwandige Güsse konnten nur im Wachsausschmelzverfahren erzielt werden, für dessen Durchführung es Wiskotschill an Kenntnis mangelte.⁴⁶⁸ Wiskotschill, der als Steinbildhauer bekannt war, brachte keinerlei Erfahrung im Metallguss mit. Im Gegensatz dazu war Mattersberger mit dem Gießen von Blei vertraut, das er bei Hagenauer in Salzburg und bei Bergler in Passau gelernt hatte. Es darf angenommen werden, dass er als Werkstattmitarbeiter an der Ausführung der Skulpturen für das Salzburger Mariendenkmal bzw. für den Fassadenschmuck der Neuen bischöflichen Residenz in Passau beteiligt gewesen war. Mattersberger hatte folglich bereits praktische Erfahrung mit dem Wachsausschmelzverfahren, mit jener Technik, nach der auch der Guss der Großen Herkulanerin durchgeführt worden war.⁴⁶⁹ Herausforderungen stellten für ihn die völlig anderen Materialeigenschaften des Werkstoffes Eisen dar. Voraussetzung für das Gelingen des Vorhabens war zudem, dass die Gießerei selbst auf einem technischen Stand war, der das Gießen von großformatigen Arbeiten bei hohen Temperaturen erlaubte. Folglich ist klar, dass Mattersberger bei der Durchführung des Gusses auf erfahrene Gießer angewiesen war. Nur in der Zusammenarbeit von Künstler und Handwerker konnte der Guss der Bacchantin gelingen.

Die Verwendung von Eisen als Gussmaterial hängt eng mit den Zeitumständen Ende des 18. Jahrhunderts zusammen. Die Großmächte Europas befanden sich in einem ständigen Ringen um Machtbereiche. Besonders der Einfall König Friedrichs II. von Preußen (1712–1786) in Schlesien, 1740, führte zu politischer Instabilität in Europa, die Wirtschaft und Prosperität negativ beeinflusste. Die Auswirkungen des Siebenjährigen Krieges waren für das Kurfürstentum Sachsen katastrophal gewesen. Die Zerstörung war enorm, wovon etwa Bernardo Bellottos (1721/22–1780) Darstellung der zerstörten Kreuzkirche in Dresden Zeugnis gibt. Kurfürst Friedrich Christian (1722–1763) setzte nach seiner Rückkehr aus dem bayerischen Exil darauf, die politische und wirtschaftliche

⁴⁶⁷ Abgebildet bei Frotscher 1997, S. 21.

⁴⁶⁸ Wiegartz 2009, S. 21. Die Wandstärke lässt sich beim Wachsausschmelzverfahren insofern bestimmen, als solange Wachs auf das Modell aufgetragen wird, bis die gewünschte Dicke erreicht ist. Diese ist von der Größe der Figur abhängig; großformatige Werke erreichen aber schon bei einer Wandstärke von 5 mm die gewünschte Standfestigkeit. Das Wachsausschmelzverfahren ist besonders geeignet, um detailgenaue Güsse zu erhalten, war aber im 18. Jahrhundert vorwiegend für kleinformatige Werke verwendet worden.

⁴⁶⁹ Trautscholdt 1825, S. 24.

Ordnung Sachsens wiederherzustellen. Ein Gremium der einflussreichsten Köpfe des Landes, dem Graf Detlev Carl von Einsiedel und sein älterer Bruder Johann Georg Friedrich (1730–1811) angehörten, sollte dies bewerkstelligen.⁴⁷⁰ Es richtete das Hauptaugenmerk auf die kulturelle und ökonomische Erneuerung des Landes, die man – wie kurze Zeit später in Wien – durch die Unabhängigkeit von der Gütereinfuhr aus dem Ausland zuwege bringen wollte. Die Förderung der Künste spielte dabei eine wesentliche Rolle, weshalb die Gründung der Dresdner Kunstakademie im Jahr 1764 als entscheidenderer Schritt zur Umsetzung der Vorhaben betrachtet werden kann. Prinz Xaver (1763–1768) und Kurfürst Friedrich Christian (1722–1763) setzten wichtige Schritte (wie eben die Errichtung der Kunstakademie), um das Kunstschaffen in Dresden erneut zur Blüte zu führen.

Detlev Carl von Einsiedel, der, wie erwähnt, in diese Überlegungen eingebunden war, suchte kurze Zeit später nach Möglichkeiten, um seine eigenen Besitzungen, die ganz im Osten des Landes gelegen waren, ertragsfähig zu machen.⁴⁷¹ In großen Mengen war dort Raseneisenstein (ein Eisenmineral) vorhanden, jener Rohstoff, der schon in der Löwendalschen Hütte zur Gewinnung von Eisen genutzt worden war. Um den Ertrag des Lauchhammers zu erhöhen, bedurfte es neuer Ideen und einer Erweiterung des Warenangebots. Detlev Carl suchte nach Möglichkeiten, Eisen für einen breiten Kundenkreis interessant zu machen. Dafür, dass er sich mit der Erzeugung von Eisenkunstgusskulpturen beschäftigte, waren folgende Gründe ausschlaggebend: Zum einen war man in den deutschsprachigen Gebieten der damaligen Zeit auf der Suche nach alternativen Materialien für Bildhauerarbeiten, besonders wenn sie für eine Aufstellung im Freien gedacht waren, da der vorwiegend verwendete Sandstein den klimatischen Bedingungen nur schwer standhielt, zum anderen war die Nachfrage nach Luxusgütern sehr groß, die Verfügbarkeit von Rohstoffen allerdings begrenzt. Mit der Idee, Skulpturen aus Eisen zu gießen, beschritt der kunstsinnige Graf völliges Neuland; der Erfolg sollte ihm schließlich recht geben. Nicht nur, dass das Gießen von Eisen bald in ganz Europa Nachahmer fand, auch die Situation der knappen Waren- und Rohstoffverfügbarkeit spitzte sich, besonders während der Napoleonischen Kriege, weiter zu.

Graf von Einsiedel förderte nicht nur den jungen Bildhauer Mattersberger, sondern eine ganze Reihe weiterer Künstler. Seinen Familiensitz, Schloss Wolkenburg (heute im

⁴⁷⁰ Nicklas 2007.

⁴⁷¹ Z. B. baute er in Wolkenburg eine der ersten Fabriken auf, eine Wollspinnerei nach englischem Vorbild. Menzhausen 2004, S. 9. Den dazugehörigen Bau im klassizistischen Stil führte Johann August Giesel (1751–1822) aus.

Stadtgebiet von Limbach-Oberfrohna im Landkreis Zwickau gelegen), ließ er von Friedrich August Krubsacius⁴⁷² (1718–1790) im klassizistischen Stil erneuern und von Christian Friedrich Unger (geb. 1797), einem Schüler Adam Friedrich Oesers (1717–1799), nach dessen Entwürfen ausstatten. Anton Graff und Christian Leberecht Vogel waren mehrfach für die Familie Einsiedel tätig. Graff war in den späten 1760er-Jahren zum Hofmaler in Dresden avanciert⁴⁷³; aus seiner Frühzeit stammen die Bildnisse von Detlev Carl von Einsiedel und seiner Frau Sidonie Albertine. (Abb. 55, 56) Auf Christian Leberecht Vogel⁴⁷⁴, Hofmaler des Grafen Friedrich Magnus II. zu Solms-Wildenfels (1743–1801)⁴⁷⁵, gehen zwei Familienbildnisse zurück, die einmal den Grafen und einmal die Gräfin mit ihren Kindern zeigen. (Abb. 57, 58) Vogel war insbesondere für die Familie Schönburg tätig gewesen, der Sidonie Albertine entstammte. Bspw. war er an der Ausstattung des Familiensitzes, Schloss Wildenfels, beteiligt. Graf von Einsiedel hatte auch den Kupferstecher Christian August Günther (1759–1824) beschäftigt, der u. a. für Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822) arbeitete.⁴⁷⁶

Zwischen 1794 und 1804 wurde in Wolkenburg eine klassizistische Kirche errichtet, für die Johann August Giesel den Entwurf lieferte.⁴⁷⁷ Der Auftrag für das Hochaltarbild, mit der Darstellung der Kindersegnung nach dem Lukasevangelium, ging an Adam Friedrich Oeser, der das Altarbild allerdings durch seinen Tod im Jahr 1799 nicht vollenden konnte, sodass es seinem Schüler Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) zur Fertigstellung übergeben worden war.⁴⁷⁸ Die Tympana an der nördlichen und südlichen Außenfassade der Kirche sind mit Reliefplatten – beide in Lauchhammer gegossen – ausgestattet worden, wobei das nördliche ein Frühwerk Christian Daniel Rauchs darstellt. Es zeigt die alttestamentarische Szene der Aufrichtung der ehernen Schlange (Num 21, 8–9). Rauch berichtete in seinen Aufzeichnungen von seiner Mitarbeit in Wolkenburg folgendes:

⁴⁷² Krubsacius war seit 1755 Hofbaumeister in Dresden. Sein Hauptwerk stellt Schloss Neschwitz bei Dresden dar, das zwischen 1766 und 1775 errichtet wurde. Kurz darauf, 1778, war er bereits für die Familie Schönburg-Waldenburg, die Familie der Gräfin von Einsiedel, tätig. Vogel 1996a, S. 65.

⁴⁷³ Becker 1969, S. 152.

⁴⁷⁴ Vogel war später Professor an der Dresdner Kunstakademie. Vogel 1996b und Vogel 2009.

⁴⁷⁵ Wildenfels stellte die kleinste Herrschaft in Kursachsen dar. Graf Friedrich Magnus I. hatte Zeichenunterricht bei Oeser in Dresden genommen und stand seither in engem Kontakt mit dem Künstler. Die Familie stand in verwandtschaftlichen Verhältnissen zu König Friedrich II. von Preußen und König Georg III. von England (1738–1820). Vogel 1996b, S. 10–24.

⁴⁷⁶ Kläbe 1796, S. 54.

⁴⁷⁷ Vogel 1996a, S. 65 und S. 67. Giesel stand in Diensten des Prinzen Anton von Sachsen (1755–1836). Kläbe 1796, S. 43–44.

⁴⁷⁸ John 2001, S. 94.

„Der Baron v. Schilden wirkte mir beim Könige [Friedrich Wilhelm III. von Preußen (1770–1840)] einen 6 monatlichen Urlaub zu einer Reise und Studien in Dresden aus, [...] und so reiste ich Anfang Juli dahin ab. Ich half dort dem Inspector d. Mengschen Cabinets bei einer Arbeit die der Graf Einsiedel zum Eisenguß bestimmt hatte, es war das Thonmodell zum Frontispiz einer Kirche [...].“⁴⁷⁹

Rauch hielt sich zwischen Juli und Dezember 1802 in Dresden auf; Graf Einsiedel, der oft in die Stadt kam, ließ den jungen Berliner Bildhauer an der Ausstattung des Kirchenneubaus in Wolkenburg mitarbeiten. Rauchs Entwurfszeichnung, die auf einer Vorzeichnung von Johann Friedrich Matthäi (1777–1845) beruhte, befindet sich heute im Berliner Kupferstichkabinett.⁴⁸⁰ In der linken oberen Ecke vermerkte der Bildhauer:

„Tympan welches ich mit dem Bildh. Fr. Unger in Dresden nach der Zeichnung des Mahl. Mathei im großen modellirt und auf der Lauchhammer Hütte in Eisen gegossen ist. 1802 Rauch.“⁴⁸¹

Rauch lieferte mit dieser kleinen Notiz ein seltenes Zeugnis für die Frühzeit des Lauchhammer Eisenkunstgusses. 1802 hatte Rauch das Modell vollendet, der Guss erfolgte erst 1807, bzw. jener des zentralen Motivs (der Schlange am Kreuz) erst im Jahr 1810.⁴⁸² Kurz bevor er Hofbildhauer der preußischen Königin wurde, war Rauch für den Grafen von Einsiedel in Wolkenburg tätig. Lauchhammer und der Eisenkunstguss sollten ihn sein künstlerisches Leben hindurch begleiten. Rauch vertraute alle seine für den Guss bestimmten Arbeiten der Gräflichen Gießerei in Lauchhammer an; mit ihm kamen sämtliche Vertreter der Berliner Bildhauerschule,⁴⁸³ bis hin zu ihrer letzten Generation mit Reinhold Begas (1831–1911), nach Lauchhammer. Rauch schrieb zudem einen weiteren wesentlichen Teil der Lauchhammer Gießereigeschichte und des Eisenkunstgusses mit,

⁴⁷⁹ Zit. nach Simson 1996, S. 14.

⁴⁸⁰ Matthäi war Schüler Casanovas und Fügers und durch Heirat zudem mit der Familie Anton Graffs verbunden. Thieme-Becker 1962, Bd. 24, S. 260. Federzeichnung auf braunem Papier, schwarz grau laviert, weiß gehöht; 13,0 x 39,0 cm. SMB-PK, Kupferstichkabinett (Sammlung der Zeichnungen), NL. Rauch, Mappe I.1.

⁴⁸¹ Zit. nach Simson 1996, S. 44.

⁴⁸² Trautscholdt 1825, S. 55–56.

⁴⁸³ Ernst Rietschel, Schöpfer des Goethe-und-Schiller-Denkmal in Weimar, war mit Trautscholdts Tochter Albertine (1811–1835) vermählt. Zu ihrem Andenken schuf Rietschel 1836 eine Büste in Lauchhammer. Abgebildet bei Frotscher 2004, S. 39, Abb. 20.

nämlich insofern als er 1839 mit den Herrscherfiguren der Polenkönige Mieszko I. (922/945–992) und dessen Nachfolger Bolesław I. (965/967–1025) für deren Grabdenkmal in der St.-Peter-und-Pauls-Kathedrale in Posen (heute Poznań, Polen) den ersten Bronzeguss in Lauchhammer anfertigen ließ.⁴⁸⁴ Die Initiative für die Errichtung der Doppelgrabstätte war von Graf Atanazy Raczyński (1788–1874) ausgegangen, der den Guss der Statuen, ohne Rücksprache mit Rauch, in der Berliner Eisengießerei ausführen lassen wollte. Dort sah man im Unterschied zu Lauchhammer und entgegen Rauchs Vorstellung einen Guss aus mehreren Teilen vor, woraufhin Rauch seine Modelle zur Ausführung nach Lauchhammer brachte.⁴⁸⁵ Im Gegensatz zu Frankreich, wo die Technik des Bronzegusses bis zum Barock ohne Unterbrechung Anwendung gefunden hatte, war das Gießen von großformatigen Bronzewerken im deutschsprachigen Raum seit der Zeit Peter Visschers (1455–1529) oder Adriaen de Vries‘ (1545/1566–1626) nicht mehr präsent. Trotz der langen Tradition von Bronze als künstlerisches Material und den besonderen Eigenschaften, die dem Material zugeschrieben wurden (edel, beständig, dauerhaft), war Bronze an deutschen Herrscherhöfen einige Jahrhunderte, auch bedingt durch die Vorherrschaft der Marmorskulptur, nicht in Gebrauch. In Berlin forcierten Rauch und Schadow das Wiederaufgreifen des Bronzegusses. Zuvor hatte Franz Anton Zauner in Wien den Guss des Denkmals für Kaiser Joseph II. ausgeführt. Die Entstehung dieses Werkes verdankt wichtige Impulse Mattersbergers Eisengusskopie der Herkulanerin. Wie Mattersberger, war Zauner mit der Technik des Bleigusses vertraut gewesen und stand wie jener vor der Herausforderung, seine Kenntnisse des Bleigusses auf das weit anspruchsvollere Material Bronze zu übertragen. Die Durchführung des Bronzegusses ist in Carl Bertuchs Reisetagebuch beschrieben.⁴⁸⁶ Die Aufzeichnungen verdeutlichen, dass auch Zauner das Wachsausschmelzverfahren zur Herstellung der Bronzeskulpturen für das Reiterstandbild Kaiser Josephs II. verwendete. Mit dem Wiederaufgreifen des Bronzegusses nahm die Bedeutung von Eisen als Gussmaterial merklich ab und verschwand bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts schließlich gänzlich. Eisenkunstguss war folglich nur ein sehr kurzlebiges

⁴⁸⁴ Kähler 2011, S. 36. Den Auftrag dazu erhielt Rauch schon im Jahr 1818. Frotscher 1997, S. 20. Um 1820 hatten sich bereits Wilhelm Hopfgarten (1779–1860) und Benjamin Jollage (1781–1837) in Rom mit dem Bronzeguss beschäftigt und dort eine Werkstatt aufgebaut, in der z. B. Thorvaldsen seine Werke gießen ließ. Geller 1961, S. 38.

⁴⁸⁵ Kähler 2011, S. 36. Die Qualität der Berliner Eisengüsse reichte bis zu Zeiten Wilhelm August Stilarškys (um 1780–1838) bei weitem nicht an jene aus Lauchhammer heran. Die Güsse waren viel dickwandiger und die Konturen weit weniger scharf. Kabitschke 2007, S. 221.

⁴⁸⁶ Bertuch 1808, S. 95–100.

Phänomen der europäischen Bildhauerei, dessen Entwicklung in die Zeit zwischen 1780 und 1850 eingebettet werden kann.

Um 1800 ist generell eine große Lust am Probieren und Experimentieren mit verschiedensten Materialien in der Bildhauerei festzustellen. Galt in der Renaissance Bronze als das edelste Material des Bildhauers, fand – nicht zuletzt durch die Meisterwerke Michelangelos – bereits im 16. Jahrhundert eine Veränderung statt. Marmor wurde zum bevorzugten Material und blieb es über viele Jahrhunderte lang. Bleiskulpturen waren seit dem Barock beliebter Ersatz für teuren Marmor und besonders gern für die Ausstattung von Gärten, wie z. B. in München, Schwetzingen oder Berlin, seltener für öffentliche Kunstwerke, wie bspw. Brunnenanlagen, verwendet worden. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist eine hohe Konzentration von Bleiskulpturen festzustellen, danach ging die Verwendung von Blei deutlich zurück. Ein Nachteil von Bleigüssen war, dass sie wenig beständig gegen äußere Einflüsse waren. Um 1800 boten viele Bildhauer als Alternative zu vergänglichen Materialien, Kunstwerke aus Terrakotta an, wie Gottlieb Martin Klauer in Weimar, oder eigene Materialerfindungen, wie Carl Friedrich Doell, der eine spezielle „weiße Erde,“⁴⁸⁷ deren Zusammensetzung nicht bekannt ist, entwickelt hatte. Mit Fortschreiten des Klassizismus war Gips als künstlerisches Material immer beliebter geworden. In das Experimentieren mit künstlerischen Werkstoffen reihte sich auch die Entwicklung des Eisenkunstgusses ein. In der Frühzeit beschränkte sich die Verwendung von Eisen auf die Herstellung von Skulpturen und Büsten. Durch technische Verbesserungen und Erfahrungszugewinne im Umgang mit dem Material war die Produktion später enorm ausgeweitet worden. Kerzenleuchter, Schreibutensilien, Handspiegel, Rauchzubehör, Zierrat an Möbeln und Öfen⁴⁸⁸ sowie monumentale Konstruktionselemente, wie Treppengeländer oder Grabkreuze wurden hergestellt. Anfang des 19. Jahrhunderts war mit der Herstellung von Schmuck aus Eisen ein weiterer Produktionszweig hinzugekommen. Besonders in Preußen erfreuten sich eiserne Schmuckstücke großer Beliebtheit. Nach dem Tod der jungen Königin Luise (1776–1810) wurde ihr Bildnis für Medaillons, Ringe, Armbänder oder Ketten verwendet. Durch die gleichzeitig stattfindenden Kämpfe gegen Frankreich, die das Einschmelzen von Edelmetallen für die Finanzierung des Heeres notwendig gemacht hatten, erhielt Schmuck aus Eisen als Zeichen preußischen Patriotismus

⁴⁸⁷ Geese 1935; Rau 2003b.

⁴⁸⁸ Öfen mit Büsten- oder Statuenaufsätzen sind vorwiegend in adeligen Interieurs zu finden, so z. B. in der Orangerie des Berliner Schlosses, im Stadtschloss von Weimar oder im Salon der Herzogin von Schloss Weilburg. Einsingbach 1979; König 2004; Zimmermann 2004; Ulferts 2006.

zusätzliche Bedeutung. Verstärkt wurde diese nationale Konnotation zusätzlich durch den Erlass König Friedrich Wilhelms III. (1797–1840), auf den Kampfplätzen der Franzosenkriege Denkmäler aus Eisen zu errichten, ebenso wie durch die Stiftung des Eisernen Kreuzes. Den Großteil der Entwürfe dazu lieferte Karl Friedrich Schinkel (1781–1841).⁴⁸⁹ Ein prominentes Beispiel dieser ‚Nationalkunst‘ war das Projekt für den Berliner Kreuzberg. An der östlichen Erhebung der preußischen Residenzstadt waren die Errichtung eines neogotischen Domes und eines Denkmals für die Befreiungskriege der Jahre 1813 bis 1815 geplant. Nur letzteres wurde, in Form eines gotischen Tabernakels, tatsächlich realisiert. Mit seinen Fialen, Wimpergen und den in Nischen eingestellten Figuren erinnert dieser (nicht zuletzt durch seine Lage auf einer Anhöhe) an die ‚Spinnerin am Kreuz‘ in Wien – eine Sandsteinsäule aus dem 14. Jahrhundert – und war gleichzeitig ein Vorbote für das Aufkommen der Romantik in Deutschland.

Zur Herstellung von Eisenkunstgüssen in Lauchhammer ist in einer zeitgenössischen Beschreibung zu lesen:

*„Gewöhnlich, d. h. alle Artikel, die nicht Gegenstände der schönen Künste sind, gießt man in Sand, der in holzernen Kästen verwahrt ist, alle Kunstsachen aber in Lehm. Letztere werden auf folgende Art gefertigt: man bossirt über eine Unterlage von Thon die Figur in Wachs, und schlägt darüber Kruste von Lehm. Nun läßt man durch Wärme das Wachs ablaufen, und gießt an die Stelle desselben die flüssige, geschmolzene Eisenmasse.“*⁴⁹⁰

An anderer Stelle wird erwähnt, dass der Großteil der Kunstgüsse außerhalb Sachsens verkauft worden war.⁴⁹¹ Mattersbergers Bacchantin war für den Schlosshof von Wolkenburg bestimmt gewesen, wo sie zumindest bis 1819 stand.⁴⁹² Die Skulptur legte den Grundstein für den wirtschaftlichen Erfolg der Gießerei auf dem Gebiet des künstleri-

⁴⁸⁹ Seib 1979; Bischoff 1977, S. 67 und S. 69; Mohr 1997.

⁴⁹⁰ Schumann 1818, S. 878–879.

⁴⁹¹ Schumann 1818, S. 380.

⁴⁹² Schumann 1819, S. 579.

schen Eisengusses. Großformatige Skulpturen waren zum Aushängeschild der gräflich Einsiedelschen Gießerei geworden:⁴⁹³

*„Außer Oefen aller Art, besonders in antiker Form, als Urnen, Vasen, Statuen, sind bisher auch viele Kunstgüsse, sowohl einzelne Figuren, als ganze Gruppen, nach den besten Antiken gegossen worden; z. B. Kastor und Pollux, ein Fechter nach dem Original des Dresdner Augusteums; der Cymbeltreter, die Herk. Matrone [Mattersbergers Bacchantin], ein Merkur; auch viel schöne Werke in neuerm Geschmack, z. B. die Büste des Königs v. Sachsen, das Monument auf die verstorbene Gemalin des Ministers [Grabmal Sidonie Albertines in der Alten Kirche zu Wolkenburg], Grafen von Einsiedel; ein Hautrelief, den Sohn des Ministers, Grafen von Friedrich, in Lebensgröße darstellend, welcher (29. Nov. 1793) in der Schlacht bei Kaiserslautern fiel; den Sarg des Fürsten Otto von Schönburg, auch mehrere Büsten und kleinere Figuren.“*⁴⁹⁴

Eine andere Quelle berichtet schlicht: *„Lauchhammer [...] kann jede Gussaufgabe machen.“*⁴⁹⁵ Entscheidende Impulse für die Etablierung von Eisenkunstguss lieferten die Aufträge des preußischen Königshauses. Aus Lauchhammer stammen bspw. die Figuren-öfen im Palmensaal der Potsdamer Orangerie.⁴⁹⁶ Der Erfolg von Kunstwerken aus gegossenem Eisen lag einerseits in der raschen Vervielfältigungsmöglichkeit – ein Gussmodell konnte beliebig oft verwendet werden – und auch in der Faszination des Materials. Peter Noever wies darauf hin, dass in Eisenkunstgussprodukten der Anfang *„moderner Produktkultur“*⁴⁹⁷ zu sehen sei; die Faszination des Materials ging davon aus, dass Gegenstände aus einem *„an sich wertlosem Material [...] durch die künstlerische Idee und Form und durch die gelungene Umsetzung wertvoll“*⁴⁹⁸ werden. Eisenkunstgüsse des 19. Jahrhunderts stehen folglich für eine Materialästhetik und eine Kunstproduktion, die auch

⁴⁹³ In Trautscholdts Verzeichnis von 1825 finden sich fast einhundert großformatige Skulpturen, um die siebzig Büsten und eine Vielzahl an anderen Kunstwerken, die zwischen 1784 und 1825 in Lauchhammer gegossen worden sind. Trautscholdt 1825.

⁴⁹⁴ Schumann 1818, S. 377–378.

⁴⁹⁵ Vollhahn 1825, S. 156.

⁴⁹⁶ Abgebildet bei Vogtherr 1997, S. 437.

⁴⁹⁷ Noever 1992, S. 5.

⁴⁹⁸ Noever 1992, S. 5.

das 20. Jahrhundert prägte. Unter den Gießereien war es üblich, Modelle zu tauschen bzw. wiederzuverwenden – weil es keinen Musterschutz gab, ein recht einfaches Unterfangen.⁴⁹⁹ Außerdem überließen Bildhauer von sich aus ihre Modelle den Gießereien, wie es etwa von Rauch bekannt ist.⁵⁰⁰ Die hohe Qualität der Erzeugnisse und der relativ niedrige Preis, machten Eisenkunstguss für eine breite Käuferschicht interessant, insbesondere im Biedermeier, wo eine Assimilation von adeliger und bürgerlicher Wohnkultur festzustellen ist.⁵⁰¹ Der künstlerische Wert der Güsse definierte sich über die Oberflächenbeschaffenheit, die sich in der schwarzen Farbe, exakten Konturen und einem ebenmäßigen Glanz auszeichnete. Die nach dem Guss grauen Kunstwerke wurden geschwärzt, zum einen um das Material vor dem sonst rasch einsetzenden Rosten zu schützen, zum anderen, um die Vorzüge der Materialoberfläche noch besser hervorzuheben, denn die schwarze Farbe beeinflusste deren Wirkung maßgeblich.⁵⁰² Das bayerische Kunst- und Gewerbeblatt berichtete über die Nachbehandlung von Eisenkunstgüssen folgendes:

„[Aufgrund der Anfälligkeit der Güsse] sollte dieses so schätzbare Metall [...] mit einem Firniß überzogen werden, welcher jeden Agentien widersteht, aber zugleich so dünn ist, daß er den Formen der Gegenstände nicht schadet. Einer der einfachsten und am leichtesten anzuwendende Firnisse ist gemeines Wachs. [...] Statt des Wachses kann man auch Erdpech, Lack und andere Harze anwenden.“⁵⁰³

Die charakteristische Schwarzfärbung ist in der Regel durch das Auftragen einer dünnen Lackschicht auf die, durch Bürsten geglättete, Oberfläche erzeugt worden.⁵⁰⁴ Für das Schwärzen der Güsse gab es mehrere Methoden, wobei das Auftragen von Lack am häufigsten angewendet worden ist. Besonders beliebt war der sogenannte ‚Berliner Lack‘, der die Oberfläche der Güsse blau-schwarz schimmern ließ und dessen Zusammensetzung

⁴⁹⁹ Zwischen Gussmodell und Eisenguss besteht ein Größenunterschied von 1,4 %. Hintze 1928, S. 13. Um diesen Anteil verringern sich auch alle weiteren Abgüsse, sodass es theoretisch möglich wäre, den Erstguss von weiteren Nachgüssen zu unterscheiden. Dies setzt allerdings eine möglichst vollständige Reihe aller Nachgüsse voraus.

⁵⁰⁰ Mende 2004, S. 31.

⁵⁰¹ Noch kostengünstiger konnte Eisenkunstguss nach der Einführung des Hohl-gussverfahrens (1813) durch Stolarsky hergestellt werden. Schmidt 1964, S. 207.

⁵⁰² Becker 2007.

⁵⁰³ Kunst- und Gewerbe-Blatt 1827b, S. 724.

⁵⁰⁴ Freitag 2006, S. 43.

nur den Mitarbeitern der königlich preußischen Eisengießerei bekannt war.⁵⁰⁵ In Mariazell wurden die Güsse mit Torfziegelrauch geschwärzt, die Oberflächen danach gebürstet und so der charakteristische Glanz erzeugt.⁵⁰⁶ Nachbehandlungen von Oberflächen bildhauerischer Werke waren schon vorher bekannt. Als Beispiel sei Antonio Canova genannt, den nicht erst seit der Auffindung der sogenannten Elgin Marbles der Gedanke des „*vera carne*“⁵⁰⁷ beschäftigte. Die Vorgehensweise, seine Marmorskulpturen mit einer Art künstlicher Patina zu überziehen, „*eine[m] Anstrich mit einer ins Gelbliche Spielenden Beize aus Ofenrus*“,⁵⁰⁸ veranlasste Carl Ludwig Fernow (1763–1808) zu scharfer Kritik. Gelegentlich ist auch das Einfärben der Oberflächen mit Farbe zu beobachten. Farbe war vordergründig dazu verwendet worden, um Bronze zu imitieren. Als Beispiel sei der Kenotaph des Grafen Friedrich von Einsiedel angeführt, der Spuren einer grünlichen – patinaähnlichen – Bemalung aufweist, sowie Reste von Goldfarbe, mit der die Inschrift hervorgehoben worden war.

Dass das Interesse am Eisenkunstguss stetig abnahm und schließlich gänzlich rückläufig wurde, unterstreicht die Tatsache, dass einige Gießereien nur mehr auf Bestellung arbeiteten.⁵⁰⁹ Der Übergang zum Bronzeguss war allerdings kein nahtloser. Von Frankreich⁵¹⁰ und Deutschland⁵¹¹ ausgehend, verbreitete sich zunächst das Gießen von Skulpturen aus Zink; diese Entwicklung reichte bis nach Wien, wo Joseph Glanz (1795–1866) Zinkgüsse herstellte.⁵¹² Der Zinkguss stellte somit eine Art Zwischenstufe dar, den Hermann Lüer als „*glücklicherweise nur vorübergehend[e] [Erscheinung]*“ und als „*ebenso hässlich wie unsolide*“⁵¹³ bezeichnete, in Karl Friedrich Schinkel aber einen starken Befürworter fand.⁵¹⁴ Zinkgüsse waren vor allem als Bauplastik verwendet worden und fanden so z. B. beim Umbau des Stadtpalais Liechtenstein in der Wiener Bankgasse, bei der Ausstattung

⁵⁰⁵ Freitag 2006, S. 44.

⁵⁰⁶ Jagersberger 2007, S. 20.

⁵⁰⁷ Brief von Antonio Canova an Lord Elgin, 10. November 1810. Zit. nach Larsson 1998, S. 254.

⁵⁰⁸ Fernow 1806, S. 91 und. 92.

⁵⁰⁹ So z. B. die Gleiwitzer Eisengießerei. Hintze 1928, S. 100.

⁵¹⁰ Z. B. bei David d'Angers (1788–1856).

⁵¹¹ Beispiele für Zinkgusskulpturen in Deutschland sind die Dachbekrönung der Walhalla oder der Fassadenschmuck des Schlosses Herrenchiemsee. Kobler 1995, S. 230 und S. 231. Auf der Gedenkstätte Heldenberg im niederösterreichischen Kleinwetzdorf sind etwa 150 Zinkgusskulpturen und -büsten aufgestellt, die im Auftrag von Joseph Gottfried Pargfrieder (1787–1863) vom Bildhauer Adam Rammelmayer (1807–1887) geschaffen worden waren. Mehr dazu bei Kugler 2005.

⁵¹² Kobler 1995, S. 230.

⁵¹³ Lüer 1920, S. 121.

⁵¹⁴ Anfang des 19. Jahrhunderts gelang die Herstellung von gewalztem Zink, das in weiterer Folge durch Schinkel und Langhans vorwiegend zur Dachdeckung verwendet wurde, wie z. B. am Berliner Schloss im Jahr 1814. Kobler 1995, S. 228. Zur Verwendung von Zink in Berlin siehe auch Arenhövel 1979 und Hierath 2004.

des Sitzungssaals des Alten Rathauses oder des Musikvereinsgebäudes, weiters als Brunnenfiguren, wie bei Anton Dominik Fernkorns (1813–1878) Figur des hl. Georg für den Innenhofbrunnen des ehemaligen Palais Montenuovo (heute im Reitersaal der Österreichischen Kontrollbank, Strauchgasse 3, Wien I) oder beim Danubiusbrunnen auf der Albertinabastei und sogar als Grabplastik, wie am Grabmal des Malers Johann Michael Sattler (1786–1847) zu sehen ist, Verwendung.⁵¹⁵

Exkurs: Österreichischer Eisenkunstguss

In den nachfolgenden Ausführungen soll die Entwicklung des Eisenkunstgusses in Österreich dargestellt werden. Dabei wird zunächst erläutert, welche Bildhauer sich mit dem Gießen von Eisenskulpturen auseinandergesetzt und welche Werke sie hinterlassen haben, bevor in einem zweiten Schritt näher auf jene Gießereien eingegangen wird, die für den österreichischen Eisenkunstguss von Bedeutung waren.

a) Wiener Bildhauer und Eisenkunstguss

Eisenkunstguss stellte nur einen verschwindend kleinen Anteil der Gesamtproduktion eines Gießereibetriebes dar; er allein machte einen Betrieb weder konkurrenz-, noch überlebensfähig. Das heißt, dass der unternehmerische Gewinn in anderen Produktionsbereichen erzielt wurde. Dies erklärt wahrscheinlich die Tatsache, dass es in den Eisengießereien meist keine fest angestellten Bildhauer für die Modellfertigung gab; ebenso den regen Modellaustausch (vor allem für kleinformative Werke) der zwischen den Gießereien stattfand. Die Produktion von Eisenkunstgüssen zielte in erster Linie auf die Vermehrung des Prestiges einer Gießerei ab. Eine erfolgreiche Produktion bedurfte aber weit mehr als nur technischer Vorkehrungen. Wie schon am Beispiel Joseph Mattersbergers gezeigt werden konnte, hing das Gelingen eines Gusses maßgeblich von präzisen Modellen ab, die geübte Bildhauer für die Gießereien fertigen mussten. Bei den böhmischen Gießereien, die weiter unten ausführlicher besprochen werden, ist diesbezüglich eine auffällige Tendenz zu erkennen, nämlich die Konzentration auf die Beschäftigung von Wiener Bildhauern. Zum einen liegt dies an der geographischen Nähe zu Wien, andererseits

⁵¹⁵ In Wien war es Fürst von Metternich, der den Einsatz von Zinkguss, vor allem an öffentlichen Gebäuden, förderte. Näheres zu Werken und Bildhauern bei Kobler 1993. Nach dem Guss wurden die Werke in der Regel gefasst, wodurch eine Identifizierung von Zinkgüssen oft schwer fällt.

kann daraus der Schluss gezogen werden, dass vor allem böhmische Eisenkunstgüsse den Bedarf des Wiener Marktes abdeckten. Über die Vermittlung des Brüner Arztes Joseph Steiner von Pfungen (1767–1836) erhielt Hugo Altgraf von Salm-Reifferscheidt (1776–1831) Modelle von antiken Porträtbüsten und mythologischen Statuen, die von Franz Anton Zauner und Johann Martin Fischer angefertigt worden waren.⁵¹⁶ Steiner hatte in Wien beim Anatomen Joseph Barth (1746–1818) studiert,⁵¹⁷ für den wiederum Zauner, vor seiner Romreise 1776, sowie auch Fischer, anatomische Modelle hergestellt hatten.⁵¹⁸ Barth hatte Fischer bspw. bei der Entstehung seiner ‚Anatomischen Statue‘ unterstützt, wie dieser im Vorwort der Begleitpublikation festhielt.⁵¹⁹ Ausschlaggebend für den Ankauf von Antikenmodellen war im Fall von Blansko ein Besuch im Louvre, anlässlich einer Parisreise des Grafen Salm 1806 gewesen. Zauner schuf für die Gießerei in weitere Folge die Modelle des Apollo Belvedere, des Diskobolos und einer Ringergruppe, mit der wahrscheinlich die Florentiner Ringergruppe gemeint ist. Von Fischer befanden sich Modelle des Ilioneus und des Borghesischen Fechters in Blansko.⁵²⁰ Fischer, der nie in Rom war und sich seine Antikenkenntnisse durch die Abgusssammlung der Akademie sowie aus Büchern und Stichwerken erworben hatte, war Mitte der 1770er-Jahre bereits vom Grafen Franz Moritz von Lacy (1725–1801) mit der Herstellung von Antikenabgüssen beauftragt worden.⁵²¹ Diese waren für den neugestalteten englischen Landschaftspark des Schlosses Neuwaldegg, das 1765 in den Besitz des Grafen kam,⁵²² bestimmt gewesen. Margarethe Poch-Kalous führt Kopien des Sterbenden Galliers, des Ares Ludovisi und auch des Borghesischen Fechters an, die Fischer für den Grafen Lacy aus Sandstein gehauen hatte.⁵²³

Außerdem erwarb Hugo Altgraf von Salm – ähnlich, wie es beim Grafen Einsiedel in Lauchhammer der Fall gewesen war – Gipsabgüsse aus Italien, und zwar Repliken der Venus Medici und der Knienden Venus aus Florenz; ein Abguss der Diana von Versailles kam aus Paris nach Böhmen.⁵²⁴ Im heutigen Museum auf Schloss Blansko sind Nachgüsse der aus Wien und Italien angeschafften (Gips)Modelle zu sehen. Zu einer Reihe weite-

⁵¹⁶ Sedlářová 2008, S. 128.

⁵¹⁷ ÖBL 2008, S. 180.

⁵¹⁸ Fischer 1785, S. XI; Burg 1915, S. 15.

⁵¹⁹ Fischer 1785, S. XI.

⁵²⁰ Sedlářová 2008, S. 129. Der Großteil dieser Modelle ist verloren; verheerend wirkte sich etwa ein Brand im Jahr 1908 aus, bei dem Modelle und Originalzeichnungen vernichtet worden sind. Ebd.

⁵²¹ Poch-Kalous 1949, S. 13.

⁵²² Wurzbach 1865, Bd. 13, S. 466.

⁵²³ Poch-Kalous 1949, S. 51.

⁵²⁴ Sedlářová 2008, S. 129.

rer Werke aus dem frühen 19. Jahrhundert liegen keine Informationen zu den Modellen und deren Herkunft vor. Darunter befindet sich bspw. eine gusseiserne Nachahmung des Bacchus von Jacopo Sansovino (1485–1570), den Giorgio Vasari besonders für die Ausführung des erhobenen Armes, den der Bildhauer ohne Hinzufügung einer Stütze aus dem Stein schlug⁵²⁵ und der damit auch eine Meisterleistung im Guss darstellt, lobte. (Abb. 59) Eine beschädigte Skulptur im Museum stellt die Nachbildung der Nymphe Egeria aus dem Garten Giustiniani in Rom dar. (Abb. 60, 61) Einziger Anhaltspunkt für ihre Identifizierung ist das Wassergefäß, das die Figur mit ihrer Rechten über die Schulter stemmt.⁵²⁶ Der Kopf fehlt, ihr linker Arm hält nicht wie beim Original eine Wasserurne, sondern rafft ihre Kleidung in der Hüfte. Zuschreibungen an Künstler bzw. an einzelne Bildhauer, die die Modelle für diese Skulpturen lieferten, können nicht vorgenommen werden. Ab 1835 verfügte Blansko über ein eigenes Kunstatelier,⁵²⁷ in den Jahren davor war man in der Regel auf den Transport von Modellen angewiesen. Die Gipsabgüsse für Hugo Altgraf von Salm waren schon lange bevor sie als Modelle für das Anfertigen von Eisenkunstgüssen herangezogen worden sind, nach Blansko gekommen, nämlich bereits zwischen 1810 und 1820.⁵²⁸ Die Bestellung von Gipsabgüssen aus Wien ist sicher vor dem Hintergrund der Grand-Tour des jungen Grafen zu sehen, der auf dieser Reise die großen europäischen Kunstsammlungen gesehen hatte und sich 1810, als nunmehriges Familienoberhaupt, mit der repräsentativen Ausstattung seiner Besitzungen beschäftigte. Erst nach 1821, als Karl von Reichenbach (1788–1869) nach Blansko gekommen war, sind die Gipsabgüsse von Zauner und Fischer als Vorlagen für den Guss von Skulpturen herangezogen worden. Allein das Alter der beiden Bildhauer – Fischer starb 1820, Zauner nur zwei Jahre später – spricht dafür, dass die Ausführungen von Modellen und Güssen zu unterschiedlichen Zeitpunkten erfolgten. Anfang der 1820er-Jahre wurden vom Altgrafen von Salm außerdem Verkaufsräume in der Wiener Innenstadt, am Fleischmarkt und in der Kärntnerstraße, angemietet.⁵²⁹ Interessanterweise war weder bei Zauner, noch bei Fischer in Wien eine Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Eisenguss festzustellen. Zauner erwarb sich große Verdienste um das Wiederaufgreifen des Bronzegusses durch sein Denkmal für Joseph II. und Johann Martin Fischer ist in Wien vor allem für seine monumentalen Bleigüsse bekannt. Eisen war in Wien folglich für öffentliche Denkmäler

⁵²⁵ Vasari, ²1789, S. 15.

⁵²⁶ Vgl. Maffei 1704, pl. LXXXVI.

⁵²⁷ Souchopová 1992, S. 96.

⁵²⁸ Sedlářová 2008, S. 130.

⁵²⁹ Sedlářová 2008, S. 131.

nicht gefragt gewesen. Besondere Beachtung verdient unter Fischers klassizistischen Götterfiguren das Modell zur Statue des Ilioneus. Es war in zweifacher Ausführung für den Schlosspark in Blansko gegossen worden, wo die beiden Figuren einander noch heute gegenüberstehen. (Abb. 62, 62a) Ilioneus wird als ein Sohn Niobes gedeutet; das antike Vorbild, das Ende der 1820er-Jahre in die Münchner Glyptothek kam, ist nur mehr als Torso erhalten. (Abb. 63) Dieser zeigt eine kniende, nackte Jünglingsfigur, deren Oberkörper nach rechts gedreht ist; Arme und Kopf fehlen. Die nach links geneigte Körperhaltung und die kurzen Armstümpfe hat Fischer in seinem Modell zu einer Abwehrhaltung erweitert. Er ergänzte den antiken Torso mit einem idealisierten Jünglingskopf und schützend nach oben geführten Armen. Der Münchner Torso stammte ursprünglich aus dem Besitz Kaiser Rudolfs II. (1552–1612). Seit den frühen 1780er-Jahren befand sich die Antike in Wien, kurzfristig bei Joseph Barth, der Fischer mit der Ergänzung des Originals beauftragt hatte und die Skulptur anschließend an den bayerischen Kronprinzen Ludwig (1786–1868) verkauft hatte.⁵³⁰ Der Blanskoer Ilioneus war 1829 auf der Prager Industrieausstellung, zusammen mit den Monumentalgüssen der Venus Medici, eines Apoll und eines Fauns sowie die Güsse der Musen Klio und Euterpe gezeigt worden.⁵³¹ Eisenkunstgüsse aus Blansko waren auch auf den Gewerbsprodukten-Ausstellungen in Wien zu sehen gewesen.⁵³²

1833 fertigte Josef Klieber für die Salmische Gießerei in Blansko die Gussvorlage für ein Relief mit der Darstellung des pflügenden Kaiser Joseph II. an, das für ein Denkmal, das auf Betreiben der mährischen Stände in Slawikowitz (heute Slavíkovice, Tschechien) errichtet werden sollte, bestimmt war.⁵³³ Der Entwurf des Denkmals geht auf Josef Kornhäusel (1782–1860) zurück, das Modell für den bekrönenden Adler kam aus Gleiwitz; es stammte von Christian Friedrich Tieck (1776–1851).⁵³⁴ Kliebers Reliefmodell aus Lindenholz wird in der Mährischen Galerie in Brünn (heute Moravská Galerie v Brno, Tschechien) aufbewahrt. (Abb. 64) Auch Kliebers Schüler, der Bildhauer Michael Nussbaumer (1785–1861), war für den Grafen von Salm tätig gewesen, bevor er mit einem kaiserlichen Stipendium nach Rom ging und im Atelier von Bertel Thorvaldsen mitarbeitete.⁵³⁵

⁵³⁰ Wurzbach 1856, S. 166.

⁵³¹ Freundliche Mitteilung Museum Blansko.

⁵³² Gewerbsproducten-Ausstellung 1835, 1840, 1846.

⁵³³ Sedlářová 2008, S. 137.

⁵³⁴ Sedlářová 2008, S. 137.

⁵³⁵ Sedlářová 2008, S. 131; ÖBL 1976, S. 178.

Als einer der ersten Eisengüsse aus Blansko überhaupt gilt eine Marienfigur, die ursprünglich vom Wiener Schottenstift für das Glacis beim Burgtor in Auftrag gegeben und nach Abtragung desselben in den Stiftshof auf der Freyung transferiert worden war.⁵³⁶ (Abb. 65) Die Marienfigur trägt ein bodenlanges, in zahlreiche Falten geworfenes Gewand, das an Johann Martin Fischers Brunnenfiguren (Moses, hl. Josef, Hygiea) erinnert. Auf ihrem linken Arm sitzt ein pausbäckiges Christuskind, die rechte Hand segnend erhoben, in der linken – als Ergänzung zu Krone und Zepter der Madonna – einen Reichsapfel haltend. Der Entwurf der Statue geht auf Johann Nepomuk Schaller zurück, den Sockel entwarf Peter von Nobile (1774–1854). Selma Krasa-Florian bezeichnete die Marienstatue als Schallers erstes Werk nach seiner Rückkehr aus Rom.⁵³⁷ Folglich ist sie zwischen 1819/1820 und 1825 entstanden. Für die Vorbereitung des Gusses in Blansko schuf der Bildhauer ein Holzmodell, das 1825 nach Blansko gebracht wurde und nach welchem zunächst ein Gipsabguss sowie ein Modell aus Zinn angefertigt wurden.⁵³⁸ Ob ihrer, bedingt durch den Eisenguss, schwarzen Farbe, erhielt das Marienbildnis den Beinamen ‚Schwarze Madonna‘. Die später angebrachte, noch heute sichtbare, Feuervergoldung zerstörte den ursprünglichen Eindruck der Skulptur. Weiters war geplant, auch Schallers Skulptur der hl. Margarethe, die für den Margarethenbrunnen, auf dem Margaretenplatz im 5. Wiener Gemeindebezirk, bestimmt war, als Eisenguss auszuführen.⁵³⁹ Bekanntermaßen handelt es sich dabei allerdings um einen Bleiguss. Krasa-Florians Vermutung, dass Schaller ein Schüler von Hagenauer gewesen sein soll, lässt sich nicht belegen.⁵⁴⁰ In den Schülerprotokollen der Akademie taucht sein Name erst 1789 auf, als Schüler bei Hubert Maurer (1738–1818).⁵⁴¹

Aus Blansko stammt zudem das prachtvolle eiserne Gitter, das die Hofburg zur Ringstraße hin abgrenzt.⁵⁴² Jenes für das Schlossportal von Schloss Raitz, dem Stammschloss der Familie Salm-Reifferscheidt, war 1873 auf der Wiener Weltausstellung ausgestellt worden.⁵⁴³ Vor 1834 erfolgte auf Betreiben des Breitenfelder Grundrichters Karl Georg Gaber (1771–1854) der Guss des so genannten Isis- oder Gaberbrunnens in Blansko. Ursprünglich als Abhilfe für die Wasserknappheit in der Vorstadt Breitenfeld geschaffen,

⁵³⁶ Bauer 1917, S. 5; Krasa-Florian 2009, S. 150–151.

⁵³⁷ Krasa-Florian 2009, S. 150–151.

⁵³⁸ Krasa-Florian 2009, S. 150–151.

⁵³⁹ Sedlářová 2008, S. 131.

⁵⁴⁰ Krasa-Florian 2009, S. 53.

⁵⁴¹ UAAdbKW AVA Aufnahme-Protocoll 1765–1795 fol 94.

⁵⁴² Wankel 1882, S. 134.

⁵⁴³ Wankel 1882, S. 158.

steht der Brunnen heute am Albertplatz im 8. Wiener Gemeindebezirk.⁵⁴⁴ (Abb. 66) Bemerkenswert an der Brunnenanlage ist, dass im Gegensatz zu den Wiener Bleibrunnenfiguren Donners oder Fischers, bei denen nur die Brunnenfiguren im Gussverfahren hergestellt worden sind, hier auch das Becken aus Gusseisen gefertigt wurde. Vorbild für die Brunnenfigur war eine antike Isis-Skulptur aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts, die zum Bestand der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums gehört und sich vor 1827 in der Sammlung des Grafen Prosper von Sinzendorf (1755–1823) befunden hatte.⁵⁴⁵ (Abb. 67, 68) Ein Modell der Isis-Skulptur aus dem Kunsthistorischen Museum war im September 1827 für die Ausführung des Gusses nach Blansko gebracht worden. Die Figur entspricht im Wesentlichen jener bei Maffei und de Rossi beschriebenen römischen Isis-Skulptur.⁵⁴⁶ Sie vertritt einen anderen Typus als den, dem der Künstler des weiter oben beschriebenen Breslauer Isis-Ofens gefolgt war. Denn anders als dort, ist die bei Maffei und de Rossi beschriebene Figur, ebenso wie die Skulptur im Kunsthistorischen Museum, mit einem bodenlangen Gewand bekleidet, über welches zusätzlich ein Übergewand und ein bis unters Knie reichender Mantel gelegt sind, dessen Enden über der Brust zu einem Knoten (dem so genannten Isisknoten) zusammengebunden sind. Dadurch erhält die Gewandung nicht nur eine reiche Fältelung, sondern sie wirkt vielmehr klassisch-antik, denn ägyptisch. Der Kopf ist von einem Schleier, die Arme (wie bei Maffei und de Rossi) bis zu den Handgelenken bedeckt; an ihren Füßen trägt die Figur Sandalen. In ihren Händen hält die Göttin Gerätschaften ihres Kultes: In der erhobenen linken Hand das Sistrum, von dem bei der Skulptur im Museum nur noch der Griff zu sehen ist, und in der zu Boden gesenkten Rechten eine Wasserkaraffe. Am Kopf ist zusätzlich der charakteristische Kopfschmuck der Göttin Hathor zu sehen, eine von einer Palmette hinterfangene Sonnenscheibe zwischen zwei Kuhhörnern. Hinsichtlich des Zweckes, nämlich die Wasserversorgung der Breitenfelder Vorstadt zu gewährleisten, war Isis, deren Kult mit dem Element Wasser in Verbindung steht, als Brunnenfigur sehr gut geeignet. Die Brunnenfigur am Albertplatz war auch im Verkaufskatalog der Eisengießerei abgebildet.⁵⁴⁷

Ein weiteres Beispiel für die Verwendung von Gusseisen für Brunnenfiguren ist die Schutzengelfigur von Johann Preleuthner (1807–1897) für einen Brunnen, dessen Ent-

⁵⁴⁴ Der im Mai 1834 geweihte Brunnen wurde im Zuge der Wiener Straßenbahnerweiterung, Anfang des 20. Jahrhunderts, versetzt. Haas 1963, S. 175 und S. 177.

⁵⁴⁵ Provenienzzangabe lt. Museum. (10.4.2013) URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=50667>.

⁵⁴⁶ Maffei/Rossi 1704, S. 133–136 und Tafel CXLIII.

⁵⁴⁷ Sedlářová 2008, S. 133 und S. 136.

wurf auf Eduard van der Nüll (1812–1868) und August Sicard von Siccardsburg (1813–1868) zurückgeht. Die Skulptur, von Anton Dominik Fernkorn gegossen, stand ursprünglich vor der Paulanerkirche im 4. Bezirk in Wien, Anfang der 1960er-Jahre war sie allerdings auf den Rilkeplatz versetzt worden.⁵⁴⁸ Zusammenfassend kann gesagt werden, dass für den Erfolg der Blanskoer Eisenkunstgüsse die Zusammenarbeit mit Wiener Bildhauern maßgeblich war.

b) Eisenkunstguss in den österreichischen Erblanden

Die gusseiserne Brücke über den Severn in Coalbrookdale, entstanden zwischen 1777 und 1779, gilt gemeinhin als Zeichen für die Industrialisierung in Europa. Sie markiert gleichzeitig den Beginn der Verwendung von Eisen als Baumaterial und ist als Vorläufer für den etwa hundert Jahre später entwickelten Hochhausbau zu betrachten. Seit den 1820er-Jahren waren gusseiserne Konstruktionselemente für Balkone, Balustraden oder Stützelemente in Gebrauch. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurde Gusseisen immer mehr als Baustoff eingesetzt, angefangen bei der Eisen-Glas-Konstruktion von Joseph Paxtons (1803–1865) ‚Crystal Palace‘ von 1851, bis hin zu den großen Bahnhofshallen dieser Zeit. Für den 1862 eröffneten Wiener Stadtpark fertigte die Eisengießerei in Blansko einen Pavillon, dessen Architektur an Karl Friedrich Schinkels gotischen Entwurf für das Mausoleum für die preußische Königin Luise von 1810 erinnerte. Die Anfänge des klassizistischen Eisenkunstgusses liegen, wie die vorangegangenen Ausführungen gezeigt haben, in Sachsen. Lange bevor in Preußen die nötigen technischen Voraussetzungen gegeben waren, wurden in Lauchhammer bereits großformatige Kunstwerke aus Eisen gegossen. Ein Grund für die sächsische Vorreiterrolle ist sicherlich der Umstand, dass man im Zuge des Retablissements Fachkräfte, v. a. Maschinenbauer und technische Ingenieure, aus dem Ausland geholt hatte, um das nach dem Krieg devastierte Land wieder aufzubauen. Besonders England war auf diesen Gebieten weit fortgeschritten; englisches Fachwissen folglich auf dem Kontinent gefragt.⁵⁴⁹ Auch die für den Eisenkunstguss so wichtige Erfindung des Kupolofens – 1794 durch John Wilkinson (1728–1808)⁵⁵⁰ – kam aus England. Von Friedrich Anton von Heinitz und Friedrich Wilhelm von Reden sind mehrere Reisen nach England belegt; durch ihre Bemühungen glückte die Ansiedlung

⁵⁴⁸ Dehio 1993, S. 205.

⁵⁴⁹ Wie bereits erwähnt, beschäftigte Graf Detlev Carl von Einsiedel schon sehr früh englische Fachleute in seinen Spinnereibetrieben.

⁵⁵⁰ RDK, Bd. 4, Sp. 1130.

englischer Ingenieure in Preußen. Sie brachten bspw. John Wilkinson nach Deutschland, der sich maßgeblich für die Errichtung der gusseisernen Brücke Coalbrookdale eingesetzt hatte.⁵⁵¹ Auch in Wolkenburg machte sich der Einfluss englischer Ingenieurskunst bemerkbar. Das Gelände des Zugangs zur herrschaftlichen Loge in der Neuen Kirche war nach englischem Vorbild gegossen worden. Die Rampe mit dem gusseisernen Geländer ermöglichte von außen (von der Schlossauffahrt) direkten Zugang in die Kirche. Um 1800 gab es, im Unterschied zum europäischen Festland, in London bereits etablierte wissenschaftliche Gelehrtenvereinigungen, die sich der Pflege von Wissenschaft und Forschung auf unterschiedlichsten Gebieten annahmen. Die britischen Kolonien im heutigen Nordamerika, Afrika und Asien machten London zudem zum wahrscheinlich wichtigsten Waren- und Güterumschlagsplatz der Welt.

In Österreich demonstriert die Konstruktion aus Schmiede-, Gusseisen und Glas des Wiener Palmenhauses den Einfluss, den die englische Industrierevolution hierzulande hinterließ, eindrucksvoll, allerdings war man sich schon viel früher des hohen technischen Standes Englands bewusst. Bereits um 1720 war Johann Emanuel Fischer von Erlach (1656–1723) zusammen mit dem englischen Ingenieur Isaac Potter (1690–1735) mit dem Bau einer Dampfmaschine für die spätere kaiserliche Bergakademie in Schemnitz (heute Banská Štiavnica, Slowakei) beschäftigt.⁵⁵² Die Schemnitzer Bergakademie und besonders der technische Standard, der dort schon recht früh erreicht worden war, hatten wiederum Einfluss auf die Errichtung der sächsischen und preußischen Gießereien ausgeübt.

Schemnitz, zur Zeit Maria Theresias drittgrößte Stadt des Königreichs Ungarn, gilt heute als die älteste Bergbaustadt der Slowakei und wurde 1993, nicht zuletzt ob seiner technikhistorischen Bedeutung, von der UNESCO zum Weltkulturerbe erklärt. Die Schemnitzer Bergakademie kann als Prestigeprojekt Kaiser Franz I. Stephans von Lothringen bezeichnet werden. 1751 war er persönlich in Schemnitz gewesen⁵⁵³; sein Besuch leitete die Gründung der Bergakademie ein. Das Staatliche Bezirksarchiv von Banská Štiavnica verwahrt die Protokolle zu den Reisevorbereitungen des Hofkammerpräsidenten Karl Ferdinand von Königsegg (1696–1759), in denen der Verlauf der kaiserlichen Reise festgehalten worden war.⁵⁵⁴ Der Besuch Franz Stephans bedeutete für die oberungarischen Bergbaugemeinden einen organisatorischen Kraftakt: Brücken und Straßen mussten erneuert, Triumphbögen für den Empfang des Kaisers, deren malerische und bildhauerische

⁵⁵¹ Weber 1976, S. 179.

⁵⁵² Weber 1976, S. 58.

⁵⁵³ Čelková/Čelko 2000.

⁵⁵⁴ Čelková/Čelko 2000, S. 141.

Gestaltung auf Anton Schmidt (1706–1773) und Dionysius Stanetti (1710–1767) zurückzuführen sind sowie Messen, vorbereitet werden. Aufsehen erregte der Kaiser insofern als er sich persönlich in die Stollen begab und sich an verschiedenen technisch-naturwissenschaftlichen Versuchen beteiligte.⁵⁵⁵

Neun Jahre später nahm die Schemnitzer Bergakademie ihren Unterrichtsbetrieb auf. Die ersten Lehrpläne der Schule sind auf Abbé Jean-François de Marcy (1707/08–1791), den späteren Rektor der Löwener Universität, zurückzuführen.⁵⁵⁶ Die Bergakademie brachte für den österreichischen Bergbau so bedeutende Persönlichkeiten, wie Ignaz von Born (1742–1791), hervor.⁵⁵⁷ Die „*Bergschule in Schemnitz*“ stellte zudem eine „*wichtige Ergänzung [für das] Studium der Kameralwissenschaft*“⁵⁵⁸ in den österreichischen Landen dar. An der Schemnitzer Bergakademie lehrten z. B. Nikolaus Joseph Jacquin (1727–1817), dem später die Oberaufsicht über die Schönbrunner Gärten anvertraut worden war, oder Christoph Traugott Delius (1728–1779), dessen Anleitung zur Bergbaukunst auf Anordnung von Maria Theresias Schwiegersohn, Ludwig XVI. (1754–1793), sogar ins französische übersetzt wurde.⁵⁵⁹

Eine weitere wichtige Ausbildungsstätte für Montanwissenschaften im damaligen Deutschland stellte die Bergakademie in Freiberg dar, die 1765 gegründet worden war. Mit der Freiburger Akademie standen wichtige preußische Regierungsmitglieder, die am Aufbau der Eisengießereien in Sachsen und Preußen beteiligt waren, in einem Naheverhältnis. Ebenso waren österreichische Staats- und Hüttenmänner, wie Rudolf Graf von Wrbná (1761–1823), die den Aufbau der böhmischen Gießereien vorantrieben, in Freiberg ausgebildet worden.

Die Eisengießerei Lauchhammer blieb, aufgrund der Qualität ihrer Erzeugnisse, lange führend auf dem Gebiet des Eisenkunstgusses. Die Vorteile, wie die Attraktivität für eine breite Käuferschicht sowie die Produktvielfalt, die von einfachen Dingen des täglichen Gebrauchs bis hin zu großformatigen Kunstwerken reichte, blieben außerhalb Sachsens und Preußens nicht unbemerkt. Außerdem erlangte der Eisenkunstguss auf dem Kunstmarkt eine stetig wachsende Popularität, auf die auch in den österreichischen Landen entsprechend reagiert wurde. Abgesehen von der Installierung von Verkaufsniederlassungen der deutschen Gießereien wollte man den Eisenkunstguss am heimischen Markt etablie-

⁵⁵⁵ Čelková/Čelko 2000, S. 141–142.

⁵⁵⁶ Zedinger 2008, S. 245.

⁵⁵⁷ Ronzoni 2002, S. 13; Luer 1920, S. 106.

⁵⁵⁸ Deutsch 1888a, S. 67.

⁵⁵⁹ Deutsch 1888a, S. 67.

ren, zumal man hierzulande über ertragreiche Erzlager verfügte, die geeignete Rohstoffe für die Unternehmen liefern konnten. Diese befanden sich vor allem in Böhmen und Mähren, aber auch in der Umgebung des steirischen Erzberges, sodass man sich bei den Gießereigründungen vorwiegend auf diese Gebiete konzentrierte. Für den Austausch von technischem Fachwissen waren freundschaftliche Kontakte nach Lauchhammer und Berlin besonders dienlich. Schon bei der Gründung der königlichen Eisengießerei in Berlin hatte Graf von Reden von seiner Freundschaft zu Graf Detlev Carl von Einsiedel profitiert. Neben technischem Wissen wurden auch Modelle ausgetauscht und preußische Gießereiarbeiter zur Ausbildung nach Lauchhammer geschickt.⁵⁶⁰ Ähnliches gilt für den bereits erwähnten Grafen von Wrbna, der mit Reden bekannt war und über diese Verbindung Gussmodelle aus Gleiwitz und Berlin für seine Eisengießerei in Horowitz erhielt. Interessanterweise wandte sich 1815 zuerst die Berliner Gießerei an Wrbna und bat um die Zusendung von Gussvorlagen.⁵⁶¹ Die Eisengießereien auf österreichischem Gebiet sind zeitlich später als die sächsischen oder preußischen entstanden. Letzteren kommt eine Vorbildrolle für die österreichischen Betriebe zu, nämlich hinsichtlich der technischen Ausstattung, der Beschäftigung eigener Modelleure und der Einrichtung von Räumlichkeiten für die Unterbringung von Modellen und für den Verkauf.⁵⁶² Zum Vertrieb ihrer Kunstgusswaren publizierten auch die österreichischen Gießereien Verkaufskataloge und gründeten Verkaufsniederlassungen, wie im Falle der Gießerei Blansko sogar eine in Hamburg,⁵⁶³ von wo aus die Güsse weltweit verschifft werden konnten. In Horowitz ließ Graf Wrbna zusätzlich Kupferstiche von den Kunstgegenständen seiner Gießerei anfertigen, die an kunstinteressiertes Publikum verschickt wurden.⁵⁶⁴ Wie hoch das Wohlbefinden von (potentiellen) Käufern bereits im 19. Jahrhundert als verkaufsfördernd eingeschätzt wurde, unterstreicht die Tatsache, dass in Blansko mit dem Bau der so genannten fürstlichen Restauration, die zwischen 1847 und 1848 errichtet worden war, den Kunden der Gießerei eine Übernachtungsmöglichkeit geboten wurde, deren Interieur den Käufern die gesamte Produktpalette der Gießerei vor Augen führte.⁵⁶⁵

⁵⁶⁰ Frotscher 2004, S. 36. Graf Einsiedel und Freiherr von Heinitz waren mindestens seit 1777 miteinander bekannt. In diesem Jahr war Einsiedel Direktor der Leipziger Ökonomischen Sozietät geworden, der neben dem Akademiedirektor Oeser auch Heinitz angehörten. Die Sozietät sollte dazu beitragen, die Bereiche Wirtschaft und Kunst fruchtbringend miteinander zu verbinden. Menzhausen 2004, S. 9.

⁵⁶¹ Hintze 1930a, S. 202.

⁵⁶² Vollhahn 1825. Bedauerlicherweise lieferte er keine genaueren Angaben zu Modelleuren und Bildhauern bzw. zu den Modellvorräten in den österreichischen Gießereien.

⁵⁶³ Deutsch 1888b, S. 327.

⁵⁶⁴ Vollhahn 1825, S. 71.

⁵⁶⁵ Wankel 1882, S. 262.

Trotz der Parallelen, die zu Sachsen und Preußen gezogen werden können, gestaltet sich die Erforschung des österreichischen Eisenkunstgusses schwierig. Dies liegt zum einen daran, dass Eisenkunstguss in den österreichischen Gießereien nur wenige Jahrzehnte lang betrieben worden ist, v. a. aber an der sehr schlechten Quellenlage. Archivalien sind praktisch keine vorhanden. Objekte in österreichischen Museen und Sammlungen können in der Regel keinem bestimmten Künstler und oft auch keiner Gießerei eindeutig zugeordnet werden. Die Schwierigkeiten liegen darin, dass noch im 19. Jahrhundert schriftliche Aufzeichnungen, Rechnungsbücher und andere, für die heutige Betrachtung wichtige, Aufzeichnungen zerstört worden sind. Den größten Schaden haben dabei die Unruhen der Revolutionsjahre von 1848 und 1849 verursacht. Gerade weil Eisengießereien im 19. Jahrhundert fest in adeliger Hand waren und weil auch das Kaiserhaus die Entwicklung des Eisenkunstgusses protegierte, waren die Gießereibetriebe ein bevorzugtes Ziel für Übergriffe.⁵⁶⁶ Dies hing freilich auch mit den sozialen Missständen der damaligen Arbeitswelt zusammen, von denen Arbeiter in Gießereibetrieben stark betroffen waren. Vordergründig ging es bei den Ausschreitungen um eine flächendeckende Schädigung der Betriebe. Die Zerstörung von Quellenmaterial ging damit nur beiläufig einher, sie erfolgte oft auch erst später, weil der Wert von derlei Aufzeichnungen nicht erkannt und Material bewusst vernichtet wurde. Besonders schwer wog der Verlust der Modellvorräte, die teils mutwillig zerschlagen, durch Brände oder sonstige äußere Einwirkungen zerstört wurden. Oft bedeutete dies für die Gießereien das Ende der Produktion von Eisenkunstgüssen, zumindest aber eine Produktion in weit geringerem Ausmaß als zu Beginn des Jahrhunderts. Ein weiterer Grund für den Niedergang des Eisenkunstgusses bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war die stetig sinkende Zahl potentieller Käufer. Vereinzelt sind zumindest Verkaufskataloge erhalten, in denen zwar sämtliche Eisenkunstgussprodukte angeführt sind, allerdings ohne Angaben zu den Künstlern. Die in Museen und Sammlungen erhaltenen Arbeiten zeugen nichtsdestotrotz von der hervorragenden Gussqualität der österreichischen Gießereien.

Zum überwiegenden Teil befanden sich die österreichischen Gießereibetriebe im ehemaligen Mähren und Böhmen. Sie lassen sich geographisch präziser in das Gebiet um Brünn sowie die Region zwischen Prag und Pilsen lokalisieren. Es handelte sich dabei durchwegs um Besitzungen von Adelsfamilien. Dass Gießereibetriebe von der Aristokratie

⁵⁶⁶ In praktisch jeder Firmenhistorie findet sich der Hinweis auf z. T. erhebliche Zerstörungen in den Jahren 1848 und 1849. Pall 2011.

betrieben wurden, erklärt sich zum einen daraus, dass nur diese über den nötigen Grundbesitz verfügten, zum anderen bedurften Innovationen wie die Einführung des Eisenkunstgusses, großer Investitionen. Im Hinblick auf die Grundbesitzer, die den Eisenkunstguss in Österreich gefördert haben, zeigen sich weitere Forschungslücken: Einerseits das generelle Fehlen von Sekundärliteratur zum österreichischen Adel, andererseits fehlt es an Spezialuntersuchungen, wie etwa zur betriebswirtschaftlichen Nutzung von adeligem Grundbesitz.⁵⁶⁷ Als die bedeutendsten Gießereien in Böhmen und Mähren, bezogen auf den Eisenkunstguss, sind Blansko⁵⁶⁸ und Horowitz zu nennen. Blansko war in Besitz der Familie Salm-Reifferscheidt, die ihren Stammsitz in Raitz (heute Zámek Rájec nad Svitavou, Tschechien), etwa 40 km nördlich von Brünn und nur sieben Kilometer von Blansko entfernt, hatte. Aus der Familie Salm-Reifferscheidt stammte bspw. auch der Fürstbischof von Gurk, Franz Xaver, in dessen Diensten Hagenauers Schüler Johann Nepomuk Probst (siehe Kapitel IV. 4.) gestanden war. Der Familienstammsitz in Raitz war erst 1763 von Graf Anton von Salm-Reifferscheidt (1720–1769) durch den Wiederaufbau des abgebrannten Renaissanceschlusses begründet worden.⁵⁶⁹ Der zweigeschossige Bau mit hervorspringenden Mittel- und Eckkrisaliten, Mansardendach und Ehrenhofanlage erinnert an die zeitgenössische französische Architektur und ist ein Beispiel frühklassizistischer Baukunst in Tschechien. Die Pläne für den Umbau gehen auf Isidor Canevale (1730–1786) zurück,⁵⁷⁰ der seine auf einfachen geometrischen Formen beruhende Architektur, schließlich weiter nach Wien vermittelte. Canevale fand, noch vor seiner weitaus bekannteren Tätigkeit für das Haus Liechtenstein bzw. den Wiener Hof, im Fürsten von Salm einen ersten österreichischen Auftraggeber.

Unweit von Brünn gelegen, war Blansko zudem von Wien aus leicht erreichbar. Die um 1810 von Hugo Altgraf von Salm gegründete Eisenhütte⁵⁷¹ sollte in der Folge den Bedarf an Kunstwerken in der kaiserlichen Residenzstadt abdecken, ihre Einrichtung eröffnete zudem ein neues Betätigungsfeld für zahlreiche Wiener Bildhauer. Vorbildlich für die Gießerei in Blansko, besonders hinsichtlich der Produktpalette, war die Eisengießerei des Grafen von Einsiedel in Lauchhammer; Graf von Salms Bestrebungen liefen darauf hinaus, für die österreichischen Lande ein Unternehmen aufzubauen, das großformatige

⁵⁶⁷ Auf diese Forschungsdesiderate machte bereits William Godsey aufmerksam. Godsey 2003, S. 379.

⁵⁶⁸ Da sich in der Forschung der tschechische Ortsname Blansko eingebürgert hat, wird nachfolgend diese Bezeichnung verwendet.

⁵⁶⁹ Bahlcke 1998, S. 508.

⁵⁷⁰ Muchka/Kuthan 1995.

⁵⁷¹ Pall 2011, S. 75. Die Herrschaft Blansko war bereits seit 1766 im Besitz der Familie von Salm-Reifferscheidt. Bahlcke 1998, S. 39.

Kunstgüsse, ähnlich jenen aus Lauchhammer, anfertigen konnte. Im Jahr 1801 hatte sich Hugo Altgraf von Salm nach England begeben, um das englische Hüttenwesen zu studieren.⁵⁷² Dies geschah wohl im Zuge seiner Kavaliertour und gleichzeitig vor dem Hintergrund, dass er in naher Zukunft die Familiengüter führen sollte. Salms Englandreise machte sich insofern bezahlt, als ihm später das Verdienst zukam, den ersten Kupolofen in Mähren in Betrieb genommen zu haben.⁵⁷³ Ab 1806 leitete Hugo von Salm die mährischen Familiengüter noch zusammen mit seinem Vater, fünf Jahre später erhielt er von diesem die alleinige Versorgungspflicht für den Salm-Reifferscheidtschen Familienbesitz übertragen.⁵⁷⁴ Das in unmittelbarer Nähe zum Betriebsgelände gelegene Schloss Blansko hatte Hugo Altgraf von Salm in erster Linie als Sommerresidenz genutzt. Der Umbau eines Teiles des Schlosses im Stil der Neorenaissance (Ende der 1830er-Jahre) ist wohl als Nachwirkung der zeitgenössischen englischen Architektur zu betrachten, die bei dem jungen Grafen auf seiner Reise nachdrücklich Eindruck hinterlassen hatte. Die wohl wichtigste Persönlichkeit für die Umsetzung des Vorhabens, in Blansko Eisenkunstguss zu betreiben, fand Graf von Salm in Karl von Reichenbach. Mit diesem verband ihn eine Leidenschaft für naturwissenschaftliche Forschungen und für das Experimentieren und Probieren.⁵⁷⁵ Reichenbach und Hugo von Salm waren einander in Wien, am Polytechnischen Institut, begegnet.⁵⁷⁶ Reichenbach stammte ursprünglich aus Stuttgart, ihm war folglich Christian Daniel Rauchs Beschäftigung mit dem Eisenkunstguss bekannt. Aus der Zusammenkunft zwischen Reichenbach und Salm resultierte eine für beide Seiten sehr einträgliche Zusammenarbeit, denn Reichenbach verwandelte die Besitzungen des Grafen (darunter die Gießerei in Blansko) in Vorzeigebetriebe, bekam aufgrund seiner Leistungen sogar einen Teil des Gewinnes und 1821 von Salm zudem die Leitung der Geschäfte übertragen.⁵⁷⁷ Karl Ludwig von Reichenbach war in der Folge schließlich selbst so vermögend geworden, dass er Güter in Nisko (Galizien), in Gutenbrunn und Reindling in Niederösterreich erwarb und seinen Wohnsitz auf Schloss Reisenberg (heute Cobenzl) in Wien verlegte, wo er zudem eine Stadtwohnung in der Bäckerstraße besaß.⁵⁷⁸

⁵⁷² Deutsch 1888b, S. 324.

⁵⁷³ Deutsch 1888b, S. 324.

⁵⁷⁴ Deutsch 1888b, S. 324.

⁵⁷⁵ Karl von Reichenbach beschäftigte sich mit Vorliebe mit naturwissenschaftlichen Phänomenen und insbesondere mit dem Magnetismus, ähnlich wie es von Maria Theresias Leibarzt Gérard van Swieten (1700–1772) bekannt ist. Siehe dazu v. a. Habacher 1985.

⁵⁷⁶ Habacher 1985, S. 158.

⁵⁷⁷ Habacher 1985, S. 158; Deutsch 1888b, S. 323.

⁵⁷⁸ Habacher 1985, S. 158. Schloss Reisenberg, das später als Hotel betrieben und durch den 2. Weltkrieg stark in Mitleidenschaft gezogen worden war, wurde 1966 abgerissen.

In Blansko nahm der Eisenkunstguss, wie in den anderen Gießereien, nur einen kleinen Teil der Gesamtproduktion ein. Die Nachfrage allerdings war groß; das belegt die Tatsache, dass neben den zwei Verkaufsniederlassungen in Wien und in Brünn zusätzlich mehrere Kommissionslager eingerichtet wurden.⁵⁷⁹

Das Stammschloss der Familie Salm-Reifferscheidt lag unweit des Gießereibetriebes. Einzelne Zeugnisse im Schloss Raitz weisen noch auf die ursprünglichen Hausherren und die Eisenkunstgussproduktion in Blansko hin. Die Balustrade, die die Mitte der Hauptfassade des Schlosses definiert, ist mit gusseisernen Gittern versehen. Die Galerie der Bibliothek wird von schlanken, gusseisernen Säulen getragen. Darüber hinaus sind in Raitz noch einige kleinformatige Arbeiten, darunter auch solche des täglichen Gebrauchs, erhalten: So z. B. reich mit Ornamenten verzierte, gusseiserne Rahmen für Betten, Kaminconsolen, Blumentische, Pflanzgefäße, Briefbeschwerer oder Vasen.

Im äußeren Eingangsbereich des Schlosses steht eine lebensgroße Figur auf schmalen Sockel, die Kaiser Joseph II. in zeitgenössischer Gewandung zeigt. (Abb. 69) Wann sie geschaffen worden ist und wo sie ursprünglich aufgestellt gewesen war, ist nicht bekannt, ebenso wenig, wie der Künstler, der das Modell lieferte. Vor 1800 sind in Wien mehrere Entwürfe für Standbilder von Kaiser Joseph II. nachweisbar. Von Franz Anton Zauner und Anton Grassi sind konkrete Entwürfe bekannt,⁵⁸⁰ von Johann Baptist Hagenauer zumindest die Beschäftigung mit der Aufgabenstellung. Im Bericht zu dem bereits erwähnten Besuch von Joseph II. und dem russischen Thronfolgerpaar in Hagenauers Atelier wird eine

*„Statur des Kaisers Joseph des Zweiten auf einem Pietestal in Lebensgröße in römischer Kleidung, worüber ein Adler mit dem Schild der Minerva, mit der Aufschrift von vergoldeten Buchstaben: IOSEPHUS II: HIC CLIPEUS POSTHAC TIBI SIT QUI PROTEGAT ARTEM“*⁵⁸¹

erwähnt, die allerdings nicht erhalten ist. Die detailreiche Beschreibung ist insofern interessant als festgestellt werden kann, dass alle drei Künstler (Zauner, Grassi, Hagenauer) den Kaiser als römischen Imperator, in antiker Kleidung, darstellten. Einzig die bereits besprochene Tonstatuette, die Hermann Burg Hagenauer zugeschrieben hatte, zeigt keine

⁵⁷⁹ Deutsch 1888b, S. 327.

⁵⁸⁰ Burg 1915, S. 97 und S. 98, Abb. 39 und Abb. 40.

⁵⁸¹ UAAdbKW AVA 1811 fol 297r.

rein antike Bekleidung mehr; die Gewandung kann aber auch hier nicht als zeitgenössisch bezeichnet werden.

Bei Jitka Sedlářová findet sich der Hinweis auf ein Modell Franz Anton Zauners in Blansko, das Joseph II. in antik-römischer Gewandung zeigte und das die Autorin als Studie für das Wiener Josefsdenkmal gedeutet hatte.⁵⁸² Mit Zauner ist die oben genannte Guss-skulptur schwer in Verbindung zu bringen. Dies liegt vor allem im zeitgenössischen Kostüm begründet. Keines seiner Werke zeigt die Aufnahme zeitgenössischer Elemente. Dies wäre Zauners Verständnis von klassizistischer Skulptur, als Vertreter des archäologischen Klassizismus, entgegengerichtet gewesen. Im Reiterstandbild auf dem Josefsplatz ging das Festhalten an der Vorbildtreue sogar soweit, dass sich Zauner, motiviert durch das bronzene Reiterstandbild Marc Aurels am Kapitol, mit dem Anfertigen eines Bronzergusses auseinandersetzte. Das Blanskoer Standbild ist wahrscheinlich erst Ende des 19. Jahrhunderts entstanden, als sich die Umsetzung josefinischer Reformen zum hundertsten Mal jährte (Toleranzpatent, Aufhebung der Leibeigenschaft usw.). In Wien, Niederösterreich und vielen anderen Gebieten Österreichs sind um 1880/1890 zahlreiche Nachgüsse der Blanskoer Josefstatue aufgestellt worden.⁵⁸³ Einziger Unterschied zum Standbild in Raitz ist jeweils die Schrifttafel, die der Kaiser hält. Eine Abwandlung des Standbildes sind Porträtbüsten Josephs II., Eisen- und Bronzergüsse, in Schrattenthal (1881), in Großsiegharts (1882) und im Stadtpark von Krems (1894).⁵⁸⁴

Blansko war auch für die Ausführung von gusseisernem Skulpturenschmuck für Grabmäler bekannt. Alexandra Smetana wies in ihrer Diplomarbeit auf zwei Grabmäler in Wien hin, die in Blansko entstanden sein dürften.⁵⁸⁵ Es handelt sich um jenes des Seidenfabrikanten Stephan Ziegler (1768–1832) auf dem Josefsdorfer Friedhof unterhalb des Kahlenbergs sowie jenes des Chirurgen Vinzenz Ritter von Kerns (1760–1829), das ursprünglich am mittlerweile aufgelassenen Schmelzer Friedhof stand. Beide Grabmäler sind mit charakteristischen Trauermotiven der klassizistischen Funeralplastik geschmückt: Urne, Schlange, Porträtmedaillon bzw. Büste des Verstorbenen, Draperien. Zumindest das Grabmal Zieglers stammt mit Sicherheit aus Blansko, da es im Verkaufs-

⁵⁸² Sedlářová 2008, S. 129.

⁵⁸³ Universitätscampus der Universität Wien im Alten AKH (1884); Poysdorf (1880), Pressbaum (1885), Ybbs (1887), Drösing (1890); Lienz (1906 geweiht); Deutschlandsberg und Wels. Dehio 1980, S. 505; Dehio 1990, S. 115, S. 903; Dehio 2003, S. 1744, S. 2770; Dehio ²2006, S. 70.

⁵⁸⁴ Dehio 1990, S. 359, S. 1061, S. 590.

⁵⁸⁵ Smetana 2008, S. 203 und S. 206.

katalog der Gießerei abgebildet war.⁵⁸⁶ Beim Grabmal Kerns dürfte es sich, auch wenn es dafür keine eindeutigen Belege gibt, ebenfalls um ein Werk aus Blansko handeln. Das erscheint wahrscheinlicher als die von Smetana geäußerte Meinung, das Grabmal sei in Mariazell angefertigt worden, denn bislang gibt es keine Belege für figürliche Grabmäler aus der Gießerei Gusswerk außerhalb der Region Mariazell. Der Bestand an gusseisernen Grabmälern auf Wiener Friedhöfen könnte ursprünglich noch viel umfangreicher gewesen sein. Im Lauf der Zeit, als Eisengüsse aus der Mode gekommen waren, sind aber viele Arbeiten zerstört worden.

Da in der Eisengießerei Blansko noch bis ins späte 19. Jahrhundert Eisenkunstguss betrieben wurde, und die Gießerei für die Plastik der Wiener Ringstraße eine nicht unwesentliche Rolle spielte, soll in einem kurzen Abriss die Entwicklung der Gießerei nach 1850 dargestellt werden. In dieser Zeit führte Hugo von Salms Sohn, Karl Eduard Hugo von Salm-Reifferscheidt (1803–1888), die Werksgeschäfte. Er setzte die Beschäftigung von Wiener Künstlern in Blansko fort und so waren z. B. die Bildhauer Anton Dominik Fernkorn und Viktor Tilgner sowie die Architekten Ludwig Förster und Joseph Kornhäusel für Blansko tätig oder vermittelten Aufträge an die Gießerei. Förster war um 1820 Ateliermitarbeiter bei Peter von Nobile gewesen und folglich mit der Produktion in Blansko vertraut gewesen. 1832 besichtigte er die Gießerei und gründete daraufhin mit Moritz Geiß (1805–1875) aus Berlin eine Zinkgießerei in Wien.⁵⁸⁷ Förster setzte Eisen als bauplastisches Material ein, wie z. B. beim Wohnhaus Albert Klein in der Wiener Praterstraße, wo er im Plan den Einbau einer eisernen Treppenanlage skizzierte.⁵⁸⁸ Vinzenz Pilz (1816–1896) war maßgeblich an der Ausführung von öffentlichen Denkmälern (z. B. Schwarzenberg-Denkmal, Kollonits-Statue für die ehemalige Elisabethbrücke) und der skulpturalen Ausstattung von Bauten an der Ringstraße beteiligt (Opernhausfassade, Karyatiden am Haus Hainisch, Statue Karls des Großen an der Votivkirche, Quadrigen an der Neuen Börse am Schottenring, Karyatiden im Stiegenhaus und den Sälen im Naturhistorischen Museum).⁵⁸⁹ Auf Pilz gehen außerdem die Modelle für die großen Bronzequadrigen am Dach des Parlamentsgebäudes zurück, die „*größten Aufgaben plastischer*

⁵⁸⁶ Smetana 2008, S. 206.

⁵⁸⁷ Lacina 1985, S. 8. 1843 publizierte Förster in der von ihm herausgegebenen ‚Allgemeinen Bauzeitung‘ einen Artikel über die Erzeugnisse der Zinkgießerei Förster/Geiß in Wien. Allgemeine Bauzeitung 1843.

⁵⁸⁸ Lacina 1985, S. 158. Abb ebd.

⁵⁸⁹ Krause 1980.

Natur, die in Wien je vergeben wurden,“⁵⁹⁰ wie Walter Krause bemerkte. Die vergoldeten Schornsteine an der Rückseite des Parlaments sind Eisengüsse aus Blansko, die nach Modellen Hugo Härdtls (1846–1918) gestaltet wurden. Die eigentliche Funktion ist durch den Skulpturenschmuck, der die Gehilfen Hephaistos‘ zeigt, in den Hintergrund gedrängt.⁵⁹¹ Viktor Tilgner schuf ebenso eine große Zahl an Skulpturen für die Wiener Ringstraße und fertigte zudem Modelle, die als Gussvorlagen dienten. Beim Auftrag der Pegasusfiguren für die Wiener Oper (Entwurf von Ernst Hähnel (1811–1891) aus dem Jahr 1876) lieferte die Eisengießerei Blansko fehlerhafte Güsse, woraufhin Tilgner den Guss seiner Brunnenfiguren für den Tritonbrunnen im Volksgarten nicht mehr in Blansko ausführen ließ.⁵⁹²

Ebenfalls in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt die Errichtung zahlreicher Denkmäler für Soldaten und Feldherren der kriegerischen Auseinandersetzungen der Jahre 1848 und 1849. Als Beispiele seien das Denkmal für General Heinrich von Hentzi (1785–1849) in Budapest, das Kopal-Denkmal in Znaim und das so genannten Gablenz-Denkmal bei Trautenau (heute Tretnov, Tschechien) genannt. Das Hentzi-Denkmal war 1852 auf Betreiben von Kaiser Franz Joseph I. (1830–1916) auf dem Dreifaltigkeitsplatz des Budaer Berges errichtet, 1899 allerdings entfernt worden.⁵⁹³ Es erinnerte an die Erstürmung der Budapester Burg am 21. Mai 1849 bzw. an den, in Folge der damit verbundenen kämpferischen Handlungen, zu Tode gekommenen Verteidiger gegen die Aufständischen, General Heinrich Hentzi von Arthurn (1785–1849). Das Denkmal für den österreichischen Offizier Karl von Kopal (1788–1848) in Znaim (heute Znojmo, Tschechien), für das Dominik Anton Fernkorn das Modell für die Figur der bronzenen Viktoria lieferte, erinnert an dessen heldenhaftes Verhalten im Krieg gegen Italien.⁵⁹⁴ Das Gefallenendenkmal in Trautenau, ein gusseiserner Obelisk, wurde nach der Schlacht gegen die Preußen im Deutschen Krieg, 1866, errichtet. Ironischerweise bescherten gerade die, für den Eisenkunstguss so verderblichen, Jahre der Revolutionen von 1848 und 1849, der Eisengießerei Blansko zahlreiche Aufträge zur Erinnerung an diese Zeit.

Neben Blansko war die von Graf Rudolf von Wrbna betriebene Eisengießerei in Horowitz die zweitwichtigste Produktionsstätte des böhmischen Eisenkunstguss. Graf von Wrbna

⁵⁹⁰ Krause 1980, S. 119.

⁵⁹¹ Krause 1980, S. 123.

⁵⁹² Krause 1980, S. 67 und S. 73.

⁵⁹³ Den Guss in Blansko belegte Wankel 1882, S. 134. Zum Denkmal siehe Telesko 2008, S. 73–75.

⁵⁹⁴ Wurzbach, Bd. 12 (1864), S. 424.

stellte im österreichischen Kunstgeschehen des frühen 19. Jahrhunderts eine bedeutende Persönlichkeit dar. Nicht nur, dass er durch seine Heirat in ein Verwandtschaftsverhältnis zu Wenzel Anton von Kaunitz gekommen war und in eine, mit dem zeitgenössischen Kunstgeschehen in sehr enger Verbindung stehende, Familie eingeheiratet hatte, war er selbst als Kunstkenner geschätzt. Dies äußert sich z. B. dadurch, dass man den Grafen 1810 an der Akademie gerne als Protektor und Nachfolger von Johann Philipp Graf Cobenzl gesehen hätte. Anders als der endgültige Kandidat, Fürst von Metternich (1773–1859), gab sich Graf von Wrbnas bescheidener und lehnte, mit der Begründung, „*der Akademie keinen Nutzen [zu] bringen, wenn besonders fremde Kunstverständige mit [ihm] von Kunstwerken sprächen und [er] [...] ihnen nicht befriedigend antworten könne*“⁵⁹⁵ ab. Auf Wrbnas Bedeutung als Förderer von Wiener Bildhauern weist zudem eine Reihe von Porträts des Grafen hin. Darunter befindet sich ein Eisenguss nach Johann Nepomuk Schaller, der wahrscheinlich aus Horowitz stammt. (Abb. 70) Schaller zeigt den Grafen mit Backenbart und kahlen Haarstellen an den Schläfen. Ebenso realitätsnah, aber in gewissen Partien idealisierter, gaben Franz Anton Zauner und Josef Klieber Wrbnas, jeweils in einer Marmorbüste, wieder.

Das Angebot an künstlerischen Gussobjekten in Horowitz entsprach dem anderer Betriebe der Zeit: Statuen, Büsten, kleinformatige Gebrauchsgegenstände. Daneben wurden in Horowitz auch technische Güsse ausgeführt, wie etwa die Rohre für die erste Wiener, (die so genannte Albertinische) Wasserleitung, die 1805 im Auftrag Herzog Alberts von Sachsen-Teschen errichtet worden war.⁵⁹⁶

Dominik Zafouk (1795–1878) hatte in Horowitz den Guss des monumentalen Grabmals für den Passauer Fürstbischof Leopold Leonhard Graf Thun-Hohenstein (1748–1826) ausgeführt⁵⁹⁷, das sich auf dem Kleinseitner Friedhof in Prag befindet. (Abb. 71) Der Entwurf geht auf Wenzel Prachner⁵⁹⁸ (1784–1832) – Joseph Berglers d. J. bedeutendsten Schüler – zurück. Über einem mächtigen Steinsockel, der in der Frontalansicht das Wappen des Fürstbischofs und an der Vorderseite eine Inschriftentafel zeigt, erhebt sich die kniende Figur des Verstorbenen vor einem hüfthohen Pult, das von einem bortenbesetzten Tuch bedeckt ist, auf dem ein quastenbesetzter Polster und darüber ein großes, aufge-

⁵⁹⁵ Schreiben Wrbnas vom 13.8.1810. Zit. nach Burg 1915, S. 140.

⁵⁹⁶ Janetschek 1992, S. 27.

⁵⁹⁷ Wittlich 1995, S. 276.

⁵⁹⁸ Petr Wittlich bezeichnete Prachner als den „*bedeutendste[n] Bildhauer des Klassizismus in Böhmen.*“ Wittlich 1995, S. 275. 1801 war Wenzel Prachner in die Prager Akademie eingetreten, sechs Jahre später hatte er die Bildhauerwerkstatt seines Vaters übernommen, der wie Prachners Großvater vorwiegend als Bildschnitzer tätig gewesen war.

schlagenes Buch liegt. Die Darstellung des knienden und im Gebet verharrenden Bischofs erinnert an die Priants französischer Königsgrabmäler in St. Denis, bei denen das Betpult als Attribut ebenso häufig vorkommt. Als verbindendes Element zu St. Denis kann weiters das Bischofsornat Leopold Leonhards betrachtet werden; gleich den französischen Königen und Königinnen, die im Krönungsornat dargestellt wurden, trägt Leopold Leonhard von Thun-Hohenstein seine bischöfliche Amtstracht samt hermelinbesetzter Mozzetta. Das ist insofern bemerkenswert als Thun-Hohenstein sich nach der Säkularisation des Bistums Passau im Jahr 1803 von seinen klerikalischen Ämtern zurückgezogen und seinen Lebensabend auf Schloss Cibulka, unweit von Prag, verbracht hatte.⁵⁹⁹

Wenzel Prachner, der sich wie Johann Nepomuk Probst, v. a. auf dem Gebiet der Grabplastik als Bildhauer etabliert hatte, zeigte beim Grabmal für den letzten Passauer Fürstbischof nicht mehr die charakteristische Formensprache der klassizistischen Grabmalplastik, sondern entwarf ein Denkmal, ähnlich wie Johann Gottfried Schadow bei seinem 1795 ausgeführten Grabmal für den preußischen General Friedrich Boguslav von Tauentzien (1710–1791), das im Zuge der Stadterweiterung Breslaus nach der Belagerung durch französische Truppen, durch das Hinzufügen einer Umzäunung und der Gestaltung eines nach Tauentzien benannten Platzes, weit mehr Öffentlichkeitscharakter erhalten hatte als es für ein Grabmal eigentlich üblich ist. Dies unterstreichen zusätzlich der hohe Steinsockel auf dem die Figur des Verstorbenen platziert und der (ähnlich wie die Reiterdenkmäler französischer Könige im Barock) mit seitlichen Reliefs ausgestattet ist sowie die Monumentalität der Bischofsfigur, die gleichzeitig Garant für Leopold Leonhards Memoria ist. Dominik Zafouk kann als führender Modelleur der Graf Wrbna'schen Gießerei in Horowitz betrachtet werden. Über sein künstlerisches Schaffen ist wenig bekannt. Durch Emanuel Poches Aufsatz sind noch einige Porträtmedaillons und ein Relief mit der Darstellung des hl. Georg von seiner Hand belegt.⁶⁰⁰

Da die Konkurrenz allerdings auch in den österreichischen Ländern immer größer wurde, war es von Nöten sich von dieser abzugrenzen und Produktnischen zu suchen, die anderswo nicht abgedeckt wurden. Graf Wrbna versuchte dies durch die Spezialisierung auf Schmuck, der weder in Blansko noch in Gusswerk bei Mariazell in größerem Umfang produziert worden war. Horowitz war auf die Anfertigung von Schmuck spezialisiert. Dabei ist eine starke Orientierung am Vorbild der Berliner Eisengießerei festzustellen:

⁵⁹⁹ Wurzbach 1882, S. 63.

⁶⁰⁰ Poche 1950, S. 67, Abb. 126 und S. 68, Abb. 129.

Für die Produktion von Schmuck wurde eigens ein Gold- und Silberarbeiter eingestellt, der die Entwürfe lieferte und die Ausführung der Güsse betreute. Waren es in Berlin die bekannten Juweliere Johann Conrad Geiß (1771–1846) und Simon Pierre Devaranne (1789–1859), oblag diese Aufgabe in Horowitz Johann Richter⁶⁰¹ aus Prag.⁶⁰² Der bereits weiter oben angesprochene Modellaustausch zwischen Horowitz und Berlin wurde auch bei Schmuckstücken weiter fortgeführt. Für die Qualität des Horowitzer Eisenschmuckes bürgte eine Bestellung für Erzherzogin Sophie Friederike (1805–1872), die 1825 ein Paar Ohringe in Gleiwitz in Auftrag gegeben hatte.⁶⁰³

Einen größeren Teil der Produktion in Horowitz nahmen zudem Öfen ein. Sie wiesen, ebenso wie der Schmuck, eine hohe künstlerische Qualität auf. Eduard Leisching bezeichnete die Wrbna'sche Eisengießerei als „*unübertroffen im Guß von Öfen*.“⁶⁰⁴ Sämtliche Entwürfe und Modelle dieser Öfen gingen auf Thomas Lang zurück,⁶⁰⁵ der seit dem Jahr 1780 Schüler an der Wiener Erzverschneiderschule gewesen war (siehe S. 59–60). Für „*Sein[e] Exzellenz de[n] Hochgebohrnen Grafen v: Wrbna k: k: Obristkämmerer*“ fertigte er „*für seine Eisenguß-Fabriken ganz zur Zufriedenheit geliefert[e] Arbeiten*“⁶⁰⁶ an, wie Lang selbst berichtete. In dem zitierten Schreiben bewarb er sich übrigens um die Nachfolge Hagenauers als Direktor der Erzverschneiderschule. Graf von Wrbna produzierte im Sandgussverfahren, er ließ eigens Sand dafür aus Wien nach Horowitz bringen, „*welcher sich eben so sehr durch seine ungemeine Feinheit, als durch Fettigkeit auszeichnet*“,⁶⁰⁷ wie es in einer zeitgenössischen Beschreibung heißt. Neben diesem Formsand wurden auch Zinnmodelle für den Medaillenguss aus Wien bezogen.⁶⁰⁸ Dabei handelte es sich zum überwiegenden Teil um Arbeiten von zwei Schülern Hagenauers, nämlich von Leopold Heuberger und Franz Detler, deren Schaffen weiter unten ausführlich betrachtet wird.

Klemens Wenzel Fürst von Metternich war abseits seiner bedeutenden politischen Funktionen eng mit dem Kunstgeschehen seiner Zeit verbunden. Seit dem Jahr 1810 bekleidete er das Amt des Protektors der Wiener Akademie der bildenden Künste und er war durch

⁶⁰¹ Keine Lebensdaten bekannt.

⁶⁰² Hintze 1930a, S. 208.

⁶⁰³ Sedlářová 2008, S. 132.

⁶⁰⁴ Leisching 1917, S. 216.

⁶⁰⁵ Tirolisches Künstlerlexikon 1830, S. 140.

⁶⁰⁶ UAAdbKW AVA 1809 (Schreiben Thomas Lang).

⁶⁰⁷ Kunst- und Gewerbe-Blatt 1827a, S. 654.

⁶⁰⁸ Kunst- und Gewerbe-Blatt 1827a, S. 654.

seine Ehe mit Gräfin Maria Eleonore von Kaunitz Rietberg (1775–1825) mit Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz verwandt. Er erwarb 1826 die Herrschaft Plaß (heute Plasy, Tschechien), die sich bis 1785 im Besitz des Zisterzienserordens befunden hatte.⁶⁰⁹ Einige Jahre später hatte Metternich Peter von Nobile mit dem Umbau von Schloss Königswart (heute Knyžwart, Tschechien) in Böhmen, im klassizistischen Stil, beauftragt.⁶¹⁰ Schloss Königswart liegt etwa 80 km von Plaß entfernt, unweit der deutschen Grenze. Offenbar beabsichtigte Klemens Wenzel, die böhmischen Besitzungen der Familie als neue Herrschaftszentren zu etablieren, nachdem die Familie unter Napoleon seinen gesamten rheinländischen Besitz verloren hatte. Dafür spricht, dass sich Metternich bereits im Jahr der Erwerbung von Plaß mit der Errichtung einer Familiengrablege beschäftigte⁶¹¹ und dass er 1829 in Plaß verhältnismäßig spät eine Eisengießerei in Betrieb nahm. Die Plaßer Gießerei war allerdings weniger auf den Guss von Skulpturen oder Büsten spezialisiert, als vielmehr auf die Herstellung von Architektur- und Bauelementen.⁶¹²

Neben diesen, gewissermaßen als Hauptzentren der böhmischen Eisenkunstgussproduktion zu bezeichnenden Produktionsorten, gab es noch einige weitere Gießereien, die sich in kleinerem Umfang mit dem Gießen von Kunstwerken aus Eisen beschäftigt haben und zu denen die Quellenlage so spärlich ist, dass es in der Regel keine Nachweise für Werke gibt. Sie sollen aber in diesem Zusammenhang zumindest Erwähnung finden.

In der nach Josef Johann Adam von Liechtenstein (1690–1732) benannten Siedlung Adamsthal⁶¹³ (heute Adamov, Tschechien) betrieb die Familie Liechtenstein eine Eisenhütte. Die Produktion von Eisenkunstgüssen ist nur durch wenige erhaltene Arbeiten belegt. Dazu gehören zwei Porträtmedaillons von Fürst Alois Johann I. von Liechtenstein (1796–1858) und Kaiser Franz I. sowie ein etwa 50 cm hohes Standkreuz mit neogotisch gestaltetem Sockel und Kreuzstamm. (Abb. 72, 73) Die Qualität dieser Arbeiten lässt zwar den Schluss zu, dass die Adamsthaler Hütte nicht mit der zeitgenössischen Kunstproduktion mithalten konnte, durch die Datierung des Liechtenstein-Porträtmedaillons auf

⁶⁰⁹ Bahlcke 1998, S. 455.

⁶¹⁰ ÖBL 1976, S. 140.

⁶¹¹ Im Abendblatt der Wiener Zeitung wurde am 18. Juni 1859 von der Beisetzung Metternichs in Plaß berichtet. Wiener Abendzeitung Nr. 140, 19. Juni 1859. Die Grablege wurde in der Friedhofskirche St. Wenzel errichtet, die zwischen 1826 und 1828 im Stil des Empire umgebaut worden war. Der Bau war sicherlich durch den Tod von Gräfin Maria Eleonore im Jahr 1825 motiviert gewesen, der sich nur ein Jahr vor dem Erwerb von Plaß ereignet hatte. Der ausführende Architekt war wiederum Peter von Nobile gewesen.

⁶¹² Hintze 1930a, S. 212; Wagner 1967, S. 63.

⁶¹³ Bahlcke 1998, S. 1.

das Jahr 1802 ist allerdings belegt, dass in Adamsthal schon sehr früh Eisenkunstgüsse erzeugt wurden. Die Familie Liechtenstein bemühte sich zudem um die soziale Aufwertung des Gebietes rund um die Gießerei; so wurden eine Schule und eine Kirche errichtet.⁶¹⁴ Ein Kleinod der Adamsthaler Kirche ist der so genannte Zwettler Altar – ein Schnitzretabel aus dem frühen 16. Jahrhundert mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariens, das ursprünglich als Hochaltar der Stiftskirche Zwettl in Auftrag gegeben, in den 1730er-Jahren allerdings entfernt und 1857 von Fürst Alois I. von Liechtenstein (1759–1805) für seine Kirchenstiftung in Adamsthal erworben worden war.⁶¹⁵

Das Fürstenhaus Liechtenstein gehörte im frühen 19. Jahrhundert noch immer zu den wichtigsten Auftraggebern in Wien. Vor allem auf den mährischen Besitzungen der Familie boten sich zahlreiche Betätigungsmöglichkeiten für Künstler. Die Wiener Architekten Joseph Kornhäusel und Joseph Hardtmuth (1786–1860) waren von Fürst Alois I. mit Bauaufträgen in Eisgrub (heute Lednice, Tschechien) und Feldsberg (heute Valtice, Tschechien) betraut worden. In Eisgrub war auch der Bildhauer Johann Martin Fischer tätig, der bspw. 1790 die Grazien für den Schlosspark geschaffen hatte. Eine weitere Gusshütte befand sich in Pürglitz (heute Křivoklát, Tschechien). Sie war im Besitz Karl Egons Fürst von Fürstenberg (1796–1854). Der Betrieb findet zwar in der Literatur als Produktionsstätte von Eisenkunstguss Erwähnung – so berichtete etwa Stephan Edler von Keeß von „*schönen Büsten in Lebensgröße [und] Medaillons*“⁶¹⁶ – nähere Angaben zu den Eisenkunstgussarbeiten aus Pürglitz lassen sich, aufgrund fehlender Quellen, allerdings nicht machen. Nur vereinzelt finden sich Hinweise auf die Fürstenbergischen Kunstgusserzeugnisse, so etwa bei Constantin von Wurzbach, welcher die Ausführung des 17 Meter hohen gusseisernen Obelisken für das sogenannte Österreicher-Denkmal in Arbesau (heute Varvažov, Tschechien) in der Pürglitzer Eisengießerei überlieferte.⁶¹⁷ Das Österreicher-Denkmal in Arbesau war 1825 in Erinnerung an die Schlacht am Kulm im Jahr 1813 und zu Ehren des Generals, Grafen Hieronymus von Colloredo-Mansfeld (1775–1822), errichtet worden, dem die Zurückdrängung Napoleons gelungen war. Der Entwurf geht auf den bereits erwähnten Bildhauer Wenzel Prachner zurück; die Errichtung erfolgte 1835 unter dem Hofbaudirektor Peter von Nobile.⁶¹⁸ Der vierseitige Obelisk

⁶¹⁴ Wankel 1882, S. 420.

⁶¹⁵ Buberl 1940, S. 42. Abb. 60 zeigt den ursprünglichen Zustand des gotischen Flügelaltares, nach einer Federzeichnung von Malachias Linck aus der Zeit um 1684.

⁶¹⁶ Keeß 1823, S. 550.

⁶¹⁷ Wurzbach 1857, Bd. 2, S. 427.

⁶¹⁸ Hevesi 1903, Bd. 1, S. 42; Wittlich 1995, S. 277. Siehe auch Telesko 2008, S. 107–108.

ruht auf einem mit vergoldeten Inschriften versehenen Sockel und wird vom österreichischen Doppeladler mit goldenem Lorbeerkranz bekrönt. Auf der Schauseite des Obelisken ist ein mit seinen militärischen Ehrenzeichen behängtes Porträtmedaillon des Grafen Colloredo-Mansfeld angebracht, welches sein Bildnis im antikisch-nackten Brustausschnitt zeigt. Die darunter liegende, den Kopf in die Vordertatzen gestützte Löwenfigur als Verkörperung des böhmischen Wappentieres, stellt gleichzeitig eine Auseinandersetzung Prachners mit Werken der zeitgenössischen Skulptur dar, nämlich mit Bertel Thorvaldsens Sterbendem Löwen in Luzern (1819–1821) und Christian Daniel Rauchs Löwen am Scharnhorst-Grabmal in Berlin (1826).

Durch die Verkaufsniederlassungen der sächsischen, preußischen und böhmischen Gießereien waren Eisenkunstgussprodukte Anfang des 19. Jahrhunderts in Wien ohne große Mühe käuflich erwerbbar. Wiener Gießereien, die Eisenkunstguss produzierten, gab es erst relativ spät: 1831 hatte Joseph Glanz seinen Gießereibetrieb in der kaiserlichen Residenzstadt begründet,⁶¹⁹ 1870 folgte mit jenem von Josef Meindl⁶²⁰ ein weiterer. Betont werden muss, dass in diesen Betrieben parallel zum Eisenkunstguss Bronzegüsse gefertigt wurden, die mengenmäßig wahrscheinlich schon den größeren Anteil der Produktion ausmachten.

Die bedeutendste Gießerei auf österreichischem Gebiet war Gusswerk bei Mariazell. Es lag in unmittelbarer Nähe zum Gnadenort Mariazell, der seit dem 14. Jahrhundert Mittelpunkt habsburgischer Religiosität und im Barock Mittelpunkt kaiserlicher Repräsentation war. An diesem für das Haus Habsburg so bedeutenden Ort sollte ein Zentrum des innerösterreichischen Eisenkunstgusses entstehen. „*Rund 150 Jahre lang dominierte das Eisengusswerk nächst Mariazell die Gusswarenerzeugung in der österreichischen Hälfte der Donaumonarchie*“, schreibt Petrisa Neureiter in der Einleitung ihres Aufsatzes zum Mariazeller Eisenkunstguss.⁶²¹ Bereits 1742 hatte der St. Lambrechter Abt Eugen Graf Inzaghi (1689–1760), zu dessen Herrschaftsgebiet die Gegend um Mariazell gehörte, das kaiserliche Privileg zur Führung einer Eisenhütte erhalten, ein Jahr später erfolgte eine Erweiterung desselben, das auch den Vertrieb der in Gusswerk erzeugten Waren erlaub-

⁶¹⁹ Pall 2011, S. 21 und S. 39.

⁶²⁰ Keine Lebensdaten bekannt.

⁶²¹ Neureiter 2003, S. 258.

te.⁶²² Rund fünfzehn Jahre später entstand in Gusswerk der erste Eisenkunstguss, eine Medaille, die anlässlich des 600-jährigen Bestehens des Gnadenortes Mariazell angefertigt worden war. Sie zeigt im Avers die Fassade der Basilika über der das Mariazeller Gnadenbild im Strahlenkranz schwebt.⁶²³ Seit 1749 führte Gusswerk eine Verkaufsniederlassung in Wien.⁶²⁴ Das betriebswirtschaftliche Überleben sicherte in Gusswerk das Fertigen von Waffen- und Kriegsgerät, welches an das kaiserliche Zeugamt in Wien geliefert wurde. Die ersten sechzig Jahre der immerhin mehr als hundertfünfzig Jahre währenden Betriebsgeschichte von Gusswerk standen unter keinem guten Stern. Die ungünstige Lage in den Nördlichen Kalkalpen setzte der Produktion neben dem unberechenbaren Wasserstand der Salza am meisten zu. Anfang der 1780er-Jahre zerstörte ein Brand das Werk fast vollständig und im Jahr 1785 erfolgte schließlich die Aufhebung des Stiftes St. Lambrecht durch Joseph II.⁶²⁵ Bis zu diesem Zeitpunkt sind in Gusswerk nur einige wenige Eisenkunstgüsse entstanden. Vor 1820 spielte der Eisenkunstguss dort keine Rolle für die Produktion, erst unter Johann Hippmann⁶²⁶ wurde eine Kunstformerei eingerichtet, die Anfang der 1820er-Jahre über einen Personalstand von zehn Arbeitern und ein Modellkabinett mit mehr als 6000 Modellvorlagen verfügte.⁶²⁷

Neben der bereits erwähnten Medaille zur 600-Jahr-Feier von Mariazell sind noch ein Taufbecken mit Christus und Johannes dem Täufer in der evangelischen Pfarrkirche Mitterbach, eine Kreuzigungsgruppe, ein Mariazeller Schatzkammermedaillon, eine Reliefplatte mit einer Darstellung des hl. Sebastian und ein barocker Zimmerofen, alle im Stift St. Lambrecht, aus Gusswerk bekannt.⁶²⁸ Einen Aufschwung erlebte die Eisenhütte wieder unter Erzherzog Johann (1782–1859), der sich, wie allgemein bekannt, große Verdienste um die wirtschaftliche Entwicklung des Erzherzogtums Steiermark erworben hatte. Seine Verbundenheit mit der steirischen Alpen- und Gebirgswelt kommt nicht zuletzt durch zahlreiche Bilder seiner Kammermaler, Thomas Ender (1793–1875), Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853) oder Jakob Gauermann (1773–1843) zum Ausdruck; sie verleihen gleichzeitig dem Interesse des Erzherzogs an der Montanistik und an der wirtschaftlichen Nutzbarmachung der Alpenwelt Ausdruck. Außerdem war Erzherzog Johann ein Freigeist, der seinen eher konservativen Bruder, Kaiser Joseph II., in

⁶²² Neureiter 2003, S. 258.

⁶²³ Abb. bei Pall 2011, S. 8.

⁶²⁴ Smola 1968, S. 448.

⁶²⁵ Pichler 1963, S. 10.

⁶²⁶ Keine Lebensdaten bekannt.

⁶²⁷ Keeß 1823, S. 549.

⁶²⁸ Wagenhofer 1991, S. 178–179.

Wien mit seinen Ansichten mehrmals zur Verzweiflung brachte. Vor diesem Hintergrund ist es auch verständlich, dass gerade unter Johanns Wirkenszeit in der Steiermark der Eisenkunstguss zur Blüte gelangte. Erzherzog Johann berief Johann Hippmann, der aus Joachimsthal stammte und zuvor in den preußischen Gießereien Gleiwitz und Berlin tätig gewesen war, nach Gusswerk und übertrug ihm die Leitung.⁶²⁹ Hippmann baute Gusswerk zu einer zeittypischen Produktionsstätte für Eisenkunstguss aus. So legte er z. B. eine umfangreiche Modellsammlung an, die durch seine guten Kontakte nach Preußen stetig wuchs. Unter anderem wurden in Gusswerk Werke von Leonhard Posch nachgegossen, wie etwa seine Abendmahlsdarstellung nach dem Stich Morghens (1758–1833) nach Leonardo da Vincis (1452–1519) Wandgemälde, die ursprünglich als Neujahrs Geschenk für König Friedrich Wilhelm III. in Berlin gegossen worden war.⁶³⁰ Durch die enge Verbundenheit Hippmanns mit Gleiwitz wäre es denkbar, dass in Gusswerk auch Nachgüsse von Werken Mattersbergers ausgeführt wurden. Um das Jahr 1820 setzte die Produktion von Kunstwerken aus gegossenem Eisen, in kleinem und großem Format, in vollem Umfang ein.⁶³¹ Bekannt wurde Gusswerk vor allem für die Fertigung von Devotionalien für Mariazell und von Grabmälern mit figürlichem Schmuck, von denen noch einige wenige Exemplare auf steirischen Friedhöfen erhalten sind.⁶³² Wie sehr die Qualität der Güsse von der chemischen Zusammensetzung der Ausgangsrohstoffe beeinflusst wurde, zeigen die Versuche in Gusswerk, Schmuck zu gießen. Kleinteilige Arbeiten, wie Schmuckstücke gelangen in Gusswerk nicht; die Arbeiten weisen unschöne großkörnige Oberflächen auf.⁶³³ Nach über 150-jähriger Betriebsgeschichte wurde die Eisengießerei Gusswerk 1899 stillgelegt. Modelle, Musterbücher, Verkaufskataloge und sämtliche schriftliche Aufzeichnungen gingen dabei verloren.⁶³⁴ Josef Rohrbacher (1827–1899) setzte einen letzten Versuch, die Eisengießerei doch noch zu retten; sein Vorhaben mißlang. Sein Grabmal auf dem Mariazeller Friedhof gehört mitunter zu den eindrucksvollsten Kunstwerken aus Gusswerk. (Abb. 74)

In einer abschließenden Betrachtung sollen einige grundsätzliche Fragestellungen zum Eisenkunstguss des Klassizismus aufgearbeitet werden. Dazu gehört die Beurteilung des-

⁶²⁹ Neureiter 2003, S. 259.

⁶³⁰ Forschler-Tarrasch 2002, S. 222–223.

⁶³¹ Neureiter 2003, S. 259.

⁶³² Pall 2011, S. 8–14.

⁶³³ Barthel 1989, S. 150.

⁶³⁴ Neureiter 2003, S. 261.

selben auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt, ebenso wie die ganz elementare Frage, inwieweit Eisenkunstgussobjekte überhaupt als Kunstwerke oder nicht vielmehr als Gebrauchsware beurteilt worden sind. Bereits in Lauchhammer wurden verschiedene Strategien verfolgt, um den Verkauf von Eisenkunstguss voranzutreiben. Dazu gehörte das Einrichten von Verkaufsniederlassungen ebenso wie die Veröffentlichung von Verkaufskatalogen und die Berichterstattung in Zeitungen und Zeitschriften.

Wie sehr der Eisenkunstguss zunächst auch den österreichischen Kunstmarkt dominierte, zeigen Berichte über die so genannten Gewerbsproducten-Ausstellungen, die auf Wunsch des Kaisers initiiert worden waren. Diesen Ausstellungen voraus, ging die Gründung des Fabrikprodukten-Kabinetts, 1807, durch Kaiser Franz I. Hier sollten alle Betriebe des Reiches mit ihren Erzeugnissen vertreten sein und nicht nur die gewerblichen Leistungen des Landes vor Augen führen, sondern gleichzeitig durch ihre Sichtbarkeit an einem einzigen Ort, der Verkauf derselben gefördert werden.⁶³⁵ Bei der ersten Gewerbsproducten-Ausstellung 1835 in Wien waren die Eisenhütten von Blansko und Horowitz jeweils mit einer goldenen Medaille für ihre Eisenkunstgusswaren ausgezeichnet worden.⁶³⁶ In der Ausstellungsbeschreibung von 1835 wird Blansko als eine der „größten Unternehmungen der Monarchie“⁶³⁷ bezeichnet und damit seine Bedeutung für die österreichische Wirtschaft des frühen 19. Jahrhunderts unterstrichen. Wie stark zeitlich begrenzt das Phänomen Eisenkunstguss schließlich blieb, zeigt der Vergleich mit der zweiten Gewerbsproducten-Ausstellung 1839. Waren Blansko und Horowitz 1835 noch mit

„ein[em] Kreuz mit Christus auf Postamente, 5 Statuen [Apollino, Faun, Venus Medici, Clio, Euterpe⁶³⁸] nach Antiken verschiedener Größe, eine Vase, Heizöfen, große Töpfe“ [und mit] „Büsten und Vasen verschiedener Größe, kleine Statuen, feine Galanterie=Gußwaaren, Basreliefs, Luster, Lampen, Leuchter, Kandelaber, Schreibtisch= und Kirchengeräthschaften“⁶³⁹

⁶³⁵ Schmuttermeyer 1992b, S. 12. Die Gewerbsproducten-Ausstellungen können als Vorläufer der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts und auch der englischen Arts and Crafts-Bewegung bezeichnet werden.

⁶³⁶ Gewerbsproducten-Ausstellung 1835, S. XX, S. 166 und S. 170.

⁶³⁷ Gewerbsproducten-Ausstellung 1835, S. 168.

⁶³⁸ Sedlářová 2008, S. 134.

⁶³⁹ Gewerbsproducten-Ausstellung 1835, S. 168 und S. 170.

vertreten, war die Zahl der ausgestellten Eisenkunstgüsse 1839 schon deutlich zurückgegangen. Während die Bedeutung des Eisenkunstgusses auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt bereits zu schwinden begann, waren einige Betriebe, wie die Mariazeller Gießerei erstmals mit Arbeiten vertreten.⁶⁴⁰ Einige Jahre später stand schon vielmehr die industrielle Verarbeitung von Stahl im Vordergrund.⁶⁴¹ Folglich waren immer weniger die künstlerischen Leistungen, als vielmehr der technische Fortschritt, der die Industrialisierung vorantreiben sollte, von Bedeutung. In Verkaufsanzeigen, wie im Journal des Luxus und der Moden, wurden der künstlerische Wert der Eisenkunstgüsse als auch die technische Leistung, die hinter ihrer Herstellung stand, genauso wie die Praktikabilität, die den Arbeiten innewohnt hervorgehoben. Bei den Preisen gab es eine relativ große Spannweite. Sie wurden entweder auf Grundlage des Gewichts oder aber nach der Qualität eines Stückes bemessen.⁶⁴² Obwohl die eigentliche Grundidee diejenige von leistbarer Kunst für Jedermann gewesen war, war es doch so, dass gewisse Arbeiten, wie z. B. Figurenöfen, teuer in der Anschaffung waren und damit nur einem ausgewählten Auftraggeberkreis vorbehalten blieben.

Für die Nachhaltigkeit des klassizistischen Eisenkunstgusses sprechen das Wiederaufgreifen von Eisenguss im Jugendstil und die Tatsache, dass er auch im zeitgenössischen Kunstgeschehen Beachtung findet. In der Landschaftsinstallation des britischen Bildhauers Antony Gormley (geb. 1950), ‚Horizon Field‘, die von Juli 2010 bis April 2012 in den Vorarlberger Alpen zu sehen war, waren einhundert gusseiserne Abgüsse vom Körper des Künstlers über ein Gebiet von einhundertfünfzig Quadratkilometern verstreut aufgestellt worden. Das Gießen eines menschlichen Körpers bezeichnete Gormley als eine der schwierigsten Arbeiten überhaupt.⁶⁴³ Selbst er, dem hochmoderne Technologie für die Ausführung seiner Skulpturen zur Verfügung stand, betonte, wie risikoreich und schwierig der Guss einer lebensgroßen, Figur noch heute ist. Dies bekräftigt noch einmal, welche künstlerische und zugleich technische Leistung Bildhauer vor mehr als zweihundert Jahren mit dem Guss von Kunstwerken aus Eisen erbracht haben. Gormleys Figuren weisen Gussnähte auf, bewusst wollte der Künstler den Entstehungsprozess seiner (reproduzierbaren) Figuren vor Augen führen. Im Klassizismus wäre dies völlig undenkbar gewe-

⁶⁴⁰ Gewerbsproducten-Ausstellung 1840.

⁶⁴¹ Gewerbsproducten-Ausstellung 1846.

⁶⁴² Keeß 1823, S. 552.

⁶⁴³ Interview Gormleys im Zuge der ORF Dokumentation ‚Antony Gormley – Horizon Field: Kunst im Hochgebirge eine Landschaftsinstallation‘. Erstaussstrahlung am 12.8.2010.

sen. Die intensive Beschäftigung mit der Nachbearbeitung von Oberflächen und der darauf zurückzuführenden Wirkung der Eisengusskulpturen weisen eindeutig daraufhin hin, dass klassizistische Eisenkunstgussprodukte von Künstlern und Konsumenten als Kunstwerke wahrgenommen worden sind. Für den Bildhauer des frühen 19. Jahrhunderts war der Eisenkunstguss ohne Zweifel eine Kunstform, und zwar nicht nur der großformatige Skulpturenguss, sondern ebenso die Herstellung von Gebrauchsgegenständen des täglichen Bedarfs. Beides durchlief einen aufwendigen Entstehungsprozess, an dem Bildhauer den größten Anteil der Arbeit trugen. Im Hinblick auf die Ausführungen im dritten Kapitel dieser Arbeit und insbesondere die dort erwähnten Bemühungen der Wiener Akademie um die Anhebung der Produktion von heimisch erzeugten Luxusgütern, wird zusätzlich deutlich, wie sehr der Eisenkunstguss zur Erreichung dieses Zieles von Bedeutung war.

Der nächste Abschnitt des Kapitels beschäftigt sich mit Hagenauers Schülern an der Wiener Akademie. Während sich aus den Anfangsjahren, d. h. aus der Bildhauerklasse, wenig bis gar keine Informationen finden, ist aus seiner Zeit an der Erzverschneiderschule ein größerer Künstlerkreis bekannt, der sich auch durch Werke fassen lässt.

3. Hagenauers Bildhauer- und Erzverschneiderschüler

Wie bereits erwähnt, führte Hagenauer in Schönbrunn zahlreiche Werke aus. Neben eigenen Arbeiten vollendete er nach dem Tod seines ehemaligen Akademielehrers Jakob Christoph Schletterer dessen Artemisia und 1775 war der Skulpturenschmuck für die Gloriette fertiggestellt, an dem Hagenauer gemeinsam mit Benedikt Henrici gearbeitet hatte.⁶⁴⁴ Dieser Bau steht am Schönbrunner Schlossberg, genau an der Stelle, wie Renate Wagner-Rieger richtig betonte, an der Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) in seinem ersten Entwurf von 1688 das kaiserliche Schloss errichten wollte. Wagner-Rieger bezeichnete die Gloriette sogar als das „*Hauptwerk der ganzen Anlage*“ und das, obwohl, wie es weiter heißt, es ein „*Bau ohne jede praktische Funktion*“⁶⁴⁵ sei. Eine Kreidezeichnung im Wien Museum zeigt die Herstellung des Skulpturenschmucks für die

⁶⁴⁴ Hajós 2004, S. 129. Hajós schrieb Hagenauer nur die vier Trophäen an den seitlichen Treppen zu, den übrigen Skulpturenschmuck schuf Henrici.

⁶⁴⁵ Wagner-Rieger 1981, S. 15.

Gloriette.⁶⁴⁶ Eine ganze Schar von Bildhauern ist teils mit Meißelarbeiten, teils mit dem Zurechthauen der Marmorblöcke beschäftigt. Zwei Figuren, in Justaucorps, mit Hemd, Weste, Kniehose und Schnallenschuhen bekleidet, Perücke und Dreispitz auf dem Kopf – beobachten von der gegenüberliegenden Wegseite aus das Geschehen und beaufsichtigen den Transport. Es könnte sich dabei um Hagenauer und den Architekten der Gloriette, Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733–1816), die beiden am Auftrag beteiligten Akademieprofessoren, handeln. Auf der Zeichnung sind der große Reichsadler, der den Mittelteil der Gloriette bekrönt und eine der vier mächtigen Waffentrophäen, die auf den Treppenläufen Aufstellung gefunden haben, zu sehen. Die schmälere und niedrigeren Seitenflügel des Baus bekrönt eine Balustrade, die mit insgesamt zweiundzwanzig kleinen, schmucklosen Vasen bekrönt ist. In die Fassade des Baues sind acht Nischen eingelassen, in die große Kratere eingestellt sind.⁶⁴⁷ Die Gloriette wird als „*Ehrentempel*“ gedeutet, als „*Denkmal des gerechten Krieges*.“⁶⁴⁸ Motivisch angelehnt sind Hagenauers Waffentrophäen an die ‚Trofei di Mario‘, die ursprünglich das Nymphäum des Alexander Severus (208–235 n. Chr.) an der heutigen Piazza Vittoria Emanuele II. in Rom zierte, seit Ende des 16. Jahrhunderts aber am Kapitol stehen.⁶⁴⁹ Das Aussehen des Nymphäums wurde seit dem 16. bis ins späte 19. Jahrhundert in allen wichtigen Stichwerken zu antiken Bau- und Kunstwerken tradiert. Der prominente Standort der ‚Trofei‘ am Kapitol lässt darauf schließen, dass sie Hagenauer auch im Original kannte. Die umfangreiche Skulpturenausstattung der Gloriette ist, wie die übrigen Arbeiten für Schönbrunn, in Hagenauers (weiter oben schon erwähnten) Bildhauerwerkstatt entstanden. Ihre Ausführung bedurfte eines größeren Mitarbeiterstabes, für den die eben angesprochene Zeichnung einen Hinweis darstellt.

Die bereits erwähnten Aufzeichnungen Leonhard Poschs stützen die Vermutung, dass in der Meidlinger Werkstatt Schüler aus Hagenauers Bildhauerklasse Beschäftigung gefunden haben; namentlich bekannt ist allerdings kein einziger. Wichtige Anhaltspunkte im Hinblick auf Schüler aus Hagenauers Zeit als Akademielehrer bilden Stipendien und Preiswettbewerbe. Schon im 18. Jahrhundert war an den Akademien erkannt worden, dass Künstler nicht nur eine umfassende Ausbildung, sondern auch soziale Unterstützung be-

⁶⁴⁶ Abgebildet bei Hajós 2004, S. 129.

⁶⁴⁷ 1775 und 1776 wurde Hagenauer für die Herstellung von Vasen bezahlt. Fleischer 1932, S. 154 und S. 167.

⁶⁴⁸ Hajós 2004, S. 129.

⁶⁴⁹ Gemeint ist Gaius Marius (157–86 v. Chr.), der dritte Gründervater Roms. Zum ursprünglichen Aussehen und für weiterführende Literatur siehe Letzner 1990, S. 449–450.

nötigen. Die Lebensumstände der damaligen Zeit zwangen gerade junge Künstler dazu, neben ihren Studien Auftragsarbeiten anzunehmen, um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren. Das sogenannte Kost- und Quartiergeld, das Hagenauer mit seinem Gehalt bezog, bildete die finanzielle Abdeckung für Schülerstipendien. Diese wurden Schülern aus ärmlichen Verhältnissen, die aber eine besondere künstlerische Begabung zeigten, zuerkannt. Hagenauer brachte diesbezüglich Vorschläge beim akademischen Rat ein.⁶⁵⁰ Die Zuerkennung eines Schülerstipendiums gab jungen Künstlern die Möglichkeit, ihren Studien möglichst ungehindert nachgehen zu können. Inwieweit sie zusätzliche Betreuung oder Förderung durch Hagenauer erfahren haben, lässt sich nicht mehr beurteilen. Als Schutzverwandte der Akademie genossen sie jedenfalls besondere Privilegien, wie etwa die Freistellung vom Militärdienst.⁶⁵¹ Der erhaltene Schriftverkehr im Akademiearchiv legt nahe, dass die Stipendien in der Regel für fünf Jahre vergeben worden sind. Der positive Nutzen hinsichtlich der künstlerischen Leistung dieser Schüler lässt sich insofern feststellen, als ein signifikant hoher Anteil an Stipendienbezieher*innen sich bspw. als Preisträger bei den akademischen Preiswettbewerben hervortat. Der Schüler Ignaz Karlsperger⁶⁵², der zwischen 1781 und 1788 das Schülerstipendium der Erzverschneiderschule erhalten hatte, sticht dabei besonders heraus. Seine Arbeiten wurden insgesamt sechsmal mit Preisen ausgezeichnet, allein dreimal mit einem ersten Preis. Letzteres wurde noch von einem anderen Schüler der Erzverschneiderschule überboten: Joseph Krinhold,⁶⁵³ der viermal den ersten Preis bekam. Außerdem waren auffallend viele Schüler Hagenauers, die das Schülerstipendium der Erzverschneiderschule erhalten hatten, später als Medailleure an der kaiserlichen Münzstätte tätig.

Ein Jahr nachdem Hagenauer Direktor der Erzverschneiderschule geworden war, fand 1781 erstmals seit 1754 wieder eine akademische Preisverleihung statt.⁶⁵⁴ Dem Vorbild italienischer Kunstschulen folgend, hatten bereits zu Hagenauers Studienzeit Wettbewerbe zum Ansporn für junge Künstler stattgefunden. Hagenauer selbst errang 1754 den zweiten Preis für seine Darstellung des Kampfes von Herkules mit dem Riesen Antäus.⁶⁵⁵ Die akademischen Preiswettbewerbe spiegelten nicht nur die Leistungen der Akademie

⁶⁵⁰ UAAdbKW AVA 1799 fol 168.

⁶⁵¹ Weinkopf 1784, S. 47.

⁶⁵² Keine Lebensdaten bekannt.

⁶⁵³ Keine Lebensdaten bekannt.

⁶⁵⁴ Kuijpers 1989, S. 380.

⁶⁵⁵ Schemper-Sparholz 2006a, S. 839.

als Lehranstalt, sondern auch das hohe künstlerische Niveau, das Ende des 18. Jahrhunderts in Wien vorherrschte, wider. Andererseits waren die Preiswettbewerbe ein schwer steuerbares Element, das an Teilnehmermangel bzw. nicht entsprechenden Qualitätsansprüchen litt. Dies führte dazu, dass Bewerbe und Preisverteilungen sehr unregelmäßig abgehalten wurden. Dabei waren die Gründe für die geringe Beteiligung aus heutiger Sicht denkbar begreiflich. Der überwiegende Teil der Akademieschüler waren Analphabeten, die Themenstellungen aus der antiken Mythologie ohne Hilfestellungen durch Bücher meist zu schwierig. Die vorwiegend schlechte soziale Stellung der Schüler zwang sie dazu, mit Gelegenheitsarbeiten Geld zu verdienen, die meist keine Zeit für das Anfertigen von Wettbewerbsarbeiten ließen.⁶⁵⁶ Erst nach einer Bemerkung des Ratspräsidenten Friedrich Wilhelm von Kettler,⁶⁵⁷ der 1782 vorgeschlagen hatte

„daß einem jeden Künstler die Freiheit müste gelassen werden, einen Gegenstand nach seiner Willkür auszusuchen, [und] daß wir für die Verewigung unsrer Vaterländischer Geschichte nicht weniger besorgt seyn sollten,⁶⁵⁸

war nach Lösungen gesucht worden. Kettler pochte auf die künstlerische Freiheit und setzte sich, entgegen der klassizistischen Tradition der Akademie, für die Darstellung zeitgenössischer Themen ein. Bereits 1780 hatte sich der Bildhauer Johann Martin Fischer gegen die Vormachtstellung mythologischer Themen ausgesprochen: *„[D]a stehen sie die hundertmahl aufgewärmte Minerven und Endimionen, und Faunen unserer großen Zacherl und Plazer, und Berger und Bayer.“⁶⁵⁹* Der Wunsch nach Veränderung war gegeben; nur vereinzelt wurde allerdings Stellung zu Kettlers Änderungsvorschlägen bezogen. So zum Beispiel von Johann Melchior von Birkenstock (1738–1809), der anmerkte, dass *„die von dem Herrn General frhrn. v. Kettler gemachte Anmerkung ihren guten Grund [hat].“⁶⁶⁰* Relativierend fügte er allerdings hinzu, dass es den akademischen Schülern an praktischen Fähigkeiten mangle und sie folglich, solange sie sich noch in Ausbildung befanden, nicht im Stande wären, einen zeitgenössischen Stoff in einem Kunstwerk

⁶⁵⁶ Kuijpers 1989, S. 386.

⁶⁵⁷ Keine Lebensdaten bekannt.

⁶⁵⁸ UAAdbKW AVA 1782 fol 86r und 87r.

⁶⁵⁹ UAAdbKW AVA 1780 fol 40r. Bei den genannten Bildhauern handelt es sich um Franz Zächerl (1738–1801), Ignaz Franz Platzer (1717–1787), Johann Berger (*„von Sterzingen in Tirol geboren“* berichtete Weinkopf 1784, S. 76) und Johann Christian Wilhelm Beyer.

⁶⁶⁰ UAAdbKW AVA 1782 fol 111r.

umzusetzen. An anderer Stelle wurde das Argument angeführt, dass es bei den akademischen Wettbewerben besonders darauf ankam, dass „*der Künstler dabey in dem Nacketen sich zeigen kan[n]*“,⁶⁶¹ wofür antike Themen besser geeignet seien. Ein Ergebnis der Diskussionen um die akademischen Preiswettbewerbe war jedenfalls die Einführung des Romstipendiums. In der Erzverschneiderschule war die Beteiligung an den Preiswettbewerben stets hoch. Insbesondere der Gundelpreis-Bewerb erfreute sich bei den Schülern großer Beliebtheit. Die Auswahl der Wettbewerbsthemen war stark am klassizistischen Zeitgeschmack orientiert; Porträts und Standbilder antiker Götter- und Heldenfiguren und klassische Figurengruppen dominierten die Aufgabenstellungen. Hinzu kamen allerdings Themen, die einen hohen Praxisbezug aufweisen, wie das Entwerfen von Uhrkästen, Zueignungsblättern, Ladenschildern, Waschgefäßen, Leuchtern oder von Kaffee-, Tee- und Tafelservicen. Sehr oft waren für Themenstellungen im Zeichnen Werke nach Giovanni Battista Piranesi vorgegeben. Seine komplizierten, kleinteiligen Kompositionen erachtete man als geeignete Übungsstücke.

Auf die Schwierigkeit, Schüler aus der Erzverschneiderschule über ihre Namen hinaus greifbar zu machen, ist bereits hingewiesen worden. Unter den Wiener Gold- und Silberschmieden des frühen 19. Jahrhunderts befinden sich zumindest drei Schüler von Johann Baptist Hagenauer, die durch Arbeiten greifbar sind: Joseph Stelzer (1758–1830), Joseph Kern (1790–1832) und Franz Köll (1769–1830). Stelzer hatte am 20. September 1782 als „*Filigranarbeiter*“ an der Erzverschneiderschule seine Meisterrechtsprüfung abgelegt.⁶⁶² Eine Wein- oder Wasserkanne im Museum für angewandte Kunst in Wien aus dem Jahr 1805 und eine Dose, Teil einer Toilettegarnitur, die zwei Jahre später entstanden ist, weisen exakt jene Merkmale auf, die Elisabeth Schmuttermeier als charakteristisch für die Zeit um 1800 definierte: Einfache geometrische Formen, glatte Oberflächen und zurückhaltender Dekor.⁶⁶³ (Abb. 75) Bei Stelzers Werken bildet die Form allein den einzigen Schmuck: Der verstärkte Rand am Deckel der Dose, der kanopenförmige Bauch der Kanne mit dem nach oben gerichteten Ausguss sowie der dünne, den eigentlichen Kannenkörper überragende, Henkel. Form und Material definieren heute ihren materiellen Wert; in der Entstehungszeit waren Werke wie diese Gebrauchsgegenstände, die freilich kostspielig in der Anschaffung, aber völlig in den Lebensalltag der Besitzer integriert waren.

⁶⁶¹ UAAdbKW AVA 1782 fol 110r.

⁶⁶² UAAdbKW AVA 1783 fol 127.

⁶⁶³ Schmuttermeier 2003.

Kern und Köll besuchten etwas später als Stelzer die akademische Klasse Hagenauers. Köll beteiligte sich im Jahr 1801 am akademischen Preiswettbewerb und erhielt den zweiten Preis im Wachsbossieren.⁶⁶⁴ Gut neun Jahre später, am 6. Februar 1810, erhielt der Silberarbeiter Franz Köll sein Meisterprüfungszeugnis.⁶⁶⁵ Kern und Köll werden auch im Schülerverzeichnis von 1801 angeführt.⁶⁶⁶ Von Köll ist eine Kaffeekanne, aus dem Jahr 1818, erhalten. (Abb. 76) Über die bei den Arbeiten Stelzers schon beschriebenen Merkmale hinaus, verfügt Kölls Werk über extravagante Details; zum einen sei die Materialkombination von Silber und Obstholz erwähnt, zum anderen die Verwendung von Silber an sich, die darauf schließen lässt, dass diese Kaffeekanne nur zu besonderen Anlässen Verwendung fand. Von Joseph Kern ist eine ganze Reihe von Werken erhalten. Sie können in die Zeit zwischen 1810 und 1830 datiert werden. Es handelt sich um Zubehörteile zu Reise- und Toilettegarituren und andere Gebrauchsgegenstände. (Abb. 77, 78) Bemerkenswert ist eine Entwurfszeichnung, die in Wenzel Carl Wolfgang Blumenbachs ‚Wiener Kunst- und Gewerbsfreund‘, 1825, als Kupferstich veröffentlicht wurde.⁶⁶⁷ (Abb. 79) Dargestellt ist der Entwurf für eine Servierschale mit zwei seitlichen Tragegriffen und Deckel. Das Blatt ist nicht nur aufgrund der Tatsache, dass es in einer einschlägigen zeitgenössischen Publikation Erwähnung fand, interessant, es stellt gleichzeitig ein seltenes Beispiel für erhaltene Entwurfszeichnungen von Schülern Hagenauers dar. Sie zeugt, insbesondere durch die filigranen Verzierungen an den Henkeln, dem Bauch des Gefäßes und dem am oberen Rand rundum laufenden Schmuckband von einer hohen zeichnerischen Präzision.

Auch in seiner ehemaligen Wirkungsstätte, in Salzburg, war Johann Baptist Hagenauer Lehrtätigkeit an der Wiener Akademie nicht unbemerkt geblieben. Aus der gesamten Zeit, die er als Bildhauerprofessor an der Akademie tätig war, kennt man, abgesehen von Posch und Probst, nur zwei Schüler namentlich. Im Jahr 1782 nahm Johann Doppler (geb. 1766) „aus Salzburg geb.[ürtig]“⁶⁶⁸ am akademischen Preiswettbewerb teil und erhielt den zweiten Preis in der Zeichenklasse der Erzverschneideschule. Die Aufgabe war, „*einen dreyarmichten Leichter, auf einem Bogen Papier mit Krajon zu entwerfen.*“⁶⁶⁹ Bei

⁶⁶⁴ UAAdbKW AVA 1801 fol 405r.

⁶⁶⁵ UAAdbKW AVA 1810 fol 201r.

⁶⁶⁶ UAAdbKW AVA 1801 fol 494r und 496r.

⁶⁶⁷ Blumenbach 1825.

⁶⁶⁸ UAAdbKW AVA 1782 fol 49.

⁶⁶⁹ UAAdbKW AVA 1782 fol 49.

dem jungen Künstler handelt es sich um Johann Evangelist Doppler, den Vater des Physikers Andreas Christian Doppler (1803–1853). Die männlichen Familienmitglieder Doppler waren über Jahrhunderte als Steinmetze in Salzburg tätig gewesen. Über Johann Evangelist Doppler ist fast nichts bekannt. Benedikt Pillwein überlieferte zumindest den Wohnsitz der Familie, der sich an der heutigen Adresse, Makartplatz 1, befand.⁶⁷⁰ Die Inschrift auf dem Grabstein der Familiengrabstätte auf dem St. Sebastiansfriedhof bezieht sich auf den gleichnamigen Sohn, Johann Evangelist und dessen Familie. Pillwein berichtet, Johann Evangelist Doppler habe sich zwischen 1780 und 1782 bei Johann Baptist Hagenauer an der Wiener Akademie befunden und wurde 1791 in Salzburg in den Bürgerstand erhoben.⁶⁷¹ Folglich war der junge Salzburger Künstler gerade zu der Zeit in Wien als Hagenauer zwischen seinen akademischen Ämtern als Bildhauerprofessor und als Direktor der Erzverschneiderschule stand. Ein weiterer Schüler Hagenauers in dieser Zeit war Georg Brodkorb⁶⁷², der beim oben erwähnten Preiswettbewerb in der Zeichenklasse der Erzverschneiderschule mit dem ersten Preis ausgezeichnet worden war und den Hagenauer später mit der Anfertigung von Kupferstichen zu seinen Vorlagensammlungen beauftragt hatte.⁶⁷³

Auch ein Spross der bekannten Salzburger Medailleursfamilie Matzenkopf, Franz Xaver (1762–1844), hatte sich an der Wiener Erzverschneiderschule weitergebildet, bevor er sich zu Johann Friedrich Stieler (1729–1790) an das Königliche Münzamt in Dresden begab und schließlich als Medailleur in Salzburg sesshaft wurde.⁶⁷⁴

4. Johann Nepomuk Probst

Der Tiroler Bildhauer Probst lässt sich im Zusammenhang mit der Skulpturenausstattung des Schönbrunner Schlossparks und in Pöckstein-Zwischenwässern als Mitarbeiter in Hagenauers Bildhaueratelier nachweisen. Er war vorwiegend in Kärnten tätig, seine Spätzeit verbrachte er in Salzburg, wo er unter anderem in der Werkstatt Franz de Paula Hitzls Beschäftigung fand. Probst arbeitete vorwiegend mit Holz, ein Charakteristikum seiner Werke sind Fassungen, die eine metallische Oberflächenwirkung suggerieren. Zunächst soll die frühe Schaffenszeit des Bildhauers in Kärnten besprochen werden, bevor dann auf

⁶⁷⁰ Pillwein 1821, S. 27.

⁶⁷¹ Pillwein 1821, S. 27.

⁶⁷² Keine Lebensdaten bekannt.

⁶⁷³ UAAdbKW AVA 1782 fol 49; Boesch 1990.

⁶⁷⁴ Pillwein 1820, S. 140–141.

seine Salzburger Arbeiten, die von der kunsthistorischen Forschung bislang fast völlig unbeachtet geblieben sind, eingegangen wird.

4.1. Probsts Tätigkeit am fürstbischöflichen Hof in Klagenfurt

Benedikt Pillwein berichtete 1821 über den Bildhauer Probst, dass dieser sich seit achtzehn Jahren in Salzburg befinde.⁶⁷⁵ Das bedeutet, dass Probst seine Tätigkeit in der erzbischöflichen Residenzstadt um 1800 aufgenommen hatte. Sein künstlerischer Schaffensmittelpunkt lag eigentlich in Gurk, wo er unter Fürstbischof Franz Xaver von Salm Reifferscheidt Krautheim als Bildhauer tätig war. Salm, der seit 1772 dem Salzburger Domkapitel angehörte, entstammte der Wiener Adelsfamilie Salm-Reifferscheidt. Sein Vater erwarb Anfang der 1760er-Jahre Schloss Raitz (heute Zámek Rájec nad Svitavou, Tschechien), den späteren Familienstammsitz.⁶⁷⁶ Raitz liegt nur wenige Kilometer von Blansko entfernt, wo sich das Eisenwerk der Familie Salm-Reifferscheidt-Raitz zu einer der bedeutendsten Erzeugungsstätten von Eisenkunstguss in Böhmen entwickelt hatte. Seine letzten Lebensjahre verbrachte Probst in Salzburg. Grund dafür könnten die finanziellen Schwierigkeiten, mit denen Fürstbischof Salm in Klagenfurt seit der ersten französischen Besetzung im Jahr 1797 zu kämpfen hatte, sein. Krieg, Salms großzügiger Lebensstil und seine Interessenlosigkeit Finanzgeschäften gegenüber brachten das Bistum Gurk an den Rand des Ruins. 1815 hatte sich die Lage derart zugespitzt, dass sich der Fürstbischof für das Finanzgebaren persönlich verantworten musste.⁶⁷⁷ Womöglich veranlassten diese Umstände Probst dazu, nach Salzburg zu gehen. Andererseits könnten familiäre Gründe dafür ausschlaggebend gewesen sein: Probst stammte aus einer Südtiroler Krippenschnitzerfamilie von der einzelne Familienmitglieder in Salzburg tätig waren. Einige der sogenannten Probstkrippen sind in und um Sterzing noch erhalten.⁶⁷⁸ 1824 starb Probst unverheiratet und kinderlos in Salzburg. Simon Reider, der den ersten Bericht über die Künstler der Familie Probst verfasst hatte, berichtete, dass Probst zwei Bildhauergerechsam hinterließ, die er selbst nie genutzt hatte und die wahrscheinlich von seinem Vater und einem seiner Onkel stammten.⁶⁷⁹

⁶⁷⁵ Pillwein 1821, S. 189.

⁶⁷⁶ Tropper 1993, S. 14.

⁶⁷⁷ Tropper 1993, S. 25 und S. 27.

⁶⁷⁸ Zu seiner Familie siehe Reider 1930.

⁶⁷⁹ Reider 1930, S. 488.

Auffallend ist die Zusammenarbeit Probsts mit Hagenauer bzw. die immer wieder feststellbare enge Verbindung zu ihm und seinen Werken. Probst stammte aus Sterzing (heute Vipiteno, Südtirol). Als in den dortigen Steinbrüchen die Marmorblöcke für die Skulpturen des Schönbrunner Schlossparkes gebrochen und für den Transport nach Wien vorbereitet wurden, war Probst gerade im geeigneten Alter, um eine Lehre als Bildhauer zu beginnen. Da er nicht in den Schülerprotokollen der Wiener Akademie aufscheint, wird er wohl in Hagenauers Bildhauerwerkstatt in Meidling beschäftigt gewesen sein. Bei der Akademieausstellung im Jahr 1877 war eines seiner Werke, ein ziemlich ungewöhnliches, zu sehen: Ein bemalter Mönchskopf aus Terrakotta, zu dem aber sonst keine Informationen vorliegen. In der Beschreibung des Exponats wird Probst als Schüler der Akademie bezeichnet.⁶⁸⁰ Anfang der 1780er-Jahre war er zusammen mit Hagenauer in Pöckstein-Zwischenwässern tätig gewesen. Probst hat für den Altar der Schlosskapelle zwei Statuen geschaffen. (Abb. 80) Die Kapelle, im nordwestlichen Trakt des Schlosses, entstand zwischen 1778 und 1782, sodass die Tätigkeit des Bildhauers in Pöckstein um 1780 anzusetzen ist. Die beiden weiblichen Holzskulpturen stehen auf der Mensa und flankieren das Altarbild mit der Darstellung des hl. Karl Borromäus unter dem Kreuz Christi. Die weiße Polimentfassung lässt sie wie aus Gips erscheinen. Durch Goldumrandungen werden sie zusätzlich aufgewertet. (Abb. 81) Während die linke Skulptur durch das Buch, das sie in Händen hält, als Personifikation des Glaubens identifiziert werden kann, gestaltet sich die Deutung der rechten schwieriger. In der Literatur wird sie als Personifikation der Hoffnung gedeutet.⁶⁸¹ Im Dehio sind die Altarfiguren in Pöckstein als Gegenüberstellung von Synagoge und Ecclesia ausgewiesen.⁶⁸² Die linke Altarfigur mit der Personifikation der Synagoge in Verbindung zu bringen, ist durch das verhüllte Gesicht noch nachvollziehbar. Das Buch, das sie in Händen hält, wäre allerdings der gegenüber stehenden Ecclesia zuzuordnen. Diese wiederum steht völlig attributlos an der rechten Seite des Altares. Die Personifikationen von Glaube und Hoffnung sind unweit von Pöckstein am Grabmal der hl. Hemma auch in der Krypta des Domes zu Gurk dargestellt. Um 1720 hatte Antonio Corradini das Grabmal der Heiligen im Auftrag des Propstes Franz Otto Kochler von Jochenstein⁶⁸³ neu gestaltet. Die rechte, verschleierte Figur stellt die Personifikation

⁶⁸⁰ Akademieausstellung 1877, S. 6. In den Schülerprotokollen findet sich zwar zweimal der Name Johann Probst, beide passen aber aufgrund ihrer Geburtsdaten, 1812 bzw. 1816, nicht auf den hier besprochenen Künstler.

⁶⁸¹ Mahlknecht 1993, S. 174, Kat. Nr. 3.1. Die hier angegebene vage Datierung der Altarfiguren kann durch die Entstehungsdaten der Kapelle konkretisiert werden.

⁶⁸² Dehio ³2001, S. 92.

⁶⁸³ Keine Lebensdaten bekannt.

des Glaubens dar, welcher links die Figur der Hoffnung gegenübersteht. Die linke Altarfigur in der Schlosskapelle zu Pöckstein, deren Gesicht vollständig von einem Schleier, der Augen, Nase und Mund trotzdem noch erkennen lässt, verdeckt ist, erinnert an Corradini, den eigentlichen Erfinder des Motivs des schleierverhangenen Gesichtes. Probst soll sich während seiner Ausbildung längere Zeit in Venedig aufgehalten haben, sodass ihm Corradinis Skulpturen mit Sicherheit bekannt waren. Gleiches gilt für das Grab der hl. Hemma in der Domkrypta zu Gurk. Offensichtlich hat Probst an Corradinis Hauptfiguren des Hemmagrabmales Anleihen genommen und diese seitenverkehrt auf seine Komposition übertragen. Probst gestaltete zwei spätbarock-klassizistische Altarfiguren im rokokohaften Weiß-Gold-Kontrast. Er steht hier noch völlig in der Tradition des Barock, wie die starke Bewegung der Skulptur der Hoffnung zeigt, die sich besonders im kraftvollen Faltenwurf des bodenlangen Schleiers bemerkbar macht. Das Vorbild Corradini ist nicht von der Hand zu weisen, etwa bei der Wendung des Kopfes, der leichten Drehbewegung, die durch den s-förmigen Aufbau, den gesamten Körper erfasst und der Gewandmassen, die den Körper vollständig verhüllen. Massigkeit von Körper und Gewand sind bei Probst zugunsten einer beruhigteren, schlankeren, mehr klassizistischeren Körperauffassung zurückgewichen.

Die frühesten bekannten Arbeiten Probsts in Klagenfurt sind zwei golden gefasste Holzkandelaber in der fürstbischöflichen Residenz. Die etwas mehr als zwei Meter hohen Arbeiten sind auf das Jahr 1787 datiert, mit antiken Schmuckelementen, in klassizistischer Strenge umgesetzt und mit Elementen, die auf den Opfertod Christi hinweisen (Trauben und Widderköpfe), verziert.⁶⁸⁴ Wie einige andere Schüler Hagenauers betätigte sich auch Probst auf dem Gebiet des Kunsthandwerks, wie diese Arbeiten belegen. Ab 1791 wurde in Klagenfurt das ehemalige, von Nikolaus Pacassi (1716–1790) erbaute, Palais der Erzherzogin Maria Anna, die kurz davor verstorben war, zur fürstbischöflichen Residenz umgestaltet.⁶⁸⁵ Mit der Ausstattung des Altares der fürstbischöflichen Hauskapelle wurde Probst beauftragt; seine Nachbildung von Donners Pietà des Kreuzaltares im Gurker Dom, dürfte auf den Wunsch des Auftraggebers zurückzuführen sein.⁶⁸⁶ (Abb. 82) Bemerkenswert ist, dass Probsts Figuren aus Holz geschnitzt und mit einem silbrig-grauen Anstrich, der den Eindruck von Bleigüssen vermittelte, versehen worden sind. Die heuti-

⁶⁸⁴ Abgebildet bei Mahlknecht 1993, S. 176, Kat. Nr. 3.7.

⁶⁸⁵ Tropper 1993, S. 18.

⁶⁸⁶ Modelle sind im Benediktinerstift St. Paul und im Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum in Graz erhalten. Beschreibungen bspw. bei Mahlknecht 1993, S. 175, Kat. Nr. 3.4 und 3.5.

ge Fassung, eine Silber-Zinn-Pulver-Mischung, ist erst nachträglich aufgetragen worden.⁶⁸⁷ Der Bildhauer war offenbar bestrebt, Donners Original so nahe wie möglich zu kommen und die Oberflächenqualität von Bleiskulpturen so weit wie möglich nachzuahmen. Trotzdem schuf er keine Kopie, wie auch an der Erweiterung der Komposition durch die Figuren von Maria Magdalena und Nikodemus ersichtlich wird.

Das Œuvre Probsts ist der Wiener Bildhauerei des 18. Jahrhunderts verpflichtet. Dies führt die Nachbildung von Donners Pietà eindrücklich vor Augen. Probsts Werk in der Hauskapelle der fürstbischöflichen Residenz ist signiert und datiert.⁶⁸⁸ Einen weiteren Bezug zur Wiener Bildhauerei um 1750 stellen Probsts Altarkreuze dar, die stilistisch an Arbeiten Donners, Molls und Hagenauers (Standkreuz von 1759, KHM) erinnern. In der Friedhofskapelle Friesach, der Schlosskapelle in Pöckstein-Zwischenwässern und der Pfarrkirche St. Michael am Zollerfelde sind noch geschnitzte Altarkreuze von Probst erhalten.⁶⁸⁹ Auch bei diesen Arbeiten suchte der Bildhauer die Kombination von Holz und Blei der Vorbildwerke durch den bleifarbenen Anstrich zu imitieren. Besonders interessant im Zusammenhang mit Hagenauer sind noch drei Porträtbüsten Probsts, die Kaiser Joseph II., Fürstbischof Salm⁶⁹⁰ und den Kurfürsten und Erzbischof von Köln, Maria Theresias jüngsten Sohn, Maximilian Franz (1756–1801), zeigen. (Abb. 83–84) Alle drei Porträts sind in geringem zeitlichem Abstand voneinander (um das Jahr 1800) entstanden. Die Büste Kaiser Josephs ist eine Kopie nach Hagenauers Bildnis des Kaisers, das sich in der Kunstsammlung der Erzabtei St. Peter befindet.⁶⁹¹ Auch die übrigen beiden zeigen große Übereinstimmungen mit Hagenauers Porträtstil, insbesondere war dessen Darstellung von Abt Dominikus vorbildlich für Probsts Salm-Büste. Probst hat einzelne Details, wie die mehrgliedrige Kette mit dem großen Kreuzanhänger, übernommen; er versuchte die Darstellung der Pontifikalgewänder ähnlich präzise wiederzugeben, wie sein ehemaliger Lehrer; Probsts Büsten zeigen allerdings große Qualitätsunterschiede zu Hagenauer. Die Porträts selbst sind zwar stark am wirklichen Aussehen der Dargestellten orientiert,

⁶⁸⁷ Koller 1998, S. 136.

⁶⁸⁸ Am rechten Putto und am Gewandsaum von Maria Magdalena sind die Jahreszahlen 1797 bzw. 1801 angebracht.

⁶⁸⁹ Dehio Kärnten ³2001, S. 173 und S. 629; Thieme-Becker 1964, Bd. 27, S. 410; Frodl/Macke 1932, S. 567; Ginhart 1931/32, S. 690.

⁶⁹⁰ Von der Büste Bischof Salms existiert auch eine beschädigte Alabasterversion (Landesmuseum für Kärnten Klagenfurt, Inv. Nr. 228 A), die nur minimale Abweichungen von der Marmorbüste zeigt. Probsts Büste des Gurker Bischofs könnte von einem Vorbildwerk Hagenauers motiviert gewesen sein, das nicht mehr existiert. Eine Büste Salms wird unter den Arbeiten Hagenauers, die er für den Wettbewerb um die Nachfolge Anton Domanöcks als Akademiedirektor eingereicht hatte, erwähnt. Siehe Zitat S. 42.

⁶⁹¹ Eine Replik von Hagenauers Büste wurde in Pöckstein-Zwischenwässern als Ofenbekrönung verwendet. Schemper-Sparholz 2006b, S. 81.

insgesamt wirken sie aber etwas steif, es fehlt der kraftvolle Ausdruck, der Hagenauers Porträtbüsten auszeichnet. Andererseits zeugt die Materialbehandlung, wie etwa der fast durchscheinende Stoff der Albe Salms, von hohem künstlerischem Können. In der Bibliothek des oberösterreichischen Stiftes St. Florian steht eine weitere Porträtbüste Probsts. Sie zeigt Großherzog Ferdinand III. von Habsburg-Toskana, ist auf das Jahr 1805 datiert und vom Bildhauer mit „*Johann Probst*“ signiert. Die Büste stellt ein Bindeglied zur Zusammenarbeit mit Franz de Paula Hitzl dar, denn bei Albin Czerny findet sich der Hinweis darauf, dass Hitzl mit 144 fl für die Ausführung der Büste bezahlt worden war. Czerny gibt außerdem Propst Michael Ziegler (1744–1823) als Auftraggeber des Werkes an. Signiert ist das Werk allerdings, wie erwähnt, mit dem Namen Probsts, der somit die Ausführung der Arbeit übernommen hatte und dafür auch mit „*einer besonderen Ehrengabe*“⁶⁹² belohnt wurde. Eine in der Literatur erwähnte Porträtbüste von Papst Pius VI., die sich ebenfalls in St. Florian befinden soll, ist dort nicht mehr nachweisbar.⁶⁹³

Einer der letzten Aufträge Probsts in Klagenfurt war die Ausstattung des Altares der Priesterhauskapelle, für den der Bildhauer eine mehrfigurige Kreuzabnahme schuf. (Abb. 85) Bereits 1768 ließ der Salzburger Erzbischof Schrattenbach, nachdem er in der Klagenfurter Innenstadt eine Liegenschaft erworben hatte, die Kapelle errichten.⁶⁹⁴ Den Auftrag hatte er Johann Georg Hagenauer, dem jüngsten der drei Hagenauer-Brüder, übertragen.⁶⁹⁵ Auf dasselbe Jahr ist ein Wappen Schrattenbachs datiert, das Johann Baptist Hagenauer angefertigt hatte und das für Klagenfurt bestimmt war, wahrscheinlich für jenes Haus, das Schrattenbach für das Priesterseminar erworben hatte.⁶⁹⁶ Der Hochaltar stand in der halbrunden Konche des Chorraumes. Die geschnitzten Holzfiguren von Probsts Kreuzabnahme befinden sich in geschäftigem Treiben; die Figurengruppe ist gegenüber dem Modell (in der bischöflichen Residenz Klagenfurt) um zwei weibliche Trauerfiguren (links und rechts) erweitert. Die Ausführung wirkt kompakter, die Figuren sind weit besser zu einer Komposition zusammengefügt, auch wenn die Darstellung der Abnahme des toten Leibes Christi vom Kreuz nach wie vor unrealistisch ist. In der Art, wie der Körper Christi sanft vom Kreuz genommen wird, müsste er eigentlich unter der Last seines eige-

⁶⁹² Martin 1925, S. 155. Franz Martin führt die Zusammenarbeit Hitzls und Probsts nicht näher aus.

⁶⁹³ Zykan 1988, S. 118.

⁶⁹⁴ Zauner 1826, S. 153–154.

⁶⁹⁵ Ginhart 1931/32, S. 500. Die Freskierung schuf Eustachius Gabriel (1724–1772), ein Schüler des gleichaltrigen Franz Anton Maulpertsch (1724–1796).

⁶⁹⁶ Dehio Kärnten ³2001, S. 394.

nen Gewichtes vom Kreuz fallen und Joseph von Arimathäa, der unter dem Kreuz steht, mit sich reißen. Die Hauptfigurengruppe – Nikodemus, Christus und Joseph von Arimathäa – bilden eine Linie. Probst wählte für seine Darstellung jenen Moment, bei dem die Nägel aus den Händen und Füßen Christi bereits herausgezogen sind und Joseph von Arimathäa auf die Aufnahme des Leibes Christi wartet. Wie viele andere Werke von Probst ist auch die Kreuzabnahme aus Holz geschnitzt. Der weiße Lackanstrich suggeriert eine marmorartige Oberfläche. Anregungen für seine Kreuzabnahme könnte Probst von mehreren Künstlern empfangen haben. Im 17. und 18. Jahrhundert war die Darstellung der Kreuzabnahme gerade in der Plastik ein beliebtes Thema. Schon bei früheren Werken sind alle Darstellungskomponenten von Probsts Komposition vorgebildet. Ähnlichen Figurenreichtum zeigt bereits Jan de Vos‘ (ca. 1578–ca. 1626) beeindruckendes Silberrelief im Stiftsmuseum Klosterneuburg. (Abb. 86) Diese, genauso wie das Motiv von den zwei an das Kreuz Christi gelehnten hohen Leitern und die unnatürliche Haltung des Leichnams Christi, kehren auch an späteren Beispielen wieder, so etwa bei Giovanni Giulianis Kreuzabnahme im Dormitorium des Stiftes Heiligenkreuz. (Abb. 87) Von Giuliani dürfte Probst die meisten Anregungen empfangen haben, insbesondere im Hinblick auf die Monumentalität seiner Figuren. Insgesamt wirkt Giulianis Komposition ausgewogener, alles scheint wie in einen Rahmen eingefügt, während bei Probst das Auge des Betrachters zwischen den unterschiedlichen Ebenen auf denen seine Figuren angeordnet sind, hin und her springen muss. Giulianis Kreuzabnahme, ebenso wie Probsts Werk aus Holz geschnitzt, geht auf Vorbilder der venezianischen Bildhauerei zurück. Für Giuliani wird ein Werk Giuseppe Mazzas (1653–1741) in der Kirche Il Redentore in Venedig als vorbildlich genannt,⁶⁹⁷ eine Arbeit, die Probst ebenfalls gekannt haben könnte. Für das Herabgleiten der Christusfigur vom Kreuz ist in der Literatur bereits Rottmayrs Gemälde in Kremsmünster angeführt.⁶⁹⁸ Das Vorbild Giuliani wurde schon bei Probsts Lehrer Hagenauer evident, etwa bei dessen Figurengruppen zur Beweinung Christi von 1759, die große Parallelen zu Giulianis kleinformatigen Fußwaschungsgruppen (1705 entstanden) die Maria Magdalena bzw. Petrus mit Christus zeigen, aufweist. Vergleichbar sind die Platzierung der Figuren auf glattpolierten, architektonisch gestalteten Sockeln, die gebückte Haltung der Figuren und die Verdrehung des Oberkörpers, die voluminöse Gewandung und die kleinteilige, sorgfältige Punzierung der Oberfläche. Giulianis Arbeiten stellen Entwurfsarbeiten für seine großformatige Fußwaschungsgruppe aus Lindenholz im

⁶⁹⁷ Baum 1964, S. 60.

⁶⁹⁸ Kat. Ausst. Giuliani 2005, Bd. 2, S. 325.

Kreuzgang von Stift Heiligenkreuz dar, die aus Terrakotta (auch in vergoldeten Versionen) gefertigt worden ist. Hagenauer hatte seine Bleigüsse ebenfalls mit Terrakottamodellen vorbereitet, sodass sich zudem Parallelen zur Arbeitsweise beider Künstler ergeben.

Probsts Kreuzabnahme für die Priesterhauskapelle ist bereits zu einer Zeit entstanden als der Bildhauer seinen Schaffensmittelpunkt nach Salzburg verlegt hatte. In der erzbischöflichen Residenzstadt erwarteten ihn neue Gestaltungsaufgaben, allerdings begegnet noch einmal das Phänomen der bemalten Schnitzskulptur. Das Auftragen von Fassungen, eine Vorgehensweise, die mehrfach bei Probst zu beobachten ist, deutet darauf hin, dass der Bildhauer keine Erfahrung im Bleiguss hatte. Probst orientierte sich an einer Generation von Bildhauern, deren Werke wohl während seines Aufenthaltes in Wien großen Eindruck auf den jungen Künstler gemacht haben. In Franz Xaver von Salm-Reifferscheidt-Krautheim fand Probst einen Gönner, dem seine stilistische Orientierung an der Wiener Bildhauerei nicht nur entgegenkam, sondern der sie durch Aufträge noch weiter förderte. Fürstbischof Salm, in Wien geboren und aufgewachsen, war durch das hohe Amt seines Vaters Anton, Ritter vom Goldenen Vlies und sehr enger Vertrauter des Kaiserhauses,⁶⁹⁹ schon seit frühester Kindheit von der Kunst und Kultur des Wiener Hofes geprägt. Schon während seiner Zeit als Mitglied der Römischen Rota stand er bspw. mit dem noch jungen Anton Raphael Mengs in Verbindung.⁷⁰⁰ Als kirchliches Oberhaupt eines, wenn auch sehr alten, doch eher entlegeneren Bischofssitzes, behielt er die Vorliebe zur Kunst der kaiserlichen Residenzstadt bei. Dies drückt sich bspw. in der Förderung von Wiener Künstlern aus: Salm hatte bei Ignaz Donner (1755–1804) und Johann Baptist Harnisch (1777–1826) Medaillen auf wichtige Ereignisse seines Lebens – Bischofsweihe, Expedition zur Besteigung des Großglockners – in Auftrag gegeben.⁷⁰¹ Probst war einige Jahre am Klagenfurter Hof mit Aufträgen gut versorgt gewesen. Dass Gurk nicht unbedingt im Zentrum des Erzbistums lag und Fürstbischof Salm mit bescheideneren Mitteln auskommen musste, macht sich bspw. in der Dominanz von Holz als Arbeitsmaterial des Bildhauers bemerkbar. Probst hat während seiner Zeit am Klagenfurter Hof eine größere Zahl an Schnitzarbeiten geschaffen, während er verhältnismäßig wenig mit Marmor arbeitete. Fürstbischof Salm betrieb im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in Kärnten eine recht umfangreiche Kunstförderung. Allein die Verlegung des Bischofssitzes nach Klagenfurt

⁶⁹⁹ Wurzbach 1874, S. 120.

⁷⁰⁰ Mahlknecht 1993, S. 82.

⁷⁰¹ Wurzbach 1874, S. 125.

brachte zahlreiche Aufträge für Künstler mit sich. Mit Neubauten, wie der klassizistischen Umgestaltung von Schloss Pöckstein-Zwischenwässern, initiierte Salm Großprojekte, die Künstlern mehrere Jahre Arbeit verschafften. Zudem erwies er sich als leidenschaftlicher Sammler. Im Besitz des Fürstbischofs befand sich bspw. eine größere Sammlung von Antikenabgüssen, die er in Italien erworben und jungen Künstlern in der Residenz für Studienzwecke zur Verfügung gestellt hatte.⁷⁰²

4.2. Probsts Tätigkeit in Salzburg

Johann Nepumuk Probst hatte um das Jahr 1800 seinen Lebensmittelpunkt von Klagenfurt nach Salzburg verlegt. In den frühen 1800er-Jahren tritt er als Schöpfer mehrerer Grabmäler, vor allem am Friedhof der Erzabtei von St. Peter, in Erscheinung. Bereits kurz nach seiner Ankunft in Salzburg entstand seine erste Arbeit. Dabei handelte es sich um einen sehr prestigeträchtigen Auftrag: Der Abt von St. Peter, Dominikus Hagenauer,⁷⁰³ ließ ihn das Grabmal für Wolfgang Hagenauer, den Cousin des Abtes, der 1801 verstorben war, ausführen. Probst war in Salzburg in die Bildhauerwerkstatt Hitzls eingetreten. Bis zu seinem Tod entfaltete er dort eine rege Tätigkeit, von der zumindest einige Zeugnisse erhalten sind. In Gabriele Ramsauers Dissertation, die sich mit Hitzl beschäftigt, wird die Zusammenarbeit der beiden Bildhauer nicht erwähnt.⁷⁰⁴ Probst unterhielt eine sehr enge persönliche Beziehung zur Familie Hitzl, denn nach seinem Tod erbten die beiden älteren Schwestern Franz de Paula Hitzls seinen Nachlass.⁷⁰⁵

Probst hat am Friedhof von St. Peter eine Reihe von Epitaphien für Familiengrabmäler ausgeführt. Zum überwiegenden Teil befinden sie sich in den vornehmen Gruftarkaden, die sich wie ein Gürtel um die gesamte Friedhofsanlage legen. Die repräsentativen Grabarkaden waren wohlhabenden, meist Bürgerfamilien, vorbehalten. Die weiß getünchten Wände sind mit zarten Wandmalereien verziert, geflügelte Puttiköpfe, Vögel, Füllhörner und feine Ornamentranken bevölkern die Gewölbe der Gruftarkaden, altarartige Epitaphien an der hinteren Kapellenwand geben Auskunft über die Besitzer und in den

⁷⁰² Tropper 1993, S. 16; Mahlkecht 1993, S. 82 und S. 83. Die Abgusssammlung Salms wurde nach seinem Tod nach Wien an die Akademie gebracht. Mahlkecht 1993, S. 98, Anm. 10.

⁷⁰³ Abt Dominikus, mit bürgerlichem Namen Kajetan Rupert Hagenauer, wurde 1746 als vierter Sohn des Kaufmannes Johann Lorenz geboren.

⁷⁰⁴ Ramsauer 1987.

⁷⁰⁵ Reider 1930, S. 489.

Marmorfußboden sind Inschriftenplatten mit den Namen bestatteter Familienmitglieder eingelassen. Nach außen hin abgeschlossen sind die Gruftarkaden mit kunstvoll geschmiedeten Türgittern. Häufig sind zusätzliche Grabdenkmäler in Auftrag gegeben worden, wie sie auch Probst in größerer Zahl ausgeführt hat. Sie erinnern zwar nicht an hochstehende Persönlichkeiten, sind aber umso mehr Zeugnisse für das Selbstverständnis des Salzburger Bürgertums im frühen 19. Jahrhundert. Die Künstler dieser Epitaphien sind zum Großteil vergessen. Probsts Werke waren bislang – abgesehen vom Hagenauer Grabmal – nur aus der Literatur bekannt. Die dort erwähnten Modelle zu den Grabdenkmälern der Familien Penker und Bolland sowie dasjenige von Wolfgang Hagenauer, die sich in der Kunstsammlung der Erzabtei befinden sollen, sind nicht mehr erhalten. Über ihren Verbleib lassen sich nur Mutmaßungen anstellen.⁷⁰⁶ Aufgrund der physischen Präsenz der Werke und die erhaltenen Aufzeichnungen im Stiftsarchiv von St. Peter lassen sich Probsts späte Schaffensjahre in Salzburg zufriedenstellend rekonstruieren.

Das Grabdenkmal des Salzburger Architekten befindet sich in einer der Gruftkapellen am Friedhof von St. Peter und zeigt eine männliche trauernde Figur in Chlamys und gegürten Sandalen, die mit überkreuzten Beinen, den Kopf auf die linke Hand gestützt, an eine Inschriftentafel gelehnt ist, auf der eine Urne steht. In seiner Rechten hält er eine aufgerollte Zeichnung, auf der die innere Seite des Neutores, Hagenauers wichtigstes Werk, dargestellt ist. Die Inschrift rühmt Hagenauers architektonisches Schaffen und sein rechtschaffenenes Leben als Ehemann und Vater. Abt Dominikus berichtete in seinen Tagebüchern vom Tod seines Vetters und erwähnte, dass er „*ihm auf sein Grab eine Marmorsteinerne Statue*“⁷⁰⁷ setzen ließ. Hagenauers Grabmal steht in der Hagenauerischen Gruftkapelle in St. Peter, die der Salzburger Hofbaumeister wahrscheinlich noch zu Lebzeiten für sich und seine Familienmitglieder erworben hatte. Im Gegensatz zu seinem Bruder Johann Baptist, der, obgleich zweimal verheiratet, keine Nachkommen hinterließ, war die Ehe Wolfgang Hagenauers mit der Kaufmannstochter Elisabeth Gasser (1752–1801) mit fünf Kindern gesegnet. Dass Probst der ausführende Künstler des Grabmals war, wird bei Benedikt Pillwein erwähnt.⁷⁰⁸ Im Stiftsarchiv von St. Peter sind die zugehör-

⁷⁰⁶ Thieme-Becker 1964, Bd. 27, S. 410. In der ÖKT ist von Skizzen zum Grabmal Hiebinger und Hagenauer die Rede, wobei sich letztere noch in St. Peter befindet. Tietze 1912, S. 126. Nach Angaben des Kustos sind viele, vor allem kleinformatige, Werke während des letzten Krieges zerstört bzw. unrechtmäßig aus St. Peter entfernt worden, sodass sie für die Forschung verloren sind.

⁷⁰⁷ Hahl 2009, Bd. 2, S. 837.

⁷⁰⁸ Pillwein 1821, S. 189.

rigen Archivalien verwahrt. Während das Alabastermodell des Hagenauer-Epitaphiums nicht mehr existiert, hat sich zumindest eine Entwurfszeichnung erhalten. (Abb. 88) Das relativ kleine Blatt, das schon einmal in zwei Teile zerschnitten war, mittlerweile aber wieder zusammengefügt ist, erweist sich als seltenes Zeugnis, denn für keine weitere Arbeit Probsts am Friedhof von St. Peter sind Entwürfe erhalten. Die Zeichnung ist zwar von keiner besonderen künstlerischen Qualität – die Figur des Genius wirkt sehr knabenhaft, sein Körper trotz der ausgeprägten Bauchmuskulatur undefiniert – sie stellt aber die Verhandlungsbasis des Künstlers mit seinem Auftraggeber dar. Dies verdeutlichen die links und rechts oben angebrachten Maß- und Preisangaben. Abt Dominikus entschied sich für die Ausführung der etwas größeren, ‚5 Schuch‘ hohen, und mit einem Preis von 60 fl doppelt so teuren Variante, der dafür allerdings neben einer Inschriftentafel auch eine Figur beigegeben war. Zwischen Entwurfszeichnung und ausgeführtem Werk sind deutliche Unterschiede festzustellen. Die in der Zeichnung als hinterer Abschluss vorgesehene Pyramide, die aufgrund der rot gesprenkelten Färbung wohl aus Adneter Marmor und folglich aus dem Material hergestellt werden sollte, mit dem Wolfgang Hagenauer während seines künstlerischen Lebens oft in Berührung gekommen war, ist in der Ausführung nicht umgesetzt worden. (Abb. 89) Das Motiv der Pyramide wurde beim ausgeführten Werk schließlich ganz aufgegeben. Das Epitaph ist auf einem Steinsockel montiert. Dieser bildet einen Gegensatz zu den exakt geschnittenen Sockelabschlüssen und dem naturalistisch anmutenden Felsbrocken darunter. Der nackte Genius, den der Abt wahrscheinlich als unpassend für ein Grabmal empfunden hatte – Antonio Canova hatte seinen Genius am Grabmal für Papst Clemens XIII. ebenfalls verhüllen müssen, da die römische Öffentlichkeit auf die nackte Gestalt wenig verständnisvoll reagierte⁷⁰⁹ – trägt ein tunikaartiges Gewand und wadenhohe, römische Sandalen. Mit der Darstellung der Aktfigur wollte sich Probst als akademisch gebildeter Künstler präsentieren. Anstatt der ausgelöschten Fackel, Symbol für den Tod, die auf das Vorbild der sogenannten Ildefonso-Gruppe zurückgeht, hält der Genius, wie erwähnt, die Entwurfszeichnung des Neutones in der Hand. Aus der klassizistischen, emotional distanzierten Figur des Entwurfes ist in der Ausführung eine Trauerfigur geworden, deren Gesicht Schmerz und Verbitterung offenbart. Verstärkt wird dieser Eindruck zusätzlich durch das Einsinken des Kopfes in die linke Hand. Eine relativ große Dominanz erhielt die Inschriftentafel. Dies ist schon in der Entwurfszeichnung vorgebildet. Am ausgeführten Grabmal ist ihr noch ein Sockel

⁷⁰⁹ Licht 1983, S. 65. Zur Ikonographie des klassizistischen Todesgenius siehe S. 104.

beigegeben, der ebenfalls beschriftet wurde und sich auf die Person Wolfgang Hagenauers bezieht, während der Text darüber eine Lobrede auf sein architektonisches Werk darstellt. Eine weitere Ergänzung am ausgeführten Werk ist die Urne, die als Schmuckaufsatz der Inschriftentafel dient, gleichzeitig Inschriftentafel und Geniuskopf auf ungefähr gleiche Höhe bringt und damit einen geschlossenen Umriss des Gesamtwerkes erzeugt. Sehr sorgfältig gezeichnete Bleistiftentwürfe für ähnliche Urnengefäße bzw. Vasen aus der gleichen Zeit sind im Stiftsarchiv von St. Peter erhalten. Sie stammen möglicherweise aus der Werkstatt Hitzls; sie einem bestimmten Künstler zuzuordnen fällt allerdings schwer, da die Entwürfe nicht signiert sind und es keine Anhaltspunkte dafür gibt, dass sie je realisiert worden sind.

Der augenfälligste Unterschied zwischen Entwurfszeichnung und ausgeführtem Werk liegt allerdings in der stilistischen Auffassung. Der Entwurf offenbart einen innovativen Künstler, der nicht nur mit klassizistischem Formengut, sondern auch mit hochmoderner Grabmalsikonographie vertraut war. Dies kommt besonders durch das Aufgreifen des nackten Genius als Symbolfigur für den Tod zum Ausdruck, den Antonio Canova mit dem Grabmal für Papst XIII. in die Bildhauerei eingeführt hatte. Die Verwendung von Pyramide, Quader und Kugel, einfacher geometrischer Formen, ist weit mehr dem Klassizismus verpflichtet als das ausgeführte Werk selbst. Der Auftraggeber fand zwar Gefallen an der Modernität von Probsts Entwurf, er hielt aber noch stark am Decorum fest und ließ den Bildhauer zahlreiche Änderungen vornehmen, die dieser offenbar bereitwillig umsetzte. Sein Werk ist damit nur ein Abglanz, wenn auch kein schlechter, seiner ursprünglichen Idee geworden.

Maria Anna Bolland⁷¹⁰ (1778–1804) war eine geborene Hagenauer, sie war die Tochter von Johann Nepomuk Anton Hagenauer (1741–1799) und eine Nichte des Kaufmanns Johann Lorenz. Sie war mit Mathias Bolland (1779–1818), einem Spross der bayerisch-salzburgischen Kaufmannsfamilie Bolland, verheiratet und starb, bereits ein Jahr nach ihrer Hochzeit, 1804, mit nur 26 Jahren an „*nerven Krampfungen*“, ⁷¹¹ wie im Totenbuch von St. Peter vermerkt ist. Maria Anna Bolland starb im Kindbett; darauf weist die Inschrift auf ihrem Epitaph hin. Aus dem Eintrag geht außerdem hervor, dass ihr Gemahl

⁷¹⁰ Der Vorname Maria Anna ist nicht eindeutig gesichert, denn man findet die Bolland-Ehefrau auch unter den Vornamen Katharina bzw. Anna Elisabeth. Der Einfachheit halber wird hier dem Eintrag im Totenbuch von St. Peter gefolgt.

⁷¹¹ ASPS Hs. A 269 fol 247; „*Todtenbuch*“. Hier wird als Todesdatum der 10. Juni angegeben, während auf dem Grabstein der 8. Juni vermerkt ist.

als „Direkteur“ in der „Hagenauerischen Spezereywarenhandlung“⁷¹² beschäftigt gewesen war. Maria Anna wurde am St. Petersfriedhof in der Gruftarkade ihres Onkels beigesetzt. Ihr Epitaph, das Probst geschaffen hat, ist erhalten. (Abb. 90) Es zeigt deutliche Parallelen zu jenem des Hofarchitekten Hagenauer: Die eigentliche Grabfigur steht auf einem hohen Steinsockel. Über einer rechteckigen Sockelplatte mit Inschrift erhebt sich eine nackte Jünglingsfigur, die sich an ein Urnengefäß lehnt und mit den Händen das Gewand, das von der rechten Schulter herunterfällt, über das Gefäß legt. Die knabenhaften Proportionen der Jünglingsfigur, das Standmotiv mit der eingeknickten Hüfte und der Aufbau des Grabmals aus einem Sockel mit Inschrift, darüber links eine Trauerfigur und rechts eine Inschriftentafel, die auf die Verstorbene hinweist und das Motiv der Aschenurne, sind mit dem kurz vorher entstandenen Grabmal für Wolfgang Hagenauer vergleichbar. Das nach rechts gewandte Gesicht und der hängende, in Trauer versunkene, Kopf mit der Lockenfrisur, die bei beiden von einem breiten Band im Haar geschmückt ist, ähneln einander stark. Beim Bolland-Epitaph dominiert das Motiv der Urne, die exakt aus dem Stein herausgehauen ist und auf einem mehrfach getreppten Sockelfuß steht. Der schmälere Teil der Urne weiter oben, weist ziemliche Ungenauigkeiten auf. Die umlaufende Einkerbung in den Gefäßkörper, wodurch die Verjüngung erzeugt wird, ist nicht gleichmäßig breit; hier lässt der Künstler eine gewisse Schwäche erkennen, die auch in der Ausarbeitung des Jünglingskörpers wiederkehrt und besonders gut an den wenig definierten Beinen mit den undefinierten Knien sichtbar wird. Das Motiv der Hände, die in den Stoff greifen und diesen festhalten, ist dagegen, besonders bei der rechten Hand, wirklich gelungen. Akzente setzte Probst durch die Verwendung verschiedener Marmorarten: Rötlicher Marmor beim Sockel, der dem Zentrum der Gruftkapelle, nämlich dem Epitaph für Lorenz Hagenauer, angepasst wurde, die strahlend weiße Grabmalsfigur mit der schwarzen kunstvoll verschnörkelten Schrift und die, wiederum sehr exakt geschliffene, schwarze Kugel, die das Urnengefäß bekrönt.

Das Grabdenkmal für Maria Anna Hiebinger (gest. 1802) wird in den Archivalien als Arbeit des Bildhauers Hitzl ausgewiesen.⁷¹³ Da Johann Georg Hitzl (1706–1781) bereits 1781 starb, kann es sich dabei nur um dessen Sohn Franz handeln. Abt Dominikus vermerkte im Rechnungsbuch für das Jahr 1802: „Eben so ließ ich der seligen Klosterköchinn Maria Anna Hibingerinn als Gutsthäterinn ein Marmorsteinernes Epitavium setzen

⁷¹² ASPS Hs. A 269 fol 247.

⁷¹³ ASPS Hs. A 875 fol 39. „Abtey Rechnungsbuch Regular und Conto Buch für das Jahr 1802.“

und bezahlte dem Bildhauer Hitzl 142 f 4 x.⁷¹⁴ Damit dürfte gemeint sein, dass er die Werkstatt Hitzls für die Ausführung bezahlte. Probst scheint meist, auch bei Werken, die er signierte, nicht in den Rechnungsbüchern als ausführender Künstler auf. Vieles spricht dafür, dass auch das Hiebinger-Grabmal ein Werk aus seiner Hand ist. Der Aufbau entspricht völlig seinen übrigen Grabmalsarbeiten, es lassen sich wiederum Parallelen zu den bereits besprochenen Epitaphien feststellen, nämlich die links positionierte Trauerfigur mit überkreuzten Beinen, die sich mit eingeknickter Hüfte an einer hohen Inschriftentafel abstützt, die das Leben der Verstorbenen rühmt, während ihre Lebensdaten wieder auf einem rechteckigen Sockel, der gleichzeitig als Sockel für die Figur dient, zu finden sind. (Abb. 91) Diese Ähnlichkeiten sind wahrscheinlich auf die zeitliche Nähe der Ausführungen beider Grabmäler – Wolfgang Hagenauer starb 1801, Maria Anna Hiebinger 1802 – zurückzuführen. Das Grabmal von Maria Anna Hiebinger befindet sich heute in keinem guten Zustand. Die Inschrift ist schlecht und zum Teil gar nicht mehr lesbar, die Trauerfigur weist zahlreiche Beschädigungen und Bruchstellen auf, eine großflächige Fehlstelle ist insbesondere am rechten Oberschenkel festzustellen. Schon 1805 waren offenbar Ausbesserungsarbeiten notwendig, da Abt Dominikus „[d]em Bildhauer Probst für Umänderung des Epitaphiums der sel. Anna Hibingerin 1 [fl]“⁷¹⁵ bezahlte. Hiebinger, „die Abtey Köchinn,“⁷¹⁶ war die Tochter eines bürgerlichen Bäckermeisters. Bis zu ihrem Tod am 16. Februar 1802 hatte sie ein beträchtliches Vermögen angehäuft, das sie dem Stift St. Peter vermachte.⁷¹⁷ Ein ganzer Aktenbund im Stiftsarchiv ist dieser Schenkung gewidmet.⁷¹⁸ Wie sehr man diese finanzielle Zuwendung in St. Peter zu schätzen wusste, kommt nicht nur dadurch zum Ausdruck, dass dem testamentarischen Willen der Verstorbenen, wenn auch in reduzierter Form, bis in die 1870er-Jahre Folge geleistet wurde, sondern insbesondere durch den Entschluss des Abtes, ihr ein Grabdenkmal zu errichten, der bei der Versammlung der Klostervorsteher am 5. Mai 1802 vorgebracht und von den Anwesenden einstimmig angenommen worden war.⁷¹⁹ Im Protokoll zu dieser Sitzung ist ebenfalls vermerkt, dass „[Anna Maria Hiebingers Name] in das Kloster Nekrolog mit dem Beysatz *Benefactrise nostra* gesetzt werden sollte.“⁷²⁰ Auf ihrem Grabstein wird sie als Jungfrau bezeichnet, wohl deshalb ist an ihrem Grabmal kein nackter Trauergenius,

⁷¹⁴ ASPS Hs. A 875 fol 39.

⁷¹⁵ Tietze 1912, S. CXCII.

⁷¹⁶ ASPS Hs. A 269 fol 207.

⁷¹⁷ ASPS Hs. A 269 fol 207.

⁷¹⁸ ASPS Hs. A 533; 26. Juli 1795. „Acten über die Hübinger'sche Stiftung.“

⁷¹⁹ ASPS Hs. A 533 fol 11.

⁷²⁰ ASPS Hs. A 533 fol 11.

sondern eine verschleierte weibliche Figur, die sogar mit einem nur den Hals freilassenden, langärmeligen, bodenlangen Gewand bekleidet ist, dargestellt. Sie umfasst mit ihrer rechten Hand eine runde Opferschale und hält in der linken eine Lilie als Hinweis auf die Reinheit und gleichzeitig auch auf die Namenspatronin der Verstorbenen. Erneut nahm Probst beim Auftrag des Abtes von St. Peter bedacht auf eine angemessene Form.

Das letzte dem Bildhauer Probst in St. Peter zugeschriebene Werk ist das Grabmal für die Familie Penker. Karl Penker, im Salzburger Domkapitel als Archivar und Sekretär beschäftigt, ließ seiner Tochter (1788–1812) und seiner Ehefrau (1748–1819), die beide den Vornamen Katharina trugen, in der Freysaufschen Gruftkapelle ein Grabdenkmal errichten. (Abb. 92) Dieses entstand offenbar erst anlässlich des Todes der Ehefrau, worauf die Inschrift am Sockel, die Karl Penker als Stifter des Grabmals ausweist, deutet. Seine Ehefrau stammte aus der Familie Freysauff. Karl Penker stiftete der Erzabtei St. Peter 1830 eine größere Geldsumme, mit welcher einmal im Jahr ein Gottesdienst und zwölf Messen für die verstorbenen Familienmitglieder der Familie Freysauf sowie eine jährliche Seelenmesse für den Stifter und seine Gattin gelesen werden sollten.⁷²¹ Das Epitaph am Friedhof von St. Peter wiederholt im Prinzip den Aufbau der bereits besprochenen Grabdenkmäler. Anstatt der stehenden Trauerfigur ist es hier eine männliche Figur, halb sitzend, halb liegend, die sich mit dem aufgerichteten Rücken an den Inschriftenstein dahinter lehnt. Der Oberkörper ist entblößt, nur die linke Schulter und die Beine sind bedeckt. Die Augenlider sind halb geschlossen, der Blick nachdenklich gesenkt. Die Figur sitzt auf einem, auf der linken Seite bis zur Hälfte des Oberkörpers ansteigenden, Felsenstück, das mit Blättern bedeckt ist, die da und dort unter der Figur zum Vorschein kommen. Seine Haltung erinnert entfernt an den toten Christus einer Pietà-Darstellung. Zu Füßen des Jünglings ist eine schwarze, ovale Steinplatte montiert, welche die Gedenkinschrift für die jung verstorbene Tochter des Ehepaares trägt. Interessant ist die Haltung des rechten Armes der Figur, mit der sie sich ans Knie greift und wodurch eine Spannung im Körper erzeugt wird, die aus dem Motiv des Trauerns heraus gar nicht notwendig wäre. Der entkleidete Oberkörper zeigt wiederum Schwächen in der anatomischen Gestaltung der Figur; das rundliche Gesicht und die schematische Wiedergabe der Frisur sind für die Entstehungszeit überraschend ‚unantik‘. Den oberen Abschluss des Epitaphs bildet ein giebelförmiger, etwas zu massiv geratener, Aufsatz, der die Basis für eine schwarze Urne

⁷²¹ ASPS Hs. A 541. „Stiftsbrief von Carl Penker vom 13. Februar 1830.“

bildet. Wiederum sind verschiedene Gesteinsarten verwendet worden; auffallend ist auch hier der schwarz-weiß Kontrast, der an vielen Werken Probsts begegnet.

In der Österreichischen Kunsttopographie wird noch ein weiteres Grabmal Probsts auf dem Sebastiansfriedhof in Salzburg erwähnt.⁷²² Auch in St. Sebastian sind unter umlaufenden Arkaden, kostbar ausgestattete Gruftarkaden ausgestaltet. Probst soll für eine dieser Kapellen ein Epitaphium für den Domkapitular Josef Graf von Starhemberg ausgeführt haben. Dabei handelte es sich um Johann Nepomuk Franz Xaver Josef Graf von Starhemberg (1748–1819), der seit 1772 Domherr in Salzburg gewesen war.⁷²³ Die in der ÖKT angegebene Jahreszahl 1788 kann sich nicht auf das Ausführungsjahr beziehen, da Probst sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Salzburg befand und Starhemberg erst 1819 verstorben ist. Das Grabdenkmal auf dem St. Sebastians-Friedhof ist nicht nachzuweisen.

Ebenfalls in Salzburg entstand eine Beweinung Christi,⁷²⁴ eine holzgeschnitzte Figurenkomposition auf einem breiten Sockel, der als Felsen gestaltet und links, unterhalb der Figur der Maria Magdalena signiert und auf das Jahr 1813 datiert ist. Um die beiden Hauptfiguren, Maria und Christus, gruppieren sich ein Engel und Maria Magdalena mit Johannes, begleitet von zwei Putti. Die Komposition erinnert an Georg Raphael Donners Pietà von 1740, mit der sich Probst schon vor 1800 auseinandergesetzt hatte (siehe S. 166). Die holzgeschnitzten Figuren sind mit einem dunkelgrauen Anstrich versehen, der sich an vielen Stellen von der Oberfläche gelöst hat. Probsts Salzburger Pietà ist bislang von der Forschung unbeachtet geblieben. Dazu beigetragen hat sicherlich der schlechte Erhaltungszustand des Werkes. Der Felsenunterbau, für dessen Massivität sicherlich die ursprünglich vorgesehene Grabstelle verantwortlich ist, dominiert den Gesamteindruck. Erst in der Einzelbetrachtung der Figuren – sie sind mit einer Art Holzdübel, der an der Unterseite angebracht ist, im Felsen befestigt – wird die künstlerische Qualität von Figurenaufbau, Faltenwurf und Gestik sichtbar (z. B. Maria Magdalena). In die wenige Millimeter dünnen Flügel des Engels sind kunstvoll ausgeführte Federn geschnitzt, deren Gestaltung eindeutig von Donners Vorbild motiviert ist. Die Flügel sind abgebrochen, dieser Umstand beeinträchtigt die Gesamtwirkung stark. An der Hinterseite der hölzernen Felsenformation ist eine Vorrichtung für ein Steckkreuz angebracht. Das dazugehörige Kreuz ist erhalten. Obgleich es relativ hoch ist, sprechen Farblosigkeit, das um den Querbal-

⁷²² Tietze 1912, S. 158.

⁷²³ Riedl 1867, S. 198.

⁷²⁴ Probsts Pietà befindet sich heute in der Skulpturensammlung des Salzburg Museums. Inv. Nr. 9286-49; Maße 50,0 x 46,0 x 23,0 cm.

ken geschlungene Tuch und der Umstand, dass das Kreuz exakt in die Steckvorrichtung passt dafür, dass es sich bei dem Kreuz um das ursprünglich zur Komposition gehörige handelt. Die Provenienz von Probsts Beweinung ist nicht geklärt, mit Sicherheit war sie für einen sakralen Raum (eine Kapelle oder Kirche in Salzburg) bestimmt gewesen.

Probst verbrachte zwar seinen Lebensabend in Salzburg, die Verbindung nach Klagenfurt war allerdings nicht gänzlich abgerissen, wie ein Auftrag des Gurker Fürstbischofs aus dem Jahr 1807 zeigt. In diesem Jahr beteiligte sich Fürstbischof Salm an der Errichtung eines Denkmals auf den Friedensschluss zwischen Frankreich und Österreich in Preßburg, das am damaligen Fürsten-, dem heutigen Kardinalsplatz in der Klagenfurter Innenstadt, errichtet werden sollte. Der Fürst beglich die Materialkosten für einen „*Stein Den Marmorbrüchen Salzburgs abgezwungen*“, wie die Inschrift an der Südseite des Denkmals verrät – die Kosten für Ausführung und Aufstellung übernahmen die Klagenfurter Stände.⁷²⁵ Der Name Probsts wird in der südseitigen Inschrift erwähnt. Der Bildhauer schuf einen fast zwanzig Meter hohen, steinernen Obelisken, der von einem christlichen Kreuz bekrönt ist. Das Denkmal ist gleichzeitig eine Huldigung an den Friedensbringer Franz II./I., der durch seinen Verzicht auf den Titel des Kaisers des Heiligen Römischen Reiches den Frieden in Europa sicherte. Der äußerst schlanke, hohe Pyramidenkörper erhebt sich über einem mehrteiligen Sockel, der mit Inschriften verziert ist. Der Obelisk auf dem Klagenfurter Kardinalsplatz ist mithin das sichtbarste Zeichen von Probsts Kunst geblieben. Wenige Jahre zuvor hatte sich Probst bereits mit der Form des Obelisken auseinandergesetzt und zwar beim Auftrag von Johann Peter II. Graf von Goess (1774–1846), einem hohen Beamten im österreichischen Staatsdienst, der im Schlosspark des Familiensitzes Ebenthal (südöstlich von Klagenfurt gelegen) für seine gleichaltrige Frau Maria Carolina von Goess (1774–1803), die im Jahr 1803 im Kindbett verstorben war, einen Obelisken errichten ließ.⁷²⁶ Der Obelisk ist in seiner Funktion als Lichtsymbol zum einen Hoffnungsträger für den christlichen Auferstehungsgedanken, andererseits ist die Häufigkeit von ägyptischen Formen und Symbolen in der Zeit um 1800 auf die allgemeine Ägyptenrezeption, die Europa in dieser Zeit erfasst hatte, zurückzuführen (siehe S. 114). Wie die Denkmäler in Klagenfurt zeigen, hielt diese auch in entlegeneren Gebieten Einzug.

⁷²⁵ Wurzbach 1874, S. 125.

⁷²⁶ Berger 2003, S. 361–362.

Johann Nepomuk Probsts Grabdenkmäler zeigen keine einheitliche künstlerische Qualität, sie bilden aber eine harmonische Werkreihe, die auf einen einzigen Bildhauer zurückgeführt werden kann, sodass Probsts Autorschaft unbestritten ist. Die Sockel und Platten mit den Grabinschriften sind typische Arbeiten eines Steinmetzes. Dieser Handwerksstand war in Salzburg im ausgehenden 18. Jahrhunderts stark vertreten. Probst arbeitete bei seinen Aufträgen offensichtlich immer mit demselben Steinmetz zusammen, denn dessen Handschrift – ein sichtbares Zeichen dafür sind die Grabinschriften – findet sich häufig, auch auf anderen Grabmälern auf Salzburgs Friedhöfen. Probsts Grabdenkmäler wiederholen stets die gleichen Elemente im Aufbau: Über einem niedrigen rechteckigen Sockel erheben sich eine große Steinplatte mit einer stets in der gleichen Schriftart gesetzten Inschrift, die kurz den Lebensweg der oder des Verstorbenen schildert. In der Regel befindet sich daneben eine antikisierende trauernde Figur, die meist, bis auf ein drapiertes Stück Stoff, unbedeckt ist. Daneben gibt es noch ein weiteres, kleineres Inschriftenfeld, das sich auf den Auftraggeber des Denkmals bezieht. Es finden sich typische Elemente der klassizistischen Grabmalkunst wieder, wie Aschengefäße, Schleier oder Blumen. Die Kunstwerke zeichnen sich durch ihre Zusammensetzung aus einfachen geometrischen Formen aus. Fast alle weisen daneben das christliche Symbol des Kreuzes auf. Das Motiv der in der Hüfte eingeknickten Figur, die sich an den Grabstein lehnt, erinnert an Franz Anton Zauners Epitaph für Kaiser Leopold II. in der Wiener Augustinerkirche, das zwischen 1790 und 1792 ausgeführt worden war. Eine Eigenart von Probsts Grabmalkunst ist zudem das Erzeugen eines farblichen Kontrasts, der durch die Verarbeitung verschiedener Gesteinsarten entsteht. Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass Probst im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts in Salzburg v. a. für das Bürgertum tätig war. Bemerkenswert viele Salzburger Familien ließen zu Beginn des Jahrhunderts für sich und ihre Angehörigen Grabkapellen ausstatten und beauftragten dafür namhafte Künstler, die bspw. auch für den Erzbischof tätig waren. Die Grabkapellen verdeutlichen den Reichtum und die gesellschaftlich hohe Stellung des Bürgertums. Dieses präsentierte sich nach 1800 als wesentliche Auftraggeberschicht für Künstler im Erzstift, wie Probst Werke zeigen.

Die letzte große Gruppe unter den Schülern Hagenauers stellen Münz- und Medaillenschneidern dar. Sie bildeten, nach Gold- und Silberschmieden, die am häufigsten vertretene Kunstrichtung an der Erzverschnidderschule. Einer Vielzahl an Namen, die sich aus dem Quellenmaterial des Akademiearchives erschließt, steht eine vergleichswei-

se geringe Zahl an Künstlern gegenüber, deren Leben und Wirken sich genauer verfolgen lässt. Dies soll der letzte Abschnitt des Kapitels leisten, wobei weniger die lückenlose Erschließung von Künstler und Werk im Vordergrund steht, als vielmehr ein Überblick über die Entwicklung der Wiener Medaillenkunst um 1800. Dies erfolgt zum einen aus dem oben bereits geschilderten Grund, dass sehr viele Schüler der Erzverschneiderschule als Medailleure tätig wurden, andererseits weil die Medaillenkunst im Klassizismus eine gewichtige Rolle spielte. Gerade für die Wiener Medaille ist eine genauere Betrachtung lohnenswert. Wien und die Entwicklung der klassizistischen Kunstmedaille stehen im Mittelpunkt der nachfolgenden Ausführungen.

5. Die Medailleure aus Hagenauers Erzverschneiderklasse

Am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert etablierte sich die klassizistische Medaille als bedeutende Kunstform in den österreichischen Landen. Bedingt durch die Kriegsjahre dieser Zeit und aufgrund der instabilen Lage in Europa waren Rohstoffe knapp und große Aufträge für Künstler selten. Die meisten Anlässe für das Anfertigen von Kunstwerken boten die politischen Ereignisse der Zeit: Kriege gegen und Siege über Frankreich, die Darstellung der verbündeten Mächte des österreichischen Kaiserreiches, von Herrschern, Militärs und Adligen in wichtigen politischen Funktionen. Ereignisse wie Hochzeiten, Geburten oder Krönungen im österreichischen Herrscherhaus gab es zwar nach wie vor, allerdings im Vergleich zum 18. Jahrhundert in weit weniger umfangreichem Ausmaß. In Kriegszeiten bot die Medaille zudem viele Vorteile: Sie war klein, konnte kostengünstig und in beliebig großen Mengen produziert werden. Diese Eigenschaften machten die Kunstmedaille zudem für eine breite Käuferschicht attraktiv. Die Darstellungen auf den Medaillen sind zum überwiegenden Teil dem klassizistischen Zeitgeschmack verpflichtet. Die Porträtbüste, vorwiegend all'antico dargestellt, war auch im kleinen Format am häufigsten verbreitet. Daneben ist aber bereits der Einfluss romantischer Kunst festzustellen, der sich besonders in religiösen Darstellungen niederschlägt. Die verbesserte Ausbildungssituation führte im 19. Jahrhundert dazu, dass an den Münzprägestätten des habsburgischen Reiches im Grunde nur noch heimische Künstler tätig waren. Die zwei zentralen Ausbildungsstätten für Medailleure waren die Erzverschneiderschule an der Akademie und die Graveurakademie am Wiener Hauptmünzamt. Das heißt, der künstlerische Nachwuchs wurde in Wien ausgebildet und von dort aus in die verschiedenen habsburgi-

schen Prägestätten entsandt. Johann Baptist Hagenauer war an der Ausbildung dieser Medailleure maßgeblich beteiligt. Der Großteil der Medailleure der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war an der kaiserlichen Münze für das Kaiserhaus tätig. Ein derartiges Anstellungsverhältnis bot viele Vorteile, bspw. ein geregeltes Einkommen und regelmäßige Arbeitsaufträge. Im folgenden Kapitel soll gezeigt werden, wie eng die Arbeit des Medailleurs mit der klassischen Bildhauerei verknüpft ist, wer die Medailleure sind, die in so großer Zahl aus Hagenauers Erzverschneiderschule hervorgegangen waren, und wie sie sich nach ihrer Ausbildung an der Akademie als Künstler etablieren konnten.

Weil die Medaillenkunst in Wien noch keine lange Tradition hatte, ist es nötig, einen kurzen Abriss zur Entwicklung dieser Kunstform in der kaiserlichen Residenzstadt voranzustellen. Bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts sind wichtige Voraussetzungen für die Etablierung der klassizistischen Medaille geschaffen worden. Kaiser Joseph I. trug sich erstmals mit dem Gedanken, in Wien eine Münzprägestätte einzurichten, die mit vergleichbaren Institutionen in den Niederlanden, Frankreich oder Italien mithalten konnte. Unter seinem Nachfolger, Karl VI., nahm dieses Vorhaben konkrete Formen an. Die Regierungszeit Karls VI. ist nicht nur untrennbar mit dem Beginn barocker Prachtentfaltung am Wiener Hof verbunden, sondern sie war auch geprägt von der Auseinandersetzung der Habsburger um die herrschaftliche Vormachtstellung in Europa mit dem französischen Königshaus. Gerade in Frankreich war die Medaillenkunst als Repräsentationsmedium am königlichen Hof fest verankert. Viel früher als in Österreich begriff man die Medaille dort als politisches Medium. Für die Habsburger war die Darstellung von Herrschaft an sich, die Macht des Hauses und seine lange Tradition, wichtig. Münzen und Medaillen, die anlässlich militärischer Siege oder Kaiser- und Königskrönungen geprägt wurden, waren politische Symbolträger. Welche Bedeutung Münz- und Medaillenprägungen für das Wiener Kaiserhaus durch die Jahrhunderte hindurch hatten, veranschaulicht unter anderem die mehrbändige Publikation zur Stempelsammlung des kaiserlichen Münzamt.⁷²⁷ Bezeichnenderweise stellt der Band zum 18. und 19. Jahrhundert, also zur Regierungszeit von Maria Theresia bis zu Ferdinand I. (1793–1875), den umfangreichsten dar, wobei unter Kaiser Franz II./I. die Medaillenproduktion quantitativ und qualitativ ihren Höhepunkt erreichte.

⁷²⁷ Katalog Münzen- und Medaillen-Stempel-Sammlung, Wien 1901–1908.

Joseph I. und Karl VI. erkannten den Mangel an Fachkräften im eigenen Land und versuchten diesen durch die Berufung ausländischer Meister zunächst auszugleichen, waren aber gleichzeitig darauf bedacht, heimische Graveure auszubilden. Sie setzten noch vor der Jahrhundertmitte die nötigen Schritte, um das Niveau der Wiener Münz- und Medaillenproduktion anzuheben. Die an den Hof berufenen Meister waren allesamt Künstler, die sich bereits vor ihrer Ankunft in Wien als Medailleure einen Namen gemacht hatten: Karl Gustav Heraeus (1671–1725/30), Daniel Warou (1674–1730) und Bengt Richter⁷²⁸ aus Schweden, Philipp Christoph Becker (1675–1743) aus Koblenz und der Neapolitaner Antonio Maria de Gennaro (1679–1744/46). Heraeus erfüllte in Wien weit umfassendere Aufgaben als nur die eines kaiserlichen Medailleurs. Er war 1708 nach Wien gekommen; zwei Jahre später erhielt er am kaiserlichen Hof den Posten eines Medaillen- und Antiquitäteninspektors.⁷²⁹ Erwiesenermaßen war er Johann Bernhard Fischer von Erlach bei der Verfassung seines ‚Entwurffs einer historischen Architektur‘ behilflich; bemerkenswerterweise ist dort eine Vielzahl der Stiche mit Abbildungen von Medaillen versehen, die als Belege für den Wahrheitsgehalt für die von Fischer gezeigten Bauwerke, Stadtanlagen, der Weltwunder und für außereuropäische Architektur dienen.⁷³⁰ Der Aufbau einer konkurrenzfähigen kaiserlichen Münzprägestätte war für die nach Wien berufenen Künstler ein reizvolles Projekt, von dem sie sich gute Beschäftigungsmöglichkeiten versprachen. In die Regierungszeit Karls VI. fällt außerdem die Gründung der Graveurakademie am Wiener Münzamt, an der Antonio Maria de Gennaro, der später auch Lehrer von Matthäus Donner werden sollte, maßgeblich beteiligt gewesen war.⁷³¹

Auf Karl VI. geht außerdem die Gründung des kaiserlichen Münzkabinetts zurück, in dem alle Münz- und Medaillensammlungen des Kaiserhauses an einem Ort versammelt wurden und das in weiterer Folge den Grundstock der numismatischen Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien bildete.⁷³² Unter Maria Theresia waren die Entwicklungen bereits soweit gereift, dass sie im Jahr 1753 ein neues Münzamtsgebäude eröffnen konnte, das im ehemaligen Stadtpalais von Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736) unter-

⁷²⁸ Keine Lebensdaten bekannt.

⁷²⁹ Hammarlund 2005, S. 100.

⁷³⁰ Hammarlund 2005. Fischer von Erlach hatte sich bekanntermaßen selbst als Medailleur betätigt.

⁷³¹ Koch 1967, S. 54; Probszt-Ohstorff 1970, S. XV. Probszt-Ohstorff veröffentlichte eine Zusammenstellung über das österreichische Medaillenwesen, die von Erzherzogin Maria Anna verfasst worden und 1782 anonym in Wien erschienen war.

⁷³² Winter 2009, S. 11.

gebracht worden war.⁷³³ Das Wiener Münzamt verfügte zu diesem Zeitpunkt bereits über einheimische Fachkräfte und die nötigen technischen Voraussetzungen, um Arbeiten höchster Qualität zu liefern. Während Maria Theresia sich die österreichische Medaille in ihrer offiziellen Rolle als Regentin dienstbar machte und neben der Übergabe eines neuen Münzamtsgebäudes die Prägung von Medaillen auf wichtige Ereignisse veranlasste, war ihr Gemahl Kaiser Franz I. Stephan der Numismatik vor allem auch als Sammler zugeeignet. Schon seinem Vater, Leopold Joseph von Lothringen (1679–1729), war es gelungen, einen der besten Graveure seiner Zeit, Ferdinand de Saint-Urbain (1658–1738), für den Auftrag, einen Stammbaum des Hauses Lothringen in Form einer Porträtmedaillenserie (die sogenannte Lothringer-Serie) anzufertigen, zu gewinnen.⁷³⁴ Franz I. Stephans Vorliebe für die Medaillenkunst belegt etwa das Gruppenporträt am Stiegenaufgang des Wiener Naturhistorischen Museums, auf dem er mit den Direktoren der kaiserlichen Sammlungen zu sehen ist. (Abb. 93) Der Kaiser, an einem Tisch sitzend dargestellt, hält in seiner Beschäftigung (der Begutachtung eines Smaragds) inne und blickt aus dem Bild auf den Betrachter. Auf dem Tisch liegen Pretiosen aus dem Besitz des Kaiserhauses. Von rechts nähert sich der ältliche Valentin Jamerey-Duval (1695–1775) mit einem Münztableau. Duval und den Münzen und Medaillen aus seiner Sammlung kommt im Kreis der Direktoren eine besondere Bedeutung zu. Der Direktor des kaiserlichen Münz- und Antikenkabinetts ist neben dem Kaiser der einzige, der aus dem Bild herausblickt. Er ist nur leicht aus der Bildmitte gerückt; die rechte untere Ecke des Tableaus markiert diese fast genau. Duval war in seiner Funktion am kaiserlichen Hof die Aufgabe übertragen worden, die von Kaiser Karl VI. in Wien vereinten Sammlungsbestände des numismatischen Kabinetts sowie die Neuankäufe, die seither in die Sammlung gekommen waren, zu ordnen. Daraus resultierten zwei mehrbändige Publikationen, die kurz vor der Entstehung des Gemäldes abgeschlossen waren (*Numismata Cimelii Austriaci Vindobonensis, quorum rariora iconismis cetera catalogis exhibita jussu Mariae Theresiae imperatricis et reginae Augustae typis et sumptibus Thomae Trattner, 2 Bde., Wien 1755; Catalogue des Monnoies en argent (en or) qui composent une des différentes parties du cabinet de S. M. l'empereur depuis les plus grandes pièces jusqu'au Florin inclusivement, Wien 1756, 1759 und 1770*). Das oben schon angesprochene Zentrum des Bildes markiert nicht die Person des Kaisers, sondern der Tisch mit den Schätzen seiner Sammlungen. Nur unwesentlich später entstand das Gemälde von Johann Zoffani (1733–1810), das Franz I. Ste-

⁷³³ Probszt-Ohstorff 1970, S. 146.

⁷³⁴ Zedinger 2008, S. 244.

phan in ganzer Figur wiedergibt. (Abb. 94) Der Kaiser steht rechts von einem Tisch, dessen naturalistisch gestaltete, geschwungene Beine sich den Formen der Muscheln, Steine und des sägeblattähnlichen Rostrums, links im Vordergrund, anpassen. Auf dem Tisch steht ein Teleskop, das in die gewitterschwarzen Wolken des Hintergrundhimmels gerichtet ist, der am rechten Bildrand in eine (Wolkentürmen gleich) rot-violette Draperie übergeht. Eine Schublade des hinter dem Kaiser stehenden Sammlungsschranks ist geöffnet und gibt den Blick auf einen Teil der darin befindlichen Münzen- und Medailiensammlung preis. Eines der Exponate präsentiert Franz I. Stephan in seiner rechten Hand. Bei näherer Betrachtung lässt sich darauf das nach rechts gewandte Bildnis seiner Gemahlin, Maria Theresia, erkennen. Franz Stephans Sammelleidenschaft ist Ausdruck für die Etablierung der Wissenschaften am Wiener Hof. Als Beispiel dafür sei noch einmal auf die Forschungen an der Bergakademie in Schemnitz verwiesen, auf die weiter oben bereits ausführlich eingegangen wurde.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich in Wien eine künstlerisch hochwertige Medaillenkunst entwickelt, das belegt allein schon die große Zahl an Werken, die während der Regierungszeit Maria Theresias entstanden sind. Bei den Habsburgern war der Typus des Münzbildnisses bzw. der Medaille als Form der Porträtdarstellung von großer Bedeutung, wovon unzählige Beispiele Zeugnis geben.⁷³⁵ Besonders häufig begegnet das Bildnis in Medaillenform bspw. an den (Prunk)Sarkophagen in der Wiener Kapuzinergruft, der traditionellen Grablege der Habsburger, so etwa an den Grabmälern der Kaiser Joseph I. und Karl VI. oder der Kaisergemahlinnen Elisabeth Christine (1691–1750) und Maria Josepha (1739–1767). Das Münzbildnis blieb als Repräsentationsform aber nicht allein auf gekrönte Häupter der Familie beschränkt, es findet sich genauso an den Sarkophagen von Erzherzoginnen und Erzherzögen, wie bspw. an jenen von Maria Josepha (1751–1767) und Karl Joseph (1745–1761). Diese Beispiele belegen zudem, dass sich die Tradition des Münzbildnisses auch nach dem Tod von Kaiser Karl VI. fortsetzte.

Exkurs: Zur Verbindung von Bildhauerei und Medaillenkunst

Entwicklungsgeschichtlich hat die Medaille ihre Wurzeln in der italienischen Renaissance. Technische Perfektion und hohe künstlerische Qualität etablierten die Medaille als

⁷³⁵ Schemper-Sparholz 1996.

bildhauerisches Medium innerhalb der Gattungen. Am Anfang jedes Werkes stehen der künstlerische Entwurf und das Gipsmodell. Sie sind Grundlage für die fertige Arbeit, ganz unabhängig davon, ob sie als Guss oder als Prägearbeit ausgeführt wird.⁷³⁶ Entwurf und Modell, handwerkliches Geschick und Kunstfertigkeit, entscheiden über die Qualität des künstlerischen Endproduktes – nicht der materielle Wert des verwendeten Materials. In der Beschäftigung mit der Medaillenkunst wird v. a. eines deutlich: Der enge Zusammenhang zwischen der Bildhauerei und dem Medaillenfach. Viele bedeutende Bildhauer haben sich dem Anfertigen von Münzen und Medaillen gewidmet. Auf dem Weg zum Barock etwa Benvenuto Cellini (1500–1571), den ein Porträt in der Österreichischen Nationalbibliothek eindrücklich in dieser Doppelfunktion als Bildhauer und Medailleur wiedergibt. (Abb. 95) Der Stich von Francesco Allegrini (1587–1663) zeigt den Künstler in halber Figur. Mit der rechten Hand präsentiert er eine querovale Porträtmedaille, während auf der linken Seite (im Hintergrund) die Skulptur eines männlichen Torso auf einem Piedestal steht. Auf Österreich bezogen wäre als ein weiteres Beispiel für einen Bildhauer und Medailleur in Personalunion Georg Raphael Donner zu nennen. Dieser hatte sich zunächst als Medailleur an der erzbischöflichen Münzstätte in Salzburg beworben, bevor ihm der künstlerische Durchbruch als Bildhauer in Wien gelang. Ein entsprechender Kontrakt an den Erzbischof erging im Dezember 1726⁷³⁷ – er wurde aber von Franz Anton von Harrach (1665–1827) in dieser Funktion nicht in Dienst genommen. Dass Donner sich trotzdem an der erzbischöflichen Münze betätigt hatte, belegt ein Prägestock für einen Salzburger Taler, der sich heute im Sammlungsbestand des Kunsthistorischen Museums in Wien befindet. Ob es sich dabei um eine Art Probearbeit handelte, lässt sich nicht mehr beurteilen. An der Salzburger Münzstätte entfaltete die Familie Matzenkopf bis zur Säkularisierung des Erzstiftes eine reiche künstlerische Tätigkeit. Sie stellten über Generationen hinweg die besten Künstler für die erzbischöfliche Münz- und Medaillenprägung. Offenbar war ihr Einflussbereich so groß, dass es für fremde Künstler schwer war dagegen anzukommen.⁷³⁸ Einer der letzten Stempel- und Medaillenschneider aus der Familie war Franz Xaver Matzenkopf, der (wie bereits erwähnt) einige Zeit an der Erzverschneiderschule in Wien bei Hagenauer studiert hatte.

Nachdem Donner nicht auf eine Anstellung am Salzburger Münzamt hoffen konnte, sah er sich veranlasst, eine andere Beschäftigungsmöglichkeit zu suchen. Ganz ohne Auftrag

⁷³⁶ Steguweit 1995, S. 29.

⁷³⁷ Kat. Ausst. Donner 1993, S. 665–666. Zur Tätigkeit Georg Raphael Donners als Medailleur in Salzburg siehe auch Roll 1923.

⁷³⁸ Die Konkurrenz mit den ansässigen Salzburger Münzeisenschneidern spricht auch Roll an. Roll 1923.

musste er sich bekanntlich nicht von Salzburg verabschieden: Franz Anton von Harrach überließ ihm die Ausführung von elf lebensgroßen Statuen sowie vier Puttengruppen mit Leuchtern für das Stiegenhaus von Schloss Mirabell. Es sollten die einzigen Arbeiten des jungen Bildhauers in der erzbischöflichen Residenzstadt bleiben, denn schon 1727 fertigte er, offenbar schon auf dem Rückweg nach Wien, die Skulptur des hl. Johannes Nepomuk, die heute an der Außenseite der Apsis der Linzer Stadtpfarrkirche steht – ein Auftrag von Johann Joseph Philipp Graf von Harrach (1678–1764), einem Bruder des Salzburger Erzbischofs. Bemerkenswert bleibt die Tatsache, dass Donner sich als Medailleur in Salzburg sesshaft machen wollte und nicht als Bildhauer.

Vom Bildhauer zum Medailleur bedarf es nur weniger Schritte. Die Verbindungsstelle bildet eigentlich die bildhauerische Arbeitspraxis, denn eine gute Medaillenarbeit beruht, wie erwähnt, auf einer präzisen Vorzeichnung und einem fein säuberlich gearbeiteten Modell. Beides gehört zu den Grundlagen der bildhauerischen Tätigkeit. An der Erzverschneiderschule stellten die künstlerischen Techniken des Modellierens, des Bossierens und des Metallgießens wichtige Bestandteile des Unterrichts dar. Eine Ausbildung an der Erzverschneiderschule war daher für Gold- und Silberschmiede und besonders auch für Stempelschneider und Graveure geeignet. Während es für einen Bildhauer für seine Arbeit nicht zwingend Voraussetzung war, mit Gusstechniken vertraut zu sein bzw. sich damit vertraut zu machen, bildete die Beherrschung derselben für die oben angesprochenen kunsthandwerklichen Berufe die Grundlage ihres Arbeitens. So ist es nicht verwunderlich, dass Innovationen auf dem Gebiet des Metallgusses nicht selten durch Gold- oder Silberschmiede erfolgten, wie etwa auch im Falle Donners, der als junger Künstler zunächst eine Lehre zum Goldschmied absolviert hatte und in dieser Zeit jene Fertigkeiten erlernte, die ihn später zu einem der bedeutendsten Bleiplastiker des 18. Jahrhunderts werden ließen.⁷³⁹

Wie bereits weiter oben erwähnt, standen die Erzverschneiderschule und die Graveurakademie am kaiserlichen Münzamt hinsichtlich der Ausbildung von Medailleuren in enger Beziehung zueinander. Das heißt, man war bemüht, Künstler heranzubilden, die sowohl praktisch als auch theoretisch bestens auf ihre spätere Tätigkeit vorbereitet waren. Die Zusammenarbeit beider Schulen begann schon zu der Zeit als Matthäus Donner als Professor für Bildhauerei an der Wiener Akademie tätig war. Noch mehr als sein Bruder

⁷³⁹ Ronzoni 2002, S. 13.

Georg Raphael, verlegte sich Matthäus Donner auf das Medaillenfach. 1734 hatte er in eine der bedeutendsten Medailleurfamilien des 18. Jahrhunderts eingeheiratet, in die Wiener Familie Wirth.⁷⁴⁰ Donner, der von Antonio Maria de Gennaro und Bengt Richter zum Medailleur ausgebildet worden war, hatte gleichzeitig die Bildhauerprofessur an der Akademie und die Anstellung am kaiserlichen Münzamt inne, wo er mehrere Jahre auch als Lehrer tätig war.⁷⁴¹ „Die Verbindung seiner Lehrtätigkeit als Medailleur und als Professor der Bildhauerkunst wurde zum Segen,“⁷⁴² fasste Wilhelm Englmann diese, für die Schüler an beiden Institutionen günstige, Ausgangssituation zusammen. Mit der Wahl von Donner als Leiter der Schule war erstmals ein österreichischer Künstler mit einer wichtigen Position im heimischen Münz- und Medaillenwesen betraut worden.⁷⁴³ Donners Medaillen zeichnen exakt geschnittene Porträtdarstellungen aus. Antike Themen dominieren meist die Rückseitendarstellungen. Diese Motivik begegnet noch im 19. Jahrhundert an Wiener Medaillenarbeiten.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert erlebte das Münz- und Medaillenwesen eine Blütezeit. Besonders die künstlerische Medaillenarbeit erfreute sich, dank der verbesserten künstlerischen Ausbildung, technischer Neuerungen und nicht zuletzt (besonders aus österreichischer Sicht) durch die Protektion des Kunstzweiges durch das Kaiserhaus, großer Beliebtheit. Dass heute von einer klassizistischen Medaillenkunst in Wien gesprochen werden kann, hing nicht nur vom Entschluss ab, das Münzwesen zu reformieren, sondern auch von der Einrichtung geeigneter Ausbildungsstätten. Die akademische Erzverschneiderschule entwickelte sich diesbezüglich am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert zu einer wichtigen Institution. Johann Baptist Hagenauer kam in seiner Funktion als Direktor folglich eine bedeutende Rolle in der Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses für die kaiserlichen Münzstätten zu. Ende des 18. Jahrhunderts spielte die Medaille eine wichtige Rolle in der zeitgenössischen Porträtdarstellung und war längst nicht nur für reiche Auftraggeber interessant, weil, wie sich in der nachfolgenden Besprechung der Werkbeispiele zeigen wird, für ihre Herstellung auch billigere Rohstoffe (wie z. B. Eisen) eingesetzt werden konnten.

Dass sich das kaiserliche Münzamt bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu einer führenden Institution in Europa entwickelt hatte, unterstreichen zum Beispiel die zeitgenössischen

⁷⁴⁰ Koch 1967, S. 56.

⁷⁴¹ Die bislang einzige Studie zu Matthäus Donner stammt von Heinrich Kábdebo. Kábdebo 1880, S. 6–7.

⁷⁴² Englmann 1905/07, S. 157.

⁷⁴³ Schulz 1991, S. 161, Anm. 2. Die Graveurschule am Münzamt existierte bis 1873. Koch 1967, S. 60.

Beobachtungen des Berliner Medailleurs Abraham Abramson (1752/54–1811). Abramson, der sich zu einem der bedeutendsten preußischen Medailleure entwickeln sollte, kam 1787 im Zuge einer Studienreise, die ihm durch die Förderung des Ministers Friedrich Anton von Heinitz vom preußischen König gewährt worden war, nach Wien.⁷⁴⁴ Ungefähr zwei Jahre dürfte sich Abramson in der kaiserlichen Residenzstadt aufgehalten haben.⁷⁴⁵ Während dieser Zeit studierte er bei Hagenauer an der Erzverschneiderschule und bekam Gelegenheit, das kaiserliche Münzamt zu besuchen; ein keinesfalls selbstverständliches Ereignis für den jungen Künstler.⁷⁴⁶ Im Gegensatz zur Berliner Münze konstatierte er der Wiener Medailleurkunst „*eine bessere technische Handhabe*.“⁷⁴⁷ Das Wiener Münzamt hatte am Ende des 18. Jahrhunderts einen künstlerischen und technischen Standard erreicht, mit dem es nicht nur dem Vergleich mit Münzprägestätten im Ausland standhielt, sondern in manchen Bereichen sogar effizienter arbeitete. Vergleichbares gilt für die Erzverschneiderschule, wo Abramson die Technik des Stahlschneidens und das Gestalten von Medaillenrückseiten erlernte; Arbeitsvorgänge, die ihm in dieser Form aus Berlin ebenfalls nicht bekannt gewesen sein dürften.⁷⁴⁸ Abramsons Stil prägen sehr plastische Porträts, die sich scharf und präzise vom Hintergrund abheben. Ein hoher Individualisierungsgrad in der Darstellung der Porträtierten ist eine weitere künstlerische Qualität seiner Arbeiten. Hoffmanns Annahme, die zweifelsohne vorhandenen Parallelen von Abramsons Werken zu den Arbeiten Poschs, seien auf den gemeinsamen Lehrmeister zurückzuführen, ist wohl nur teilweise berechtigt, da Abramsons Lehrzeit bei Hagenauer nur von kurzer Dauer war.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts unterhielt die kaiserliche Münze bereits mehr als zwanzig Niederlassungen im gesamten Reichsgebiet. Der künstlerische Nachwuchs wurde in Wien ausgebildet. Am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert stieg die Nachfrage nach künstlerischen Medaillen stetig. In der Regierungszeit von Kaiser Franz II./I. entstanden die meisten Werke. Es ist zudem gerade jene Zeit, in der Hagenauers Schüler aus der Erzverschneiderschule ihre künstlerische Tätigkeit entfalteten.

⁷⁴⁴ Zu Leben und Werk Abramsons siehe Hoffmann 1927. Ebd., S. 22 und S. 23. Die Verbundenheit Abramsons mit seinem Gönner von Heinitz zeigt sich bspw. in einer Porträtmedaille, welche die Berliner Akademie zu dessen 70. Geburtstag in Auftrag gab und die Abramson ohne Bezahlung anfertigte. Abgebildet bei Steguweit 1997, S. 153.

⁷⁴⁵ Im November des Jahres 1788 wurde Abramson in Wien eine Empfehlungsschreiben ausgestellt, das ihm die Weiterreise nach Italien ermöglichte. OeStA HHStA StK Wissenschaft, Kunst und Literatur 8–1.

⁷⁴⁶ Hoffmann 1927, S. 23–25; Koch 1989, S. 43.

⁷⁴⁷ Hoffmann 1927, S. 23.

⁷⁴⁸ Hoffmann 1927, S. 23.

Hagenauers Medaillen-Schüler waren am kaiserlichen Münzamt und dessen zahlreichen Dependancen im gesamten Reichsgebiet tätig. Sie fertigten dort auch die Stempel für Münzen, die als Zahlungsmittel dienten. Auf diesen Tätigkeitsbereich wird nachfolgend nicht explizit eingegangen. Es gilt, die Bedeutung des Münz- und Medaillenwesens im frühen 19. Jahrhundert als akademisches Fach begreifbar zu machen. Wie eingangs erwähnt, soll erörtert werden, warum dieser Kunstzweig gerade im Klassizismus einen Aufschwung verzeichnen konnte und welche Künstler maßgeblich daran beteiligt waren. Vorausgeschickt werden muss, dass in den Katalogen der k.k. Stempelsammlung bereits eine erste Aufarbeitung an Archivalien erfolgte. Nachfolgend kann nur eine Auswahl an Werken getroffen werden. Die Ausführungen bleiben zudem auf die Wiener Münzprägestätte beschränkt. Für die Prägestätten im übrigen Reichsgebiet steht ein gründliches Quellenstudium noch aus, das im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann. Vorausgeschickt werden muss auch, dass die im Text dargestellten Lebensläufe der Künstler keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können und sicherlich noch Gegenstand nachfolgender Forschungen bleiben müssen.

5.1. Sebastian Irrwoch

In den Schülerprotokollen der Erzverschneiderschule ist Sebastian Irrwoch (gest. 1813) als „*Steinschneider*“⁷⁴⁹ verzeichnet. Er hatte neben Laurenz Pöninger (1776–ca. 1851), Johann Marzelli (1778–1830) und Franz Stuckhart (1781–1857) während seiner Studienzeit bei Hagenauer ein Schülerstipendium erhalten und stand damit unter besonderer Obhut der Akademie.⁷⁵⁰ 1793 wurde es, weil Irrwoch als „*fürst[lich] Schwarzenbergischer Unterthan auch von diesem Fürsten schon seit geraumer Zeit eine hinlängliche Unterstützung genießet*“,⁷⁵¹ Johann Fiebich (1774–1800) übertragen, der sein Talent als Graveur nicht ausschöpfen konnte, da er sehr jung verstarb. Irrwoch wurde in weiterer Folge 1808 – durch die Unterstützung des Akademieprotektors Cobenzl – vom Kaiser die Erlaubnis erteilt, seine Studien für die Dauer von drei Jahren in Rom fortzusetzen.⁷⁵² Nur zwei Medailleuren vor ihm war es gelungen, mit einem kaiserlichen Stipendium nach Rom zu gehen, und zwar Johann Martin Krafft (1738–1781), der 1773 mit zu den ersten

⁷⁴⁹ UAAdbKW AVA Schülerprotokolle, Bd. 5.

⁷⁵⁰ UAAdbKW AVA 1790 fol 114.

⁷⁵¹ UAAdbKW AVA 1793 fol 151.

⁷⁵² Wagner 1972, S. 93.

Akademiestipendiaten überhaupt zählte und (mehr als zehn Jahre später) Johann Nepomuk Würth, der einige Zeit zu Studienzwecken in Rom verbrachte.⁷⁵³

Sebastian Irrwoch scheint über eine vielversprechende künstlerische Begabung verfügt zu haben. Marcel de Serre erwähnte ihn 1814 in seiner ‚Voyage en Autriche‘ und schrieb über ihn, dass der moderne Steinschnitt durch Irrwoch große Fortschritte gemacht und er wesentlich dazu beigetragen habe, dass zeitgenössische Werke von ihrer künstlerischen Qualität her mit antiken Gemmenschnitten vergleichbar geworden seien.⁷⁵⁴

Den schriftlichen Aufzeichnungen im Wiener Akademiearchiv zufolge, war es Irrwoch aus Sicht der Akademie nicht gelungen, seinen Studienaufenthalt in Italien zur Verbesserung seines Studienfortganges zu nutzen. Allein zwei der drei Jahre verbrachte er an der Mailänder Akademie, wo er bei Camillo Pacetti (1758–1826), der wie Mattersberger bei Giuseppe Franchi studiert hatte, das Modellieren vertiefte. Pacetti war auch für das österreichische Kaiserhaus tätig; er schuf bspw. die überlebensgroße Büste von Kaiser Franz II./I., die heute im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums in Wien steht. Irrwochs Arbeiten, die er zum Beweis seiner künstlerischen Fortschritte nach Wien schicken sollte, sind dort offenbar nicht angekommen, denn anstatt, wie es Irrwochs Wunsch war, sein Stipendium zu verlängern und ihn nach Florenz und Rom weiterreisen zu lassen, beschloss der akademische Rat seine Heimreise nach Wien, weil er nicht ordnungsgemäß über seinen Studienfortgang berichtete. Obendrein wurde Irrwoch dazu angehalten, die angenommenen Versäumnisse in Wien nachzuholen.⁷⁵⁵ Der Künstler widersetzte sich diesen Anordnungen und zögerte seinen Aufenthalt in Italien unerlaubt (und nunmehr ohne offizielle Unterstützung) bis 1812 hinaus. Er sollte in weiterer Folge sogar von den Behörden nach Wien zurückgebracht werden.⁷⁵⁶ Dazu kam es allerdings nicht mehr, da Irrwoch 1813 (wohl sehr jung), wie der Sekretär der Akademie aus Rom berichtete, verstarb.⁷⁵⁷ Sein Schreiben gibt Aufschluss über die Lebensbedingungen Irrwochs in Italien. Offenbar schaffte es der junge Künstler nicht, sich in der Fremde einzuleben; „*le pauvre diable*“, wie es Charles Andreoli ausdrückte, hatte keine angemessene Unterkunft in Rom gefunden und „*[il] n’avoit pas le pain pour vivre.*“⁷⁵⁸ Infolge seiner schlechten Lebens-

⁷⁵³ Wagner 1972, S. 79.

⁷⁵⁴ Serre 1814, Bd. 1, S. 344.

⁷⁵⁵ Wagner 1972, S. 93–94.

⁷⁵⁶ Wagner 1972, S. 94.

⁷⁵⁷ Bericht von Charles Andreoli an Metternich vom 21. Jänner 1813. Zit. nach Burg 1915, S. 189–190.

⁷⁵⁸ Bericht von Charles Andreoli an Metternich vom 21. Jänner 1813. Zit. nach Burg 1915, S. 189.

umstände, wahrscheinlich in Verbindung mit einer Krankheit, dürfte Irrwoch schließlich verstorben sein.

Bedingt durch sein kurzes Leben hat der Künstler nur wenige Werke hinterlassen. Im Jahr 1803 schuf Sebastian Irrwoch eine Wachsplakette mit einem Porträt von Joseph Haydn (1732–1809). (Abb. 96) Sie zeigt den Komponisten wenige Jahre vor seinem Tod, im Brustbild nach rechts gewandt. Der Komponist trägt zeitgenössische Gewandung und eine Zopfperücke. Das Brustbild wird unter den Schultern von einer Draperie umschlungen. Haydns Gesicht ist von tiefen Falten, vor allem im Wangenbereich und um die Mundpartie, durchzogen. Irrwoch stellte den über Siebzigjährigen so dar, wie er war, ohne das Porträt in irgendeiner Weise zu idealisieren. Somit kann angenommen werden, dass sein Porträt dem tatsächlichen Aussehen des Komponisten sehr nahe kam. Auch wenn das Geburtsdatum Irrwochs nicht bekannt ist, kann er zum Zeitpunkt der Entstehung des Werkes, aufgrund der Tatsache, dass er 1808 das Romstipendium erhalten hatte, noch nicht sehr alt gewesen sein. Umso erstaunlicher ist die hohe künstlerische Qualität seiner Darstellung. Seine Porträtplakette weist starke Ähnlichkeiten mit den Porträtmedaillons von Leonhard Posch auf. Irrwoch war folglich, ob seiner jungen Jahre, im Stande mit namhaften Meistern seines Faches mithalten. Von der Porträtähnlichkeit mit der realen Person Haydns zeugt auch die Tatsache, dass Irrwochs Plakette im Zusammenhang mit der Identifizierung des verschollenen Kopfes des Komponisten als Vergleichsabbildung herangezogen worden war.⁷⁵⁹ Irrwochs Wachsplakette diente Albert Christoph Dies (1755–1822) auch als Vorlage für den Titelpferstich zu seiner Haydn-Biographie.⁷⁶⁰ (Abb. 97)

Im Jahr 1803 beschäftigte die Wiener Akademie zudem eine Erfindung Sebastian Irrwochs, die er in Rom gemacht hatte und von der auch Andreoli berichtete.⁷⁶¹ Der Kupferstecher Jakob Matthias Schmutzer hatte Irrwochs „*ganz Neu erfundene Maschine genau Geprißt [und] [...] die Probe damit machen lassen.*“⁷⁶² Er kam zu dem Schluss, dass diese zum feinen Schleifen und Polieren von Kupfer und anderen Metallen geeignet sei. Wofür Irrwochs Erfindung genau zu gebrauchen gewesen wäre und ob sie tatsächlich praktisch genutzt wurde, lässt sich nicht mehr beurteilen. In den Akademieakten finden sich außer Schmutzers kurzem Bericht keine weiteren Erwähnungen.

⁷⁵⁹ Tandler 1909.

⁷⁶⁰ Schlosser 1910/11, S. 238, Anm. 1.

⁷⁶¹ Bericht von Charles Andreoli an Metternich vom 21. Jänner 1813. Zit. nach Burg 1915, S. 189.

⁷⁶² UAAdbKW AVA 1803 fol 198.

Trotz der Schwierigkeiten, die Sebastian Irrwoch während seines Italienaufenthaltes der Wiener Akademie bereitet hatte, war man dort nicht abgeneigt, die Studienmöglichkeiten von Wiener Medailleuren in Italien weiter auszubauen. Im Auftrag der Wiener Hofkammer, erarbeitete Heinrich Friedrich Füger ein Konzept, das vorsah, die Ausbildung für Medailleure in einem fünfjährigen Studium festzulegen, wobei ein Jahr in Wien und die restlichen vier in Italien absolviert werden sollten. Dazu traf man ein Abkommen mit der römischen Akademie, die die österreichischen Studenten aufnehmen sollte. In einer Art Studienplan waren die Bedingungen, an die der Auslandsaufenthalt gebunden war, festgelegt, nämlich bspw. jene, dass in Wien pro Studienjahr eine bestimmte Anzahl von Arbeitsproben vorgelegt werden musste. Nach fünf erfolgreichen Studienjahren hatten nunmehr fertig ausgebildete Medailleure Aussicht auf einen Posten in kaiserlichen Diensten; als Akademieprofessoren oder in einer leitenden Funktion in den kaiserlichen Münzprägestätten.⁷⁶³

Als Gegenleistung für den hohen Kosten- und Organisationsaufwand von Seiten der Akademie und des Kaiserhauses war von den Künstlern verlangt worden, dass sie auf ihr Recht der freien Ortswahl zur Ausübung ihrer Kunst verzichteten, das heißt, sie waren zum Dienst in den österreichischen Landen angehalten.⁷⁶⁴ Diese Form des Romstipendiums, das schließlich gezielt auf eine Berufstätigkeit ausgerichtet war, konnte offenbar nur von fortgeschrittenen Studenten der Erzverschneiderschule in Anspruch genommen werden, denn 1816 wurden Franz Detler⁷⁶⁵ und Johann Weiss (1794–1861), die beide schon unter Hagenauer die Erzverschneiderschule besucht hatten, dafür vorgeschlagen. Detler erhielt vom Kaiser die Erlaubnis ins Ausland zu gehen, allerdings nur für zwei, anstatt der ursprünglich angedachten vier Jahre.⁷⁶⁶ 1822 trat er seine Reise nach Rom an, kehrte aber, aufgrund einer Erkrankung, ein Jahr später bereits wieder nach Wien zurück.⁷⁶⁷ Im selben Jahr hatte er seinen Wohnsitz „auf dem Strotzischen Grunde“,⁷⁶⁸ auf dem Gebiet des heutigen 7. und 8. Wiener Gemeindebezirkes.

⁷⁶³ Wagner 1972, S. 105–106.

⁷⁶⁴ Wagner 1972, S. 107.

⁷⁶⁵ Keine Lebensdaten bekannt.

⁷⁶⁶ Wagner 1972, S. 107.

⁷⁶⁷ Wagner 1973, S. 14.

⁷⁶⁸ Böckh 1822, S. 248.

5.2. Johann Weiss

Als letzter Romstipendiat der Erzverschneiderschule aus Hagenauers Direktorszeit ging Johann Weiss hervor. Er wird ab dem Jahr 1801 als Schüler der Erzverschneiderschule geführt; 1810 nahm er erstmals am akademischen Preiswettbewerb teil. Weiss fertigte eine Büste Ciceros an.⁷⁶⁹ Im Jahr 1817 war Weiss mit einem kaiserlichen Stipendium an der Wiener Münzstätte eingestellt worden, wo er bis zu seinem Tod, 1861, blieb. 1832 erhielt Weiss vom Kaiser die Erlaubnis, zwei Jahre nach Rom zu gehen.⁷⁷⁰ Er hatte in Graf Johann Rudolf Czernin (1757–1845), einem Kunstsammler und Mäzen,⁷⁷¹ einen gewichtigen Gönner gefunden. Noch vor seiner Zeit als Akademiepräsident muss Czernin wegen seines großen persönlichen Interesses am zeitgenössischen Kunstschaffen in engem Kontakt mit der Akademie gestanden haben. Dort dürfte er auch auf Weiss aufmerksam geworden sein. Der Graf setzte sich für den Künstler beim akademischen Rat für die Zuerkennung eines Romstipendiums ein; sein Ansuchen wurde allerdings mit der Begründung abgelehnt, dass der vorgeschlagene Kandidat zu alt sei und er sich außerdem bereits in einem festen Anstellungsverhältnis befinde.⁷⁷² Bei Wagner findet sich der Hinweis, dass Graf Czernin schließlich Weiss' Romaufenthalt aus eigenen Mitteln finanzierte.⁷⁷³ Ganz offensichtlich war er von dessen Talent überzeugt.

1836 bewarb sich Weiss auf eine vakante Professorenstelle an der Erzverschneiderschule, wofür er sich schriftlich an den Kaiser wandte und diesen um Unterstützung bat.⁷⁷⁴ Weiss machte sich später v. a. durch die erste umfassende Arbeit zur kaiserlichen Münz- und Medaillenstempelsammlung einen Namen. Seine Bestandsaufnahme der Bestände bildete noch die Grundlage für die Anfang des 20. Jahrhunderts entstandenen Kataloge der Münz- und Medaillenstempelsammlung. Besonders geschätzt wurde Weiss' Arbeit aufgrund der Akribie, mit der er die Transkriptionen von Um- und Inschriften wiedergegeben hatte.⁷⁷⁵

⁷⁶⁹ UAAdBKW AVA 1801 fol 494r; 1810 fol 199r.

⁷⁷⁰ Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1363 und 1396; Koch 1967, S. 68.

⁷⁷¹ Die Czerninsche Kunstsammlung bildete den Grundstock der Salzburger Residenzgalerie.

⁷⁷² Wagner 1973, S. 26.

⁷⁷³ Wagner 1973, S. 26, Anm. 86.

⁷⁷⁴ HHStA Diplomatie und Außenpolitik vor 1848, Wissenschaft, Kunst und Literatur 10, 25. Juli 1836 fol 232–233.

⁷⁷⁵ Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1162.

5.3. Leopold Heuberger und Franz Detler

Der Medailleur Franz Detler hatte sich zweimal an den akademischen Preiswettbewerben beteiligt: 1801 im Wachsbossieren, wo die Prüfungsaufgabe die Darstellung des „*jungen Laokon*“, also eines der Söhne der Laokoon-Gruppe war, und zwei Jahre später im Gravieren, mit einer Porträtdarstellung Cäsars.⁷⁷⁶ Im Jahr 1814 wurde ihm, nach dem Tode Franz Domanöcks, interimistisch dessen Stelle als Korrektor an der Erzverschneiderschule übertragen. Detler war nicht nur einer jener Medailleurs, die eng mit Heinrich Friedrich Füger zusammengearbeitet haben, sein künstlerischer Werdegang weist zudem viele Parallelen zu jenem von Leopold Heuberger auf, dem mitunter fast erfolgreichsten Graveurschüler Hagenauers. Deswegen sollen beiden Künstler nachfolgend gemeinsam besprochen werden.

1801 waren zwei Arbeiten Heubergers bei den akademischen Preiswettbewerben ausgezeichnet worden: Für seine Wachsbossierung des oben erwähnten Laokoon-Sohnes erhielt er den ersten und für das Porträt der römischen Göttin Minerva im Gravieren den zweiten Preis.⁷⁷⁷ Diese ersten künstlerischen Erfolge brachten ihm eine geringfügige Anstellung an der kaiserlichen Münze ein.⁷⁷⁸ In Johann Baptist Harnisch, Hofkammermedailleur und Direktor der Graveurakademie am Hauptmünzamt, fand Heuberger seinen größten Gönner. Bis 1819 war er an verschiedenen Münzstätten des habsburgischen Reiches tätig gewesen.⁷⁷⁹ Nach dem Tod Harnischs sollte er, „*alle zu[m] Hofcabinete gehörenden Gegenstände einstweilen unter seine Aufsicht [...] nehmen.*“⁷⁸⁰

Heuberger und Detler zeichneten sich vor allem in der Porträtdarstellung aus. Ein zeitgenössisches Urteil Harnischs verdeutlicht, wie maßgebend der Unterricht bei Hagenauer dafür gewesen war:

„Heuberger [...] ist ein richtiger Zeichner, hat als Zögling der hiesigen Academie Preise erhalten ist in der Architecturs-Landschafts-Heraltik und Verzierungskunde, wie auch im Münz- und Medaillenprägen be-

⁷⁷⁶ UAAdbKW AVA 1801 fol 405; UAAdbKW AVA 1803 fol 374. Preise wurden Detler nicht zuerkannt, allerdings dürfte 1803 keine Preisverleihung stattgefunden haben.

⁷⁷⁷ UAAdbKW AVA 1801 fol 405r.

⁷⁷⁸ Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1265.

⁷⁷⁹ Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1265.

⁷⁸⁰ Zit. nach Katalog-Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1156.

*wandert, und verfertigt alle Alphabete u. sonstigen Einrichtungs Punzen
kunstmäßig.*⁷⁸¹

Heuberger und Detler arbeiteten häufig für private Auftraggeber, wie etwa eine Porträtserie Heuberger's belegt, die Porträtmedaillen der Teilnehmer des Wiener Kongresses zeigt und 1814/15 unter Mithilfe Detlers entstanden ist und auf Bestellung mehrfach rezipiert wurde. Eine Serie von gusseisernen Porträtmedaillen, deren Modelle auf Heuberger und Detler zurückgehen, befindet sich heute im Birmingham Museum of Art. Sie stammen ursprünglich aus der Sammlung von Gustav Lamprecht aus Dresden, einem bedeutenden Eisenkunstgusssammler.⁷⁸²

Bei Erwin Hintze sind Modelle von Heuberger und Detler abgebildet, die darauf hinweisen, dass die Porträts u. a. in Gleiwitz gegossen worden sind. Diese Modelle sind allerdings nicht erhalten. Dennoch lässt sich ein Vergleich zwischen Modell und Guss anstellen, bspw. an der Porträtmedaille von Zar Alexander I. von Russland (1777–1825). (Abb. 98, 99) Die Bildnisse zeichnen eine starke Individualisierung der Dargestellten aus, sie weisen einen hohen Grad an Porträtähnlichkeit auf – eine Stärke, die durchaus auf Hagenauer zurückzuführen ist. Ähnlich wie Leonhard Posch, legten Heuberger und Detler keinen besonderen Wert auf Idealisierung und zeigten ohne Bedenken das Doppelkinn des Zaren, die lange, gebogene völlig unklassizistische Nase der österreichischen Kaiserin Maria Ludovica (1787–1816), oder die kahle Stirn des Barons von Hiller (1754–1819). (Abb. 100, 101) Leicht idealisiert sind nur die Porträts der drei Monarchen, d. h. von Kaiser Franz II./I., Zar Alexander I. und Friedrich Wilhelm III., die als ‚Hl. Allianz‘ über Napoleon Bonaparte in hintereinander gestaffelten Brustporträts dargestellt sind. (Abb. 102) Im Vergleich mit der Porträtmedaille von Kaiser Franz I. ist die Idealisierung deutlich zu erkennen. (Abb. 103) Die Darstellung der drei Monarchen ist zwar nicht signiert, stilistisch aber eindeutig der Porträtserie Detlers und Heuberger's zum Wiener Kongress zuzuordnen.

Vergleichbar mit anderen Schülern Hagenauers ist auch die Freude an der Wiedergabe von Frisuren, offenbar eine Vorliebe der Zeit, die sich in den PorträtDarstellungen niederschlug. Zar Alexander trägt eine zeitgenössische Kurzhaarfrisur, mit langen Koteletten, griechisch-antik mutet dagegen die Haarpracht der Kaiserin an, zusätzlich betont durch

⁷⁸¹ Johann Baptist Harnisch, 20. Februar 1825. Zit. nach Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1265.

⁷⁸² Forschler-Tarrasch 2009.

ein schmales Diadem. Großer Wert wurde auch der Kleidung beigemessen, an der Orden und andere Auszeichnungen, Schärpen sowie Stickereien und Verzierungen detailliert wiedergegeben sind. Kleidung war außerdem ein wichtiges Erkennungszeichen für den zeitgenössischen Betrachter, der daraus auf den ersten Blick Assoziationen zum Dargestellten ableiten konnte.

Die Porträts nehmen fast den ganzen Raum des Medaillenrunds ein. Vordergründig ging es den Künstlern offensichtlich um die Darstellung des Individuums. Schlicht gehaltene Umschriften am linken und rechten Rand geben deren Identität preis. Die Kunstfertigkeit dieser Arbeiten zeigt sich bspw. daran, dass (noch lange nach dem Ableben beider Künstler) Teile der Porträtserie bei der Akademieausstellung im Jahr 1877, die anlässlich des Einzuges in das neue Akademiegebäude am Schillerplatz veranstaltet worden war sowie 1915 im Leipziger Museum der bildenden Künste ausgestellt wurden.⁷⁸³

In der Arbeitsweise Heubergers und Detlers sind interessante Parallelen festzustellen, die darauf schließen lassen, dass beide häufig miteinander in Kontakt waren. Zum einen wurden ihre Medaillenarbeiten zu einem großen Teil als Eisenkunstgüsse vervielfältigt und zum anderen wendeten sie bei der Herstellung von Medaillen dieselbe Arbeitstechnik an. Die Reliefdarstellung der späteren Schauseite einer Arbeit wurde vor der Prägung in Gold, Silber oder einem anderen Edelmetall, auf dünne Messingplatten geprägt; eine eher ungewöhnliche Vorgehensweise.⁷⁸⁴ Karl Schulz vermutete, dass diese Messingplatten als Vorlagen für Eisengüsse gedient haben. Seine Annahme lässt sich durch Angaben von Erwin Hintze untermauern, der 1930 berichtete, dass die Eisengießerei Gleiwitz aus Mariaszell und Wien „*Medaillen und Messingmedaillons*“ bezog, nach denen Eisengüsse hergestellt wurden und dass diese Vorlagen „*in erster Linie von Leopold Heuberger, Johann Harnisch und Franz Detler*“⁷⁸⁵ stammten.

Die oben angesprochene Porträtserie zum Wiener Kongress ist nur eines von vielen Beispielen, das zeigt, wie eng die Zusammenarbeit zwischen Wiener Künstlern, die Entwürfe und Vorlagen lieferten, und heimischen Gießereien war. Die Verkaufsniederlassungen der Gießereien in allen großen Städten bescherten nicht nur einen guten Absatzmarkt, auch Künstler konnten einen großen Kundenkreis bedienen und waren regelmäßig mit Aufträgen versorgt. Gerade Porträtserien, wie sie Heuberger und Detler geschaffen haben, wa-

⁷⁸³ Akademieausstellung 1877, S. 81; Ausstellung deutscher Kunst 1915.

⁷⁸⁴ Schulz 1989, S. 191.

⁷⁸⁵ Hintze 1930a, S. 216.

ren in Zeiten vor der Erfindung der Fotografie sehr begehrt. Positiv auf den Absatz wirkte sich zudem aus, dass die Modelle beliebig oft nachgebildet und je nach verwendetem Präge- bzw. Gussmaterial auch relativ günstig erworben werden konnten.

Leopold Heuberger und Franz Detler traten seit den späten 1810er-Jahren als Medailleure am kaiserlichen Münzamt in Wien in Erscheinung. In der Stempelsammlung der Wiener Münzstätte befinden sich von Heuberger Stempel zu Porträtmedaillen, z. B. von Kaiserin Carolina Augusta aus dem Jahr 1825 oder für die Hochzeiten von Erzherzog Franz Karl (1802–1878) mit Sophie Friederike von Bayern (1805–1872) und Kronprinz Ferdinand (1793–1875) mit Maria Anna von Savoyen (1803–1884), die 1824 bzw. 1831 entstanden sind. Hierzu ist außerdem die Dankesmedaille Heubergers auf die Genesung von Kaiser Franz II./I. aus dem Jahr 1826 zu zählen. Wie eindrücklich sich das Ereignis der Krankheit des Kaisers bei Volk und Herrscherhaus eingepägt hatte, zeigt etwa auch Johann Peter Kraffts (1780–1856) Wandbild in der Wiener Hofburg, das die erste Ausfahrt des Kaiserpaares nach der Genesung Franz' II./I. zum Thema hat. Heubergers Medaille zeigt im Avers einen Engel an einer Quelle, der durch die Umschrift als Behüter der Gesundheit des Kaisers zu deuten ist. Im Revers ist die Fassade des Wiener Stephansdomes wiedergegeben, wo ein Dankgottesdienst für den Kaiser abgehalten worden war.⁷⁸⁶ Die Arbeit war bei der oben erwähnten Akademieausstellung im Jahr 1877 zu sehen. Sind es sonst üblicherweise antike Gottheiten oder antikisierende Darstellungen, die für Medailendarstellungen verwendet wurden – wie z. B. bei den Hochzeitsdarstellungen, wo in der Regel der antike Hochzeitgott Hymenaios als Fürsprecher für den geschlossenen Ehebund auftritt – wurde für die Dankesmedaille auf die Genesung des Kaisers ein christliches Formenrepertoire gewählt. Dies entspricht der seit Jahrhunderten am Wiener Hof verankerten Kaiserfrömmigkeit, der kaiserlichen Tugend der ‚Pietas Austriaca‘. Die Medaille Heubergers führte damit einen Repräsentationsstrang des Hauses Habsburg weiter, der besonders im Barock für das Selbstverständnis der Herrscherfamilie von Bedeutung war.

1825 hatte sich Heuberger am Wettbewerb für die Stelle eines Medaillengraveurscholars am kaiserlichen Münzamt beteiligt. Mit seiner Porträt Darstellung von Kaiser Franz II./I., *all antico*, dem die Siegesgöttin einen Lorbeerkranz auf das Haupt setzt, erhielt er die

⁷⁸⁶ Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1902, S. 493, Nr. 1514.

Stelle. Johann Baptist Harnisch begründete diese Entscheidung folgendermaßen: „*Heuberger lieferte die reinste Arbeit.*“⁷⁸⁷

Abschließend soll noch auf eine besondere Medaillenschöpfung Franz Detlers hingewiesen werden, die in der Pfarrkirche Mariä Geburt in Mariazell aufbewahrt wird: eine Firmungsmedaille. (Abb. 104) Eine Besonderheit stellt sie nicht nur deswegen dar, weil sie offenbar nicht für einen Firmling bestimmt war, sondern als Motivgabe für die Mariazeller Gnadenstatue angefertigt worden war und auch, weil Firmungsmedaillen einen eigenen Typus in der Medaillenkunst bilden. Je nach Gestaltungsform unterscheidet man hier wiederum verschiedene Typen; ihr Verwendungs- bzw. Gebrauchszweck ist nicht eindeutig geklärt.⁷⁸⁸ Detlers Exemplar verfügt nur über eine Vorderseite, auf der die Spende des Sakraments durch den Bischof dargestellt ist. Bemerkenswert ist der aufwändige filigrane Rahmen, der die Medaille umgibt und der von Karl-August Wirth als Hinweis auf die Verwendung als Motivgabe gedeutet wurde.⁷⁸⁹ Etwas früher ist die Firmungsmedaille von Leopold Heuberger im Kunsthistorischen Museum in Wien entstanden. (Abb. 105) Sie besitzt ebenfalls nur eine Schauseite und ist obendrein ein Beispiel für den Typus der Hohlmedaille.⁷⁹⁰ Heuberger verlegte hier die Darstellung der Sakramentsspendung in das Innere des Stephansdomes. Auf der vorderen Bildebene drängt sich eine große Menschenmenge, Firmpaten führen von rechts ihre Firmlinge an den Bischof heran. Die isokephale Darstellung, zumindest der hinteren Reihen, bewirkt einen Abschluss der Szenerie im unteren Bildraum, während die hochaufragende Architektur des Domes den verbleibenden Platz für sich beansprucht.

Wenige Jahre zuvor war Franz Detler schon einmal für die Steiermark tätig gewesen; 1811 fertigte er die Medaille auf die Stiftung des Grazer Joanneums durch Erzherzog Johann. (Abb. 106, 107) Auf der Vorderseite ist die Fassade des Joanneums zu sehen, darüber schwebt, von Wolken umgeben, ein Porträtmedaillon des Erzherzogs. Auf der Rückseite sind das steirische Landeswappen, eine weibliche Allegorie, welche die Schriftrolle in ihrer Linken als Personifikation der steirischen Geschichte ausweist sowie ein junger

⁷⁸⁷ Johann Baptist Harnisch, 20. Februar 1825. Zit. nach Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1265.

⁷⁸⁸ Weiterführend zum Thema siehe Wirth 1986, Sp. 1387–1400.

⁷⁸⁹ Wirth 1986, Sp. 1391.

⁷⁹⁰ Wirth 1986, Sp. 1390. Im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum wird eine weitere Firmungsmedaille von Heuberger aufbewahrt, die an Stelle des Bischofs den Apostel Petrus als Spender des Firmungssakraments zeigt.

Knabe unter einer Eiche zu sehen. Letzterer wird zur Besinnung auf seine heimatlichen Wurzeln und zu Strebsamkeit angeleitet.

Franz Detler betätigte sich außerdem als Kunsthandwerker. Im Sammlungsbestand des Schlesischen Landesmuseums in Troppau (heute Slezské zemské muzeum, Opava, Tschechien) gehörten vor dem Zweiten Weltkrieg Möbelbeschläge mit antiken Flussgötterdarstellungen, die von seiner Hand stammten.⁷⁹¹ Das Landesmuseum Württemberg besitzt einen Giraffenflügel – eine seit Ende des 18. Jahrhunderts beliebte Form des Hammerflügels, bei dem sich der Resonanzraum in der Vertikalen erstreckte – des Bamberger Instrumentenbauers Christoph Ehrlich (1781–1830), der mit feuervergoldeten Bronzeverzierungen von Detler versehen ist. (Abb. 108)

Der Name Giraffenflügel bezieht sich auf die Form des Instruments, dessen oberer Teil dem Hals einer Giraffe ähnlich ist. 1828 beschrieb Eduard Gurk die erste Giraffe der kaiserlichen Menagerie in Schönbrunn.⁷⁹² Es war das erste Tier seiner Art in der Residenzstadt; für die Wiener exotisch, fremd und eine regelrechte Sensation. Formen ‚à la giraffe‘ waren in der Folge als Zierelemente hoch in Mode.

Der Giraffenflügel in Württemberg ist die abgeänderte Form einer Entwurfszeichnung aus dem Jahr 1816, die eine Verkaufsannonce Ehrlichs begleitete. (Abb. 109) Das Instrument ist ein Zeugnis für die im biedermeierlichen Bürgertum immer beliebter werdende Praxis der Hausmusik und gleichzeitig für die Wohnkultur des frühen 19. Jahrhunderts. Der Giraffenflügel ist ob seiner aufwändigen Gestaltung weit mehr als nur ein Musikinstrument, er ist gleichzeitig ein dekoratives Möbelstück. Zwei vergoldete, geflügelte Frauenfiguren tragen den Klaviaturboden, in der Mitte des Resonanzbodens ist eine Sonnenmaske angebracht. Unter dem aufgeklappten Tastaturdeckel werden mehrfigurige antikisierende Reliefapplikationen sichtbar. An der rechten Seite steht auf einem mit kleinen Zierelementen geschmückten, niedrigen Sockel eine Biedermeieruhr, deren Form an den flachen Schallkasten einer Lyra erinnert. Die Enden der seitlichen, oval gebogenen Arme des imitierten Klangkörpers zieren zwei Widderprotomen; im Verbindungssteg ist wiederum eine Sonnenscheibe angebracht. Rechts dominiert das hochaufragende Klaviergehäuse, das von einem schmalen Ornamentband vor einem türkisfarbenen Hintergrund, eine Weinranke auf einem Zapfenstab darstellend, gebildet wird. In der Mitte des Rankengebildes befin-

⁷⁹¹ Sie sind bei Hintze 1930a, S. 220 angeführt. Lt. Mitteilung des Kurators für Kunsthandwerk im Schlesischen Landesmuseum, gelten Detlers Werke als Kriegsverluste.

⁷⁹² Gurk 1828.

det sich eine Panflöte. Den obersten Abschluss des Klaviergebäudes bildet eine schwarze Schale mit umlaufendem goldenem Ornamentband.

Franz Detler nützte das gesamte Spektrum seiner akademischen Ausbildung aus. Durch den hohen Praxisbezug von Hagenauers Unterrichtsmethodik, war es seinen Schülern möglich, sich nach ihrer Ausbildung in einem relativ breiten Betätigungsfeld zu bewegen. Bemerkenswert an Detlers Werdegang ist, dass er häufig für private Auftraggeber arbeitete. Damit bildete er eher eine Ausnahme im Kreis von Hagenauers Schülern. Seine Vielseitigkeit war wahrscheinlich auch ausschlaggebend dafür, dass Franz Detler 1814 zum Nachfolger von Franz Domanöck als Korrektor der Erzverschneiderschule ernannt wurde; sie hinderte ihn aber offenbar gleichzeitig daran, dieses Amt länger als nur ein Jahr auszuführen, denn es folgte ihm noch 1814 ein weiterer Hagenauer-Schüler, Kajetan Perger, als Korrektor nach.⁷⁹³

Detler, der zwar nie am kaiserlichen Münzamt beschäftigt war, erhielt dennoch im Jahr 1816 vom Kaiserhaus den Auftrag anlässlich der Vermählung von Kaiser Franz I. mit Karoline Auguste von Bayern (1792–1873) eine Medaille zu entwerfen.⁷⁹⁴ (Abb. 110) Im Avers sind hintereinander gestaffelt die Porträts des Kaiserpaares in antikisierender Art, mit Lorbeerkranz und Diadem, dargestellt. Der griechische Hochzeitsgott Hymenaios, bringt im Revers Fackel und Lorbeerkranz auf einem Altar dar. Der Revers geht auf einen Entwurf Heinrich Friedrich Fügers zurück, wie die Umschrift verrät. Zusammen mit Fügner hat Franz Detler außerdem eine Denkmünze auf die Rückkehr von Papst Pius VII. (1742–1823) nach Rom entworfen, die treffend Raffaels Befreiung Petri aus dem Gefängnis aus der Stanza di Eliodoro im Vatikan wiedergibt.⁷⁹⁵ (Abb. 111, 111a)

Ein weiterer Medailenkünstler, bei dem eine Zusammenarbeit mit Heinrich Friedrich Fügner festzustellen ist, war Franz Zeichner (1778–1862/64). Schon im Jahr 1794 erhielt er für ein ‚Zueignungsblatt zu einem musikalischen Werke‘ den zweiten Preis im Ornamentzeichnen, fünf Jahre später, zu einem Zeitpunkt als er schon ein Jahr am Münzamt tätig war, den ersten Preis im Gravieren.⁷⁹⁶ Seit seinem zwanzigsten Lebensjahr am kaiserlichen Münzamt in Wien tätig, und mit einem langen Leben gesegnet, gehörte er dort sicher zu einem der längst dienenden Medailleure. Zeichner war zunächst viele Jahre als

⁷⁹³ Wagner 1967, S. 369.

⁷⁹⁴ Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1902, S. 483, Nr. 1487.

⁷⁹⁵ Friedensblätter 1815, S. 204.

⁷⁹⁶ UAAdbKW AVA 1794 fol 169 und 1799 fol 2v.

Münzgraveur in Wien tätig gewesen, bevor es ihm schließlich gelang, zum Medailleur (dem zweithöchsten Amt an der kaiserlichen Münze) aufzusteigen. 1858 wurde ihm, anlässlich seiner Pensionierung vom Kaiser, „in Anerkennung seiner langen, treuen Dienstleistung das goldene Verdienstkreuz mit der Krone“⁷⁹⁷ verliehen. Mit Heinrich Friedrich Füger hatte Franz Zeichner im Jahr 1810, also noch zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn, eine Medaille auf die Hochzeit Napoleon Bonapartes mit der österreichischen Erzherzogin Marie Louise (1791–1847) geschaffen. Ein Ereignis von höchster politischer Bedeutung, erhoffte sich doch der österreichische Kaiser durch die Verheiratung seiner Tochter den langersehnten Frieden in Europa. Die Medaille auf die siegreiche Allianz Österreichs mit Russland und Preußen von 1813 ist in Zusammenarbeit Fügers mit dem Hagenauer-Schüler Ernst Heinrich Karl entstanden. (Abb. 112) Auf der Vorderseite ist eine auf Kriegstrophäen stehende Victoria dargestellt, die mit einem Pfeil die lateinische Bezeichnung Leipzigs (Lipsia) auf ihren, am Oberschenkel abgestützten, Schild schreibt. Das Motiv der nach links gedrehten Figur mit dem erhöhten, abgewinkelten linken Bein und dem darauf abgestützten Schild geht auf die antike Bronzestatue der sogenannten Victoria von Brescia (Bronzestatue, 1. Hälfte des 1. Jh. n. Chr., Brescia, Santa Maria Giulia – Museo della Città) zurück. Die Darstellung kommt schon auf antiken Münzen in ganz ähnlicher Form vor.

Karls Medaille erinnert an die Entscheidungsschlacht der Befreiungskriege gegen Napoleon, die im Oktober 1813 in Leipzig stattgefunden hatte und den Rückzug der Franzosen hinter den Rhein zur Folge hatte. Die Umschrift verweist auf das europäische Bündnis, das sich als Beschützerin des Friedens erwiesen hatte. Auf der Rückseite ist anstatt einer figürlichen Darstellung eine zehnzeilige Inschrift angebracht, in der die Namen der drei siegreichen Monarchen und das Datum der Schlacht vermerkt sind. Fügers Entwurf für eine Medaille auf den Frieden von Paris führte Laurenz Pöninger⁷⁹⁸ aus. (Abb. 113–114) Eine, die gesamte Höhe des Medaillenrundes einnehmende, Friedensgöttin, mit Füllhorn und Lorbeer- und Palmzweig in Händen, taucht über einer von Gewitterwolken und Blitzen beherrschten Erdkugel auf. Am äußersten Rand ist Pöningers Signatur angebracht. Die vierzeilige Inschrift im Revers, wiederum in einen Lorbeerkranz eingeschrieben, preist das Ereignis als Europas Rettung. Fügers Entwurf beeinflusste eine weitere Arbeit Pöningers, die sich ebenfalls auf die Befreiungskriege der Jahre 1813 bis 1815 bezieht.

⁷⁹⁷ Allerhöchste Entschliebung vom 6.8.1858. Zit. nach Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1374.

⁷⁹⁸ Pöninger war vorwiegend als Münzstempelschneider tätig gewesen. Siehe S. 224–225.

(Abb. 115, 116) Es handelt sich dabei um eine sogenannte Steckmedaille, ein Behältnis, in welchem sich zwölf kolorierte Porträts von Feldherren der Bündnismächte gegen Frankreich befinden. Auf der Vorderseite erscheint erneut die Friedensgöttin auf der Erdhalbkugel, den Blick zum Sternenkranz erhoben, den sie in der Rechten, anstatt des Füllhorns, in die Höhe hält. Interessanterweise sind die In- und Umschriften auf Vorder- und Rückseite hier in deutscher Sprache verfasst. Sie ist eingeschrieben in einen Kranz, der jeweils zur Hälfte aus Lorbeer und Eichenlaub besteht. Füger beschäftigte sich Anfang des 19. Jahrhunderts intensiv mit dem Anfertigen von Medaillenentwürfen. Insbesondere ist eine Zusammenarbeit mit Schülern von Hagenauer festzustellen, bspw. von Franz Detler, Ernst Heinrich Karl und Laurenz Pöninger.

5.4. Joseph Lang

Joseph Lang (1776–1835) war ein Sohn von Thomas Lang, der Hagenauer als Direktor der Erzverschneiderschule nachgefolgt war. Ihm war zwar kein allzu langes Leben beschieden, es war aber reich an Auszeichnungen und Ehrungen. Franz Heinrich Böckh bezeichnete ihn als k.k. Münzgraveur und als Ehrenmitglied der Akademie von Carrara.⁷⁹⁹ Anlass für letzteres war die Anfertigung der Preismedaillen für die Akademie gewesen, Aufträge von Erzherzogin Maria Beatrice d'Este.⁸⁰⁰ (Abb. 117) Sie zeigen im Avers das nach links gewandte Profilbildnis Maria Beatrices, auf den Rückseiten sind die Personifikationen von Glaube und Gerechtigkeit zu sehen. Seine erste Ausbildung erhielt Lang von seinem Vater, den er bei der „*Verfertigung der Stanzen, und Walzen zu den Fabriks-Metallwaaren unterstützen mußte* [...]“.⁸⁰¹ Bereits im Jahr 1793, mit nur siebzehn Jahren, erhielt Lang für seine Wachsbossierung der dornausziehenden Venus einen ersten Preis bei den akademischen Preiswettbewerben.⁸⁰² Zwei Jahre später verschaffte ihm sein Lehrer Hagenauer eine Anstellung beim kaiserlichen Münzamt. Im Jahr 1801 wurde er als Graveur an die Münzstätte nach Hall berufen, woraufhin der bereits erwähnte Laurenz Pöninger seine freigewordene Stelle in Wien bekam. Sieben Jahre später kehrte Lang als Graveur nach Wien zurück.⁸⁰³ 1820 wurde dem Künstler der Füger-Preis als Anerkennung für seine im Jahr zuvor geschaffene Erinnerungsmedaille an den großen

⁷⁹⁹ Böckh 1822, S. 265.

⁸⁰⁰ Thomas und Joseph Lang 1825, S. 324. Zur Kunstförderung Maria Beatrice d'Estes siehe Mayer 2012.

⁸⁰¹ Lemmen 1830, S. 142.

⁸⁰² Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1290.

⁸⁰³ Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1290.

Maler verliehen. Der Füger-Preis wird noch heute für hervorragende Leistungen auf dem Gebiet der Zeichnung verliehen. Der Entwurf für die erste Preismedaille geht auf Joseph Lang zurück.⁸⁰⁴

Lang setzte sich in seinen Arbeiten auch mit religiösen Darstellungen auseinander. Die Wahl eines christlichen Themas war vom Bestimmungszweck der Medaille abhängig. Als Beispiele seien die Erinnerungsmedaillen auf den Grafen von Wrbna und auf den Fürstbischof von Gran erwähnt. Letztere soll stellvertretend ausführlicher besprochen werden. Für die Rückseite der Medaille auf den Graner Fürstbischof Karl Ambrosius von Österreich-Este (1785–1809) wählte Lang die Darstellung von Giuseppe Pisanis (1757–1839) Grabmal Karl Ambrosius‘ im Esztergomer Dom. (Abb. 118) Der Graner Fürstbischof war nur ein Jahr nach seiner Weihe an Typhus gestorben; sein Amtsnachfolger Sandor Rudnay (1760–1831) ließ ihm in der St. Adalbert-Kathedrale ein Grabmal errichten,⁸⁰⁵ nachdem er den Wiederaufbau des Esztergomer Domes, der nach dem Einfall der Türken zerstört und unter osmanischer Herrschaft nicht wieder aufgebaut worden war, eingeleitet hatte.

Giuseppe Pisani war zunächst in Mailand als Hofbildhauer des Lombardischen Herrscherpaares Ferdinand Karl und Maria Beatrice d’Este tätig gewesen. Nach der Eroberung Mailands durch Napoleon kam er 1798 nach Wien.⁸⁰⁶ Hier war er an der Ausstattung der Kaiserappartements für Maria Ludovica in der Hofburg beteiligt, 1811 schuf er das Denkmal für Feldmarschall Leutnant Heinrich Sebastian Schmidt (1743–1805), das für den Stadtpark in Krems bestimmt war. Im Heeresgeschichtlichen Museum befinden sich noch zwei Porträtbüsten von Kaiser Franz II./I. und Erzherzog Karl von Österreich-Teschen (1771–1847) aus Carrara-Marmor, die um 1814 entstanden sind. Zum Zeitpunkt der Errichtung des Grabmales für den Graner Fürstbischof war Pisani allerdings bereits wieder in Modena.

Die Gestalt des Fürstbischofs erscheint auf einem hohen Sockel, den eine Blumengirlande ziert. Durch das Kopfkissen und die wie Laken drapierten Tücher auf denen Karl Ambrosius ruht, lässt sich dieser Sockel fast als Bett begreifen. Darauf liegt die beinahe lebensgroe Gestalt in vollem Bischofsornat, den Oberkörper durch Abstützen des linken Ellenbogens halb aufgerichtet und sich einem rechts von ihm knienden Engel zuwendend, der

⁸⁰⁴ Thomas und Joseph Lang 1825, S. 325.

⁸⁰⁵ Wurzbach 1858, S. 88.

⁸⁰⁶ Krasa-Florian 2009, S. 62.

ihn mit der linken Hand bedeutet aufzustehen, während er mit der rechten den Weg zum Himmel weist. Demütig greift sich der Fürstbischof mit seiner rechten Hand an die Brust; sein Körper ist sonst in völliger Entspannung gezeit. Die halbaufgerichtete Haltung Karl Eusebius‘ erinnert an die Sepulchralkunst der Etrusker, mit der das Grabmal in Gran auch das Bemühen um die realitätsnahe Wiedergabe des Verstorbenen gemein hat, ebenso wie an Germain Pilon (1525/30–1590) renaissancezeitliches Grabmonument für Valentine Balbiani (1518–1572), das ursprünglich für die Kirche St.-Catherine-du-Val-des-Ecoliers in Paris angefertigt worden war.

Die Pontificalien seines geistlichen Amtes sind rechts im Vordergrund am Sockel abgelegt. Trotzdem führt der Engel keinen gewöhnlichen Erdenbürger ins Licht, denn Karl Ambrosius trägt seinen bischöflichen Ornat samt Pileolus. Ein weiterer Engel, am unteren Ende des Sarkophags als Rückenfigur ausgeführt, scheint vom Geschehen noch nichts bemerkt zu haben, denn er dreht sich noch in völliger Trauer versunken der Rückwand des Grabmals zu.

Interessanterweise erhebt sich das gesamte Grabmal vor einer Pyramide aus dunkelgrauem Stein, ähnlich wie beim Marie-Christinen-Denkmal Canovas in der Wiener Augustinerkirche. Pisanis Grabmal zeichnet sich zwar durch schlichte Formen aus, die gesamte Komposition ist in das Dreieck des Hintergrundes eingeschrieben (einzig der linke Flügel des trauernden Engels ragt über den Umriss hinaus), trotzdem zeigt es keinen reinen Klassizismus mehr. Es sind keine Todesgenien, die den Fürstbischof begleiten, sondern Engel, christliche Himmelswesen; Karl Eusebius trägt keine antike Toga, sondern sein Pontificalgewand. Die gesamte Komposition ist dadurch viel mehr von der nazarenisch-romantischen Kunst geprägt als vom Klassizismus. Vier Jahre nach der Fertigstellung dieses Werkes, im Jahr 1827, wurde Joseph Lang zum Obermünzgraveur ernannt, wodurch ihm gleichzeitig die Leitung der Graveurakademie übertragen wurde.⁸⁰⁷

Den Abschluss des Kapitels bilden zwei Schüler Hagenauers, die in ungarischen Münzprägestätten tätig waren und dort eine umfangreiche künstlerische Tätigkeit entfalteten: Franz Stuckhart und der bereits erwähnte Ernst Heinrich Karl.

⁸⁰⁷ Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1290.

5.5. Franz Stuckhart

Der bedeutendste Medailleur des Klassizismus in Ungarn war zweifellos István Ferenczy (1792–1856), der in erster Linie als Bildhauer bekannt ist, sich aber auch sehr erfolgreich als Medaillenkünstler betätigt hatte.⁸⁰⁸ Abgesehen von Ferenczy waren in den ungarischen Prägestätten Künstler tätig, die in Wien ausgebildet worden waren und vom kaiserlichen Münzamt nach Ungarn entsandt wurden.

Franz Stuckhart wurde 1781 in Tyrnau (ung. Nagyszombat), dem heutigen Trnava in der Westslowakei, geboren. Zwischen 1794 und 1799 bezog er das Schülerstipendium der Erzverschneiderschule.⁸⁰⁹ In den Jahren 1798 und 1799 errang Stuckhart insgesamt drei zweite Preise bei den akademischen Preiswettbewerben; 1798 sogar einen in der Bildhauerkategorie.⁸¹⁰ 1801 wurde der „*geschickte und fleissige Diurnist*“⁸¹¹ vom Wiener Münzamt nach Prag geschickt; er arbeitete später an den kaiserlichen Münzprägestätten in Kremnitz, Schmöllnitz (heute Smolník, Slowakei) und zuletzt in Warschau.⁸¹²

Im Prager Nationalmuseum wird Stuckharts Silbermedaille auf den Frieden von Luneville, die 1801 in Zusammenarbeit mit Anton Guillemard entstanden ist, aufbewahrt.⁸¹³ Der französische Medailleur hielt sich seit 1778 in Mailand auf; 1792 zum k.k. Kammermedailleur ernannt, war er gezwungen Italien vier Jahre später, aus Furcht vor den herannahenden französischen Truppen, zu verlassen.⁸¹⁴ In Mailand pflegte er eine enge Freundschaft mit Martin Knoller und stand wie dieser in der Gunst des Grafen Karl von Firmian.⁸¹⁵ Schon als Zwanzigjährigem wurde ihm „*eine besondere Neigung zum Zeichnen, Bossieren und Gravieren*“⁸¹⁶ beschieden und der junge Künstler mit einem Gehalt von 3 fl pro Woche als Münzgraveurscholar beschäftigt.⁸¹⁷ Aus der Zusammenarbeit Stuckharts mit Guillemard ging 1791 eine weitere Medaille hervor, und zwar ein Werk auf den im selben Jahr verstorbenen Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart, der im Avers fälschlicherweise als Wolfgang Gottlieb bezeichnet worden war.⁸¹⁸

⁸⁰⁸ Siehe dazu Huszár/Procopius 1932. Zu Ferenczy siehe auch Messner 2010.

⁸⁰⁹ UAAdbKW AVA 1799 fol 168r.

⁸¹⁰ UAAdbKW AVA 1798 fol 7v und 1799 fol 2v.

⁸¹¹ Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1345.

⁸¹² Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1345.

⁸¹³ Prahl 2000, S. 409. In der Literatur ist von einer Verwandtschaft der beiden Künstler die Rede, für die es allerdings keine Anhaltspunkte gibt. Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1252.

⁸¹⁴ Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1252.

⁸¹⁵ Rizzoli 2012, S. 40. Für beide schuf Guillemard, 1782 und 1785, jeweils eine Silbermedaille.

⁸¹⁶ Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1251.

⁸¹⁷ Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1251.

⁸¹⁸ Jungwirth 1987, S. 523.

Franz Stuckhart hinterließ ein recht umfangreiches Werk, wie die Zusammenstellung bei Huszár und Procopius zeigt.⁸¹⁹ Aus dieser Übersicht wird eines deutlich, nämlich dass Stuckhart (wie Franz Detler) v. a. für private Auftraggeber gearbeitet hat. Unter seinen Werken befindet sich eine große Zahl an Tauf-, Hochzeits- und Freundschaftsmedaillen, wobei den Taufmedaillen – als einer „*besondere[n] Mode des Biedermeier*“⁸²⁰ – ein eigener Stellenwert zukommt. Einen weiteren größeren Themenkreis bilden, wie generell in der Zeit üblich, Werke zum politischen Zeitgeschehen. Zwei Beispiele aus Stuckharts Œuvre sollen für eine Beschreibung herausgenommen werden, die insofern interessant sind, als sie auf das zeitgenössische Kunstgeschehen in Wien rekurrieren: Die Medaille auf Erzherzogin Marie Christine von Sachsen-Teschen und auf das Denkmal für Kaiser Joseph II. (Abb. 119, 120) Erstere zeigt im Avers das nach links gewandte Brustbild der 1798 verstorbenen Erzherzogin. Ihr Haar ist von einem Schleier bedeckt, der als Hinweis auf ihren Tod gedeutet werden kann. Auf der Rückseite ist das von ihrem Gatten, Herzog Albert von Sachsen-Teschen, bei Antonio Canova in Auftrag gegebene Grabdenkmal in der Wiener Augustinerkirche abgebildet. Das Grabdenkmal war 1805 in der Augustinerkirche aufgestellt worden; bekanntlich weilte Canova zu diesem Anlass persönlich in Wien. Die in der Literatur angegebene Datierung⁸²¹ der Medaille auf das Jahr 1798 muss revidiert und auf 1805 geändert werden, denn 1798 war erst der Auftrag an Canova ergangen, sodass Stuckhart zu diesem Zeitpunkt noch nichts genaueres über das Aussehen des Kunstwerkes wissen konnte. Stuckharts Darstellung ist eine originalgetreue Wiedergabe; sogar die Widmungsinschrift Alberts an ‚die beste Gattin‘ – *Uxori optimae Albertus* – die auf dem Türsturz des Grabdenkmals angebracht ist, ist auf der Medaille wiedergegeben. Das Grabdenkmal Marie Christines gilt als wichtigstes Werk Canovas außerhalb Italiens und als eine seiner bedeutendsten Arbeiten überhaupt. Seine Aufstellung 1805 in Wien war ein gesellschaftliches Großereignis. So ist es nicht verwunderlich, dass das Grabdenkmal zum beliebten Motiv für Künstler wurde.

Die zweite Arbeit, auf das Denkmal von Joseph II. von Franz Anton Zauner, zeigt im Avers das nach rechts gewandte Brustbild des Kaisers, eine antikisierende Darstellung mit Lorbeerkranz und nacktem Brustausschnitt. Der Revers zeigt die detailgetreue, verkleinerte Wiedergabe von Zauners Denkmal, das der Bildhauer im gleichen Jahr, 1806, fertig gestellt hatte. Allerdings sollte es erst ein Jahr später auf dem Josefsplatz enthüllt

⁸¹⁹ Huszár/Procopius 1932, S. 83–90.

⁸²⁰ Huszár/Procopius 1932, S. 45.

⁸²¹ Huszár/Procopius 1932, S. 84.

werden. Sogar das Bronzerelief im Sockel (mit der Darstellung der Bemühungen Josephs II. um das österreichische Handelswesen) ist präzise wiedergegeben. Die Umschriften beider Medaillenseiten sind aus den Inschriften von Vorder- und Rückseite des Denkmals gebildet: Im Avers wird Joseph II. als Wohltäter seines Volkes gewürdigt und sein kurzes Leben bedauert; im Revers wird auf den Stifter des Denkmals, Kaiser Franz II./I., eingegangen, der seinem ‚zweiten Vater‘ – *Alteri Parent* – wie Joseph II. in der Inschrift bezeichnet wird, dieses Denkmal widmete. Franz II./I. war als Jugendlicher von seinem Onkel (Kaiser Joseph II.) an den Wiener Hof geholt worden, um auf sein späteres Amt als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation vorbereitet zu werden.

Die Bronzestatue Josefs II. vor der Hofburg war das erste großformatige öffentliche Denkmal für einen Habsburgerherrscher in Wien gewesen. Zauners Verdienst war die Ausführung eines Bronzegusses. Für seine Leistung erhielt er nicht nur in Wien Beifall – Akademieprotektor Cobenzl sah sich veranlasst, Zauner aus Paris zu „*dem glücklich ausgefallenen Guße*“ seinen „*aufrichtigen Glückwünsch*“⁸²² zu übermitteln – sondern sorgte sogar für internationales Aufsehen. So berichtete bspw. die Londoner Akademie in ihren Annalen über das Wiener Josefs-Denkmal;⁸²³ Johann Gottfried Schadow, der sich Anfang der 1790er-Jahre auf Reisen begab, um die Technik des Bronzegusses in Deutschland wiederzubeleben,⁸²⁴ verfolgte Zauners Arbeit am Josefsdenkmal sehr genau und forderte den Bildhauer sogar auf, ihm die Einzelheiten seiner Arbeit schriftlich darzulegen, wozu sich Zauner aber außer Stande sah, da die „*détails die doch auf den Erfolg einen wesentlichen Einfluß haben, so viele sind, daß es [...] unmöglich sein würde, sie schriftlich zu erörtern.*“⁸²⁵ Stuckharts Wiedergaben von Canovas und Zauners Denkmälern in Medaillenform unterstreichen, dass das zeitgenössische (Kunst)Geschehen zumindest in motivischer Hinsicht auf die Kunstform der Medaille Einfluss nahm und wie populär moderne Kunstwerke bei Künstlern und Publikum waren.

5.6. Ernst Heinrich Karl

Die letzte für die klassizistische Medaillenkunst des 19. Jahrhunderts wichtige Künstlerpersönlichkeit aus der Schule Johann Baptist Hagenauers war Ernst Heinrich Karl. 1797 hatte der sechzehnjährige Akademieschüler einen ersten Preis in der Bildhauerklasse bei

⁸²² UAAdbKW AVA 1803 fol 108r.

⁸²³ UAAdbKW AVA 1805 fol 258r.

⁸²⁴ Eckardt 1987, Bd. 1, S. 29.

⁸²⁵ Brief Zauners an Schadow, 12. Dezember 1800. Zit. nach Maaz 2000, S. 25–26.

den akademischen Preiswettbewerben erhalten. In der Erzveschneiderschule errang er im Jahr 1800 für „*ein Thierstück vom Geflügel mit Bleystiften*“⁸²⁶ einen zweiten Preis im Zeichnen. Schon als junger Künstler verdingte sich Karl mit kleineren Aufträgen. So fertigte er zum Beispiel (wie der Künstler selbst berichtet) eine Dose mit dem Porträt Herzog Alberts von Sachsen-Teschen, die für Erzherzogin Marie Christine bestimmt gewesen war, an.⁸²⁷ Viktória Kovásnai widmete Karl eine längere Passage in ihrem Aufsatz zur Entwicklung der ungarischen Medaille.⁸²⁸ Sie würdigte den Künstler v. a. als Schöpfer der sogenannten Georgikon-Medaille. (Abb. 121) 1797 hatte Graf György Festetics von Tolna (1755–1819) in Keszthely, dem Familiensitz der Festetics im westlichen Ungarn, die erste Landwirtschaftsschule Europas, das Georgikon, gegründet.⁸²⁹ Karl stellte in seiner Medaille den Besuch des ungarischen Palatins Erzherzog Joseph (1776–1847) im Georgikon dar. Der Palatin wird im Avers der Medaille als pflügender Landesherr gezeigt. Hinter einem Ochsespann, auf dem ein Posaune blasender Putto sitzt, drückt Erzherzog Joseph den Pflug in die Erde. In der Mitte der rückseitigen Darstellung ist Ceres zu sehen. In Händen hält sie einen Blütenkranz sowie ein dickes Bündel Getreideähren. Auch wenn Karls Figuren einen eher statischen Eindruck vermitteln, war er bemüht, zwischen Stand- und Spielbein zu unterscheiden. Der Ponderation folgt der Faltenverlauf des bodenlangen Peplos, den Ceres trägt. Ihre linke Brust ist entblößt, ein Motiv, das sich in der zeitgenössischen klassizistischen Bildhauerei sehr häufig findet und hier auch im Sinne eines Fruchtbarkeitssymbols verstanden werden kann. Links und rechts von Ceres sind das Wappen der Familie Festetics mit den zwei aufgerichteten, säbeltragenden Löwen und ein Füllhorn, aus dem sich überreich Gaben ergießen, zu sehen. Beides – Wappen und Füllhorn – reichen der Gestalt Ceres‘ fast bis zu den Hüften.

Die Darstellungen auf Vorder- und Rückseite zeigen ein interessantes ikonographisches Programm. Im Avers die Darstellung des pflügenden Landesherrn, der durch seine Tätigkeit Wohlstand für seine Untertanen garantiert – gleichzeitig verweist das Führen des Pfluges auf die Fähigkeit des Palatins, die Geschicke des Staates zu lenken⁸³⁰ – und im Revers die Bezugnahme auf den Grafen Festetics, der mit seinen Initiativen die Entwicklung der Landwirtschaft erst möglich machte und damit die Basis für Wohlstand und

⁸²⁶ UAAdbKW AVA 1798 fol 7v; 1800 fol 205v und fol 242.

⁸²⁷ Brief von Heinrich Karl vom 31.1.1812. Zit. nach Huszár 1957, S. 360.

⁸²⁸ Kovásnai 1997, S. 189.

⁸²⁹ Wurzbach 1858, S. 209. Graf Festetics‘ Vater Paul war von Maria Theresia für seine Verdienste um Obstbau, Seidenzucht und Volkswirtschaft in Ungarn mit dem Grafentitel bedacht worden. Ebd.

⁸³⁰ Auch von Kaiser Joseph II. wird die Anekdote des pflügenden Herrschers überliefert. Zum Motiv des Herrschers als Pflüger und Säer siehe Stähler 2001.

Reichtum legte. Im Wiener Stadtpalais der Familie Festetics sind im Skulpturenprogramm des Stiegenhauses, das der Wiener Bildhauer Josef Klieber schuf, ähnliche ikonographische Verweise auf György Festetics zu finden. Das Palais Starhemberg war vor 1812 von György Festetics erworben worden, die Skulpturen im Stiegenhaus wurden allerdings erst nach seinem Tod, von Sohn László Festetics (1785–1846), in Auftrag gegeben.⁸³¹ Die Skulptur der Ceres im Stiegenhaus des Wiener Innenstadtpalais verweist wie auf der Medaille auf György Festetics und seine Verdienste um die ungarische Landwirtschaft.⁸³² Karls künstlerische Laufbahn als kaiserlich besoldeter Medaillenkünstler begann vielversprechend. 1825 erhielt er noch einmal die Erlaubnis nach Wien zurückzukehren und am kaiserlichen Münzamt seine künstlerischen Fertigkeiten weiter zu vertiefen. In Folge krimineller Verstrickungen wurde Karl ziemlich unrühmlich aus kaiserlichen Diensten entlassen; 1845 trat er – offenbar nach einem Gefängnisaufenthalt – als selbständiger Medailleur in Erscheinung und bestritt seinen Lebensabend als „*privat Medailleur*.“⁸³³

Mit der Gründung der Erzverschneiderschule im Jahr 1769 wurde ein wichtiger Beitrag zu einer umfassenderen Ausbildung von Medailleuren und Stempelschneidern geleistet. Bernhard Koch stellte bei seinen Untersuchungen des Wiener Münzwesens fest, dass es Anfang des 18. Jahrhunderts in Wien an ausgebildeten Medailleuren mangelte, die technischen Grundlagen für eine Wiener Medaillenkunst nicht gegeben waren und es zu wenige selbständig arbeitende Medaillenkünstler gab.⁸³⁴ Diese Lücken konnten durch die Ausbildung an der Erzverschneiderschule, v. a. in der Zusammenarbeit mit der Graveurakademie des kaiserlichen Münzamtes, geschlossen werden. Zwischen 1734 und den ausgehenden 1760er-Jahren hatte die Graveurakademie an der kaiserlichen Münze die wichtigste Ausbildungsstätte für das Münz- und Medaillenfach dargestellt. Die Erzverschneiderschule war zwar nicht ausschließlich auf die Ausbildung von Stempelschneidern und Medailleuren ausgerichtet gewesen, die Affinität zu diesem künstlerischen Betätigungsfeld ist aber unübersehbar. Ihr erster Direktor, Anton Matthias Domanöck, war ein ausgebildeter Medailleur gewesen. Johann Baptist Hagenauer hatte sich zumindest mit der Herstellung von Scagliola-Arbeiten und Gemmen beschäftigt. (siehe S. 58) Ein wichtiger Unterschied zwischen der Graveurakademie am kaiserlichen Münzamt und der Erzver-

⁸³¹ Zur Ausstattung des Palais Starhemberg unter den Grafen Festetics siehe Mager 2008.

⁸³² Mager 2008, S. 70.

⁸³³ Huszár 1957, S. 354–355 und S. 361, Anm. 47.

⁸³⁴ Koch 1967, S. 53.

schneiderschule bestand darin, dass die Schule am Hauptmünzamt in erster Linie den dortigen Lehrlingen vorbehalten war, während der Besuch der Erzverschneiderschule grundsätzlich jedem offen stand. Als Graveurakademie etablierte sich die Erzverschneiderschule zwar erst unter dem bekannten Gemmenschneider Luigi Pichler (1773–1854), der neun Jahre nach dem Tod Hagenauers vom Kaiser nach Wien berufen worden war,⁸³⁵ die Voraussetzungen dafür, dass sich die Schule zu einer angesehenen Ausbildungsstätte entwickeln konnte, wurden aber bereits zu Hagenauers Zeit gelegt.

Das kaiserliche Münzamt war für Hagenauers Erzverschneiderschüler als Arbeitsstätte von besonderer Bedeutung. Nicht selten waren junge Künstler dort schon während ihrer Ausbildungszeit mit geringfügig bezahlten Anstellungen bedacht worden. Hagenauer trat wesentlich als Vermittler seiner Schüler in Erscheinung. Die Stempelschneider, Graveure und Medailleure in den kaiserlichen Prägestätten des Reiches waren es schließlich, die dazu beigetragen haben, dass sich die österreichische Münze am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert zu einem wichtigen Kunstzweig entwickeln konnte.

⁸³⁵ Wagner 1967, S. 92.

V. Resümee

Die Beschäftigung mit dem Bildhauer Johann Baptist Hagenauer und seiner Vorbildrolle für junge Künstler am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert hat eine Reihe neuer Erkenntnisse zutage gebracht. Zumindest namentlich bekannt waren bisher drei Hagenauer-Schüler: Leonhard Posch, Joseph Mattersberger und Johann Nepomuk Probst. Das Wirken Poschs, besonders in Wien wurde einer Neubewertung unterzogen, Leben und Wirken Mattersbergers und Probsts erstmals umfassend dargestellt. Dies gelang vor dem Hintergrund der Reflexion von Hagenauers Schaffenszeit am fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg, wo er ab den frühen 1760er-Jahren bis zum Tod von Erzbischof Schrattenbach als Hofbildhauer tätig gewesen war. In diesem Zeitraum entstand eine Vielzahl an Werken, die das gesamte Schaffensspektrum der österreichischen Bildhauerei des späten 18. Jahrhunderts vor Augen führen: Skulpturen für Denkmäler, Altäre, Bauten, Schlossgärten, Porträt Darstellungen, Arbeiten aus Marmor, Holz, Stuck und Bleiguss. Die Ausführung dieser Arbeiten (Triumphpforte Innsbruck, Hochaltar in Bockstein, Denkmal für Erzbischof Schrattenbach im Dürrenberg, Altäre in Mülln, Sacellum, Köstendorf, Skulpturenschmuck für das Neutor, Mariendenkmal am Domplatz, mythologische Figuren für den Schlosspark in Nymphenburg) lässt auf die Existenz eines Werkstattbetriebes schließen, zu dem es zwar keine schriftlichen Aufzeichnungen gibt, wichtige Anhaltspunkte konnten aber in der vorliegenden Arbeit dargestellt werden. So deutet z. B. der Fund eines misslungenen Gussmodells auf die Anwesenheit noch weniger geübter Künstler (Schüler) in der Salzburger Bildhauerwerkstatt hin. Mit dem Machtwechsel am Salzburger Hof, bedingt durch den Tod von Hagenauers Gönner, Erzbischof Sigismund von Schrattenbach, wurde die Werkstatt aufgelöst. Hagenauer verließ Salzburg und arbeitete fortan in Wien. Der Schülerkreis Hagenauers erweiterte sich durch seine Tätigkeit an der dortigen Akademie der bildenden Künste in Wien um ein vielfaches. Er bildete Künstler aus, die später als Bildhauer, Kunsthandwerker oder Medailleure tätig geworden sind.

Hagenauer war 1774 als Bildhauerprofessor an die Akademie berufen worden, kurz nachdem dort alle Wiener Kunstschulen zu einer Institution zusammengeschlossen worden waren. In dieser Zeit war er noch mit der Ausführung von Aufträgen für die Skulpturen-ausstattung des Schönbrunner Schlossparks beschäftigt. Bis 1780 (solange war er Professor in der Bildhauerklasse und solange dauerten auch die Arbeiten in Schönbrunn fort)

liegen fast keine Informationen zum Unterricht und zu den Schülern seiner akademischen Klasse vor. In Schönbrunn nahm Hagenauer bald eine Sonderstellung als Bildhauer ein, nämlich insofern als ihm Aufträge für eine Reihe von eigenständigen Werken übertragen wurden. Er richtete eine Bildhauerwerkstatt in Meidling ein, in der wahrscheinlich auch Schüler aus der Bildhauerklasse als Gehilfen tätig waren. Entsprechende Hinweise darauf liefert die Biographie von Johann Nepomuk Probst.

Hagenauers Lehrtätigkeit als Bildhauerprofessor fiel in eine für die Skulptur sehr bedeutungsvolle Zeit. Der aufkommende Klassizismus maß der Bildhauerei immer mehr Bedeutung bei. Hagenauer kam damit in der Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses eine gewichtige Rolle zu. Die Wiener Akademie folgte um 1800 den theoretischen ‚Lehrkonzepten‘ Johann Joachim Winckelmanns und Anton Raphael Mengs. Dies zeigt sich nicht allein in der Neuauflage von Winckelmanns ‚Geschichte der Kunst des Altertums‘, 1776 in Wien. Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht v. a. die Aufgabenstellungen, die Hagenauer für die akademischen Preiswettbewerbe einreichte und seine eigenen, für die Schüler angefertigten, Studienvorlagen. Sie zeigen, dass man sich in Wien um 1800 in der Bildhauerei ausschließlich mit der griechisch-römischen Götterwelt auseinandersetzte und folglich Büsten, Skulpturen, Skulpturengruppen und Reliefs nach antiken Kunstwerken gearbeitet wurden. Ende des 18. Jahrhunderts spielte besonders die Ausbildung heimischer Künstler eine große Rolle. Schon die Vereinigung der Kunstschulen im Jahr 1772 war vor dem Hintergrund erfolgt, die künstlerische Eigenleistung im Land soweit anzuheben, um von Importen von Luxusgütern aus Italien und Frankreich unabhängig zu werden.

Die Grenzen zwischen Kunst und Handwerk verschwammen zusehends bzw. wurden bewusst immer weiter aufgehoben. Daran hatten Veränderungen in der Künstlerausbildung an der Akademie entschieden Anteil. Gerade die Ausbildung an der Erzverschnidderschule, die Hagenauer ab 1782 leitete, hatte unmittelbare Auswirkungen auf das österreichische Kunsthandwerk nach 1800. Das belegen die in der Arbeit diskutierten Werke von Joseph Stelzer, Joseph Kern und Franz Köll. Nicht nur die Tatsache, dass vergleichbare Wiener Arbeiten aus dem frühen 19. Jahrhundert selten sind, die schlichte Ästhetik bei gleichzeitig handwerklicher Perfektion machen sie zu besonders wertvollen Objekten. Aufgrund ihrer Beschaffenheit fanden die Werke auch in der jüngeren Forschung Beachtung, während die Rolle der Akademie als Ausbildungsstätte dieser künstlerischen Kräfte bislang nicht an einzelnen Lehrpersonen konkretisiert worden ist.

An der Erzverschneiderschule unterrichtete Hagenauer neben Gold- und Silberschmieden weitere Kunsthandwerker, die in ihrer Arbeit der Metallverarbeitung nahe standen. Zu den größten Künstlergruppen gehörten Medailleure und die im Sprachgebrauch der Zeit als Galanteriearbeiter bezeichneten Künstler, für die es unter heutigen kunsthandwerklichen Berufen keine Entsprechung mehr gibt.

Leonhard Posch war seinem Lehrer Anfang der 1770er-Jahre nach Wien gefolgt, wo er zunächst zusammen mit diesem Skulpturen für den Park von Schloss Schönbrunn anfertigte. Durch eine (nicht näher definierte) Krankheit an der Arbeit im großen Format gehindert, verlegte sich Posch auf das Anfertigen von Porträtmedaillons, die sich Ende des 18. Jahrhunderts einer großen Beliebtheit erfreuten. Seine Arbeiten zeichnete die scharfe Beobachtungsgabe des Künstlers aus, die äußerst ansprechende und wirklichkeitsnahe Bildnisse entstehen ließ. Vor dem Hintergrund sozialer und politischer Spannungen hatte sich das plastische Porträt zu einer Kunstform entwickelt, die nicht mehr nur Kaisern, Königen und Fürsten vorbehalten war, sondern immer mehr von bürgerlichen Auftraggebern beeinflusst wurde. Dafür stehen Poschs Arbeiten beispielhaft. Näher beleuchtet wurde zudem die Zusammenarbeit des Künstlers mit Joseph Graf Müller-Deym, der in Wien eine Kunstgalerie betrieb, für die Posch Wachsporträtbüsten anfertigte. Mit Müller-Deym reiste Posch außerdem nach Italien, wo er in Rom, Florenz und Neapel Gipsabgüsse der bedeutendsten antiken Skulpturen anfertigte, die nach der Rückkehr beider Künstler nach Wien, 1795, als Studienobjekte von der Akademie erworben wurden.

Joseph Mattersberger war nach 1771 zunächst bei Joseph Bergler d. Ä. in Passau tätig und kam später durch die Unterstützung des Salzburger Obersthofmeisters, Franz Laktanz Graf von Firmian (dessen Porträtbüste Mattersberger geschaffen hatte) nach Italien, wo er sich sächsischen Künstlern anschließen konnte und wahrscheinlich mit dem späteren Gothaer Hofbildhauer Friedrich Wilhelm Eugen Doell nach Deutschland zurückkehrte. In Italien war Mattersberger unter dem Bildhauer Giuseppe Franchi an der Skulpturenausstattung des ab den frühen 1770er-Jahren als Residenz für Erzherzog Ferdinand Karl von Österreich-Este und seiner Frau, Maria Beatrice d'Este, errichteten Palazzo Reale in Mailand beteiligt. Auch dabei erwies sich die Förderung Firmians, besonders seines Bruders Karl Joseph, der als Generalgouverneur der Lombardei in Mailand residierte und

nachweislich für die Anwerbung von Künstlern für das kaiserliche Bauprojekt zuständig war, als bedeutungsvoll für den Werdegang des Bildhauers.

Mattersbergers künstlerische Bedeutung liegt in der Einführung des großformatigen Eisenkunstgusses. In der Eisengießerei von Graf Detlev Carl von Einsiedel in Lauchhammer führte der Bildhauer den Guss einer Bacchantin, die nach der antiken Skulptur der Großen Herkulanerin aus der Dresdner Skulpturensammlung gestaltet worden war, aus. Maßgeblich dafür war Mattersbergers Kenntnis des Bleigusses, den er bei Hagenauer in Salzburg erlernt und bei Bergler in Passau weiter vertieft hatte. Graf von Einsiedel, der in Sachsen hohe politische Ämter bekleidete und maßgeblich am wirtschaftlichen Aufbau des Landes nach dem Siebenjährigen Krieg beteiligt war, hatte schon vor der Ankunft Mattersbergers in Dresden Versuche unternommen, in seiner Gießerei Kunstwerke aus Eisen herzustellen. Dafür ließ er schon ab 1780 Antikenabgüsse aus der Dresdner Skulpturensammlung anfertigen und berief den Bildhauer Taddäus Ignaz Wiskotschill nach Lauchhammer.

Mattersberger war wahrscheinlich bis 1794 für den Grafen von Einsiedel tätig, wie sich anhand einiger weniger gesicherter Arbeiten des Bildhauers feststellen lässt. Die zahlreichen Zuschreibungen von Werken an den Künstler, die v. a. in der älteren Literatur getätigt worden sind, wurden hier vor dem Hintergrund der Beschäftigung zahlreicher anderer Bildhauer in Lauchhammer untersucht. In den Jahren zwischen 1794 und 1800 sind (aufgrund fehlenden Quellenmaterials) Lücken in der Biographie Mattersbergers festzustellen. Nur ein einziges Werk – die Büste Immanuel Kants aus dem Jahr 1795 – existiert aus dieser Zeit. Die in der Literatur tradierte Meinung, Mattersberger wäre 1794 als Hofbildhauer an den russischen Zarenhof berufen worden, lässt sich nicht beweisen. Nach 1800, als Mattersberger als Lehrer für Bossieren und Modellieren an der Kunstschule Breslau in Erscheinung trat, sind wieder mehr Informationen zum Künstler greifbar. Besonders seine Tätigkeit für die königlich-preußische Eisengießerei in Gleiwitz, die ebenfalls in die späte Schaffensphase des Künstlers fällt, ist bislang von der Forschung nicht beachtet worden.

Der Eisenkunstguss entwickelte sich im 19. Jahrhundert zu einem besonderen Zweig der klassizistischen Bildhauerei. Die Bearbeitung des Themas brachte zutage, dass sich namhafte Künstler wie Christian Daniel Rauch oder Johann Gottfried Schadow damit auseinandersetzten und auch als Modelleure fungierten. Neben der umfassenden Darstellung der Entwicklung des Eisenkunstgusses, wurde sein Einfluss auf die Bildhauerei der Zeit,

besonders im Hinblick auf das österreichische Kunstschaffen, erstmals eingehend untersucht. Nach sächsischem Vorbild wurde bald auch in preußischen und österreichischen Gießereien Eisenkunstguss betrieben. Die große Nachfrage an Kunstwerken aus Eisen, ebenso wie zeitpolitische Umstände, ökonomische und kunstpolitische Überlegungen, hatte auch hier dazu geführt, Alternativen für teure Materialien zu finden und Eisen für die Kunst nutzbar zu machen. Die wichtigsten österreichischen Gießereien waren Blansko und Horowitz in Mähren sowie Gusswerk bei Mariazell in der Steiermark. Während Blansko sich, wie Lauchhammer, auf die Produktion von großformatigen Skulpturengüssen verlegte, war Horowitz auch für die Herstellung von Schmuck aus Eisen (der besonders in Preußen beliebt gewesen war) bekannt. Eine wichtige Erkenntnis der Beschäftigung mit dem österreichischen Eisenkunstguss war die Verbindung der Gießereien mit zeitgenössischen Wiener Bildhauern, die Modellvorlagen für die Gussarbeiten anfertigten. Hier sind Johann Martin Fischer, Franz Anton Zauner und Josef Klieber als Beispiele zu nennen. Die Bedeutung von Gusswerk ist v. a. vor dem Hintergrund der Bemühungen Erzherzog Johanns, den wirtschaftlichen Aufschwung in der Steiermark zu fördern, zu sehen. Mit der Berufung Johann Hippmanns, der zuvor in Gleiwitz und Berlin tätig gewesen war, war der entscheidende Schritt für die Etablierung von Eisenkunstguss in der Steiermark getan.

Die Ausführungen haben gezeigt, dass zwischen den Gießereien sowohl technisches Wissen als auch künstlerische Vorlagen ausgetauscht wurden. Gleich modernen Marketingstrategien wurden zum Verkauf der Erzeugnisse Kataloge gedruckt (die allerdings nur vereinzelt erhalten sind), Schauräume in den Gießereien eingerichtet und Anzeigen, bspw. im ‚Journal des Luxus und der Moden‘ aus dem Verlagshaus Bertuch in Weimar geschaltet. Produktion, Werbung und Verkauf griffen nahtlos ineinander. Die Verwendung von Eisen zur Herstellung von Kunstwerken und Gebrauchsgegenständen aller Art war aber nur von kurzer Dauer. Noch vor 1850 haben viele Gießereien ihre Produktion (wohl auch bedingt durch die Vorliebe der Zeit für die Errichtung öffentlicher Denkmäler) auf Bronzeguss um- und die Erzeugung von Eisengüssen immer mehr eingestellt. Eine Ausnahme stellt hier Blansko dar, wo noch bis ins 20. Jahrhundert hinein Eisenkunstguss betrieben wurde. Der Frage nach der Beurteilung von Eisenkunstguss durch den zeitgenössischen Konsumenten des frühen 19. Jahrhunderts wurde in einer abschließenden Betrachtung nachgegangen. Die Recherchen für die vorliegende Arbeit haben

einige bislang unbekannte oder wenig beachtete Aspekte, wie die enge Verbindung böhmischer Gießereien zu Wien zu Tage gebracht. Erstmals wurde eine umfassende und vergleichende Zusammenschau aller österreichischen Gießereien unternommen.

Die historischen Umbrüche der Zeit um 1800 sind auch im Schaffen des Bildhauers Johann Nepomuk Probst festzustellen. Zunächst unter Fürstbischof Franz Xaver von Salm Reifferscheidt-Krautheim als ‚klassischer‘ Hofbildhauer beschäftigt, zwangen ihn finanzielle Nöte, in die das Gurker Bistum kurz vor der Jahrhundertwende gelangt war, zur Suche nach neuen Betätigungsfeldern. Diese fand er in der Bildhauerwerkstatt Franz de Paula Hitzls in Salzburg, wo sich Probst als Schöpfer figürlicher Grabdenkmäler etablierte. Das Salzburger Bürgertum war Anfang des 19. Jahrhunderts zur bedeutenden Auftraggeberschicht geworden. Ausdruck dafür war bspw. die Ausschmückung der Familiengruftkapellen auf dem Friedhof St. Peter mit Skulpturen und Epitaphien. Probsts Schaffen, speziell die Salzburger Werke, sind im Rahmen der Arbeit erstmals umfassend besprochen worden. Die Tatsache, dass er (trotz der Ausbildung bei Hagenauer) keine Kenntnis im Metallguss hatte, hebt Probst von den anderen Schülern Hagenauers ab. Besonders in Klagenfurt lässt sich eine Reihe von Schnitzarbeiten Probsts nachweisen, die mit grauen, Bleigüssen ähnlichen, Fassungen versehen worden sind. Ganz eindeutig handelte es sich dabei um Versuche, die metallische Oberfläche von Blei nachzuahmen; eine Vorgehensweise, die wahrscheinlich auf Auftraggeberwünsche zurückzuführen ist. Allgemein lässt sich aber feststellen, dass das Œuvre des Tiroler Bildhauers starke Bezüge zur Wiener Bildhauerei der Zeit um 1750 aufweist und damit auch in der Tradition des bildhauerischen Schaffens seines Lehrers steht.

Um 1800 erfreute sich die künstlerische Medaille großer Beliebtheit. Sie war auch in Wien zu einer wichtigen Kunstform geworden, obwohl das Anfertigen von Kunstmedaillen hier keine lange Tradition hatte. Die seit dem 18. Jahrhundert feststellbaren Bemühungen um den Aufbau einer eigenen Münzprägestätte in der kaiserlichen Residenzstadt zeitigten erst Anfang des 19. Jahrhunderts Erfolg, wobei die Verbesserung der Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen für die Künstler von maßgeblicher Bedeutung war. Der Münz- und Medaillenstempelschnitt erforderte großes künstlerisches Geschick, v. a. im Zeichnen und Gravieren. Eine wichtige Voraussetzung war zudem, die Fähigkeit mit unterschiedlichen Materialien, speziell auch mit Metallen (für die Herstellung von Modellen

und Werken) umgehen zu können. Anfang des 19. Jahrhunderts war die Ausbildung heimischer Künstler auf dem Gebiet der künstlerischen Medaille soweit gediehen, dass die Münzprägestätten des habsburgischen Reiches nicht länger auf Fachkräfte aus dem Ausland angewiesen waren.

Der eigentlichen Betrachtung einzelner Schüler wurde ein kurzer Abriss der Entwicklung der Medaillenkunst in Wien vorangestellt, um die Bedeutung dieser Kunstform im Klassizismus begreifbar zu machen. Ihr Stellenwert wird bspw. auch daran ersichtlich, dass die Akademie nach 1800 vermehrt auch Medailleure zur Verbesserung ihrer Fertigkeiten mit einem Romstipendium nach Italien schickte. Wichtig in diesem Zusammenhang ist zudem die Erörterung des Zusammenhangs zwischen Bildhauerei und Medaillenkunst.

Besonders viele Erzverschneiderschüler ließen sich als Medailleure am kaiserlichen Münzamt nachweisen. Die in der Arbeit behandelten Künstler und ihre Werke sind zum Teil zumindest namentlich bereits aus der älteren Forschungsliteratur bekannt, hier aber zum ersten Mal als Künstlergruppe betrachtet worden, die derselbe Ausbildungsweg (nämlich bei Hagenauer) verbindet. Aus der Vielzahl an Medaillenkünstlern, die aus Hagenauers Kunstklasse an der Akademie hervorgegangen sind, sind aber nur wenige anhand von Werken greifbar. Die zum Großteil unveröffentlichten Arbeiten zeigen, dass es sich um bedeutende Künstler ihrer Zeit gehandelt hat, die heute aufgrund des geringen Interesses, das der Medaille von Seiten der Forschung entgegengebracht wird, weitgehend vergessen sind. Ihre Arbeiten stellen wichtige Dokumente des historischen Zeitgeschehens dar. Sie schufen im Kleinen eine Ikonographie der politischen Umwälzungen, kriegerischen Auseinandersetzungen der Zeit der Franzosenkriege und der Neuordnung Europas am Wiener Kongress, wie die Porträtserien von Leopold Heuberger und Franz Detler, die in mehreren Serien reproduziert worden sind, zeigten. Medailleure prägten damit auch die Entwicklung des klassizistischen Porträts mit. Porträtdarstellungen *all'antico* lassen sich auch im kleinen Format als beliebteste Darstellungsform nachweisen. Andererseits machten sich gerade in der Medaillenkunst bereits Einflüsse der romantischen Kunst bemerkbar.

Zu den neuen Erkenntnissen, die die Arbeit liefert gehören der Nachweis eines regen Austausches zwischen Erzverschneiderschule und Graveurakademie am kaiserlichen Münzamt, der sich in der Zusammenarbeit bei der Ausbildung junger Fachkräfte und in

der Erschließung von Betätigungsfeldern für die Künstler äußerte sowie die Entwurfstätigkeit des Malers Heinrich Friedrich Füger für Medaillen, die von der bisherigen Literatur ignoriert worden ist. Münz- und Medaillengraveure des frühen 19. Jahrhunderts waren zum überwiegenden Teil für das Kaiserhaus tätig. Nur einige wenige, wie Leopold Heuberger oder Franz Detler, arbeiteten außerhalb der kaiserlichen Prägestätten für private Auftraggeber. Interessant ist v. a. bei letzteren die Verbindung zum Eisenkunstguss. Detler und Heuberger lieferten, wie im Text gezeigt werden konnte, Medaillengussvorlagen für die Eisengießerei des Grafen von Salm in Blansko.

Am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert sind zahlreiche Veränderungen im künstlerischen Schaffen von Bildhauern festzustellen. Technische Neuerungen, der Einfluss politischer und sozialer Entwicklungen und Veränderungen in der Künstlerausbildung veränderten das Kunstschaffen an sich und stellen Künstler vor neue Anforderungen. Die Schüler Hagenauers entfalteten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine reiche und vielfältige künstlerische Tätigkeit. Über die klassische Bildhauerei hinaus waren sie als Kunsthandwerker, Metallplastiker, Porträtmedailleure und Münz- und Medaillenstempelschneider tätig. Sie nutzten folglich das ganze Spektrum an Betätigungsfeldern aus, das es zur damaligen Zeit, also am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert gab. Ein Charakteristikum, das maßgeblich auf Hagenauer, der selbst auf unterschiedlichen künstlerischen Gebieten arbeitete, zurückzuführen ist.

VI. Anhang

1. Künstlerverzeichnis

Allram, Matthias (1774–1853): Trat am 12. Oktober 1789 in die Erzverschneiderschule ein. Laut Schülerprotokoll nahm Allram auch Unterricht im Kupferstechen und besuchte zudem den „*Modell- und Antikenunterricht*“. Er erhielt 1794 den ersten Gundel-Preis im Stahlverschneiden für eine Darstellung des römischen Gottes Mercurius. Zur gleichen Zeit war er „*akademischer Pensionar*“ an der Erzverschneiderschule. Seit 1796 am kaiserlichen Münzamt in Wien beschäftigt, kam er im Jahr 1800 als Graveur an die Münzstätte in Kremnitz, wo ihm zwischen 1804 und 1814 zunächst zeitweilig und ab 1816 schließlich gänzlich das Amt des Obergraveurs übertragen worden war.

UAAdbKW AVA Schülerprotokolle, Bd. 5; UAAdbKW AVA 1794 fol 196; Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung, Bd. 4, 1906, S. 1201.

Baldenbach, Peter (1762–1802): Stammte ursprünglich aus Köln am Rhein. Trat 1788 in die Akademie ein und erhielt noch im selben Jahr einen zweiten Preis bei den akademischen Wettbewerben. Daraufhin bemühte er sich um eine Stelle beim kaiserlichen Münzamt, wo er ab 1791 beschäftigt war. Zwischen 1797 und 1800 war Baldenbach als Graveuradjunkt am Münzamt tätig. Er schuf einige Medaillen mit Darstellungen von Ereignissen der Franzosenkriege. Bolzenthal erwähnte ihn in seiner Publikation zur Medaille des 19. Jahrhunderts.

UAAdbKW AVA Schülerprotokolle, Bd. 5; UAAdbKW AVA 1788 fol 16; Bolzenthal 1840, S. 273; Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung Bd. 4, 1906, S. 1205–1206.

Daiser, Carl Joseph (1755–1827): Daiser soll eine sechsjährige Lehrzeit an der Wiener Akademie bei Johann Baptist Hagenauer absolviert und beim Skulpturenprogramm in Schönbrunn mitgewirkt haben. In Schönbrunn soll er an der Ausführung der Skulpturen des Mucius Scaevola, des Apolls und den zwei Karyatidenfiguren Hagenauers beteiligt gewesen sein. Daiser war später als Graveur am Günsburger Münzamt tätig. In den Quellen zur Erzverschneiderschule an der Akademie wird sein Name nicht erwähnt.

Thieme-Becker 1964, Bd. 8, S. 286.

Detler, Franz: Siehe S. 197–205.

Doppler, Johann (geb. 1766): Siehe S. 164–165.

Eckstein, Johann (um 1776–1829): Am 16. November 1802 trat der „*Goldarbeiter-Sohn*“ in die Erzverschneiderschule ein. Sein Alter wird mit 26 Jahren angegeben; der Vermerk, „*k.k. Münzgraveur*“ deutet darauf hin, dass Eckstein zu diesem Zeitpunkt schon am kaiserlichen Münzamt tätig gewesen war. 1797 nahm er am akademischen Preiswettbewerb im Ornamentzeichnen teil. Die Aufgabenstellung war der Entwurf eines Tafelleuchters. Zwischen 1800 und 1813 war Eckstein an den kaiserlichen Münzstätten in Wien, Prag und Carlsburg tätig.

UAAdbKW AVA Schülerprotokolle, Bd. 5; UAAdbKW AVA 1797 fol 166v; Katalog Münzen- und Medaillen-Stempel-Sammlung, Bd. 4, 1906, S. 1229, 1396, 1398 und S. 1400.

Fiebich, Johann (1774–1800): Sohn eines Wiener Malers, beteiligte sich von 1788 bis 1790 an den akademischen Preiswettbewerben, jedoch ohne Erfolg. Hagenauer erkannte sein Talent und schlug ihn 1793 für das Schülerstipendium der Erzverschneiderschule vor, das Fiebich allerdings nicht zuerkannt wurde. Ab 1796 war Fiebich mit einem kleinen Gehalt am kaiserlichen Münzamt angestellt. 1800 starb er mit nur 26 Jahren in Wien. UAAdbKW AVA Schülerprotokolle, Bd. 5; UAAdbKW AVA 1788 fol 45v, 1789 fol 104v, 1790 fol 92r, 1793 fol 151r; Katalog Münzen- und Medaillen-Stempel-Sammlung, Bd. 4, 1906, S. 1236; Koch 1967, S. 61.

Haller, Christian (1756–1806): Erhielt 1787 den ersten Preis im Erzverschneiden. Bereits seit 1779 war Haller am kaiserlichen Münzamt beschäftigt, zwischen 1781 und 1787 erhielt er seine Ausbildung zum Graveur. 1787 erfolgte Hallers Ernennung zum Münzgraveur an der kaiserlichen Münze in Brüssel. Die Zeitumstände brachten es mit sich, dass er diese Stelle nicht lange ausüben konnte, denn 1792 besetzten französische Truppen Brüssel, sodass Haller im Jahr 1800 endgültig gezwungen war, die Stadt zu verlassen. Am 4. April 1806 berichtete die Wiener Zeitung vom Tod des Künstlers. Im Jahr zuvor hatte Haller für Aufsehen gesorgt, als er bei der kaiserlichen Polizeihofstelle vorstellig wurde und die Verfassung eines Gedichtes und die Anfertigung einer Porträtbüste (für seine (vermeintliche) Rettung des kaiserlichen Münzdepots) verlangte. Ein Vorkommnis, das die Hofkammer mit dem Urteil, dass Christian Haller „*mit seinen Geist- und Sinneskräften nicht richtig stehe [...]*“ ad Acta legte.

UAAdbKW AVA 1787 fol 42; Wiener Zeitung, 4. April 1806, S. 1595; Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung, Bd. 4, 1906, S. 1256 und S. 1396; Thieme-Becker 1963, Bd. 15, S. 516; Koch 1967, S. 61.

Heuberger, Leopold (1786–1839): Siehe S. 197–205.

Höb, Nikolaus (1736–1806): erzbischöflicher Kammerportier, mit der Tochter des Salzburger Bildhauers Josef Anton Pfaffinger verheiratet. Höb soll an der Ausführung des Mariendenkmals in Salzburg beteiligt gewesen sein.

Pillwein 1821, S. 99–100; Thieme-Becker, Bd. 17, S. 223.

Irrwoch, Sebastian (gest. 1813): Siehe S. 192–195.

Karl, Ernst Heinrich (1781–1854): 1797 erhielt Karl für die Zeichnung eines Leuchters den ersten Preis im Ornamentzeichnen. Ein Jahr später gelang es ihm, in derselben Disziplin den Gundel-Preis für eine „*schön verzierte Vase nach Piranese*“ zu holen. Darauf folgte im Jahr 1800 schließlich der erste Preis im Wachsbossieren, für seine Darstellung der antiken Statue des Dornausziehers. Karl war an den kaiserlichen Münzstätten Wien und Schmöllnitz tätig und erwarb sich als „*geschickt[er] und verdienstlich[er]*“ Graveur Ansehen. Siehe S. 204–205 und S. 210–213.

UAAdbKW AVA 1797 fol 166v; 1798 fol 8r; 1800 fol 205v und fol 242; Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1274, S. 1396 und S. 1400.

Kern, Joseph (1790–1832): Lernte zunächst bei seinem Vater, einem bürgerlichen Silberarbeiter, sein Handwerk. Ab 1801 besuchte er sonntags den Unterricht in der Erzverschneiderschule. 1812 erhielt er das Bürger- und Meisterrecht. Kern betrieb in Wien eine Werkstatt und eröffnete 1821 auf dem Kohlmarkt ein Geschäft. Drei Jahre später erhielt er den Titel eines Ungarischen adeligen Leib-Garde Gold- und Silberarbeiters verliehen, 1826 wurde er zum k.k. Hof-Kammer-Silberarbeiter ernannt. Siehe S. 163–164.

UAAdbKW AVA 1801 fol 496r; Halama 2003, S. 388.

Kirchmayer, Joseph (1772–1845): Erhielt 1798 mit der Darstellung einer Minerva den zweiten Gundel-Preis im Bossieren. Er führte später in München eine Werkstatt und schuf bspw. das Grabdenkmal für Fürstbischof Clemens Wenzelslaus von Sachsen (1739–1812) in der Pfarrkirche von Markt Oberdorf im Allgäu. Er arbeitete außerdem für

König Ludwig I. von Bayern; bspw. schuf er Büsten für die Walhalla, z. B. jene von Albrecht Dürer.

UAAdbKW AVA 1798 fol 2r und fol 8r; Thieme-Becker 1964, Bd. 20, S. 356; Kobler 2008.

Köll, Franz (1769–1830): Ab 1785 Lehre zum Gold- und Silberarbeiter in Wien. 1801 besuchte Köll den Unterricht an der Erzverschneiderschule. Im gleichen Jahr nahm er an den akademischen Preiswettbewerben teil und erhielt den zweiten Preis im Wachsbossieren. Am 6. Februar 1810 erhielt er sein Meisterprüfungszeugnis von Hagenauer. Köll führte dann eine Werkstatt in Wien Mariahilf. Siehe S. 163–164.

UAAdbKW AVA 1801 fol 405r und fol 494r; 1810 fol 201r; Halama 2003, S. 389.

Kollmann, Jakob (geb. 1775): Stammte aus Mautern in Niederösterreich. Im Jahr 1798 erhielt er den ersten Preis im Gravieren, für die Darstellung einer Vase nach Piranesi. Ab demselben Jahr war Kollmann am Wiener Münzamt tätig; mehr als dreißig Jahre lang, von 1813 bis 1851, dann in Kremnitz. Kollmanns Tätigkeit als kaiserlicher Graveur war sehr erfolgreich, er litt aber an einer „*Hautkrankheit an den Händen*“, die ihn zusehends in seiner Arbeit einschränkte.

UAAdbKW AVA 1798 fol 7v; Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung, Bd. 4, 1906, S. 1286, 1396 und 1399.

Lang, Thomas (1749–1812): Siehe S. 59–60 und S. 151.

Lang, Joseph (1776–1835): Siehe S. 205–207.

Lechner, Johann.⁸³⁶ War um 1780/1800 als Kupferstecher in Wien tätig. Wird als Schüler von Hagenauer bezeichnet. Er soll Zeichnungen seines Lehrers im Kupferstich ausgeführt haben. Johann Lechner ist vielleicht mit F. Lechner, der im Thieme-Becker Künstlerlexikon erwähnt wird und ebenfalls „*ornamentale Entwürfe*“ nach Hagenauer gestochen haben soll ident.

Thieme-Becker 1964, Bd. 22, S. 518.

Marzelli, Johann (1778–1830): Erhielt 1794 bis 1799 das Schülerstipendium der Erzverschneiderschule. Darauf folgte im Jahr 1800 eine Anstellung am kaiserlichen Münzamt in

⁸³⁶ Keine Lebensdaten bekannt.

Hall sowie Tätigkeiten in Carlsburg und Nagybánya. Johann Baptist Harnisch beurteilte seine Arbeiten als „*mittelmäßig*“.

UAAdbKW AVA 1799 fol 168; Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung, Bd. 4, 1906, S. 1299, 1397 und 1399.

Mattersberger, Joseph (1755–1825): Siehe S. 90–132.

Meidl, Emanuel (1778–1814): Nahm im Jahr 1797 am akademischen Preiswettbewerb im Ornamentzeichnen teil; 1800 erscheint er als Teilnehmer im Gravieren, wo die Aufgabenstellung die Anfertigung einer Büste Jupiters war. Ab dem Jahr 1802 war Meidl an der kaiserlichen Münze tätig und arbeitete in Wien, Carlsburg und Prag. 1813 vom gleichalt-rigen Graveurakademiedirektor Harnisch noch als „*fleißig und geschwind in seinem Beruf*“ bezeichnet, starb Meidl ein Jahr später mit nur 34 Jahren.

UAAdbKW AVA 1797 fol 166v, 1800 fol 205r; Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung, Bd. 4, 1906, S. 1302, 1396, 1398 und 1400.

Perger, Kajetan:⁸³⁷ Im Thieme-Becker Künstlerlexikon genannt und als Graveur in Wien, in der Zeit um 1822/1832, bezeichnet.

Thieme-Becker 1964, Bd. 26, S. 412.

Pirchstaller, Jakob (1755–1824): Pirchstaller war vorwiegend in Südtirol tätig. Für den Dom zu Brixen schuf er den Statuenschmuck der Fassade und in der Vorhalle (um 1785/1790) sowie die Grabmäler für die Grafen Leopold (gest. 1778) und Ignaz von Spaur (gest. 1779); in Meran die Skulpturen am Hochaltar der Pfarrkirche (1785). Außerdem schuf Pirchstaller die Porträtbüsten des Brixener Domherren, Grafen Althann, (1823) und des Historikers Josef Resch (1716–1782).

Thieme-Becker 1964, Bd. 27, S. 84.

Pöninger, Laurenz (1776–um 1851): Laurenz Pöninger war der Sohn eines Goldschmiedes. Einer seiner eigenen Söhne, Franz Xaver (geb. 1832), war ein Mitarbeiter Anton Dominik Fernkorns und leitete später das Gußhaus auf der Wieden, im heutigen 4. Wiener Gemeindebezirk. Laurenz Pöninger war 1791 an der Erzverschneiderschule das Schülerstipendium zugesprochen worden; 1794 folgte darauf ein erster Preis im Wachsbossie-

⁸³⁷ Keine Lebensdaten bekannt.

ren für sein Basrelief mit der Darstellung eines Sohnes der Niobe. Schon seit 1795 am kaiserlichen Münzamt beschäftigt, war Laurenz Pöninger 1801 (statt Joseph Lang, der an die Münzstätte Hall abberufen worden war) zum Graveuradjunkten ernannt worden. Zwischen 1820 und 1840 war Pöninger vorwiegend als Münzstempelschneider tätig. Er entwickelte sich auf diesem Gebiet zu einem der besten Künstler seiner Zeit. Neben einer Medaille auf den Frieden von Paris, 1814, schuf Pöninger 1835 den Entwurf für die Dienstjubiläumsmedaille des Hauptmünzmeisters Johann Michael Edlen von Weingartner (1762–1843). Bei seiner Pensionierung 1846 wurde dem Künstler die mittlere goldene Civil-Ehrenmedaille verliehen.

UAAdbKW AVA 1791 fol 11 und 1794 fol 196; Eitelberger 1879, S. 124, Anm. 1; Katalog-Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung, 1902, S. 529–530; 1906, S. 1313; Koch 1967, S. 67; Krause 1980, S. 66.

Posch, Leonhard (1750–1831): Siehe S. 78–90.

Probst, Johann Nepomuk (1756–1824): Siehe S. 165–183.

Reinhold, Joseph.⁸³⁸ War als Bildhauer und Wachsbossierer, und seit 1822 als Modelleur in der Wiener Porzellanmanufaktur tätig. In den Jahren 1785 bis 1787 erhielt Reinhold jeweils den ersten Preis der Gundelpreiswettbewerbe im Wachsbossieren; 1785 für ein Basrelief mit der Darstellung eines römischen Opfertisches, 1786 für ein Basrelief mit der Darstellung von Kriegerfiguren. 1811 war Reinholds Name unter den möglichen Nachfolgern Hagenauers als Direktor der Erzverschneiderschule gehandelt worden.

UAAdbKW AVA 1785 fol 171, 1786 fol 114, 1787 fol 54 und fol 55, 1811 fol 46v; Thieme-Becker 1962, Bd. 28, S. 133.

Rosner, Ignaz (1786–1854): Erhielt 1799, für die Dauer von fünf Jahren, das Schülerstipendium der Erzverschneiderschule. 1801 erhielt er einen ersten Preis bei den akademischen Preiswettbewerben für die Zeichnung „*eine[r] Gruppe von vierfüssigen Thieren*“; ein Jahr später nahm er seine Tätigkeit am Wiener Münzamt auf. Bis 1832 blieb er in Wien, von 1832 bis 1854 war er am kaiserlichen Münzamt in Prag beschäftigt. Dort dürfte er sich auch als Lehrer betätigt haben, da er 1830 160 fl für „*die Abrichtung der ihm zugewiesenen Graveursleute*“ erhielt.

⁸³⁸ Keine Lebensdaten bekannt.

UAAdbKW AVA 1799 fol 168; Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung, Bd. 4, 1906, S. 1321, 1396 und 1398; Koch 1967, S. 62.

Sautner, Johann (1747–1823): Ein Künstler namens Sauter wird im Zusammenhang mit der Beschuldigung Hagenauers, seine Wettbewerbsstücke für die Besetzung der Direktorsstelle an der Erzverschneiderschule nicht selbständig angefertigt zu haben, erwähnt. Dabei könnte es sich um Johann Sautner handeln; er wird in einem Schreiben des Barons von Kettler als Schöpfer von Basreliefs, die Hagenauer an der Akademie vorgelegt hatte, genannt. 1790 war eines seiner Werke, ein Basrelief mit der Darstellung der Bacchanten, für die geplante Akademieausstellung ausgewählt worden. Sautner wird zudem als Mitarbeiter Beyers bei den Schönbrunner Schlossparkskulpturen gehandelt; Beatrix Hajós erwähnt ihn nicht. Außerdem schuf er für das kaiserliche Observatorium Gipsbüsten von Christus, Moses, Plato und Phytagoras sowie das Bildnismedaillon und die Urne am Grabdenkmal für Heinrich Josef Edlen von Collin (1771–1811) in der Karlskirche, dessen Entwurf auf Heinrich Friedrich Füger zurückgeht.

UAAdbKW AVA 1780 fol 15v; 1790 fol 145r; Thieme-Becker 1963, Bd. 29, S. 497; Hajós 2004.

Schmidt, Jakob (1776–1818): Besuchte den Sonntagsunterricht an der Erzverschneiderschule; war an den kaiserlichen Münzstätten in Wien und Kremnitz beschäftigt.

UAAdbKW AVA 1801 fol 496v; Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1335, 1396 und 1399.

Schmitt, Josef (1781–1866): Beim Preiswettbewerb im Jahr 1798 wurde Schmitt ein Nebenpreis in der Bildhauerklasse zuerkannt, nachdem er bereits im Jahr zuvor ohne Erfolg im Wachsbossieren und Zeichnen teilgenommen hatte. Allerdings war Schmitt zu diesem Zeitpunkt erst sechzehn Jahre alt. Von 1794 bis 1799 erhielt er das Schülerstipendium der Erzverschneiderschule. 1799 wurde er mit einem kleinen Gehalt an der Wiener Münzstätte aufgenommen und war in der Folge in Wien, Schmöllnitz und Kremnitz tätig. 1816 wurde Schmitt zum Graveuradjunkten ernannt.

UAAdbKW AVA 1798 fol 7v, 1799 fol 168r; Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1906, S. 1336–1337.

Schmutzer, Franz (1781–1823): Nahm im Jahr 1800 am akademischen Preiswettbewerb im Gravieren teil. Die Aufgabe war, eine Büste Jupiters in Wachs zu bossieren und in

Stahl zu gravieren. Ein Jahr später erhält er eine Anstellung am kaiserlichen Münzamt. Ab 1817 war Franz Schmutzer in Schemnitz tätig.

UAAdbKW AVA 1800 fol 205; Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung, 1906, S. 1337–1338.

Stelzer, Joseph (1758–1830): Erlernte bei seinem Vater, einem bürgerlichen Wiener Goldarbeiter, die Grundlagen seines Handwerks. Bereits am 20. September 1782 erhielt der „*Filigranarbeiter*“ das Zeugnis für die abgelegte Meisterprüfung an der Erzverschneiderschule. Er übernahm dann die Werkstatt seines Vaters in der Alservorstadt. Siehe S. 153–154.

UAAdbKW AVA 1783 fol 127; Halama 2003, S. 390.

Stuckhart, Franz (1781–1857): Siehe S. 208–213.

Theuring, Johann (1784–1853): Ab dem Jahr 1800 mehrere Teilnahmen an den akademischen Preiswettbewerben; gleichzeitig bereits am kaiserlichen Münzamt in Wien tätig. Im Jahr 1800 trat Theuring auch in die Akademie ein, in den Schülerprotokollen wird er als Bildhauer geführt. Beim Eintrag eines Sohnes gleichen Namens wurde der Beruf des Vaters als „*Münzgraveur*“, wohnhaft in „*Neubau N^o 20*“ vermerkt. Theuring entwarf Preismedaillen für den Grazer Gartenbauverein (1837) und die Wiener Landwirtschaftsgesellschaft (1844).

UAAdbKW AVA Schülerprotokoll, Bd. 5; UAAdbKW AVA 1800 fol 205v, 1804 fol 339, 1807 fol 282; Böckh 1822, S. 282; Katalog Münzen-und-Medaillen-Stempel-Sammlung 1902, S. 597 und S. 605; 1906, S. 1347; Koch 1967, S. 68.

Weiss, Johann (1794–1861): Siehe S. 196.

Zeichner, Franz (1778–1862): Siehe S. 203–204.

2. Abbildungen



Abb. 1: Johann Baptist Hagenauer: (1732–1810): Madonna, um 1760, Alabaster. Erzabtei St. Peter, Kunstsammlung



Abb. 2: Johann Baptist Hagenauer: (1732–1810): Madonna auf der Weltkugel, um 1760, Marmor, Erzabtei St. Peter, Kunstsammlung



Abb. 3: Unbekannter Bildhauer: Madonnenporträt, nach 1760. Mozart-Geburthaus, Salzburg



Abb. 4: Johann Baptist Hagenauer (1732–1810): Maria Theresia und Joseph II., 1779, Marmor, 62,0 x 53,0 cm. Kunstkammer, KHM Wien



Abb. 5: Johann Baptist Hagenauer (1732–1810): Fürst Wenzel von Kaunitz-Rietberg, 1781, Hochrelief weißer Marmor auf schwarzer Steinplatte, Vergoldungen, D: 44,0 cm. OeStA



Abb. 6: Jean Étienne Liotard (1702–1789): Graf Wenzel von Kaunitz-Rietberg, 1762, Pastellfarben auf Leinwand, 58,4 x 47,0 cm. Früher Familienbesitz der Familie Kaunitz, Austerlitz



Abb. 7: Johann Baptist Hagenauer (1732–1810): Ehrenhofbrunnen, 1776, Kalksandstein. Schloss Schönbrunn, Wien



Abb. 8: Franz Anton Zauner (1742–1822): Ehrenhofbrunnen, 1776. Schloss Schönbrunn, Wien



Abb. 9: Thomas Lang (1749–1812): Ulysses und Penelope, 1781, Wachsbossierung auf Schiefer, 14,1 x 11,3 x ca. 0,7 cm. TLMF Innsbruck



Abb. 10: Thomas Lang (1756–1812): Orest und Pylades, 1784, Wachsbossierung auf Schiefer, beschädigt, D: 12,7 cm. TLMF Innsbruck



Abb. 11: Thomas Lang (1756–1812): Modell der Triumphpforte in Innsbruck, 1779, Alabaster, 40,6 x 28,9 x 38,0 cm. TLMF Innsbruck



Abb. 12: Wiener Maler: Bildnis des Graveurs Thomas Lang, um 1790/1800, Öl auf Leinwand, 54,2 x 45,2 cm. TLMF Innsbruck



Abb. 13 a, b: Thomas Lang (1749–1812): Abdrücke von Wachsbossierungen, Stahlgravuren und geschnittenen Steinen in alten Rahmen, ca. 1800. a: 31,5 x 45,9 x 6,1 cm, b: 31,6 x 23,00 x 4,2 cm. TLMF Innsbruck



Abb. 14 a–e: Thomas Lang (1749–1812): Gemmendarstellungen, um 1800, Gips, Schwefelpaste. TLMF Innsbruck



Abb. 15 a–d: Thomas Lang (1749–1812): Gemmendarstellungen nach Canova, um 1800, Gips. TLMF Innsbruck



Abb. 16: Andreas Zach (1736–1797): Hochaltar der Schottenfelderkirche, 1784–1786



Abb. 17: Johann Baptist Hagenauer (1732–1810): Abt Dominikus Hagenauer, Vorderansicht, Profil nach links, Rückseite mit Signatur und Datierung, 1787, Gips. Kunstsammlung Erzabtei St. Peter, Salzburg



Abb. 18: Johann Baptist Hagenauer (1732–1810): Christus, Vorderansicht, Profil nach links, Rückseite mit Signatur und Datierung, 1787, Gips. Kunstsammlung Erzabtei St. Peter, Salzburg



Abb. 19: Johann Baptist Hagenauer (1732–1810): Kaiser Joseph II., Profil nach rechts, Vorderansicht, Profil nach links, 1787, Gips. Kunstsammlung Erzabtei St. Peter, Salzburg



Abb. 20: Jean-Antoine Houdon (1741–1828): Francis Fulton, 1803-1804, bemalter Gips, H: 54,6 cm (ohne Sockel). Metropolitan Museum New York



Abb. 21: Johann Baptist Hagenauer (1732–1810): Pferdestatue, 1787, Gips. ehemals Museum Carolino Augusteum, Salzburg



Abb. 22: Gussmodell für das Salzburger Mariendenkmal, Gips



Abb. 23: Johann Michael Rottmayr (1654–1730), Engelssturz, 1697. Schlosskirche Tittmoning



Abb. 24: Leonhard Posch (1750–1831): Wolfgang Amadeus Mozart, 1789, Buchsbaumrelief, 10,5 x 9,0 cm. Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg



Abb. 25: Leonhard Posch (1750–1831): Wolfgang Amadeus Mozart, Gips, 1788, D: 9,1 cm. Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin



Abb. 26: Leonhard Posch (1750–1831): Maria Rosa Hagenauer, um 1780, hellrosa Wachsbossierung auf Schieferplättchen, D: 8,8 cm. Österreichische Galerie, Wien



Abb. 27: Leonhard Posch (1750–1831): Johann Baptist Hagenauer, um 1780, hellrosa Wachsbossierung auf Schieferplättchen, D: 8,8 cm. Österreichische Galerie, Wien

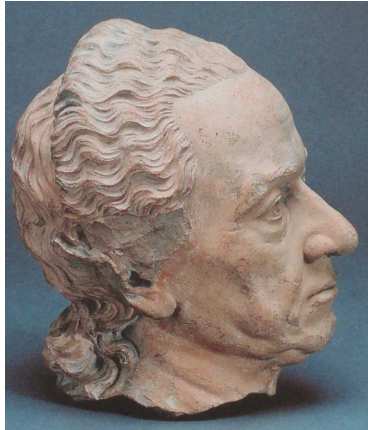


Abb. 28: J. Mattersberger (1755–1825): Franz Laktanz Graf von Firmian, um 1770, Terrakotta, Salzburg Museum, Skulpturensammlung



Abb. 29: Joseph Bergler d. Ä. (1718–1788) und Werkstatt: Skulpturenschmuck der Neuen bischöflichen Residenz in Passau. Blei. 1770–1771



Abb. 30: Joseph Bergler d. J. (1753–1829): Zueignungsblatt für Joseph Mattersberger, vor 1780, Graphik. Oberhausmuseum Passau

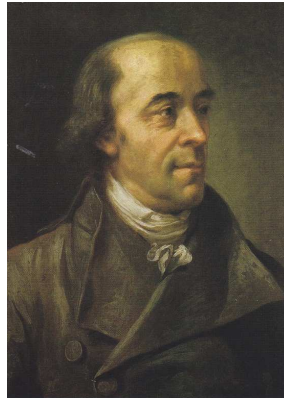


Abb. 31: Joseph Bergler d. J. (1753–1829): Der Bildhauer Joseph Mattersberger, 1805/10, Öl/Lw., 52,0 x 36,0 cm. Národní galerie v Praze



Abb. 32: Karl Schneeweis (1745–1826) nach Franz Laktanz Graf von Firmian, Bildnis des Joseph Mattersberger mit der Büste des Apollo Belvedere, Kupferstich, 1778.



Abb. 33: Anton Raphael Mengs (1728–1779): Giuseppe Franchi, Öl/Lw., 72,5 x 56,5 cm

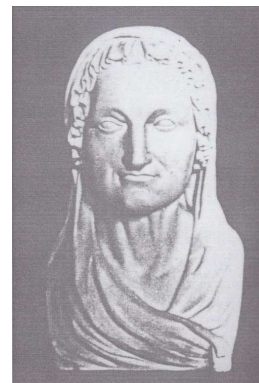


Abb. 34: Friedrich Wilhelm Eugen Doell (1750–1816): Giuseppe Franchi, um 1775



Abb. 35: Joseph Mattersberger (1755–1825): Faustina Minor, 1784, Gipsabguss. Kunstgussmuseum Lauchhammer



Abb. 36: Joseph Mattersberger (1755–1825): Graf Detlev Carl von Einsiedel, Gipsbüste, vor 1789. Kunstgussmuseum Lauchhammer



Abb. 37: Joseph Mattersberger (1755–1825): Gräfin Sidonie Albertine von Einsiedel, Gipsbüste, vor 1789. Kunstgussmuseum Lauchhammer



Abb. 38: Christian Daniel Rauch (1750–1830): Kenotaph für Gräfin Sidonie Albertine von Einsiedel, um 1790, Eisenguss. Alte Kirche Wolkenburg



Abb. 39: Joseph Mattersberger (1755–1825) zugesch.: Gräfin Auguste Sophie von Loeben, 1802, Eisenguss. Kunstsammlung Chemnitz



Abb. 40: Gipsbüste von Auguste Sophie von Einsiedel, vor 1800, Vorderansicht, Profil nach rechts. Kunstgussmuseum Lauchhammer



Abb. 41: Anton Graff (1736–1813) zugesch.: Luise Henriette, Gräfin von Wallwitz, vor 1800, Öl/Lw. Schloss Kriebstein

Abb. 42: Detail aus Abb. 58

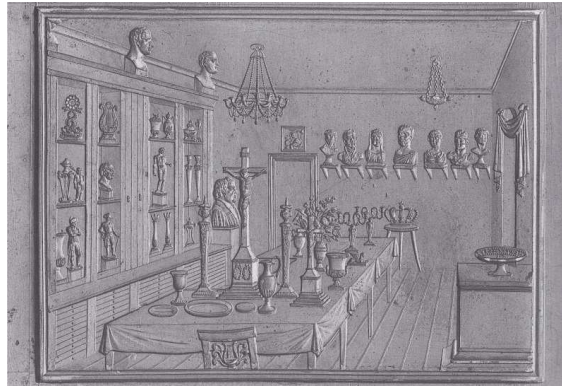


Abb. 43: Verkaufsmagazin der Königlich Preußischen Eisengießerei Berlin. Bronzemedell. c. 1820. SSB Berlin. Inv. Nr. : II 60218a

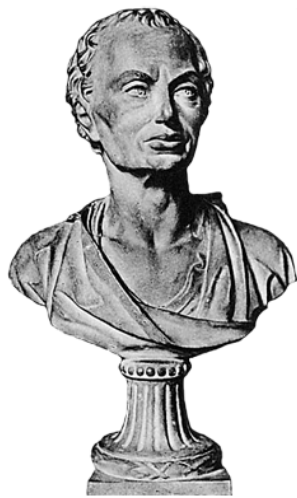


Abb. 44: Joseph Mattersberger (1755–1825): Immanuel Kant, Gips, 1795



Abb. 45: Joseph Mattersberger (1755–1825) zugeschr.: Engelsfiguren, Eisen. Neue Kirche Wolkenburg

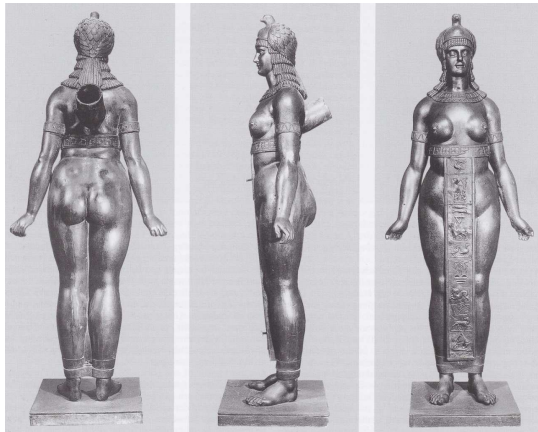


Abb. 46: Joseph Mattersberger (1755–1825) zugeschr.: Figurenofen, drei Ansichten, vor 1810, Gusseisen mit Metallbeschlägen. Muzeum Narodowe we Wrocławiu

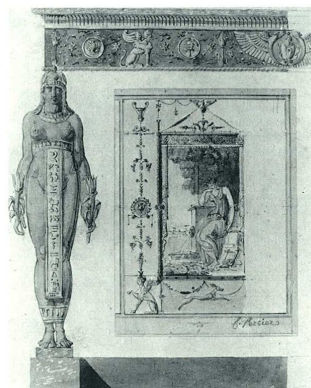


Abb. 47: Charles Percier (1764–1838): Entwurf für einen Konsoltisch und ein Wandfeld, um 1800, Feder aquarelliert. Musée du Louvre, Paris

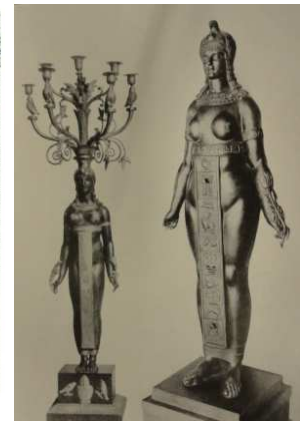


Abb. 48: Kerzenleuchter aus Bronze und Eisenfigurenofen, um 1800/1810. ehemals Schlossmuseum Breslau

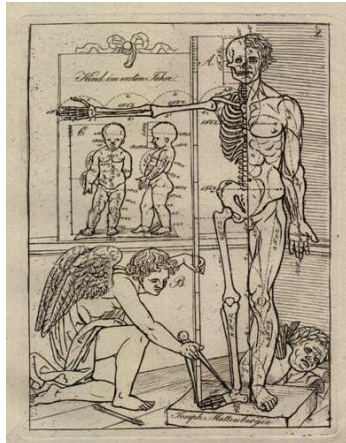


Abb. 49, 49a: Joseph Mattersberger (1755–1825):
Grundregel der Proportion des Menschen von 1 bis zu
24 Jahren nach den Antiken, 1805



Abb. 50, 51: Joseph Mattersberger (1755–1825): Lagernde Nym-
phe/Lagernder Faun, um 1812, Eisenguss, 12,44 x 9,40 cm. Schlossmu-
seum Breslau



Abb. 52: Venus und Amor, Wien
2. Hälfte 18. Jahrhundert. Öster-
reichische Galerie



Abb. 53: Joseph Mattersberger (1755–
1825): Georg Gustav Fülleborn, 1808,
Marmor. Muzeum Narodowe we
Wrocławiu



Abb. 54: sog. Große
Herkulanerin, um 50 n.
Chr., Marmor, H. 203,0
cm. Staatliche Kunst-
sammlungen Dresden,
Skulpturensammlung



Abb. 55: Anton Graff (1736–1813): Graf Detlev Carl von Einsiedel, um 1770, Öl/Lw., 84,0 x 64,5 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie



Abb. 56: Anton Graff (1736–1813): Gräfin Sidonie Albertine von Einsiedel, um 1770, Öl/Lw., 84,0 x 64,5 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie



Abb. 57: Christian Leberecht Vogel (1759–1816): Detlev Graf von Einsiedel mit seinen Kindern, Privatbesitz



Abb. 58: Christian Leberecht Vogel (1759–1816): Sidonie Albertine von Einsiedel mit ihren Kindern, Privatbesitz



Abb. 59: Bacchus nach Jacopo Sanosovino (1485–1570), Eisenguss, vor 1810. Muzeum Blansko



Abb. 60: Nymphe, nach 1820, Eisenguss. Muzeum Blansko



Abb. 61: Paolo Maffei/Alessandro Rossi: Nympha Egeria, 1704, Stich



Abb. 62: nach Johann Martin Fischer (1740–1820): Ilioneus, Eisenguss, um 1810/1815. Muzeum Blansko, Schlosspark



Abb. 63: sog. Ilioneus, Kopie aus dem 1. Jh. v. Chr., Marmor, H: 89,0 cm. Glyptothek München



Abb. 64: Josef Klieber (1773–1850): Joseph II. beim Pflügen in Slavíkovice, 1833, Holzrelief, 136,0 x 70,0 cm. Moravska Galerie, Brno



Abb. 65: Johann Nepomuk Schaller (1777–1842): sog. Schwarze Madonna, 1825, Gusseisen, vergoldet. Wien, Schottenstift



Abb. 66: Isisbrunnen, um 1834, Gusseisen. Albertplatz, Wien



Abb. 67: Isis, 1. Hälfte 2. Jh., schwarzer und weißer Marmor, H: 130,0 cm. KHM Wien, Antikensammlung

Abb. 68: Detail aus Abb. 66



Abb. 69: Kaiser Joseph II. um 1880, Eisenguss. Schloss Raitz, Schlosshof

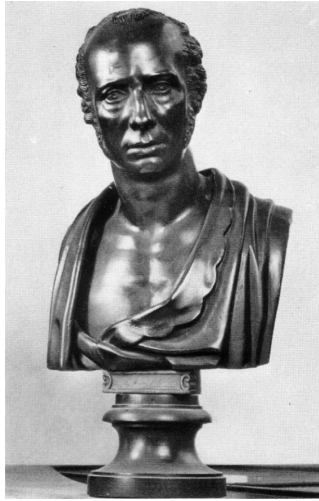


Abb. 70: Johann Nepomuk Schaller (1777–1842): Graf Rudolf von Wrbna, Entwurf 1812, Eisenguss. Technisches Museum, Wien



Abb. 71: Wenzel Prachner (1784–1832)/Dominik Zafouk (1795–1878): Grabmal für Fürstbischof Thun-Hohenstein, um 1830. Friedhof Kleinseite, Prag



Abb. 72: Medaille auf den Fürsten Alois Johann I. von Liechtenstein (1796–1858), 1802, Eisenguss, D: 10,8 cm. MAK, Wien



Abb. 73: Standkreuz, 1800-1825, Eisenguss, H: 50,0 cm. MAK, Wien



Abb. 74: Grabmal Thomann/Rohrbacher, Eisenguss, 1828. Friedhof Mariazell



Abb. 75: Joseph Stelzer (1758–1830): Wein- oder Wasserkanne, um 1805, Silber, H: 33,0 cm



Abb. 76: Franz Köll (1769–1830): Kaffeekanne, 1818, Silber und Obstholz, H: 29,5 cm.



Abb. 77: Joseph Kern (1790–1832): Henkeldose, 1813, Silber, H: 14,0 cm Privatsammlung



Abb. 78: Joseph Kern (1790–1832): Spiegel aus einer Reisetoylette, 1818, Silber, Holz, Leder, H: 31,0 cm. Privatsammlung

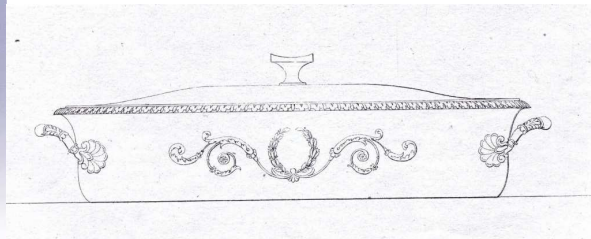


Abb. 79: Joseph Kern (1790–1832): Entwurfszeichnung für eine silberne Kasserolle, 1825. Wiener Stadt- und Landesbibliothek



Abb. 80: Johann Nepomuk Probst (1756–1824): Altarfiguren Glaube und Hoffnung, um 1780 Schlosskapelle Pöckstein



Abb. 81: Johann Nepomuk Probst (1756–1824): Hoffnung, um 1780. Schlosskapelle Pöckstein

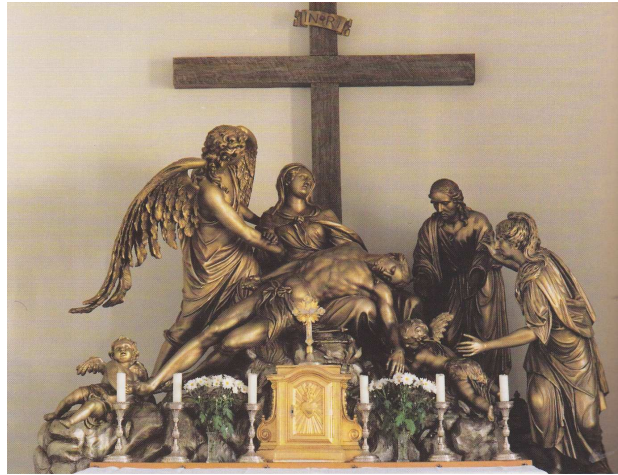


Abb. 82: Johann Nepomuk Probst (1756–1824): Pietà, 1797–1801, Holz, Goldbronzefassung, H: 220 cm. Bischöfliche Residenz Klagenfurt, Hauskapelle



Abb. 83: Johann Nepomuk Probst (1756–1824): Fürstbischof Salm, 1802, Alabaster, 55,0 x 45,0 x 28,0 cm. Landesmuseum Kärnten



Abb. 84: Johann Nepomuk Probst (1756–1824): Kaiser Joseph II., undatiert. Heeresgeschichtliches Museum, Wien

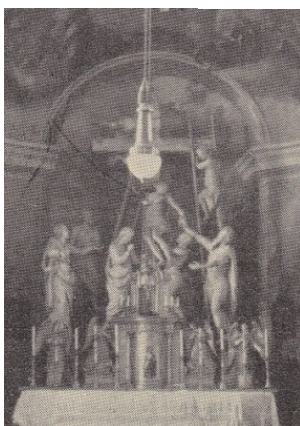


Abb. 85: Johann Nepomuk Probst (1756–1824): Kreuzabnahme, vor 1815, Holz, möglicherweise gefasst. Ehemals Priesterhauskapelle, Klagenfurt



Abb. 86: Jan de Vos (um 1578–um 1626), Kreuzabnahme, 1605, Silberrelief, 27,0 x 21,0 cm. Stiftsmuseum Klosterneuburg



Abb. 87: Giovanni Giuliani (1664–1744), Kreuzabnahme, nach 1735, Lindenholz, H: 322,0 cm. Dormitorium Stift Heiligenkreuz



Abb. 88: Kolorierte Entwurfszeichnung für das Grabmal Hagenauer, um 1801. Stiftsarchiv St. Peter; Salzburg

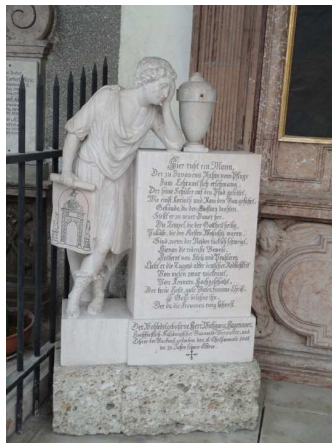


Abb. 89: Johann Nepomuk Probst (1756–1824): Grabmal Wolfgang Hagenauer, nach 1801, Marmor. Friedhof St. Peter, Salzburg

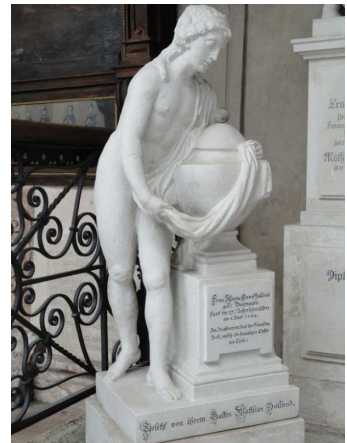


Abb. 90: Johann Nepomuk Probst (1756–1824): Grabmal Bolland, um 1804, Marmor. Friedhof St. Peter, Salzburg



Abb. 91: Johann Nepomuk Probst (1756–1824): Grabmal Maria Anna Hiebinger, um 1802, Marmor. Friedhof St. Peter. Salzburg



Abb. 92: Johann Nepomuk Probst (1756–1824): Grabmal Penker, 1812, Marmor. Friedhof St. Peter, Salzburg



Abb. 93: Franz Messmer (1734–1815)/Jako Kohl Martin van Meytens (1695–1770): Kaiser Franz I. Stephan mit Gelehrten, Öl/Lw., um 1773. NHM, Wien



Abb. 94: Johann Zoffani (1733–1810): Franz I. Stephan von Lothringen in ganzer Figur, 1776/1777, Öl/Lw., 232,0 x 149,0 cm. KHM Wien, Gemäldegalerie



Abb. 95: Benvenuto Cellini, Stich. Bildarchiv Österreichische Nationalbibliothek, Wien



Abb. 96: Sebastian Irrwoch (gest. 1813): Joseph Haydn, 1803

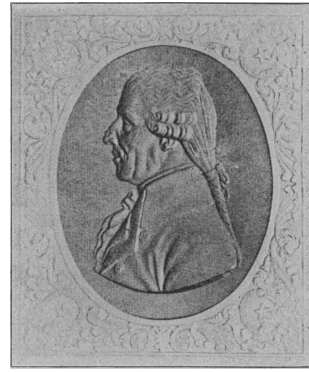


Abb. 97: Joseph Haydn, Kupferstich zu Christoph Dies' Haydnbiographie, um 1810



Abb. 98: Leopold Heuberger (1786–1839): Zar Alexander I., Modell, um 1815



Abb. 99: Leopold Heuberger (1786–1839): Zar Alexander I., Guss, um 1815



Abb. 100: Leopold Heuberger (1786–1839): Kaiserin Maria Ludovica, Eisenguss, um 1815



Abb. 101: Leopold Heuberger (1786–1839): Baron von Hiller, Modell, um 1815



Abb. 102: Leopold Heuberger (1786–1839): Drei Monarchen, Modell, um 1815

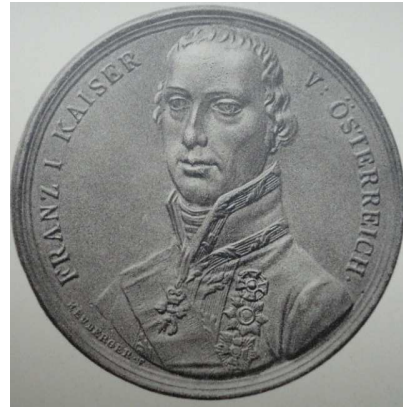


Abb. 103: Leopold Heuberger (1786–1839): Kaiser Franz I., Modell, um 1815



Abb. 104: Franz Detler: Firmungsmedaille, 1827, Silber, D: 5,10 cm. Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Geburt, Schatzkammer



Abb. 105: Leopold Heuberger (1786–1839): Firmung im Wiener Stephansdom, 1821, Silber.
KIM Wien



Abb. 106, 107: Franz Detler: Medaille auf die Stiftung des Joanneums, Av., Rv., D: 4,80 cm. Universalmuseum Joanneum, Graz



Abb. 108: Christoph Ehrlich (1781–1830): Giraffenflügel, um 1820. Landesmuseum Stuttgart



Abb. 109: Christoph Ehrlich (1781–1830): Giraffenflügel, Entwurf, um 1820



Abb. 110: Franz Detler: Franz I. und Karoline Auguste von Bayern, 1816

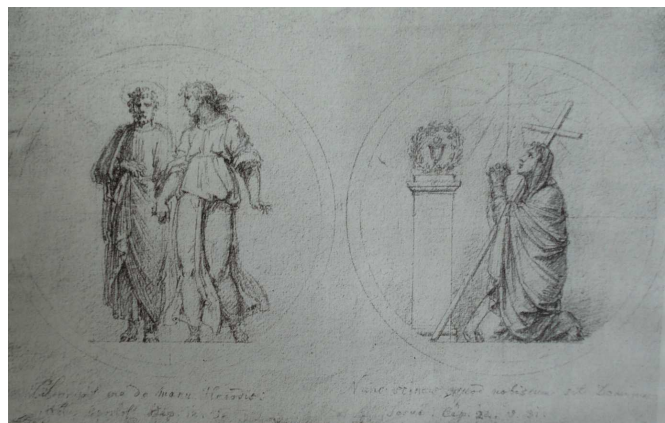


Abb. 111, 111a: Heinrich Friedrich Füger (1751–1818): Medail-
lenentwurf, vor 1820



Abb. 112: Ernst Heinrich Karl (1781–1854): Medaille auf die Allianz von Österreich, Russland und Preußen, 1813, Avers/Revers, H: 4,0 cm



Abb. 113: Heinrich Friedrich Füger (1751–1818): Medail-
lenentwurf, um 1813



Abb. 114: Lorenz Pöninger (1776–um 1851), Medaille auf den Frieden von Paris, 1814, Avers/Revers, H: 4,0 cm



Abb. 115: Heinrich Friedrich Füger (1751–1818): Medail-
lenentwurf, um 1814



Abb. 116: Lorenz Pöninger (1776–um 1851): Steckmedaille auf die Befreiungskriege von 1813–1815



Abb. 117: Joseph Lang (1776–1835): Preismedaillen für die Akademie von Carrara, um 1816. KHM Wien



Abb. 118: Giuseppe Pisani (1757–1839): Grabmal für Fürstbischof Karl Ambrosius von Österreich-Este, nach 1825, Marmor. Esztergom, Dom



Abb. 119: Franz Stuckhart (1781–1851): Medaille auf Erzherzogin Marie Christine, um 1805, Avers/Revers



Abb. 120: Franz Stuckhart (1781–1851): Medaille auf Joseph II., 1806



5



Abb. 121: Ernst Heinrich Karl (1781–1854): Georgikon-Medaille, 1801

3. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Erzabtei St. Peter Salzburg Kunstsammlung, Inv. Nr. O 923.

Abb. 2: Erzabtei St. Peter Salzburg Kunstsammlung, Inv. Nr. O 922.

Abb. 3: Foto Autorin.

Abb. 4: (31.7.2012) URL: <http://unidam.univie.ac.at>.

Abb. 5: Schemper 2006, S. 860, Abb. 46.

Abb. 6: Röthlisberger/Loche 2008, Bd. 1, S. 552, Abb. 562.

Abb. 7, 8: Foto Autorin.

Abb. 9: TLMF Innsbruck, Inv. Nr.: P/420.

Abb. 10: TLMF Innsbruck, Inv. Nr. P/419.

Abb. 11: TLMF Innsbruck, Inv. Nr. P/238.

Abb. 12: TLMF Innsbruck, Inv. Nr. Gem_341.

Abb. 13 a, b: TLMF Innsbruck, Inv. Nr. P/1109 und P/1110

Abb. 14 a–e: TLMF Innsbruck, Inv. Nr. P/1109_11, P/1109_29; P/1110_73, P/1110_14, P/1110_51.

Abb. 15 a–d: TLMF Innsbruck, Inv. Nr. P/1109_21; P/1110_38, P/1110_54, P/1110_34.

Abb. 16: (5.4.2013) URL: <http://unidam.univie.ac.at>.

Abb. 17: Erzabtei St. Peter Salzburg, Kunstsammlung, Inv. Nr. O 920, O 920b, O 920e.

Abb. 18: Erzabtei St. Peter Salzburg, Kunstsammlung, Inv. Nr. O 843, O 843d, O 843e.

Abb. 19: Erzabtei St. Peter Salzburg, Kunstsammlung, Inv. Nr. O 921b, O 921, O 921d.

Abb. 20: (5.4.2013) URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/120023950>.

Abb. 21: Salzburg Museum, Inv. Nr. GP 967-49.

Abb. 22: Gobiet 2006, S. 14, Taf. B.

Abb. 23: (24.2.2013) URL: <http://unidam.univie.ac.at>.

Abb. 24: (17.7.2012) URL:

http://www.mozarteum.at/wissenschaft/bilddatenbank/bildarchiv/suche.html?id=190&text=posch&schlagw_ort=0.

Abb. 25: (24.6.2013) URL: <http://www.smb.museum/ikmk/object.php?id=18205467>.

Abb. 26: (17.7.2012) URL:

[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/0/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=3e734e38-67e2-4524-8663-c4bf122c1b2f](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/0/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=3e734e38-67e2-4524-8663-c4bf122c1b2f).

Abb. 27: (17.7.2012) URL:

[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/1/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=3e734e38-67e2-4524-8663-c4bf122c1b2f](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/1/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=3e734e38-67e2-4524-8663-c4bf122c1b2f).

Abb. 28: Salzburg Museum, Inv. Nr. 9223-49.

Abb. 29: Foto Autorin.

Abb. 30: Zur Verfügung gestellt von Frau Sybille Fischer, Röhrsdorf-Chemnitz.

Abb. 31: Prah 2000, S. 157, Abb. III. 4.5.

Abb. 32: Hermann 2004, S. 50, Abb. 28.

Abb. 33: (28.11.2011) URL: <http://www.artnet.com/artists/anton+raphael-mengs/portrait-of-giuseppe-franchi-1731-1806-9TuYrel3eR6P-mMQfFxc2Q2>.

Abb. 34: Rau 2003a, S. 412, Nr. 59.

Abb. 35-38: Foto Autorin.

Abb. 39: Hermann 2004, S. 56, Abb. 32.

Abb. 40: Foto Autorin.

Abb. 41: Foto Sybille Fischer.

Abb. 42: Vogel 1996, S. 72, Abb. 61.

Abb. 43: Forschler-Tarrasch 2009, S. 352, Abb. 52.

Abb. 44: Clasen 1924, Taf. 12.

Abb. 45: Röber 1991, Abb. 21 und Abb. 22.

Abb. 46: Forschler-Tarrasch 2009, S. 20, Abb. 6–8.

Abb. 47: Ottomeyer 1986, S. 336, Abb. 5.3.1

Abb. 48: Hintze 1930b, Taf. 30.

Abb. 49, 49a: Mattersberger 1805, S. 2 und S. 3.

Abb. 50: Hintze 1928, S. 102, Taf. 12, Abb. 3.

Abb. 51: Hintze 1928, S. 102, Taf. 12, Abb. 4.

Abb. 52: Kat. Ausst. Donner 1993, S. 445, Kat. nr. 102.

Abb. 53: Hermann 2004, S. 57, Abb. 33.

Abb. 54: (2.6.2013) URL: <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/show?id=166436>.

Abb. 55: Vogel 1996, S. 70, Abb. 58.

Abb. 56: Vogel 1996, S. 71, Abb. 60.

Abb. 57: Vogel 1996, S. 72, Abb. 62.

Abb. 58: Vogel 1996, S. 72, Abb. 61.

Abb. 59–60: Foto Museum Blansko.

Abb. 61: Maffei/Rossi 1704, pl. LXXXVI.

Abb. 62: Foto Museum Blansko.

Abb. 63: (10.4.2013) URL: <http://www.bildindex.de/obj05222367.html#|home>.

Abb. 64: Foto Mährische Galerie Brünn.

Abb. 65: Krasa-Florian 2009, S. 153, Abb. 116. (Detail)

Abb. 66, 68: Foto Autorin.

Abb. 67: (10.4.2013) URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=50667>.

Abb. 69: Foto Museum Blansko.

Abb. 70: Sycha 2008, S. 110, Abb. 43.

Abb. 71: Poche 1949, S. 22, Abb. 45.

Abb. 72: Schmuttermeier 1992b, S. 22, Abb. 19.

Abb. 73: Schmuttermeier 1992b, S. 16, Abb. 4.

Abb. 74: Pall 2011, S. 11.

Abb. 75: Schmuttermeier 2003, S. 41, Abb. 12.

Abb. 76: Schmuttermeier 2003, S. 93, Abb. 39.

Abb. 77: Schmuttermeier 2003, S. 127, Abb. 67
Abb. 78: Schmuttermeier 2003, S. 160, Abb. 98.
Abb. 79: Schmuttermeier 2003, S. 60.
Abb. 80, 81: (15.2.2013) URL: http://www.kleindenkmaeler.at/detail/schlosskapelle_poeckstein.
Abb. 82: Kat. Ausst. Salm 1993, S. 174, Nr. 3.6.
Abb. 83: Kat. Ausst. Salm 1993, S. 192, Abb. 6.1.
Abb. 84: Kat. Ausst. Salm 1993, S. 88.
Abb. 85: Demus 1931, S. 49, Abb. 34.
Abb. 86: (15.2.2013): URL: <http://www.wga.hu/index1.html>.
Abb. 87: (15.2.2013): URL:
http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/zoom1.asp?img=B66ED.jpg&img_X=576&img_Y=660&X=224&Y=100.
Abb. 88: Erzabtei St. Peter Salzburg Stiftsarchiv, Inv. Nr.: ASP_076_r
Abb. 89–92: Foto Autorin
Abb. 93: (10.4.2013) URL: http://www.nhm-wien.ac.at/presse/pressemitteilungen_23/22/meteoritensaal.
Abb. 94: (25.3.2013) URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2467>.
Abb. 95: (3.4.2013) URL: http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=8191327.
Abb. 96: Tandler 1909, S. 268, Abb. 11.
Abb. 97: Tandler 1909, S. 267, Abb. 9.
Abb. 98: Hintze 1928, Taf. 15, V 177.
Abb. 99: Forschler-Tarrasch 2009, S. 60, Abb. 3.
Abb. 100: Forschler-Tarrasch 2009, S. 343, Kat. Nr. 965.
Abb. 101: Hintze 1928, Taf. 15, V 189.
Abb. 102: Hintze 1928, Taf. 46, V 140.
Abb. 103: Hintze 1928, Taf. 15, V 179.
Abb. 104: Wirth 1986, Sp. 1390.
Abb. 105: Wirth 1986, Sp. 1389.
Abb. 106: (28.2.2012) URL: http://www.museum-joanneum.at/upload/file/01_Av_1_.jpg.
Abb. 107: (28.2.2012) URL: http://www.museum-joanneum.at/upload/file/01_Rv_1_.jpg.
Abb. 108: (4.3.2013) URL: http://www.landesmuseum-stuttgart.de/uploads/tx_templavoila/g-4123.jpg.
Abb. 109: (4.3.2013) URL: http://www.ochs-gitarrenbau.de/files/ehrlich_www.pdf.
Abb. 110: (4.3.2013) URL: http://www.dorotheum.com/auktion-detail/auktion-9456-munzen-und-medailen/lot-1299604-franz-i.html?no_cache=1&offset=6&cHash=809455ff3204f0fddbff1e392c32c0f8.
Abb. 111: Garzarolli-Thurnlackh 1925, S. 118, Abb. 4 und 5.
Abb. 112: Katalog Münzen-und-Medailen-Stempel-Sammlung 1902, Bd. 2., Taf. XXX.
Abb. 113: Garzarolli-Thurnlackh 1925, S. 118, Abb. 2.
Abb. 114: Katalog Münzen-und-Medailen-Stempel-Sammlung 1902, Bd. 2., Taf. XXX.
Abb. 115: Garzarolli-Thurnlackh 1925, S. 118, Abb. 3.
Abb. 116: (22.5.2013) URL: <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=427&lot=3823>.

Abb. 117: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 34 (1918), Tafel XXV.

Abb. 118: Foto Autorin.

Abb. 119: Kovásnai 1997, Taf. 31, Abb. 1.

Abb. 120: Huszár/Procopius 1932, Abb. 347.

Abb. 121: Kovásnai 1997, Taf. 31, Abb. 5.

4. Abkürzungen

ADB = Allgemeine Deutsche Biographie

ASPS = Archiv St. Peter Salzburg

AVA = Allgemeines Verwaltungsarchiv

bes. = besonders

bspw. = beispielsweise

bzw. = beziehungsweise

D = Durchmesser

d. Ä. = der Ältere

d.h. = das heißt

d. J. = der Jüngere

DWB = Deutsches Wörterbuch

FHKA = Finanz- und Hofkammerarchiv

f(l) = Gulden

fol = Folio

H = Höhe

HHStA = Haus, Hof- und Staatsarchiv

hl. = heilige, heiliger

Hs. = Handschrift

Kat. Ausst. = Katalog zur Ausstellung

KHM Wien = Kunsthistorisches Museum Wien

k.k. = kaiserlich königlich

lt. = laut

Lw.: Leinwand

MAK = Museum für Angewandte Kunst Wien

MGSL = Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde

NHK = Neue Hofkammer

NL = Nachlass

N. Ö. = Niederösterreich

ÖBL = Österreichisches Biographisches Lexikon

ÖKT = Österreichische Kunsttopographie

OÖ = Oberösterreich

OeStA = Österreichisches Staatsarchiv

ÖZKD = Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

pl. = plate

SLA = Salzburger Landesarchiv

SMB-PK = Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz

Sp. = Spalte

StK = Staatskanzlei

u. a.= unter anderem

UAAdbKW AVA = Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien

UNESCO = United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

ung. = ungarisch

usw. = und so weiter

VA = Verwaltungsakten

v. a. = vor allem

vgl. = vergleiche

x = Kreuzer

z. B. = zum Beispiel

Zit. = Zitiert

z. T. = zum Teil

zugeschr. = zugeschrieben

5. Quellenverzeichnis

UAAdbKW AVA Aufnahmeprotocoll 1765–1795

Aufnahme-Protocoll für die academischen Schüler vom Juli 1765 bis Juli 1795

1774

fol 52–54 = Ernennung Hagenauers zum Bildhauerprofessor; 5. Dezember

1775

fol 84–85 = Bericht zu Hagenauers Gipsabgüssen; undatiert

1776

fol 26 = Vortrag an Maria Theresia; März

fol 59–62 = Gutachten über den Altar im Dom von Wiener Neustadt; März–Mai

1780

fol 3–8 = Bericht Anton Weinkopfs zur Nachfolge Domanöck; 25. März

fol 15–16 = Bericht des Freiherren von Kettler zur Nachfolge Domanöck; 25. April

fol 17 = Bericht des Freiherren von Sperges zur Nachfolge Domanöck; 3. Mai

fol 25 = Nota der Hofkammer zur Bitte Franz Domanöcks, ihm die Direktorenstelle zu verleihen; 20. Mai

fol 27 = Brief von Kaunitz an Zauner in Rom; 22. Mai

fol 31–33 = Schreiben an die N. Ö. Regierung zur Einstellung Hagenauers; 17. Juni

fol 37 = Ernennung Hagenauers zum Direktor der Erzverschneiderschule; 28. Juni

fol 39–40 = Schreiben Johann Martin Fischers zur Nachfolge Hagenauers als Bildhauerprofessor; 16. Juli

fol 41–75 = Zur Besoldung Johann Baptist Hagenauers; Juli–November

fol 81–82 = Bitte Hagenauers um Beibehaltung der Bildhauerprofessur; undatiert

fol 83–85 = Wettbewerbsarbeiten Hagenauers für die Direktorenstelle an der Erzverschneiderschule; undatiert

fol 86 = Ausschreibung des Wettbewerbes für die Direktorenstelle an der Erzverschneiderschule; undatiert

fol 89 = Fristverlängerung für die Abgabe der Wettbewerbsstücke; undatiert

1781

fol 62 = Schreiben zu den Wettbewerbsarbeiten; 16. August

fol 71 = Schreiben Sperges‘ zur Besetzung der Bildhauerstelle; 23. Oktober

1782

fol 49 = akademischer Preiswettbewerb; 17. Juli

fol 51 = Johann Georg Dorffmeister bittet um Verleihung der Bildhauerprofessur; 16. August

fol 52 = Schreiben Joseph von Sonnenfels‘ gegen eine Berufung Giuseppe Cerrachis; undatiert

fol 64 = Bericht von Sperges an Kaunitz; 8. November

fol 70 = Entlassungsdekret Hagenauers; 9. November

fol 86–115 = Änderungsvorschlag Kettlers zu Preiswettbewerben (mit Anhängen); undatiert

1783

fol 41–42 = Bericht über Hagenauers Studien- und Vorlagensammlung; 8. Mai

fol 89 = Zu Hagenauers Gipsmodellen; 6. November

fol 94 = Verzeichnis der Gipsabgüsse Hagenauers; undatiert

fol 127 = Verzeichnis der geprüften Meisterrechtswerber von 1780–1782; undatiert

1785

fol 46–48 = Vortrag an Kaiser Joseph II.; 18. Mai

fol 89–91 = Schreiben an Kaiser Joseph II. zum Umzug in das neue Akademiegebäude St. Anna; 6. Oktober

fol 100 = Schreiben Hagenauers an Kaiser Joseph II.; 18. April

fol 153 = Bericht Hetzendorf von Hohenbergs zum Umzug; 10. November

fol 171 = Bewertung der Gundelpreis-Arbeiten der Erzverschneiderklasse; undatiert

1786

fol 57–63 = Schulen und Klassen der k.k. Akademie; undatiert

fol 68 = Franz Xaver Würth bewirbt sich um eine Anstellung an der Erzverschneiderschule; undatiert

fol 114 = Bewertung der Preisarbeiten der Erzverschneiderschule; undatiert
fol 139 = Beschreibung eines Meisterprüfungsstückes; 31. Juli
fol 203–204 = Schreiben des Wiener Magistrats zur Restaurierung von Donners Brunnen-
figuren; 23. September
fol 205 = Schreiben zur Restaurierung des Mehlmarktbrunnens; 24. September

1787

fol 42 = Preisträger am akademischen Preiswettbewerb; undatiert
fol 126 = akademischer Preiswettbewerb; 20. August
fol 135 = kaiserlicher Entschluss zu den Meisterrechtsprüfungen; 24. August

1788

fol 16 = akademischer Preiswettbewerb; undatiert
fol 45–46 = Teilnehmer am akademischen Preiswettbewerb; 11. August
fol 184 und 188r = Prüfungsordnung der Meisterrechtswerber; 17. April

1789

fol 103–105 = Teilnehmer am akademischen Preiswettbewerb; 1. Oktober

1790

fol 91–92 = Teilnehmerverzeichnis akademischer Preiswettbewerb; 10. August
fol 114 = Vorschlag von Sebastian Irrwoch für das Schülerstipendium; 5. Oktober
fol 139- = Konzept für die Akademieausstellung; undatiert

1791

fol 11 = Hagenauer schlägt Laurenz Pöninger für das Schülerstipendium vor; 15. Februar
fol 13–14 = finanzielle Abgeltung von Hagenauers Studienvorlagen; 25. Februar

1793

fol 98 = Bericht Weinkopfs zu Hagenauers Studienvorlagen; 25. Mai
fol 107 = Nota zu Hagenauers Gehaltszulage; 8. November
fol 119 = Beschluss Cobenzls zur Führung des akademischen Titels; undatiert
fol 151 = Kandidatenvorschläge für das Schülerstipendium; undatiert

fol 299 = Zeichenvorlagen in der Erzverschneiderschule; undatiert

1794

fol 135–136 = Gutachten Hagenauers zu Prüfungsarbeiten; 19. November

fol 196 = Preisträger Gundelpreis; 10. Dezember

1797

fol 43 = Zeugnis für Franz Hawelky; am 27. September 1788 ausgestellt

fol 166 = Teilnehmerverzeichnis akademischer Preiswettbewerb; 26. August

1798

fol 1–2 = Protokoll der Ratsversammlung; 26. April

fol 7–8 = Protokoll der Ratsversammlung; 31. August

1799

fol 2 = Protokoll der Ratsversammlung, 26. August

fol 168 = Schreiben von Doblhoff-Dier zu den Stipendiaten Rosner, Fanghauser und Prinz; undatiert

1800

fol 205 = Teilnehmerverzeichnis akademischer Preiswettbewerb; 13. August

fol 242 = akademischer Preiswettbewerb; 27. August

1801

fol 405 = akademischer Preiswettbewerb; 8. August

fol 493–497 = Schülerverzeichnis der Erzverschneiderschule; 16. November

1803

fol 108 = Brief Cobenzls aus Paris; Mai

fol 198 = Bericht Schmutzers über Irrwochs Erfindung; 29. August

fol 374 = akademischer Preiswettbewerb; 15. August

1804

fol 339 = Teilnehmerverzeichnis akademischer Wettbewerb; 16. August

1805

fol 258 = Brief des Prinzen Hoare an die Wiener Akademie; 11. August

1807

fol 282 = Teilnehmerverzeichnis akademischer Wettbewerb; 18. August

1809

Thomas Lang bittet darum, das Direktorat der Erzverschneiderschule bis zum Tod Hagenauers weiterführen zu dürfen⁸³⁹

1810/1811

fol 273 1810–fol 298 1811 = Inventar der Graveurschule; Aktenbund; 1. Feber 1798 und 2. November 1810

fol 45–46 1811 = Ratsprotokoll; 31. Jänner

⁸³⁹ Folio nicht nummeriert; Schreiben von Lang fälschlicherweise mit 1709 datiert.

6. Bibliographie und Internetquellen

Primärquellen

Allgemeine Bauzeitung 1843

Erzeugnisse der Zinkgießerei aus den Werkstätten der Herren Förster und Geiß in Wien, in: Allgemeine Bauzeitung, 8 (1843), S. 246–251.

Akademieausstellung 1877

Die historische Ausstellung der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1877, Wien 1877.

Albertoli 1787

Albertoli, Giocondo: Alcune decorazione di nobili sale ed altri ornamenti, Milano 1787.

Bertuch 1786

Bertuch, Friedrich Justin: Ueber die eisernen Guß-Arbeiten der Gräfl. Einsiedelschen Eisen-Fabrick zu Lauchhammer bey Mückenberg in Sachsen, in: Journal der Moden, Oktober 1786, S. 366–372.

Bertuch 1808

Bertuch, Carl: Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806, 1. Heft, Weimar 1808.

Bertuch 1810

Bertuch, Carl: Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806, 2. Heft, Weimar 1810.

Bildwerke 1832

Verzeichniss der antiken und modernen Bildwerke in Gyps auf dem akademischen Museum für Alterthum und Kunst in Breslau, Breslau 1832.

Blumenbach 1825

Blumenbach, Wenzel Carl Wolfgang: Wiener Gewerbsfreund, oder der neueste Wiener Geschmack in Gold-, Silber-, Bronze-, Eisen-, Stahl-, u. a. Metall-Arbeiten etc., Wien 1825.

Böckh 1822

Böckh, Franz Heinrich: Wiens lebende Schriftsteller, Künstler, und Dilettanten im Kunstfache. Dann Bücher-, Kunst- und Naturschätze und andere Sehenswürdigkeiten dieser Haupt- und Residenz-Stadt, Wien 1822.

Bolzenthal 1840

Bolzenthal, Heinrich: Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit (1429–1840), Berlin 1840.

Erwerbungen 1849

Bericht über die Erwerbungen für das städtische Museum in Salzburg vom 1. Jänner bis 30. Juni 1849, Salzburg 1849.

Fischer 1846

Fischer, Friedrich Richard: Geschichte und Beschreibung von Breslau. Ein Handbuch für Fremde und Einheimische, Breslau 1846.

Friedensblätter 1815

Friedensblätter. Eine Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst, Nr. 51, Sonntag, 29. April 1815.

Großmann 1791

Großmann, Gustav Friedrich Wilhelm: Lessings Denkmal. Eine vaterländische Geschichte. Dem deutschen Publikum zur Urkunde vorgelegt, Hannover 1791. (Reprint Hildesheim 1997)

Hagenauer 1791

Hagenauer, Johann Baptist: Unterricht von der Proportion des Menschen, vom Perspektive, wie auch von der Lichtes- und Schattenlehre, Wien 1791.

Journal des Luxus und der Moden 1797

Antike Brunnenverzierung, in: Journal des Luxus und der Moden, 12 (1797), S. 321–322.

Kábdebo 1880

Kábdebo, Heinrich: Matthäus Donner und die Geschichte der Wiener Graveur-Akademie in der ersten Periode ihres Bestandes. Nach den Archiv-Acten der k.k. Hofkammer, der k.k. Akademie der bildenden Künste und den Sammlungen der k.k. Graveur-Akademie, Wien 1880.

Katalog Breslau 1863

Katalog der Bilder-Galerie im Ständeause zu Breslau, Breslau 1863.

Keeß 1823

Keeß, Stephan Edler von: Beschreibung der Fabricate welche in den Fabriken, Manufacturen und Gewerben des österreichischen Kaiserstaates erzeugt werden, Bd. 2, Wien 1823.

Keller 1788

Keller, Heinrich: Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern, Leipzig 1788.

Kläbe 1796

Kläbe, Johann Gottlieb August: Neuestes gelehrtes Dresden oder Nachrichten von jetzt lebenden Dresdner Gelehrten, Schriftstellern, Künstlern, Bibliotheken- und Kunstsamm- lern, Leipzig 1796.

Kraus 1822

Kraus, Honorius Ludwig: Die Pfarre und Kirche St. Laurenz im Schottenfelde, Wien 1822.

Kunst- und Gewerbe-Blatt 1827a

Kunst- und Gewerbe-Blatt des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern, 44 (1827), S. 653–667.

Kunst- und Gewerbe-Blatt 1827b

Kunst- und Gewerbe-Blatt des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern, 48 (1827), S. 719–726.

Thomas und Joseph Lang 1825

Die Künstler Thomas und Joseph Lang, in: Beiträge zur Geschichte, Statistik, Naturkunde und Kunst von Tirol und Vorarlberg, Bd. 1, Innsbruck 1825, S. 308–330.

Lemmen 1830

Lemmen, Joseph von: Tirolisches Künstler-Lexikon, Innsbruck 1830.

Mengs 1771

Mengs, Anton Raphael: Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey, Zürich³ 1771.

Meusel 1808

Meusel, Johann Georg: Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniss der jetzlebenden Teutschen Künstler. Nebst einem Verzeichniss sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst-Münz- und Naturalienkabinete in Teutschland und der Schweiz. Bd. 1, Lemgo 1808.

Müller 1895

Müller, Gustav Otto: Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts, Dresden 1895.

Nicolai 1784

Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781, Bd. 4, Berlin 1784.

Wunster 1827

Wunster, Karl: Joseph von Mattersberger, in: Neuer Nekrolog der Deutschen, 26 (1827), S. 1591–1597.

Gewerbsproducten-Ausstellung 1835

Bericht über die erste allgemeine Gewerbsproducten-Ausstellung im Jahre 1835, Wien 1835.

Gewerbsproducten-Ausstellung 1840

Bericht über die zweite allgemeine Gewerbsproducten-Ausstellung im Jahre 1839, Wien 1840.

Gewerbsproducten-Ausstellung 1846

Bericht über die dritte allgemeine Gewerbsproducten-Ausstellung im Jahre 1845, Wien 1846.

Pillwein 1821

Pillwein, Benedikt: Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer theils verstorbenen theils lebender Künstler, auch solcher, welche Kunstwerke für Salzburg lieferten, Salzburg 1821.

Serre 1814

Serre, Marcel de: Voyage en Autriche ou essai statistique et géographique sur cet empire, 4 Bde., Paris 1814.

Schumann 1818

Schumann, August: Vollständiges Staats-Post-und Zeitungslexikon von Sachsen, enthaltend eine richtige und ausführliche geographische, topographische und historische Darstellung aller Städte, Flecken, Dörfer, Schlösser, Höfe, Gebirge, Wälder, Seen, Flüsse u. gesammter Königl. und Fürstl. Sächsischer Lande, mit Einschluß der Fürstenthümer Schwarzburg und Erfurt, so wie der Reußischen und Schönburgischen Besitzungen, Bd. 5, Zwickau 1818.

Schumann 1819

Schumann, August: Vollständiges Staats-Post-und Zeitungslexikon von Sachsen, enthaltend eine richtige und ausführliche geographische, topographische und historische Darstellung aller Städte, Flecken, Dörfer, Schlösser, Höfe, Gebirge, Wälder, Seen, Flüsse u. gesammter Königl. und Fürstl. Sächsischer Lande, mit Einschluß der Fürstenthümer Schwarzburg und Erfurt, so wie der Reußischen und Schönburgischen Besitzungen, Bd. 6, Zwickau 1819.

Trautscholdt 1825

Trautscholdt, Johann Friedrich: Geschichte und Feyer des ersten Jahrhunderts des Eisenwerks Lauchhammer. Schloss Mückenberg am 25^{ten} August 1825, Dresden 1825. (Faksimilie-Nachdruck 1996)

Vollhahn 1825

Vollhahn, Eduard: Beyträge zur neueren Geschichte des Eisenhüttenwesens, Leipzig 1825.

Weinkopf 1784

Weinkopf, Anton: Beschreibung der k.k. Akademie der bildenden Künste, Wien 1784.

Wiener Zeitung 1810

Anhang zur Wiener Zeitung, No 75, Mittwoch, den 19. September 1810.

Zauner 1826

Zauner, Judas Thaddäus: Chronik von Salzburg, Bd. 11, Salzburg 1826.

Zillner 1885

Zillner, Franz Valentin: Geschichte der Stadt Salzburg, 3 Bde., Salzburg 1885.

Sekundärliteratur

ADB 1878

Palm, Hermann: Fülleborn, Georg Gustav, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 8 (1878), S. 194–195.

Allendorf 1939

Allendorf, Karl-Heinz: Darstellungstypen und Darstellungsformen der deutschen Medaille des Klassizismus 1780-1830. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Klassizismus, in: Deutsches Jahrbuch für Numismatik, 2 (1939), S. 9–36.

Arenhövel 1979

Arenhövel, Willmuth/Schreiber, Christa: Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute, 2 Bde., Berlin 1979.

Arenhövel 1982

Arenhövel, Willmuth: Einführung, in: Ders. (Hg.): Eisen statt Gold. Preußischer Eisenkunstguss aus dem Schloß Charlottenburg, dem Berlin Museum und anderen Sammlungen, Kat. Ausst. Museum Burg Linn Krefeld, 24.9.–31.10.1982 und Schloss Charlottenburg Berlin, 21.11.1982–9.1.1983, Berlin 1982, S. 9–21.

Arte e Restauro 2006

Arte e Restauro: Die Restaurierung 2004/2005, in: Gobiet, Ronald (Hg.): Die Salzburger Mariensäule. Zur Konservierung von monumentalen Bleiplastiken. Sulla conservazione dei monumenti in piombo, Salzburg 2006, S. 163–210. (Salzburger Beiträge zur Kunst und Denkmalpflege, 3)

Ausstellung deutscher Kunst 1915

Ausstellung deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts aus Privatbesitz, Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 1915.

Bahlcke 1998

Bahlcke, Joachim (Hg.): Böhmen und Mähren, Stuttgart 1998. (Handbuch der historischen Stätten; Kröners Taschenausgabe, 329)

Bärbel 1993

Bärbel, Stephan: Skulpturensammlung Dresden. Klassizistische Bildwerke, München 1993.

Bartel 2004

Bartel, Elisabeth: „Eisen-Guss-Waaren“ aus der „Königlichen Eisengießerei zu Berlin“, in: Dies. (Hg.): Die königliche Eisengießerei zu Berlin 1804–1874, Berlin 2004, S. 32–38.

Barthel 1989

Barthel, Klaudia: Untersuchungen zur Thematik des Mariazaller Eisengussschmuckes, Univ. Dipl. Arb. Graz 1989.

Barth-Scalmani 2006

Barth-Scalmani, Gunda: Eine bürgerliche Familie der Frühen Neuzeit. Die Handelsfamilie Hagenauer in der fürsterzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg im 18. Jahrhundert, in: Barockberichte, 44/45 (2006), S. 821–831.

Bartsch 2010

Bartsch, Tatjana u.a. (Hg.): Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike, Berlin/New York 2010. (Transformationen der Antike, 17)

Bauer 1917

Bauer, Alexander: Karl Ludwig Freiherr von Reichenbach, Wien 1917.

Baum 1964

Baum, Elfriede: Giovanni Giuliani, Wien 1964.

Baumgartl 1990

Baumgartl, Edgar: Zum Palazzo Reale in Mailand im späten 18. Jahrhundert. Martin Knollers Arbeiten im Dienste der habsburgischen Herrschaftsallegorese, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 41 (1990), S. 123–146.

Baumgartl 2004

Baumgartl, Edgar: Martin Knoller 1725–1804. Malerei zwischen Spätbarock und Klassizismus in Österreich, Italien und Süddeutschland, München 2004.

Becker 1969

Becker, Beate: Anton Graff als Repräsentant der bürgerlichen Porträtmalerei in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, 18 (1969), S. 151–155.

Becker 2007

Becker, Marcus: »Weißes Eisen« – Zur Fassung der Lauchhammer Eisenkunstgüsse. Materialikonologie am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Schreiter, Charlotte/Pyritz, Albrecht (Hg.): Berliner Eisen: Die Königliche Eisengießerei Berlin. Zur Geschichte eines preußischen Unternehmens, Berlin 2007, S. 127–149. (Berliner Klassik, 9)

Berger 2003

Berger, Eva: Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, Bd. 2, Wien u.a. 2003.

Bertini 1979

Bertini, Giuseppe: Giuseppe Franchi collaboratore a Parma di Jean Baptiste Boudard, in: Arte Lombardia, 51 (1979), S. 67–68.

Bischoff 1977

Bischoff, Ulrich: Denkmäler der Befreiungskriege in Deutschland 1813–1815, 2 Bde., Berlin 1977.

Bloch/Grzimek 1978

Bloch, Peter/Grzimek, Waldemar: Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt am Main u. a. 1978.

Börsch-Supan 1971

Börsch-Supan, Helmut: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, 3 Bde., Berlin 1971. (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, 4)

Boesch 1990

Boesch, Claudia: Johann Baptist Hagenauer. Die Entwürfe und Kupferstiche im Rahmen seiner Tätigkeit von 1780–1810 an der Graveurakademie in Wien, Univ. Dipl. Arb. Wien 1990.

Bott 1995

Bott, Katharina/Bott, Gerhard: Die Indianer von Ferdinand Pettrich (1798–1872) im Vatikan, in: Jacobs, Rainer u.a. (Hg.): In Medias Res. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig, Köln 1995, S. 379–402.

Brzezicki/Badstübner 2005

Brzezicki, Sławomir/Badstübner, Ernst (Hg.): Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler in Polen. Polen: Schlesien, München 2005.

Buberl 1940

Buberl, Paul: Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl, Baden bei Wien 1940. (Ostmärkische Kunsttopographie, 29)

Burg 1915

Burg, Hermann: Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich, Wien 1915.

Čelková/Čelko

Čelková, Mária/Čelko, Mikuláš: Der Besuch des Kaisers im Jahr 1751, in: Zedinger, Renate (Hg.): Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wir-

ken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie, Kat. Ausst. Schallaburg, 29.4.–29.10.2000, St. Pölten 2000, S. 141–150.

Clasen 1924

Clasen, Karl Heinz: Kant Bildnisse, Königsberg 1924.

Codroico 2006

Codroico, Roberto: Johann Baptist Hagenauer – Schüler der Accademia Clementina von Bologna, in: Barockberichte, 44/45 (2006), S. 832–836.

Colle/Mazzocca 2001

Colle, Enrico/Mazzocca, Fernando: Il Palazzo Reale di Milano, Milano 2001.

Dallaj/Kindermans 1999

Dallaj, Arnalda/Kindermans, Jeanne: L'inventario del palazzo di corte a Milano all'arrivo dei francesi, in: Libri & documenti, 25 (1999), S. 49–117.

Dębowska 2006

Dębowska, Elżbieta: Die Königlich-Preußische Eisengießerei in Gleiwitz, in: Friedhofen, Barbara u.a. (Hg.): Gliwice, Berlin, Sayn. Europäischer Eisenkunstguss. Die Königlich-Preußischen Eisengießereien, Kat. Ausst. Rheinisches Eisenkunstguss-Museum Bendorf-Sayn, Koblenz 2006, S. 64–119.

Degen 1970

Degen, Kurt: Skulpturen aus Eisen – Betrachtungen zum Eisenkunstguß in Lauchhammer, in: Seib, Gerhard (Hg.): Studien zum künstlerischen Eisenguß. Festschrift für Albrecht Kippenberger zum 19. Dezember 1970, Marburg 1970, S. 245–288.

Dehio 1980

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar: Tirol, Wien 1980.

Dehio 1990

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar: Niederösterreich, Teil 1: nördlich der Donau, Wien 1990.

Dehio 1993

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar: Wien. II.-IX. und XX. Bezirk, Wien 1993.

Dehio ³2001

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar, Wien ³2001.

Dehio 2003

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar: Niederösterreich, Teil 2: südlich der Donau, Wien 2003.

Dehio ²2006

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar: Steiermark, Wien ²2006.

Demus 1931

Demus, Otto: Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Klagenfurt, Klagenfurt 1931. (Die Kunstdenkmäler Kärntens, 5)

Deutsch 1888a

Deutsch, George: Joseph von Sonnenfels und seine Schüler. Ein Beitrag zur Geschichte der Nationalökonomie in Österreich, in: Oesterreichisch-ungarische Revue, 5 (1888), S. 65–85.

Deutsch 1888b

Deutsch, George: Karl Freiherr von Reichenbach, in: Oesterreichisch-ungarische Revue, 5 (1888), S. 322–337.

Deutsch 1964

Deutsch, Otto Erich: Rosa Hagenauer, in: *Mitteilungen der österreichischen Galerie*, 52 (1964), S. 18–22.

Dopsch 1995

Dopsch, Heinz (Hg.): *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, Bd. 2, 1. Teil, Salzburg²1995.

Dreger 1912

Dreger, Moritz: *Josef Führich*, Wien 1912.

DWB 1854–1961

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde., 32 Teilbände, Leipzig 1854–1961.

Dworschak 1925a

Dworschak, Fritz: Leonhard Posch (1750–1831) und sein Wiener Kreis, in: *Berliner Münzblätter*, 45/Nr. 268 (1925), S. 231–237.

Dworschak 1925b

Dworschak, Fritz: Leonhard Posch, ein Tiroler Medailleur, in: *Schlern-Schriften*, 9 (1925), S. 357–361.

Eckardt 1987

Eckardt, Götz (Hg.): *Johann Gottfried Schadow. Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845*, 3 Bde., Berlin 1987.

Einsingbach 1979

Einsingbach, Wolfgang: *Weilburg Schloss und Garten. Amtlicher Führer*, Bad Homburg vor der Höhe 1979.

Eitelberger 1879

Eitelberger, Rudolf von: Die Plastik in diesem Jahrhundert, in: Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. 1: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien 1879, S. 104–157.

Englmann 1905/07

Englmann, Wilhelm: Wiener Medailleurschulen im XVIII. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Münz- und Medaillenkunde, 1 (1905/07), S. 153–161.

Erben 1990

Erben, Tino: Zaubertöne. Mozart in Wien 1781–1791, Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien, 6.12.1990–15.9.1991, Wien 1990.

Fabiankowitsch 1989

Fabiankowitsch, Gabriele: Funktion und Wesen des Zeichenunterrichts für Handwerker und seine Auswirkungen auf die Möbelentwürfe des Empire und Biedermeier in Wien, Univ. Diss. Salzburg 1989.

Fernow 1806

Fernow, Carl Ludwig: Über den Bildhauer Canova und dessen Werke, Zürich 1806.

Fleischer 1932

Fleischer, Julius: Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790, Wien 1932. (Quellenschriften zur barocken Kunst in Österreich und Ungarn, 1)

Fliedl 1986

Fliedl, Gottfried: Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918, Salzburg 1986.

Forschler-Tarrasch 2002

Forschler-Tarrasch, Anne: Leonhard Posch. Porträtmedailleur und Bildhauer (1750–1831). Mit einem Verzeichnis seiner Werke und deren Vervielfältigungen in Eisen- und Bronzeguß, Porzellan und Gips, Berlin 2002. (Die Kunstmedaille in Deutschland, 15)

Forschler-Tarrasch 2009

Forschler-Tarrasch, Anne: European Cast Iron in the Birmingham Museum of Art. The Gustav Lamprecht and Maurice Garbáty Collections, Berlin 2009.

Franz 2006

Franz, Rainald: Die Ornamentvorlagen des Johann Baptist Hagenauer, in: Barockberichte, 44/45 (2006), S. 871–880.

Frede 1958

Frede, Lothar: Leonhard Posch. Ein Reliefbildhauer der Goethezeit, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 12 (1958), S. 179–210.

Freitag 2006

Freitag, Jörg: Oberflächenqualität und Oberflächenbearbeitung von Eisengusserzeugnissen der Preußischen Gießerei, in: Kähler, Susanne (Hg.): »Kunstwerke, aus Schmutz gefertigt«. Karl Friedrich Schinkel und die Ästhetik des Eisens, Kat. Ausst. Kunstgussmuseum Lauchhammer, 2.9.–3.12.2006, Lauchhammer 2006, S. 42–45.

Friedhofen 2006

Friedhofen, Barbara: Das Eisenhüttenwesen in Bendorf und die „Königlich-Preußische Eisengießerei der Sayner Hütte bei Ehrenbreitstein“, in: Dies. (Hg.): Gliwice, Berlin, Sayn. Europäischer Eisenkunstguss. Die Königlich-Preußischen Eisengießereien, Kat. Ausst. Rheinisches Eisenkunstguss-Museum Bendorf-Sayn, Koblenz 2006, S. 14–63.

Frodl/Macke 1932

Frodl, Walter/Macke, Anton: Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Klagenfurt (Land), Klagenfurt 1932. (Die Kunstdenkmäler Kärntens, 5,2)

Frotscher 1997

Frotscher, Matthias: Früher Eisenguß in Lauchhammer, in: Die Mark Brandenburg. Zeitschrift für die Mark und das Land Brandenburg, 26 (1997), S. 20–21.

Frotscher 2004

Frotscher, Matthias: Das Eisenwerk Lauchhammer, in: Schuler, Thomas u.a. (Hg.): Eisen Kunst Guss. Eisenbildguss in Lauchhammer um 1800, Kat. Ausst. Schlossbergmuseum Chemnitz, 15.5.–15.8.2004, Chemnitz 2004, S. 25–39.

Garzarolli-Thurnlackh 1925

Garzarolli-Thurnlackh, Karl: Medaillinentwürfe Heinrich Friedrich Fügers, in: Belvedere. Kunst und Kultur der Vergangenheit. Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde, 7 (1925), S. 115–118.

Geese 1935

Geese, Walter: Gottlieb Martin Klauer. Der Bildhauer Goethes, Leipzig 1935.

Geller 1955

Geller, Hans: Franz und Ferdinand Pettrich. Zwei sächsische Bildhauer aus der Zeit des Klassizismus, Dresden 1955.

Geller 1961

Geller, Hans: Deutsche Künstler in Rom. Von Raphael Mengs bis Hans von Marées (1741–1887). Werke und Erinnerungsstätten, Rom 1961.

Gerlach 1990

Gerlach, Peter: Proportion. Körper, Leben, Quellen, Entwürfe und Kontroversen, Köln 1990.

Ginhart 1931/32

Ginhart, Karl: Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirks Feldkirchen, Klagenfurt 1931/1932. (Die Kunstdenkmäler Kärntens, 4)

Gobiet 2006

Gobiet, Ronald: Die Salzburger Mariensäule. Zur Konservierung von monumentalen Bleiplastiken. Sulla conservazione dei monumenti in piombo, Salzburg 2006. (Salzburger Beiträge zur Kunst- und Denkmalpflege, 3)

Godsey 2003

Godsey, William: Ein „bürgerliches Jahrhundert“? Gesellschaft und Hochkultur in Wien 1780–1920, in: Price, Renée/Seipel, Wilfried (Hg.): Wiener Silber. Modernes Design 1780–1918, Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 17.10.2003–15.2.2004 und KHM Wien 30.11.2004–13.3.2005, Ostfildern-Ruit 2003, S. 375–379.

Göbel 1956

Göbel, Josef: Die Papstbüste im Dom, in: Die Furche, 12 (1956), S. 8.

Grafl 2010

Grafl, Gerhart: Die Bautätigkeit der Fürsten Esterházy im ausgehenden 18. Jahrhundert, Univ. Dipl. Arb. Wien 2010.

Gurk 1828

Gurk, Eduard: Die Girafe in der Menagerie des k.k. Lustschlosses Schönbrunn. Mit zwey Kupfertafeln, Wien 1828.

Gusanow 2001a

Gusanow, Alexej: Die Grand Tour des Comte und der Comtesse du Nord, in: Gaßner, Hubertus (Hg.): Krieg und Frieden. Eine deutsche Zarin in Schloss Pawlowsk, München 2001, S. 98–149.

Haas 1963

Haas, Helmut: Der Isis-Brunnen in Breitenfeld, in: Wiener Geschichtsblätter, 18 (1963), S. 175–178.

Habacher 1985

Habacher, Maria: Dr. Karl Ludwig Freiherr von Reichenbach (1788–1869), Wien. Dr. Karl Wilhelm Mayrhofer (1806–1853), Kremsmünster. Zwei Gefährten im Kampfe gegen die Intoleranz der exakten Wissenschaft, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 1985, S. 157–173.

Hagen 2000

Hagen, Bettina: Die Auseinandersetzung mit der Antike an der Wiener Akademie um 1800. Eine Untersuchung zum Klassizismus in Österreich, Univ. Diss. Wien 2000.

Hahnl 1969

Hahnl, Adolf: Studien zu Wolfgang Hagenauer (1726–1801), Univ. Diss. Salzburg 1969.

Hahnl 1990

Hahnl, Adolf: Die Brüder Wolfgang, Johann Baptist und Johann Georg Hagenauer, Aining 1990.

Hahnl 2006

Hahnl, Adolf: Der Salzburger Hofbauverwalter Wolfgang IV. Hagenauer (1726–1801), in: Barockberichte, 44/45 (2006), S. 883–900.

Hahnl 2009

Hahnl, Adolf: Abt Dominikus Hagenauer (1746–1811) von St. Peter in Salzburg. Tagebücher 1786–1810, 3 Bde., München 2009.

Hajós 2004

Hajós, Beatrix: Schönbrunner Statuen 1773 bis 1780. Ein neues Rom in Wien, Wien u. a. 2004.

Halama 2003

Halama, Diether: Biografien der Wiener Gold- und Silberschmiede, in: Price, Renée/Seipel, Wilfried (Hg.): Wiener Silber. Modernes Design 1780–1918, Kat. Ausst.

Neue Galerie New York, 17.10.2003–15.2.2004 und KHM Wien 30.11.2004–13.3.2005, Ostfildern-Ruit 2003, S. 386–393.

Hammarlund 2005

Hammarlund, Anders: Entwurf einer historischen Topographie. Carl Gustav Hereaus auf dem Weg von Tessins Stockholm nach Fischers Wien. Bildungsgeschichte eines Konzeptverfassers, in: Kreul, Andreas (Hg.): Barock als Aufgabe, Wiesbaden 2005, S. 93–108. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 40)

Hatwagner 2008

Hatwagner, Gabriele: Die Lust an der Illusion – über den Reiz der „Scheinkunstsammlung“ des Grafen Deym, der sich Müller nannte, Univ. Dipl. Arb. Wien 2008.

Haupt 2007

Haupt, Herbert: Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620–1770. Ein Handbuch, Innsbruck u.a. 2007. (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, 46)

Hawlik-van de Water 1987

Hawlik-van de Water, Magdalena: Die Kapuzinergruft. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien, Freiburg im Breisgau u. a. 1987.

Helm 1993

Helm, Gerlinde: Pfaffinger: Über die Selbständigkeit der Kopie – Eine Untersuchung zur stilistischen Eigenständigkeit Joseph Anton Pfaffingers (1684–1758) gegenüber seinem barocken „Vorbild“ Michael Bernhard Mandl (ca. 1660–1711) anhand ausgewählter Beispiele, in: MGSL, 133 (1993), S. 177–224.

Hermann 2004

Hermann, Grit: Eine europäische Biographie. Der Bildhauer Joseph Mattersberger (1754–1825), in: Thomas Schuler u. a. (Hg.): Eisen Kunst Guss. Eisenbildguss in Lauchhammer um 1800, Kat. Ausst. Schlossbergmuseum Chemnitz, 15.5.–15.8.2004, Chemnitz 2004, S. 51–64.

Herrmann 1994

Herrmann, Sabine: Die natürliche Ursprache in der Kunst um 1800. Praxis und Theorie der Physiognomik bei Füssli und Lavater, Frankfurt am Main 1994.

Hevesi 1903

Hevesi, Ludwig: Geschichte der modernen Kunst, 2 Bde., Leipzig 1903.

Hierath 2004

Hierath, Sabine: Berliner Zinkguß. Architektur und Bildkunst im 19. Jahrhundert, Köln 2004.

Hintenaus 2002

Hintenaus, Herbert: Joseph Bergler d. J. Maler und Lehrer, sein Einfluss auf die Böhmi-
sche (Prager) und durch seine Schüler auf die Wiener Kunstszene, Univ. Diss. Wien
2002.

Hintze 1928

Hintze, Erwin: Gleiwitzer Eisenkunstguss, Breslau 1928.

Hintze 1930a

Hintze, Erwin: Zur Geschichte des Eisenkunstgusses im Bereiche der Tschechoslowakei,
in: Anzeiger des Landesmuseums in Troppau, 2 (1930), S. 202–222.

Hintze 1930b

Hintze, Erwin: Führer durch das Schlossmuseum in Breslau, Breslau 1930.

Hoffmann 1927

Hoffmann, Tassilo: Jacob Abraham und Abraham Abramson. 55 Jahre Berliner Medail-
leurkunst 1755–1810, Frankfurt am Main 1927.

Hölscher 2003

Hölscher, Petra: Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer
Kunstschule 1791–1932, Kiel 2003.

Honour 1972a

Honour, Hugh: Canova's studio practice I. The early years, in: *The Burlington Magazine*, 114 (1972), S. 146–159.

Honour 1972b

Honour, Hugh: Canova's studio practice II. 1792–1822, in: *The Burlington Magazine*, 114 (1972), S. 214–229.

Hoppe 1966

Hoppe, Theodor: Zum Umbau des Wallis-Traktes der Salzburger Residenz für die Universität Salzburg, in: *ÖZKD*, 20 (1966), S. 113–120.

Hübner 2007

Hübner, Wolfram: Schloss und Park Freudenhain in Passau (1786–1795) und die Vorgängerbauten in Hacklberg, Worms 2007. (Grüne Reihe, 26)

Huszár/Procopius 1932

Huszár, Lajos/Procopius, Béla von: Medaillen- und Plakettenkunst in Ungarn, Budapest 1932.

Huszár 1957

Huszár, Lajos: Heinrich Karl, Medailleur, in: *Acta Historiae Artium*, 4 (1957), S. 349–361.

Inventar Residenz 1992

Inventare der Salzburger Burgen und Schlösser, Bd. 5: Residenz I, Salzburg 1992.

Jagersberger 2007

Jagersberger, Reinhold: Eisenkunstguss: Die Plastiken des Museums am Joanneum Graz mit besonderer Berücksichtigung des Mariazellergusses, Univ. Dipl. Arb. Graz 2007.

Jahrbuch des Schlesischen Museums 1912

Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, 6 (1912), S. 139–140.

Janetschek 1992

Janetschek, Hellmut: Zur historischen Technologie des Eisengusses, in: Schmuttermeier, Elisabeth (Hg.): Eisenkunstguss der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, Kat. Ausst. Geymüller-Schlössel, 1.7.–29.11.1992, Wien 1992, S. 25–28.

Janetschek 1995

Janetschek, Hellmut: Die Produkte der Bearbeitung von Eisen und Nichtmetallen, in: Werner, Thomas (Hg.): Das k.k. Nationalfabriksproduktenkabinett. Technik und Design des Biedermeier, Kat. Ausst. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main, 21.9.–29.10.1995 u.a., München 1995, S. 107–114.

John 2001

John, Timo: Adam Friedrich Oeser (1717–1799). Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit, Beucha 2001. (Zugl. Univ. Diss. Halle Wittenberg 1999)

Jungwirth 1969

Jungwirth, Helmut: Europäische Prunkmedaillen aus fünf Jahrhunderten, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 65 (1969), S. 79–93.

Kabitschke 2007

Kabitschke, Claudia: Eiserne Bildnisbüsten aus Berlin und Lauchhammer, in: Schreiter, Charlotte/Pyritz, Alfred (Hg.): Berliner Eisen: Die königliche Eisengießerei Berlin. Zur Geschichte eines preußischen Unternehmens, Berlin 2007, S. 211–224. (Berliner Klassik, 9)

Kähler 2011

Kähler, Susanne: Vom Heiligen Georg zu Ernst Thälmann – Die Beiträge der Kunstgießerei Lauchhammer zur Berliner Denkmallandschaft, in: Schmidt, Martin (Hg.): Kunstguss in Lauchhammer. 1784 bis heute, Norderstedt 2011, S. 35–48.

Kampe 1991

Kampe, Norbert: »...daß ein jeder zu gedachter Academie gehörender Künstler privilegiert und berchetiget seyn soll«. Statuten und Reformen, in: Diether, Kerstin (Hg.): „...zusammenkommen, um von den Künsten zu rasonieren“: Materialien zur Geschichte der Akademie der Künste, Kat. Ausst. Akademie der Künste Berlin, 12.4.–31.8.1991, Berlin 1991, S. 33–62.

Kanz 2008a

Kanz, Roland: Giovanni Battista Casanova (1730–1795). Eine Künstlerkarriere in Rom und Dresden, München 2008. (Phantasos, 7)

Kanz 2008b

Kanz, Roland: Giovanni Battista Casanova. Theorie der Malerei, München 2008. (Phantasos, 8)

Karpowa 1997

Karpowa, Elena: Denkmäler für die Zarin. Katharina die Große in der Bildhauerkunst, in: Ottomeyer, Hans/Tipton, Susan: Katharina die Große, Kat. Ausst. Museum Fridericianum Kassel, 13.12.–8.3.1998, Kassel 1997, S. 67–71.

Kat. Ausst. Donner 1993

Georg Raphael Donner 1693–1741, Kat. Ausst. Unteres Belvedere, 2.6.–30.9.1993, Wien 1993.

Kat. Ausst. Salm 1993

Tropper, Peter (Hg.): Aufklärer – Kardinal – Patriot. Franz Xaver von Salm, Kat. Ausst. Bischöfliche Residenz Klagenfurt, 11.6.–12.11.1993, Klagenfurt 1993.

Kat. Ausst. Giuliani 2005

Kräftner, Johann (Hg.): Giovanni Giuliani (1664–1744), Kat. Ausst. Liechtenstein Museum Wien, 13.3.–2.10.2005, 2 Bde., München u. a. 2005.

Kat. Ausst. Dommuseum Salzburg 1991

Salzburg zur Zeit der Mozart, Kat. Ausst. Dommuseum, 2 Bde., Salzburg 1991.

Kat. Münzen-und-Medaillen-Stempelsammlung 1901–1908

Katalog der Münzen- und Medaillen-Stempel-Sammlung des k.k. Hauptmünzamt in Wien, 9 Bde., Wien 1901–1908.

Keil 2009

Keil, Robert: Heinrich Friedrich Füger (1751–1818). Nur wenigen ist es vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen, Wien 2009.

Kienzl 1993

Kienzl, Barbara: Barockplastik in Kärnten, in: Pochat, Götz/Wagner, Brigitte: Barock. Regional-International, Graz 1993, S. 198–212. (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 25)

Klemme 1994

Klemme, Heiner: Die Schule Immanuel Kants, Hamburg 1994. (Kant-Forschungen, 6)

Knoll 1999

Knoll, Kordelia: Zur Entstehung der Dresdener Antikensammlung, in: Weiss, Thomas (Hg.): Von der Schönheit weißen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis, Mainz 1999, S. 51–57. (Wissenschaftliche Bestandskataloge, 2)

Kobler 1993

Kobler, Friedrich: Figürlicher Zinkguss in Österreich im 19. Jahrhundert, in: ÖZKD, 47 (1993), S. 158–165.

Kobler 1995

Kobler, Friedrich: Über Zink, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 44 (1995), S. 228–237.

Kobler 2008

Kobler, Friedrich: Figuren aus Blei zur Zeit des Klassizismus. Zum Werk des Bildhauers Joseph Kirchmayer (1772–1845), in: Passauer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte und Kultur Ostbairns, 50 (2008), S. 207–218.

Koch 1967

Koch, Bernhard: Biographische Beiträge zur Geschichte der Wiener Münzstempelschneider und Medailleure, in: Numismatische Zeitschrift, 82 (1967), S. 53–85.

Koch 1989

Koch, Bernhard: Das österreichische Hauptmünzamt, in: Ders. (Hg.): Die Wiener Münze. Eine Geschichte der Münzstätte Wien, Wien 1989, S. 11–112. (Numismatische Zeitschrift, 100)

Koller 1998

Koller, Manfred: Zur Bronzierung von Skulpturen des 18. Jahrhunderts in Österreich, in: Schemper-Sparholz, Ingeborg (Hg.): Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst. Die Beiträge des im Juli 1993 von der Österreichischen Galerie im Belvedere veranstalteten Symposiums, Wien 1998, S. 127–137.

Koller 2006

Koller, Manfred: Zur Material-, Kunst- und Restauriergeschichte der Bleiplastik in Österreich. Sviluppo storici relativi a materiale, arte e restauro della scultura in piombo in Austria, Salzburg 2006, S. 37–62. (Salzburger Beiträge zur Kunst- und Denkmalpflege, 3)

König 1976

König, Ulrike: Balthasar Ferdinand Moll. Ein Bildhauer des Wiener Spätbarock, Univ. Diss. Wien 1976.

König 2004

König, Sandra: Garten. Ofen. Treppenhaus. Die Aufstellung und Nutzung der Lauchhammer Eisenkunstgüsse, in: Pegasus, 5 (2004), S. 129–152. (Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike, 5)

Köpping 2009

Köpping, Reinhard: Erz und Adel. Zum Leben und Wirken der Freifrau von Löwendal, Husum 2010.

Körner 2013

Körner, Stefan: Fürst Nikolaus II. Esterházy (1765–1833) und die Kunst. Biografie eines manischen Sammlers, Wien 2013.

Kovácsnai 1997

Kovácsnai, Viktória: Die Entwicklung der ungarischen Medaillenkunst vom Klassizismus bis zum Historismus, in: Numismatische Zeitschrift, 104/105 (1997), S. 187–193.

Kraft 1950

Kraft, Eva: Wolfgang Hagenauer und eine Gruppe Nordosttirolischer Kirchenräume. Ein Beitrag zur Geschichte der Raumtypenbildung im Spätbarock, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 14 (1950), S. 131–194.

Krasa-Florian 2009

Krasa-Florian, Selma: Johann Nepomuk Schaller, Innsbruck u.a. 2009.

Krause 1980

Krause, Walter: Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900, Wiesbaden 1980.

Kugler 2005

Kugler, Georg: Der Heldenberg, in: Müller-Funk, Wolfgang (Hg.): Zeitreise Heldenberg – lauter Helden, Kat. zur Niederösterreichischen Landesausstellung 2005, Wien 2005, S. 39–50.

Kuijpers 1989

Kuijpers, J. T. C.: Hofpreise der K.K. Akademie der bildenden Künste in Wien, in: Boschloo, Anton (Hg.): *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, s'Gravenhage 1989, S. 378–404. (Leids kunsthistorisch jaarboek, 5/6)

Laglstorfer 1971

Laglstorfer, Johann: *Der Salzburger Sykophantenstreit um 1740*, Univ. Diss. Salzburg 1971.

Larsson 1998

Larsson, Lars Olof: Thorvaldsens Restaurierung der Aegina-Skulpturen im Lichte zeitgenössischer Kunstkritik und Antikenauffassung, in: Adrian von Buttlar u.a. (Hg.): *Wege nach Süden – Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur*, Kiel 1998, S. 231–258.

Leisching 1901

Leisching, Julius: *Die moderne Medaille*, in: *Ausstellung moderner Medaillen*, Wien 1901, S. 3–16.

Leisching 1917

Leisching, Eduard: *Über Gusseisen, mit besonderer Berücksichtigung des österreichischen Kunsteisengusses*, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, 20 (1917), S. 185–218.

Leisching 1918

Leisching, Eduard: *Die Breslauer Ausstellung 1913*, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, 21 (1918), S. 19–28.

Lenz 1918

Lenz, Georg: *Die Arbeiten des Bildnismedailleurs Leonhard Posch für die Berliner Königliche Porzellanmanufaktur, nebst einer Selbstbiographie des Künstlers*, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, 21 (1918), S. 1–19.

Lessing 1769

Lessing, Gotthold Ephraim: *Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung*, Berlin 1769.

Letzner 1990

Letzner, Wolfram: *Römische Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reichshälfte*, Münster 1990. (zugl. Univ. Diss. Münster 1989; *Charybdis*, 2)

Licht 1983

Licht, Fred: *Antonio Canova. Beginn der modernen Skulptur*, München 1983.

Lichtenegger 2001

Lichtenegger, Isabella: *Schloss Pöckstein in Zwischenwässern. Architektur zwischen Barock und Klassizismus*, Univ. Dipl. Arb. Wien 2001.

Lüer 1920

Lüer, Hermann: *Technik der Bronzeplastik*, Leipzig 1920.

Maaz 2000

Maaz, Bernhard: »das war für Bronze gedacht und wirkt als solche«. Die Entwicklung des Bronzegusses in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: *Arbeitshefte der Landesämter für Denkmalpflege Sachsen und Sachsen-Anhalt*, 5 (2000), S. 25–40.

Maffei/Rossi 1704

Maffei, Paolo Alessandro/Rossi, Domenico de: *Raccolta di Statue Antiche e Moderne*, Roma 1704.

Mager 2008

Mager, Marina: *Die zwei klassizistischen Ausstattungen der Vestibül-Festsaal-Raumfolge des Palais Starhemberg*, Univ. Dipl. Arb. Wien 2008.

Mahlknecht 1993

Mahlknecht, Eduard: Der Gurker Bischof Franz Xaver von Salm als Kunstmäzen, in: Tropper, Peter (Hg.): Aufklärer – Kardinal – Patriot. Franz Xaver von Salm, Kat. Ausst. Bischöfliche Residenz Klagenfurt, 11.6.–12.11.1993, Klagenfurt 1993, S. 82–99.

Martin 1925

Martin, Franz: Kunstgeschichte von Salzburg, Wien 1925.

Martin 1940

Martin, Franz: Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in: MGSL, 80 (1940), S. 145–167.

Mazzocca 2001

Mazzocca, Fernando: La scultura, in: Mazzocca, Fernando/Colle, Enrico: Milano Neoclassica, Milano 2001.

Mayer 2012

Mayer, Gernot: Maria Beatrice d'Este (1750–1829) als Auftraggeberin zwischen Italien und Österreich, Univ. Dipl. Arb. Wien 2012.

Mende 2004

Mende, Jan: Die Unternehmensstruktur des Werkes, in: Bartel, Elisabeth: Die königliche Eisengießerei zu Berlin 1804–1874, Berlin 2004, S. 26–31.

Menzhausen 2004

Menzhausen, Joachim: Lauchhammerplastik, in: Schuler, Thomas u.a. (Hg.): Eisen Kunst Guss. Eisenbildguss in Lauchhammer um 1800, Kat. Ausst. Schlossbergmuseum Chemnitz, 15.5.–15.8.2004, Chemnitz 2004, S. 9–23.

Messner 2010

Messner, Anna: Ferency István, der Künstler. Studien zum Leben und Werk des Begründers der ungarischen Bildhauerei, Univ. Dipl. Arb. Wien 2010.

Meyer-Bremen 2005

Meyer-Bremen, Rudolf (Hg.): Die Ausstellungskataloge des Königsberger Kunstvereins im 19. Jahrhundert, Köln u.a. 2005.

Mohr 1997

Mohr, Angela: Grabkreuze aus Gußeisen, in: Oberösterreichische Heimatblätter, 51 (1997), S. 24–46.

Muchka/Kuthan 1995

Muchka, Ivan/Kuthan, Jiří: Schlösser des Klassizismus, der Romantik und des Historismus, in: Seibt, Ferdinand (Hg.): Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne, Frankfurt/Main u.a. 1995, S. 99–131.

Mühlpfordt 1970

Mühlpfordt, Herbert Meinhard: Königsberger Skulpturen und ihre Meister 1255–1945, Würzburg 1970.

Nebehay 1987

Nebehay, Christian M.: Gustav Klimt, Egon Schiele und die Familie Lederer, Bern 1987.

Neureiter 2003

Neureiter, Petrisa: Der Mariazeller Eisenkunstguss 1742–1899, in: Giesserei-Rundschau, 50 (2003), S. 258–262.

Nicklas 2007

Nicklas, Thomas: Friedrich August II. (1733–1763) und Friedrich Christian (1763), in: Kroll, Lothar (Hg.): Die Herrscher Sachsens. Markgrafen, Kurfürsten, Könige 1089–1918, München 2007, S. 192–202.

Noack 1927

Noack, Friedrich: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 2, Berlin/Leipzig 1927.

Noever 1992

Noever, Peter: An der Schnittstelle zwischen Kunsthandwerk und Design, in: Schmutzmeier, Elisabeth (Hg.): Eisenkunstguss der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, Kat. Ausst. Geymüller-Schlössel, 1.7.–29.11.1992, Wien 1992, S. 5.

Noll 1963

Noll, Rudolf: Die Antiken des Prinzen Eugen im Unteren Belvedere, in: Prinz Eugen und sein Belvedere. Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie zur 300. Wiederkehr des Geburtstages des Prinzen Eugen, Wien 1963, S. 57–67.

Tietze 1912

Tietze, Hans: Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg, Wien 1912. (Österreichische Kunsttopographie, 9)

Pall 2011

Pall, Martina: Eisenkunstguss der Österreichisch/Ungarischen Monarchie, Graz 2011.

Pauly 1997

Der kleine Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 2, Stuttgart u.a. 1997.

Pichler 1963

Pichler, Matthias: Der Mariazeller Eisenkunstguß, Wien 1963. (Leobener Grüne Hefte, 65)

Poch-Kalous 1949

Poch-Kalous, Margarethe: Johann Martin Fischer. Wiens bildhauerischer Repräsentant des Josefinismus, Wien 1949. (Forschungen zur österreichischen Kunstgeschichte, 3)

Poche 1949

Poche, Emanuel: Česká umělecká litina, in: Hutnické listy, 4 (1949), S. 1–36.

Poche 1950

Poche, Emanuel: Česká umělecká litina, in: Hutnické listy, 5 (1950), S. 37–84.

Prahl 2000

Prahl, Roman: Prag 1780–1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern, Prag 2000.

Preiß 1983

Preiß, Roswitha: Johann Georg Itzfeldner 1704/05–1790. Ein Bildhauer des Salzburger Rokoko in Bayern, Monheim 1983.

Preiß 2005

Preiß, Roswitha: Johann Georg Itzfeldner – Bildhauer in Tittmoning (1705–1790); sein Wirken beiderseits der Salzach. Begleitschrift zu den Ausstellungen zum 300. Geburtstag im Salzburger Barockmuseum, 16.9.–26.10.2005, und im ehemaligen Augustinerkloster Tittmoning, 17.9.–9.10.2005, Tittmoning 2005.

Probszt-Ohstorff 1970

Probszt-Ohstorff, Günther: Schau- und Denkmünzen Maria Theresias, Graz 1970.

Ramharter 1996

Ramharter, Johannes: „Weil der Altar altershalben unförmlich und paufellig...“: Rechtsfragen zur Ausstattung der Sakralbauten im Salzburger Raum, Wien 1996. (Fortes rerum Austriacum: 3. Abteilung, Fontes iuris 12)

Ramsauer 1987

Ramsauer, Gabriele: Der Wandel in den Stilmöglichkeiten der salzburgisch-bayerischen Plastik im 18. Jahrhundert am Beispiel der Bildhauerfamilie Hitzl, Univ. Diss. Salzburg 1987.

Rau 2003a

Rau, Petra: Friedrich Wilhelm Doell (1750–1816). Leben und Werk, Cluj-Napoca 2003. (zugleich Univ. Diss. Mainz 2000)

Rau 2003b

Rau, Petra: «Unter diesen Göttern zu wandeln». Kunsthandel, Kunstjournale und Kunstmanufakturen im 18. Jahrhundert, in: Lauerbach, Jeanette u.a. (Hg.): Antlitz des Schönen. Klassizistische Bildhauerkunst im Umkreis Goethes, Kat. Ausst. Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, 14.6.–31.8.2003, Rudolstadt 2003, S. 59–89.

Raumschüssel 1992

Raumschüssel, Martin: Verborgene Schätze der Skulpturensammlung, Kat. Ausst. Albertinum zu Dresden, 17.5.–9.8.1992, Dresden 1992.

Reider 1930

Reider, Simon: Die Krippenschnitzer aus der Familie Probst und ihre Werke, in: Der Schler. Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde, 11 (1930), S. 485–492.

Richter 1987

Richter, Rainer: Die Kunst unter Friedrich August dem Gerechten und König Anton, in: Hempel, Doris: Friedrich Wilhelm Erdmannsdorff 1736–1800. Leben – Werk – Wirkung, Wörlitz 1987, S. 107–116. (Wörlitzer Hefte, 2)

Richter 1989

Richter, Rainer: Die Kunst in Sachsen unter Einfluss des Ministers Camillo Graf Marcolini, in: Keramos, 126 (1989), S. 7–26.

Riedl 1867

Riedl, Johann: Salzburgs Domherren. Von 1514–1806, in: MGSL, 7 (1867), S. 122–278.

Rizzolli 2012

Rizzolli, Helmut: Rundum Kunst. Ein französischer Medailleur porträtiert den Tiroler Maler Martin Knoller und seinen Förderer Karl Graf Firmian, in: Harpfe, 4 (2012), S. 39–42.

Röber 1991

Röber, Wolf-Dieter: Lauchhammer Eisenkunstguß-Plastiken in Wolkenburg, Wolkenburg 1991.

Roettgen 2003

Roettgen, Steffi: Anton Raphael Mengs 1728–1779, 2 Bde., München 2003.

Roll 1923

Roll, Karl: Georg Raphael Donners Tätigkeit als Stempelschneider in Salzburg, in: Salzburger Museumsblätter, 4 (1923), S. 1–3.

Ronzoni 1997

Ronzoni, Luigi: «Diagnose: Portreen – Zum Rätsel der Charakterköpfe Franz Xaver Messerschmidts», in: Parnass, 13 (1997), S. 36–44.

Ronzoni 2002

Ronzoni, Luigi: Aspekte zum Werk Georg Raphael Donners und Jakob Gabriel Molli-narolos. Stilistische Einflüsse und Vorlagen – Neudatierungen, Zu- und Abschreibungen, Univ. Diss. Wien 2002.

Ronzoni 2004

Ronzoni, Luigi: Karl Georg Merville 1751–1798. Ein später Vollender der Wiener Skulpturentradition; zum Medium der weißen Komposition, München 2004.

Ross 1987

Ross, Hartmut: Statt eines Geleits: Warum ehren wir heute Erdmannsdorff?, in: Hempel, Doris: Friedrich Wilhelm Erdmannsdorff 1736–1800. Leben – Werk – Wirkung, Wörlitz 1987, S. 9–16. (Wörlitzer Hefte, 2)

Röthlisberger/Loche 2008

Röthlisberger, Marcel/Loche, Renée: Liotard. Catalogue, Source et Correspondance, 2 Bde., Doornspijk 2008.

Salsi 2000

Salsi, Claudio: Nascita e sviluppo del progetto di recupero degli arredi del Palazzo Reale di Milano e note su alcune decorazioni perdute, in: Colle, Enrico/Salsi, Claudio: Palazzo Reali di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo, Milano 2000, S. 11–28.

Salzmann 1984

Salzmann, Ulrich: Der Salzburger Erzbischof Siegmund Christoph Graf von Schrattenbach (1753–1771) und sein Domkapitel, in: MGSL, 124 (1984), S. 9–240.

Schaffer 1991

Schaffer, Nikolaus: Franz Laktanz Graf von Firmian (1712–1786). Höfling, Kunstfreund und „Kopffjäger“, in: Weltkunst, 14 (1991), S. 2025–2028.

Schedler 1985

Schedler, Uta: Die Statuenzyklen in Schönbrunn und Nymphenburg. Antikenrezeption nach Stichvorlagen, Hildesheim 1985. (Studien zur Kunstgeschichte, 27)

Schemper-Sparholz 1993

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer als Lehrer an der Wiener Akademie, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 25 (1993), S. 230-250.

Schemper-Sparholz 1995

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Die Bedeutung Schlesiens für die Wiener Barockplastik. Neue Erkenntnisse zu Matthias Rauchmiller und Matthias Steinl, in: Wrabec, Jan (Hg.): Michał Klater Starszy i jego środowisko kulturowe, Wrocław 1995, S. 123–132.

Schemper-Sparholz 1996

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Das Münzbildnis als kritische Form in der höfischen Porträtplastik des 18. Jahrhunderts in Wien, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 92 (1996), S. 165–188.

Schemper-Sparholz 1999

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Skulptur und dekorative Plastik, in: Lorenz, Hellmut (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4: Barock, München u. a. 1999, S. 461–548.

Schemper-Sparholz 2005

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Troger und die Skulptur, in: Barockberichte, 38/39 2005, S. 616–632.

Schemper-Sparholz 2006a

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Dauer und Vergänglichkeit. Der Bildhauer Johann Baptist Hagenauer und die Wirkungsästhetik der Materialien Blei, Marmor, Terrakotta, Gips, in: Barockberichte, 44/45 (2006), S. 837–864.

Schemper-Sparholz 2006b

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Barock oder klassizistisch? Überlegungen zum Stil von Johann Baptist Hagenauer. Barocco o Classicismo? Riflessioni sullo stile di Johann Baptist Hagenauer, in: Gobiet, Ronald (Hg.): Die Salzburger Mariensäule. Zur Konservierung von monumentalen Bleiplastiken. Sulla conservazione dei monumenti in piombo, Salzburg 2005, S. 63–84. (Salzburger Beiträge zur Kunst- und Denkmalpflege, 3)

Scheyer 1967

Scheyer, Ernst: Zu Briefen von und an August Kopisch. Aus seiner Kunst Akademie Zeit 1814–1824, in: Aurora. Eichendorff Almanach, 27 (1967), S. 53–77.

Schindler 1985

Schindler, Herbert: Bayerische Bildhauer. Manierismus, Barock, Rokoko im altbayerischen Unterland, München 1985.

Schindler 1990

Schindler, Herbert: Passau. Führer zu den Kunstdenkmälern der Dreiflüssestadt, Passau 1990.

Schindler 2003

Schindler, Herbert: Joseph Bergler der Ältere (1718–1788) und sein Kreis, in: Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 45 (2003), S. 105–115.

Schippan 2009

Schippan, Michael: Fürst Alexander Beloselski (1752–1809) – russischer Gesandter in Dresden, Schriftsteller und Kunstmäzen, in: Billig, Volkmar u. a. (Hg.): Bilder-Wechsel. Sächsisch-russischer Kulturtransfer im Zeitalter der Aufklärung, Köln u.a. 2009, S. 279–301.

Schlosser 1910/11

Schlosser, Julius von: Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 29 (1910/11), S. 171–258.

Schlosser 1993

Schlosser, Julius von: Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, Berlin 1993.

Schmidt 1964

Schmidt, Eva: Zur Geschichte des Gleiwitzer Eisenkunstgusses, in: Strauss, Gerhard (Hg.): Anschauung und Deutung, Berlin 1964, S. 203–216. (Studien zur Architektur- und Kunstwissenschaft, 2)

Schmued 1885

Schmued, Ludwig: Beziehungen des souverainen Erzstiftes Salzburg zu Österreich, in: MGSL, 25 (1885), S. 137–142.

Schmuttermeier 1992

Schmuttermeier, Elisabeth: Eisenkunstguß – Gerät und Schmuck, in: Dies. (Hg.): Eisenkunstguss der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, Kat. Ausst. Geymüller-Schlössel, 1.7.–29.11.1992, Wien 1992, S. 7–13.

Schmuttermeier 2003

Schmuttermeier, Elisabeth: Wiener Silber – ein stilistischer Überblick, in: Price, Renée/Seipel, Wilfried (Hg.): Wiener Silber. Modernes Design 1780–1918, Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 17.10.2003–15.2.2004 und KHM Wien 30.11.2004–13.3.2005, Ostfildern-Ruit 2003, S. 368–371.

Schreiter 2004

Schreiter, Charlotte: Die Lauchhammer Eisengüsse nach antiken Skulpturen, in: Schuler, Thomas u.a. (Hg.): Eisen Kunst Guss. Eisenbildguss in Lauchhammer um 1800, Kat. Ausst. Schlossbergmuseum Chemnitz, 15.5.–15.8.2004, Chemnitz 2004, S. 41–49.

Schulz 1989

Schulz, Karl: Die Medaille in Österreich, in: Koch, Bernhard: Das österreichische Hauptmünzamt, in: Ders. (Hg.): Die Wiener Münze. Eine Geschichte der Münzstätte Wien, Wien 1989, S. 173–207.

Schulz 1991

Schulz, Karl: Der Medailleur Anton Matthias Domanöck, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 87 (1991), S. 161–173.

Sedlářova 2008

Sedlářová, Jitka: Starohrabě Hugo Franz Salm (1776–1836) a počátky blanenské umělecké litiny, in: Sbornik Muzea Blansko 2008, S. 127–138.

Seib 1979

Seib, Gerhard: Das Gußeisen im Dienste der Totenehrung in der Zeit zwischen 1750 und 1850, in: Boehlke, Hans-Kurt: Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750–1850, Mainz 1979, S. 85–94. (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, 1)

Seipel 1994

Seipel, Wilfried: Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst 1730–1930. Die Sehnsucht Europas nach dem Land der Pharaonen. Zur Begegnung von Orient und Okzi-

dent, Kat. Ausst. Musée du Louvre Paris, 20.1.–18.4.1994 und Kunsthistorisches Museum Wien 16.10.1994–29.1.1995, Wien 1994.

Simson 1996

Simson, Jutta von: Christian Daniel Rauch. Œuvre-Katalog, Berlin 1996.

Smetana 2008

Smetana, Alexandra: Grabdenkmäler des Wiener Klassizismus. Ein Beitrag zur Erforschung der Sepulkralkultur zwischen 1788 und 1840, Univ. Dipl. Arb. Wien 2008.

Smola 1968

Smola, Gertrud: Das Gußwerk bei Mariazell, in: Der Bergmann und der Hüttenmann. Gestalter der Steiermark, Kat. Ausst. Graz, Graz 1968, S. 445–459.

Sommer 1994

Sommer, Klaus: Leonhard Posch. Profil-Porträtist der Hautevolee in Wien und Berlin, in: Weltkunst, 20 (1994), S. 2664–2668.

Souchopová 1992

Souchopová, Vera: Die Eisenausstellungen im Kreismuseum in Blansko, in: Österreichischer Kalender für Berg, Hütte, Energie, 38 (1992), S. 94–96.

Standl 2011

Standl, Clemens: Das Hofbogengebäude der Salzburger Residenz, in: ÖZKD, 65 (2011), S. 344–361.

Stähler 2001

Stähler, Klaus: Der Herrscher als Pflüger und Säer. Herrschaftsbilder aus der Pflanzenwelt, Münster 2001. (Eikon. Beiträge zur antiken Bildersprache, 6)

Stegen 1994

Stegen, Ina: Schloß Leopoldskron, Salzburg 1994.

Steguweit 1995

Steguweit, Wolfgang: Europäische Medaillenkunst von der Renaissance bis zur Gegenwart, Berlin 1995.

Steguweit 1997

Steguweit, Wolfgang: Medaillenkunst, in: Vogtherr, Christoph Martin (Hg.): Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus, Kat. Ausst. Orangerie und Marmorpalais im Neuen Garten, Weißer Saal im Schloss Charlottenburg, 20.7.–14.9.1997, Berlin 1997, S. 150–153.

Tandler 1909

Tandler, Julius: Über den Schädel Haydns, in: Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft, 49 (1909), S. 260–280.

Telesko 2008

Telesko, Werner: Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien u.a. 2008.

Thieme-Becker 1962–1964

Thieme, Ulrich/Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1962–1964.

Tietze-Conrat 1920a

Tietze-Conrat, Erika: Johann Baptist Hagenauer, Augsburg 1920. (Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts des österreichischen Staatsdenkmalamtes, 14)

Tietze-Conrat 1920b

Tietze-Conrat, Erika: Österreichische Barockplastik, Wien 1920.

Trapp 1958

Trapp, Oswald: Maria Theresia und Tirol, Kat. Ausst. Hofburg Innsbruck, Innsbruck 1958.

Tropper 1993

Tropper, Peter: Franz Xaver Altgraf von Salm (1749–1822) – eine kirchliche Fürstenpersönlichkeit zwischen Josephinismus, Franzosenzeit und Restauration, in: Aufklärer – Kardinal – Patriot. Franz Xaver von Salm, Kat. Ausst. Bischöfliche Residenz Klagenfurt, 11.6.–12.11.1993, Klagenfurt 1993, S. 13–34.

Ulferts 2006

Ulferts, Gert-Dieter: Gotische Formen im klassischen Weimar. Der Memorialraum für Herzog Bernhard im Residenzschloß, in: Seemann, Hellmut (Hg.): Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar, Göttingen 2006, S. 334–344. (Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch, 2007)

Vaihinger 1905

Vaihinger, Hans: Die Mattersbergersche Kantbüste, in: Kant-Studien, 10 (1905), S. 236–237.

Vasari ²1789

Vasari, Giorgio: Vita di M. Jacopo Sansovino Scultore e Architetto della Repubblica di Venezia, Venezia ²1789.

Végh 1975

Végh, Andrea: Bedingungen des österreichischen Stipendienwesens 1772–1783. Die künstlerische Ausbildung eines Romstipendiaten veranschaulicht an dem Maler Joseph Schöpf, Univ. Diss. München 1975.

Vogel 1996a

Vogel, Gerd-Helge: Kunst und Kultur um 1800 im Zwickauer Muldenland, Zwickau 1996.

Vogel 1996b

Vogel, Gerd-Helge (Hg.): Kunst und Kultur um 1800 im Zwickauer Muldenland. Die Kunst in der Herrschaft Solms-Wildenfels, in: Ders. (Hg.): Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik, Greifswald 1996, S. 61–69.

Vogel 2009

Vogel, Gerd-Helge: Christian Leberecht Vogel. Ein sächsischer Meister der Empfindsamkeit. Zum 250. Geburtstag, Kat. Ausst. Kunstsammlungen der Städtischen Museen Zwickau, 15.3.–14.6.2009 und Schlösser und Gärten Dresden/Schloss Pillnitz, 10.7.–25.10.2009, Zwickau 2009.

Volk 1966

Volk, Peter: Guillielmus de Grof (1676–1742). Studien zur Plastik am kurbayrischen Hof im 18. Jahrhundert, Bonn 1966.

Volk 1986

Volk, Peter: Georg Raphael Donner und München, in: Maser, Edward Andrew (Hg.): Wien und der europäische Barock, Wien u. a. 1986, S. 131–134. (Akten des Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, 7)

Wagenhofer 1991

Wagenhofer, Gertraud: Das Eisengusswerk bei Mariazell von seiner Gründung bis zur Übernahme durch das Aerar (1742–1800), Graz 1991. (Dissertationen der Karl-Franzens-Universität Graz, 84)

Wagner 1967

Wagner, Walter: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

Wagner 1972

Wagner, Walter: Die Rompensionäre der Wiener Akademie der bildenden Künste 1772–1848. Nach den Quellen im Archiv der Akademie, in: Römische Historische Mitteilungen, 14 (1972), S. 65–109.

Wagner 1973

Wagner, Walter: Die Rompensionäre der Wiener Akademie der bildenden Künste 1772–1848, in: Römische historische Studien, 15 (1973), S. 13–66.

Wagner 1999

Wagner, Franz: Kunsthandwerk, in: Lorenz, Hellmut (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4: Barock, München u. a. 1999, S. 549–562.

Wagner-Rieger 1981

Wagner-Rieger, Renate: Die Kunst zur Zeit Maria Theresias und Joseph II., in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 34 (1981), S. 7–22.

Walderdorff 2010

Walderdorff, Imma: Die fürsterzbischöfliche Residenz in Salzburg unter Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo (1772–1803/12). Kunst im Dienste der Aufklärung?, Univ. Diss. Wien 2010.

Wandruszka 1963

Wandruszka, Adam: Österreich und Italien im 18. Jahrhundert, Wien 1963.

Wankel 1882

Wankel, Heinrich: Bilder aus der mährischen Schweiz, Wien 1882.

Weber 1976

Weber, Wolfhard: Innovationen im frühindustriellen deutschen Bergbau und Hüttenwesen. Friedrich Anton von Heynitz, Göttingen 1976. (Studien zu Naturwissenschaft, Technik und Wirtschaft im Neunzehnten Jahrhundert, 6)

Wegleiter 1952

Wegleiter, Ingeborg: Johann Baptist Hagenauer (1732–1810), Univ. Diss. Wien 1952.

Wiegartz 2009

Wiegartz, Veronika: Das Wachsausschmelzverfahren, in: Mietzsch, Andreas (Hg.): Bronzeguss. Handwerk für die Kunst, Berlin 2009, S. 6–51.

Wilk 2003

Wilk, Christopher: Mit den Augen der Moderne auf die Vergangenheit blicken, in: Price, Renée/Seipel, Wilfried (Hg.): Wiener Silber. Modernes Design 1780–1918, Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 17.10.2003–15.2.2004 und KHM Wien 30.11.2004–13.3.2005, Ostfildern-Ruit 2003, S. 363–367.

Windisch-Graetz 1951

Windisch-Graetz, Franz: Jakob Christoph Schletterer. Ein Bildhauer des Wiener Spätbarock, Univ. Diss. Wien 1951.

Winter 2009

Winter, Heinz: Glanz des Hauses Habsburg. Die habsburgische Medaille im Münzkabinett des kunsthistorischen Museums, Wien 2009. (Sammlungskataloge des KHM, 5)

Wirth 1986

Wirth, Karl-August: Firmungsmedaille, in : Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 8, München 1986, Sp. 1387–1400.

Wittlich 1995

Wittlich, Petr: Plastik, in: Seibt, Ferdinand (Hg.): Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne, Frankfurt/Main u.a. 1995, S. 273–294.

Wurzbach 1856-1891

Wurzbach von, Konstantin: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 60 Bde., Wien 1856–1891.

Zedinger 2008

Zedinger, Renate: Franz Stephan von Lothringen (1708–1765). Monarch, Manager, Mäzen, Wien u.a. 2008. (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, 13)

Zimmermann 2004

Zimmermann, Carola Aglaia: »Ich habe mir daher Mühe gegeben etwas Gutes und Schickliches auszusuchen.« – Carl Gotthard Langhans‘ Bestellungen von Figurenöfen aus Lauchhammer, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike, 6 (2004), S. 81–104.

Zykan 1988

Zykan, Marlene: in: Birke, Veronika (Hg.): Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstifts St. Florian, Wien 1988, S. (Österreichische Kunsttopographie, 48)

Internetquellen

(28.11.2011) URL: <http://www.artnet.com/artists/anton+raphael-mengs/portrait-of-giuseppe-franchi-1731-1806-9TuYrel3eR6P-mMQfFxc2Q2>.

(28.2.2012) URL: http://www.museum-joanneum.at/upload/file/01_Av_1_.jpg.

(28.2.2012) URL: http://www.museum-joanneum.at/upload/file/01_Rv_1_.jpg.

(17.7.2012) URL:

<http://www.mozarteum.at/wissenschaft/bilddatenbank/bildarchiv/suche.html?id=190&text=posch&schlagwort=0>.

(17.7.2012) URL:

[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/0/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=3e734e38-67e2-4524-8663-c4bf122c1b2f](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/0/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=3e734e38-67e2-4524-8663-c4bf122c1b2f).

(17.7.2012) URL:

[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/1/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=3e734e38-67e2-4524-8663-c4bf122c1b2f](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/1/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=3e734e38-67e2-4524-8663-c4bf122c1b2f).

(31.7.2012) URL: <http://unidam.univie.ac.at>.

(15.2.2013): URL: http://www.kleindenkmaeler.at/detail/schlosskapelle_poeckstein.

(15.2.2013): URL: <http://www.wga.hu/index1.html>.

(15.2.2013): URL:

http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/zoom1.asp?img=B66ED.jpg&img_X=576&img_Y=660&X=224&Y=100.

(24.2.2013) URL: <http://unidam.univie.ac.at>.

(4.3.2013) URL: http://www.landesmuseum-stuttgart.de/uploads/tx_templavoila/g-

4123.jpg.

(4.3.2013) URL: http://www.ochs-gitarrenbau.de/files/ehrlich_www.pdf.

(4.3.2013) URL: [http://www.dorotheum.com/auktion-detail/auktion-9456-munzen-und-medailles/lot-1299604-franz-](http://www.dorotheum.com/auktion-detail/auktion-9456-munzen-und-medailles/lot-1299604-franz-i.html?no_cache=1&offset=6&cHash=809455ff3204f0fddbff1e392c32c0f8)

[i.html?no_cache=1&offset=6&cHash=809455ff3204f0fddbff1e392c32c0f8](http://www.dorotheum.com/auktion-detail/auktion-9456-munzen-und-medailles/lot-1299604-franz-i.html?no_cache=1&offset=6&cHash=809455ff3204f0fddbff1e392c32c0f8).

(25.3.2013) URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2467>.

(3.4.2013) URL:

http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=8191327.

(5.4.2013) URL:

<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/120023950>.

(5.4.2013) URL: <http://www.unidam.univie.ac.at>.

(10.4.2013) URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=50667>.

(10.4.2013) URL: <http://www.bildindex.de/obj05222367.html#|home>.

(10.4.2013) URL:

http://www.nhm-wien.ac.at/presse/pressemitteilungen_23/22/meteoritensaal.

(18.4.2013) URL:

www.gta.arch.ethz.ch/forschung/friedrich-gilly-die-aesthetik-des-sublimen.

(18.4.2013) URL:

www.schlesischesammlungen.eu/layout/set/popup/Kunstobjekte/Skulptur/Rauch-Christian-Daniel-Bueste-Fanny-Biron-von-Kurlands.

(22.5.2013) URL: <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=427&lot=3823>.

(2.6.2013) URL: <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/show?id=166436>.

(24.6.2013) URL: <http://www.smb.museum/ikmk/object.php?id=18205467>.

VII. Kurzfassung

Johann Baptist Hagenauer (1732–1810) wurde 1732 im heutigen Oberbayern geboren. In den frühen 1750er-Jahren kam er an den erzbischöflichen Hof nach Salzburg, wo er in Erzbischof Sigismund Graf von Schrattenbach (1698–1771) einen wichtigen Gönner fand. Dieser ermöglichte ihm eine Ausbildung an der Wiener Akademie der bildenden Künste sowie eine Studienreise nach Italien. Zurück in Salzburg, kam es durch Hagenauers Tätigkeit als erzbischöflicher Hofbildhauer zur Etablierung spätbarock/frühklassizistischen Formengutes in der Bildhauerei, das sich nicht nur in neuen Themenstellungen (Skulpturenschmuck für den Durchbruch durch den Mönchsberg in die Riedenburg, das sogenannte Neutor), sondern auch in der Verwendung neuer Materialien (Bleigussfiguren des Mariendenkmals auf dem Domplatz) zeigte. Bis 1772 entfaltete Hagenauer in Salzburg ein umfangreiches künstlerisches Schaffen, das mit dem Tod seines Gönners und durch Veränderungen am erzbischöflichen Hof unter dessen Nachfolger (die wesentliche Auswirkungen auf das Kunstschaffen hatten) ein jähes Ende fand. Bis zum Ende seines Lebens war Hagenauer schließlich in Wien tätig, wo er an der Akademie der bildenden Künste als Bildhauerprofessor und als Direktor der Graveurschule (der Erzverschneiderschule, wie sie im Sprachgebrauch der damaligen Zeit hieß) tätig war. Nicht erst dort wirkte er für junge Künstler vorbildlich, sondern bereits in Salzburg hatte er eine Bildhauerwerkstatt betrieben, in der junge Künstler, wie Leonhard Posch (1755–1830) und Joseph Mattersberger (1755–1825), als Mitarbeiter beschäftigt waren.

Die Dissertation beschäftigt sich mit dem Schülerkreis Hagenauers und folgenden Kernfragen: Welche Rolle spielte Hagenauer als Lehrer für junge Bildhauer am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert? Wie gestaltete sich der künstlerische Werdegang seiner Schüler? Wie wirkten sich politische, soziale und gesellschaftliche Veränderungen im frühen 19. Jahrhundert auf das bildhauerische Schaffen aus? Bislang waren drei Schüler Hagenauers (zumindest namentlich) bekannt: Neben den bereits erwähnten Künstlern, Posch und Mattersberger, kannte man noch den Sterzinger Bildhauer Johann Nepomuk Probst (1756–1824). Im Zuge der Recherchen für die vorliegende Arbeit hat sich der Schülerkreis wesentlich erweitert, wobei darauf hingewiesen werden muss, dass nur einige wenige Künstlerpersönlichkeiten umfassend besprochen werden können. Der Großteil der Künstler bleibt, aufgrund fehlender Quellen beziehungsweise nachweisbarer Werke, ano-

nym. Beispielsweise liegen aus Hagenauers Zeit als Bildhauerprofessor fast keine Informationen zu Schülern vor.

Zu Leonhard Posch andererseits, gibt es bereits eine Dissertation aus dem Jahr 2002. Die Besprechung seines künstlerischen Werdegangs im Rahmen dieser Arbeit konzentriert sich daher auf seine Frühzeit in Salzburg und Wien, wo die Grundlagen dafür geschaffen worden sind, dass sich Posch zu einem der bedeutendsten Porträtmedailleure seiner Zeit entwickeln konnte.

Für Joseph Mattersberger erwiesen sich die Kenntnisse des Bleigusses, die er bei Hagenauer in Salzburger erworben und bei Joseph Bergler d. Ä. (1718–1788) (einem Verwandten des Künstlers mütterlicherseits) in Passau vertieft hatte als wesentlich für seinen künstlerischen Werdegang. Nach einem Italienaufenthalt kam Mattersberger nach Sachsen, wo er enge Beziehungen zur Akademie (Giovanni Battista Casanova (1730–1795) und zu Graf Detlev Carl von Einsiedel (1737–1810), der in Lauchhammer in der Niederlausitz, eine Eisengießerei betrieb und durch seine hohe politische Funktion am sächsischen Hof beim gesellschaftlichen und kulturellen Aufbau des Landes nach dem Siebenjährigen Krieg eine bedeutende Rolle spielte.

In Lauchhammer führte Mattersberger den Guss der ersten großformatigen Skulptur aus Eisen aus und hatte dadurch einen bedeutenden Anteil an der Entwicklung des klassizistischen Eisenkunstgusses in Europa. Von Sachsen ausgehend fand dieser in ganz Deutschland und darüber hinaus Verbreitung. Eisenkunstguss blieb nicht allein auf Skulpturen und Büsten beschränkt; er erfasste rasch alle Lebensbereiche der Menschen. Zahlreiche Exponate in technikhistorischen Museen oder privaten Sammlungen geben Zeugnis davon. Mit dem Eisenkunstguss entwickelte sich um 1780 nicht nur eine neue Gestaltungsform, sondern er stellte gleichzeitig die Vorstufe zum modernen Industriedesign dar. Mit ihm waren neben Mattersberger auch weitere Hagenauer-Schüler, wie Leonhard Posch oder die Medailleure Leopold Heuberger (1786–1839) und Franz Detler⁸⁴⁰, die aus der Erzverschneiderschule hervorgingen, verbunden.

Hagenauers Schüler waren auf unterschiedlichen künstlerischen Gebieten tätig. Neben ‚klassischen‘ Bildhauern, für die der eingangs erwähnte Probst als Beispiel genannt werden kann, bilden Gold- und Silberschmiede sowie Medailleure die größten Gruppen. Ge-

⁸⁴⁰ Keine Lebensdaten bekannt.

meinsam ist allen die Vorbereitung ihrer Arbeiten durch Zeichnungen und Modelle in Wachs oder Ton und ihre Versiertheit im Umgang mit unterschiedlichen Materialien. Sie arbeiteten mit Holz, Stuck, Gips, in Stein und waren mit dem Metallguss vertraut. In dieser Vielfältigkeit zeigt sich der Einfluss Hagenauers am deutlichsten.

Die unterschiedlichen Tätigkeitsbereiche der Schüler hingen wesentlich mit den Veränderungen der Zeit zusammen. Am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert etablierte sich das Bürgertum als wichtige Auftraggeberschicht, die instabile politische Lage in Europa bzw. Kriege führten zur Auseinandersetzung mit neuen (billigeren) Materialien. Alte höfische Strukturen lösten sich auf, Künstler waren mehr und mehr selbständig tätig. Verschiedene Kunstformen erfreuten sich großer Beliebtheit, bspw. die Medaillenarbeit.

In Wien hatte das Prägen von Münzen und Medaillen bis zum frühen 19. Jahrhundert keine Tradition gehabt. Die nötigen Voraussetzungen für den Aufbau eines Münzwesens in der kaiserlichen Residenzstadt waren zwar schon im 18. Jahrhundert getroffen worden, zur Blüte kam die Medaillenkunst aber erst mit der Erneuerung des Kunstunterrichts, wovon Hagenauer als Leiter der Erzverschneiderschule wesentlichen Anteil hatte. Dass der Bedarf an diesen Kunstwerken in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegeben war, zeigt allein schon die große Zahl an Künstlern, die an der Erzverschneiderschule ausgebildet wurden. Einige von ihnen sind in der vorliegenden Arbeit erfasst.

VIII. Abstract

Johann Baptist Hagenauer (1732–1810) was born in 1732 in today's Upper Bavaria. In the early 1750s he came to the archbishop's court in Salzburg, where he found an important patron in Archbishop Sigismund count of Schrattenbach (1698–1771). Schrattenbach enabled the young artist to study at the Vienna Academy of Fine Arts and also to spend some years in Italy. Back in Salzburg, Hagenauer established (now as archbishop's court sculptor) late-baroque mixed with early classical style in sculpture. This did not only become noticeable in new themes (see for example the sculptural decoration for the so called Neutor), but also in the use of new materials (lead cast figures of the Marienmonument on Domplatz). Until 1772 Hagenauer unfolded an extensive artistic creativity in Salzburg, which ended suddenly with the death of his patron. Changes in Court life under Schrattenbach's successor had a significant impact on the production of art and caused Hagenauer's departure. Until his death in 1810 Hagenauer was active in Vienna. He worked at the Academy of Fine Arts as a professor for sculpture and as director of the school of engraving (the *Erzverschneiderschule* as it was called in the late 18th century). Already in Salzburg he educated young artists, such as Leonhard Posch (1755–1830) and Joseph Mattersberger (1755–1825).

The dissertation deals with the circle of Hagenauer's pupils and the following core questions: What role did Hagenauer play as a teacher of young sculptors at the transition of 18th to 19th Century? How was the artistic career of his pupils? What impact had political, social and societal changes in the early 19th Century to artistic creation?

So far, three pupils of Hagenauer were known: Aside from the above mentioned artists Posch and Mattersberger, the Tirolean sculptor Johann Nepomuk Probst (1756–1824) was known before too. In the course of research for this work, the number of pupils has substantially expanded, but it must be mentioned that only a few of them can be discussed comprehensively. The majority of the artist remains, due to lack of verifiable sources or works, anonymously. While in some cases no information is available, other artists are relatively well known. For example to Leonhard Posch there is already a dissertation from 2002 available. The discussion of his artistic career in the dissertation focuses on his early years in Salzburg and Vienna, where the foundations have been created that Posch could become one of the most important portraitists in his time.

For Joseph Mattersberger the knowledge of metal casting, which he had purchased at Hagenauer's and Joseph Bergler the Elder's (1718–1788) atelier in Salzburg and Passau was of particular importance for his artistic development. After a stay in Italy Mattersberger came to Saxony, where he maintained close contacts to the Academy in Dresden (Giovanni Battista Casanova (1730–1795) and to Count Detlev Carl von Einsiedel (1737–1810), who owned an iron foundry in Lauchhammer, in Lower Lusatia. Einsiedel was much involved in the economic and cultural development of the country after the so called Seven Years' War.

In Lauchhammer Mattersberger designed the cast of the first large-scale sculpture made of iron and thus played a major role in the development of neo-classical artistic cast iron in Europe. From Saxony cast iron found dissemination throughout Germany and beyond. Cast Iron was not limited to sculptures and busts, it rapidly acquired all areas of life. Numerous exhibits in museums or private collections bear witness to this development. With cast-iron art in 1780 not only a new design form developed, at the same time it forms the precursor to modern industrial design.

Apart from Mattersberger other pupils like Posch or the medalists Leopold Heuberger (1786–1839) and Franz Detler⁸⁴¹ (that emerged from the Erzverschneiderschule) were involved in the development of cast-iron art.

Hagenauer's pupils were active in various artistic fields. In addition to classical sculptors (for which the above mentioned Probst can be cited as an example) and gold- and silversmiths, medalists represent the largest group of artists. Common to all is the preparation of their works through drawings and models in wax or clay, and their proficiency in the use of different materials. They worked with wood, stucco, plaster, stone and were familiar with metal casting. In this variety, the influence Hagenauer's is shown most clearly.

The different activities of his pupils were also linked with the changes of time. At the transition of 18th to 19th Century the middle classes established as important patrons of art, the turbulent political situation in Europe and wars led to a confrontation with new (cheaper) materials. Old courtly structures dissolved, artists were more and more self-employed. Various art forms enjoyed great popularity, for example the medal work.

⁸⁴¹ Dates of birth and death unknown.

In Vienna, the minting of coins and medals had no tradition to the early 19th Century. The necessary conditions for the development of coinage in Vienna had been created under the reigns of Emperor Joseph I. (1678–1711) and Karl VI. (1685–1740). A renewal in art teaching in which Hagenauer as head of the Erzverschneiderschule had a stake improved the quality of Viennese artistic medals. The popularity of the artistic medal in the first half of the 19th century can be seen in the large number of artists that had been trained in this field by Hagenauer. Some of them are discussed in this work.

IX. Lebenslauf

Name: Mag. phil. Mariana Scheu
Geburtsdatum: 18. August 1984
Geburtsort: Oberpullendorf
Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung

1998–2003	Höhere Städtische Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe Wiener Neustadt Abschluss mit Matura am 23. Juni 2003 mit ausgezeichnetem Erfolg
1994–1998	Hauptschule in Horitschon
1990–1994	Volksschule in Neckenmarkt

Studium

WS 2004–SS 2009 Wien	Diplomstudium Kunstgeschichte an der Universität
27.11.2006	1. Diplomprüfung, Gesamtnote Bestanden
SS 2008–SS 2009	Diplomarbeit in Kunstgeschichte Thema: „Die Skulpturengalerie der Joséphine de Beauharnais in Schloss Malmaison“; benotet mit Sehr gut
16. Juni 2009	Diplomprüfung, mit Auszeichnung bestanden

Doktoratsstudium

SS 2009	Beginn der Dissertation am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien Unter der Betreuung von Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz
---------	---

Berufstätigkeit

10/2009–30.9.2013	wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft, Abteilung Kunstgeschichte, der Universität Salzburg
-------------------	---

Linz, am 19. August 2013