

Liechtensteinisch-Tschechische
Historikerkommission (Hrsg.)

Die Liechtenstein und die Kunst



Das Fürstentum Liechtenstein und die Tschechische Republik haben 2009 diplomatische Beziehungen aufgenommen und damit ihr seit 1918 und besonders seit 1945 blockiertes Verhältnis normalisiert. In der Folge wurde 2010 eine gemeinsame Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission berufen. Deren Untersuchungen sollen zu einem besseren Verständnis der wechselvollen gegenseitigen Geschichte führen.

Der vorliegende Band 3 der Veröffentlichungen der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission vereinigt 18 Beiträge der Tagung der Historikerkommission vom 2.–4. Dezember 2012 in Brünn/Brno zum Thema «Die Liechtenstein und die Kunst».

Die Familie Liechtenstein war seit Jahrhunderten in Österreich und ebenso seit dem Spätmittelalter in Mähren und ab der frühen Neuzeit auch in Böhmen und Schlesien präsent. Parallel zu ihren einflussreichen politischen und wirtschaftlichen Aktivitäten stand ihr reichhaltiges Wirken im Bereich von Kunst und Kultur, manifestiert bis heute in Schlössern, Palais, Landschaftsgärten, zahlreichen Kirchen, Werken der Malerei, der Bildhauerei und des Kunsthandwerks. Die Beiträge in diesem Band vertiefen viele Facetten des Themas. Kunst war epochenbezogen, grenzüberschreitend und immer verbunden mit Repräsentationsstreben und ökonomischem Erfolg, auch mit Frömmigkeit und Mäzenatentum. Zwar wurden 1945 die Besitztümer der Liechtenstein in der Tschechoslowakei konfisziert. Doch bleibt ihre dort geschaffene Kunst weiter vor Augen und im kunsthistorischen Fokus.

Dieser Band enthält Beiträge von Petr Fidler, Eliška Fučíková, Herbert Haupt, Miroslav Kindl, Tomáš Knoz, Markéta Kouřilová, Johann Kräftner, Tomáš Krejčík, Jiří Kroupa, Martina Lehmannová, Vladimír Mañas, Gernot Mayer, Radka Miltová, Friedrich Polleroß, Bohumír Smutný, Pavel Šopák, Štěpán Vácha, Vít Vlnas und Zuzana Všetečková.

In Brünn/Brno erscheint das Buch auch in tschechischer Sprache.

Die Liechtenstein und die Kunst

Veröffentlichungen der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission

Band 3

Mitglieder der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission

Peter Geiger, Schaan, Co-Vorsitzender

Tomáš Knoz, Brno/Brünn, Co-Vorsitzender

Eliška Fučíková, Praha/Prag

Catherine Horel, Paris

Johann Kräftner, Wien

Marek Vařeka, Ostrava/Ostrau (bis Juni 2012)

Ondřej Horák, Brno/Brünn (ab Juli 2012)

Thomas Winkelbauer, Wien

Jan Županič, Praha/Prag

Assistentinnen

Sandra Wenaweser, Schaan

Petra Sojtková, Brno/Brünn

Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission
(Hrsg.)

Die Liechtenstein und die Kunst

Vaduz 2014

hwfl

Übersetzungen aus dem Tschechischen: Thomas Krzenck, Pavel Mašarák

Korrektorat: Sandra Wenaweser

Gestaltung, Satz und Druck: Druckerei Gutenberg AG, Schaan

Buchbinder: Buchbinderei Thöny AG, Vaduz

© 2014 Verlag des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein, Vaduz

ISBN 978-3-906393-72-8

Gedruckt in Liechtenstein

Einbandbild: Fürst Gundaker von Liechtenstein (1580–1658) zu Pferd vor Schloss und Stadt Mährisch Kromau (Moravský Krumlov). Die von Gundaker 1624 für 600 000 Gulden erworbene Herrschaft Kromau wurde vorübergehend im 17. Jahrhundert zusammen mit Ungarisch Ostra als «Erbfürstentum Liechtenstein» anerkannt (von 1633 bis 1647), die Stadt Kromau hiess für jene Zeit «Liechtenstein». 1901 kam Mährisch Kromau vom Haus Liechtenstein an das Haus Kinsky, seit 1918 ist es tschechoslowakisch bzw. tschechisch. Unbekannter Maler, etwa 1650, Öl auf Leinwand, oval, 83 x 66 cm. (LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna, Inv. Nr. GE 1701)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
---------	---

Einführung

1. <i>Herbert Haupt</i>	13
Die Kunst im Dienste der Repräsentation. Die Fürsten von Liechtenstein als Auftraggeber und Sammler im Zeitalter des Barocks	

Repräsentation und Kunst I

2. <i>Jiří Kroupa</i>	31
Die architektonische Repräsentation der Liechtenstein und Dietrichstein – Parallelen symbolischer Formen	
3. <i>Eliška Fučíková</i>	47
Das Palais Liechtenstein in Prag	
4. <i>Friedrich Polleroß</i>	57
Della virtù e della grandezza Romana. Das Palais Liechtenstein in der Rossau – Bemerkungen zu Architektur, Ikonographie und Konzept	

Repräsentation und Kunst II

5. <i>Tomáš Knoz</i>	87
Die Liechtensteinischen Schlossresidenzen im Kontext der mährisch-österreichischen Renaissance und des Manierismus	
6. <i>Radka Miltová</i>	137
Die mythologischen Themen in den mährischen Residenzen der Liechtenstein als Bestandteil der Familienerinnerung	

7. *Vladimír Maňas* 149
Musik am Hofe Karls I. von Liechtenstein zu Beginn des
17. Jahrhunderts im mitteleuropäischen Kontext. Eine Vermutung
der Zusammenhänge
8. *Miroslav Kindl* 161
Die niederländischen Künstler der zweiten Hälfte
des 17. Jahrhunderts in Diensten der Fürsten von Liechtenstein
in Feldsberg (Valtice)

Die Liechtenstein als Mäzene

9. *Štěpán Vácha* 185
Der Prager Maler Anton Stevens im Dienst des Fürsten Gundaker
von Liechtenstein
10. *Gernot Mayer* 201
Die Kunst der Wohltätigkeit. Zur erstaunlichen Kunstpatronage
von Maria Theresia von Savoyen-Liechtenstein (1694–1772)
11. *Martina Lehmannová* 215
Johann II. von Liechtenstein. Ein Mäzen des Mährischen Gewerbe-
museums in Brünn
12. *Pavel Šopák / Markéta Kouřilová* 233
Die Suche nach Identität. Die Liechtenstein im Schlesischen
Landesmuseum

Kirchen und kirchliche Kunst

13. *Zuzana Všecká* 247
Bischof Georg von Liechtenstein und die Wandmalereien im
Trienter Adlerturm im Kontext der Malerei in den böhmischen
Ländern an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert

14.	<i>Petr Fidler</i> Die Maria Himmelfahrtskirche in Feldsberg	275
15.	<i>Johann Kräftner</i> Joseph Hardtmuth und die Landbaukunst der Liechtenstein an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert	295
Kunst und Wirtschaft		
16.	<i>Vít Vlnas</i> Die Malerfamilie Škréta und ihre Bilder für Karl Eusebius von Liechtenstein. Ein Beitrag zur Situation des Kunsthandels im barocken Prag	315
17.	<i>Bohumír Smutný</i> Die liechtensteinischen Wirtschaftsmassnahmen vom 17. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts auf dem Territorium Mährens und Böhmens	331
18.	<i>Tomáš Krejčík</i> Die Liechtenstein in ihren Münzen, Medaillen und Wappen. Zwischen Kunst und Ökonomie	349
	Die Autoren	367
	Veröffentlichungen der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission	369

Die Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission wurde im Jahre 2010 als eine Folge der 2009 aufgenommenen diplomatischen Beziehungen zwischen dem Fürstentum Liechtenstein und der Tschechischen Republik eingesetzt. Ihre Aufgabe besteht in der Erforschung der jahrhundertelangen liechtensteinisch-tschechischen Beziehungen und des Wirkens des Adelsgeschlechts der Liechtenstein in den böhmischen Ländern, einschliesslich der weniger bekannten oder umstrittenen Aspekte. Die paritätisch besetzte Kommission, bestehend aus vier Historikern der tschechischen Seite (Eliška Fučíková, Ondřej Hořák, Tomáš Knoz, Jan Županič) und vier Historikern der liechtensteinischen Seite (Peter Geiger, Catherine Horel, Johann Kräftner, Thomas Winkelbauer) hat Themen benannt, die auf Tagungen und unter Beizug weiterer Forscher bearbeitet und diskutiert werden sollten. Von Beginn an war klar, dass es, mit Blick auf die Spezifika der Geschichte der Liechtenstein, nicht möglich sein würde, sich allein auf politische und rechtshistorische Fragen und Zusammenhänge zu konzentrieren, sondern dass gleiche Aufmerksamkeit auch dem Bereich von Kunst und Kultur gebührte.

Architektur, Kunst und kulturelle Aktivitäten gehören bis heute zu den bedeutenden «liechtensteinischen Erinnerungsorten» und stellen eine beachtenswerte Kontinuität im Wirken der Familie in Mitteleuropa dar. Sie bestimmten auch die Interessen des Hauses mit, bis ins 20. Jahrhundert. Die fürstlichen Kunstsammlungen teilten das Schicksal ihrer Besitzer auch in den Jahren des Zweiten Weltkrieges und in der Folgezeit, entsprechend fanden die Ereignisse des 20. Jahrhunderts ihren Platz im Forschungsplan der Historikerkommission.

Die Tagung vom 2. bis 4. Dezember 2012 in Brünn/Brno befasste sich mit der Bedeutung der Kunst der Liechtenstein, einschliesslich kulturhistorischer und auch wirtschaftlicher Zusammenhänge. Die Mährische Galerie agierte als Gastgeberin, nicht zufällig: Den Vorgängern dieser Einrichtung hatten die Liechtenstein bereits im 19. Jahrhundert zahlreiche Sammlungsgegenstände geschenkt.

Die vorliegende Publikation, welche die Beiträge der Tagung enthält, präsentiert den aktuellen Forschungsstand zu den Aktivitäten der Liechtenstein im Bereich der Kunst. Der einführende Beitrag stammt von Herbert Haupt, einem der besten Kenner des künstlerischen Wirkens der Liechtenstein.

An erster Stelle steht das Thema der Repräsentation. In deren Dienst stand die Kunst, sowohl in der Monumentalarchitektur als auch in den unterschiedlichsten künstlerischen Ausdrucksmitteln. Die Beiträge von Jiří Kroupa, Eliška Fučíková, Friedrich Polleroß, Tomáš Knoz, Radka Milťová, Miroslav Kindl und

Vladimír Mañas unterstreichen, dass an den Höfen der Liechtenstein weiterhin die Zeiträume von Renaissance, Manierismus und Barock im Zentrum bleiben. Die Liechtenstein stiegen aus dem mährischen Herrenstand heraus zu einem führenden mitteleuropäischen Fürstenhaus auf. Dies hatte auch Auswirkungen auf die Bedürfnisse der Repräsentation der Liechtenstein durch Kunst und Kultur. Repräsentation bzw. Selbstdarstellung war in der frühen Neuzeit gesamteuropäisch üblich. Man bediente sich des ganzen Spektrums künstlerischer Disziplinen und Mittel.

Die Liechtenstein traten auch als engagierte Mäzene in Erscheinung. Wie Štěpán Vácha am Beispiel von Anton Stevens demonstriert, beschäftigten sie führende Künstler. Aktivitäten im Bereich der Kunst verbanden sie mit karitativen Handlungen (Gernot Mayer). Mit zahlreichen Kunstgegenständen, die mitunter nicht in ihre eigenen Sammlungen passten, beschenkten und bereicherten sie Museen, vorab in Mähren und Schlesien (Martina Lehmannová, Pavel Šopák, Marketa Kouřilová). Die Liechtenstein sonnten sich nicht nur im Glanz ihrer Schlösser und Sammlungen, sie widmeten sich ebenso der kirchlichen Kunst und Sakralarchitektur (Zuzana Vsetečková, Petr Fidler, Johann Kräftner).

Die Kunst der Liechtenstein hing auch unmittelbar mit der Welt der Ökonomie und der Finanzen zusammen. Sie entsprang vielfach wirtschaftlichen Aktivitäten (Bohumír Smutný), war Gegenstand des Handels (Vít Vlnas), und letztlich stellten auch die liechtensteinischen Zahlungsmittel bzw. Münzen selbst künstlerische Objekte dar (Tomáš Krejčík).

Die vorliegende Publikation ist aus der Zusammenarbeit vieler Personen entstanden. Allen ist hier zu danken: den Autorinnen und Autoren, Diskutanten, Kolleginnen und Kollegen der Historikerkommission, speziell Eliška Fučíková und Johann Kräftner für die inhaltliche Gestaltung der Kunsttagung und den Kommissionsassistentinnen Petra Sojková und Sandra Wenaweser für deren organisatorische Vorbereitung, der Mährischen Galerie Brunn für die Tagungsräume, Pavel Mašarák, Petra Sojková, Thomas Krzenck und Petra Melicharová für die Übersetzung von Beiträgen ins Tschechische, Deutsche oder Englische, Sandra Wenaweser für Lektorat und Korrekturat der vorliegenden deutschsprachigen Ausgabe. Sammlungen haben dankenswerterweise Bildmaterial zur Verfügung gestellt, so vor allem die Fürstlichen Sammlungen (LIECHTENSTEIN. The Princely Collections Vienna–Vaduz), die Mährische Galerie, das Mährische Landesarchiv und die Mährische Landesbibliothek, alle drei in Brunn/Brno, und das Schlesische Museum in Troppau/Opava. Die Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission dankt schliesslich für die tschechische Ausgabe dem Verlag von Matices moravská in Brunn/Brno und für die vorliegende deutsche Ausgabe

dem Verlag des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein, der Druckerei Gutenberg, Schaan, und der Buchbinderei Thöny, Vaduz.

Tomáš Knoz / Peter Geiger

Co-Vorsitzende der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission

Schaan und Brünn/Brno, im Januar 2014

I

Die Kunst im Dienste der Repräsentation. Die Fürsten von Liechtenstein als Auftraggeber und Sammler im Zeitalter des Barocks

Herbert Haupt

«Dan man sol nur erkaufen und Einkaufen und dergleichen samblen und verlangen, was auserlehsener Giete, Raritet und Kunst ist und Originalia sein der uhr- und alten vortreflichsten Meistern, auch der modern, der jetzt lebenden, so aber in grosser Perfection und Ruef sein und mit der Zeit, nach ihrem Dodt, noch mehrers und hechstgeschätzt werden»¹

Was ein Fürst im Barockzeitalter eigentlich von Kunst verstehen musste, wird je nach Interesse recht unterschiedlich gewesen sein. Außer Debatte stand jedenfalls das ausgeprägte und durch Generationen unvermindert andauernde Kunstverständnis der Fürsten aus dem Hause Liechtenstein. Eine Episode aus dem Februar des Jahres 1680 mag als Beispiel dafür dienen. Der damals 23-jährige Erbprinz Johann Adam Andreas von Liechtenstein (1657–1712) schickte seinem Vater, Fürst Karl Eusebius (1611–1684), *«dieses schlechte gemal, welches von meiner hand ist»²* und bittet ihn es zu behalten, wenn es sein Gefallen finden sollte. Die Antwort ließ nicht lange auf sich warten. Der Kunstkennner und Sammler Karl Eusebius nahm das Bild an, lobte es als *«gar schön und kunstreich»³* und hob mit den Worten *«weilen es von diesem meister ist»* die Autorschaft besonders hervor. Der Zweifel der Unbefangenheit angesichts der persönlichen Nähe der Protagonisten ist verständlich, greift aber doch ins Leere, wenn man das durchaus angespannte Verhältnis des alt gewordenen Fürsten Karl Eusebius zu seinem

¹ Zitat aus dem von Fürst Karl Eusebius verfassten «Werk von der Architektur», publiziert in Victor Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684) (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für Neuere Geschichte Österreichs 1, Wien u. a. 1910), 195.

² Zitiert nach Herbert HAUPT, «Ein liebhaber der gemähl und virtuoson ...». Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712). Quellenband mit beigelegter CD-ROM (= Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein III/2, Wien-Köln-Weimar 2012), 408–409, Reg. 2411.

³ Dieses und das folgende Zitat publiziert in HAUPT, Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (Anm. 2), 409, Reg. 2412.

Sohn und präsumtiven Nachfolger Johann Adam Andreas in Betracht zieht.⁴ Der offen ausgetragene Generationenkonflikt lässt bloße Schmeichelei als sehr unwahrscheinlich erscheinen. Leider schweigen die historischen Quellen über das Thema des von Johann Adam Andreas gemalten Bildes. Doch gleichgültig, ob es sich dabei um eine Kopie oder um ein selbständiges Sujet gehandelt hat, es setzt jedenfalls eine schon längere aktive Beschäftigung des Prinzen mit der Malerei voraus. Das war keineswegs selbstverständlich, sondern ein zusätzlicher Beweis seiner Zuneigung zur Malerei.

Was ein Fürst im Zeitalter des Barocks von Kunst verstehen sollte, um vor Fehleinkäufen und Spott gefeit zu sein, formulierte Fürst Karl Eusebius im schon zitierten «Werk von der Architektur» mit folgenden Worten

*«Die Malerei aber, das ist die rechten gueten Stuk, zu erkennen, bestehet vornemblich in disem, sich sehr zu befeissen wol und exacte zu erkennen und, ob das jenige, was gemahlet ist, es sei nun, was es wolle, sehr und hechst natierlich seie und also gemahlet, dass es scheine, was es nun seie, als wan es natierlich und lebendig da stunde».*⁵

Neben der naturgetreuen Darstellung galt dem Fürsten größtmögliche Plastizität durch den Einsatz der Perspektive und der Licht-Schatten-Technik als zweites, nicht weniger wichtiges Qualitätskriterium. Zudem sollte sich der Fürst als Liebhaber und Sammler von Gemälden, Statuen und Kunstwerken aller Art die Fähigkeit aneignen, das Original von der, wenn auch noch so perfekt gearbeiteten Kopie zu unterscheiden. Dass dies die lebenslange Übung und Beschäftigung mit der Materie erforderte, hatte zu Karl Eusebius' Zeiten ebenso Geltung wie heute.

Das Zeitalter des Barocks war zugleich das Zeitalter des Absolutismus. In seinem, von der Kirche auch theologisch untermauerten Weltbild galt der barocke Fürst als «imago Dei», als Abbild Gottes.⁶ Im barocken Fürsten waren alle Ideale vereint, die für den Staat Gültigkeit besaßen. Durch seine adelige Herkunft war der Fürst zur Herrschaft in dieser Welt vorbestimmt, er allein repräsentierte die von Gott gewollte Ordnung auf Erden. Ihre Grenzen und Spielregeln bestimmten das Leben der Untertanen. Jeder Zweifel an diesen Regeln oder gar ihre Missachtung verstießen daher aus der Sicht des Adels gegen den Ratschluss Gottes und waren

⁴ Dazu Herbert HAUPT, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein. 1611–1684. Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit (München u. a. 2007), 225–229.

⁵ Zitiert nach FLEISCHER, Fürst Karl Eusebius (Anm. 1), 195.

⁶ Dazu Sabine SCHULZE, Johann Adam Andreas von Liechtenstein (1657–1712). Glanz der Tugend. Fürstliche Hofhaltung im Hochbarock. In: Herbert Beck und Peter C. Bol (Hrsg.), Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein. Katalog der Ausstellung im Liebighaus – Museum alter Plastik (Frankfurt am Main 1986), 97–110, bes. 97–100.

mit strenger Bestrafung zu ahnden. Der Fürst war sterblich, sein Amt und seine Aufgabe hingegen hatten unveränderbar und unvergänglich Bestand.⁷

Ein Stück von dieser Unvergänglichkeit wollte Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein auf sich und seine Nachkommen übertragen. Der «*unsterbliche Nahmen und Ruhm*»⁸ und die «*ebige Gedechnus*» der Person und des fürstlichen Hauses, sie sind die Motive, derentwegen der Fürst in seinem Werk über die Architektur seinen Sohn anhält, «*vornehme und statliche Gebeu*» zu errichten, so viele er nur konnte. Doch nicht nur Bauherr sollte der Fürst sein, sondern auch Sammler und Auftraggeber «*grosser kinstler der malerey und schnitzery*». Als zusätzlicher Ansporn diente die – wieder aus eigener Sicht – allein dem Adeligen angeborene Fürstentugend der «*Curiositas*», der Wissbegierde.⁹ Nur wer curios war, vermochte richtig zu repräsentieren, nur wer curios war, vermochte den Sinn der Repräsentation zu verstehen und die dafür passende Ausdrucksform zu finden.

Der aus dem Italienischen «*rappresentando*» übernommene Begriff des «*Repräsentierens*» findet sich in den Quellen des 17. Jahrhunderts vorwiegend in seiner ursprünglichen Bedeutung von «*Darstellen*» und «*Anzeigen*». Wie das Gemälde ein Bildthema, wie ein Bauwerk das Schönheitsideal seines Erbauers repräsentierte, so stellte der persönliche Lebensstil den gesellschaftlichen Rang zur Schau: Die Repräsentation wurde in allen Lebensbereichen zur sichtbaren Selbstdarstellung von Person und Stand.¹⁰

Die Repräsentation grenzte aber nicht nur den Adel von den anderen Ständen ab, sondern sie positionierte auch den jeweils eigenen Platz innerhalb der adeligen Gesellschaft. Sie wurde gleichsam zum Spiegelbild für Aufstieg und Niedergang, sie meldete den eigenen Anspruch unmissverständlich an. Repräsentation wurde zur selbstverständlichen, von Kindheit anerzogenen Lebenshaltung des Adeligen. Ihre Inszenierung war ein unabdingbares kostspieliges Erfordernis, zugleich aber auch eine Art Überlebensstrategie: Nur wer standesgemäß repräsentierte, blieb auch kreditwürdig und damit in der Gemeinschaft Seinesgleichen. Die standesgemäße Repräsentation war ein zentrales Anliegen, das auch Verschuldung und – wie im Falle von Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein – sogar die zeitweise

⁷ Dazu Eberhard STRAUB, Zum Herrscherideal im 17. Jahrhundert vornehmlich nach dem «*Mundus Christiano Bavaro Politicus*». In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 32 (München 1969), 193-221.

⁸ Dieses und die folgenden Zitate aus FLEISCHER, Fürst Karl Eusebius (Anm. 1), 89.

⁹ Klaus KRÜGER (Hrsg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit* (Göttingen 2002) und HAUPT, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (Anm. 4), 247-249.

¹⁰ Hasso HOFMANN, *Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert* (Berlin²1998).

Verpfändung des Fürstenhuts rechtfertigte. Das Unmaß auf der einen und der Zwang zur Beschränkung auf der anderen Seite: beide Extreme waren Gradmesser und sichtbare Indikatoren für das – im doppelten Sinn des Wortes – Vermögen und für den Einfluss innerhalb des eigenen Standes.¹¹

Die oben angeführten Gedanken zum ideengeschichtlichen Hintergrund der barocken Repräsentationskunst sollen in der Folge an ausgewählten und für die fürstliche Familie Liechtenstein im Besonderen kennzeichnenden Beispielen konkretisiert werden.

Architektur, Gemälde, Kutschen und edle Rosse: Wer im 17. und 18. Jahrhundert davon sprach, fand – ohne Lob zu reden – die ideale Entsprechung nur allzu oft in der fürstlichen Familie Liechtenstein. Selbstverständlich zählte das mit Bildern geschmückte Schloss samt Garten und Stallungen für edle Rosse gleichsam zum Standardrepertoire jedes Adligen, der etwas auf sich hielt. Den Unterschied machten der gesellschaftliche Rang und die zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel aus.¹²

Karl I. von Liechtenstein erwarb beides in hohem Maße. Vielleicht gaben ihm zeitgenössische Quellen auch deshalb den Beinamen «Carolus adquirens», also Karl der Erwerber. Der erste Fürst von Liechtenstein polarisierte in seiner Zeit ebenso wie, erstaunlich genug, auch noch heute.¹³ Seine Person ist aus der Sicht vieler primär und fast ausschließlich mit den politischen und militärischen Ereignissen des frühen 17. Jahrhunderts verbunden, oder besser gesagt «belastet». Dass es sich dabei aber nur um, zugegeben, wichtige Mosaiksteine eines bewegten Lebens handelt, wird dabei oft vergessen.¹⁴ Um der Persönlichkeit Karls gerecht zu werden, müssen

¹¹ Zum Themenkomplex «Familie Liechtenstein und Repräsentation» im 17. und frühen 18. Jahrhundert vgl. Thomas WINKELBAUER, Repräsentationsstreben, Hofstaat und Hofzeremoniell der Herren bzw. Fürsten von Liechtenstein in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: *Opera Historica* 3 (České Budějovice 1993), 179-198 und Friedrich POLLEROS, Adelige Repräsentation in Architektur und bildender Kunst vom 16. bis zum 18. Jahrhundert in Ostösterreich. Literatur- und Forschungsübersicht. In: *Opera Historica* 2 (České Budějovice 1992), 49-59, beide Beiträge mit ausführlichen Literaturangaben.

¹² Friedrich POLLEROS, Dem Adl und fürstlichen Standt gemess Curiosi: Die Fürsten von Liechtenstein und die barocke Kunst. In: *Frühneuzeit Info* 4 (Wien 1993), 174-185.

¹³ Karel STLOUKAL-ZLINSKÝ, Karel z Lichtenštejna a jeho účast ve vládě Rudolfa II. (1560–1607) (Prag 1912) und Herbert HAUPT, Fürst Karl I. von Liechtenstein, Hofstaat und Sammeltätigkeit. Obersthofmeister Kaiser Rudolfs II. und Vizekönig von Böhmen. Edition der Quellen aus dem liechtensteinischen Hausarchiv. 2 Bde. (=Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein ; Bd. 1/1-2, Wien u. a. 1983) und zuletzt zusammenfassend Arthur STÖGMANN, Karl I. von Liechtenstein und die Politik in Böhmen. 1590–1627. In: Johann KRÄFTNER (Hrsg.), Einzug der Künste in Böhmen. Malerei und Skulptur am Hof Kaiser Rudolfs II. in Prag. Ausstellungskatalog (Wien 2009), 13-18.

¹⁴ Zum «Prager Blutgericht» zuletzt Thomas WINKELBAUER, Karl von Liechtenstein und das «Prager Blutgericht» vom 21. Juni 1621 als tschechischer Erinnerungsort im Spiegel der

auch noch andere Facetten beachtet werden. Der Fürst forcierte den Bergbau und förderte die durch die Kriegswirren schwer heimgesuchte Landwirtschaft. Spitäler, Schulen und Armenanstalten erhielten neue Hausordnungen und der Strafvollzug wurde neu formiert. Nicht zuletzt aber galt er auch als ein Mann, den «*ein sonder lust zu künstlichen sachen*» auszeichnete.¹⁵ Als Obersthofmeister hatte er von 1600 bis 1607 die zu ihrer Zeit alles überstrahlende Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. in Prag kennengelernt und auf kaiserliche Veranlassung inventarisieren lassen.¹⁶ Karl I. pflegte den Kontakt zu den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit, wovon kostbare Meisterwerke der Steinschneidekunst ebenso zeugen wie die beiden Bronzestatuen, die der kaiserliche Hofbildhauer Adrian de Fries (1545–1626) für den Fürsten schuf: Die lebensgroße Bronzefigur des sitzenden «Christus im Elend» und der «Heilige Sebastian».¹⁷ Die 1613 und 1615 angelegten Inventare der fürstlichen «Guardaroba» verzeichnen neben zahlreichen Gemälden und Kupferstichen prominenter Meister auch eine Kollektion qualitativ höchst anspruchsvoller Bergkristallgefäße aus der Schule der Saracchi und Miseroni.¹⁸ Sie gehörten ebenso wie die Pietra-Dura-Arbeiten,¹⁹ wie die reich verzierten Kleinodien aus Gold und Silber und die kostbaren «Tapezereyen» zur Kategorie höchster Repräsentations- und Luxusgüter. Dass Fürst Karl I. in der Kunst primär auch ein geeignetes Mittel sah, die Standeserhöhung der Familie für alle sichtbar zu demonstrieren, steht dabei außer Zweifel.

Historiographie. In: Liechtensteinische Erinnerungsorte in den böhmischen Ländern (= Veröffentlichungen der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission 1, Vaduz 2012) 51-71; zur Rolle von Fürst Karl I. von Liechtenstein im Münzkonsortium Steffen LEINS, Das Prager Münzkonsortium 1622/23. Ein Kapitalgeschäft im Dreißigjährigen Krieg am Rand der Katastrophe (Münster 2012), passim.

¹⁵ Herbert HAUPT, «... Alß welcher ein sonder lust zu künstlichen sachen gehabt». In: The Swissair Gazette 10 (Zürich 1985), 14-18.

¹⁶ Rotraud BAUER und Herbert HAUPT (Hrsg.), Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611 (= Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 72, Wien 1976).

¹⁷ Allgemein Erika TIETZE-CONRAD, Die Bronzen der Fürstlich Liechtensteinischen Kunstammer (= Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege XI, Wien 1917), 16-108; zu de Fries vgl. Lars Olof LARSSON, Adrian de Vries - Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545–1626 (Wien-München-Frankfurt am Main 1967) und zuletzt Manfred LEITHE-JASPER, Adrian de Fries. In: Johann KRÄFTNER (Hrsg.), Einzug der Künste in Böhmen (Anm. 13), 31-37.

¹⁸ Rudolf DISTELBERGER, Werke der Goldschmiede- und Steinschneidekunst. In: Haupt, Fürst Karl I. von Liechtenstein (Anm. 13), 71-75 und DERS., Pierres précieuses du Liechtenstein. In: Connaissance des arts 343 (Paris 1980), 60-67.

¹⁹ Zur Tischplatte mit Commessi ddi pietre dure aus der so genannten Werkstatt der Castrucci Rudolf DISTELBERGER, Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstammer. Ausstellungskatalog (Wien 2002), 245 ff. und Johann KRÄFTNER (Hrsg.), Einzug der Künste in Böhmen (Anm. 13), 134-138, Kat.-Nr. 37.

Doch auch wenn Karl im Engagement für Gegenstände der bildenden und dekorativen Künste über das seinem Rang entsprechende Maß hinausging, kann er doch nicht als der eigentliche Begründer der liechtensteinischen Kunstsammlungen gelten. Dieser «Titel» kam seinem Sohn Karl Eusebius (1611–1684) zu, der die nunmehr planmäßige Erweiterung des Bestands an Kunstwerken, vor allem aber an Gemälden und Bronzestatuen, geradezu leidenschaftlich vorantrieb und dabei weder Kosten noch Mühen scheute.²⁰ Karl Eusebius besaß nach eigener Einschätzung nicht den politischen Gestaltungswillen seines Vaters Karl. Seine Fähigkeiten lagen auf anderen Gebieten, die, wie sich im Laufe der Zeit zeigen sollte, den Mangel an politischer Präsenz weitgehend wettgemacht haben. Bestens ausgebildet und umfassend interessiert, wurde Fürst Karl Eusebius gleichsam zum Inbegriff des «adeligen Landmannes».²¹ Karl Eusebius war Auftraggeber, Initiator und Liebhaber der schönen Künste, der Architektur und der Pferdezucht. Dass der Fürst auch selbst gerne zur Feder griff, zeigen die zahlreichen erhaltenen Manuskripte von seiner Hand. So verschieden die von ihm behandelten Themen auch sein mochten, sie zeichnen sich alle in gleicher Weise durch Lehrhaftigkeit und durch das Bemühen um Kontinuität aus und weisen Karl Eusebius einen wichtigen Platz in der so genannten «Hausväterliteratur» zu.²²

Größte Bedeutung erlangte der Fürst aber dadurch, dass er allen finanziellen Schwierigkeiten zum Trotz den ererbten reichen Besitz ungeschmälert bewahren konnte. Der so genannte «Liechtenstein-Prozess», Kriegswirren und Seuchen, allen voran die Pest, ließen die schon vorhandene Schuldenlast allerdings bedroh-

²⁰ HAUPT, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (Anm. 4), passim und Brita von GÖTZ-MOHR, Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684). Gedechnis und Curiositet. Der Fürst als dilettierender Architekt und Sammler. In: Herbert BECK und Peter C. BOL (Hg.), Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein. Ausstellungskatalog (Frankfurt am Main 1986), 67–73.

²¹ Zum Typ des «adeligen Landmannes» u. a. Leon Battista Alberti, Über das Hauswesen (Della Famiglia), übers. von Walther Kraus, eingel. von Fritz Schalk (Zürich-Stuttgart 1962); Baldessare Castiglione, Das Buch vom Hofmann. Übers., eingel. und erl. von Fritz Baumgart (Bremen 1960); Otto Brunner, Das «Ganze Haus» und die alteuropäische «Ökonomik». In: ders., Neue Wege zur Verfassungs- und Sozialgeschichte (Göttingen ²1968).

²² Im Besonderen trifft dies auf die, «*Instruction vor unseren geliebten sohn ...*», zu. Das von Fürst Karl Eusebius eigenhändig geschriebene Manuskript wird im Liechtensteinischen Hausarchiv unter der Signatur VA 5-2-2- aufbewahrt. Weitere prominente Vertreter der «Hausväterliteratur» sind in chronologischer Folge: Johann Wilhelm Wündsche, Georg Andreas Böckler (um 1617–1687), Jacob Agricola († 1709/10), Wolf Helmhard von Hohberg (1612–1688), Andreas Glorenz (um 1620–um 1700), Franz Philipp Florinus (1649–1699), Johann Joachim Becher (1635–1682) und Julius Bernhard von Rohr (1688–1742; vgl. Julius HOFFMANN, Die «Hausväterliteratur» und die «Predigten über den christlichen Hausstand». Lehre vom Hause und Bildung für das häusliche Leben im 16., 17. und 18. Jahrhundert (= Göttinger Studien zur Pädagogik 37, Weinheim u. a. 1959).

lich, ja fast existenzbedrohend ansteigen. Die liechtensteinischen Besitzungen waren entvölkert und die Wirtschaftskraft der Güter und Herrschaften nachhaltig geschädigt. Doch all das hinderte Karl Eusebius nicht daran, sich mit unverminderter, ja mit dem Alter noch steigender Intensität um jene Dinge zu kümmern, die bleibenden Wert versprachen. Ob Architektur, Gemälde, Skulpturen oder Goldschmiedearbeiten, ob Gartenkunst oder Pferdezucht, Karl Eusebius strebte danach, in Allem zur ersten Adresse fürstlicher Lebensart und fürstlichen Lebensstils zu werden.²³

Das von Fürst Karl I. grundlegende liechtensteinische Gestüt wurde spätestens seit Fürst Karl Eusebius ebenso zur Familientradition wie die opulente Bautätigkeit: beide sollten als gleichsam unverwechselbares «Markenzeichen» durch Jahrhunderte Bestand haben.²⁴ Über die an den Fürstenhöfen ganz Europas bekannten und berühmten liechtensteinischen Gestüte, wird in weiterer Folge noch zu sprechen sein. Zunächst aber einige allgemeine Gedanken zu Karl Eusebius als leidenschaftlichen Sammler von Gemälden und Werken der Bildhauerkunst. Der Fürst fühlte sich den Nachkommen gegenüber verantwortlich, sein profundes Wissen über und seine jahrzehntelange Erfahrung mit der Kunst in all ihrer Vielfältigkeit mitzuteilen. Die schriftlichen Aufzeichnungen des redefreudigen Fürsten Karl Eusebius stellen eine Quelle der besonderen Art dar. Sie bieten einzigartige Einblicke in die Sichtweise zu fast allen Fragen des höfisch-repräsentativen Lebens eines Fürsten zur Barockzeit. Dazu ein Beispiel aus dem schon genannten Buch von der Architektur:

«Danenhero, akwo nur ein vornehmes stuk zu erfragen und zu erlangen ist, sie solches erkaufen und ihre gallerien, so man in Deutschlandt die kunstkammer nennet, anfillen und debren gleichsamb nicht genueg haben können, da sie gleich debren etlich tausent stuk hetten, dan die raritet ist so gross, dass es niemahls lauten kan bei dergleichen curiosen: ich hab genueg oder zu vil»²⁵ und weiter: Beim Einkauf von «vornehmen und raren» Gemälden sei nicht an Geld zu sparen, «dieweil dergleichen iberall in hoher Estimation ist und die Forestieri und Auslander

²³ Herbert HAUPT, Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684. Quellenband (=Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein; Bd. 2/2, Wien u. a. 1998).

²⁴ Herbert HAUPT, *Rara sunt cara*. Kulturelle Schwerpunkte fürstlichen Lebensstils. In: Evelin Oberhammer (Hg.), *Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit* (Wien–München 1990), 115–137.

²⁵ Dieses und das folgende Zitat nach FLEISCHER, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (Anm. 1), 192.

*dergleichen Kunstgalerie allenthalben geyhn besehen und den Possessorem derhalben loben und riehmen als einen Curiosum und Wolverstandigen».*²⁶

Diesem Grundprinzip blieb Fürst Karl Eusebius zeit seines Lebens treu, und das trotz des immer größer werdenden finanziellen Notstands, der nur durch die großzügige, wenn auch nicht immer ganz selbstlose Hilfe seines Vetters, Fürst Hartmann (1613–1686), überbrückt werden konnte.

Zwar beschäftigte Karl Eusebius eigene Hofmaler, unter denen Franciscus Prosper de Mus († 1695) hervorzuheben ist,²⁷ beim Ankauf der Gemälde beauftragte er aber entweder ihm bekannte Künstler, wie Karel Škréta d. J. (1646–1691)²⁸ oder die kaiserlichen Kammermaler Friedrich Stoll (um 1597–1647)²⁹ und Kaspar Della (1583–1661),³⁰ oder er griff auf Kunsthändler und Agenten zurück. Besondere Bedeutung kam dabei der Wiener Niederlassung der in Antwerpen ansässigen Firma Forchoudt zu.³¹ Die Brüder Alexander und Wilhelm Forchoudt waren am Wiener Judenplatz als Kunsthändler tätig. Die Kontakte zu Fürst Karl Eusebius begannen mit dem Verkauf von Gemälden im Jahre 1669 und rissen bis zum Tod des Fürsten 1684 nicht mehr ab. Doch war die Firma Forchoudt keineswegs die einzige Quelle. Der stete Bedarf an Gemälden durch den Adel ließ in Wien in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts einen bunt zusammen gewürfelten Kreis von Kunsthändlern entstehen, wo Maler und Kammerdiener ebenso mit Bildern handelten wie Schneider und Vogelhändler. Sie alle fanden in Fürst Karl Eusebius einen häufigen und kundigen Abnehmer, der aber fast immer nur in Raten zahlte.³²

²⁶ FLEISCHER, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (Anm. 1), 197.

²⁷ Prosper Franz de Mus ist von 1653 bis in die Sechzigerjahre als Aufwarter von Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein nachweisbar. In der Folge diente er dem Fürsten als Hofmaler und genoss die Hoftafel für fürstliche Bedienstete. Nach schwerer Krankheit gewährte Fürst Johann Adam I. Andreas de Mus ab 1689 eine jährliche Unterstützung von 12 Reichstalern. De Mus starb im Februar 1695 in Feldsberg; vgl. HAUPT, «Ein Liebhaber der gemähl und virtuosos ...» (Anm. 2), 106, Regest 977 und Anm. 246.

²⁸ Sohn des Prager Malers Karel Škréta d. Ä. (1610–1674); vgl. Jaromír NEUMANN, Škrétové. Karel Škréta a jeho syn (Praha 2000).

²⁹ Der um 1597 geborene Friedrich Stoll erwarb 1620 das Wiener Bürgerrecht und stand von 1631 bis zu seinem Tod 1647 im kaiserlichen Hofdienst; vgl. Herbert HAUPT, Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620–1770. ein Handbuch (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 46, Innsbruck-Wien-Bozen 2007), 692, Nr. 3714.

³⁰ Herbert HAUPT, Im Dienste des Kaiserhofes. Der Wiener Hof- und Kammermaler Kaspar Della. In: Kunst und Antiquitäten (1991), Heft 3, 28–32 und DERS., Das Hof- und hofbefreite Handwerk (Anm. 29), 353, Nr. 1212.

³¹ Joseph Denucé, Die Kunstauffuhr Antwerpens im 17. Jahrhundert. Die Firma Fourchoudt (= Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst 1, Antwerpen 1931).

³² Der aus Frankreich stammende hofbefreite Schneider und Handelsmann Johann Peter Poussin stand mit Fürst Karl Eusebius von 1676 bis 1684 in Kontakt; vgl. HAUPT. Das Hof- und hofbefreite Handwerk (Anm. 29), 284, Nr. 691. Vom kaiserlichen Vogelwärter Daniel Tubin erwarb der Fürst 1676 Elfenbeinschnitzarbeiten und andere Raritäten zum Preis von 2000

Davon konnte bei Karl Eusebius' Nachfolger keine Rede mehr sein! Der sprichwörtliche Reichtum des «Crösus von Oestreich»³³ ermöglichte es Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712), seiner vom Vater vorgelebten Liebe zum Schönen gleichsam ungehemmt freien Lauf zu lassen. Es wäre angesichts der vorgegebenen Seitenzahl vermessen zu glauben, die kulturellen Aktivitäten des Fürsten an dieser Stelle auch nur annähernd darstellen zu können. Ich beschränke mich in aller gebotenen Kürze auf zwei Aspekte. Sie betreffen zum einen das Ansehen, das die kulturellen Aktivitäten während der Regentschaft von Fürst Johann Adam I. Andreas europaweit genoss und zum anderen die Bemühungen des Fürsten um die bestmögliche Erhaltung der im doppelten Wortsinn wertvollen und kostspieligen Gemäldesammlung.³⁴

Als der Sohn von Fürst Johann Adam I. Andreas, Prinz Franz Dominik (1689–1711), im Rahmen seiner ausgedehnten Kavaliertour im September 1709 in Wolfenbüttel weilte, wurde ihm die seltene Ehre zuteil, von Herzog Anton Ulrich (1633–1714) selbst durch die Gemäldegalerie im Schloss geführt zu werden.³⁵ Franz Dominik berichtete seinem Vater von diesem Ereignis mit den Worten:

«Der alte herzog auch mir seine bilter gezeiget undt mich herum in seiner gallery gefihret, undt weil ihm wohl bekannt, das eüer fürst. gn. auch ein so grosser virtuos und liebhaber der malereien, so wohl auch selbe verstehen, er auch mit gewalt einer praetentiret zu sein und ein grosse quantität hat, so hat er mich gebeten, einen befelch an eüer fürst. gn. auszurichten, und [...] mindlich zu sagen, das ich hette seine bilter gesehen, er auch nichts anders wintschete als die ehr zu haben eüer fürst. gn. bey ihm zu bedienen, damit er ihnen könnte seine stuck zeigen; auch könnte einmahl nacher Wienn komen, die selben von eüer fürst. gn. zu sehen. Das

rheinischen Gulden; vgl. HAUPT, Von der Leidenschaft zum Schönen (Anm. 23), 231, Regest 1636.

³³ Die Bezeichnung «der Crösus Oestreichs» findet sich zum ersten Mal bei Eduard VEHSE, Geschichte des österreichischen Hofes und Adels und der österreichischen Diplomatie. Sechster Theil (Hamburg 1852), 249.

³⁴ Bis zur Veröffentlichung der vom Verfasser vorbereiteten Biographie des Fürsten Johann Adam I. Andreas [Arbeitstitel: «Ein Herr von Stand und Würde. Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712). Mosaiksteine eines Lebens», voraussichtlicher Erscheinungstermin 2013] ist noch immer zu benutzen Jacob von FALKE, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein. Bd. 2 (Wien 1877), 325–355.

³⁵ Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1633–1714) gilt als Prototyp des aufgeklärt-absolutistischen Herrschers des Barockzeitalters. Selbst als Schriftsteller tätig, förderte der Herzog Kunst und Bildung. Das unter in seinem Auftrag 1694/95 errichtete Schloss Salzdahlum barg u. a. die reiche Gemäldesammlung des Herzogs; vgl. Rüdiger KLESSMANN, Herzog Anton Ulrich. Leben und Regieren mit der Kunst. Ausstellungskatalog (Braunschweig 1983).

*ist seine freid, wan er kann die bilter zeigen denen frembten, undt ihnen sagen, von was fibr meister selbte sein».*³⁶

Doch auch in Italien waren die kulturellen Bestrebungen von Fürst Johann Adam I. Andreas ein unter Künstlern und Adeligen immer wieder gepflegtes Gesprächsthema. Dazu nur zwei Beispiele: im Jänner 1703 ließ der Bildhauer Massimiliano Soldani-Benzi (1656–1740) den Fürsten wissen: *«onde essendosi reso glorioso il nome di V. A. per tutta l' Italia e specie qui (sc. Florenz)»*³⁷ und im Juli des gleichen Jahres schrieb Soldani im Zusammenhang mit dem Kauf von Bronzestatuen: Kunstwerke dieser Art wären ihr Geld wohl wert, wären Ausgaben gleichsam *«per l' eternità e che fanno risplender per l' Europa tutta il nome glorioso di V. A.»*³⁸. Und abschließend noch das Urteil des französischen Reiseschriftstellers Casimir Freschot (um 1640–1720)³⁹ aus dem Jahre 1705. In der deutschen Ausgabe der »Memoires de la Cour de Vienne« heißt es:

*«Denn es ist fast kein Fürst / Minister oder grosser Herr / welcher nicht ein schoenes hauß bewohne. Aber unter allen leuchtet derselbe palast vor / welchen der Fuerst Adam von Lichtenstein bauen laest / von dem man ohne heucheley sagen kann / daß er nichts daran ersparet / was ihn kann vortrefflich machen. Das gebaeude an und vor sich selbst ist praechtig und hoch; der marmor ist allda im ueberfluß; der saal und die gemaecher sind groß und wohl angeleget. Und ausser den wohlgestalten belegungen von runder arbeit / so die Frantzosen demi relief nennen / welche inwendig einen großen theil der mauren / und insonderheit die decken bekleiden; so sind diese noch mit den schoensten und und wohlersonnensten mahlereyen gezieret / zu welchen man die besten meister aus Italien verschreiben lassen.»*⁴⁰ Und weiter *«Printz Eugenius hat sich gleichfalls einen palast gebauet / welcher / ob er zwar kleiner / als des Fuerst Adam von Lichtensteins / so hat er doch alles hinein gebracht / was die bau=kunst vortreffliches enthaelt.»*

³⁶ Brief des Prinzen Franz Dominik an seinen Vater, Fürst Johann Adam I. Andreas von Lichtenstein, ddo. Berlin, 19. September 1709, in FLHA, Kart. 228: «Franz Dominik (1689–1711). Biographica».

³⁷ HAUPT, «Ein liebhaber der gemähl und virtuoson ...» (Anm. 2), 352, Regest 2324; zu Massimiliano Soldani-Benzi vgl. Klaus LANKHEIT, Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici. 1670–1743 (München 1962).

³⁸ HAUPT, «Ein liebhaber der gemähl und virtuoson ...» (Anm. 2), 355, Regest 2329.

³⁹ François Knopper-Gouron, Le Bénédictin Casimir Freschot pendant la guerre de succession d'Espagne. Patriotisme d'Empire, anti-protestantisme et jansénisme. In: Francia. Forschungen zur westeuropäischen geschichte 12 (Ostfildern 1985), publiziert in: Digitale Bibliothek: http://francia.digitale-sammlungen.de/Blatt_bsb00016287,00287.html.

⁴⁰ Dieses und das folgende Zitat aus Casimir FRESCHOT, Relation von dem kaiserlichen Hofe zu Wien ... (Köln 1705), 6–8.

Soweit zur internationalen Wertschätzung bezüglich der liechtensteinischen Aktivitäten in Sachen Kunst und Kultur im frühen 18. Jahrhundert. Die wertvollen und kostspieligen Bilder der liechtensteinischen Galerie bedurften aber auch sachkundiger Pflege und guter Unterbringung. Dies begann mit detaillierten Anweisungen des Fürsten zur sachgemäßen Verpackung der Gemälde, um Transportschäden tunlichst zu vermeiden.⁴¹ Zudem schärfte Johann Adam I. Andreas den von ihm beauftragten Malern ein, beim Verpacken ihrer eigenen oder der von ihnen im Auftrag des Fürsten erkauften Gemälde persönlich anwesend zu sein und nach dem Rechten zu sehen. Im Februar 1691 erhielt der kaiserliche Galerieinspektor Christoph Lauch (1618–1702)⁴² – sein Vornahme wird manchmal auch mit Christian angegeben – erstmals eine Zahlung für die *«besserung etlicher gemähl»*.⁴³ Lauch stand mit Fürst Johann Adam I. Andreas seit 1685 in Verbindung, als er die Skizze für ein Bild des Hl. Sebastian malte,⁴⁴ auch vermittelte er dem Fürsten mehrmals Bilderkäufe, unter anderen 1695 ein Gemälde von Tintoretto.⁴⁵ Lauch katalogisierte und beschrieb den Bilderbestand in den Schlössern Eisgrub und Feldsberg, was dem Fürsten *«für die mühe»*⁴⁶ den stattlichen Betrag von 200 rheinischen Gulden wert war. Nach Lauchs Tod im Jahre 1702 übernahm sein bisheriger Assistent, der kaiserliche Kammermaler und Kupferstecher Jacob Mannl (um 1654–1712), die Pflege der fürstlichen Gemälde.⁴⁷ Mannl erhielt im September 1706 450 Gulden für das *«putzen, außbessern und einrichtung der kostbahren gemähl in fürst. newen hauß hüntern Landthauß in der galleria»*.⁴⁸ Im Zusammenhang mit der Einrichtung der fürstlichen Galerie im neu erbauten Majoratshaus steht vermutlich auch die Liste jener Gemälde, die Jacob Mannl zwischen 1707 und 1709 restauriert hatte. Die Aufzählung umfasst 112 Nummern, darunter ein Selbstbildnis und das Bildnis eines jungen Mannes von Rembrandt, sowie Bilder von Guercino, Reni, Tintoretto und anderen namhaften Meistern. Mannls Tätigkeit bestand in Unterklebungen mit neuer Leinwand, im

⁴¹ Als ein Beispiel für viele sei der Brief von Fürst Johann Adam I. Andreas an Marcantonio Franceschini, ddo. Wien, 20. Mai 1694, genannt; vgl. HAUPT, «Ein Liebhaber der Gemähl und virtuosen ...» (Anm. 2), 269, Regest 2185.

⁴² Christoph Lauch war kaiserlicher Kammermaler und seit 1687 auch kaiserlicher Galerieinspektor als Nachfolger von Jan van der Baren (1616–1687); vgl. HAUPT, Das Hof- und hofbefreite Handwerk (Anm. 29), 539, Nr. 2564 mit weiteren Literaturangaben.

⁴³ HAUPT, «Ein Liebhaber der Gemähl und virtuosen ...» (Anm. 2), 66, Regest 557.

⁴⁴ Brief Lauchs an Fürst Johann Adam I. Andreas, ddo. Wien, Wien, 15. Februar 1685; HAUPT, «Ein Liebhaber der Gemähl und virtuosen ...» (Anm. 2), 455–456, Regest 2471.

⁴⁵ HAUPT, «Ein Liebhaber der Gemähl und virtuosen ...» (Anm. 2), 111, Regest 1027.

⁴⁶ HAUPT, «Ein Liebhaber der Gemähl und virtuosen ...» (Anm. 2), 111, Regest 1030.

⁴⁷ Zur Person Mannls HAUPT, Das Hof- und hofbefreite Handwerk (Anm. 29), 568, Nr. 2774 mit weiteren Literaturangaben.

⁴⁸ HAUPT, «Ein Liebhaber der Gemähl und virtuosen ...» (Anm. 2), 175, Regest 1728.

Reinigen der Bilder, im Abnehmen des alten und Auftragen des neuen Firnisses und schließlich im Vergrößern von Gemälden. So wurden Bilder auf «*eine neue leinwand auffgezogen, gebutzt und widerumb ausgebessert*»,⁴⁹ bei anderen die «*alten fleckh herunder gebracht*» und der alte «*fürneis herunter gewaschen, wider ausgebessert und mit meinem fürneis überzogen*». Das Portrait einer Dame von Frans Pourbus d. Ä. (1545–1581) wurde «*etwas breitter gemacht*», eine Landschaft von François Millet d. Ä. (1642–1679) wurde unter den Händen Mannls «*grösser*» und bei drei großen Stücken von Camillo Procaccini (1561–1629) wurde zusätzlich «*die luffth mit oltramarin gemahlen*». Dieses Vergrößern und Verbreitern, aber auch Anstücken und Verkleinern von Gemälden – so befremdlich der Vorgang uns aus heutiger Sicht vielleicht auch erscheinen mag – betraf vor allem die als wandfeste Ausstattungstücke vorgesehenen Bilder. Da es dabei trotz genauer Maßangaben bei der Bestellung manchmal dennoch zu Divergenzen zwischen der Größe der gelieferten Gemälde und dem für sie bestimmten freien Platz zwischen den Fenstern oder über den Türen kam, wurde es notwendig, die Bilder dem Platzangebot entsprechend anzupassen. Gleiches galt auch für die Gemälde, die Marcantonio Franceschini (1648–1729) für das Gartenpalais in der Roßau lieferte.⁵⁰ Bei ihnen übernahm diese Arbeit der fürstliche Hofmaler Johann Anton Sack.⁵¹ So schrieb der Referendar Georg Anton von Fellner an Fürst Johann Adam I. Andreas im September 1709:

*«Nach genommener maß von denen 3 stuckh mahlereyen in die gallerie in garten findet sich zwar, daß solche die länge haben nach denen feldern, in der höhe in der breithen aber, undt zwar in den oval außschwweifungen, sein solche biß 9 zohl zu schmal. Wirdt also nöthig sein, stückl leinwandt anzustuckhen, undt weillen es nur lufft ist. kan auch der Antoni Sackh solche verstreichen und wurde nur umb etwaß ultramarino zuthun sein».*⁵²

⁴⁹ Dieses und die folgenden Zitate aus dem vom 15. April 1709 stammenden umfangreichen Verzeichnis der vom kaiserlichen Kammermaler und Kupferstecher Jakob Mannl seit September 1707 restaurierten fürstlichen Gemälde; HAUPT, «Ein liebhaber der gemähl und virtuoson ...» (Anm. 2), 921-924, Regest 3198.

⁵⁰ Dwight C. MILLER, Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins. Prince Johann Adam Andreas and the decoration of the Liechtenstein garden palace at Rossau-Vienna (= Cambridge studies in the history of art, Cambridge 1991) und zur Person Franceschinis DERS., Marcantonio Franceschini (1648–1729) (Turin 2001).

⁵¹ Johann Anton Sack ist seit Dezember 1699 bis 1710 im Dienst des Fürsten Johann Adam I. Andreas als Hofmaler nachweisbar. Die letzte bisher bekannte Erwähnung Sacks stammt aus dem Jahr 1727, in dem er als Trauzeuger in Wien, Maria Treu aufscheint; vgl. HAUPT, Das Hof- und hofbefreite Handwerk (Anm. 29), 376, Nr. 1381.

⁵² HAUPT, «Ein liebhaber der gemähl und virtuoson ...» (Anm. 2), 932-933, Regest 3222.

Wie hinlänglich bekannt, trat Fürst Johann Adam I. Andreas in besonderer Weise auch als Bauherr in Erscheinung. Dem Ratschlag und den Ideen seines Vaters folgend, ließ der Fürst auf seinen Herrschaften Kirchen und Schlösser umbauen oder überhaupt neu errichten.⁵³ Als prominente Beispiele seien Schloss Landskron (*Lansškroun*), vor allem aber das nahe Prag gelegene Lustschloss Kolodej (*Koloděj*) genannt. Johann Adam I. Andreas wohnte und residierte vorwiegend in Wien. Sein fürstlicher Rang machte den Neubau eines großen innerstädtischen Palastes notwendig, der möglichst nahe der kaiserlichen Hofburg gelegen sein sollte.⁵⁴ Das «Decorum» und der Wettstreit mit anderen hochadeligen Familien bedingten zudem die Errichtung eines repräsentativen Sommerpalastes vor den Toren der Stadt nach dem Raumkonzept des «palazzo in villa».⁵⁵ Die prunkvolle Ausstattung der beiden Palastbauten, bei der keine Kosten und Mühen gespart worden waren, fanden ihr bewunderndes Publikum, wie den zuvor zitierten Reiseschriftsteller Camille Freschot. Sie galten und gelten wie die zur gleichen Zeit entstandenen Palais des Prinzen Eugen von Savoyen als Höhepunkte der Baukunst in der an Palastbauten so reichen Kaisermetropole Wien.⁵⁶

Wie wesenhaft das edle Ross und der prunkvoll ausgestattete Wagen im Barock mit der Kunst verbunden waren, soll in der Folge zumindest ansatzweise beantwortet werden. Im 17. Jahrhundert entwickelte sich aus dem einfachen Fenster- oder Gläserwagen die «Grand Carrosse» des Barockzeitalters.⁵⁷ Technische Neuerungen und die veränderte Funktion des Wagens bedingten einander. Der von Pferden gezogene Wagen diente nicht mehr vorwiegend als

⁵³ Vgl. die Briefe des Fürsten Karl Eusebius an seinen Sohn Johann Adam I. Andreas, ddo. Feldsberg, 25. Juni 1681 und Feldsberg, 30. August 1682, publiziert in HAUPT, Von der Leidenschaft zum Schönen (Anm. 23), 285-290, Regest 1741 und 304-307, Regest 1761.

⁵⁴ Hellmut LORENZ, *Nichts Brachtigeres kan gemachet werden als die vornehmen Gebeude*. Bemerkungen zur Bautätigkeit der Fürsten von Liechtenstein in der Barockzeit. In: Evelin Oberhammer (Hg.), *Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit* (Wien-München 1990), 138-154 mit weiteren Literaturangaben.

⁵⁵ Friedrich POLLEROSS, *Utilità, Virtù e Bellezza*. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 47 (Wien 1993), 36-52.

⁵⁶ Petr FIDLER, *Architektur des secento*. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises (Innsbruck 1990), Hellmut LORENZ, Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur (= *Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse*, Bd. 218, Wien 1991) und zuletzt Maria-Anna EDLBACHER, *Palastbauten in Wien und in Prag*, 2. Hälfte 17., erste Hälfte 18. Jahrhundert – eine Vergleichsstudie (= *Diplomarbeit*, Wien 2009), bes. 103 ff.

⁵⁷ Rudolf H. WACKERNAGEL, *Zur Geschichte der Kutsche bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*. In: Wilhelm TREUE (Hrsg.), *Achse, Rad und Wagen. Fünftausend Jahre Kultur- und Technikgeschichte* (Göttingen 1986), 197-235 und Johann KRÄFTNER, *Pferde, Wagen, Ställe. Pferdetradition im Haus Liechtenstein* (München 2006).

Transportfahrzeug für den Hausrat oder den Tross, er blieb auch nicht länger primär der Frau oder «leibsschwachen» Personen vorbehalten. Die prunkvoll ausgestattete «Grand Carrosse» prägte seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts das Stadtbild der europäischen Metropolen und trug wesentlich das Ihre zur Architektur des barocken Palastbaues bei.⁵⁸ Weitläufige Ehrenhöfe wurden notwendig, um die Wendemanöver dieser großen und schweren Kutschen zu ermöglichen, die von sechs oder acht Pferden gezogen wurden. Für sie und das begleitende Stallpersonal mussten im Palastbereich die nötigen Unterkunfts- und Vorratsräume geschaffen werden.

Repräsentation und modische Neuerung waren und sind wesentlich miteinander verbunden. Stolz zeigte man bei jeder sich bietenden Gelegenheit die neuesten technischen Errungenschaften, und ein neuer Wagen gehörte allemal dazu. Die «Grand Carrosse» wurde gleichsam zum Abbild fürstlicher barocker Lebensauffassung: Ein «Schloss auf Rädern» sollte sie sein, groß, über und über geziert und geeignet, den eigenen Rang ins rechte Licht zu rücken. Abgerundet wurde das Ensemble von Prunkkarosse und geschmückten Rossen durch die Kleidung des begleitenden Hofpersonals. In Farbe und Ausstattung dem jeweiligen Anlass angepasst, steigerte die Livree die Optik zum eindrucksvollen Gesamtkunstwerk.⁵⁹

Schon Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein beschäftigte in der Person von Louis Biannyer seit 1667 einen eigenen französischen Sattler. Der Fürst ließ sich Kutschen nach der neuen französischen Manier aber nicht nur in der Hofstattlerei in Schloss Feldsberg bauen. Vielmehr kaufte er Originale in Paris selbst ein, die wohl auch als Anschauungsmaterial dienen sollten. Die ersten beiden Exemplare trafen am 24. Dezember 1670 in Wien ein.⁶⁰ Seither reißen die Nachrichten über Wagen dieser Art in den fürstlichen Hofzahlamtsbüchern nicht mehr ab. Wagen wurden freilich nicht nur zur Repräsentation und für Fahrten in der Stadt benötigt. Auch bei der Jagd wollte man schon bald nicht mehr auf die Vorteile des Wagens verzichten. Die Jagdhunde wurden in eigenen, grün angestrichenen «Hundswagen»

⁵⁸ Herbert HAUPT, Vom Kobelwagen zur Grand Carosse. Der Wagenbau im 17. Jahrhundert am Beispiel des fürstlich liechtensteinischen Fuhrparks. In: Achse, Rad und Wagen. Beiträge zur Geschichte der Landfahrzeuge 4 (1996), 8-15.

⁵⁹ Georg KUGLER, Der goldene Wagen des Fürsten Joseph Wenzel von Liechtenstein. In: Jahrbuch der Liechtensteinischen Kunstgesellschaft 3 (1978/79), 9-42.

⁶⁰ HAUPT, Von der Leidenschaft zum Schönen (Anm. 23), 88, Regest 998. Der aus Frankreich stammende fürstliche Hofstattler Louis Biannyer versah dem Hofdienst von 1666 bis 1682.

zum oft weit entlegenen Revier gebracht und auch die Jäger selbst bedienten sich des Wagens.⁶¹

Die letzten Jahrzehnte des 17. und die ersten des 18. Jahrhunderts standen im Zeichen der technischen Weiterentwicklung der «Grand Carrosse» zur «Carrosse moderne». Bei ihr gesellten sich zum Schwanenhals-Gestell noch zwei weitere Neuerungen: Die viersitzigen Wagenkästen wurden ringsum mit festen Fensterwänden beziehungsweise Türen geschlossen und erhielten so die charakteristische Kasten–Aufriß–Disposition. Die zweite Errungenschaft bestand in der neuen Art der Federung mit Hilfe kurzer Mehrblatt-Stahlfedern, die um 1665 in Paris erfunden worden waren.⁶²

Fürst Anton Florian von Liechtenstein (1656–1721)⁶³ bediente sich in seiner Eigenschaft als kaiserlicher Gesandter beim Heiligen Stuhl der in Rom damals in Mode stehenden schweren «carrozzen» nach der Art der «Carrosses modernes». Der Fürst ersuchte bei dieser Gelegenheit seinen Großvetter Johann Adam I. Andreas in den Jahren 1691 und 1692, ihm zur Bespannung einige schöne Pferde aus dem berühmten Eisgruber Gestüt nach Rom zu schicken.⁶⁴ Als wichtigstes Kriterium neben der Schönheit verlangte Anton Florian, die Pferde müssten «*annoch jung und in zimlicher größ*» sein. Das wäre für die in Rom gebräuchlichen «*grossen wagen höchst nöthig*». Für Fürst Anton Florian stand es außer Zweifel, dass die edlen Pferde in Rom «*nicht allein zu seiner, sondern auch zu Euer Ld. selbst aignen ehr und von dero so berühmten gestüet hier vor andern gelobt zu seyn, meritiren werden.*»

Die geschlossene, hohe «Carrosse moderne» wurde zum Staatswagen, der bei offiziellen Anlässen verwendet wurde. Am Entwurf und an der Ausstattung dieser schweren, meist sechs- oder achtspännig gefahrenen Prunkwagen waren

⁶¹ So erhielt der Maler Valentin Hinterholzer im Februar 1632 «wegen eynes hundtswagen, so er krin angestrichen» sieben rheinische Gulden Arbeitslohn, publiziert in HAUPT, Von der Leidenschaft zum Schönen (Anm. 23), 17, Regest 74.

⁶² Georg J. KUGLER, Die Kutsche vom Beginn des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten des Automobils. In: Wilhelm TREUE (Hrsg.), Achse, Rad und Wagen. Fünftausend Jahre Kultur- und Technikgeschichte (Göttingen 1986), 236–278, bes. 236–248.

⁶³ Michael HÖRRMANN, Fürst Anton Florian von Liechtenstein (1656–1721). In: Volker Press und Dietmar Willoweit (Hg.), Liechtenstein – Fürstliches Haus und staatliche Ordnung (Vaduz-München-Wien 21988), 189–210.

⁶⁴ Briefe des Fürsten Anton Florian von Liechtenstein an Fürst Johann Adam I. Andreas, ddo. Rom, 17. November 1691, ddo. Rom, 2. Februar 1692; die folgenden Zitate stammen aus dem Brief vom 17. November 1691, publiziert in HAUPT, «Ein Liebhaber der gemähl und virtuosens ...» (Anm. 2), 527, Regest 2612.

die bedeutendsten Künstler der Zeit maßgeblich beteiligt. Die Anschaffung eines solchen Wagens wurde gleichsam zur «Staatsaktion».⁶⁵

Auch für Fürst Johann Adam I. Andreas ergab sich 1699 die Notwendigkeit zum Bau eines neuen «*parada wagen*»,⁶⁶ in dem er am «*königlichen einzug*» in Wien teilnahm. Der Grund für diesen feierlichen Einzug («*entrée solennelle*») vom 24. Februar 1699 war das große Kammerfest, das Erzherzog Karl (VI.) (1685–1740) anlässlich der Vermählung seines Bruders Erzherzog Joseph (I.) (1678–1711) mit Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg (1672–1742) veranstaltete. Der Prunkwagen war das Werk des Wiener hofbefreiten Sattlermeisters Primus Krenn (1649–1705)⁶⁷ und des Bildhauers Johann Franz Bliemb. Und wer denkt in diesem Zusammenhang nicht unwillkürlich an den «Goldenen Wagen» des Fürsten Joseph Wenzel von Liechtenstein (1696–1772), der zum Symbol für aufwendige Repräsentation im Dienste des Kaiserhauses wurde?⁶⁸

Mit seiner Bitte um repräsentative Rosse hatte Fürst Anton Florian angesprochen, was in ganz Europa bekannt war. Unter Fürst Karl Eusebius war das liechtensteinische Gestüt zum Inbegriff edler schöner Pferde geworden. Herzöge, Kurfürsten, Könige und auch das Kaiserhaus äußerten immer dann den Wunsch nach Pferden aus dem liechtensteinischen Gestüt, wenn bei festlichen Anlässen besonders schöner Reit- und Zugpferde erwünscht waren. Das edle Ross wurde zum unverzichtbaren Teil adeliger Repräsentation und Selbstdarstellung. Fürst Karl Eusebius und seine Nachfolger sahen in der Beschäftigung mit dem Pferd und in der wohl überlegten Zuchtwahl «*un ponto d' honore*», der allein dem Adel vorbehalten bliebe. Und genau darin liegt der geistes- und kulturgeschichtliche Hintergrund für diese so leidenschaftlich betriebene Pferdezucht.⁶⁹ Die mit dem Erhalt der Gestüt verbundenen enormen Kosten und den notwendigen Zeitaufwand rechtfertigte Karl Eusebius programmatisch:

« ... undt ist solches [das Gestüt] unter denen raren sachen nicht das geringste. Mahlerey ist sehr schön und rar, mann findet aber allezeit gutte mahler, so es nacheinander lehrnen. Das bauen ist schön undt kunstreich, zu solchem auch findet mann vornehmbe archidecti, so es wohl verstehen, undt ein vornehmbes gebew dirigiren undt aufführen können. Zu der rosszucht aber findet mann keine leüth

⁶⁵ Rudolf H. WACKERNAGEL, Herbert HAUPT, Georg J. KUGLER, Der Goldene Wagen des Fürsten Joseph Wenzel Von Liechtenstein. Ausstellungskatalog (Wien 1977).

⁶⁶ HAUPT, «Ein liebhaber der gemähl und virtuoson ...» (Anm. 2), 162, Regest 1592.

⁶⁷ HAUPT, Das Hof- und hofbefreite Handwerk (Anm. 29), 338, Nr. 1093.

⁶⁸ Georg J. KUGLER, The golden carriage of Prince Joseph Wenzel von Liechtenstein (New York 1985).

⁶⁹ Herbert HAUPT, Stallungen edler Pferde. Das fürstlich Liechtensteinische Gestüt im 17. und frühen 18. Jahrhundert. In: Liechtenstein. Parnass 15, Sonderheft 11 (Wien 1995), 96–100.

mehr, so es recht verstehen [...]. Die gemeinen leüth undt diener seint zu blump darzu, erlehmen es nicht [...]. Dieses werkh will einen adelichen verstandt haben, von leüthen, so adelich gebohren undt herrn der gestüther seint, eine große freüdt undt lust haben: e un ponto d' honore, etwas gar vornehmbes zieglen undt sich nicht mit einer gemeinen arth zu contentieren, sondern wollen die natur selbst noch überstreitten undt schöner arthen alß es die natur selbst geben kann [...]. Hiervon deine lden. keine schandt undt schaden haben werden, so wohl in dem einkomben darvon alß den ruhmb, so ich diesfals in gantz Europa erlanget habe.»⁷⁰

Karl Eusebius sah im rechten «ziglen» der Pferde eine der Malerei vergleichbare Art angewandter Kunst. Wie dem Maler die Palette zum experimentellen Mischen der Farben dient, so bediente sich der Fürst der Zucht, um reine und schöne Pferdefarben zu erzielen.⁷¹ Das Schönheitsideal unterlag freilich dem Geschmack der Zeit.

Der bewusste Hang zum Großartigen, zum alles Übertreffenden, kennzeichnete die kulturellen Aktivitäten von Fürst Johann Adam I. Andreas. Er wurde zur Triebkraft barocker und vor allem liechtensteinischer Repräsentation. Dazu ein letztes Beispiel: Die Abrechnung des fürstlichen Hofzahlamts mit dem Wiener Bankhaus Pestalozzi und Heider für in Italien in den Jahren 1695 bis 1698 getätigte Einkäufe ergibt folgenden Befund: Im Zeitraum von knapp drei Jahren kaufte Fürst Johann Adam I. Andreas in Bologna, Bozen, Florenz, Rom, Turin, Venedig und Vicenza insgesamt 39 Kisten mit Gemälden. Allein die Fracht- und Portospesen für diese 39 Kisten betrug knapp 1500 Gulden. Im Vergleich dazu nehmen sich die sieben Kisten mit Bildhauerarbeiten, die zwei Kisten mit Quittenfrüchten, Wein und Rosoglio geradezu bescheiden aus. Unabhängig davon weist die Abrechnung vom März 1695 bis Jänner 1698 noch die Gesamtsumme von stattlichen 20 400 Gulden zusätzlich an Direktzahlungen an Maler und Bildhauer aus.⁷²

Repräsentation bestimmte das Leben des Adligen in allen Bereichen. Die Schönheit der Struktur und die Aussicht auf den ruhmreichen Fortbestand des fürstlichen Namens rechtfertigten alle Kosten. Mit einem Zitat aus dem «Buch von der Architektur» des Fürsten Karl Eusebius hat der Beitrag begonnen, mit

⁷⁰ Brief des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein an Fürst Johann Adam I. Andreas, ddo. Feldsberg, 3. September 1680; publiziert in HAUPT, *Von der Leidenschaft zum Schönen* (Anm. 23), 275-276, Regest 1726.

⁷¹ Brief des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein an Fürst Johann Adam I. Andreas, ddo. Feldsberg, 21. Mai 1683; publiziert in HAUPT, *Von der Leidenschaft zum Schönen* (Anm. 23), 314-318, Regest 1767.

⁷² HAUPT, «Ein liebhaber der gemähl und virtuoson...» (Anm. 2), 661-664, Regest 2817.

einem Zitat aus einem Brief, den Fürst Karl Eusebius wenige Monate vor seinem Tode an Johann Adam I. Andreas schrieb, soll er enden:

«Undt also durch dergleichen raritäten der gebew, der schönen mahlerey undt sculptur, auch vornehmben roßzucht grossen nahmben in der gantzen welt bekomben werden undt ruhmb unserm hauß hinterlassen, daß sie die schönsten werkh angerichtet, erhalten undt hinterlassen haben, so grosses lob bey allen weith abgelegenen verursacht undt schätzen macht, alldieweillen die gebew eines von denen stuckben ist unter den dreyen, so die vernunfft eines menschen anzeügen.»⁷³

⁷³ Brief des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein an Fürst Johann Adam I. Andreas, ddo. Feldsberg, 26. Juni 1683; publiziert in HAUPT, Von der Leidenschaft zum Schönen (Anm. 23), 323-325, Regest 1771.

2

Die architektonische Repräsentation der Liechtenstein und Dietrichstein: Parallelen symbolischer Formen

Jiří Kroupa

In meinem eher knappen Abriss eines wesentlich breiter angelegten Problems möchte ich auf die architektonischen Repräsentationen der beiden führenden Fürstenfamilien innerhalb der Habsburgermonarchie in der frühen Neuzeit, den Fürsten von Liechtenstein und jenen von Dietrichstein, eingehen. Ich möchte dabei insbesondere auf bestimmte Parallelerscheinungen in den von beiden Adelshäusern benutzten symbolischen Formen in der Residenzarchitektur des 17. und 18. Jahrhunderts verweisen. Ich stütze mich hier vorwiegend auf eigene bisherige Untersuchungen zu diesem Thema, so dass ich eher die Resultate meiner Teilergebnisse in einer Synthese präsentieren als neue Quellen aufdecken und Hypothesen einbringen möchte. Bei den Vorbereitungen zu den hier vorgestellten Überlegungen habe ich mich nicht – wie dies im Falle der Liechtenstein häufiger der Fall zu sein pflegt – ausschließlich auf die liechtensteinische Hauptresidenz Feldsberg–Eisgrub (Valtice–Lednice) konzentriert, sondern vornehmlich auf Mährisch Kromau (Moravský Krumlov). Der Grund hierfür ist in der Tatsache zu suchen, dass wir über Feldsberg relativ viel wissen, während Mährisch Kromau als liechtensteinische Residenz der jüngeren Fürstenlinie hinsichtlich seiner architektonischen Komponente weitaus weniger bekannt ist. Darüber hinaus habe ich mich zuletzt gerade mit Mährisch Kromau ausführlicher befasst. Nicht zuletzt gibt es hierfür noch einen weiteren, wichtigen Grund: Als ich davon erfuhr, dass Professor Hellmut Lorenz aus Wien unserer Konferenz beiwohnen würde, habe ich beschlossen zu Ehren seines Jubiläums im zweiten Teil meines Beitrages über ein Thema zu referieren, dem gerade er sich vor geraumer Zeit selbst gewidmet hat.

I

Die Liechtenstein und Dietrichstein haben in ihrer jeweiligen Familiengeschichte manches gemeinsam: Auf der einen Seite handelte es sich weder bei den einen noch bei den anderen um einen gänzlich «neuen Adel», allerdings war deren machtpolitischer Aufstieg in der Zeit der Schlacht am Weißen Berg gewiss «neu» und eng verbunden mit der Rekatholisierung in Mitteleuropa, wobei beide Familien nicht vergaßen, im 17. und 18. Jahrhundert ihre Treue zum Haus Habsburg und



Abb. 1: Der Ahnensaal in Nikolsburg/Mikulov mit Original-Gemälden. (Aus: August Prokop: Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Bd. 4, Das Zeitalter der Barocke, Wien 1904)

ihre Ergebenheit gegenüber der katholischen Kirche zu betonen. Als eine typische Erscheinung ihrer Sammelleidenschaft zeigte sich daher die Akzentuierung auf die mit den Termini «*pietas*» und «*memoria*» verbundenen künstlerischen Aufgaben. Für ihre Repräsentierung suchten beide Adelshäuser nämlich einen neuen künstlerischen Symbolismus bei der Unterstützung sakraler Monumente der katholischen Kirche auch in der Lobpreisung ihres Geschlechts als bedeutender, mit dem habsburgischen Hof in der Donaumonarchie verbundener Aristokratenfamilie. Auf dem Reiterporträtbild Gundakers von Liechtenstein erblicken wir bereits das durch diesen umgebaute Schloss in Mährisch Kromau und zugleich die St.-Bartholomäus-Kirche, die der Fürst hatte verändern und dem Piaristenorden übergeben lassen.¹ Bis heute – wenn wir in das südmährische Nikolsburg (Mikulov) fahren

¹ Vgl. die Reproduktion des Bildes z. B. in: Thomas Winkelbauer, *Fürst und Fürstendiener. Gundaker von Liechtenstein. Ein Österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters*. Wien – München 1999. Zur Geschichte der Liechtensteiner im Überblick vgl. Volker Press, Das Haus Liechtenstein in der europäischen Geschichte, in: Volker Press / Dietmar Willoweit (Hrsg.), *Liechtenstein – Fürstliches Haus und staatliche Ordnung*. Vaduz – München – Wien 1998, S. 15-85.

(Abb. 1) – sind wir durch das auf dem Berg gelegene Schloss und zugleich das geweihte «Teatro» auf dem Heiligen Berg (Svatý Kopeček), wie dieses der Kardinal und Olmützer Bischof Franz von Dietrichstein anlegen ließ, fasziniert.² Daher lässt sich vermutlich gleich zu Beginn mit einer gewissen Sicherheit konstatieren, dass wir bei beiden Repräsentanten der neu aufgestiegenen Aristokratenfamilien die Anfänge jenes Zustands antreffen, in dem die durch sie geschaffene Architektur in der Folgezeit zugleich zu einem Ort avancierte, der die kollektive katholische Pietas ebenso betonte wie die Repräsentation der Erinnerung an die vornehmen Familien (Memoria).

Gundakar von Liechtenstein war der jüngste der drei neu in den Fürstenstand aufgestiegenen Liechtenstein, als er in Mähren die konfiszierte Herrschaft der Herren von Leipa, Mährisch Kromau, erwarb. Ende 1633 erhielt der Fürst darüber hinaus das kaiserliche Privileg, aus seinen neu hinzugewonnenen mährischen Grundherrschaften (Mährisch Kromau sowie Ungarisch Ostra/Uherský Ostroh) das «Fürstentum Liechtenstein» zu bilden. In diesem Zusammenhang entschied er zudem, Mährisch Kromau in Liechtenstein umzubenennen. Dies geschah zu einer Zeit, in der der schrittweise Umbau von Schloss und Stadt zur Residenz des neuen fürstlichen Souveräns einsetzte (Abb. 2).

II

Jene Ereignisse umrahmen offenkundig auch die Zeit, als die Liechtenstein nicht allein in Mährisch Kromau, sondern auch in Feldsberg die Festsäle ihrer neuen Residenzen neu ausschmücken ließen. In die Zeit kurz vor 1619 werden in der Regel für Feldsberg zwei Programmwürfe für die bildkünstlerische Ausgestaltung der Säle in der Residenz datiert. Neben den gemalten Genealogien, Porträts der Vorfahren und Szenen von Schlachten, an denen die Angehörigen des Geschlechts teilgenommen hatten, finden sich unter den Inhalten, die Karl I. von Liechtenstein wählte, beispielsweise auch folgende Themen: *Wie mich Kaiser Rudolf in den Fürstenstand erhob*, *Wie mich Matthias zum Herzog von Troppau machte*, *Wie mir die mährische Gesellschaft den ersten Rang verlieh* (eine andere Variante der Ikonographie der Ausschmückung bildeten weitere Themen, u. a.: *Wie ich Landeshauptmann in Mähren wurde*, *Wie ich Katholik wurde*). Aus späte-

² Jiří Kroupa, «Moderni fiori»: kardinál z Dietrichsteina, protobarok a umělecká funkce na Moravě po roce 1600 («Moderni fiori»: Kardinal von Liechtenstein, der Protobarock und die künstlerische Funktion in Mähren nach 1600). In: *Emil Kordiovský-Miroslav Svoboda (Hrsg.), Kardinál František z Dietrichštejna a jeho doba*. Brno – Mikulov 2008, S. 55-67.



Abb. 2: Grosser Pavillon der Burg in Mährisch Kromau/Moravský Krumlov, Foto vor 1914. (Masaryk-Universität Brunn/Brno, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte)

rer Zeit sind ähnlich ausgearbeitete Konzepte für den Fürsten Gundakar überliefert, zweifellos für Mährisch Kromau.³

Das Aussehen dieser Szenen kennen wir heute nicht mehr, doch lässt sich dieses auf der Grundlage einer sehr ähnlichen Darstellung rekonstruieren, die Kardinal Franz von Dietrichstein auf seinem Schloss Nikolsburg anfertigen ließ. Beim radikalen Umbau durch den Architekten Christian Alexander Oedtl 100 Jahre später wurden zahlreiche ältere Teile verändert und Teile der ursprünglichen Ausschmückung beseitigt. Bei der neuerlichen Ausschmückung des Saales wählte man damals als zentrales Thema jedoch erneut keineswegs als Thema eine Lobpreisung des eigenen Geschlechts, sondern den Ruhm der Kardinalstaten. Im Familienarchiv hat sich eine Beschreibung der Fresken und Bilder erhalten, die es uns gestatten die ursprüngliche inhaltliche Struktur zu verstehen. Auf den Bildern finden wir dabei Motive wie die Krönung von König Matthias durch den Kardinal, wie er sich diesem ergeben zeigt, wie er das Land Mähren verteidigt bzw. wie

³ Gustav Wilhelm. *Baugeschichte des Schlosses Feldsberg*. Brunn–München–Wien 1944; Franz Wilhelm, Materialien zur Kunstförderung durch Fürst Gundacker von Liechtenstein. In: *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes*, Bd. XII, 1918, Beiblatt, S. 26-58.

er seine diplomatischen Pflichten in Norditalien erfüllt.⁴ Diese Themen stellten daher im Grunde genommen eine Parallele zu den zeitgenössischen liechtensteinischen Themen dar.

In Mährisch Kromau erfuhr das Schloss Umbauten vor allem in der Zeit, als es zu Schloss *Liechtenstein* werden sollte. Leider besitzen wir über den Umfang dieser baulichen Veränderungen sowie den verantwortlichen Architekten keine Kenntnisse. Petr Fidler verweist auf die Autorschaft des norditalienischen Architekten Giovanni Giacomo Tencalla, der zu besagter Zeit für den Fürsten Maximilian von Liechtenstein auch in Wien und Feldsberg arbeitete. Thomas Winkelbauer fand hingegen im Familienarchiv lediglich mehrere Ausgaben geringeren Umfangs und schlussfolgerte daraus, dass Gundakar in Kromau wohl kaum größere Veränderungen vornehmen ließ. Doch die unlängst durchgeführten dendochronologischen Untersuchungen des Dachstuhls brachten zum Teil überraschende Ergebnisse hervor. Es zeigte sich nämlich, dass aus der Zeit Gundakers gerade jene Teile stammen, die wir auf seinem Reiterporträt finden: Es handelt sich hierbei vor allem um den Umbau der Eingangsfassade mit dem zentralen Turm. Die gesamte Fassade wurde hier neu reguliert und modernisiert. Eine der wenigen überlieferten Archivquellen, auf die wir uns hier stützen können, ist jene Mitteilung über die Arbeit der Maurer im großen Flur. Es handelt sich hier vermutlich um einen Teil der Südfassade, wo vor den Privatgemächern eine große Terrasse mit Ausblick in die Umgebung sowie offenen Arkaden im unteren Teil errichtet wurde.⁵

Ähnliche, wenn auch monumentalere Lösungen finden wir zudem auch im dietrichsteinischen Schloss in Nikolsburg, wo nach der Mitte des 17. Jahrhunderts von einem «großen Altan» die Rede ist. Zu jener Zeit freilich verließ Fürst Gundakar das von den Schweden verwüstete Kromauer Schloss und siedelte nach Ungarisch Ostra um, das er augenblicklich aufwendig umbauen ließ. Beachtung verdient die Tatsache, dass Gundakar von Liechtenstein trotz seiner Enttäuschung Mährisch Kromau als Modell für eine Schlossresidenz dennoch nicht vergaß. In seiner neuen Residenz ließ er den Hauptsaal nach dem Vorbild eben Mährisch Kromaus errichten und er forderte zudem seine Künstler auf, um nach den dortigen, älteren Vorlagen zu arbeiten.

⁴ Jiří Kroupa, «Moderni fiori»..., art. cit.

⁵ Jiří Kroupa, Proměny moravskokrumlovského zámku v době renesance a baroka (Die Veränderungen des Schlosses in Mährisch Kromau in Renaissance und Barock). In: Zdeněk Fišer (Hg.), Moravský Krumlov ve svých osudech. Brno-Moravský Krumlov 2009, S. 265-276.

III

Ein weiterer Fürst, der in Mährisch Kromau eigenständig am Ende des 17. Jahrhunderts regierte, Maximilian II. Jakob Moritz von Liechtenstein (1641–1709), residierte anfänglich in Steinitz (Ždánice), zog allerdings später nach Wilfersdorf. Als Maximilian II. im Jahre 1686 seinen Besitz erbt und zum Haupt der Sekundogenitur aufstieg, ließ er sich in Mährisch Kromau nieder. Hier versuchte er – ebenso wie seine Vorgänger – einen ganz modernen Residenzort zu schaffen. Die Umwandlung sollte nicht allein das Schloss betreffen; dieses wurde offenkundig bereits durch seinen Vorgänger wohnraummäßig umgestaltet. Das Schloss sollte um einen repräsentativen Schlossgarten erweitert werden, in dem sich zudem ein neu errichtetes Lustschlösschen befand. Gerade in jener Zeit tauchte nach seinen römischen Reisen in Wien der Architekt Johann Bernhard Fischer (der zu dieser Zeit noch nicht den Zusatz «von Erlach» führte), der das durch die moderne römische, kurzlebige Architektur inspirierte Projekt eines Neubaus des liechtensteinschen Gartenpalais der Primogenitur in Wien–Rossau für Fürst Johann Adam von Liechtenstein realisierte. Letzterer wünschte sich allerdings eher einen Schlossbau vom Typ des «palazzo in villa», und so lehnte er Fischers Projekt, das allerdings im Wiener Milieu allgemein große Anerkennung fand, ab.

Die beachtenswerte Invention des Architekten insbesondere mit Blick auf die Entwürfe von Lustschlössern und Landsitzen stieß allerdings gerade bei Fürst Maximilian Jakob Moritz auf Beachtung. Aus diesem Grunde bat er Fischer um den Entwurf eines neuen Projekts für den großen Schlossgarten in Mährisch Kromau auf einer Anhöhe hinter dem Schloss. Aus den Schriftquellen der Jahre 1688–1690 wissen wir in der Tat vom Fortgang der Arbeiten an diesen Projekten (bereits im März 1688 fragte Fürst Maximilian, wie es um den bestellten Gartentwurf stehe). Fischers Plan ist zwar heute nicht mehr erhalten, doch bereits der bekannteste Biograph des Baumeisters, Hans Sedlmayr, war sich des möglichen Zusammenhangs in der großen Vielzahl der erhaltenen Pläne und Variationen Fischers zum Thema des Gartens und seiner Ausschmückung mit der in den Quellen belegten Aufgabe bewusst.⁶ Unter den architektonischen Skizzen finden wir dabei die verschiedensten Projekte für Gartentore, Reiterstatuen im Garten u. ä.

In Mährisch Kromau sollte jedoch auch ein ovaler Saal «oben auf dem Berge» errichtet werden, und zusammen mit diesem zwei Galerien und zwei Gartensäle (Sala terrena). Im überlieferten Vertrag mit dem Maurermeister wird die Größe

⁶ Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien – München (2. Aufl.) 1976, S. 47–48, 242.

dieser Bauten genau spezifiziert, ebenso die Breite des Mauerwerks, und darüber hinaus findet auch Baumaterial Erwähnung. Weitere Beachtung verdient die Schlussformulierung, in der von einer genauen Abrechnung für die begonnenen Arbeiten (einschließlich der Naturalien, die nebenbei bemerkt in besagter Zeit auch der Architekt Johann Bernhard Fischer von der fürstlichen Sekundogenitur erhielt) die Rede ist. Letztlich ist auch nicht ganz ohne Interesse, dass die Beschreibung des Baus im Vertrag sehr gut Fischers Projekt entspricht, das Hans Sedlmayer als «Bergschloss» bezeichnete. Wenn wir die Beschreibung mit den Projektzeichnungen vergleichen, dann werden hier als Sala terrena vermutlich die kleineren ovalen Säle an den kürzeren Seiten des Areals bezeichnet, während die längeren Seiten offenkundig durch durchlaufende Galerien verbunden werden sollten. Sofern wir Fischer als ursprünglichen Autor des Kromauer Projekts in Erwägung ziehen, würde sich Fischer durch die bis heute erhaltenen Zeichnungen in der Tat sehr empfehlen.⁷ Im Übrigen hält Fischers Zeichnung auch so nicht den Bau auf dem «Berge» fest, sondern eher die Erhebung oberhalb des Schlosses mit der Wasserfläche – dem kleinen See (?).

Die Errichtung des «ovalen Saales» fand jedoch bereits keine Vollendung mehr. Über den Zweck dieses vermeintlichen Fischer-Projekts können wir heute nur mehr spekulieren. Die terminologische Bezeichnung der für den Garten bestimmten Zeichnung würde eher für das Thema eines Garten-«Lustschlosschens» passen, auch wenn nicht einmal ein möglicher Bau mit Erinnerungsfunktion ausgeschlossen werden kann. Jedoch: Wenn wir uns den umfangreichen ovalen Saal auf der Anhöhe oberhalb des Schlosses vorstellen, erinnern wir uns augenblicklich an dessen offenkundige Konnotation mit der Idee des Wranauer «Saales der Ahnen» praktisch aus der gleichen Zeit. Gegenüber jenem erwähnten «Schloss auf dem Berge» von Fischer, dessen Projekt auf rundem Grundriss in zwei Varianten erhalten ist, soll es sich in Mährisch Kromau ursprünglich um einen Saal auf dem ovalen Grundriss gehandelt haben. Dieses Oval ähnelte jedoch durch seine Ausmaße gerade dem sog. Saal der Ahnen des Wranauer Schlosses für den Grafen Johann Michael II. von Althan sehr.

Um 1700 jedoch wird der Name Johann Bernhard Fischers indirekt auch an weiteren Orten Mährens erwähnt, vor allem in Nikolsburg. Fürst Leopold von Dietrichstein ließ in seiner Residenzstadt vornehmlich das Schloss und nachfol-

⁷ Jiří Kroupa, Palazzo in villa, memoria a bellaria. Poznámky k sémantice architektonické úlohy v baroku (Palazzi in Villa, Memoria und Bellaria. Anmerkungen zur Semantik der architektonischen Rolle im Barock). In: Jiří Kroupa (Hg.), *Ars naturam adiuvens*. Sborník k počtě prof. PhDr. Miloše Stehlíka. Brno 2003, S. 117-132; Jiří Kroupa, *Proměny moravskokrumlovského zámku* (Die Veränderungen des Schlosses in Mährisch Kromau) art. cit.

gend die Loreto-Kirche in der Stadt errichten. In mehreren, diese Bauten betreffenden Briefen findet Fischer auch direkt Erwähnung; der Nikolsburger Hauptmann forderte von ihm am Ende sogar dessen beschleunigtes Eintreffen in Nikolsburg. Das Projekt entstand jedoch möglicherweise eher in der Umgebung der Stadt. Der Bauplan aus dieser Umgebung wurde schließlich im Jahre 1701 abgelehnt. Die neue unter italienischem Einfluss stehende Fassade der Loreto-Kirche entstand ein Jahr später nach einem hölzernen Modell, das aus Norditalien über Wien nach Nikolsburg gebracht wurde.

IV

Doch kehren wir zum Nikolsburger Schloss zurück. In den Quellen ist die Rede von einem großen und einem kleinen Altan. Bei dem großen Altan handelte es sich um die große Terrasse in unmittelbarer Umgebung des Thronsaales. Der kleine Altan stand hinter dem Eingang in den Innenbereich des Schlosses. Die bildhauerisch geschmückte Fassade aus dem Jahre 1732 beschließt hier blickmäßig den Innenhof (Abb. 3). Dabei gab es im oberen Teil hohe Fenster aus dem dem Hauptsaal des Schlosses benachbarten Saal. Praktisch treffen wir auf die gleiche Lösung in dieser Zeit auch im liechtensteinischen Feldsberg.⁸ Hier wurde im Jahre 1729 der Teil des inneren Fürstenpalasts vollendet, der in den Quellen als «Altan gegen den Saal» erscheint (Abb. 4). Mit scheint dabei, dass aus Sicht der künstlerischen Aufgabe, die Antonio Beduzzi und Fürst Josef Johann von Liechtenstein lösten, es sich letztlich vielleicht um den Schlüsselbereich des Schlosses mit Blick auf den Sinn des gesamten Umbaus (einschließlich der offenkundigen Parallele im Schloss zu Nikolsburg) handelte. In das eigentliche Schloss in Feldsberg gelangen wir durch ein gefußtes Portal, das an die Bologneser Architektur erinnert und das den Besucher zum traditionellen «Palais in Kastell» führt.

Es verdient Beachtung und ruft ein wenig Erstaunen hervor, dass das in der Tat repräsentative, palastartige Residenzportal in Feldsberg erst im Hof platziert ist. In der graphischen Sammlung der Mährischen Galerie findet sich unter den Projekten sowie den Zeichnungen Beduzzis eine – mit Blick auf diesen baulichen Teil – unvollendete, aber sorgfältig angefertigte Zeichnung. Jene Sorgfältigkeit der Ausführung sowie zugleich die Betonung des ikonographisch bedeutsamen Motivs erfüllten zweifellos ihren Zweck und stellen für uns eine Aufforderung zum Versuch einer Klärung der Bedeutung dar. Heute gelangen wir durch dieses

⁸ Jiří Kroupa, *Zámek Valtice v 17. a 18. Století* (Das Schloss Feldsberg im 17. und 18. Jahrhundert). In: Kordiovský Emil (Hg.), *Město Valtice*. Valtice, 2001, S. 155-196.

Portal in den Park hinter dem Schloss; dort scheint seine Existenz fast überflüssig zu sein. Allerdings bezeichnete zu Beduzzis Zeiten dieses Portal – «Altan» – die Existenz des fürstlichen Palastes im diagonalen Schlosstrakt. Der Altan wurde vor dem Hauptsaal errichtet, in unmittelbarer Nähe der Residenzräume auf der einen und der privaten Fürstengemächer auf der anderen Seite. Daher erinnert uns dessen Existenz u. a. auffällig an ähnliche Themen des obrigkeitlichen repräsentativen Balkons der französischen Hofetikette. Von hier aus erteilte nämlich der Fürst in der Residenz seinen Gruß und erwartete die Huldigung durch seine Beamten, Untertanen und Bediensteten. Die Rückseite dieser Medaille war dabei natürlich die Tatsache, dass der «Altan» als Portal mit dem Balkon in Feldsberg und in Nikolsburg den Eingang in den Kern der Schlossresidenz der Familie darstellte, die jene wundersame Residenzidee der fürstlichen «Familie» und des «Hauses» verkörperte (in der deutschen Fassung *Haus Liechtenstein*, *Haus Dietrichstein*).

Innerhalb des Schlosskomplexes wird also ein expressives formales Element – die Form der Erhabenheit – dazu verwendet, um uns zu einem Nachdenken über deren Sinn zu bewegen. Die Bedeutung des künstlerischen Werkes beruht nämlich nicht allein in der Gestalt des erläuternden Textes oder der Illustration der Philosophie (wie die Vertreter der ikonologischen Methode annahmen) und auch nicht in der stilistisch-historischen Charakteristik dieses Elements (wie die Repräsentanten der traditionellen, formal-analytischen Methode dies vorschlugen), sondern im Erkennen seiner erhabenen Form als eines Bestandteils höfischer Repräsentation. Der Sinn des «Altan» als eines künstlerischen Werkes wurde nämlich im komplexen Erleben der konkreten Zeremonie bzw. des Rituals begründet, wobei das Publikum (Auftraggeber, Gesandter bzw. Untertan) ein solches Werk wahrnahm oder nutzte.

V

Während Feldsberg und Nikolsburg in der Mitte des 18. Jahrhunderts bereits wie bedeutende Residenzen ausgestattet waren, blieb Mährisch Kromau noch immer unvollendet. Dies geschah, weil der Ort für einige Zeit mit der Herrschaft der Primogenitur verbunden war und so den Status einer souveränen Fürstenresidenz einbüßte. Dies ändert sich im Jahre 1772. Damals kam Kromau in den Besitz des Fürsten Karl I. Borromäus von Liechtenstein und seiner Gemahlin Marie Eleonora von Oettingen-Spielberg. Beide Ehepartner besaßen eine einflussreiche Stellung am Wiener Hofe während der Regierung Maria Theresias und später unter Joseph II. Dem entsprach auch dessen Bautätigkeit. In Wien modernisierte ihnen – mit Blick auf die Interieurs – das neu erworbene Palais der französische Architekt Isidore Ganneval, der zudem auch im Schloss in Mährisch Kromau fast die



Abb. 3: Altan im Schlosshof von Nikolsburg/Mikulov. (Foto Jiří Kroupa)

gesamte Zeitspanne wirkte, in dem sich die Herrschaft in Händen des genannten Paares befand.

Als Hauptarchitekt in Mährisch Kromau agierte allerdings der Ingenieur und Baudirektor Johann Christoph Fabich. Der unlängst gemachte, glückliche Fund eines geschlossenen Konvoluts von Plänen für die fürstlichen Bauten in Mährisch Kromau kann uns dabei helfen, die Art und Weise des Projektes sowie der par-

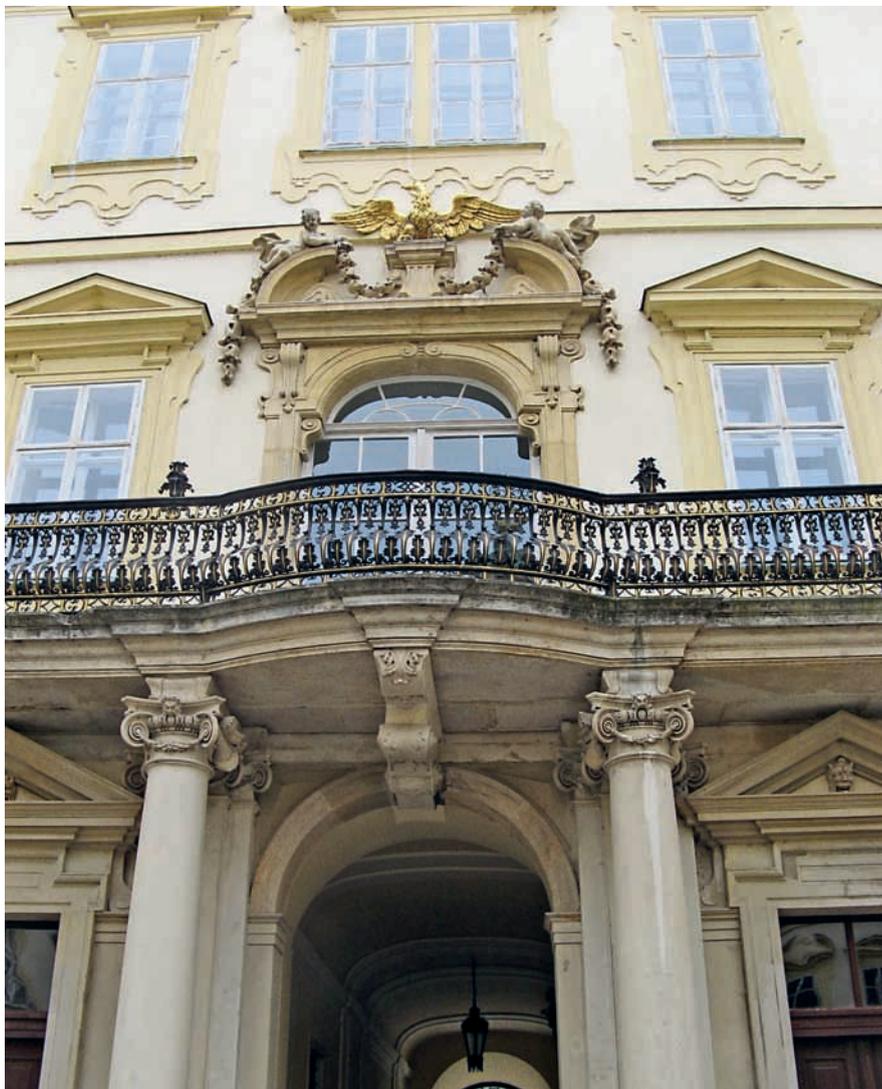


Abb. 4: Altan im Schlosshof von Feldsberg/Valtice. (Foto Aleš Flidr)

tiellen Teile des Baus zu rekonstruieren.⁹ Das Schloss war zwar im Kern fertig, musste jedoch in seinen Interieurs modernisiert werden. Auf dem Plan aus dem

⁹ Die Pläne zu Mährisch Kromau werden vollständig erörtert in: Jiří Kroupa, Die Idee der josephinischen Residenz. Die Architekten Isidore Marcel Ganneval und Johann Christoph Fabich in Mährisch Kromau. *Opuscula Historiae Artium* 62/1, 2013, S. 2-25.

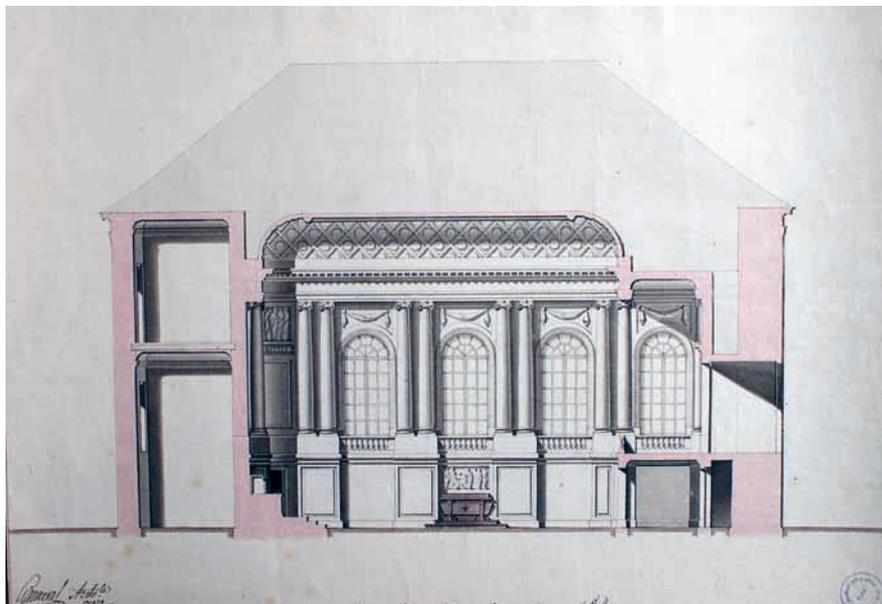


Abb. 5: Isidore Ganneval: Längsschnitt der Kapelle, Mährisch Kromau/Moravský Krumlov, Plan 1775. (Nationales Denkmalinstitut, Regionalbüro Prag)

Jahre 1775 sind farblich jene Räume gekennzeichnet, die bereits umgebaut worden waren – und mit roter Farbe jene, die nunmehr modernisiert werden sollten. Mit brauner Farbe schließlich markierte man jene, die noch auf ihr zukünftiges Aussehen warteten. Dabei handelte es sich um die wichtigsten Teile aus Sicht der inneren Repräsentation: den großen Saal und die Kapelle (Abb. 5).

Fabich entwarf auch für diesen Teil Pläne. An mehreren Stellen treffen wir jedoch auf Eingriffe eines anderen Projektanten. Bereits bei der neuen Modernisierung der «Parade»-Räume können wir das Projekt bewerten, das den «ersten Gedanken» des eher französischen Wohnraumes enthält. Im Unterschied zu Fabichs Projekt des Hauptsalles finden wir hier die Skizze eines mehr in klassizistischer Weise gelösten Interieurs. Offenkundig wird, dass es sich bei diesem französischen Projektanten um Isidore Ganneval handelte.

Dieser neue Projektant war ein sehr beachtlicher Schöpfer. Ganneval arbeitete seit dem Beginn der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts bis zu seinem Tode im Jahre 1786 als Hofarchitekt beider Linien des Fürstenhauses Liechtenstein. In dieser Position finden wir ihn auch in Mährisch Kromau. Ganneval war im Wesentlichen ein geschickter Dekorateur und projektierte offenkundig auch die Innenausstattung des Schlosses, die heute nicht mehr vorhanden ist. Ganneval führte in der Habsburgermonarchie im Allgemeinen einen gänzlich modernen dekorativen

und architektonischen Stil ein, der sich in Frankreich am Ende der Regierungszeit Ludwigs XV. durchsetzte. Damals entstand in Paris die sog. Revolutionsarchitektur. Diese Architektur arbeitete unter Verwendung geometrisch klarer baulicher Strukturen (Kugel, Spitzpfeiler, Quader) und nutzte die feine, weiße Reinheit der Oberflächen zusammen mit vergoldeten Stuckdetails in den Interieurs. Eine ähnliche, ostentativ puristische Architektur mit neoklassizistischen Elementen schuf Ganneval für einen kleinen Kreis des obersten Hofadels. Es ist lediglich schade, dass sich im Schloss zu Mährisch Kromau keine repräsentativen Interieurs im ursprünglichen Zustand erhalten haben. Dies wäre in der Tat ein beachtenswertes Beispiel für den gehobenen, wenn auch ein wenig snobistischen Stil der Wiener Aristokratie in josefinischer Zeit gewesen. Im Schloss selbst stoßen wir aber zumindest auf einige neoklassizistische Portale und Details, die zumindest eine ungefähre Vorstellung der ursprünglichen Lösung vermitteln.

Gannevals Projekte hat jedoch der Bauleiter Johann Christoph Fabich vielfach überarbeitet. Zwischen beiden Schöpfern kam es somit zu einer bestimmten Konkurrenzverhalten, zumal Fabich einige eigene Lösungen vorschlug. In einigen Fällen gelang es ihm schließlich, seine Entwürfe durchzusetzen (z. B. beim Umbau der Räumlichkeiten des Fürstensohnes und der Tochter im südlichen Schlosstrakt). Die Varianten unterschiedlicher Lösungen der Interieurs sind bis heute im Fürstenarchiv erhalten. Sie zeugen davon, dass das Schloss schrittweise eine gesamte Rekonstruktion erfuhr, die den Bau zu einer aristokratisch einzigartigen Gestalt führen sollte. Bereits vor einiger Zeit hat Hellmut Lorenz an zwei Beispielen nachgewiesen (Josephinum in Wien und Palais Hatzfeld in Breslau), dass Ganneval nicht nur einmal in die Situation geriet, in der seine Projekte durch andere Baumeister erarbeitet wurden. Dies war auch in Mährisch Kromau der Fall. Lediglich ein Teil hat die ursprünglich projektierte Ansicht bewahrt: die Schlosskapelle der Fürstin Marie Eleonora von Liechtenstein.

Vor deren Mauern wurden prägnante Säulen mit klassischen Kapitellen gesetzt. Diese Lösung taucht im Milieu der Habsburgermonarchie hier erstmals auf und sie nimmt im Grunde genommen die später verwandten architektonischen Konzepte der Festsäle der kaiserlichen Räumlichkeiten (Hofburg, sog. zeremonieller Montoya-Saal, zeremonieller «Prunksaal») vorweg. Gerade aus diesem Grunde würden wir sicherlich mehr über die Umstände der Entstehung des Projektes wissen wollen. Interessant dabei ist, dass auf dem überlieferten Plan des Johann Christoph Fabich aus dem Jahre 1788 die Kapelle nicht abgebildet ist. Diese Tatsache führte Bohumil Samek dazu, Gannevals Autorschaft in Frage zu stellen (dieser starb nämlich bereits im Jahre 1786). Ein bestimmtes Problem bleibt jedoch die Bestimmung der Funktion dieses Plans. Fabich bezeichnete diesen nämlich als Plan des Schlosses vor der Errichtung neuer Räumlichkeiten, d. h. es han-

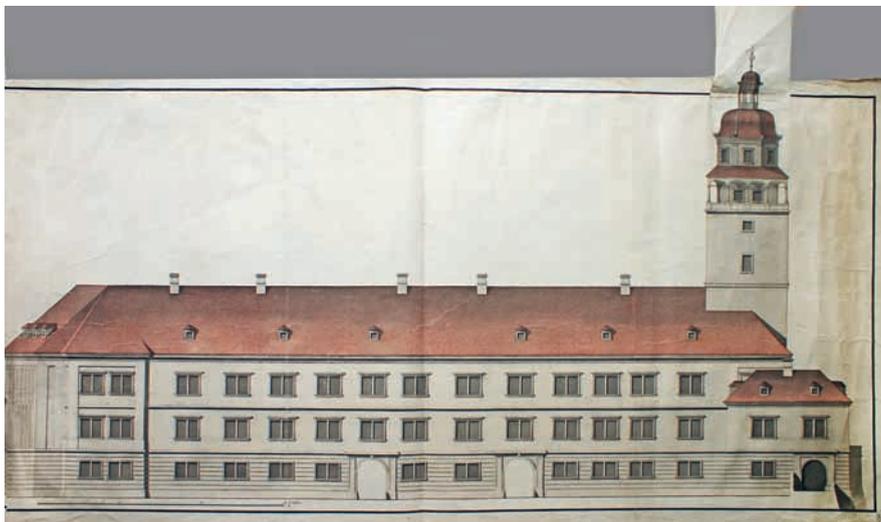


Abb. 6: Johann Christoph Fabich: Fassade Mährisch Kromau/Moravský Krumlov mit Schlossturm. (Nationales Denkmalinstitut, Regionalbüro Prag)

delt sich um einen Plan, der das Schloss vor 1772 zeigt (Abb. 6). Die detaillierten Pläne wurden danach vermutlich eigenständig umgearbeitet. Solang wir nicht den ursprünglichen Plan Gannevals besitzen, können wir uns auf eine ältere Angabe Karl Mornsteins aus dem Jahre 1931 stützen. Dieser hat – unter Heranziehung heute nicht mehr bekannter Archivalien – festgestellt, dass das Projekt der Kapelle in einer Art nicht formalen Wettbewerbs Ganneval und Fabich entwarfen. Den Sieg sollte der französische Architekt davontragen und die Kapelle wurde nach seinen Entwürfen noch im Verlaufe des Jahres 1789 umgebaut.

Einen ähnlichen, revolutionär-klassizistischen Stil finden wir im Nikolsburg der Dietrichsteiner in jener Zeit nicht. Klassizistische Umbauten wurden hier bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts projektiert. Dies geschah in einer Zeit, in der als die führenden Schöpfer neoklassizistischer Umbauten der Gärten und Lustschlösschen in Südmähren hauptsächlich die Fürsten von Liechtenstein in Erscheinung traten. Es erstaunt daher nicht, dass wir in Nikolsburg die Projekte des liechtensteinischen Architekten Josef Poppelack finden (Abb. 7), der als ein beliebter Mitarbeiter Josef Hardtmuths hervortrat. Seine Projekte für die Nikolsburger Bibliothek und den Garten wurden jedoch nur partiell verwirklicht.¹⁰

¹⁰ Jiří Kroupa, Johann Philipp Joendl: stavební ředitel na Moravě v první polovině 19. Století (Johann Philipp Joendl: Baumeister in Mähren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts). In: Petr Kroupa (ed.), *Generosum labor nutrit*. Sborník k poctě Bohumila Samka. Brno, S. 135-150.

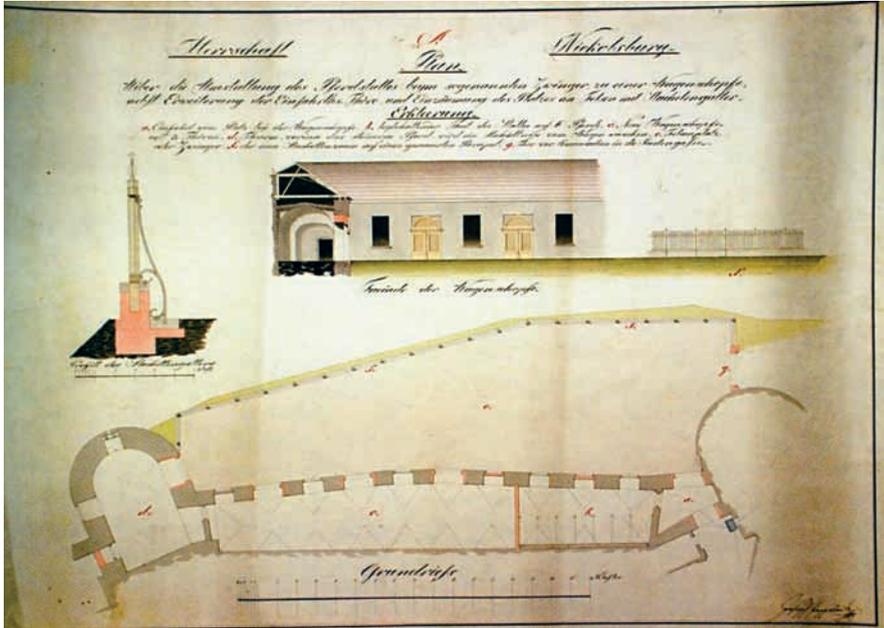


Abb. 7: Joseph Poppelack: Projekt für einen Pferdestall bzw. ein Wagenhaus auf Schloss Nikolsburg/ Mikulov. (Mährisches Landesarchiv in Brünn)

VI

Was können wir also an dieser Stelle – nachdem wir einige parallele, zuweilen miteinander konkurrierende architektonische Formen der beiden bedeutenden Fürstenfamilien verfolgt haben – feststellen? Der Kunsthistoriker sollte sich nicht allein für die Bestimmung der baulichen Entwicklung und die Aufzählung der entsprechenden Daten interessieren, sondern zugleich erklären, was zur Entstehung eines ganz bestimmten Kunstwerkes führte bzw. gegebenenfalls erläutern, warum bei seiner Realisierung ganz bestimmte formale Elemente benutzt wurden.

Der Brünner Universitätsprofessor Václav Richter stellte dereinst bei seinen Überlegungen zu dem ein wenig peripheren kunstgeschichtlichen Problem im Zusammenhang mit der sich ändernden Funktion des Ensembles kunsthistorischer Denkmäler fest: *«...es ändert sich nicht allein deren Inhalt, sondern auch die Art und Weise, wie dieses Objekt appliziert wurde»*. Wenn ich Richters Worte mit Blick auf die parallele Geschichte der liechtensteinischen und dietrichsteinischen Baukunst umkehren und paraphrasieren wollte, hieße dies: in der Geschichte fürstlicher Residenzen haben sich nicht allein die äußere Gestalt und die architektonischen Formen der Schlossresidenz verändert, sondern zugleich auch deren Inhalt und Funktion, die der Mäzen und seine Künstler bei der Konkretisierung

der gestellten künstlerischen Aufgabe zu verschiedenen Zeiten wählten. Die über- große Mehrheit der bedeutenden Bauwerke entstand im Übrigen aus der geistigen Zusammenarbeit zwischen Bauherr-Auftraggeber und Architekt. Die Worte «Die Form folgt der Funktion» gelten in keinem Falle lediglich für die Geschichte des modernen Bauwesens. Erst in der Konkretisierung der Bauaufgabe und zugleich auch durch die schöpferische Spannung zwischen den unterschiedlichen künstlerischen Konzeptionen der einzelnen Künstler, die eigene individuelle Lösungen der entsprechenden Aufgabe vorschlugen, erwächst das fertige Kunstwerk. Im sozialen Ringen der beiden bedeutenden Adelsgeschlechter – der Liechtenstein und der Dietrichstein – werden wir keinen eindeutigen Sieger feststellen, doch wir registrieren eher, wie der konkrete, individuelle Schöpfer die entsprechenden Impulse verarbeitete.

Das Palais Liechtenstein in Prag

Eliška Fučíková

Als im Jahre 1597 Johann Šembera von Černožorský verstarb, konnte dessen Schwiegersohn Karl von Liechtenstein mit Unterstützung seiner Gemahlin Anna Marie einen Teil von Šemberas Sammlungen erwerben. Möglich erscheint, dass von der Tatsache, welche interessanten Werke die Sammlung umfasste, Kaiser Rudolf II. eher Kenntnis erhielt als der neue Besitzer. Der Kaiser könnte von Šembera und seiner Sammlung bereits in Wien erfahren haben. Die Bereitwilligkeit Karls von Liechtenstein, dem Kaiser zu vermachen, was, im Einklang mit seinem Wunsch, Graf Schlick sowie ein namentlich nicht genannter Maler für die Sammlung auswählten, trug somit unstrittig zur künftigen adeligen Karriere am Kaiserhof bei.¹ Als ebenfalls maßgeblich sollte sich auch die Konvertierung des Absolventen der Brüder-Akademie in Eibenschütz (Ivančice) und Freundes Karls von Žerotín zum Katholizismus Ende des 16. Jahrhunderts erweisen. Noch im Jahre 1599 übte Karl von Liechtenstein das Amt des obersten Richters in Mähren aus, doch bereits im Frühjahr 1600 wurde er zum Mitglied des Geheimen Rates, des einflussreichsten Beratergremiums des Kaisers, ernannt. Die mit diesem Amt verbundenen Pflichten verlangten von Karl von Liechtenstein eine Anwesenheit am kaiserlichen Hof zu Prag. Karl residierte vermutlich am heutigen Kleinseitner Platz, in einem in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts umgebauten dreistöckigen Haus.² Dieses existiert heute nicht mehr, jedoch ist das Haus noch auf den anlässlich der Krönung Maria Theresias im Jahre 1743 entstandenen Prager Veduten deutlich erkennbar. Das an prominenter Stelle in unmittelbarer Nachbarschaft weiterer Adelspaläste gelegene Gebäude besaß allerdings keinen Garten. Im Jahre 1602 erwarb Rudolf II. von Karl von Liechtenstein einen «*Garten und Zuhausung*» in Prag-Pohořelec (Praha-Pohořelec), ein Haus, das offenkundig identisch mit jenem ist, welches der Habsburger von der Witwe des Jakob Kurz von Senftenau erworben hatte, um es für Tycho Brahe herrichten zu lassen.³ Der

¹ Haupt, Herbert: *Fürst Karl I. von Liechtenstein, Hofstaat und Sammeltätigkeit*. Obersthofmeister Kaiser Rudolfs II. und Vizekönig von Böhmen. Edition der Quellen aus dem liechtensteinischen Archiv. Quellenband. Wien – Köln – Graz 1983, S. 133, Nr. 4-7.

² Vlček, Pavel u. a.: *Umělecké památky Prahy Malá Strana* (Die Kunstdenkmäler Prags. Die Kleinseite). Praha 1999, S. 306, Haus Nr. 203 und 204/III.

³ Vlček, Pavel u. a.: *Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany* (Die Kunstdenkmäler Prags. Prager Burg und Burgviertel). Praha 2000, S. 341, Parzellenummer 118; *Ubytovací*

Astronom verstarb allerdings, noch ehe er mit seinen Beobachtungen der Sterne beginnen konnte, im Jahre 1601. Es ging nicht, wie man hätte vermuten können, an Tycho Brahes Nachfolger Johannes Kepler über.

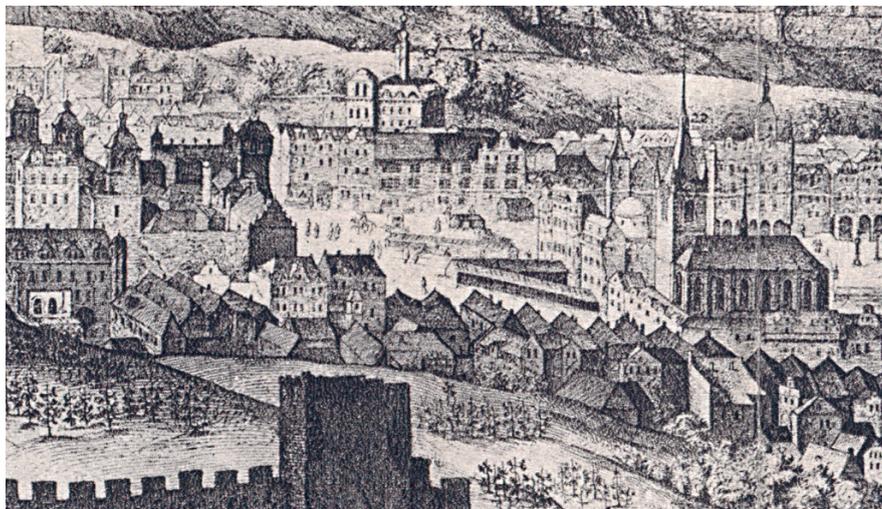


Abb. 1: Johannes Wechter, nach Philipp van den Bosch: Blick auf Prag, Detail des Kleinseitner Platzes, Kupferstich, 1606. (Archiv der Autorin)

Das Verhältnis Karls von Liechtenstein zu Kaiser Rudolf II. gestaltete sich seit dem Jahre 1600 – wie u. a. aus der diplomatischen Korrespondenz zwischen dem Gesandten von Mantua am kaiserlichen Hofe und dem Hof der Gonzaga in Mantua hervorgeht – normale Beziehungen weit überschreitend. Karl von Liechtenstein engagierte sich zum Beispiel intensiv für ein wertvolles Geschenk – die Entsendung ausgewählter Kunstwerke aus den Sammlungen der Herzöge von Mantua sowie kostbarer Pferde – an den Kaiser nach Prag. Eine wichtige Rolle spielte in diesem Zusammenhang Marie de Lara, die Witwe des Johann von Pernstein. Deren Einfluss auf den Kaiser sowie auf das Geschehen am Hofe war damals ungewöhnlich und fand erst vor 1606 ein Ende, als Marie de Lara sich vermählte bzw. mit Bruno von Mansfeld verheiratet wurde und in den diplomatischen Berichten nicht mehr auftaucht.⁴

knihva Hradčan a Malé Strany. Uloženo in Národní knihovna ČR, rukopis sign. XXIII D 57, fol. 36, č. 74 (*Beherbergungsbuch des Burgviertels und der Kleinseite*. Aufbewahrt im Nationalarchiv der Tschechischen Republik, Ms XXIII D 57, fol. 36, Nr. 74).

⁴ Venturini, Elena: *Le collezioni Gonzaga*. Il carteggio tra la corte cesarea e Mantova (1559–1636). Milano 2002, S. 479 sowie die Briefe Nr. 806, 808, 812–829.

Das Anwesen in Pohořelec nutzte Karl von Liechtenstein offenkundig selbst nur kurze Zeit. Im Jahre 1605 schreibt in einem Brief für den Hof der Wittelsbacher der bayerische Agent Bodenius, dass «beide Söhne des Kaisers (...) noch hier (sind) ... der Jüngere etwas schöner und holdseliger, sie sind beide bei dem Krauseneck in des Liechtensteins Garten.» Es handelte sich um die beiden Söhne von Anna Maria Strada – den 1594 geborenen Matthias sowie Karl (Carolus Faustus), der vor dem Mai 1604 das Licht der Welt erblickt hatte. Bereits im Jahr zuvor (1603) ließ Rudolf II. deren Mutter mit seinem Kammerdiener Christoph Ranfft verheiraten und gab seine Beziehung zu Anna Maria endgültig auf. Dennoch trug er für seine beiden Söhne Sorge und erteilte ihnen am 2. Dezember 1606 die «*Legitimitatio*, Marchionatus et Armorum», d. h. er legitimierte diese und verlieh ihnen ein Wappen sowie den Titel eines Markgrafen.⁵

Im gleichen Jahre unterzeichnete der Kaiser eine Urkunde, auf deren Grundlage Karl von Liechtenstein als «Primogenitus» der Familie das Recht erhielt, den Titel «Hoch- und Wohlgeboren» zu führen. Ein Jahr später verlieh ihm Rudolf II. trotz der sich inzwischen verschlechterten Beziehungen zum Kaiser das Palatinat. Sofern sich Karl nun in Prag aufhielt wohnte er offenkundig im Haus auf dem Kleinseitner Platz. Den Sitz in Pohořelec nutzte bereits im Jahre 1608 Leopold von Strahlendorf als Hof-Vizekanzler des Reiches.⁶ Das Kleinseitner Haus diente Karl von Liechtenstein noch, als nach der Schlacht am Weißen Berg seine steile Karriere begann.⁷ Im Jahre 1622 wurde Karl Statthalter in den böhmischen Ländern, was u. a. zur Folge hatte, dass der Liechtensteiner in Prag einen neuen, seiner nunmehrigen Stellung als erster Mann im Königreich Böhmen entsprechenden Sitz suchen musste. Auf der Prager Burg war für ein monumentales Palais bereits kein Platz mehr, ebenso nicht auf dem der Burg vorgelagerten Hradschiner Platz. Der Kleinseitner Platz erschien ausreichend repräsentativ, Karl besaß dort ein ansehnliches Haus – doch es handelte sich nur um eines aus einer ganzen Reihe anderer Gebäude.

⁵ Sapper, Christian: *Kinder des Geblüts – die Bastarde Kaiser Rudolfs II.* Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 47, 1999, S. 45.

⁶ Garten und Haus in Pohořelec gehörten ihm im Jahre 1607 bereits nicht mehr. Das Haus hat Karl von Liechtenstein damals offenkundig Wenzel Kinsky verkauft. Den Garten erwarb Paul von Krauseneck und ließ hier ein großes Haus errichten, in dem bereits im Jahre 1608 Leopold von Strahlendorf wohnte, der dieses im Jahre 1616 endgültig kaufte.

⁷ Vlček, P. U. a.: *Umělecké památky Prahy*. Malá Strana (Die Kunstdenkmäler Prags. Die Kleinseite), S. 306, Haus Nr. 203 und 204/III. Aus dem Beitrag von Zuzana Vsetečková über Bischof Georg von Liechtenstein und die Wandmalereien im Trienter Adlertrum im Kontext der Malerei in den böhmischen Ländern an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert in diesem Band geht hervor, dass bereits Bischof Georg von König Wenzel IV. das Haus auf dem Kleinseitner Haus geschenkt hatte.

Karl von Liechtenstein entschied sich – ähnlich wie Albrecht von Wallenstein – die entstandene Situation des Bedarfs nach einer würdigen Residenz so rasch und so effektiv wie möglich zu lösen. Auf dem Kleinseitner Platz befanden sich bereits damals einige kurz zuvor errichtete repräsentative Adels- und Bürgerhäuser.⁸ Zunächst erwarb der Liechtensteiner die beiden unlängst aufwendig umgebauten und miteinander verbundenen Häuser «Zum Weißen Löwen» (*U bílého lva*) und «Zum Schwarzen Adler» (*U černého orla*), die 1583 bzw. 1591 der Hauptmann der Prager Altstadt, Johann Wenzel Popel von Lobkowitz, gekauft hatte. Nachfolgend erwarb er ein angrenzendes Haus, das im Jahre 1590 wiederum Rudolf II. für den Reichsrat gekauft hatte, der dort bis zur Schlacht am Weißen Berg tagte. Das letzte Haus an der Ecke der heutigen Nerudagasse (*Nerudova*) ließ Ende des 16. Jahrhunderts Adam Havel von Lobkowitz aufwendig umbauen. Erst im Dezember 1623 konnte Karl von Liechtenstein dieses erwerben. Wilhelm d. J. Popel von Lobkowitz, der den eigentlichen Besitzer Franz Josef von Lobkowitz vertrat, zahlte er hierfür 1080 Schock Groschen (1080 Gulden). So wurde bis auf das Richtung Markt gelegene Eckhaus – Lidlovský genannt – die gesamte östliche Seite des Kleinseitner Platzes für den Umbau des Palais' Liechtenstein freige-
gemacht.



Abb. 2: Rekonstruktion des Aussehens der Westfront des Kleinseitner Platzes vor dem Umbau zum Palais Liechtenstein. (Archiv der Autorin)

Im Prager Nationalarchiv, konkret im Fonds «Alte Manipulation – Häuser» (*Stará manipulace – domy*), werden Unterlagen aufbewahrt, die, wie es den Anschein hat, in dem Standardwerk «Umělecké památky Prahy» (*Kunstdenkmäler*

⁸ Vlček, P. U. a.: *Umělecké památky Prahy*. Malá Strana (Die Kunstdenkmäler Prags. Die Kleinseite), S. 359; Kašička, František – Holanová, Eva: *Lichtenštejnský palác, čp. 258, Malostranské nám. 13, Praha 1* (Das Palais Liechtenstein Parzellen-Nummer 258, Kleinseitner Platz 13, Prag 1). Paspport SÚRPMO. S. I. 1968, S. 67-73.

Prags) auch in anderen Zusammenhängen keine Erwähnung finden. Die genannten Schriften ermöglichen es, die genaue Zeit des Umbaus von drei bzw. vier Häusern zu bestimmen, die früh zu einem monumentalen Palais umgebaut wurden.⁹ Bezeugt wird das hohe Tempo, zudem finden die aufgewandten Finanzmittel Erwähnung. Die Berichte umfassen den Zeitraum vom 1. Januar 1622 bis zum 16. Dezember 1624 und weisen Gesamtausgaben in Höhe von 74 547 Gulden (Schock Groschen) aus. Vermerkt sind die Gesamtsummen für Abriss, den Abtransport des Schutts, das Heranschaffen des Materials, die Entlohnung der Maurer, Stukateure, Steinmetzen, Tischler, Kaminfeger, Dachdecker, Steinsetzer, Schlosser, Glaser, Tapezierer, die Kosten für Wasserleitungen, den Kauf von Nägeln sowie andere Eisenwaren, kurz für den Kauf all dessen, was für den Bau notwendig abzusichern war. Aufgeführt werden zudem Ausgaben für Maler sowie den Kauf von Leinen und Zwirn. Wenn wir uns vor Augen führen, dass das imposante Eckhaus der Lobkowitz zur gleichen Zeit 1080 Gulden kostete dann erscheinen die Summen für den Bau des Palais außerordentlich hoch. Dabei muss auch daran erinnert werden, was die zeitgenössischen Radierungen bezeugen – nämlich dass das zuletzt erworbene Eckhaus bis zu den nachfolgenden Umbauten in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts sein Äußeres nicht wesentlich veränderte. Sämtliche, die Bauarbeiten betreffenden Ausgaben, bezahlte das Rentenmeisteramt, am Ende auch den Kauf jenes Eckhauses. Karl Eusebius von Liechtenstein musste deshalb im Jahre 1642 Unterlagen (Quittungen) vorlegen die bezeugten, dass die ausgegebenen ärarischen Gelder nachfolgend «cash» refundiert, das heißt bald darauf mit Bargeld ausgeglichen wurden. In den Fonds Alte Manipulation lassen sich möglicherweise noch mehr Dokumente finden, die sich auf das Palais auf dem Kleinseitner Platz beziehen.

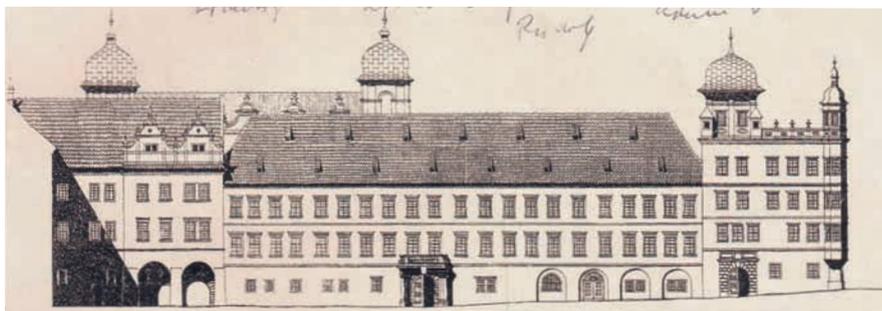


Abb. 3: Rekonstruktion des Aussehens des Palais Liechtenstein nach dem Umbau in den Jahren 1621–1624. (Archiv der Autorin)

⁹ Národní archiv, Stará manipulace – domy, L 40/26 + 43 (Nationalarchiv, Alte Manipulation – Häuser, L 40/26 und 43).

Die bislang noch nicht ausgewerteten böhmischen Fonds stellen eine wichtige Ergänzung dessen dar, was seit dem Jahre 1621 bis zum Tode Karls von Liechtenstein, als der Herzog sich vornehmlich in Prag aufhielt, die im Liechtensteinischen Archiv in Wien aufbewahrten Wochenrechnungen bieten.¹⁰ Neben den Ausgaben für die Aufrechterhaltung des Haushalts tauchen dort Maler und andere Handwerker auf, die ausschließlich für den liechtensteinischen Hof arbeiteten. Zugleich erscheinen Personen, die am kaiserlichen Hofe wirkten oder aber dort hin ihre Waren brachten. Diese Eintragungen beziehen sich jedoch nicht auf den Bau des Kleinseitner Palais.

Die Art und Weise, mit der Karl von Liechtenstein sich Raum schuf für sein Palais und wie er die Konstruktion der ursprünglichen Häuser ausnutzte, ist identisch mit dem Vorgehen wie dies zur gleichen Zeit Albrecht von Wallenstein bei der Errichtung seiner Kleinseitner Residenz praktizierte.¹¹ Die beiden einflussreichsten und reichsten Männer in den böhmischen Ländern mussten rasch einen repräsentativen Sitz erwerben, der ihrer Stellung entsprach. Sie wählten einen Ort in unmittelbarer Nähe der Burg, zwar unterhalb dieser, doch eingedenk der Größe ihrer Residenz war dieser in der Stadt nicht zu übersehen. Der Aufkauf der Häuser, eventuell auch der Gärten, musste nicht immer ganz freiwillig erfolgen, doch er erreichte sein gestecktes Ziel. Um den Bau so rasch wie möglich zu realisieren, ließen die Bauherren ihre Architekten die ursprüngliche Konstruktion älterer Häuser maximal ausnutzen.¹² Wenngleich beide Palais – das liechtensteinische und jenes Wallensteins – zur gleichen Zeit errichtet wurden, nutzten beide Bauherren zumindest teilweise freie Baukapazitäten der Prager Burg. Wallenstein griff dabei in stärkerem Umfang auf die für den Kaiser tätigen Meister zurück und bei der Auswahl der Künstler und Meister schlugen sich die Erfahrungen aus seinem Italienaufenthalt nieder.¹³ Karl von Liechtenstein verließ sich vermutlich in stärkerem Maße auf Baumeister und Handwerker, die auf seinen mährischen Herrschaften bewährt hatten.¹⁴ Die Hauptfassade zum Kleinseitner Platz war plastisch nicht so prägnant untergliedert wie im Falle von Wallensteins Palais. Diesem fehlte wieder-

¹⁰ Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Hausarchiv, kart. H 77, Hofzahlamtsbuch, Fürstlich Liechtensteinischen Hofzahlamts. Ordinarii Cassa Raitung zu Prag, De Anno 1622, 1623, 1624.

¹¹ Zahradník, Pavel: *Dějiny Valdštejnského paláce* (Die Geschichte des Palais Wallenstein). In: Horyna, Mojmír u. a.: *Valdštejnský palác v Praze*. Praha 2002, S. 50-52.

¹² Horyna, Mojmír: *Stavební vývoj Valdštejnského paláce* (Die Baugeschichte des Palais Wallenstein). In: Ders. u. a. *Valdštejnský palác*, S. 98-100.

¹³ Fidler, Petr: *Valdštejnovi «pomocníci»*. Stavitelé a architekti (Wallensteins «Helfer». Baumeister und Architekten). In: Fučíková, Eliška – Čepička, Ladislav (Hrsg.): *Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?* Praha 2007, S. 88-101.

¹⁴ Haupt, H.: Fürst Karl, S. 41-44.

rum der reich untergliederte Pavillon, der einen einzigartigen Blick auf die Burg sowie die unter dieser gelegene Stadt bot, und auch die Galerie über allen vier Flügeln des ehemaligen Lobkowitz'schen Hauses. Karl von Liechtenstein ließ seinem Palais zugleich einen Garten anfügen, dessen Größe freilich durch eine weniger bedeutsame Bebauung Richtung Strahov limitiert war. Diese Bebauung konnte sich andererseits ein geeignetes Terrain für die zukünftigen Pläne einer Erweiterung des Palais vorteilhaft erweisen. Der Tod Karls von Liechtenstein bewirkt dann jedoch nicht allein eine Verzögerung dieser Bauarbeiten, sondern zugleich mögliche Veränderungen der Pläne. Der Beherrschung der gesamten Ostseite des Platzes stand weiterhin das Lidlovský genannte Eckhaus im Wege, das Karl Eusebius von Liechtenstein erst im Jahre 1638 erwerben konnte.¹⁵ Das Prager Palais verlor in den nachfolgenden Jahrzehnten schrittweise an Bedeutung, und zwar zu Gunsten der mährischen Residenzen der Liechtensteiner.



Abb. 4: Rentz, Michael Heinrich (Radierer): Blick auf das Palais Liechtenstein während des feierlichen Zugs zur Prager Burg aus Anlass der Krönung der Kaiserin Maria Theresia im Jahre 1743. (Reproduktion Ramhoffscky von Ramhofen, Johann Heinrich: Drey Beschreibungen, Erstens: Des Königlichen Einzugs, Welchen Ihre Königliche Majestät [...] Frau Maria Theresia, [...] In Dero Königliche drey Prager-Städte gehalten [...]. Prag 1743)

¹⁵ Vlček, P. u. a.: *Umělecké památky Prahy*. Malá Strana (Die Kunstdenkmäler Prags. Die Kleinseite), S. 359.

Karl von Liechtenstein starb, noch bevor die reichhaltige Dekoration des Baus ihre Vollendung fand. Das konkurrierende Palais Waldstein war auch noch nicht vollendet, doch seine Repräsentationsräume – Mitte der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts fertiggestellt – dürfte Karl von Liechtenstein sicherlich gekannt haben. In keinem Fall dürfte er beabsichtigt haben sich mit einer weniger prunkvollen Ausstattung seiner eigenen Residenz zufriedenzugeben. Diese Überlegung hat mich zu einer Hypothese geführt, die ich zwar aktuell durch keine Quellen zu belegen vermag, die jedoch meiner Auffassung nach nicht unrealistisch erscheint. Karl von Liechtenstein hatte bereits früher die Dienste des Hofbildhauers Rudolfs II., nämlich Adrian de Vries', in Anspruch genommen, da er bei diesem die Statuen des *Schmerzensreichen Christus* (1607) und des *hl. Sebastian* (1613–1615) bestellt hatte.¹⁶ Seit 1623 arbeitete der berühmte Bildhauer für Albrecht von Wallenstein an Statuen für den Garten seines Palais, die auf der Prager Burg gegossen wurden.¹⁷ Über die Bestellung dieser beiden Figuren sind wir durch die archivalischen Quellen bei Wallenstein gut informiert und wir kennen hier die Originale, die heute in Drottningholm aufbewahrt werden. Die letzte Statue, ein *Neptun*, wurde erst nach dem Tode des Künstlers im Jahre 1627 vollendet. Vor einiger Zeit tauchten – neben der bereits bekannten Statue des *Herkules* – zwei weitere Spätwerke von Adrian de Vries auf: ein *Mercur* im Schloss Karlskron in Chlumetz an der Cidlina (Chlumec nad Cidlinou) und die Statue des Atlas bzw. des Silenus in einem österreichischen Schloss; die Figuren sind evident modelliert und zur gleichen Zeit wie diejenigen Wallensteins gegossen.¹⁸ Es könnte sich um für Wallenstein – etwa für Gitschin (Jičín) – bestellte Werke handeln, freilich wäre dann doch vermutlich eine Erwähnung im reichhaltigen Archiv des Generalissimus zu erwarten. Doch könnte nicht auch Karl von Liechtenstein der Auftraggeber und das Kleinseitner Palais der Bestimmungsort gewesen sein? Die Tatsache, dass der Herzog nur wenige Wochen später als der Bildhauer verstarb und die Ausschmückung des Palastes entsprechend den ursprünglichen Plänen keine Fortsetzung fand, scheinen diese spekulative Vorstellung zu stützen. Das Prager Palais Liechtenstein – und vor allem die Umstände seiner Errichtung – sollten in Zukunft, da sie bislang

¹⁶ Scholten, Frits (Hg.): *Adriaen de Vries, 1556–1626*. Amsterdam – Stockholm – Los Angeles 1999, S. 162-163 (*Schmerzensreicher Christus*), S. 210-201 (*Hl. Sebastian*).

¹⁷ Larsson, Lars Olof: *Adrian de Vries*. Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545–1626. Wien – München 1967, S. 91-98 («Gartenskulpturen für Fürst Albrecht von Waldstein»).

¹⁸ Zur Statue des *Herkules* Scholten, F. (Hg.): *Adriaen de Vries*, S. 246; zur Statue des *Mercur* Fučíková, Eliška: *Der Mercur aus Schloss Karlskrone*. Eine neuentdeckte Skulptur von Adriaen de Vries. In: Graf Adelman, Sigmund – Diemer, Dorothea (Hrsg.): *Neue Beiträge zu Adriaen de Vries*. Bielefeld 2008, S. 148-155. Die Statue des *Atlas* bzw. *Silenus* wurde bislang noch nicht publiziert; sie befindet sich in einer österreichischen Privatsammlung.

zu Unrecht von der Forschung keine Beachtung gefunden haben, auf der Grundlage einiger hier erwähnter Umstände zweifellos eine größere Aufmerksamkeit verdienen.



Abb. 5: Adrian de Vries: Merkur, Bronze, 1615–1616, Schloss Karlskron, Chlumetz an der Cidlina. (Archiv der Autorin)

Della virtù e della grandezza Romana. Das Palais Liechtenstein in der Rossau – Bemerkungen zu Architektur, Ikonographie und Konzept

Friedrich Polleroß

Der folgende Aufsatz kann aufgrund des Platzmangels nur wesentliche Charakteristika des fürstlichen Palastes in der Rossau (Abb. 1) beschreiben und nicht auf alle Detailfragen eingehen. Dabei wird von einem 20 Jahre alten Aufsatz ausgegangen,¹ aber es können auch zahlreiche neue Erkenntnisse einbezogen werden.

I. «Palazzo in Villa»

Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712)² erwarb am 17. Juni 1687 von der Familie Auersperg ein großes Gartengrundstück in der Rossau, wel-



Abb. 1: Domenico Martinelli, Südfassade des Palais Liechtenstein in der Rossau, um 1695, Wien. (Foto: Fürstliche Sammlungen)

¹ Friedrich Polleroß: «Utilità, Virtù e Bellezza». Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XLVIII (1993), 36-52.

² Zu seiner Biographie siehe: Jacob von Falke: Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein, 2. Bd., Wien 1877, 321-355; Sabine Schulze: Johann Adam Andreas von Liechtenstein (1657–1712). Glanz der Tugend – Fürstliche Hofhaltung im Hochbarock. In: Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein, Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main 1986, 97-133; Herbert Haupt: Fürst Johann Adam I. Andreas. In: Rainer Vollkommer / Donat Büchel (Hg.): Das Werden eines Landes 1712 – 2012, Ausstellungskatalog Vaduz 2012, 48-57.

ches er trotz des hohen Preises von 15 000 Gulden als «*seltene occasion*» bezeichnete.³ Für die Bebauung forderte er noch im selben Jahr Pläne in Venedig (bei P. Vincenzo Coronelli?) und Rom (bei Carlo Fontana?) an, aber offensichtlich ohne Erfolg.⁴ Daher griff er auf Johann Bernhard Fischer (1656–1723) zurück, der 16 Jahre «*bey dem cavagliere Berinini sich aufgehalten*», und zunächst von seinem Schwager Philipp Sigmund Graf von Dietrichstein (1651–1716) beschäftigt worden war.⁵ Der junge Bildhauer lieferte zuerst die Pläne für das am Ende des Gartens situierte Belvedere, das ab 1689 in veränderter Form errichtet und 1873 abgetragen wurde. Die Planungsänderung betraf vor allem die Erhöhung zur Aufnahme einer Grotte, weil die von Fischer für den Hauptbau geplante Grotte nicht realisiert wurde.⁶

Fischers *Fürstliches Lustgartengebäude*, welches in einer Zeichnung in Mailand überliefert ist, verrät zwar deutlich den Einfluss Berninis, fand aber trotzdem nicht die Zustimmung des Bauherrn.⁷ Wenn auch die baupraktische Unerfahrenheit des eigentlich als Bildhauer ausgebildeten Fischer einen Grund für dessen Abfertigung und das 1690 erfolgte Engagement des Malerarchitekten Domenico Egidio Rossi (1659–1715) gebildet haben könnte,⁸ so ließ Fürst Hans Adam doch statt des projektierten *Lustgartengebäudes* ab 1691 einen «*Palazzo in Villa*» errichten. «Im Gegensatz zu Fischers Entwurf [– und dem gleichzeitig beim benachbarten Gartenpalais Althann realisierten Bau⁹ –] handelt es sich nun um einen streng

³ Herbert Haupt: «Ein liebhaber der gemähl und virtuosens...». Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712), Wien/ Köln/ Weimar 2012, 480, Nr. 2519.

⁴ Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 488, Nr. 2531. Einen Überblick zur Bau- und Ausstattungsgeschichte bieten vor allem: Hellmut Lorenz: Ein ‚exemplum‘ fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit – Bau und Ausstattung des Gartenpalastes Liechtenstein in Wien. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43 (1989), 7–24; Johann Kräftner: Das Palais. In: Liechtenstein Museum Wien: Die Sammlungen. München / Berlin / London / New York 2004, 26–83.

⁵ Zitat aus dem Brief des Grafen Michael Althann an Maximilian Jakob von Liechtenstein vom 1. April 1688: Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 492, Nr. 2541.

⁶ Ob die 1687 in Feldsberg an den «*ingenieur oder architect*» Fischer ausbezahlte «*verehrung*» in Höhe von 200 Gulden, der am 17. August 1688 weitere 45 fl. folgten, dafür oder für den Hauptbau und/oder die Stallungen in Eisgrub/Lednice waren, lässt sich nicht nachweisen: Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 33 Nr. 220 sowie 40, Nr. 290.

⁷ Hellmut Lorenz: Architektur. In: Hellmut Lorenz (Hg.): Barock (= Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4), München/ London/ New York 1999, 219–302, hier 255–256; Andreas Kreul: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation, Salzburg/ München 2006, 44–47.

⁸ Rossi erhielt 1690 «*wegen gefertigter abrieß*» 300 Gulden ausbezahlt: Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 63, Nr. 531.

⁹ Kreul, Fischer (wie Anm. 7), 146–147.

gegliederten Baublock, dessen Gestalt Traditionen des repräsentativen innerstädtischen Palastbaues aufgreift» (Lorenz).

Als 1692 der römische Architekt Domenico Martinelli (1650–1719) die Bauleitung übernahm, wurde diese Tendenz noch verstärkt, da sowohl durch die Erhöhung der Seitenteile um ein Mezzaningeschoss als auch durch die klassisch-römischen Detailformen der streng-repräsentative Charakter des Palastes betont wurde. Auch die innere Gliederung entsprach durch die beiden vom Vestibül in den Saal führenden Treppenhäuser¹⁰ nicht einem Garten-, sondern einem Stadtpalast. Damit fällt der Gartenpalast Liechtenstein aus der schematischen Typologie der Wiener Paläste und er hat auch «nicht typenbildend gewirkt».¹¹ Mit diesem von Hellmut Lorenz als «Stadtpalast im Grünen» bezeichneten Bauwerk folgte der Bauherr in zweifacher Hinsicht den Instruktionen seines Vaters Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684). Denn dieser hatte um 1675 in der Erziehungsschrift für seinen Sohn diesem wohl ebenso aus politischen wie aus ästhetischen Gründen von einem Palast in der kaiserlichen Residenzstadt abgeraten, da *«die Stadtgebeuen [...] zu Wienn, Prag und Brin [...] nicht gleich sein können, an Pracht, Magnificenz und Ansehen als die Landgebeuen, dan der Blatz [...] ist abgehndt, so der greste Mangl ist. Dan ein schenes und perfectes Gebeu will Platz haben, sich auszubreiten, so in denen Steten nicht sein kann, und dandenhero, was volkommenes zu machen, unmöglich ist.»*¹² Mit dem Palast in der Rossau gab Fürst Johann Adam Andreas einerseits dem sozialen Druck nach einer repräsentativen Residenz beim Kaiserhof nach,¹³ andererseits schuf er sich sozusagen einen ländlichen Herrschaftssitz in Form eines Stadtpalastes vor den Toren

¹⁰ Die Stufen aus Salzburger Marmor sollten laut Vertrag vom 9. Dezember 1693 von Johann Franz Pernegger geliefert werden: Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 577-578, Nr. 2695.

¹¹ Lorenz, Architektur (wie Anm. 7), 256; Kreul, Fischer (wie Anm. 7), 120-123.

¹² Victor Fleischer: Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684) (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für neuere Geschichte Österreichs 1), Wien/Leipzig 1910, 187.

¹³ Friedrich Polleroß: «Des Kaysers Pracht an seinen Cavalliers und hohen Ministern». Wien als Zentrum aristokratischer Repräsentation um 1700. In: Walter Leitsch/ Stanislaw Trawkowski, Wojciech Kriegseisen (Hg.): Polen und Österreich im 18. Jahrhundert, Warschau 2000, 95-122; Andreas Pečar: Die Ökonomie der Ehre. Höfischer Adel am Kaiserhof Karls VI. Symbolische Kommunikation in der Vormoderne (= Studien zu Geschichte, Literatur und Kunst), Darmstadt 2003; Andreas Pečar: Schloßbau und Repräsentation. Zur Funktionalität der Adelspalais in der Umgebung des Kaiserhofes in Wien (1680–1740). In: Ulrich Oevermann/ Johannes Süßmann/ Christine Tauber (Hg.): Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage (= Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel 20), Berlin 2007, 179-199; Beatrix Bastl: Der aristokratische Zugriff auf das barocke Wien. In: Wiener Geschichtsblätter 63 (2008), 1-25.

Wiens¹⁴ – in den Worten des Vaters – ein «*Palatio oder Schlos, so auf dem Landt oder in einer selbsteigenen zugeherigen Statt stehet, allwo Blatz genug vorhanden zum sich nach der Nothorft mit allen auszubreiten*»,¹⁵ und laut Kräftner eine «kühne Utopie einer fürstlichen Landresidenz mit Garten, Kirche und einer Siedlung für die Ackerbürger». ¹⁶ Dabei folgte der Bauherr auch architektonisch dem Geschmack seines Vaters, der französische Pavillonlösungen ebenso ablehnte wie runde Formen des Baukörpers und italienische Monumentalität forderte: «*Mues also ein Pallatium gross, gratiosum und amplum sein, und von 3 Gabren*» und kann dieses dritte Geschoß «*wegen der Magnificenz und den Ansehen keineswegs unterlassen sein.*»¹⁷ Daher wurde die bei Rossi noch vorhandene Hervorhebung des Mittelrisalites durch die nur zweigeschossigen Seitenrisalite mit den Freitreppen von Martinelli endgültig aufgegeben, obwohl dies im Bereich der Dachzone zu unschönen Überschneidungen führte. Ziel war offensichtlich eine «massig geschlossene, palazzoartige Stadtvilla im römischen Stil» sowie eine «fast klassizistisch kühle Monumentalität». ¹⁸ Diesem Modus entspricht auch der Festsaal mit seinen marmorierten Halbsäulen, in dem Matsche unter Bezug auf die nur «*Fürsten und Herren*» zustehenden Kolonnadensäule in den Architekturtraktaten von Vitruv, Leon Battista Alberti und Sturm-Goldmann (1696) einen ikonographischen Hinweis auf die antike *Curia Senatoria*, also den Versammlungssaal des römischen Senates, sieht. ¹⁹ Die entsprechenden Illustrationen finden sich in der Liechtensteinbibliothek etwa in der von Hartmann II. von Liechtenstein (1544–1585) angekauften französischen Vitruvsausgabe von 1572²⁰ sowie in der Goldmannausgabe von 1699²¹ (Abb. 2).

¹⁴ Herbert Haupt: Die Fürsten von Liechtenstein und Wien. In: Vollkommer/ Büchel, 1712 (wie Anm. 2), 122-127.

¹⁵ Fleischer, Karl Eusebius (wie Anm. 12), 179.

¹⁶ Johann Kräftner: Liechtensteinmuseum. Ein Haus für die Künste, München u. a. 2004, 7 und 20; Polleroß, Rossau (wie Anm. 1), 37-40.

¹⁷ Fleischer, Karl Eusebius (wie Anm. 12), 107-108.

¹⁸ Kräftner, Liechtensteinmuseum (wie Anm. 16), 10.

¹⁹ Franz Matsche: Prachtbau und Prestigeanspruch in Festsälen süddeutscher Klöster im frühen 18. Jahrhundert. Zum Typus und zur Verbreitung des Kolonnadensaals und zur Frage des 'Reichsstils'. In: Markwart Herzog / Rolf Kießling / Bernd Roeck (Hg.): Himmel auf Erden oder Teufelsbauwurm? Wirtschaftliche und soziale Bedingungen des süddeutschen Klosterbarock (= Irseer Schriften NF 1), Konstanz 2002, 81-118, hier 97-101.

²⁰ Wien, Bibliothek der Fürsten Liechtenstein, Sign. 88.1.19: Architecture ou art de bien Bastir, de Marc Vitruve Pollion Autheur Romain antique, mis de Latin en Francoys par Jan Martin, Paris 1572, 182-183.

²¹ Wien, Bibliothek der Fürsten Liechtenstein: Nikolaus Goldmann / Leonhard Christoph Sturm: Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst, Braunschweig 1699, Taf. 60.

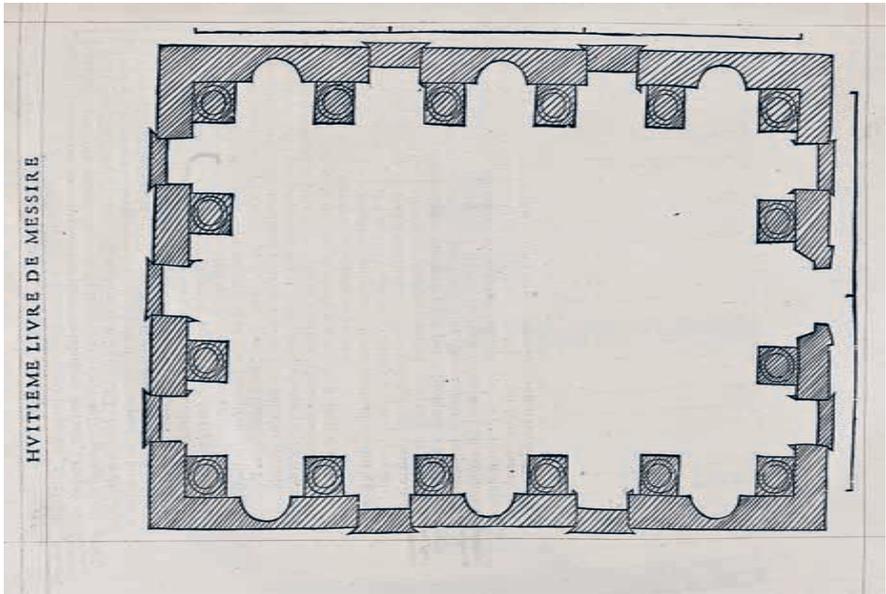


Abb. 2: Grundriss der antiken Curia Senatoria, Vitruv-Ausgabe von Jean Martin, Paris 1572; Wien, Fürstlich Liechtensteinische Bibliothek. (Foto: Fürstliche Sammlungen)

Die Ableitung der Architektur führt wohl nicht nur aufgrund der vorübergehenden Tätigkeit der Künstler Fischer, Martinelli und Pozzo nach Rom,²² sondern auch aufgrund der väterlichen und persönlichen Prägung des Bauherrn. Durch seine Zwitterstellung zwischen Stadt- und Gartenpalast ist der Palazzo Barberini von Carlo Maderno und Gianlorenzo Bernini (1628–1638) direkt vergleichbar, dessen Severità auch ähnlich ist.²³ Der flache Mittelrisalit und die Kolossalpilaster entsprechen hingegen dem Palazzo Chigi von Bernini und Fontana (1664–1667), dessen Fassade ja auch das unmittelbare Vorbild für das Stadtpalais Kaunitz-Liechtenstein war.²⁴ Erwähnenswert scheint aber auch die Villa Benedetta von Plautilla Bricci (1663–1665), deren Gartenfassade zwar einfache Wandgliederungen, aber ebenfalls drei Geschosse und neun Achsen sowie eine ähnliche

²² Zu Martinellis römischer Zeit siehe: Hellmut Lorenz: Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur (= ÖAW Phil.-hist. Klasse Denkschriften 218), Wien 1991, 8-22.

²³ Patricia Waddy: Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and Art of the Plan, New York NY / Cambridge MA / London 1990, 173-271.

²⁴ Lorenz, Martinelli (wie Anm. 22), 34-39.

Blockhaftigkeit aufweist.²⁵ Aus gesundheitlichen Gründen war Prinz Hans Adam keine umfassende Kavaliereise möglich gewesen und er hatte nur zwei kurze Reisen nach Rom und Florenz bzw. Venedig in den Jahren 1677 und 1679 unternommen.²⁶ Hingegen können wir das Besichtigungsprogramm seines Cousins Anton Florian von Liechtenstein (1656–1721) in Rom rekonstruieren. Denn dieser wurde ebenso wie Johann Philipp (1651–1712) und Leopold Joseph von Lamberg (1653–1706) sowie Georg von Martinitz (1645–1714) 1675 vom Antiquar Pietro Rossini betreut und dabei höchstwahrscheinlich auch zu den drei eben genannten Palästen geführt.²⁷ Eine gewisse Vorbildwirkung hatte sicher auch das Palais Czernin in Prag,²⁸ welches schon der Vater des Bauherrn mit seinem Schlossprojekt in Plumenau/Plumlov übertreffen wollte. Bei der Ausführung dieses mährischen Schlosses hat Karl Eusebius seinen Sohn ebenfalls ganz eindringlich um die Ausführung einer dreigeschossigen Fassade ersucht, *«die weillen die höch die zier undt manificenz dem aug giebet unndt wohlgestaltig machet, deren gestalt gar viel benohmen wirt, wann sie nicht den drieten auffsatz bekommt, wie sie haben soll undt muß. Vier auffsatz an einen gebeww, die seint zuviel [...], drey aber ist die schönste proportion.»*²⁹

Dass die funktionell-repräsentative Absicht des Fürsten Liechtenstein in Wien verstanden wurde, beweist vor allem die Replik auf das Palais in der Rossau durch das Palais Trautson in der Josefstadt. Denn dieses bildet ebenfalls eine hybride Kombination von Stadt- und Gartenpalais, wobei die zwei Funktionen gleichsam durch die Haupt- und Querachse sichtbar gemacht wurden.³⁰ Vergleichbar sind auch die Lösungen für das Treppenhaus, und stilistisch verrät das Trautson-Palais ebenfalls eine klassischere Formensprache als die älteren Werke Fischers

²⁵ Paola Hoffmann: *Le ville di Roma e dei dintorni. Storia, arte e curiosità delle affascinanti dimore che, dall'antichità al Novecento, hanno rappresentato con la bellezza dei loro giardini l'anima aristocratica della capitale (= Quest'Italia. Collana di storia, arte e folclore 285)*, Roma 2001, 563-564; Francesco Eleuteri/ Antonella Ranaldi: *Villa «Il Vascello» a Roma: Elpidio Benedetti, Plautilla Bricci e Pietro da Cortona*. In: *Ville barocche in Toscana (= Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro Nr. 10 [1993])*, Firenze 1995, 89-103.

²⁶ Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 49. Anders bei Falke, *Liechtenstein* (wie Anm. 2), 327.

²⁷ Friedrich Polleroß: *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*, Petersberg 2010, 86-105.

²⁸ Mojmir Horyna/ Pavel Zahradnik/ Pavel Preiss: *Czernin Palace in Prague*, Praha 2001.

²⁹ Briefe vom 13. und 25. Juni 1680: Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 410, Nr. 2414 und 416, Nr. 2419.

³⁰ Michael Krapf: *Palais Trautson*, 2. Aufl. Wien 1990; Peter Prange: *Das Palais Trautson – eine «ungemeine Architecture»*. In: *Pantheon* 52 (1994), 101-119; Kreul, Fischer von Erlach (wie Anm. 7), 248-251; Willibald Deuer: *Palais Trautson*, Wien 2009.

von Erlach.³¹ Es war aber nicht nur eine Reaktion des vom Fürsten Liechtenstein abgelehnten Architekten, sondern auch ein eindeutiges Konkurrenzprojekt des Auftraggebers. War doch der während der Bauzeit zum Reichsfürsten erhobene Johann Leopold Donat Trautson (1659–1724) 1711 anstelle des Anton Florian von Liechtenstein zum kaiserlichen Obersthofmeister ernannt worden und wurde 1718 von diesem wieder im Amt abgelöst.³² Die Absicht zur Repräsentation des sozialen Aufstieges wurde vor allem durch die Tatsache ersichtlich, dass an der Hauptfassade die Grafenkrone des Wappens durch einen Fürstenhut ausgetauscht und analog dazu die ionische durch eine komposite Säulenordnung ersetzt wurde, obwohl dies unschöne Gebälküberschneidungen zur Folge hatte.³³

Parallel zu den ersten Baumaßnahmen wurden ab 1689 vom Fürsten Liechtenstein Steinpostamente für Gartenskulpturen bestellt und ab 1692 Bäume und Blumen angeschafft.³⁴ Erstaunlicherweise erst am 3. Juli 1694 erhielt der Tapissier Jean Trehet (1654–1740) erstmals 45 Gulden für die *«verferttichung eines garten riers»* und später folgten weitere Zahlungen an den Franzosen für die Gartengestaltung.³⁵ 1693–1699 lieferte Giovanni Giuliani (1664–1744) 16 Doppelgruppen und 16 Einzelstatuen für das Gartenparterre. Für unseren Zusammenhang sind dabei zwei Aspekte wichtig. Laut Vertrag vom 6. August 1693 wurde der venezianische Bildhauer verpflichtet, die Gartenskulpturen nach den vom Fürsten zur Verfügung gestellten Modellen, d. h., u. a., nach den Bronzefiguren des Florentiners Giovanni Francesco Susini (um 1575–1653), auszuführen. Die Vorbilder waren nach antiken Skulpturen entstanden bzw. galten in der Liechtensteinsammlung als antik.³⁶ Diese Tatsache fügt sich bestens zur Nachricht, dass der Bauherr gerade zu Planungsbeginn im Sommer 1687 sich in Augsburg nach den dort erhältlichen Modellen der *«schönsten statuen, so zu Rom, in der große wie die original»*, erkun-

³¹ Zu diesem Stilwandel Fischers siehe zuletzt: Franz Matsche: Johann Bernhard Fischer von Erlach und das Motiv der «Basilica» in der barocken Palastarchitektur. Zum Exedra-Hof des Palais Trautson in Wien. In: Martin Engel u. a. (Hg.): Barock in Mitteleuropa. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hellmut Lorenz (= Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. LV/LVI), Wien/ Köln/ Weimar 2007, 145–164; Friedrich Polleroß: «Wien wird mit gleichem Recht Neu=Rom genannt, als vormals Constantinopel». Geschichte als Mythos am Kaiserhof um 1700. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 11 (2009), 102–127.

³² Zur Rivalität der Adelligen siehe: Pečar, Ökonomie (wie Anm. 13), passim.

³³ Friedrich Polleroß: DOCENT ET DELECTANT. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49 (1996) 165–206, hier 194, Abb. 31–32.

³⁴ Luigi A. Ronzoni: Giovanni Giuliani und das Haus Liechtenstein. In: Giovanni Giuliani (1664–1744), Ausstellungskatalog, München u. a. 2005, 1. Bd., 52–117, hier 56–59.

³⁵ Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 99, Nr. 896.

³⁶ Ronzoni, Liechtenstein (wie Anm. 34). 1. Bd., 181; Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 577, Nr. 2694.

digte. 1692 bat er seinen in Rom tätigen Cousin Anton Florian, bei Carlo Luna, dem «*besten meister des abformen*», «*von den vornehmsten statuen, so zu Rom, die köpff in gipß abgegoßener*» zu beschaffen sowie diese und «*gantzer die völlige statua della Venere di Medici*» nach Wien transportieren zu lassen. Da dies offensichtlich nicht klappte, erwarb Fürst Hans Adam schließlich 1694 beim Kunsthändler Philipp Mayer in Augsburg zahlreiche Abgüsse. Die Liste der angebotenen Werke umfasst u. a. *Venus, Herkules und Antaeus, Herkules und der Kentaur, Aeneas und Anchises, Herkules und die Hydra, Jason, Laocoon* und den *Hercules Farnese* sowie vieles mehr, insgesamt 133 Skulpturen³⁷. Welche Gipsabgüsse von diesem Angebot Fürst Liechtenstein erwarb, wissen wir leider nicht, aber 1695–1699 bestellte er bei Massimiliano Soldani Benzi (1656–1740) auch mehrere Bronzegüsse von antiken Köpfen, darunter Augustus und Hadrian sowie Cicero und Seneca³⁸. 1701 ersuchte er den Florentiner Bildhauer außerdem um Modelle für Vasen und Urnen, «*principalmente, che venghono dell'antico*»³⁹. Die bewusste oder vermeintliche Antikenrezeption des Bauherrn ist also bei seinen Skulpturen ebenso offensichtlich⁴⁰ wie das römische Element bei der Architektur, und daher war es vielleicht kein Zufall, dass das Palais in der Rossau anlässlich einer kaiserlichen Feier 1718 expressis verbis von Carl Gustav Heraeus (1671–1725) in einen antiken *Palatium* und einen *Circus Maximus* verwandelt wurde⁴¹.

Ebenso interessant sind die nachweisbaren Themen der nicht erhaltenen Gartenskulpturen: *Venus verbrennt die Pfeile des Amor, Venus bestraft den Amorknaben, Meleager, Merkur, Apollo und Daphne, Apollo und Cupido*, sowie *Herkules und Antaeus*.⁴² Wenn es auch keinen Hinweis auf ein Gesamtprogramm gibt, können wir doch – über die ovidischen Metamorphosen und allgemeine Götterserien hinaus – festhalten, dass Venus als Göttin der Schönheit und Liebe, Apollo als Beherrscher des Kosmos und der Künste sowie dem Tugendhelden Herkules eine gewichtige Rolle zukam. Als der Fürst 1692 Terrakottamodelle beim Bologneser

³⁷ Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 484, Nr. 2524, 533, Nr. 2620, 591–600, Nr. 2716–2719 und 2721.

³⁸ Luigi A. Ronzoni: Giovanni Giuliani (1664–1744), Ausstellungskatalog, München u. a. 2005, 2. Bd. Kat. Nr. VII.13–17 und 36–38.

³⁹ Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 336–337, Nr. 2297.

⁴⁰ Schulze, Johann Adam (wie Anm. 2), 107–110 («Die Antike als Ideal»); 118–130 («Soldanis Arbeiten für die Galerie Liechtenstein»).

⁴¹ Franz Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des «Kaiserstils» (= Beiträge zur Kunstgeschichte 16), Berlin/ New York 1981, 356–260, Abb. 43–45; Christiane Salge: Studien zur Wiener Festkultur im Spätbarock. Feuerwerk und Illumination. In: Martin Engel u. a. (Hg.): Barock in Mitteleuropa. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hellmut Lorenz (= Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. LV/ LVI), Wien / Köln / Weimar 2007, 401–418 hier 412–414.

⁴² Ronzoni, Liechtenstein (wie Anm. 34), 60–63.

Bildhauer Giovanni Giuseppe Mazza (1653–1741) bestellte, überließ er zwar dem Bildhauer die Themenfindung, nannte aber als mögliche Darstellungen *«ratti di Sabinj, ò le ferzo dell’Hercole, anche Venerine»*, also Raptusgruppen sowie Darstellungen von Herkules und Venus. 1702 lieferte der Bildhauer die Tonmodelle für vier bzw. acht Gruppen, darunter *Venus und Adonis*, *Diana und Endymion*, *Pluto und Proserpina* sowie *Flora und Zephir*.⁴³ In der zweiten Ausstattungsphase von 1705–1708 kamen die Skulpturen auf den Dächern der Ehrenhofgebäude zur Aufstellung. Dafür schlug Giovanni Giuliani selbst am 13. September 1706 eine Folge von 38 mythologischen Personifikationen vor, die zwar nicht ungewöhnlicher als die Gruppen der ersten Bauphase sind, dafür aber konsequent einem kosmologischen Konzept folgten: vier Erdteile und vier Elemente (z. B. *Venus und Vulkan* = Feuer), vier Jahres- und vier Tageszeiten, Apollo mit den neun Musen, fünf Sinne und vier Temperamente sowie drei Tugenden (*Caritas* und *Fortitudo* [!] sowie *Justitia* [?]).⁴⁴ Ronzoni, der hier unverständlicherweise «keinen überzeugenden ikonographischen Zusammenhang» erkennen will, hat jedoch zurecht auf die Parallelen zur Ikonographie der Fresken Rottmayrs in Vestibül und Sala Terrena hingewiesen.⁴⁵

II. *«finalmente qualche cosa che allude alli giardini»*

Ebenso wie die Ausführung von Architektur und Gartengestaltung des Palais Liechtenstein in der Rossau erstreckte sich auch die Innenausstattung über einen Zeitraum von mehr als einem Jahrzehnt mit mehrfachen Wechseln von Plänen sowie Künstlern. Dabei spielte vor allem die 1694 erfolgte Erwerbung des Stadtpalais Kaunitz in der Bankgasse und dessen Fertigstellung als echte Stadtresidenz der Fürsten von Liechtenstein unweit der Hofburg die entscheidende Rolle.⁴⁶ Denn dieses Ereignis hatte eine mehrjährige Bauunterbrechung zur Folge und konnte nicht ohne funktionelle sowie finanzielle Auswirkungen für das nun von der hybriden Vorstadtresidenz zum echten Gartenpalais mutierende Gebäude bleiben. Parallel dazu erfolgte um 1704 – entweder freiwillig durch Geschmackswandel oder durch die Umstände erzwungen – ein Medienwechsel von den in Stuck einge-

⁴³ Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 343-344, Nr. 2311.

⁴⁴ Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 848-849, Nr. 3049.

⁴⁵ Ronzoni, Liechtenstein (wie Anm. 34), 1. Bd., 64-69.

⁴⁶ Hellmut Lorenz: «Nichts Brachtigeres kann gemacht werden als die vornehmen Gebeude.» Bemerkungen zur Bautätigkeit der Fürsten von Liechtenstein in der Barockzeit. In: Evelin Oberhammer (Hg.): «Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel». Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit, Wien – München 1990, 138-154, hier 146-153; Lorenz, Architektur (wie Anm. 7), 251-252.

setzten Ölbildern zu den Fresken.⁴⁷ Die Quellenlage bietet nur einzelne Hinweise auf die inhaltlichen Überlegungen des Bauherrn, aber 1685 wurde etwa den Stuckateuren des Schlosses Plumenau befohlen, dass «*die figuren gemacht sein sollen [...] auff khein andere manier oder muster, sondern gleich von Sr. hochfürstl. gnaden in überschückten kupffer abrißsen gnädigst solche verzeichnet sein worden*»⁴⁸. Schon 1692 hatte der Fürst beschlossen, das zweite und dritte Zimmer seines Appartements des gerade erst begonnenen Palastes in der Rossau vom Bologneser Maler Marcantonio Franceschini (1648–1729) mit Leinwandbildern ausstatten zu lassen. Vorgesehen waren 12 bzw. 7 Gemälde zwischen den Fenstern, über den Türen sowie am Plafond, wo allerdings noch die Stuckornamente fehlten. Bezüglich der Themen wünschte der Auftraggeber am 4. September 1692 in jedes Zimmer eine eigene «*historia o favola dell’Ovidio, mentre in quell’ luogho starà meglio far cose profane*». ⁴⁹ Er bezog sich dabei einerseits auf die gleichsam als Probestück 1691 bestellte Historie der Auffindung des Mosesknabens, andererseits auf die Empfehlung seines Vaters, der für die Zimmer des Hausherrn profane oder poetische Historien gefordert hatte.⁵⁰ Als erstes Musterstück einer wandfesten Ausstattung hatte Liechtenstein außerdem eine Sopraporte mit einer nackten Venus bestellt, deren Nacktheit der Maler jedoch aus moralischen Gründen reduzieren wollte. Am 12. November sandte Franceschini seine Vorschläge für die Gemälde-serien: das eine Zimmer sollte einen Phaetonzyklus bekommen, wobei über dem Kamin die Herrschaft der Sonne mit den vier Jahreszeiten und der Zeit, am Plafond hingegen der Sturz des Phaeton durch Jupiter dargestellt werden sollten. Für den zweiten Raum schlug Franceschini einen Venus-Adonis-Zyklus vor, dessen formales und inhaltliches Zentrum an der Decke *Mars, Diana und Amor* bilden sollte.⁵¹ Angesichts der etwa von Hellmut Lorenz abgelehnten inhaltlichen Dimension des Palastes in der Rossau können wir also zwei Punkte festhalten: 1. Ein

⁴⁷ Für Pozzos Fresko wurden der schon vorhandene Stuck und vielleicht auch das Gemälde von Bellucci abgenommen: Kräftner, Palais (wie Anm. 4), 49–50. Bei den Stiegenhäusern waren noch 1705 Leinwandbilder in Stuckumrahmung vorgesehen: Hellmut Lorenz: Zu Rottmayrs Treppenhausfresken im Wiener Gartenpalast Liechtenstein. In: Acta Historiae Artium 34 (1989), 137–138. Zu diesem Paradigmenwandel in der Wiener Kunst um 1700 siehe: Hellmut Lorenz: «Senza toccare le mura della chiesa». Andrea Pozzos Umgestaltung der Wiener Universitätskirche und die barocken «Farbräume» in Mitteleuropa. In: Herbert Karner/ Werner Telesko (Hg.): Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der «Gesellschaft Jesu» im 17. und 18. Jahrhundert (= ÖAW Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 5), Wien 2003, 63–74.

⁴⁸ Arbeitsvereinbarung vom 27. September 1685: Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 466–467, Nr. 2491.

⁴⁹ Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 223–224, Nr. 2129.

⁵⁰ Fleischer, Karl Eusebius (wie Anm. 12), 126.

⁵¹ Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 227–228, Nr. 2135.

Jahr bevor die Zimmer in Bau waren und bevor die Treppenstufen für die beiden Stiegenhäuser des Gebäudes geliefert wurden, gab es zu zwei Zimmern eine detaillierte ikonographische Planung mit einer raumbezogenen Verteilung der einzelnen Szenen,⁵² 2. beide Themenkreise sind ambivalent zu lesen – einerseits verweisen Phoebus Apollo und die Jahreszeiten, Venus als Göttin der Fruchtbarkeit sowie der Jäger Adonis auf Landwirtschaft und Gartenbau, andererseits galt Phaeton als politisches Sinnbild der Maßlosigkeit, während die gegensätzlichen Götter Venus und Mars auch die Tugenden Caritas und Fortitudo verkörpern konnten.⁵³ Aus der zuletzt vorgeschlagenen Gemäldeserie wurde jedoch bei der Lieferung 1698 – ohne dass dies aufgrund der fehlenden Korrespondenz nachvollzogen werden könnte – ein Zyklus von Gemälden von Diana und Aktaeon für eine «*stanza della Diana*».⁵⁴ Erst im Jahre 1700 wird der Vertrag von 1693 über die «*verfertigung gewisser mahlereyen, favole della Venere, Adone e della Diana*», erwähnt. Ob diese inhaltliche Akzentverschiebung an der Vorliebe des Bauherrn für Nuditäten lag, oder an der Veränderung der Funktion aufgrund der Erwerbung des Stadtpalastes, bleibt dahingestellt.⁵⁵ Es wäre jedenfalls denkbar, dass die Themen Apollo, Diana und Venus die ersten Teile eines alle sieben Räume umfassenden Planeten- (und Tages-) Zyklus werden sollten, wie es ja später in der Galerie realisiert wurde. Die beiden ersten Plafondbilder *Bestrafung des Cupido vor den Augen der Diana* und *Erhebung des Endymion in den Olymp durch Diana* lassen aber auch eine Korrespondenz dieser beiden Salons als Allegorien des Gegensatzes von sinnlicher und keuscher Liebe denkbar scheinen.⁵⁶ Der von Santino Bussi ausgeführte Deckenstück zeigt sowohl klassische Jagdtrophäen in der Sala Terrena als auch Liebespaare (Herkules und Omphale, Pan und Syrinx) in der Galerie und würde damit zu beiden Schwerpunkten passen.⁵⁷

⁵² Dwight C. Miller: Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins. Prince Johann Adam Andreas and the Decoration of the Liechtenstein Garden Palace at Rossau-Vienna, Cambridge u. a. 1991, 38–44.

⁵³ Charles Louis de Launay: Theo-mythologia historica. Das ist: Gründlich- und Historische Außlegung der Poetischen Götter-Fabeln, Prag 1740, 117–118; Friederike Klauner / Günther Heinz: Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Inhalt und Sinn von Gemälden. Salzburg / Wien 1987, 39 und 63.

⁵⁴ Miller, Franceschini (wie Anm. 52), 40.

⁵⁵ Auch im Jagdschloss Eckartsau des Grafen Franz Ferdinand von Kinsky (1678–1741) finden wir eine Kombination von Diana und Liebespaaren nach Ovid: Rainer Schuster: Diana triumphans. Anmerkungen zur Barockisierung des Schlosses Eckartsau im Marchfeld unter Franz Ferdinand Graf Kinsky. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 47 (1993), 52–65.

⁵⁶ Einen Hinweis darauf gibt es schon bei: Miller, Franceschini (wie Anm. 52), 40.

⁵⁷ Zu Santino Bussi siehe zuletzt: Martin Pozsgai: Donato Giuseppe Frisoni und der Gartenpalast Liechtenstein in Wien. Zur künstlerischen Herkunft des Württembergischen Hofarchitek-

Als Fürst Liechtenstein nach der Bau-Unterbrechung am 26. August 1706 bei Franceschini zwei weitere Tondi für den Gartenpalast bestellte, wollte er zwar dem Maler das Thema überlassen, meinte aber, eine Flora, eine Aurora oder eine Allegorie des Frühlings – «*finalmente qualche cosa che allude alli giardini*» – würden gut passen. Der Bologneser schlug daher *Flora mit Zephyr* sowie *Aurora mit Kephalos* vor und lieferte auch die beiden Rundbilder.⁵⁸ Es scheint naheliegend, dass die Gemälde, die Franz Werner Tamm zu Jahresanfang 1707 für Fürst Liechtenstein malte und für welche er ein erlegtes Reh und ein Wildschwein als Modelle erbat,⁵⁹ für das Adonis-Zimmer gedacht waren. Denn der schöne Jüngling wurde ja bekanntlich von einem Eber getötet, der übrigens auch den Winter symbolisierte.⁶⁰ Bei den Gemälden für die Galerie wurde die Gartenthematik konsequent weitergeführt: Franceschini nennt Apollo und Juno als Allegorien der Sonne (mit den drei fruchtbaren Jahreszeiten) und der Luft, «*le due principali condizioni per bene allevare un giardino*». Als historische Beispiele für die Vornehmheit der Agrikultur schlägt er Lucius Quintus Cincinnatus auf dem Pflug und den säenden König Abdolomon von Tyrus vor. Die erste Historie sollte in der Himmelszone mit einer Darstellung der Venus «*come dea de Romani e della fertilità*» ergänzt werden! Einige Woche später änderte der Künstler aufgrund einer Anregung des Fürsten seine Meinung und wollte anstelle der irdischen Szenen auf dem Plafondmittelbild lieber Apollo bzw. die Sonne als «*prencipe dei planeti*» und seitlich jeweils drei der Planeten malen. Auch damit war der Bauherr einverstanden.⁶¹ Ausdrücklich abgelehnt hat der Fürst hingegen 1707 Franceschinis Vorschlag für zwei Sopraporten mit dem tragischen Tod des Porcius Cato und seiner Tochter Porcia mit der Begründung, diese Themen seien für das Zimmer einer Fürstin ungeeignet. Stattdessen mögen eine Danaë und eine Venus gemalt werden.⁶² Aufgrund dieser

ten aus dem Umkreis von Santino Bussi. In: Martin Engel u. a. (Hg.): Barock in Mitteleuropa. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hellmut Lorenz (= Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. LV/LVI), Wien/ Köln/ Weimar 2007, 165-183.

⁵⁸ Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 372-375, Nr. 2360 und 2363.

⁵⁹ Haupt, Johann (wie Anm. 3), 867, Nr. 3086 und 869, Nr. 3089.

⁶⁰ Klauner / Heinz (wie Anm. 53), 107.

⁶¹ Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 379-380, Nr. 2370 und 383-384, Nr. 2376. Zum Galeriebild siehe: Karl Möseneder: Deckenmalerei. In: Lorenz, Barock (wie Anm. 7), 303-380, hier 335-336.

⁶² Brief vom 8. Juni 1708: Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 390-391, Nr. 2385. Das gleichzeitig von Andrea Lanzani freskierte Damenappartement im Schloss Austerlitz von Liechtensteins Jugendfreund Kaunitz zeigt ähnliche Themen (Aurora, Venus, Phaeton), aber eine andere, den Tagesablauf symbolisierende Ikonographie: Radka Miltová: Das Verhältnis des ikonographischen Inhalts der Wandmalereien zu der funktionalen Gliederung der Residenzen – das Beispiel Austerlitz. In: Sestavili Olga Fejtová / Václav Ledvinka / Jiří Pešek (Hg.): život pražských paláců (= Documenta Pragensia 28), Praha 2009, 793-795, Taf. CX-CXIX.

doch immer wieder stattfindenden Diskussionen über die zu malenden Themen halte ich es auch nicht für einen Zufall, dass Rottmayr 1707 bei seinem Versuch anstelle von Franceschini eines der Zimmer im Piano Nobile mit Ölgemälden ausstatten zu können, gerade auf das 1692 von seinem Rivalen vorgeschlagene Phaethon-Thema zurückkam. Mit der nicht unrichtigen Begründung, dass auch das (offensichtlich für Franceschini reservierte) Deckenbild mit den (von Rottmayr und Anton Faistenberger auszuführenden) Wandgemälden «*nottwendig von gleycher manier und colorit sein muss*», schlug er dem Auftraggeber am 5. Jänner 1707 auch gleich ein Thema für das auf Landschaft verzichtende Deckengemälde vor: «*darzu die historiü war nicht undeyglich [= untauglich] sein der Abollo, wie er seinen son, den Feyeton, den wagen verlaubt zu faren*». ⁶³ Der Entwurf Rottmayrs für das Phaeton-Zimmer hat sich erhalten und zeigt *Apollo und Phaeton*⁶⁴ (Abb. 3), wurde aber offensichtlich nicht im Großformat realisiert. Er hätte jedenfalls zu den Stuckreliefs der vier Erdteile von Santino Bussi⁶⁵ gepasst. Ungeachtet aller organisatorischen und inhaltlichen Ungereimtheiten lassen sich aber alle diese mythologischen und allegorischen Motive unschwer mit der Gartenthematik verbinden, wie es etwa auf dem 1682 gedruckten Titelblatt von Wolf Helmhard von Hohbergs *Georgica Curiosa* zu sehen ist⁶⁶ (Abb. 4).

Und trotz der Brüche, Widersprüche und Doppelgleisigkeiten, die vor allem dadurch entstanden, dass in der zweiten Bauphase ab 1702 einerseits schon ausgeführte Dekorationen wieder entfernt wurden, andererseits manche Stuckreliefs ausgeführt waren bevor die in die freien Felder malenden Künstler feststanden,⁶⁷ haben zumindest die Maler eine jeweils raumweise in sich schlüssige Konzeption angestrebt. Darüber hinaus lässt sich im Grundriss des Palastes eine ikonographische Symmetrie erkennen, die der vom Fürsten vorgegebenen formalen Struktur folgt (Abb. 5). Das spricht zwar nicht unbedingt für ein einheitliches Konzept des Fürsten, aber gegen eine inhaltliche Planlosigkeit. Dies gilt vor allem für die Fresken von Johann Michael Rottmayr im Mittelbereich des Erdgeschoßes. Ausgangspunkt ist das Mittelbild mit Venus (Abb. 6) als Sinnbild des

⁶³ Erich Hubala: Johann Michael Rottmayr, Wien / München 1981, 45 und 112; Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 868, Nr. 3087.

⁶⁴ Skizze Öl auf Leinwand (50,5 x 51,5 cm): Kunsthandel Robert Keil in Wien.

⁶⁵ Heute befindet sich dort das Gemälde mit der Aufnahme des Adonis in den Olymp: Marion Romberg: Die Welt in Österreich. 57 Beispiele barocker Erdteil-Allegorien, Diplomarbeit der Universität Wien, Wien 2008, 130-131.

⁶⁶ Polleroß, Liechtenstein (wie Anm. 1), Abb. 64.

⁶⁷ Siehe die Briefe des Fürsten an Franceschini vom 27. September 1704 und 31. Jänner 1705: Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 362-364.



Abb. 3: Johann Michael Rottmayr, Apollo und Phaeton, Entwurf für ein Deckengemälde im Palais Liechtenstein, 1707; Wien, Kunsthandel Robert Keil. (Foto: Robert Keil)

Gesichtssinnes,⁶⁸ das von den Allegorien der vier anderen Sinne – darunter *Venus und Mars* als Verkörperung des Tastsinns – umgeben ist. Von der Doppelfunktion der Liebesgöttin als Personifikation der Schönheit (mit einem Gemälde des Parisurteils!) und Fruchtbarkeit ausgehend, verweisen die jeweils symmetrisch angeordneten anderen Themen einerseits auf die Künste Architektur, Skulptur, Malerei und Poesie, andererseits auf die Liebe wie *Jupiter und Juno* oder *Venus und Adonis* sowie drittens auf Landwirtschaft und Ackerbau, die vier Elemente sowie die für das Wachstum verantwortlichen Göttinnen *Aurora, Flora* und *Ceres*. Alle diese

⁶⁸ Vgl. dazu: Eric J. Sluijter: *Venus, Visus en Pictura*. In: Reindert Falkenburg u. a. (Hg.): *Goltzius-Studies Hendrick Goltzius (1558–1617)* (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42/43, 1991-1992), Zwolle 1993, 337-396.



Abb. 4: Allegorie des adeligen Landlebens, Titelkupfer von Matthäus Kilian zu Wolf Helmhard von Hohberg, *Georgica curiosa*, 1682; Privatbesitz. (Foto: Friedrich Polleroß)

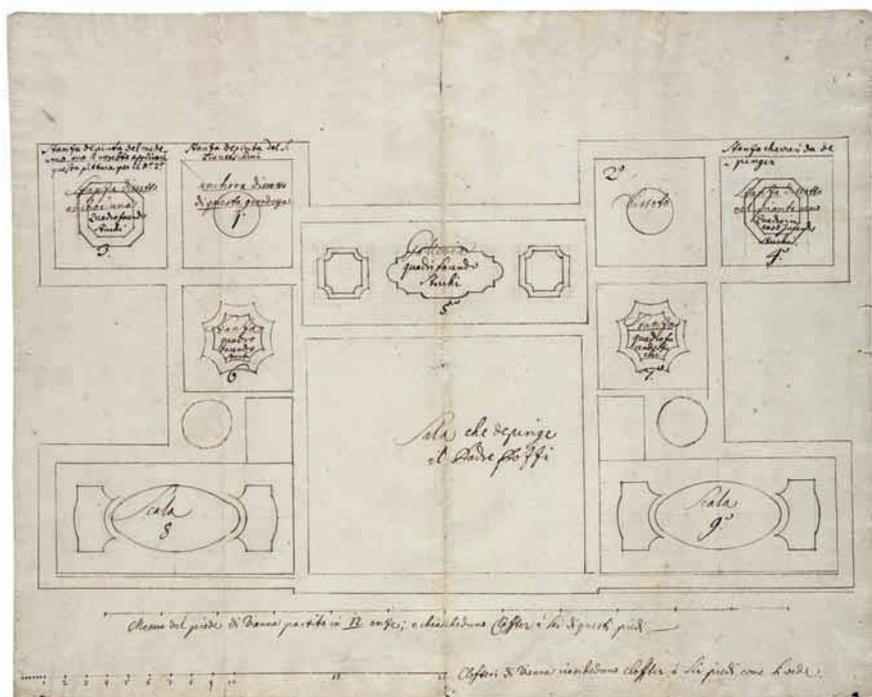


Abb. 5: Plan des Piano Nobile mit Einzeichnung der Gemäldeformate, Beilage zu einem Brief des Fürsten Hans Adam an Franceschini vom 27. 9. 1704 (Konzept). (Wien, Archiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, HA Kart. 67, Foto: Fürstliche Sammlungen)

Motive, die starke Parallelen zu Franceschinis Thematik des Piano Nobile sowie zu Giulianis Statuen des Ehrenhofes zeigen, sind nun tatsächlich nicht ungewöhnlich. Aber die Bezugnahme auf den Bauherren durch den Grundriss des Gebäudes bei der *Architektur* und dem Liechtenstein-Wappen bei der *Skulptur* individualisieren das Programm ebenso, wie die bewusste Gegenüberstellung von Agrikultur und Kunstförderung der Selbststilisierung des Fürsten als unabhängiger Landadeliger entspricht.⁶⁹

Diesem um die Sinne, die Künste und den Garten angeordneten Themenkreis, steht nun der Tugend-Bereich gegenüber, der die Sommerzimmer des Erdgeschosses, die beiden Treppenhäuser und den Festsaal umfasst. Die jeweils drei

⁶⁹ Ich erinnere in diesem Zusammenhang nur an den 20 Jahre jüngeren Festsaal des Palais Dietrichstein-Lobkowitz, wo in analoger Weise die Allegorien der Künste und der Militärarchitektur auf die Funktionen des Grafen Gundacker von Althann als Akademiepräsident und Militärkommandant verweisen: Pierre Schreiden: Jacques Van Schuppen 1670–1751, Brüssel 1983, 42–46.



Abb. 6: Johann Michael Rottmayr, Venus als Allegorie des Gesichtssinnes, der Schönheit, Liebe und Fruchtbarkeit, Fresko in der Sala Terrena, um 1705/6; Wien, Palais Liechtenstein. (Foto: Fürstliche Sammlungen)

Zimmer der beiden Appartements im Erdgeschoss wurden von Johann Michael Rottmayr zwischen 1705 und 1708 freskiert und lassen sich eindeutig einer Herren- bzw. Damenwohnung zuordnen. Primavista geht es um *Exempla Virtutis* wie Aeneas, der als Sohn der Venus natürlich auch eine Verbindung zu deren Darstellung im Zentrum des Erdgeschoßes bildet, Jason und Alexander bzw. Ariadne (und Theseus) sowie Andromeda (und Perseus) auf der anderen Seite. Eine allegorische Himmelsszene mit Scheinarchitektur im Zentrum des Freskos wird jeweils von narrativen Medaillons in Chiaroscuro wie *Flucht des Aeneas aus Troja*, *Theseus und der Minotaurus* oder *Befreiung der Andromeda durch Perseus* ergänzt.⁷⁰ Verkörpert die Rettung des Theseus durch Ariadne eindringlich die Rolle der fürstlichen Gattin, so ist die Verleihung des Vlieses ganz unzweifelhaft auf den Bauherrn zu beziehen, der 1693 in den habsburgischen Hausorden aufgenommen wurde.⁷¹ Die Bedeutung dieses Ereignisses für die Repräsentation des Fürsten Liechtenstein wird dadurch ersichtlich, dass er nicht nur umgehend die Wappen auf den fürstlichen Silbertellern nachträglich mit der Ordenskollane umgeben ließ, sondern 1704 auch der Kupferschmidt, der das Wappen für das Portal in der Rossau verfertigen sollte, nach einem eigenen «*modellino zu den glidern des touson und der ketten*» arbeiten musste.⁷² Und als Domenico Martinelli um 1699 Detailstudien für die Dekoration der Orangerie anfertigte, wurde selbst dort das fürstliche Wappen mit der Ordenskette eindeutig erkennbar skizziert⁷³. In ikonographischer Symmetrie lassen die drei Zimmer eine Bedeutungssteigerung erkennen: zeigt das jeweilige Vorzimmer tugendhaftes Verhalten durch das *Opfer des Aeneas an Venus* bzw. die *Tugend* an sich, so präsentiert der dritte Saal jeweils eine Apotheose – die Himmelfahrt des Alexander auf der Herren- und die Aufnahme der Andromeda in den Götterhimmel auf der Damenseite⁷⁴.

Damit ist auch bereits im Erdgeschoss die Thematik der beiden Treppenhäusfresken sowie des Festsaales angekündigt, nämlich die Belohnung des menschlichen Tugendhelden durch die Aufnahme in den Olymp!⁷⁵ Die beiden ebenfalls zwischen 1705 und 1708 von Rottmayr geschaffenen länglichen Treppenfresken wurden erst ab 2000 freigelegt, verdeutlichen aber dieses Konzept in einer bewuss-

⁷⁰ Hubala, Rottmayr (wie Anm. 63), 152-157; Herbert Karner: Andrea Pozzo, Johann Michael Rottmayr und die Kutsche des Fürsten von Liechtenstein. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 61, 2007, 568-589.

⁷¹ Falke, Liechtenstein (wie Anm. 2), 330.

⁷² Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 110, Nr. 1020 (1695).

⁷³ Lorenz, Martinelli (wie Anm. 22), MZ 91, Abb. 287.

⁷⁴ Kräfner, Palais (wie Anm. 4), 61.

⁷⁵ Zum Tugendprogramm des Stadtpalais siehe: Matthias Reuß: Antonio Bellucci Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien, Hildesheim/ Zürich/ New York 1998.

ten formal-ikonographischen Gegenüberstellung der *Hinführung des jugendlichen Herkules durch Minerva zum Olymp* auf der rechten Seite (Abb. 7), und dem *Sturz der Giganten aus dem Götterhimmel mit Hilfe des Herkules* auf der linken Seite (Abb. 8).⁷⁶ Der Gigantensturz erfolgte nach den Worten eines Handbuches von 1740, weil diese Rebellen Jupiter und die anderen Himmelsgötter, «*daß ist, die Prinzen seines Hofes [...] zu dethronosiren beständig im Sinn hatten*».⁷⁷ Das Motiv war also ebenso wie der 1692 von Franceschini vorgeschlagene *Sturz des Phaeton* ein allgemein verständliches Sinnbild für politische Vermessenheit.⁷⁸ Das zur Nachfolge anspornende Fresko zeigt den jugendlichen Helden, der von Minerva zu Jupiter geleitet wird und sich gleichzeitig von der mit dem goldenen Apfel in den Armen des Mars liegenden Venus abwendet.⁷⁹ Das lässt sich m. M. nach entweder als eine Variante des klassischen Motivs vom Herkules am Scheideweg interpretieren, oder als die durch die Harmonie von Mars und Venus sowie die Künste und Wissenschaften symbolisierte Friedenszeit im Gegensatz zum Kriegsgetümmel auf dem Fresko des anderen Treppenhauses.

Den Höhe- und Endpunkt des von den Stiegenhäusern vorgezeigten Tugendweges bildet das von Andrea Pozzo 1704–1708 ausgeführte Deckenfresko mit der doppelten Krönung des von sieben Tugendpersonifikationen begleiteten Tugendhelden durch Jupiter mit Lorbeer und Krone – parallel zum später im Stiegenhaus angebrachten Ölgemälde gleicher Thematik im Festsaal des Stadtpalais von Antonio Bellucci (1654–1715)⁸⁰! Während die anderen Götter gleichsam Zeugen dieser Vergöttlichung sind und einige Laster in die Tiefe stürzen, zeigen die Randbereiche in Form von Skulpturen oder narrativen Chiaroscuro Szenen aus dem Leben des Herkules.⁸¹ Diese Darstellungen entsprechen einerseits den geläufigen zwölf Heldentaten – darunter der Sieg über Antaeus oder den Nemeischen Löwen, sie enthalten aber auch ungewöhnliche und weniger schmeichelhafte Ereignisse wie *Herkules und Omphale* sowie nicht eindeutig identifizierbare

⁷⁶ Werner Telesko: Andrea Pozzos Deckenfresko im Herkulesaal des Gartenpalais Liechtenstein in Wien – inhaltliches Zentrum einer Allegorie des Hauses Liechtenstein? In: Herbert Karner (Hg.): Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, 69–79, hier 75–76.

⁷⁷ De Launay, Theo-mythologica-historica (wie Anm. 53), 52.

⁷⁸ Die Gigantomachie galt schon in der Antike als Sieg der Ordnung über die Barbarei und als Sinnbild der Bestrafung der Überheblichkeit: Klauner / Heinz, Himmel (wie Anm. 53), 31.

⁷⁹ Telesko, Liechtenstein (wie Anm. 76), 75 sieht hier Jupiter und Alkmene. Dagegen spricht aber wohl auch die formal-ikonographische Weiterführung dieses *conchetto* beim Treppenhaus des Palais Daun-Kinsky: siehe unten FN 91.

⁸⁰ Möseneder, Deckenmalerei (wie Anm. 61), 333–335.

⁸¹ Eine ähnliche Gestaltung gibt es 1708 im Festsaal des slowenischen Schlosses der Grafen Sauer: Jolanda Rebecca Nussdorfer: Schloss Dornava. Einige neue Daten über die Fresken im Schloss Dornava. In: Ptujski Zbornik VI/2 (1996), 852–868.



Abb. 7: Johann Michael Rottmayr, Minerva führt den jugendlichen Herkules von Venus zu Jupiter, Deckenfresko im östlichen (!) Treppenhaus, um 1707/08; Wien, Palais Liechtenstein. (Foto: Fürstliche Sammlungen)



Abb. 8: Johann Michael Rottmayr, Sturz der Giganten durch Jupiter mit Hilfe von Herkules, Deckenfresko im westlichen (!) Treppenhaus, um 1707/08; Wien, Palais Liechtenstein. (Foto: Fürstliche Sammlungen)

Motive.⁸² Eines der beiden monumentalen Reliefs von Giuliani über den Kaminen zeigte *Herkules von Viktoria gekrönt*⁸³ – offensichtlich nach einem Kaminentwurf von Jean Lepautre (1618–1682) aus der Zeit um 1660.⁸⁴ Die Taten des Herkules sind jedenfalls auch in diesem Falle als die Voraussetzungen für die Apotheose anzusehen. Telesko vermutet daher wohl zurecht, dass sich der mit seiner Arbeit nach dem Jesuiten beginnende Rottmayr «thematisch am Hauptfresko Pozzos

⁸² Telesko, Liechtenstein (wie Anm. 76), 69-71.

⁸³ Ronzoni, Giuliani (wie Anm. 34), 2. Bd., 248-250, Nr. 139.

⁸⁴ Kupferstich: *Cheminées à la moderne*, Paris Le Blon um 1660 bzw. Mariette 1661.

orientieren musste» und dass den beiden Stiegenhausfresken «nur die Funktion eines ‚Präludiums‘ im Verhältnis zum thematischen Gipfelpunkt im Herkulesaal zukommen konnte». ⁸⁵ Trotz der schon in der Vita des Herkules angelegten Widersprüche und negativen Seiten ⁸⁶ kann meiner Meinung nach kein Zweifel bestehen, dass der von Jupiter unter die Unsterblichen aufgenommene Herkules im Palais Liechtenstein den tugendhaften Fürsten im Allgemeinen ⁸⁷ und den vom Kaiser in den Vliesorden, in den Geheimen Rat und in den Reichsfürstenstand aufgenommenen Bauherrn Johann Adam Andreas von Liechtenstein im Besonderen symbolisiert. ⁸⁸ Dafür sprechen vor allem das von Pozzo in der Hauptachse des Saales gemalte Liechtensteinwappen, ⁸⁹ aber auch die ikonographischen Parallelen zum Winterpalais des Prinzen Eugen ⁹⁰ und zum Palais des Vizekönigs und Fürsten Wirich Philipp von Daun (1669–1741). ⁹¹ Die Rolle Kaiser Leopolds I. als richtender Göttervater Jupiter fand sich etwa am Plafond im Palais des Grafen Raimondo Montecuccoli (1609–1680) ⁹² sowie an der Fassade des Wohnhauses von Ernst Rauchmüller von Ehrenstein unter dem Motto *NON SEMPER FULMINAT, ETIAM REMUNERAT* (Er blitzt / straft nicht nur, sondern belohnt auch) eindeutig auf die Adelserhebung des Sohnes von Fischers Bildhauerkollegen bezo-

⁸⁵ Telesko, Liechtenstein (wie Anm. 76), 76.

⁸⁶ Edward J. Olszewski: Framing the moral lesson in Pollaiuolo's Hercules and Antaeus'. In: Luba Freedman/ Gerlinde Huber-Rebenich (Hg.): Wege zum Mythos (=Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa / Beihefte 3), Berlin 2001, 71-87.

⁸⁷ Zu den Identifikationen von Fürsten mit Herkules siehe: Klaus Irl: Herkules im Spiegel der Herrscher. In: Christiane Lukatis / Hans Ottomeyer (Hg.): Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe, Kassel 1997, 61-77; Friedrich Polleroß: From the «exemplum virtutis» to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture: an Example of the Adoption of Classical Forms of Representation. In: Allan Ellenius (Hg.): Iconography, Propaganda, Legitimation (=The Origins of the Modern State in Europe 13th-18th Centuries 7), Oxford/ New York 1998, 37-62.

⁸⁸ Franz Matsche: Mythologische Heldenapotheosen in Deckengemälden Wiener Adelspaläste des frühen 18. Jahrhunderts. In: Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas, 1. Bd., Budapest 1999, 315-352.

⁸⁹ Kräftner, Palais (wie Anm. 4), 50 (Abb.).

⁹⁰ Ulrike Seeger: Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen: Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien / Köln / Weimar 2004, 45-128; Ulrike Seeger: Herkules, Alexander und Aeneas. Präsentationsstrategien der Türkensieger Prinz Eugen, Ludwig Wilhelm von Baden-Baden und Max Emanuel von Bayern. In: Christoph Kampmann u. a. (Hg.): Bourbon / Habsburg / Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700, Köln / Weimar / Wien 2008, 182-195.

⁹¹ Zum Fresko im Stiegenhaus siehe: Matsche, Heldenapotheosen (wie Anm. 88), 331-339; Wolfgang Prohaska: Die malerische Ausstattung des Palais unter Feldmarschall Daun. In: Palais Daun-Kinsky Wien Freyung, Wien 2001, 124-157, hier 127-133. Zum Herkulesgemälde von Paolo de Matteis: Wolfgang Prohaska / Nicola Spinosa (Hg.): Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, Ausstellungskatalog Wien, Neapel 1993, Kat.-Nr. 14.

⁹² Miller, Franceschini (wie Anm. 52), 32, Fig. 15.

gen. Als Sinnbild kaiserlicher Macht wurde der Gigantensturz um 1673 auf einem Thesenblatt von Matthäus Küsel und 1699 auf einer Medaille dargestellt.⁹³

Zu beantworten bleibt jetzt noch die Frage, ob sich auch die *primavista* nicht zusammenpassenden Themen von Venus im Erdgeschoss und Herkules im Piano Nobile auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Dafür spricht zunächst die inhaltliche Verschränkung beider Bereiche im Festsaal durch die Präsentation von Flora, Ceres und Bacchus bzw. den *vier Jahreszeiten* im Deckenfresko. Dazu kommen Pozzos Leinwandbilder der *Vier Elemente*, wobei die Erde einmal mehr durch die drei fruchtbaren Jahreszeiten bzw. Göttinnen Flora, Ceres und Diana verkörpert wird. Die Allegorie der Luft symbolisiert hingegen die *Entfachung der Stürme durch Juno gegen Aeneas*, womit die direkte Verbindung zu den beiden größeren Gemälden *Aeneas auf der Flucht aus dem brennenden Troja* und *Aeneas empfängt in der Schmiede des Vulkan die Waffen von Venus* über den Kaminen hergestellt wird,⁹⁴ die als Allegorien des Feuers vielleicht nicht nur auf ihren Anbringungsort, sondern auch auf die Selbstverbrennung des Herkules als Voraussetzung der Apotheose zu beziehen sind. Ein vergleichbares Konzept wie im Palais Liechtenstein wurde 1730 in zwei Deckenbildern von Nicola Maria Rossi für das Gartenpalais Harrach sowie um 1770 auf drei Teilen eines Deckenfreskos in der Residenz des Fürsterzbischofs Maximilian von Hamilton (1714–1776) in Kroměříž von Franz Adolf von Freenthal (1721–1773) realisiert: In Wien standen der *Sieg der Tugend über Laster und Leidenschaften* sowie *Minerva führt die Jugend von Venus und den Lastern zu Jupiter* einander gegenüber;⁹⁵ in Kroměříž finden wir die Apotheose des Bauherrn zwischen einer Allegorie der Liebe und sinnlichen Schönheit (Hochzeit der Thetis und die drei Grazien) auf der einen, und der Allegorie der Weisheit und Tugend (Minerva entführt den Jüngling Paris aus dem Bett der Venus zu Jupiter und Juno) auf der anderen Seite.⁹⁶ Abgesehen davon, dass Venus sowie Herkules weibliche Schönheit und männliche Tugend verkörpern, stehen sich im Palais Liechtenstein m. M. im Erdgeschoss und Piano Nobile nach antiker Tradition *Otium* bzw. *res privata* und *Negotium* bzw. *res publica* gegen-

⁹³ P. Gregor Lechner OSB: Das barocke Thesenblatt. Entstehung – Verbreitung – Wirkung, Ausstellungskatalog Göttweig 1985, Kat.-Nr. 27; Liselotte Popelka: Eugenius in nummis. Kriegs- und Friedenstaten des Prinzen Eugen in der Medaille, Ausstellungskatalog Wien 1986, Kat.-Nr. 73.

⁹⁴ Bernhard Kerber: Andrea Pozzo (= Beiträge zur Kunstgeschichte 6), Berlin / New York 1971, 80–81.

⁹⁵ Wolfgang Prohaska: Eine «Macchia» Nicola Maria Rossis für ein Deckenbild des ehemaligen Gartenpalais Harrach in Wien. In: Martin Engel u. a. (Hg.): Barock in Mitteleuropa. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hellmut Lorenz (= Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. LV/LVI), Wien/ Köln/ Weimar 2007, 185–192.

⁹⁶ Ivo Krsek u. a.: Umení baroka na Morave a ve Slezku, Praha 1996, Kat.-Nr. 269.

über.⁹⁷ Dieses Ideal der *Villegiatura* wurde vor allem von den venezianischen Patriziern im 16. Jahrhundert propagiert⁹⁸ und fand auf diese Weise Eingang in die älteren Architekturtraktate in der Liechtensteinbibliothek.⁹⁹ Auch die Beschreibung und Rekonstruktion der Plinius-Villa durch Jean-François Félibien, die Johann Bernhard Fischer nachgezeichnet hat,¹⁰⁰ ist in der Liechtensteinbibliothek vorhanden, allerdings erst in einer Ausgabe von 1707.¹⁰¹ Im 17. Jahrhundert wurde diese Ideologie des adeligen Landlebens in der *Georgica Curiosa* eines Wolf Wilhelm von Hohberg und in der eingangs genannten Villa Benedetta in Rom vorgeführt.¹⁰² Deren ausführliche Beschreibungen von 1677 und 1680 waren dem Landgrafen Ludwig von Hessen-Darmstadt (1630–1678) bzw. dem Grafen Theodor von Sinzendorf (1657–1706) gewidmet. Der letztgenannte niederösterreichische Erbmundschenk war direkt mit dem Fürsten Hans Adam bekannt, da er diesem 1703 die Herrschaft Kirchberg an der Pielach um nicht weniger als 200 000 fl. verkaufte.¹⁰³ Und in diesem Text bzw. im darin beschriebenen römischen Palast wurden etwa die Herrschaftsformen Monarchie, Aristokratie, Oligarchie und Poligarchie sowie Demokratie, Anarchie, Timokratie und Tyrannis präsentiert. Die Folgen von *Uomini illustri* und eine *Schönheitengalerie* vertraten ebenso männliche und weibliche Ideale wie Herkules und Venus in Wien. Außerdem propagierte Elpidio Benedetti (1608–1690) hier explizit die Ideologie des höfischen Landlebens, weshalb den politischen Themen in vertikaler oder horizontaler Symmetrie die Ikonographie der Jahreszeiten und des Gartenbaus, der Künste und Schönheit sowie des Freizeitvergnügens und der Freundschaft gegenübergestellt bzw. zugeordnet waren. Zwei größere Zimmer mit graphischen Bildnissen von bedeutenden Männern nahmen direkt auf den in dieser Zeit vor allem in Frankreich oft diskutierten

⁹⁷ Jochen Werner Mayer: *Ismus ad villam*. Studien zur *Villegiatura* im stadtrömischen Suburbium in der späten Republik und frühen Kaiserzeit (= *Geographica Historica* 20), Stuttgart 2005, 25–30 («*otium*’ und ‚*negotium*’»).

⁹⁸ Silke Moehrke: *Bauern, Hirten und Gelehrte: Die italienische Villenkultur und Entwürfe ländlichen Lebens zwischen Ideal und Wirklichkeit*, phil. Diss. Gießen 2006: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/6036/pdf/MoehrkeSilke-2006-07-21.pdf>.

⁹⁹ Michael Krapf: *Architekturtheorien im 17. Jahrhundert. Die Rolle des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein*. In: Gertrude Stolz (Hg.): *Le baroque autrichien au XVIIIe siècle (France-Autriche 10)*, Rouen 1989, 93–102.

¹⁰⁰ Franz Matsche: *Johann Bernhard Fischer von Erlach, Plinius d. J. und Jean-François Félibien. Zur Invention von Fischers «Lustgebäuden»*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 61 (2007) Heft 4, 412–422.

¹⁰¹ Félibien: *Les Plans et les descriptions des deux plus belles maisons de campagne de Pline le Consul (...) Londres 1707*: Liechtensteinbibliothek Sign. 11.876.

¹⁰² Dietrich Erben: *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV (= Studien aus dem Warburg-Haus 9)*, Berlin 2004, 238–244; <http://rara.bibl.berlin.de/Dv3900-2770>.

¹⁰³ Falke, Liechtenstein (wie Anm. 2), 329.

Gegensatz von Hof- und Landleben Bezug. Auf der letzterem gewidmeten Seite waren die schon von Cato, Lucullus, Seneca oder Perikles beschworenen Vorteile des Landlebens aufgelistet: «Die Einsamkeit erleichtert den Erwerb der Tugend und entfernt einen von den Lastern sowie den Gefahren. [...] Wie man sich nach dem Unwetter auf den Hafen freut, so freut man sich nach der Tätigkeit am Hof auf die Villa. Das ländliche Leben ist das wahre Leben eines galanten Mannes, der das Leben genießen will.» Ein anderes Kabinett der Villa Benedetta war dem Gegensatzpaar Krieg-Frieden gewidmet. Es gab zwei *Galleriole*, die unter dem Motto *Arma & Litterae* aufeinander bezogen waren und Medaillons der größten Feldherren bzw. der größten Gelehrten aller Zeiten enthielten, während andere Räume antike oder moderne Weisheiten über das Wesen von Mann und Frau, die fünf Sinne oder die fünf Lebensalter vorführten.

Doch auch abgesehen von einer Interpretation von Venus und Herkules als Sinnbilder für die *Vita rustica* und die *Vita politica*, war diese Kombination keineswegs so ungewöhnlich wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Sie findet sich selbst in der Liechtenstein-Galerie mit den als Pendants konzipierten Gemälden *Herkules am Scheideweg* und *Venus überreicht Aeneas die Waffen* von Pompeo Batoni aus dem Jahre 1748.¹⁰⁴ Parallel dazu hatte sich vom 15. ins 17. Jahrhundert der Begriff des Virtuositums von männlicher Tugend zu Kunstmeisterschaft gewandelt.¹⁰⁵ Für die Kenntnis dieser Diskurse durch Liechtenstein sprechen m. M. die von ihm verwendeten Begriffe «virtuosi» für Kunstliebhaber und «virtù» für Kunst in seinem Schreiben von 1694 an Franceschini. Da dessen Venusgemälde von allen «*virtuosi*» geschätzt werde, bestellte der Fürst nämlich eine Allegorie der drei «*virtù*», nämlich Malerei, Architektur und Skulptur ebenfalls in Form nackter Frauen.¹⁰⁶ Der von Fürst Hans Adam mehrfach gewünschte und schließlich 1702 von Soldani Benzi gelieferte Abguss der *Venus Medici*¹⁰⁷ sowie der in der Sammlung ebenfalls vorhandene *Herkules Farnese*¹⁰⁸, der nach der Bronze von Susini von Adam Kracker vor 1693 vielleicht für den Garten im Großformat ausgeführt

¹⁰⁴ Kräftner, Palais (wie Anm. 4), Kat.-Nr. VI. 10 und 11.

¹⁰⁵ Eduardo Corte-Real / Susanna Oliveira: From Albertis ‚Virtus‘ to the Virtuoso Michelangelo. In: *Rivista di estetica* 47 (2011), Nr. 1. 83-94; Mitchell Frank Merling: Marco Boschini's *La corte del navigor pitoresco*: art theory and virtuoso culture in seventeenth-century Venice, Diss. Brown University 1992.

¹⁰⁶ Haupt, Johann Adam (wie Anm. 3), 254, Nr. 2168.

¹⁰⁷ Kräftner, Palais (wie Anm. 4), Nr. VI.13.

¹⁰⁸ Zur moralisch-ästhetischen Bedeutung dieser Skulptur siehe: Christiane Lukatis: Der Herkules Farnese. «Ein schönes Muster der starken männlichen Natur». In: Lukatis/ Ottomeyer, Herkules (wie Anm. 87), 35-60.

wurde,¹⁰⁹ verkörperten in diesem Zusammenhang das weibliche und männliche Schönheitsideal des klassischen Kunstakademismus im Sinne von Giovan Pietro Bellori¹¹⁰: «*nè huomo in fortezza hoggi si trova, che pareggi l'Hercole Farnesiano di Glicone, o donna, che agguagli in venustà la Venere Medicea di Cleomene*»¹¹¹. Auf das in der Liechtensteinbibliothek vorhandene Buch von Bellori (Abb. 9) verweist wohl der explizit von Liechtenstein an Franceschini geäußerte Wunsch, «*di far di belli nudi, mentre in questo si vede più l'arte*», und das Lob des Bolognesen wegen dessen Darstellung der «*bella idea di femine e giovani*»¹¹².

III. «*Studio Mythologico*»

Trotz seiner unvollständigen Kavaliertour hatte der Bauherr zweifellos eine qualifizierte Ausbildung erhalten, bei der die Kunsttheorie eine wichtige Rolle bildete.¹¹³ Hingegen wird man Hellmut Lorenz und Werner Telesko zustimmen können, dass Fürst Hans Adam weder eine literarisch-rhetorische Ausbildung zur Ausarbeitung eines detaillierten Herkules-Programmes hatte, noch an solchen Details interessiert war. Eine Generation später war die «*Mythologie oder Auslegung der Fabeln*» allerdings eine «*besonders jungen Cavalieren höchst anständige Wissenschaft*» geworden. Charles Louis de Launay, der Hofmeister der Grafen Nostitz-Rieneck¹¹⁴ publizierte daher 1740 sein Wissen in einem Handbuch unter dem Titel *Gründlich= und Historische Auslegung der Poetisch Götter=Fabeln* und widmete sein Werk dem Grafen Philipp Joseph Kinsky (1700–1749), dem Oberstkanzler des Königreiches Böhmen. In der Vorrede begründete de Launay sein Unternehmen mit der Tatsache, dass mittlerweile nichts «*in Pallästen grosser Herren/ und derselben Gallerien und Antiquitäten=Cabinets, sondern so gar in*

¹⁰⁹ Haupt, Johann Andreas (wie Anm. 3), 271, 281, Ronzoni, Liechtenstein (wie Anm. 34), 94-96, Abb. 50.

¹¹⁰ Sabrina Leps: «Un virtuoso legame d'amizia». Eine Studie zum Verhältnis von Malerei und Kunstliteratur im römischen Seicento am Beispiel von Carlo Maratta und Giovan Pietro Bellori, Diss. FU Berlin 2010, Berlin 2011.

¹¹¹ Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, 7. Liechtensteinbibliothek Sign. 8471. Dazu ausführlicher Polleroß, Rossau (wie Anm. 1), 50-51.

¹¹² Miller, Franceschini (wie Anm. 52), 36.

¹¹³ Vgl. dazu: Gernot Heiß: «Ihro keiserlichen Mayestät zu Diensten... unserer ganzen fürstlichen Familie aber zur Glori.» Erziehung und Unterricht der Fürsten von Liechtenstein im Zeitalter des Absolutismus. In: Evelin Oberhammer (Hg.): «Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel». Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit, Wien/ München 1990, 155-181; Fleischer, Karl Eusebius (wie Anm. 12), passim.

¹¹⁴ Wahrscheinlich handelte es sich dabei um den bekannten Franz de Paula Anton von Nostitz-Rieneck (1725–1794) oder dessen Vater, den Reichshofrat Franz Wenzel (1697–1765), dessen Mutter eine geborene Kinsky war.

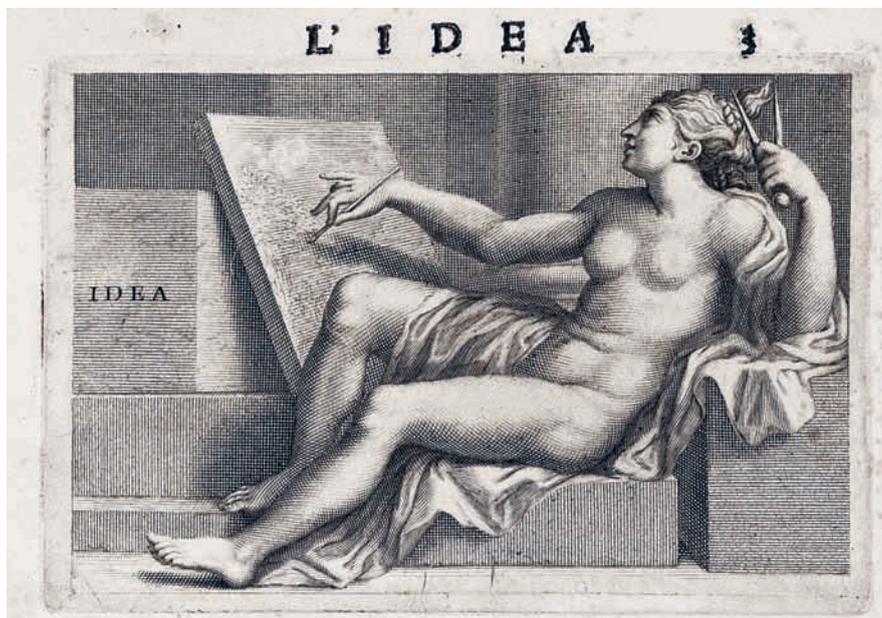


Abb. 9: Personifikation der künstlerischen Idee durch eine nackte Frau, Kupferstich, in Giovanni Pietro Bellori, *Le vite*, Rom 1672; Wien, Fürstlich Liechtensteinische Bibliothek. (Foto: Fürstliche Sammlungen)

Privat=Häusern/ wohl gewöhnlicher [sei]/ als Malereyen/ Statuen/ Medaillen/ und dergleichen Dinge, so größten Theils aus denen Gedichten der Poeten entlehnet seynd». Einer dieser Prinzenenerzieher, Hofkapläne oder gebildeten Herrschaftsverwalter käme meiner Meinung nach auch als Autor der Herkuleszenen im Festsaal in Frage.

Wie aus den Quellen hervorgeht, verfügten aber auch die Künstler Franceschini, Rottmayr und Giuliani über ein entsprechendes Fachwissen und unterbreiteten dem Fürsten ikonographische Vorschläge. Eine der grundlegenden Ideen könnte auch auf Johann Bernhard Fischer von Erlach zurückgehen, der aufgrund seiner römischen Schulung offensichtlich eine gewisse Erfahrung mit dem *Concettismo* hatte.¹¹⁵ So zeigt etwa Fischers Darstellung in der *Historischen Architektur* das Belvedere Liechtenstein zwischen den Vasen der Ceres und des Apollo, d. h. inmitten der Allegorien der Sonne bzw. des Feuers und der Erde bzw. Frucht-

¹¹⁵ Friedrich Polleroß: Von «redenden Steinen» und «künstlich-erfundenen Architekturen». Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner «concretus imaginatio». In: *Römische historische Mitteilungen* 49 (2007), 319-396.

barkeit, die beide als eigenhändige Inventionen signiert sind¹¹⁶. Auf Fischers erstem Entwurf (Abb. 10) dürfte etwa die Idee von einem Gegensatz zwischen terrestrischem Erdgeschoss und himmlischen Piano Nobile basieren. Denn der Querschnitt dieses Projekts zeigt eine bewusste Kontrastierung von künstlicher Felsengrotte im Erdgeschoss und klassischer Säulenarchitektur im Piano Nobile.¹¹⁷ Dieses auf Bernini zurückgehende Konzept, das auch bei der schon mehrfach genannten Villa Benedetta realisiert wurde, konnte Fischer beim Ahnensaal des Schlosses Frain an der Thaya /Vranov n. Dye mittels des vorhandenen Felsens als Sockel anwenden, um den anstrengenden Tugendweg des Herkules eindringlich zu veranschaulichen und im Kontrast dazu den *Templum virtutis et honoris* besonders monumental erscheinen zu lassen.¹¹⁸ Vielleicht wurde Fischers ursprüngliche Idee des dialektischen Gegensatzes von unten und oben in der späteren Ausstattung des Palastes durch die Gegenüberstellung von weiblicher Sinnlichkeit und

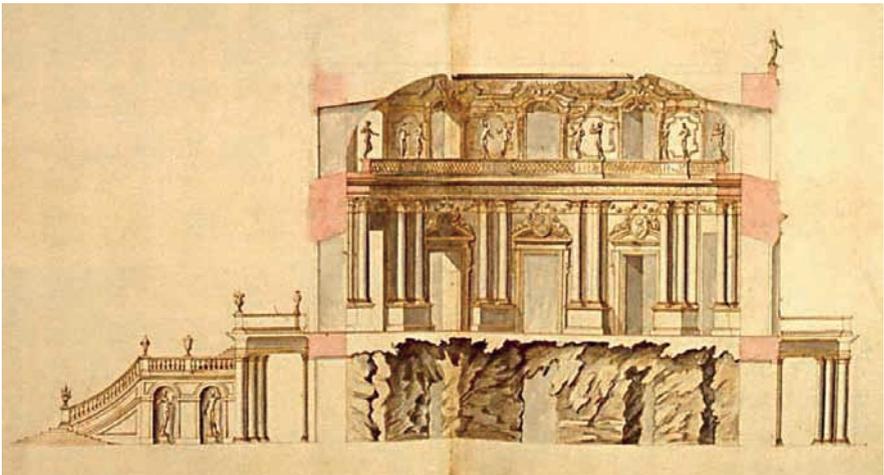


Abb. 10: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für das Palais Liechtenstein, lavierte Federzeichnung, um 1688; Mailand, Civico Gabinetto dei Disegni, Coll. Martinelli, Bd. 9, fol. 23. (Foto: Hellmut Lorenz)

¹¹⁶ Norbert Knopp: Das Garten-Belvedere. Das Belvedere Liechtenstein und die Bedeutung von Ausblick und Prospektbau für die Gartenkunst, München/ Berlin 1966, Taf. 22.

¹¹⁷ Peter Prange: Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) (= Schriften des Salzburger Barockmuseums 28), AK Salzburg 2004, 88–89.

¹¹⁸ Polleroß, Fischer von Erlach (wie Anm. 115), 350–372; Kreul, Fischer von Erlach (wie Anm. 7), 134–135.

männlicher Tugendhaftigkeit tradiert oder paraphrasiert.¹¹⁹ Eine solche auf Fischer zurückgehende Ikonographie erscheint umso naheliegender, da um 1700 in dem von Fischer erbauten Stadtpalast des Prinzen Eugen von Savoyen der Bauherr ebenfalls als neuer Herkules gepriesen wurde, der durch seine Heldentaten im Dienste von Kaiser und Reich zu höchsten Würden aufgestiegen war. Noch deutlicher als die beiden Treppen in der Rossau veranschaulicht Fischers Treppenhaus im Stadtpalast Eugens den beschwerlichen Tugendweg und den Aufstieg in den Olymp. Denn die 1696/97 von Giovanni Giuliani (!) erstmals für ein Wiener Treppenhaus geschaffenen Atlanten als Träger der Galerie¹²⁰ waren ja aufgrund ihres Aufstandes gegen die Götter des Olymp von Jupiter in die düstere Unterwelt verbannt worden. Der auf den Atlanten ruhende Bereich des *Piano Nobile* wird auch durch das Deckenbild des Phoebus Apollo als Himmelsgewölbe ausgewiesen. Der *conchetto* vom *iter virtutis* wird im Winterpalais sowohl durch die zentrale Statue des Halbgottes auf dem ersten Podest als auch durch die einander gegenüber gestellten Deckenbilder *Aurora und Phosphor* (?) sowie *Daedalus und Ikarus* im Zwischengeschoß weitergeführt.¹²¹

Die im Palais Liechtenstein am Beispiel des Tugendhelden vorgestellten *conchetti* – «die der Herkules-Vita inhärente Spannung von [...] Schuld und Sühne» sowie der «*ascensus* des Herkules und der unvermeidliche *descensus* der Besiegten»¹²² – verweisen jedoch nicht nur auf die rhetorische Architektur Fischers, sondern entsprechen in ihrer Bildtradition von *Bivium hominis christiani* und *via purgativa* sowie in ihrer Dialektik von steilem Aufstieg und himmlischen Fall, Erlösung und Verdammnis genau den Strukturprinzipien jesuitischer Rhetorik und Kunstpädagogik,¹²³ wie sie auch Fratre Andrea Pozzo geläufig waren.¹²⁴ Besonders

¹¹⁹ So werden etwa die markanten Doppelsäulen, die Fischer für den Festsaal plante, auch von Rossi an dieser Stelle übernommen, später allerdings in der Sala Terrena verwirklicht. Ein Kontakt ergab sich wohl auch über Rottmayr, der bei seiner Darstellung der Allegorie der Architektur im Palais Liechtenstein auf Entwürfe von Fischer zurückgriff.

¹²⁰ Ronzoni, Giuliani (wie Anm. 34), 2. Bd., 214-217.

¹²¹ Peter Stephan: «Ruinam praecedat Superbia». Der Sieg der Virtus über die Hybris in den Bildprogrammen des Prinzen Eugen von Savoyen. In: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst* 1/1997, 62-87, hier 78-85; Richard Kurdiovsky/ Klaus Grubelnik/ Pilo Pichler: *Das Winterpalais des Prinzen Eugen. Von der Residenz des Feldherrn zum Finanzministerium der Republik*, Wien 2001, 56-71; Kreul, Fischer von Erlach (wie Anm. 7), 216-219.

¹²² Telesko, Liechtenstein (wie Anm. 76), 76.

¹²³ Daher war Herkules auch als Sinnbild gegenreformatorischer Kardinäle geeignet: Jörg Martin Merz: *Kardinal und Herkules. Herkules-Themen bei italienischen Kardinälen im 16. und 17. Jahrhundert*. In: Ralph Kray / Stephan Oettermann (Hg.): *Herakles / Herkules I. Metamorphosen eines Heros in ihrer medialen Vielfalt*, Basel 1994, 95-110.

¹²⁴ Zu diesen wohl auf den hl. Ignatius zurückgehenden Grundprinzipien jesuitischer *Persuasio* siehe: Friedrich Polleroß: «Nuestro Modo de Proceder». Betrachtungen aus Anlaß der Tagung «Die Jesuiten in Wien» vom 19. bis 21. Oktober 2000. *Frühneuzeit-Info* 12 (2001), 93-128, hier

anschaulich wird dies im 1625 in Antwerpen publizierten Andachtsbuch *Via vitae Aeternae* des Jesuiten Antoine Sucquet (1554–1627) vorgeführt.¹²⁵ 1672 und 1681 wurde das Werk in Wien unter dem bezeichnenden Titel *Andächtige Gedanken zur Vermeidung des bösen und Vollbringung des guten* neuerlich bzw. in deutscher Übersetzung publiziert.¹²⁶ Auf dem Titelblatt von Johann Martin Lerch steigen die Menschen gleichsam wie in einem zweiläufigen Treppenhaus von hinten unten auf den ersten Absatz, um sich dort zu teilen: die einen schreiten fromm durch die explizit der *virtus* gewidmete Pforte und erreichen nach dem mühevollen Weg das ewige Licht Gottes; die anderen entscheiden sich hingegen für den Weg des Lasters, der mit Absturz und Höllenverdammnis endet. Eine solche Parallelisierung christlicher und mythologischer Vorstellungen mag heute unglaublich erscheinen. Im 17. und 18. Jahrhundert war sie es nicht: während die auf die *Exercitia Spiritualia* des Hl. Ignatius zurückgehende *applicatio sensuum* eines Fra Pozzo ebenso mit dem Gegensatz von äußerlicher Sinnlichkeit und innerer Tugendhaftigkeit operierte wie das Konzept des Palais Liechtenstein,¹²⁷ verwies das vorhin genannte mythologische Handbuch von de Launay schon im Titelblatt darauf, dass sein Autor auch die Meinung der Antike «*Von der menschlichen Seele, dem Himmel und der Hölle*» referiert.

110-114; Richard Bösel/ Lydia Salviucci Insolera (Hg.), *Mirabili Disinganni*. Andrea Pozzo (Trento 1642 / Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita, Ausstellungskatalog, Roma 2010. Zu dem aus künstlichen Felsen errichteten Belvedere des ab 1701 in Kassel tätigen Pozzo-Mitarbeiters Giovanni Francesco Guerniero, das nachträglich durch eine Pyramide mit der Herkulesstatue ebenfalls symbolisch aufgeladen wurde siehe: Gerd Fenner: Der «Grottenbau» auf dem Karlsberg. Zur Baugeschichte des Oktogons und der Wasserkünste, in: Lukatis / Ottomeyer (wie Anm. 87), 99-119.

¹²⁵ Jeffrey Chips Smith: *Sensuous Worship*. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany. Princeton/Oxford 2003, 23-47.

¹²⁶ Zu Pozzos Wirksamkeit in Wien siehe: Richard Bösel: *Le opere viennesi e i loro riflessi nell'Europa centro orientale*. In: Vittorio De Feo / Vittorio Martinelli (Hg.): *Andrea Pozzo*, Milano 1996, 204-229; Karner, Pozzo (wie Anm. 70).

¹²⁷ Herbert Karner: «*Ad majorem principis gloriam*». Pozzos Perspektive und die fürstliche Repräsentation. In: Karner, Pozzo (wie Anm. 70), 81-88.

Die Liechtensteinischen Schlossresidenzen im Kontext der mährisch-österreichischen Renaissance und des Manierismus Schloss Rabensburg

Tomáš Knoz

Für die Erforschung der Problematik der liechtensteinischen Residenzstrategien und deren Reflektion in der Architektur sowie der künstlerischen Verwirklichung der Schlossresidenzen im Zeitalter von Renaissance und Manierismus bzw. in der Ära des Aufstiegs der Liechtensteiner von der Position eines der zahlreichen mährischen oder genauer: österreichisch-mährischen Herrengeschlechter in die einzigartige Stellung der führenden Repräsentanten der «neuen» Fürstenschichte stellt sich eine grundlegende Frage.¹ Es geht hierbei um das Problem der möglichen Veränderung ihrer mit den Residenzen verbundenen Repräsentation und der damit in

¹ Zur Konstituierung der neuen Fürstenschicht in den böhmischen Ländern in dem sich unmittelbar an die Schlacht am Weißen Berg anschließenden Zeitraum vgl. Maťa, Petr: *Svět české aristokracie (1500–1700)* (Die Welt der böhmischen Aristokratie (1500–1700)). Praha 2004, v. a. S. 67–76. Zur Struktur und Mentalität des Adels in den böhmischen Ländern des weiteren v. a. Bůžek, Václav: *Šlechta v raném novověku v českém dějepisectví devadesátých let* (Der Adel in der frühen Neuzeit in der tschechischen Historiographie der neunziger Jahre). In: Bůžek, Václav – Král, Pavel (Hrsg.): *Rezidence a dvory v raném novověku*. Opera historica 7. České Budějovice 1999, S. 5–28; Bůžek, Václav – Maťa, Petr: *Wandlungen des Adels in Böhmen und Mähren im Zeitalter des Absolutismus*. In: Asch. R. G. (Hg.): *Der europäische Adel im Ancien Regime. Von der Krise der ständischen Monarchien zur Revolution (1600–1789)*. Köln – Weimar – Wien 2001, S. 287–322; Bůžek, Václav u. a.: *Společnost v českých zemích v raném novověku. Struktury, identity, konflikty* (Die Gesellschaft in den böhmischen Ländern in der frühen Neuzeit. Strukturen, Identitäten, Konflikte). Praha 2010 (v. a. das Kapitel über den Adel, S. 75–101, 223–298, 583–614); Knoz, Tomáš – Dvořák, Jan (Hrsg.): *Šlechta v proměnách věků* (Der Adel in den Wandlungen der Jahrhunderte). Brno 2011. Zur Problematik des gemeinsamen mährisch-österreichischen Kulturraumes in der frühen Neuzeit, v. a. am Beispiel der Liechtensteiner Winkelbauer, Thomas: *Lichtenštejnové jako «šlechta neznající hranice». Náčrt majetkového vývoje panů a knížat lichtenštejnských v Dolních Rakousích a na Moravě v rámci politických dějin* (Die Liechtensteiner als «keine Grenzen kennender Adel». Abriss der Eigentumsentwicklung der Herren und Fürsten von Liechtenstein in Niederösterreich und Mähren im Rahmen der politischen Geschichte). In: Komlosyová, Andrea – Bůžek, Václav – Svátek, František (Hrsg.): *Kultury na hranici – Jižní Čechy, Jižní Morava, Waldviertel, Weinviertel*. Wien 1995, S. 215–218; Knoz, Tomáš: *Zum Wandel des mährisch-österreichischen Kulturraums. Schloss Rosice in der frühen Neuzeit*. In: Kowalska, Zofia (Hg.): *Aus der Geschichte Österreichs in Mitteleuropa*. Wien 2003, S. 37–75.



Abb. 1: Unbekannter Künstler: Porträt Gundakars von Liechtenstein mit Schloss und Stadt Mährisch Kromau (Moravský Krumlov). (Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein)

Zusammenhang stehenden architektonischen und künstlerischen Qualitäten der Schlösser als politischer und sozialer «Ranganzeiger».²

Der Schlüssel zur Rekonstruktion der architektonischen Gestalt der liechtensteinischen Schlossresidenzen an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert liegt in der Interpretation zweier grundlegender Phänomene – des zeitlichen Umfangs sowie der geographischen Dimension. Den zeitlichen Umfang bestimmt vor allem die Tatsache, dass die heutige Erforschung der Renaissance- bzw. manieristischen

² Vgl. hierzu v. a. Fidler, Petr: *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises*. Innsbruck 1990; Skalecki, Georg: *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Einfluss Italiens auf das deutsche Bauschaffen*. Regensburg 1989. Vgl. des Weiteren Matthias Müller: *Das Schloss als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618)*. Göttingen 2004.

Etappen der Schlossresidenzen deren Veränderung in der Zeit beeinflusst, die sich vielfach als grundlegend erwies und die sehr häufig – neben den sich wandelnden architektonischen und ästhetischen Normen – auch mit der sich verändernden Funktion des entsprechenden Schlosses zusammenhing. Der erwähnte zeitliche Umfang muss zum Beispiel beim Studium der Pläne aus dem Fonds des Liechtensteinischen Bauamtes in Eisgrub (Lednice) im Mährischen Landesarchiv notwendigerweise in Betracht gezogen werden, wobei die Pläne vornehmlich im Zusammenhang mit den konkreten Umbauten der Schlösser im Zeitraum zwischen dem ausgehenden 18. und der Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden und als grundlegende Quelle nicht allein für die Kenntnis über die Umbauten der liechtensteinischen Schlösser in der Zeit der Entstehung der Pläne angesehen werden können, sondern auch hinsichtlich der Rekonstruktion der vorangegangenen baulichen Entwicklung.³ Die geographische Dimension wiederum verdeutlicht die Tatsache, dass es gerade im Falle der Liechtensteiner – im Kontrast zu anderen aristokratischen Strukturen in Mähren sowie in den angrenzenden österreichischen Gebieten – nicht allein um einen durch gewaltigen Umfang sowie eine große Zahl von Einheiten, die die erwähnte Struktur bildeten, Besitz handelte, sondern dass es zugleich um eine relativ einheitliche Verwaltung dieser Objekte ging, und zwar vornehmlich jener, die den Kern der liechtensteinischen Besitzungen bildeten sowie der zu diesen zählenden Schlossresidenzen, die in ihrer Mehrzahl in das Familienmajorat einbezogen waren.⁴

Quellen, mit deren Hilfe sich die grundlegende Struktur der liechtensteinischen Schlossresidenzen – auf der Grundlage eines methodologisch und terminologisch einheitlich angelegten Verzeichnisses – rekonstruieren ließe, stehen nur in geringer Zahl zur Verfügung. In gewissem Umfang lassen sich für eine

³ Moravský zemský archiv (künftig: MZA) Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub). Im Fond finden sich Pläne und Veduten zu nachfolgenden bedeutenden Schlossobjekten, die für die vorliegende Studie berücksichtigt wurden: Břeclav (Lundenburg), Bučovice (Butschowitz), Hluk (Hulken), Moravský Krumlov (Mährisch Kromau), Nové Zámky (bei Nessowitz/Nesovice), Nový Zámek (bei Úsov/Mährisch Auspitz), Uherský Ostroh (Ungarisch Ostra), Valtice (Feldsberg), Wilfersdorf. Die Bestände sind in einem nutzbringenden Inventarverzeichnis erfasst: Obršlík, Jindřich – Zřídka Veselý, František – Bršuner, V. – Krška, Ivan – Zemek Metoděj: Lichtenštejnský stavební úřad Lednice 1752–1945 (Das liechtensteinische Bauamt Eisgrub 1752–1945). Inventář. Brno 1959.

⁴ Zur Problematik des Wachstums und der Struktur der liechtensteinischen Besitzungen in Mitteleuropa vgl. v. a. Oberhammer, Evelin: *«Viel ansehnliche Stuck und Güeter»*. Die Entwicklung des fürstlichen Herrschaftsbesitzes. In: Dies. (Hg.): *Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit*. Wien – München 1990, S. 33–45. Vgl. darüber hinaus auch das interessante Dokument im SLHA Wien, Familienarchiv (künftig: FA), Karton 482, Karl I. von Liechtenstein, Biographica, Historique de l' acquisition de domaines propriétés de la maison princière de Liechtenstein sur les territoires de l' Etat Tchécoslovaque.

grundlegende Charakteristik knappe Einträge über die Schlossobjekte benutzen, wie sie im Majoratsbuch der Liechtensteiner aufgeführt werden (siehe Anhang am Schluss dieses Beitrags) – und dies trotz der Tatsache, dass hier viele historisch und architektonisch bedeutsame Objekte fehlen, die bei der Entstehung des Buches im Jahre 1756 keine Berücksichtigung im Majoratsbuch fanden.⁵ Ein positiver Aspekt der Einträge ist dessen ungeachtet der Umstand, dass sie – mit Blick auf die Zeit der Entstehung des Buches – die Aktualität der frühneuzeitlichen Entfaltung des Geschlechts der Liechtensteiner und ihrer Schlösser verzeichnen, dennoch aber deren Informationsgehalt noch nicht durch die strukturellen und baulichen Veränderungen des 19. Jahrhundert getrübt wird, und dass sie des weiteren im Ensemble der liechtensteinischen Majoritätsschlösser die grundlegenden Bauwerte, die Geschichte und die Funktion der konkreten Bauten differenzieren. Aus der analytischen Tabelle geht unter anderem hervor, dass – mit Ausnahme der für Residenzzwecke bestimmten und der Repräsentation des regierenden Fürsten und seines Hofes dienenden Bauobjekte – die allermeisten liechtensteinischen Schlösser in der «post-maximilianischen» und «post-gundakarischen» Epoche (zwischen der Mitte des 17. und der Mitte des 18. Jahrhunderts) als wirtschaftliche und administrative Zentren der einzelnen Güter dienten. In diesem Kontext spielte sich auch die Bau- und Architekturgeschichte der einzelnen Schlösser ab – viele von ihnen wurden als «wohl erbaut» bewertet –, dennoch aber zugleich, mit Blick auf ihre Funktion als Sitz der Wirtschaftsbehörde, die Schlösser in ihrer Grundgestalt ohne größere Umbauten belassen wurden, einschließlich der zu diesem Zwecke umgebauten Interieurs (so wird etwa das Schloss Eisenberg (Ruda) in Mähren durch die Jahreszahl seiner Fertigstellung im Jahre 1610 als Besitz der Familie Žerotín ausgewiesen, was im Jahre 1756 auch den aktuellen Bauzustand widerspiegelte).

Demgegenüber existieren jedoch zahlreiche Quellen unterschiedlichen Charakters, die in der Regel im Kontext der Verwaltung der einzelnen liechtensteinischen Schlösser und der sie umgebenden Zubauten bzw. der Rekonstruktion der Schlossobjekte gleichsam als Verwaltungs- und Wirtschaftszentren dieser territorialen Einheiten entstanden und mit deren Hilfe sich die architektonische und künstlerische Entwicklung der einzelnen liechtensteinischen Schlösser rekonstruieren lässt, wodurch nicht allein die Frage nach deren Rolle innerhalb der fürstli-

⁵ Sammlungen des regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein, Hausarchiv (künftig: SLHA), Majoratsbuch. In den Verzeichnissen des im Jahre 1756 angelegten Majoratsbuches fehlen z. B. die Renaissanceschlösser Mährisch Kromau (Moravský Krumlov, im Besitz der Sekundogenitur) oder Groß Ullersorf (Velké Losiny), das die Liechtensteiner von den Herren zu Žerotín erworben hatten und das sie bis 1802 hielten.

chen Repräsentation der karolinischen Generation der Familie beantwortet, sondern auch der Versuch einer allgemeineren Rekonstruktion der liechtensteinischen Schlossarchitektur im Zeitalter von Renaissance und Manierismus unternommen werden kann.⁶

Die Residenzstrategie

Die Geschwistergeneration Karl, Maximilian und Gundakar von Liechtenstein personifizierte nicht allein eine Wende innerhalb der Stellung des Geschlechts in politischer und sozialer Dimension, zugleich nämlich besaß diese Generation eine fundamentale Bedeutung auch im Zusammenhang mit der Kultur ihrer Schloss- und Palais-Residenzen.⁷ Wenn wir einmal das Palais Karls I. von Liechtenstein auf dem Kleinseitner Platz in Prag außer acht lassen, dessen soziale Rolle und architektonische Gestalt sich eher mit der Position des nahegelegenen Palais' Albrechts von Wallenstein vergleichen lässt, kann man die Residenzstrategie der drei Brüder aus der liechtensteinischen Generation der Zeit nach der Schlacht am Weißen Berg innerhalb eines bestimmten – inhaltlichen wie zeitlichen – Komplexes begreifen.⁸ Es handelt sich um eine Zeit, in der innerhalb der Familie Liechtenstein in signifikanter Weise das Bedürfnis nach Beibehaltung der Einheit der Familienbesitzungen akzelerierte, was in Anbindung an einige ältere Bemühungen dieses Typs und der Unterzeichnung des familiären Majoratsvertrages, die im Jahre 1606 erfolgte, zum Ausdruck kam.⁹ Es scheint sich anzubieten, dass eine solche Lösung auch

⁶ Als grundlegende Quellengruppen, die die bauliche Gestalt der liechtensteinischen Residenzen verzeichnen, treten insbesondere hervor: MZA Brno, F 155, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub) – hier v. a. die Pläne der einzelnen Schlösser und auch Rechnungsmaterial; SLHA Wien – hier v. a. die Fonds H. Karton 76 und weitere Hofzahlakten sowie die weiteren Fonds H (Herrschaften), und zwar häufig spezielle Faszikel zur baulichen Entwicklung der Schlossobjekte auf den einzelnen liechtensteinischen Herrschaften; Národní archiv (künftig: NA) Praha, Stará manipulace (Alte Manipulation).

⁷ Hierzu vgl. Knoz, Tomáš: *Lichtenštejnové, Morava a Valtice v 1. polovině 17. století. (Základní obrysy problematiky)* (Die Liechtensteiner, Mähren und Feldsberg in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts). In: Kordiovský, Emil (Hg.): *Město Valtice*. Valtice 2001, S. 301–315.

⁸ Zum liechtensteinischen Palais in Prag vgl. die Untersuchung von Fučíková, Eliška: *Lichtenštejnský palác v Praze* (Das Palais Liechtenstein in Prag). *Časopis Matice moravské*. Die grundlegende Quellengrundlage bildet – mit Blick auf die Erbauung des Palais durch Fürst Karl I. von Liechtenstein – neben dem Fond Hofzahlakten (SLHA Wien, Karton 77) auch das dazugehörige Faszikel Stará manipulace im Nationalarchiv Prag (NA Praha, Stará manipulace, Sgn. L 40 (Lichtenštejnové), v. a. Nr. 24–43).

⁹ SLHA Wien, FA, Karton 5, Familienvertrag. Der zugehörige Karton enthält einige zeitgenössische und moderne Abschriften des zwischen Karl, Maximilian und Gundakar von Liechtenstein am 29. September 1606 in Feldsberg unterzeichneten Familienvertrages. Dieser Kontrakt knüpfte an analoge Vorgängerdokumente an, die zwischen Angehörigen des Hauses Liechten-

eine klare Differenzierung der Residenzstrategie bedeuten würde, die die einzigartige soziale und Besitzstellung Karls I. im Rahmen des Geschlechts sowie im Kontext des Landes und des mitteleuropäischen Raumes zu reflektieren scheint. Wenngleich Karl I. von Liechtenstein im Jahre 1605 Landeshauptmann in Mähren wurde¹⁰ und drei Jahre später (bzw. 1614) Herzog von Troppau,¹¹ bedeutete keiner dieser Eckpunkte eine automatische Wende in der bisherigen Residenzstrategie und im Aufbau eines architektonisch adäquaten Residenzschlosses auf einer der mährischen Besitzungen bzw. unmittelbar in Troppau selbst. Vielmehr lässt sich eine Residenzstrategie beobachten, die in einem bestimmten Wortsinne das Dreigestirn der Brüder de-hierarchisierte. Bereits in der Zeit vor der Schlacht am Weißen Berg betraf dies Karl und Maximilian von Liechtenstein, deren Residenzstrategie auf eine Aufsplitterung zwischen Österreich und Mähren zielte und die eine Anbindung an die Tradition der Kuenringer und der Boskowitz vergegenständlichte.¹² In der Praxis bedeutete dies, dass sich jeder der genannten Liechtensteiner auf eine oder mehrere Residenzen in Österreich und in gleicher Weise in Mähren stützte. Im Falle Karls handelte es sich um Feldsberg (Valtice) und Eisgrub (Lednice) bzw. in der Zeit nach der Schlacht am Weißen Berg in gewissem Umfang um Feldsberg und Mährisch Trübau (Moravská Třebová). Im Falle Maximilians verteilte sich die Residenzstrategie auf das österreichische Rabensburg und das mährische Butschowitz (Bučovice).¹³ Es kann an dieser Stelle betont werden, dass sich mit Blick auf Karl und Maximilian diese Residenzstrategie bereits in der

stein ausgefertigt wurden; der eigentliche Text wurde doch recht langfristig vorbereitet, so dass entsprechende vorbereitende Materialien bereits 1605 auftauchen.

¹⁰ Zum Wirken Karls I. von Liechtenstein als mährischer Landeshauptmann vgl. SLHA Wien, FA, Karton 480, Karl von Liechtenstein als Landeshauptmann von Mähren. Zu diesem des Weiteren Válka, Josef: *Morava reformace, renesance a baroka* (Mähren in der Zeit der Reformation, der Renaissance und des Barock). Vlastivěda moravská. Brno 1995, S. 79–82. Zum Amt des mährischen Landeshauptmanns auf allgemeiner Ebene Kameníček, František: *Zemské sněmy a sjezdy moravské* (Landtage und mährische Landtage). I. Brno 1900, S. 137–145.

¹¹ Zum Jahr 1608 in der mährischen Politik Knoz, Tomáš: *Mähren im Jahre 1608 zwischen Rudolf und Matthias*. In: Bůžek, Václav u. a.: Ein Bruderzwist im Hause Habsburg (1608–1611). Opera historica 14. České Budějovice 2010, S. 331–362. Zur Stellung des Fürsten Karl I. von Liechtenstein im Herzogtum Troppau Zukał, Josef: *Slezské konfiskace 1620–1630. Pokutování provinilých šlechty v Krnovsku, Opavsku a Osoblažsku po bitvě bělohorské a po pádu Mansfeldově* (Die schlesischen Konfiskationen 1620–1630. Die Bestrafung des schuldigen Adels in den Regionen Jägerndorf, Troppau und Hotzenplotz nach der Schlacht am Weißen Berg und dem Einfall der Mansfelder). Praha 1916.

¹² Knoz, Tomáš: *Místa lichtenštejnské paměti. Úvodní teze* (Liechtensteinische Erinnerungsorte). Časopis Matice moravské (künftig: ČMM) 131, 2012, Supplementum 3 (Knoz, Tomáš – Geiger, Peter (Hrsg.): *Místa lichtenštejnské paměti*), S. 23–45.

¹³ Haupt, Herbert: *Die Namen und Stammen der Herren von Liechtenstein*. Biographische Skizzen. In: Oberhammer, Evelin (Hg.): *Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit*. Wien – München 1990, S. 213–221 (hier S. 214).

Zeit vor 1620 herauskristallisiert hatte und dass die Gewinne aus den Konfiskationen nach der Schlacht am Weißen Berg diese eher modifizierten (bei Karl von Liechtenstein spielte die Ernennung zum böhmischen Statthalter eine wichtige Rolle, was die Errichtung eines Prager Palastes sowie die teilweise Ausrichtung auf die böhmischen Güter mit Schwarzkosteletz (Kostelec nad Černými lesy) an der Spitze vorzeichnete). Der jüngste aus dem Dreigestirn, Gundaker, begann sein Residenzsystem erst in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts aufzubauen, als der Liechtensteiner dem österreichischen Familiensitz Wilfersdorf in Mähren den vormaligen Besitz der Herren von Leipa in Mährisch Kromau (Moravský Krumlov) sowie denjenigen der Herrn von Kunowitz in Ungarisch Ostra (Uherský Ostroh) hinzufügte.¹⁴ Wenngleich also im Falle der beiden jüngeren Geschwister die fürstlichen Besitzungen vom Typus Troppau fehlten (wie erwähnt, entwickelte sich die Burg Troppau weder zu Lebzeiten Karls noch zu der seines Nachfolgers Karl Eusebius zu einer wirklichen Residenz), verbindet das brüderliche Dreigestirn eine analoge Residenzstruktur, die in adäquater Weise den machtpolitischen Ambitionen und der Stellung der Angehörigen der neuen Fürstenschicht entsprach.¹⁵ Wie Thomas Winkelbauer nachweisen konnte, vermochte Gundakar von Liechtenstein diese Tatsache im Übrigen durch sein späteres Bemühen um eine Transformation seiner mährischen Dominien zu einem «Fürstentum Liechtenstein» zu unterstreichen.¹⁶ Eine analoge Struktur und eine gemeinsame Politik mit einer Aufteilung der Rollen der drei Brüder bedeuteten in gewissem Umfang ein analoges Herangehen an die architektonischen und künstlerischen Aktivitäten auf den liechtensteinischen Residenzschlössern. Diese könnte man als eine Konfrontation zu den älteren Renaissancekernen der Schlossresidenz charakterisieren, die häufig die familiäre Anbindung an den vorherigen Besitzer des Schlosses darstellte, aufgefasst und präsentiert als Bestandteil der familiären Erinnerungskultur, an die man schließlich durch eine neue architektonische Schicht anknüpfte (etwa die von

¹⁴ Winkelbauer, Thomas: *Fürst und Fürstendiener*. Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters. Wien – München 1999 (Kap. Residenzen, S. 374–415). Jiří Kroupa weist gerade im Zusammenhang mit der Residenz Gundakars von Liechtenstein in Mährisch Kromau auf die gewichtige Tatsache hin, dass es zu einer Verlagerung der mährischen Fürstenresidenz kam, die sich dem Autor zufolge anfänglich in Mährisch Kromau befand, nach der Feststellung bestimmter statischer Probleme des Schlosses jedoch nach Ungarisch Ostra verlegt wurde.

¹⁵ Haupt, Herbert (Hg.): *Von der Leidenschaft zum Schönen*. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684). Bd. 1–2. Wien – Graz 1998.

¹⁶ Winkelbauer, Thomas: *Das «Fürstentum Liechtenstein» in Südmähren und Mährisch Kromau (bzw. Liechtenstein) als Residenzstadt Gundakers von Liechtenstein und seines Sohns Ferdinand*. In: Bůžek, Václav (Hg.): *Život na dvorech barokní šlechty*. Opera historica 5. České Budějovice 1996, S. 309–334.

Maximilian von Liechtenstein veranlassten baulichen Veränderungen in Butschowitz). So lässt sich deutlich eine architektonische Anbindung der manieristischen Architektur der Butschowitzer Schlosskapelle an die bauliche Ausgestaltung der Repräsentationsräume der Šembera im Erdgeschoss feststellen,¹⁷ oder eine architektonische Ergänzung der Schlösser Gundakers in Mährisch Kromau und in Ungarisch Ostra um manieristische Grotten, Gärten und die äußeren Räume des Schlosskomplexes im Einklang mit den architektonischen Prinzipien der zweiten und dritten Dekade des 17. Jahrhunderts) ausmachen, zugleich jedoch auch eine parallele Modernisierung der entscheidenden Residenzschlösser der Liechtensteiner, die vielleicht mit Hilfe der Brunnen in Karls bzw. Karls und Eusebius` Eisgrub und Maximilians Butschowitz aufgezeigt werden könnten, deren Pläne für gewöhnlich Pietro Maderno und Giovanni Giacomo Tencalla zugeschrieben werden, doch werden diese in jüngster Zeit auch in Zusammenhang mit der Rolle Maximilians von Liechtenstein als Vormund seines jüngeren Neffen Karl Euse-



Abb. 2: Zeichnung des Brunnens im Hof des Schlosses in Butschowitz. (Mährisches Landesarchiv, Foto Tomáš Knoz)

¹⁷ Samek, Bohumil (Hg.): *Zámek Bučovice* (Schloss Butschowitz). Brno 1993 (v. a. S. 14-17).

bis gesehen, der sich persönlich um die Entwicklung des architektonischen und künstlerischen Schaffens nicht allein auf den eigenen Herrschaften, sondern auch auf den Gütern seines Neffen und Mündels kümmerte.¹⁸

Schloss Rabensburg

Einen Modellcharakter als Schlossresidenz der Liechtensteiner weist in vielerlei Hinsicht das auf dem Marchfeld gelegene Schloss Rabensburg auf.¹⁹ Mit Blick auf die Quellengrundlagen gestatteten einige in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzende Archivalien aus dem Liechtensteinischen Familienarchiv eine Analyse des architektonischen Aussehens sowie der Baugeschichte des Schlosskomplexes; hinzu kommt ein ebenfalls bedeutendes Konvolut von Plänen, die in die Zeit zwischen dem Ende des 18. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts datiert werden können. Diese Pläne verzeichnen in der Regel die Umbauten des Schlosses, das heißt die Veränderung seiner Funktion von einer Residenz eines Zweiges der Familie Liechtenstein hin zu einem Zentrum der Verwaltung einer partiell bedeutsamen Wirtschaftseinheit und darüber hinaus zu einem Produktionszwecken dienenden Objekt; sekundär bieten die Quellen zudem zahlreiche Informationen zu den architektonischen Leistungen im Untersuchungszeitraum von Renaissance und Manierismus.²⁰

¹⁸ Haupt, Herbert: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684*. Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit. München – Berlin – London – New York 2007. Über die Brunnen im Park Eisgrub zuletzt Vácha, Zdeněk: *Peníze jsou ke zanechání pěkných památníků k věčné a nesmrtelné památce*. Poznámky ke dvěma kašnám na zámku v Lednici (Geld ist zum Hinterlassen herrlicher Denkmäler zur ewigen und unsterblichen Erinnerung bestimmt. Anmerkungen zu zwei Brunnen im Schloss Eisgrub). In: Sborník Národního památkového ústavu územního odborného pracoviště v Kroměříži za rok 2010. Ingredere hospes IV. Kroměříž 2011, S. 102–105.

¹⁹ Der Beschreibung des Schlosskomplexes in Rabensburg und dessen baulicher Entwicklung widmete sich in knapper Form die künstlerisch-topographische Literatur. Zuletzt vgl. etwa Reichhalter, Gebhard – Kührtreiber, Karin – Kührtreiber, Thomas: *Burgen Weinviertel*. Wien 2005, S. 325–330. Grundlegend zu diesem Thema bleibt die ältere Studie von Weinbrenner, Karl: *Feste Rabensburg*. Monatsblatt für Landeskunde von Niederösterreich, 7, (Jänner) 1908, Nr. 1, S. 1–7. Im Zusammenhang mit der Übergabe des Schlosses an Gundakar von Liechtenstein nach dem Tode seines Bruders sowie den mit den Angriffen des schwedischen Heeres am Ende des 30jährigen Krieges verbundenen baulichen Eingriffen vgl. Winkelbauer, Thomas: *Fürst und Fürstendiener*. Gundakar von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters. Wien – München 1999, S. 408–409. Die Grundlinien der Geschichte Rabensburgs spiegeln sich in den überlieferten Quellen im SLHA Wien, H, Karton 503, Rabensburg.

²⁰ SLHA Wien, H, Karton 503–530, Rabensburg: Hier zur Baugeschichte des Schlosskomplexes v. a. Karton 519–525 (Bausachen) und 530 (Schlosskapelle). MZA Brno, F. 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Karton 126, Über die Reparatur

Wenn wir die Ensembles der im Fond des Liechtensteinischen Bauamts im Mährischen Landesarchiv in Brünn vergleichen, lassen sich diese (freilich in gewissem Grade vereinfachend) in zwei grundlegende Gruppen einteilen. Die Pläne des Schlosses in Feldsberg und in Eisgrub verzeichnen umfangreiche Modernisierungen der Residenzobjekte, die eine fortschreitende Veränderung in der Auffassung über die Residenzwohnung dieses bedeutenden Adelsgeschlechts reflektieren, einschließlich der architektonischen und künstlerischen Formen auf der einen sowie des technischen Umfelds der Schlösser auf der anderen Seite.²¹ Demgegenüber zeigen die Pläne der Schlösser in Lundenburg (Břeclav), Butschowitz (Bučovice), Hluk (Hluku), Ungarisch Ostra (Uherský Ostroh) und Rabensburg einen Zustand, in dem die Modernisierung eher zweckgebunden verlief, als die bisherigen Repräsentations- und Residenzräume des Schlosses baulich zu Büroräumen und Wohnungen der Beamten verändert wurden; mitunter zeigen sie zudem, dass sich die ursprünglichen dekorativen Gärten im Stile der Renaissance und des Manierismus zu Gemüse- und Obstgärtengärten verwandelten.²² Im ersten Falle erfolgten relativ häufig radikale architektonische Umbauten, bei denen die mögliche Bewahrung der spezifischen Bestandteile der Renaissance-, manieristischen (und gegebenenfalls auch barocken) architektonischen und künstlerischen Komponenten des Baus für gewöhnlich eine symbolische historisierende Rolle spiel-

der Ziegeldache des Rabensburger Schlosses, Jahr 1822; Über die Zurichtung der Justitzkanzley des Rabensburger Schlosses, Jahr 1822.

²¹ Vor allem mit Blick auf Schloss und Schlossareal ist eine beträchtliche Zahl von Plänen überliefert, die in den 1840er bis 1890er Jahren entstanden und die die Umwandlung des Schlosses zu einem modernen Sommersitz der Primogenitur der Liechtensteiner dokumentieren. MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Pläne 2515-5573. Sofern es um die technische Dokumentation der Entwicklung der liechtensteinischen Residenzen geht lässt sich als Beispiel der Plan des Schlosskellers Feldsberg mit Direktion anführen. MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Plan 7537, Grundriss des Schlosskellers im Maßstab 1:250, 1. Hälfte 20. Jahrhundert.

²² Als stellvertretend für alle anderen Pläne kann an dieser Stelle auf den häufig veröffentlichten Grundriss des Schlosses und des Schlossgartens in Butschowitz von M. Rothmayer mit einer Parzellierung des gesamten Schlossgartens in Teile, die den einzelnen liechtensteinischen Beamten zufielen, verwiesen werden. MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Plan 1559: Situationsplan des Schlosses und der angrenzenden Umgebung, koloriert, M. Rothmayer, 1796., gegebenenfalls auch der ähnliche Plan desselben Autors aus dem Jahre 1800, ebd., Karte 1584, Grundriss des Schlossgartens für die Beamtschaft, M. Rothmayer, 1800. Auf der anderen Seite muss auf die Tatsache verwiesen werden, dass man auch in den Fällen einiger der aufgeführten Residenzen im Verlaufe der Zeit mit einem Umbau zu einer prachtvollen Schlossresidenz rechnete. Hiervon zeugen z. B. die Pläne Beduzzis für die großangelegte Rekonstruktion des Schlosses in Lundenburg (Břeclav; vgl. Anm. 24).



Abb. 3: Schloss Eisgrub (Lednice). Situationsplan. Detail. (Mährisches Landesarchiv, Foto Tomáš Knoz)

ten,²³ während im anderen Fall – der auch Rabensburg betrifft – diese Bewahrung mit der Rationalität des Umbaus in Zusammenhang steht.

In den Fonds des Mährischen Landesarchivs sowie den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein in Wien sind zahlreiche sehr interessante Pläne des Schlosses in Rabensburg überliefert, allerdings stammt kein einziger Plan aus der Zeit der Bautappen in Renaissance und Manierismus, so dass keines dieser Dokumente als unmittelbare Quelle für eine Analyse des Schlosses als Zeugnis der Resi-

²³ Wengleich es sich im Falle von Wingelmüllers Umbau des Schlosses in Eisgrub um einen radikalen Eingriff in die bisherige Schlossarchitektur handelt, blieb im zentralen Bereich des ersten Stocks z. B. der heute als Familiensaal bezeichnete Raum erhalten, der in der neuen Konzeption die ältere Bauphase aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts repräsentierte und damit zugleich auch die familiäre Bauerinnerung des Schlosses.

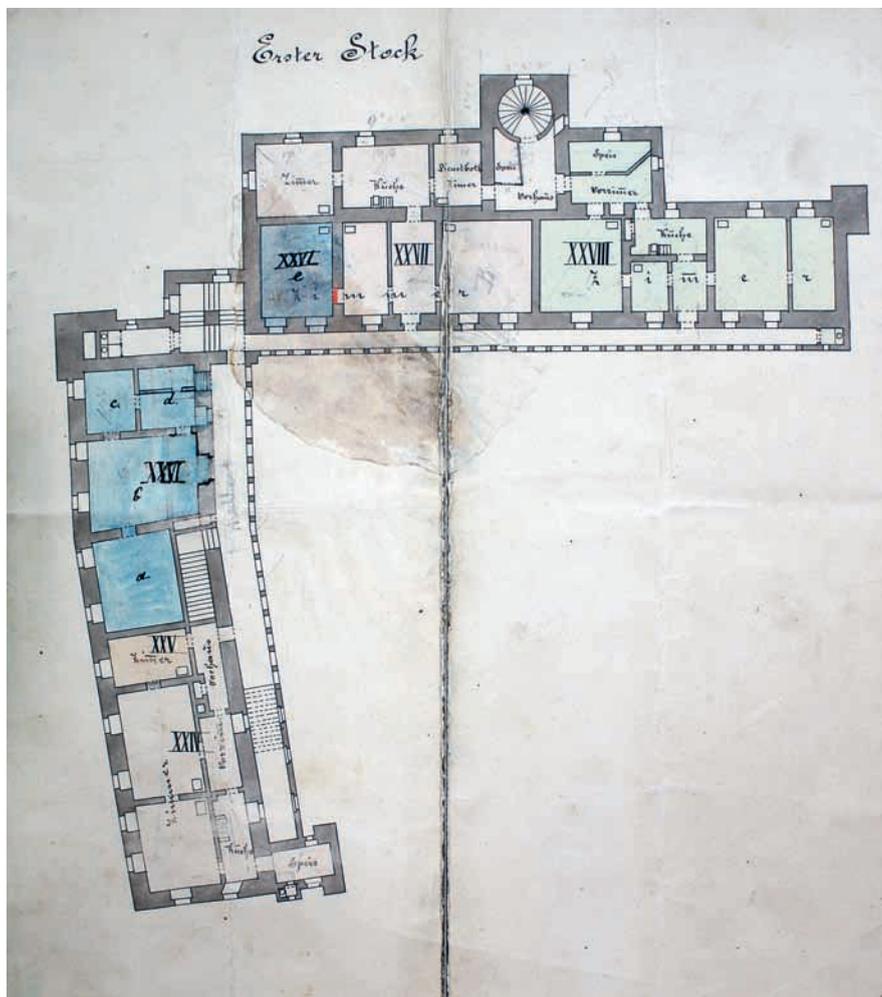


Abb. 4: Schloss Lundenburg (Břeclav). Plan des Schlosses. Grundriss des ersten Stocks. (Mährisches Landesarchiv, Foto Tomáš Knoz)

denzarchitektur herangezogen werden kann. Dies gilt eingeschränkt lediglich für einige Pläne aus der zweiten Hälfte bzw. dem ausgehenden 18. Jahrhundert, die die Bauphasen zu den parallel durchgeführten Umbauten der Schlösser in Eisgrub bzw. Wilfersdorf festhalten, die freilich in ähnlicher Weise – wie bei einigen über-

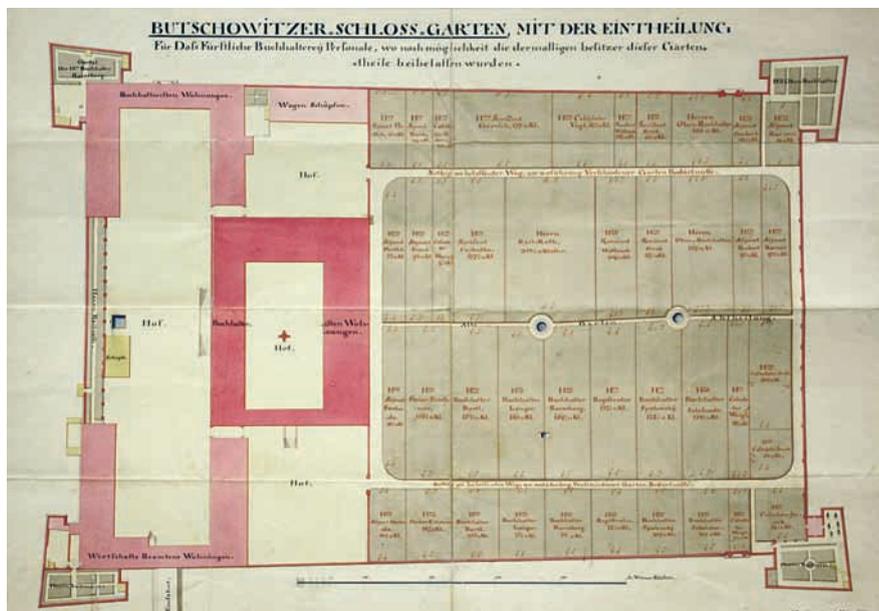


Abb. 5: M. Rothmayer: Schloss Butschowitz (Bučovice). Plan). Plan des Schlosses und des Gartens. 1800. (Mährisches Landesarchiv, Foto Tomáš Knoz)

lieferten Plänen und Veduten von Wilfersdorf – eher die ideale architektonische Absicht als die reale bauliche Gestalt dokumentieren.²⁴

Eine vermutlich grundlegende Bedeutung für die Rekonstruktion der renaissancehaften und manieristischen Bauphase des Schlosses in Rabensburg kommt daher dem im Mährischen Landesarchiv unter der Signatur 6180 aufbewahrten Grundriss des Erdgeschoss des Schlosses zu, der im Inventarverzeichnis des

²⁴ Als eher realistisch lässt sich (wenngleich mit dem ein wenig überdimensionierten Umfang der Fortifikation) der Situationsplan Franz Anton Hillebrandts bezeichnen. SLHA Wien, Plansammlung, Sign. PK 347, Ende 18. Jahrhundert, signiert von F. A. Hillebrandt, königlicher Ingenieur. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts entstanden dabei Pläne von Schlössern und deren Befestigungen, von denen einige als eher realistisch, anderen hingegen als eher den Idealzustand zeigend bezeichnet werden können, was insgesamt auch für die liechtensteinischen Schlossbauten gilt. Als analog hierzu kann etwa auf den Plan des Schlosses in Lundenburg (Břeclav) mit der Fortifikation von Antonio Beduzzi aus dem Jahre 1735 verwiesen werden, der heute in den Sammlungen der Mährischen Galerie Brunn aufbewahrt wird. Zitiert nach: Černoušková, Dagmar – Borský, Pavel – Maráz, Karel: *Stavební vývoj břevlauského zámku* (Die bauliche Entwicklung des Schlosses Lundenburg). In: Kordiovský, Emil (Hg.): *Město Břeclav*. Brno 2001, S. 159–168; Dies.: *Stavební průzkum břevlauského zámku* (Die baugeschichtliche Untersuchung des Lundenburger Schlosses), S. 100–1008 (hier S. 160).

Archivs in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts datiert wird.²⁵ Daraus geht hervor – ohne dass auf der Grundlage der im Plan enthaltenen Angaben die einzelnen Phasen verlässlich datiert werden könnten –, dass die Grundsubstanz des Schlossgebäudes seit dem Mittelalter in fünf Phasen eine Erweiterung erfuhr: Ausgehend von einer dreiräumigen Feste mit Turm über dem Südeil wurde in der zweiten Phase die Anlage im Norden in L-Form erweitert und schrittweise von Süden zu einem vierflügeligen Schlossbau mit einem geschlossenen zentralen Innenhof umgewandelt, wobei sich der Bau als Renaissancewerk charakterisieren lässt. Die kommunikative Achse bildete – neben mehreren Treppenhäusern (einschließlich einer Wendeltreppe, die durch ihre architektonische Eingliederung in die Hofecke zum Beispiel an das Treppenhaus des Schlosses im mährischen Kanitz (Dolní Kounice) erinnert) – zur Zeit der Vollendung des Innenhofs auch bereits die an der Westfront des Hofes situierte Arkade bildete, die angesichts ihrer Stilelemente in der Regel der Frührenaissancephase um die Mitte des Jahrhunderts datiert wird.²⁶ Im Übrigen entspricht dem Eintrag auf dem Plan sehr gut auch die Beschreibung der frühen Baugeschichte des Schlosses, wie diese zu Beginn des 20. Jahrhunderts

²⁵ MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Plan 6180, Schloss in Rabensburg, Grundriss des Erdgeschosses, koloriert, 2. Hälfte 19. Jahrhundert. Ähnliche Pläne finden sich im entsprechenden Fond des Mährischen Landesarchivs in relativ großer Zahl, doch lediglich der Rabensburger Plan ist derart koloriert, dass die einzelnen Farben die angenommene Baugeschichte des Schlosses dokumentieren. Wenngleich der Plan weder datiert noch signiert ist, kann man diesen wohl in einen gewissen Zusammenhang zum Wirken des Architekten Karl Weinbrenner bringen, der am Hofe Johanns II. von Liechtenstein wirkte, und aus dessen Feder im Übrigen eine der wenigen komplexen Studien über die Geschichte des Schlosses in Rabensburg stammt. Weinbrenner, Karl: Feste Rabensburg. Monatsblatt für Landeskunde von Niederösterreich, 7, (Jänner) 1908, Nr. 1, S. 1-7. Zu Leben und Werk Karl Wrinbrenners zuletzt Friedl, Dieter: Prof. Carl Weinbrenner, Architekt und Baudirektor des Fürsten Johann II. von Liechtenstein. Bernhardsthal 2012. Homepage: http://friedl.heimat.eu/Wanderwaege/2011_Weinbrenner.pdf. Aufgerufen am 10.6.2013. Karl Weinbrenner wurde auf der Grundlage eines Zirkulars vom 15. Oktober 1906 zum Leiter des liechtensteinischen Bezirksbauamts in Eisgrub ernannt und führte die Aufsicht über die Voluptoir-Objekte in den Herrschaften Eisgrub und Feldsberg und war zudem verantwortlich für die Bauobjekte der Feld- und Waldwirtschaft in beiden Herrschaften sowie für alle Bauvorhaben auf den Grundherrschaften Wilfersdorf, Lundenburg, Hohenau und Rabensburg. Ihm zur Seite stand der Ingenieur Max Zehenter. Obršlík, Jindřich – Zřídka Veselý, František – Bršner, V. – Krška, Ivan – Zemek, Metoděj: *Lichtenštejnský stavební úřad* (Das liechtensteinische Bauamt), S. IX.

²⁶ MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Plan 6180, Schloss in Rabensburg, Grundriss des Erdgeschosses, koloriert, 2. Hälfte 19. Jahrhundert. Die gegenwärtige künstlerisch-topographische Literatur verknüpft in einigen Fällen den Umbau einer Feste zu einem Frührenaissanceschloss, gegebenenfalls bereits mit den Hofarkaden, mit der Zeit des Wirkens von Hartmann I. von Liechtenstein (etwa 1475 – 1542) in den zwanziger bis vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts. Reichhalter, Gebhard – Kührtreiber, Karin – Kührtreiber, Thomas: *Burgen Weinviertel*, S. 325-330 (hier S. 328-329).

in seinem Aufsatz Karl Weinbrenner schilderte. Demzufolge stammen die ältesten Teile der ursprünglichen Grenzfeste bereits aus dem 11. bzw. 12. Jahrhundert, in diese Zeit dürfte auch der ursprüngliche Palast mit Turm zu datieren sein. Vielleicht noch bevor im Jahre 1385 die Anlage in den Besitz der Liechtensteiner überging, sollte diese in mehreren Etappen additiv vollendet werden. Interessante Frührenaissanceformen und Details sollten sich als typisch auch für die Bauphase in der Renaissance erweisen. Dies zeigte sich im Schlosskomplex bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts und fand seine Fortsetzung unter der Regierung Georg Hartmanns von Liechtenstein (1513–1562), vermutlich in den Jahren 1540–1550. Mit der Errichtung eines weiteren Schlosstrakts und der Vollendung des Hofes verbindet Weinbrenner dann den bewanderten Johann Septimus von Liechtenstein (1558–1595), was im Übrigen indirekt auch die um 1570 erfolgte Taxierung der Habensburger Herrschaft belegt.²⁷ Zur Zeit, als Johann Septimus Ende des 16. Jahrhunderts in Rabensburg residierte, dürfte der Schlosshof im Wesentlichen an allen Seiten geschlossen gewesen sein, und zwar von zweigeschossigen Gebäuden mit durch das neue monumentale Treppenhaus in der nordöstlichen Ecke der Quadratur verbundenen Stockwerken. Die architektonischen und künstlerischen Renaissanceelemente, einschließlich des ausgeprägten Hauptgesimses und der Sgraffiti (bzw. des Freskos) an den Hofmauern, sollten den so entstandenen Raum nicht allein dekorieren, sondern auch architektonisch zusammenfügen. An der Westfassade des Hofes wurde Weinbrenners Schlussfolgerungen zufolge vermutlich in dieser Zeit eine dreistöckige Arkade errichtet.²⁸

Somit darf konstatiert werden, dass sich die Entwicklung des Schlosses in Rabensburg in ähnlicher Weise vollzog wie dies bei einer ganzen Reihe analoger Schlossbauten in Mitteleuropa zu verzeichnen ist – einschließlich der im Besitz der Familie Žerotín befindlichen Residenzen Rossitz (Rosice) und Namiest an der Oslava (Náměšť nad Oslavou), wo die ursprünglich mittelalterlichen Gebäude schrittweise in die neueren Teil des Schlosses geschlossen integriert bzw. in eine Seite der jüngeren Bauten eingefügt wurden. Die Interieurs der ursprünglichen

²⁷ In der Taxierung der Herrschaft Rabensburg, deren Entstehung etwa in das Jahr 1570 fallen dürfte, wird in Rabensburg die Existenz des Schlosses erwähnt, dessen Wert auf 3 500 Gulden festgelegt wurde. Aus der Typologie dieser Quelle lässt sich schlussfolgern, dass zur Zeit, als die Taxierung vorgenommen wurde, es sich bei Rabensburg bereits um einen in der Tat prunkvollen Residenzkomplex gehandelt haben muss. SLHA Wien, H, Karton 504, Rabensburg, Taxierung der Herrschaft Rabensburg, ca. 1570. Zum Aussagewert eines ähnlichen Quellentypus für die Analyse der baulichen Entwicklung des Schlosses Knoz, Tomáš: *K osudům moravských hradů a tvrzí v pobělohorských konfiskacích* (Zu den Schicksalen mährischer Burgen und Festungen während der Konfiskationen nach der Schlacht am Weißen Berg). *Časopis Moravského Musea. Vědy společenské* 77, 1992, S. 249–263.

²⁸ Weinbrenner, Karl: *Feste Rabensburg*, hier S. 2–3.



Abb. 6: Karl Weinbrenner (?): Schloss Rabensburg. Grundriss des Erdgeschosses. (Mährisches Landesarchiv, Foto Tomáš Knoz)

Flügel des Schlosses erfuhren zwar eine Modernisierung, wiederholt haben sich aber auch einige symbolische Funktionen erhalten, die mit der Altertümlichkeit dieser Architektur verbunden sind.²⁹

Die Rabensburger Arkade

Die Innenhofarkade, die sich im Rabensburger Schloss an der Westfassade des Innenhofes befindet, weist mehrere historische und ästhetische Merkmale auf,

²⁹ Mit Blick auf einen grundlegenden Vergleich zur Entwicklung der profanen Schlossarchitektur in Österreich siehe Feuchtmüller, Rupert: *Die Architektur der Renaissance in Österreich*. In: Renaissance in Österreich. Niederösterreichische Landesausstellung. Schallaburg 1974, S. 444-455. Zum Kontext der mährischen Renaissancearchitektur Hubala, Erich: *Die Baukunst der mährischen Renaissance*. In: Seibt, Ferdinand (Hg.): Renaissance in Böhmen. München 1985, S. 114-167. Zu den Schlössern in Rossitz (Rosice) und Namiescht (Náměšť nad Oslavou) Knoz, Tomáš: *Renesance a manyrismus na zámku v Rosicích* (Renaissance und Manierismus im Rossitzer Schloss). Rosice 1996. Zum Schloss in Mährisch Kromau v. a. Žlůva, Ivan: *Zámek v Moravském Krumlově* (Das Schloss in Mährisch Kromau). Miroslavské Knihice 1973 (ungedruckte Diplomarbeit); Ders.: *Otázka renesančního stavitele moravskokrumlovského zámku* (Die Frage des Renaissancebaumeisters des Schlosses in Mährisch Kromau). *Vlastivědný věstník moravský* 40, 1988, S. 203-208.

dank derer dieses Element als eines der bestimmenden Wesensmerkmale der Schlossarchitektur bezeichnet werden kann. Es handelt sich um eine Arkade, die zum Beispiel – im Unterschied zu Butschowitz – den Schloßhof nicht von drei Seiten umspannt und von der man aus diesem Grunde nicht von einem grundlegenden funktionalen Kommunikationselement des Schlosses sprechen kann, ja darüber hinaus lässt sich diese Arkade auch nicht als entscheidendes ästhetisches Element jenes Bautyps ausmachen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Arkade markant von den wichtigsten Repräsentationsbauten dieses Typs, den Eva Šamánková und Erich Hubala mehr oder minder übereinstimmend als «mährisches Arkadenschloß» definiert haben und zu dem neben dem im Besitz der Šembera-Lichtensteiner befindlichen Schloß Butschowitz im Zeitraum um 1600 auch das Schloß der Herren von Leipa in Mährisch Kromau (ausgestattet mit einer beachtenswerten Architektur des Treppenhaus-Hofes, der sein Vorbild in Norditalien und Dalmatien besitzt), das Schloß der Žerotín in Namiest sowie in Rossitz in Westmähren gehören; ähnliches trifft für die im Besitz der Žerotín befindlichen Schlösser in Groß-Ullersdorf (Velké Losiny), Hustopetsch an der Bečva (Hustopeče nad Bečvou) oder das den Herrn Bukůvka von Bukůvka gehörende Schloß in Eiwánowitz in der Hanna (Ivanovice na Hané) zu.³⁰ Nicht vergleichbar ist Rabensburg zudem mit den potentiellen österreichischen Vorbildern dieser Architektur der mährischen, die italienischen Prototypen vermittelnden Schlösser, deren typologische Suche sich Erich Hubala zufolge als relativ schwierig erweist – und zwar sowohl im böhmischen als auch im österreichischen Milieu. Im vollen Umfang verkörpern nach Hubala weder die Bauten der «Wollmuthschen» Gruppe in Böhmen noch die Wiener Stallburg oder das Landhaus in Graz, die der römischen architektonischen Fassadengliederung entspringen und die sich im Unterschied zu den mährischen Bauten weder durch reiche Dekoration noch Ikonographie auszeichnen, den unmittelbaren Prototyp der mährischen Arkadenschlösser.³¹

³⁰ Šamánková, Eva: *Architektura české renesance* (Die Architektur der böhmischen Renaissance). Praha 1961; Hubala, Erich: *Die Baukunst der mährischen Renaissance*, S. 114-167 (hier v. a. das Unterkapitel «Der mährische Schloßbau», S. 154-165).

³¹ Hubala, Erich: *Die Baukunst der mährischen Renaissance*, S. 154-156. Hubala hebt in diesem Zusammenhang eher die Rolle der Hofarkade des Schlosses Porcia in Spittal an der Drau hervor, wobei diese als Beispiel für die Übertragung des Typs des italienischen Stadtpalais' in das nördlich der Alpen gelegene Kärntner Milieu und dessen Nutzung anstelle des traditionellen Architekturtyps der Burg bzw. des Schlosses gilt. Hubala verweist darüber hinaus auf die strukturellen, architektonischen und ikonologischen Zusammenhänge zwischen der Arkade in Spittal an der Drau und den mährischen Arkadenschlössern der Gruppe Rossitz-Namiescht (die Bogenzwickel der Arkaden und die Brüstungen bilden ein gewisses Tabularium, das ein Mittel reliefartiger Personifikationen und weiterer heraldischer und ikonologischer Motive darstellt – in der Regel des sog. Ripovský-Typs – zur Präsentation einer spezifischen Informa-

Was sich allerdings mit Blick auf die Arkadenhöfe des Typs der Stallburg bzw. der Landhäuser in Graz und Linz als prägend bezeichnen lässt³² und was sie daher mit den mährischen (und in gewissem Umfang auch mit einigen österreichischen) Adelsschlössern verbindet, ist die Rolle der Arkade selbst als bestimmendes und vereinigendes architektonisches «inneres Exterieur» des Schlosskomplexes, also des zentralen Innenhofes. Die oben angeführten Bauten, bei denen den Innenhofarkaden in bedeutendem Umfang die gesamte Schlossarchitektur untergeordnet ist und die häufig die grundlegenden Umbauten der bestehenden Burg- und Schlossobjekte beeinflussen, müssen jedoch notwendigerweise im Kontext von Derivaten gesehen werden, bei denen die Schlossarkade aus diesen oder jenen Gründen in partieller Form zur Geltung kam; in einigen Fällen blieb sie unvollendet (Nové Zámky bei Butschowitz),³³ in anderen Fällen beschränkte sie sich aus finanziellen, praktischen sowie zuweilen auch aus eher struktiv-architektonischen Gründen auf einige Felder an einer der Wände des Innenhofes. Als stellvertretendes Exempel aller Arkaden kann hier auf jene Arkade des Schlosses Pirnitz (Brtnice) der Herren Brtnický von Waldstein (später der Familie Collalto) verwiesen werden, die aufgrund ihrer architektonischen und steinernen Gestalt unbestritten ein relativ simples Derivat erstklassiger Arkadenkomplexe in den Schlössern in Neuhaus (Jindřichův Hradec) und Teltsch (Telč) verkörpert (Die Erbauer des Schlosses Pirnitz – Hynek und Zdeněk Brtnický von Waldstein – werden darüber hinaus als die am meisten humanistisch gebildeten Aristokraten im Renaissance-Mähren angesehen, die sich allerdings auf die Errichtung einer verhältnismäßig einfachen Arkade beschränkten) und die in einigen Fällen, ähnlich wie diese Werke, dem Rosenberger Hofbaumeister Baltassare Maggio aus Arogno zugeschrieben wird.³⁴

tion über den Schlossherrn). Vgl. auch Wagner-Rieger, Renate: *Das Schloss Spittal an der Drau in Kärnten*. Wien 1962.

³² Forstner, Heribert: *Das Linzer Landhaus*.¹³ Linz 2009; Strassmayer, Eduard: *Das Landhaus in Linz*. Linz 1960.

³³ Das Objekt Nové Zámky bei Butschowitz blieb offenkundig unvollendet, wengleich es auf den Plänen im liechtensteinischen Bauamt mit dem Begriff «Ruine» bezeichnet wird. MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Karte 1981, Plan der Ruine (teilweise bewohnt), um 1900.

³⁴ Krčálová, Jarmila: *Renesanční stavby Baltassare Maggiho v Čechách a na Moravě* (Renaissancebauten Baltassare Maggis in Böhmen und Mähren). Praha 1986, S. 72. Der Autorin zufolge stellt die vermutlich um 1593 in Pirnitz für die mit den Herren von Neuhaus verwandten Brtnický von Waldstein errichtete Arkade eine Kombination der beiden im Schloss von Neuhaus (Jindřichův Hradec) erbauten Loggien dar. Die beiden unteren Reihen – Säulenreihen mit drei Archivolten – ähneln den Großen Arkaden in Neuhaus, die Kolonnade der obersten Reihe, die sich durch eine raschere Abfolge von Gebälk tragenden Säulen auszeichnet, erinnert Jarmila Krčálová zufolge an die Kleinen Arkaden in Neuhaus. Die Ordnung ist auch in Pirnitz toskanisch, die Balustraden weisen im Interkolumnium keine trennenden kleinen Pfeiler auf und die

In ähnlicher Weise trifft dies auch für das ursprüngliche Schloss in Großseelowitz (Židlochovice) zu. Der den Žerotínern gehörende Renaissancebau, der das Zentrum einer der reichsten Herrschaften in Mähren bildete, verfügte anfänglich lediglich über eine einfache Arkade an einer Seite des Innenhofes. Dies lässt sich zumindest auf der Grundlage einer das Schloss und seine Umgebung darstellenden Vedute feststellen. Wie Jiří Kroupa vermerkte, gilt das Großseelowitzer Schloss dennoch als eines der prunkvollsten und zugleich auch architektonisch bedeutendsten seiner Zeit in Mähren.³⁵ Den Schlossherrn Friedrich d. Ä. von Žerotín verbanden im Übrigen mit Zdeněk Brtnický von Waldstein nicht allein familiäre Bande, sondern zudem intellektuelles Potential, Reiselust sowie die Kenntnis der



Abb. 7: Schloss Mährisch Kromau (Moravský Krumlov). Arkadenhof. Gegenwärtiger Zustand. (Foto Tomáš Knoz)

Bögen reichen ebenfalls bis zum nachfolgenden Stockwerk. Dies lässt nach Krčálová auf einen einzigen Autor, zumindest des Entwurfs schließen.

³⁵ Kroupa, Jiří: *Zemský stavovský dům* (Das Landständehaus). In : Jeřábek, Tomáš – Kroupa, Jiří (Hrsg.): *Brněnské paláce, Stavby duchovní a světské aristokracie v raném novověku*, Brno 2005, S. 21-43 (hier S. 24).



Abb. 8: Schloss Großseelowitz (Židlochovice). (Vedute. Městský úřad Židlochovice, Foto Tomáš Knoz)

humanistischen Literatur, unter der weder architektonische noch emblematische Traktate fehlten.³⁶

In diesen Kontext kann folglich auch die Arkade auf Schloss Rabensburg eingeordnet werden. Diese überdauerte nicht allein in relativ unveränderter Form die gesamten Umbauten des Schlosses in der Hochrenaissance, die vermutlich zwischen den zwanziger und dem Beginn der neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts stattfanden, sondern sie vermochte ihre funktionale und ästhetische Rolle auch in der größten Blütezeit des Schlosses unter der Herrschaft Maximilians von Liechtenstein zu spielen (der im Übrigen nach dem Tode seines Bruders Karl in den Jahren 1627–1643 von Rabensburg aus die Rolle als regierender Nestor ausübte und hier eine ganze Reihe bedeutender Urkunden ausfertigen ließ, einschließlich der Gründungsurkunde des Paulanerkonvents in Wranau/Vranov u Brna).³⁷ Die

³⁶ Eine moderne Biographie über Friedrich von Žerotín ist noch immer ein Desiderat. Aktuell weiterhin Pokora, Timoteus: *Fridrich starší ze Žerotína. Životopisný nástin a kritický rozbor některých zpráv* (Friedrich d. Ä. von Žerotín. Biographische Skizze und kritische Analyse einiger Nachrichten). Brno s. d. (Diplomarbeit).

³⁷ SLHA Wien, H, Karton H 469, Pozořitz (Pozořice), Gründungsurkunde des Paulanerkonvents in Wranau bei Brünn, verschiedene Abschriften. MZA Brno, E 52, Pauláni Vranov u Brna (Die Paulaner in Wranau bei Brünn), Rabensburg, 1633, September 14. Vgl. Mihola, Jiří: *Fratres minimi. Německo-česká provincie řádu paulánů v 16.–18. století (s hlavním zřetelem k dějinám moravských konventů)* (Fratres minimi. Die deutsch-böhmische Provinz des Pau-

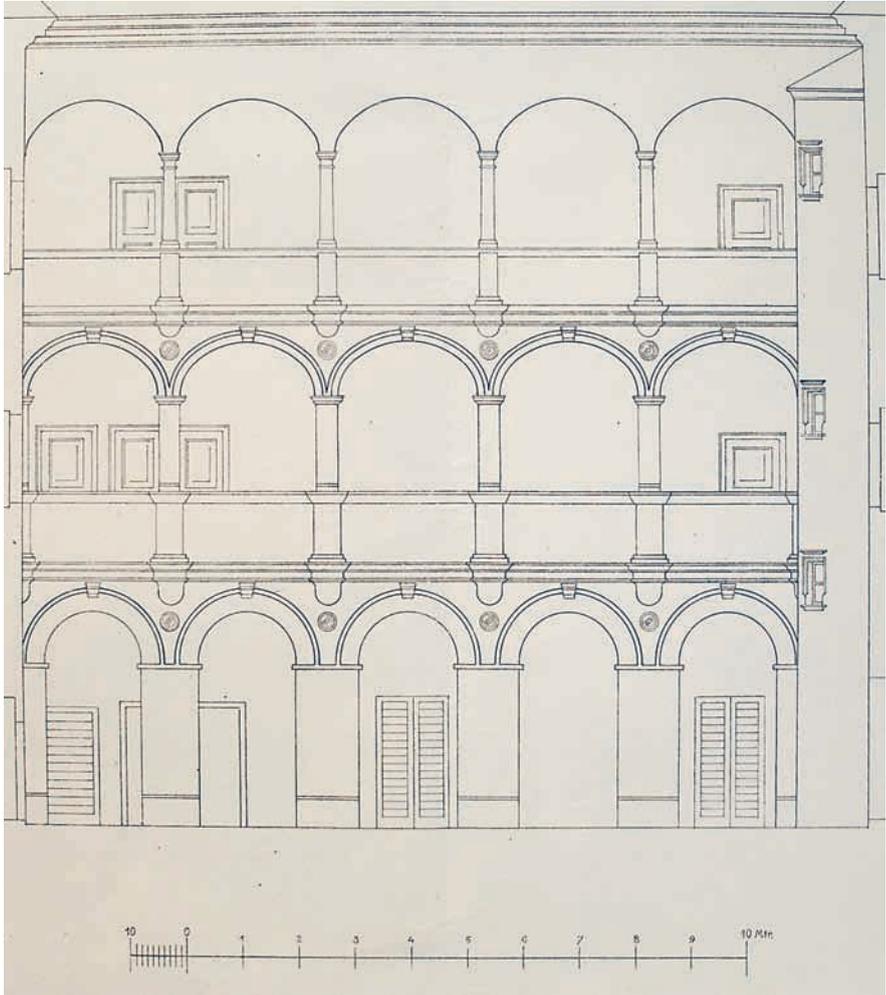


Abb. 9: Max Zehenter: Schloss Rabensburg. Innenhofarkade. Detail. 1907. (Mährisches Landesarchiv, Foto Tomáš Knoz)

kunsthistorisch untersuchte Arkade überdauerte darüber hinaus in authentischer Frührenaissancegestalt auch jenen Zeitraum, in dem Schloss Rabensburg eine Fab-

lanerordens im 16.–18. Jahrhundert. Unter besonderer Berücksichtigung der Geschichte der mährischen Konvente). Dissertation. Brno 2007, Anhang 10: Fürst Maximilian von Liechtenstein gründet gemeinsam mit seiner Gemahlin Katharina Černohorská von Boskowitz in Wrana u bei Brünn den Paulanerkonvent und schenkt diesem die Dörfer Vitčice, Pavlovice, Srbice und das Städtchen Tištín (Tištín), S. 305-308.

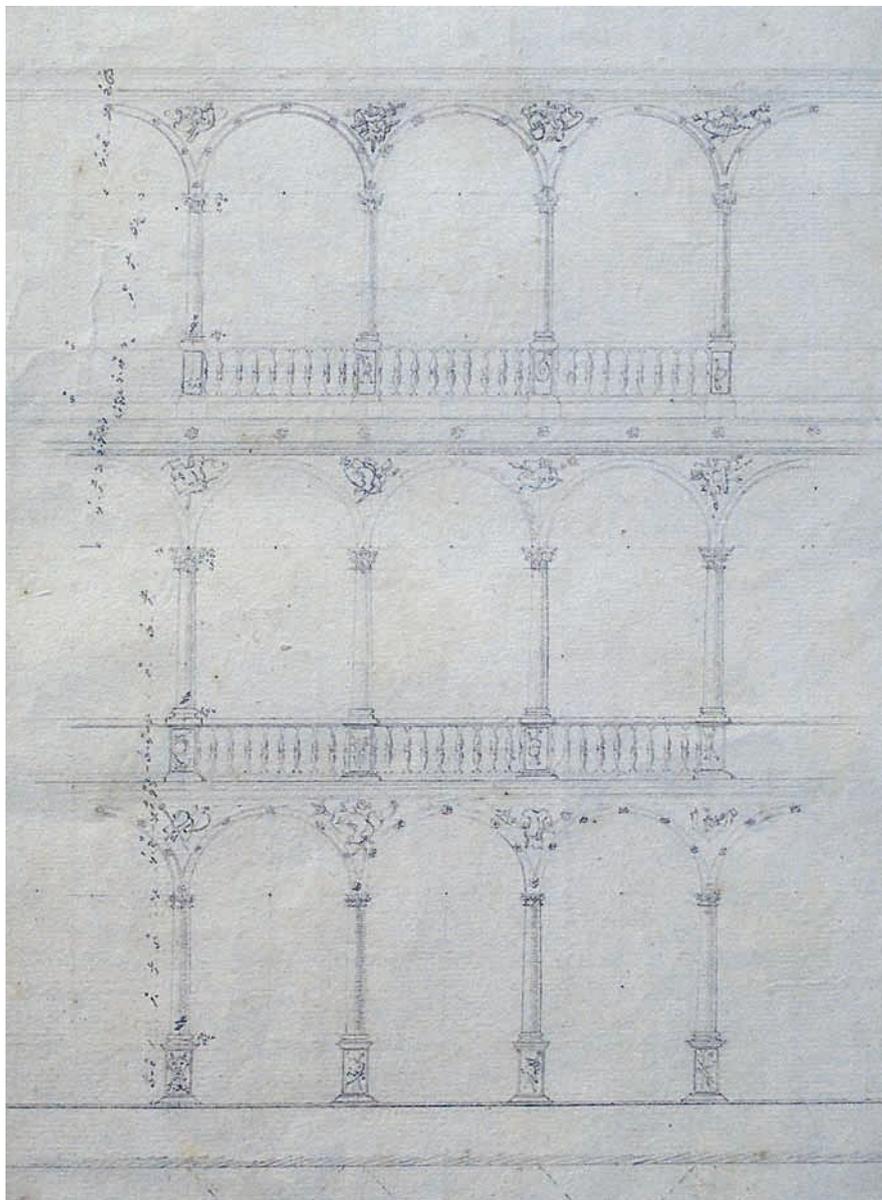


Abb. 10: Schloss Butschowitz (Bučovice). Zeichnung der Arkade. Detail. (Mährisches Landesarchiv, Foto Tomáš Knoz)

rik zur Parkettherstellung beherbergte und als schrittweise zudem jene wertvollen Schlossgemächer wie etwa der geräumige Rittersaal eine Entfremdung erfuhren.³⁸

Ungefähr aus dieser Zeit, konkret aus dem Jahre 1907, stammt auch der von Max Zehenter angefertigte Aufriss der Fassadenstruktur, der im Fonds des Mährischen Landesarchivs aufbewahrt wird.³⁹ Analoge zeichnerische Darstellungen der Arkadenfelder wurden im Verlaufe des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts relativ häufig angefertigt – im Mährischen Landesarchiv finden sich ähnliche Zeichnungen aus dem liechtensteinischen Milieu (Butschowitz)⁴⁰ sowie aus demjenigen anderer Adelsfamilien (Rossitz),⁴¹ wobei diese sich zum einen in den Kontext eines allgemeinen Interesses an der Geschichte der Adelsfamilien und ihrer Residenzen, zum anderen in die Vorhaben einer Rekonstruktion der Schlösser, die nicht selten in einem historisierenden Neorenaissancestil erfolgten, einordnen lassen (Častolowitz (Častolovice) – hier wurde der ursprüngliche Renaissancekern

³⁸ Reichhalter, Gebhard – Kührtreiber, Karin – Kührtreiber, Thomas: *Burgen Weinviertel*, S. 328. Der Erhalt der Arkade auch zu einer Zeit, in der der Fortbestand des Schlosses gefährdet schien, musste dabei nicht selbstverständlich sein, auch nicht im liechtensteinischen Milieu. Dagmar Černoušková zufolge kam es nach der durch einen Angriff der Schweden bewirkten, teilweisen Zerstörung des Prossnitzer Schlosses zu einer Abtragung der Reste der Arkade aus der Zeit der Renaissancebauphase unter den Pernsteinern (nach Černoušková errichtete man die Arkaden in zwei Etagen unter Vratislav von Pernstein in den Jahren 1568–1571, sie wurden bei der Wiederherstellung des Schlosses nach dem 30jährigen Krieg abgetragen, die Reste im Garten des liechtensteinischen Fürstenhofes hinter dem Schloss gelagert). Borský, Pavel – Černoušková, Dagmar – Bláha, Jiří: *Ke stavebnímu vývoji zámku v Prostějově* (Zur baulichen Entwicklung des Schlosses in Prossnitz). Štafeta. Kulturní časopis Prostějovska 33, 2002, Nr. 1, S. 16–20 (hier S. 18, 22–23).

³⁹ MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Karte 6207, Schloss Rabensburg – Querschnitt des kleinen Hofes, 10m = 200mm, Max Zehenter, 1907. Aus dem Kontext geht hervor, dass, wenngleich der Aufriss der Arkade des Rabensburger Schlosses Ingenieur Max Zehenter zugeschrieben wird, seine Zeichnungen im Rahmen der Aktivitäten des Liechtensteinischen Bauamtes in Eisgrub nach Herausgabe des Zirkulars von 1906 entstanden (das per 1. Januar 1907 in Kraft trat) und dessen Ergebnis auch in einem Artikel Zehentners bekannt wurde, den Karl Weinbrenner in der Zeitschrift Monatsblatt 1908 veröffentlichte. Obršlík, Jindřich – Zřídka Veselý, František – Brůner, V. – Krška, Ivan – Zemek, Metoděj: *Lichtenštejnský stavební úřad* (Das liechtensteinische Bauamt), S. IX.; Weinbrenner, Karl: Feste Rabensburg, Monatsblatt für Landeskunde von Niederösterreich, 7, (Jänner) 1908, Nr. 1, S. 1–7.

⁴⁰ MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Karte 1593, Arkaden des Innenhofs des Schlosses, 5 Wiener Klafter = 131m, 2. Hälfte 19. Jahrhundert. Die Zeichnung trägt den Titel «Butschowitz Schloss» und ist so dem liechtensteinischen Architekten zugeschrieben, der an den historisierenden Rekonstruktionen von Schlossbauten in Österreich und in Mähren arbeitete.

⁴¹ MZA Brno, F 87, Großgrundbesitz Rossitz (Rosice), Inv.-Nr. 1956, Château de Rossitz. Zeichnung, Wien 1877. Eine weitere analoge graphische Darstellung der Struktur der Innenhofarkade in Rossitz veröffentlichte August Prokop, August: *Die Markgrafschaft Mähren in kunsthistorischer Beziehung*. Brünn 1904, S. 745, Fig. 1025.

des Schlosses belassen und der neogotische Teil diesem im Stile der Neorenaissance sekundär angegliedert;⁴² in Ratschitz (Račice) wurde ein Renaissanceflügel abgebrochen und sekundär neu errichtet, und zwar unter Verwendung der ursprünglichen Renaissanceelemente, die mit «Nachwerken» im Stile der Neorenaissance ergänzt wurden, wobei sich Angehörige der Baumeisterfamilie Schleps – neben dem Schloss Ratschitz – auch am Umbau des liechtensteinischen Schlosses in Eisgrub beteiligten).⁴³ Der Plan der Arkade in Rabensburg zeugt zum einen von der Rolle, die die Renaissancearkade als eines der Identifikationszeichen der Schlossresidenz auch in der Langzeitperspektive spielte, zum anderen wird deren eigene Struktur präsentiert: Die scheinbar einfach gehaltene Arkade wurde in vertikaler Achse in drei Stockwerken mit fortschreitender Entlastung der Architektur von unten nach oben komponiert.⁴⁴ Im Erdgeschoss ruhte die Arkade zur Zeit der Entstehung der Zeichnung auf ziemlich massiven Pfeilern (wir dürfen davon ausgehen, dass die ursprüngliche Renaissancegestalt des Erdgeschosses der Arkade weniger massiv war), deren Form eine gewisse, von der Struktur ausgehende Rustikalisierung andeutet, die wir in künstlerisch erstrangiger Gestalt im mitteleu-

⁴² Schloss Tschastolowitz (Castolovice) kann als spezifisches Beispiel für die Wahrnehmung der Historizität bei modernen Umbauten von Adelsitzen herangezogen werden. Seine Renaissancearchitektur wurde nämlich zuerst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts in neugotischem Stil vollendet und schließlich wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts dieses neugotischen Teile durch H. Walcher von Moltheim wiederum im Stil der Neorenaissance umgebaut, der die Umgestaltung (die für gewöhnlich in der kunsthistorischen Literatur als nicht sehr geglückt bezeichnet wird) jenen Teilen der Architektur anpasste, die ihre ursprünglich Renaissancegestalt zu bewahren vermochten. Poche, Emanuel (Hg.): *Umělecké památky Čech* (Kunstdenkmäler Böhmens) 1, A–J, Praha 1977, S. 174–177.

⁴³ Konečný, Michal: «*Vitruvius Moravicus*». Palladiánské inspirace ve službách moravské světské aristokracie (1800–1850) («*Vitruvius Moravicus*». Palladis Inspirationen im Dienste der weltlichen Aristokratie Mährens, 1800–1850). Ungedruckte Magister-Diplomarbeit. Brno 2007, v. A. S. 30. MZA Brno, G 10, Handschriftensammlung des Mährischen Landesarchivs, Inv.-Nr. 1061, Herrschaft Ratschitz und ihre Eigentümer, pag. 34–35; MZA Brno, Státní okresní archiv – Staatliches Bezirksarchiv (künftig: SOkA) Wischau (Vyškov) mit Sitz in Austerlitz (Slavkov), Arnošt Mader: *Zámek Račice* (Schloss Ratschitz), Maschinenschrift, tschechisch, v. a. pag. 18–22.

⁴⁴ Zur Problematik der stilistischen Strukturalität der Renaissancearkaden Guillaume, Jean (Hg.): *L'emploi des ordres l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986*. Paris 1992; Kowalczyk, Jerzy: *Gli ordini nell' Europa centrale: Polonia, Silesia, Bohemia*. In: Guillaume, Jean (Hg.): *L'emploi des ordres*, S. 311–324. Forssman, Erik: *Säule und Ornament*. Studien zum Problem des Manierismus in den deutschen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. Stockholm 1956; Ders.: *Dorisch, Jonisch, Korinthisch*. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. und 18. Jahrhunderts. Stockholm 1961, Reprint Wiesbaden 1984; Jakimowicz, Teresa – Kowalczyk, Jerzy: *Traité et pratique architecturale en Pologne et dans l' Europe de l' Est au XVIe siècle*. In: Chastel, Andre – Guillaume, Jean (Hrsg.): *Les traités d' architecture de la Renaissance*. Paris 1988, S. 459–466.

ropäischen Raum zum Beispiel im Innenhof des Landhauses in Linz und in ein wenig abgeleiteter Qualität etwa im Innenhof des Schlosses in Ungarisch Ostra (Uherský Ostrov) finden.⁴⁵ Die erwähnte vertikale Achse wird darüber hinaus durch eine optische Verbindung der Pfeiler und Säulen der höheren Stockwerke unterstrichen, die auch mittels in den Bogenwinkeln der Arkade platzierter ornamentaler Renaissanceelemente aneinander anknüpfen – einer einfachen flachen Konsole des Voluten-Typs und zentral angebrachter Scheiben. Aus der primären Untersuchung lässt sich dabei ableiten, dass die ursprüngliche Renaissancegestalt der ebenerdigen Arkade weniger massiv war und dass der originäre Umfang der Pfeiler dieser Arkade durch deren sekundäre Befestigung entstand, die mit den zielgerichteten Zubauten des Schlosses verbunden war.⁴⁶ Im Übrigen ließ nur wenige Kilometer nördlich von Rabensburg Ende des 16. Jahrhunderts Ladislav Velen von Žerotín auf ähnlichen Pfeilern den ebenerdigen Teil der Arkade des Südflügels seines Schlosses in Lundenburg (Břeclav) errichten.⁴⁷ Die weiter oben aufgeführte vertikale Achse wird darüber hinaus durch eine optische Verbindung der Pfeiler und Säulen der oberen Stockwerke betont, die zudem mittels ornamentaler Elemente der Renaissance – in den Bogenwickeln der Arkade angebracht (einfache blattförmige Konsolen vom Voluten-Typ sowie zentral platzierte Schilder) aneinander anknüpfen.⁴⁸ Dies sind im Übrigen praktisch die einzigen dekorativen

⁴⁵ Holub, Jiří: *Zámek v Uherském Ostrohu* (Das Schloss in Ungarisch Ostra). In: Uherský Ostroh, Uherský Ostroh 2000, S. 339-357; Vrla, Radim: *Uherský Ostroh* (Ungarisch Ostra). In: Sborník Národního památkového ústavu územního odborného pracoviště v Kroměříži za rok 2009. Ingredere hospies III. Kroměříž 2010, S. 155-156.

⁴⁶ Angesichts der Tatsache, dass der heutige Umfang der Pfeiler im Erdgeschoss des Schlosses bereits in Zehentners Aufriss der Arkade aus dem Jahre 1907 verzeichnet ist, muss es sich bei diesem Jahr um ein Datum ante quem handeln. Wenn wir den angenommenen ursprünglichen, kleineren Umfang der ebenerdigen Pfeiler der Arkade für bare Münze nehmen, tritt der Zusammenhang mit dem z. B. in Linz oder Ungarisch Ostra benutzten Typ noch deutlicher hervor.

⁴⁷ Diese Interpretation vertreten zumindest Dagmar Černoušková und Pavel Borský, die den Westflügel des Lundenburger Schlosses für älter halten und dessen Arkade Johann d. J. von Žerotín zuschreiben. Der Südflügel soll erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts als Teil der zweiten Renaissancebauphase entstanden sein, seine Arkade wurde auf relativ schlanke Pfeiler gewölbt (im Unterschied zur Arkade des Westflügels, die von Konsolenträgern und Konsolen selbst getragen wird). Noch im 18. Jahrhundert war dabei – den überlieferten Plänen zufolge – die Arkade im Erdgeschoss offen, erst später, vermutlich parallel wie in Rabensburg, wurde sie umgebaut und im konkreten Fall zugemauert. Černoušková, Dagmar – Borský, Pavel – Maráz, Karel: *Stavební vývoj břevclavského zámku* (Die bauliche Entwicklung des Lundenburger Schlosses). *Průzkumný památek* 2, 1995, Nr. 1, S. 100-108 (hier v. a. S. 106-107).

⁴⁸ Ähnliche, die Bogenwickel der Arkaden ausfüllende Schilder sind in der mitteleuropäischen Schlossarchitektur nicht unbekannt. Im bereits erwähnten Schloss Porcia in Spittal an der Drau bilden sie ein Feld für die Reliefszene. Einfache Schilder, die die Fläche des Bogenwickels begrenzen, finden wir u. a. auf der Arkade des Schlosses in Lundenburg, also nur wenige

Elemente der Arkade, die sich (zum Beispiel im Unterschied zum Namieschter und Rossitzer Typ) auf relativ einfache architektonische Formen beschränken und die sich zudem komplizierten heraldischen, ikonologischen bzw. emblematischen Interpretationen entziehen. Die horizontale Achse, die auf der nördlichen Seite



Abb. 11: Arkade des Schlosses in Rabensburg. Gegenwärtiger Zustand. (Foto Tomáš Knoz)

Kilometer nördlich von Rabensburg. Vgl. Černoušková, Dagmar – Borský, Pavel – Maráz, Karel: *Stavební vývoj břeclavského zámku* (Die bauliche Entwicklung des Lundenburger Schlosses). Kordiovský, Emil (Hg.): Město Břeclav. Brno 2001, S. 159-168; Dies.: *Stavební průzkum břeclavského zámku* (Die bauliche Erforschung des Lundenburger Schlosses), S. 100-108.

in eine – gewöhnlich in den Anfang des 16. Jahrhunderts datierte – Wendeltreppe mündet, wird dabei von fünf die Westseite des Hofes rhythmisierende Arkadenelemente gebildet, die nach der Fertigstellung der gesamten Quadratur des inneren Schlosses sichtbar gegenüber dem Haupteingang in den Hof hervortrat und eine dominierende Position einnahm. Ein analoges Konzept einer in eine Wendeltreppe mündenden Arkade in der inneren Ecke der älteren Phase des Hofes lässt sich keineswegs zufällig auch bei anderen Schlössern im mährisch-österreichischen Grenzland finden, vor allem in Ungarschitz (Uherčice), das der Familie Krajiř von Krajek bzw. den Strein von Schwarzenau gehörte (oder in Kanitz, wo die Drnovský von Drnovic residierten).⁴⁹

Die fürstliche Residenz

Zu Lebzeiten Maximilians von Liechtenstein stieg Rabensburg zur fürstlichen Hauptresidenz seines Zweiges auf, auch wenn sich Rabensburg diese Rolle mit Butschowitz teilen musste. Wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, wenn wir – ziemlich vereinfachend – Rabensburg als «männliches Element» in der Residenzstruktur des maximilianischen Zweiges der Liechtensteiner bezeichnen, was bereits die Anknüpfung an die Tradition des Geschlechts der Zelkinger⁵⁰ und in gewissem Wortsinne an den militärischen Charakter der Architektur, die nicht allein die geographische Lage des Schlosses, sondern auch das Engagement Maximilians von Liechtenstein in der kaiserlichen Armee sowie bei der Verteidigung der Monarchie gegen die Osmanen reflektiert.⁵¹ Auch wenn sich die architektonischen Prinzipien

⁴⁹ Prokop, August: *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung*. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst. III. Band. Wien 1904, S. 824-826.

⁵⁰ Im Jahre 1385 erwarb Johann von Liechtenstein von Ulrich von Zelkingen die Herrschaft Rabensburg. SLHA Wien, H, Karton 503. Für die Liechtensteiner stellte sich dessen ungeachtet die Anknüpfung an die Geschichte der Kuenringer als noch bedeutsamer dar.

⁵¹ Eine klassische Biographie Maximilians von Liechtenstein, die sich zumeist auf das Werk Franz Christoph Khevenhüllers stützt, bietet Jakob Falke. Im Fokus steht dabei die Beschreibung des Liechtensteiners als Heerführer, die sich zwischen seinem Dienst dem Herrscher gegenüber und der Familientradition bewegte bzw. der in Gesellschaft Wallensteins, Tiefenbachs oder Tillys auftauchte, was ihn nicht allein auf den Gipfel seiner militärischen Karriere führte, sondern auch in die Nähe der Politik und vor allem zweier Monarchen – Ferdinands II. und Ferdinands III. Zugleich machte der Konvertierung aus ihm einen Mann des Glaubens und der religiösen Aktivität, wie auch einen Mann des künstlerischen Mäzenatentums, welches ihn auf der profanen Ebene wiederum zum Bau von Schlössern in Form militärischer Festungen führte. Falke, Jakob von: *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*. Bd. 2. Wien 1877, Kap. Fürst Maximilian, S. 243-299. Eine Mikrobiographie Maximilians von Liechtenstein aus der Perspektive seiner Konvertierung und seines religiösen Lebens lieferte Winkelbauer, Thomas: *Fürst und Fürstendiener*, S. 93-94.



Abb. 12: Georg Matthäus Vischer: Schloss Rabensburg. (Mährische Landesbibliothek Brünn, Sammlung Moll, Foto: MZK)

durchdringen, können wir in Butschowitz in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts demgegenüber eine Akzentuierung auf das «weibliche» dekorative Element, das durch die Boskowitzer Vorfahren Katharinas von Liechtenstein sowie u. a. durch die religiösen Themen der Litaneien – die die im ersten Stock des Butschowitzer Schlosses neu errichtete Schlosskapelle zieren – präsentiert werden.⁵²

Die äußere Gestalt des Schlosses in Rabensburg zu Zeiten Maximilians von Liechtenstein lässt sich am besten anhand einer Graphik ersehen, die in einem von Georg Matthäus Vischer in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts geschaffenen Zyklus (in diesem Falle aus den Sammlungen der Mährischen Landesbibliothek) enthalten ist,⁵³ wenngleich auch diese Vedute in gewissem Sinne eine – minimal in den Proportionen der einzelnen architektonischen Bestandteile – zur Geltung kommende Idealisierung darstellt. Dennoch wird ersichtlich, dass Rabensburg zu dieser Zeit zu einem gewaltigen Schlosskomplex aufstieg, der mehrere Palast-

⁵² Samek, Bohumil (Hg.): *Zámek Bučovice* (Schloss Butschowitz), v. a. S. 14-17. Das Geschehen in Butschowitz entspricht im Übrigen auch den anderen religiösen Stiftungen Katharinas von Boskowitz, einschließlich der Gründung des Paulanerkonvents in Wranau bei Brünn.

⁵³ Moravská zemská knihovna (Mährische Landesbibliothek, künftig: MZK) Brno, Moll'sche Kartensammlung, Sign. Moll-0000.374, přív. 06, Vischer, Georg Matthäus: *Topographia Archiducatus Avstriae inf. (...)* das Viertel vnter Mannhartsberg, 67, Rabenspvrgr.

flügel umfasste, die additiv mit hinzugefügten Fensterachsen verbunden sowie dekorativen architektonischen und steinernen Elementen angereichert sind, hinzu kommt eine modern aussehende Befestigung, die den gesamten Schlosskomplex umschließt, den wiederum auch Bauten kleinerer – von hölzernen Palisaden umrahmter Militärarchitektur – ergänzten. Als wichtige Jahreszahl im Verhältnis zur Baugeschichte des Rabensburger Schlosses an der Wende von der Renaissance zum Manierismus kann das Jahr 1594 angesehen werden. Gerade für dieses Jahr wird nämlich bei der parallelen Einschätzung für zwei niederösterreichische Herrschaften der Liechtensteiner – Wilfersdorf und Rabensburg – vermerkt, dass, während das Wilfersdorfer Schloss aktuell «so gar Pauföllig» sei und man dieses daher lediglich mit einem Grundpreis von 500 Gulden bewerten könne, das Schloss in Rabensburg hingegen bereits fertiggestellt sei und dieser Tatsache auch sein finanzieller Wert von 3 500 Gulden entspreche.⁵⁴

Sofern es um den Ausbau der repräsentativen Teile des Schlosses Maximilians geht, nahm dieser seinen Ausgang aus der ursprünglichen vierflügeligen Renaissanceanlage, die darüber hinaus auch weiterhin ihre einstige funktionale Gliederung der Interieurs bewahrte und damit offenkundig auch den funktionalen Plan der einzelnen Stockwerke und Gemächer. Grundlegende Bedeutung besaß die Erweiterung der Räumlichkeiten des Schlosses um einen äußeren Schlosspalast, den man an die ursprüngliche Quadratur in den beiden Flügeln anbaute, die von Norden und Süden her den Raum des auf diese Weise entstandenen äußeren Hofes schlossen (darüber hinaus belegen einige jüngere Pläne, dass auch dieser äußere Hof zumindest in bestimmten Bauphasen ebenfalls von Osten her geschlossen war), den man von Süden durch ein quadratisches Entree-Gebäude mit den weiter

⁵⁴ SLHA Wien, H, Karton 4, Gesamthaus und Majorat, Ander Theil, 1599, Rabensburg und Hohenau, 8 «Das Schloß p. 3500fl.»; ebd., Dritter Theil, (1599), Herrschaft Wilfersdorf, («Das Schloß so gar Pauföllig p. 500fl.»). Der Zustand des Schlosses in Rabensburg, der sich aus Sicht der ikonographischen Quellen mit der weiter oben erwähnten numerischen Festlegung des Preises im Bewertungsprotokoll (auch im Wissen um die Spezifika der Taxierung als eigenständigem Quellentypus) vergleichen lässt, wird in der Abbildung des Schlosses aus dem Jahre 1607 deutlich, die Peter Fidler mit Verweis auf den zugehörigen Codex in der Österreichischen Nationalbibliothek publizierte. Bei eingehenderer Analyse der erwähnten Abbildung wird dessen ungeachtet deutlich, dass man diesen Zustand lediglich mit Einschränkungen in Betracht ziehen kann, etwa bei der Feststellung des Verhältnisses zwischen Eingangstrakt und Hauptgebäude des Schlosses (gerade in diesem Zusammenhang weist Fidler auf die Darstellung hin). Dies gilt jedoch z. B. nicht für die Untersuchung der genaueren Verhältnisse und Beziehungen zwischen Schlossgebäude und äußerer Fortifikation. Das Schlossgebäude ist darüber hinaus auf der Abbildung komplett überdacht, der Autor der Darstellung hat die Existenz des zentralen Arkadeninnenhofes des alten Schlosses außer Acht gelassen. Fidler, Petr: *Architektur des Seicento*, S. 136. Petr Fidler verweist auf nachfolgende Quelle: Österreichische Nationalbibliothek (künftig: ÖNB) Wien, Codex 10.827, fol. 25.

oben erwähnten Militärtoren betrat.⁵⁵ Ähnlich war dies zum Beispiel in der manieristischen Bauphase des Schlosses der Žerotíner und Liechtensteiner in Mährisch Trübau der Fall, wo das ursprüngliche Schlossgebäude in Gestalt eines Quadrats um ansehnliche äußere Flügel erweitert wurde, in diesem Falle gestreckt durch beachtenswerte Arkaden, die manieristisch umgürtet sind, was einige Autoren als stilistisch den Werken Giovanni Maria Filippis nahe stehend bezeichnen.⁵⁶ Eines der bestimmenden Elemente der entsprechenden Räume des äußeren Hofes war dabei die elegante manieristische, in einer Mauernische errichtete Fontäne, an einer Stelle, die auf der dem Eingangstrakt entgegenliegenden Achse verlief. Wenn wir über die Gartenbrunnen in Eisgrub und Butschowitz als komparativ geschaffene Werke sprechen, kann im Zusammenhang mit dem erhaltenem Fragment der mit Festonen und Maskaronen geschmückten Rabensburger Fontäne als analoger Typ an zwei Brunnen erinnern werden, die sich heute in den Nischen der Eisgruber Stallungen befinden, ursprünglich freilich Zdeněk Vácha zufolge in den Schlossgärten in Eisgrub standen.⁵⁷

⁵⁵ MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Karte 6176, Schloss in Rabensburg – Grundriss (Erdgeschoss des Schlosses), 10 Wiener Klafter = 77mm, Anfang 19. Jahrhundert. Dem Plan des Erdgeschosses vom Beginn des 19. Jahrhunderts zufolge war der Ostflügel aller Voraussicht nach sehr schlicht gehalten, möglicherweise als eingeschossiges Gebäude, in dem zweckdienliche Wirtschaftsräume bzw. vielleicht Ställe untergebracht waren.

⁵⁶ Giovanni Maria Filippi wirkte im Übrigen im Untersuchungszeitraum in Mähren und ist u. a. in Diensten der Liechtensteiner bezeugt. Für Maximilian von Liechtenstein etwa sollte er den frühen Entwurf für die Grabeskirche der Familie in Wranau bei Brünn entwerfen. Über seine Tätigkeit in Mährisch Trübau (Moravská Třebová) haben in der Vergangenheit einige Autoren berichtet (wenngleich einige sein Wirken in Mährisch Trübau eher mit der Tätigkeit für die Žerotíner verbanden, während andere wiederum dies mit dem Zeitraum nach Übernahme von Herrschaft und Schloss durch Karl von Liechtenstein in Verbindung brachten). Allgemein muss jedoch konstatiert werden, dass sich in beiden Fällen die entsprechenden Autoren eher um eine Stilanalyse bemühten als dass ihnen eine ausreichende Quellenbasis für ihre Vermutungen zur Verfügung gestanden hätte. Zuletzt Říhová, Vladislava: *Sochářská výzdoba manyristické části zámku v Moravské Třebové* (Die plastische Ausschmückung des manieristischen Teils des Schlosses in Mährisch Trübau). Olomouc 2008 (Dissertation). Říhová verweist in ihrer Arbeit u. a. auf die Erkenntnisse von Jarmila Krčálová und konstatiert, dass «deren Zuschreibung der Architektur des Schlosses in Mährisch Trübau an Giovanni Maria Filippi in der Gemeinde der Experten in den vergangenen Jahrzehnten keinerlei Polemik hervorgerufen habe und wir diese als allgemein anerkannt ansehen dürfen». Ebd., S. 3 und 83. Mit Blick auf die Kompliziertheit der Zuschreibung der Schlossarchitektur in der Renaissance an einzelne Architekten und Baumeister und angesichts der zur Verfügung stehenden Quellenbasis wäre es dennoch notwendig bei derartigen Einschätzungen größere Vorsicht walten zu lassen. Vgl. hierzu u. a. Fidler, Petr: *Über den Quellencharakter der frühneuzeitlichen Architektur*. In: Pauser, Josef – Scheutz, Martin – Winkelbauer, Thomas (Hrsg.): *Quellenurkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert)*. Wien – München 2004, S. 952–970.

⁵⁷ Zdeněk Vácha stellt diese beiden Fontänen in Eisgrub (ähnlich wie weitere Arbeiten der Gartenplastik in Eisgrub) in einen Kontext mit dem Werk Giovanni Giacomo Tencallys. Vácha,



Abb. 13: Schloss Rabensburg. Fragment der Fontäne. Gegenwärtiger Zustand. (Foto Tomáš Knoz)

Zdeněk: *Peníze jsou pouze k zanechání pěkných památníků k věčné a smrtelné památce* (Geld ist allein zum Hinterlassen herrlicher Denkmäler zur ewigen und unsterblichen Erinnerung bestimmt), S. 102-105.

Auch in Rabensburg dienten die Außenflügel nicht allein als Wirtschafts- und Verwaltungsräume der Residenz (aus den Plänen geht hervor, dass sich hier für eine gewisse Zeit auch ein Gefängnis befand, dass zudem ausgebaut und erweitert wurde).⁵⁸ Demgegenüber wurde in der ersten Etage auf diese Art und Weise das «piano nobile» um modern konzipierte Repräsentationsräume und offenkundig auch die privaten Fürstengemächer erweitert.⁵⁹ Auf den im Mährischen Landesarchiv aufbewahrten Plänen ist der äußere Teil des Rabensburger Schlosses in dem Zeitraum festgehalten, als man im Erdgeschoss der Schlossgebäude Ställe und andere Wirtschaftsobjekte einrichtete, in den Räumen in den oberen Etagen Trennwände die Wohnungen der Beamten separierten, zu denen der Zugang über eingebaute Treppenhäuser erfolgte.⁶⁰ Aus diesen Plänen wird dennoch ersichtlich, dass trotz der verschiedenen Umbauten im 18. und 19. Jahrhundert und die damit verbundenen baulichen Eingriffe der große Rittersaal im Nordflügel des neuen Schlosses lange Zeit verschont blieb. Dieser Rittersaal erstreckte sich über die gesamte Breite des Schlossflügels und verband das erste und zweite Geschoss des Gebäudes in der Höhe. Für das Verständnis dieses Raumes für die Repräsentation des neuen Fürsten ist auch die Tatsache entscheidend, dass sich der Raum an einer Stelle befand, an der er die alten und neuen Teile des Schlosskomplexes verband und dass er zudem unmittelbar an das repräsentative Treppenhaus des Schlosses grenzte, so dass die Räumlichkeit auch für die doch ziemlich bedeutende Zahl ankommender «Herren und Freunde» gut zugänglich war.⁶¹ Es handelte sich um

⁵⁸ MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Karte 6202, Plan des alten Zustands des Gefängnisses im Rabensburger Schloss, 10 Wiener Klafter = 200mm, 1. Hälfte 19. Jahrhundert; ebd., Karte 6203 und 6204, Schloss in Rabensburg – Grundriss des Schlossflügels unterhalb der Wohnung des Vorstehers, eingerichtet zur Erweiterung des Schlossgefängnisses 10 Wiener Klafter = 137mm, 1. Hälfte 19. Jahrhundert.

⁵⁹ Wie aus dem Plan des Baumeisters Klimek ersichtlich, befanden sich am östlichen Ende des südlichen Flügels des neuen Teils des Schlosses, der am Eingangstrakt lag, Räumlichkeiten, die noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also lange nach dem Tode Maximilians von Liechtenstein, als «ehemalige Fürstenzimmer» bezeichnet wurden. MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Karte 6211, Schloss in Rabensburg – Plan der Wohnung aus den ehemaligen Fürstenzimmern, Autor Klimek, 15m = 150mm, zweite Hälfte 19. Jahrhundert, Beschreibung auf dem Plan: Rabensburger Schloss. Wohnung aus den ehemaligen Fürstenzimmern.

⁶⁰ MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Karte 6211, Schloss in Rabensburg – Plan der Wohnung aus den ehemaligen Fürstenzimmern, Autor Klimek, 15m = 150mm, zweite Hälfte 19. Jahrhundert. Auf einem der Schnitte lässt sich der Einbau eines Treppenhauses erkennen, das die beiden Schlossetagen verband und das Obergeschoss darüber hinaus in zwei Etagen unterteilte.

⁶¹ MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Karte 6196, Schloss in Rabensburg – Grundriss 2. Obergeschoss, 20m = 83mm, 2. Hälfte 20. Jahrhundert.

einen exklusiven Repräsentationssaal, der durch seine Ausmaße, die Anordnung und die Dekoration hervorstach.⁶² Im Falle von Rabensburg wird häufig die nicht mehr erhaltene manieristische Stuckdekoration des Saals erwähnt. Auf der Grundlage der erhaltenen Fragmente und Quellenzeugnisse hat Karl Weinbrenner die ursprüngliche Gestalt des Saales rekonstruiert. Der Raum soll durch ionische, den Hauptsims tragende Pilaster gegliedert gewesen sein. Die Sujets der Dekorationen (Militärembleme, Waffen, Harnische, Trophäen) und Deckenmalereien (Maximilian von Liechtenstein als Verteidiger gegen die Feinde; Der Kampf Anhalts gegen Buquoy; Die kaiserliche und feindliche Belagerung) sollten Fürst Maximilian von Liechtenstein als kaiserlichen Heerführer und Verteidiger der Monarchie nicht allein gegen den inneren Feind, sondern v. a. gegen die Türken zeigen. Sie korrespondierten so mit der äußeren Festungsarchitektur des Schlosses sowie weiteren Neubauten von Residenzen und den Repräsentationsräumen der Vertreter der Militäraristokratie der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁶³ Die im Saal stehenden Figuren, die nicht allein Maximilian von Liechtenstein und weitere Repräsentanten seiner Familie sowie bedeutende Vertreter des österreichischen Adels darstellen, sollten dann offenkundig Maximilians Rolle als Heerführer mit seiner Rolle

⁶² Die Zeitschrift *Arx* widmete sich zu Beginn der achtziger Jahre den Rittersälen der mittelalterlichen Renaissanceschlösser. Aus komparativer Sicht sind – mit Blick auf den Saal in Rabensburg und die Ausarbeitung einer Typologie der Rittersäle in Mitteleuropa – v. a. nachfolgende Studien von Bedeutung: Patis, Erich: *Rittersäle in Tirols Burgen und Schlössern*. *Arx* 4, 1982, Nr. 1, S. 10-18; Scheicher, Elisabeth – Wall-Beyerfels, Frambert: *Die Restaurierung der Malerei des Spanischen Saales von Schloss Ambras in Innsbruck*, ebd., S. 19-20; Schmelzer-Kitt, Adelheid: *Der Rittersaal des Schlosses Bernstein im Burgenland und seine Stuckdekoration*, ebd., S. 24-26. In der Tschechischen Republik befasste sich mit den Rittersälen, deren künstlerisch umgesetztem Programm sowie den Dekorationen in den zurückliegenden Jahren v. a. Ondřej Jakubec. Bůžek, Václav – Jakubec, Ondřej – Král, Pavel: *Jan Zrinský ze Serynu. Životní příběh synovce posledních Rožmberků* (Jan Zrinsky von Seryn. Die Lebensbahn des Neffen der letzten Rosenberger). Praha 2009, S. 61-140; Bůžek, Václav – Jakubec, Ondřej: *Kratochvíle posledních Rožmberků* (Der Zeitvertreib der letzten Rosenberger). Praha 2012. Die Schwierigkeiten genauer Definitionen der Rittersäle und deren kunstgeschichtlicher Analyse beruhen nicht allein auf den verschiedenen Bezeichnungen der Festsäle, sondern auch auf deren sich wandelnder Funktion und architektonischer Umsetzung. Vgl. Hierzu auch Muchka, Ivan: *Dispozice renesančního a barokního zámku* (Die Disposition des Renaissance- und Barockschlosses). *Památky a příroda* 1, 1976, S. 137-142.

⁶³ Zu diesem Thema liegen mehrere Arbeiten vor, in jüngerer Zeit hat sich mit den baulichen Aktivitäten des Militäradels in der Zeit des 30jährigen Krieges u. a. Petr Czajkowski hiermit befasst, etwa am Beispiel der Dürnholzer Teufenbachs. Czajkowski, Petr: *Příspěvek ke stavebnímu vývoje zámku v Drnholci* (Ein Beitrag zur Baugeschichte des Schlosses Dürnholz). *Opuscula historiae atrium* F 40, 1996, S. 122-127. Zum Repräsentationsprogramm František von Magnis auf Strassnitz vgl. Knoz, Tomáš: *Šlechtická paměť v uměleckém ztvárnění moravských renesančních zámků* (Die adelige Erinnerung in der künstlerischen Gestaltung der mährischen Renaissanceschlösser). In: Bůžek, Václav – Král, Pavel (Hrsg.): *Paměť urozenosti*. Praha 2008, S. 23-36.

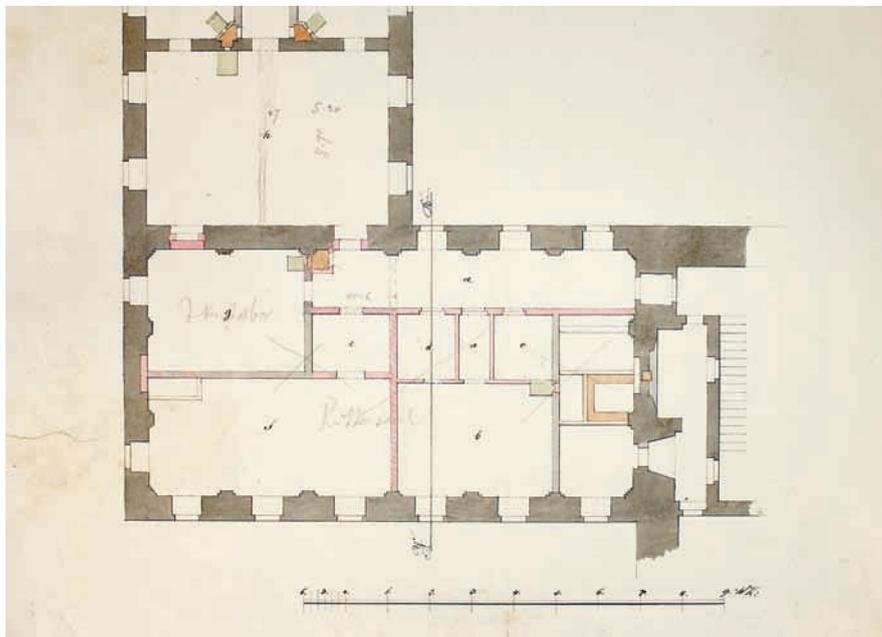


Abb. 14: Schloss Rabensburg. Plan des Schlosses. Detail des Rittersaales. (Mährisches Landesarchiv, Foto Tomáš Knoz)

als Beschützer der Musen und der Familientradition verbinden. Der Altar im Saal, den Weinbrenner erwähnt, und letztlich auch der Bau der Schlosskapelle präsentieren sodann auch die dritte Rolle Maximilians von Liechtenstein – nämlich jene als Verteidiger der Religion und des Glaubens.⁶⁴

Zugleich fand auch die «architettura militare» im Rabensburger Schloss ihre Vollendung.⁶⁵ Die markanten Bastionen um das Schloss, die gegenwärtig noch an der Ostseite zu sehen sind, zeigten zur Zeit ihrer Entstehung den Festungscharakter des Rabensburger Schlosses und verbanden zugleich die symbolische Rolle

⁶⁴ Weinbrenner, Karl: *Die Feste Rabensburg*, S. 3-5. Vgl. zudem auch Fidler, Petr: *Architektur des Secento*, S. 135-137. Das Inventar der Schlosskapelle im Komplex des Rabensburger Schlosses im SLHA Wien, H, Rabensburg, Karton 530, Schlosskapelle. Es ist relativ kennzeichnend, dass das älteste Material, das die Existenz der Schlosskapelle in Rabensburg dokumentiert, in das Jahr 1608 datiert, die jüngste in das Jahr 1784 (für die gesamte Zeitspanne sind archivalische Quellen durch unterschiedliche Visitationen belegt, die die Existenz und Funktionsfähigkeit der Kapelle auch in jener Zeit bezeugen, in der Rabensburg noch nicht als fürstliche Residenz diente).

⁶⁵ Zur Charakteristik des Begriffes «architettura militare» vgl. Vichi, Vasco: *La grande storia di architettura militare*. Dall' antichità ai nostri giorni: città murate, acropoli, torri, rocche, castelli, cittadelle, cremlini, cinti bastionate, campi trincerati, linee fortificate. Torino 2006.

dieses Typs der Profanarchitektur und ihrer Bewohner mit der aktuellen Notwendigkeit einer Verteidigung gegen die damalige Kriegsgefahr;⁶⁶ sie befanden sich ursprünglich auch an der West- bzw. Süd- und Nordseite.⁶⁷ Im Schlosskomplex repräsentieren dabei die profane Befestigungsarchitektur nicht allein die mächtigen Fortifikationsmauern, sondern auch die Typen einiger architektonischer Details. Vor allem handelte es sich um die Portale des Eingangsobjekts, die aus schweren bossierten Pilastern bestanden, die sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts für die Befestigungsarchitektur als charakteristisch erwiesen und die in Rabensburg darüber hinaus das zwischen neuem und ursprünglichem Schlosshof platzierte eindrucksvolle Portal ergänzten. Dessen ungeachtet stellt sich die Frage, wie weit Maximilian von Liechtenstein in dieser Hinsicht zumindest partiell in Rabensburg und Butschowitz zeitgleich agierte.⁶⁸ Auch hier sind die Bastionen auf den historischen Plänen und Veduten verzeichnet, sie haben sich teilweise bis in die Gegenwart erhalten.⁶⁹ Bei näherer Betrachtung wird dennoch offenkundig,

⁶⁶ Der Gestalt des Schlosskomplexes auf dem Plan im Mährischen Landesarchiv zufolge findet sich dieser Zustand bereits im 19. Jahrhundert, während auf der Westseite den Schlosskomplex ein mauerartiger Zaun Richtung Städtchen trennte, der offenkundig die Ausgangsbasis für den Schlossgarten bildete. MZA Brno, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (Liechtensteinisches Bauamt Eisgrub), Karte 6177, Schloss in Rabensburg – Grundrisse, 50 Wiener Klafter = 240mm, 1. Hälfte 19. Jahrhundert. Auf die keineswegs zu vernachlässigende Rolle der symbolischen Formen der «architettura militare» lässt sich auch auf der Grundlage der Tatsache aufmerksam machen, dass diese z. B. im Verlaufe des 18. Jahrhunderts nicht allein auf den realen Plänen Rabensburgs auftauchen, sondern auch auf Idealplänen. SLHA Wien, H, Planensammlung, Sign. PK 559.

⁶⁷ Die Gestalt der Bastionen wird aus dem ikonographischen Material ersichtlich, u. a. der Vedute Georg Matthäus Vischers (Mährische Landesbibliothek = MZK, Moll'sche Kartensammlung, Sign. Moll-0000.374, Priv. 06, Vischer, Georg matthäus: Topographia Archidvcatus Avstriae inf. (...) das Viertel vnter Mannhartsberg, 67, Rabenpvrgr.) und des Plans von Franz Anton Hillebrandt (SLHA Wien, Planensammlung, Nr. 347, Ende 18. Jahrhundert, signiert F. A. Hillebrandt, königl. Ingenieur.).

⁶⁸ Auch wenn dies nicht ganz typisch zu sein scheint, wird in einigen Fällen auch das Schloss in Butschowitz als Beispiel des Typs «architettura militare» angesehen. Tatsache ist, dass das Butschowitzer Schloss zugleich als «Lusthaus» (nach dem Vorbild des Wiener Neugebäudes) und als «Palazzo in fortezza» konstruiert wurde. Jiří Kroupa leitet seinen grundlegenden Beitrag über den «palazzo in fortezza» mit einem Zitat ein, demzufolge Johann Šembera Černožorský von Boskowitz bei dem Brünnner Baumeister Pietro Gabri die Errichtung eines «Gebäudes innerhalb der Feste» bestellte. Kroupa, Jiří: «Palác ve tvrzí»: umělecká úloha a zámecká architektura v raném novověku. (Dvě úvahy k výzkumu světské architektury raného novověku) («Ein Palas in der Feste»: künstlerische Aufgabe und Schlossarchitektur in der frühen Neuzeit. Zwei Überlegungen zur Erforschung der weltlichen Architektur der frühen Neuzeit). *Opuscula Historiae Artium* F 45, 2001, S. 13-37 (hier S. 13).

⁶⁹ In jüngster Zeit widmete sich der Militärarchitektur sowie den ikonographischen Programmen böhmischer und mährischer Schlossresidenzen in der frühen Neuzeit systematisch Vítězslav Prchal. Prchal, Vítězslav: *Válka, zbraně a zbroj v reprezentačních strategích české a moravské aristokracie v letech 1550–1750* (Krieg, Waffen und Rüstung in den Repräsentationsstrategien

dass – während im Falle von Rabensburg auch das Majoratsbuch von einem «fortifiziertem Schloss» spricht – in Butschowitz es eher um eine subtilere Architektur, ursprünglich angereichert mit dekorativen Elementen, geht, die das Prinzip der «architettura militare» – ähnlich wie im Falle des rosenbergischen Kurzweil (Kratochvíle) – eher auf symbolischer Ebene erfüllt.⁷⁰ Die Errichtung einer rasanten Schlossfortifikation stellte zu Beginn des 17. Jahrhunderts dennoch keine Einzelercheinung dar, die lediglich Rabensburg betraf. In Mähren (und in analoger Weise auch in Österreich) verpflichteten bereits seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert die Landtage Aristokraten, deren Residenzen im Osten des Landes unweit der ungarischen Grenze lagen und in der gegebenen Situation so durch die Truppen der Osmanen bedroht wurden, ihre Schlösser und Städte zu befestigen.⁷¹ Wie jüngst Vladimír Prchal in seiner Dissertation aufzeigen konnte, verbanden die praktischen und symbolischen Repräsentationen der Aristokratie auf diese Weise Architektur und innere Ausstattung der Residenz mit den zum Kampf sowie zur Dekoration dienenden Waffen, die symbolisch die Rolle des Adligen als Krieger verdeutlichten sowie künstlerische Motive, die die Schlossresidenz bereicherten und das sich formende Motiv des Krieges mit verschiedenen formalen und Ausdrucksmitteln. Die militärischen Elemente der Schlossresidenz, die sich in der Architektur und der künstlerischen Ausstattung im vorangegangenen Zeitraum nicht selten auf die Größe der erwähnten symbolischen bzw. letztlich auch dekorativen Form beschränkten, erlangten nunmehr wiederum faktische Bedeutung und gaben somit dem Bautyp des «palazzo in fortezza» eine neue Dimension.⁷²

der böhmischen und mährischen Aristokratie in den Jahren 1550–1750) (ungedruckte Dissertation). Praha 2012, S. 285–306. Prchal verknüpft hier die Persönlichkeiten Johann Šemberas von Boskowitz und seines Schwiegersohns Maximilians von Liechtenstein als der beiden Schöpfer der architektonischen und künstlerischen Gestalt des Schlosses in Butschowitz. Allgemeiner über das Bild des Siegers im 16. und 17. Jahrhundert Knoz, Tomáš: *Prezentacja zwycięzcy na ziemiach czeskich we wczesnych czasach nowocześnie* (Die Präsentation des Siegers in den böhmischen Ländern in der frühen Neuzeit). In: Iwańczak, Wojciech – Karczewski, Dariusz (Hrsg.): *Zwaciezcy i przegrani w dziejach średniowiecznych i wczesnonowożytnych Czech i Polski*. Krakow 2012, S. 253–270.

⁷⁰ Jakubec, Ondřej: *Defining the Rozmberk Residence of Kratochvíle: the Problem of its Architectural Character*. *Opuscula historiae artium* 61 (56), 2012, Nr. 2, S. 98–119.

⁷¹ MZA Brno, A 3, Památky sněmovní, Stavovské rukopisy (Denkwürdigkeiten des Landtags, ständische Handschriften), Inv.-Nr. 4, 1594, St. Felix, Olmütz, Maßnahmen einiger Orte in der Markgrafschaft Mähren, die zur Befestigung gegen und zum Schutz des Landes gegen die Einfälle von Feinden geeignet sein könnten, fol. 272r–273r.

⁷² Prchal, Vitězslav: *Válka, zbraně a zbroj v reprezentačních strategiích české a moravské aristokracie v letech 1550–1750* (Krieg, Waffen und Rüstung in den Repräsentationsstrategien der böhmischen und mährischen Aristokratie in den Jahren 1550–1750); Kroupa, Jiří: «Palác ve tvrzí»: *umělecká úloha a zámecká architektura v raném novověku*. («Ein Palas in der Feste»: künstlerische Aufgabe und Schlossarchitektur in der frühen Neuzeit, S. 13–37; Ders.: *Palazzo*

Hiervon leiteten sich dann auch die steinernen und bildhauerischen Bestandteile der Schlossarchitektur ab, die an die eigentliche moderne Fortifikation anknüpften. Auch wenn die manieristischen Portale und Wandbekleidungen militärischen Typs, für die sich in der Regel der Gebrauch grober, zuweilen schließlich auch umgürteter Füße sich als typisch erwies, in Mähren auch weit im 16. Jahrhundert auftraten (hiervon zeugt etwa das in die siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts datierte äußere Portal des Schlosses in Namiest), kamen nunmehr ähnliche Stilelemente in noch größerem Umfang und in expressiver Form zur Geltung. Zumindest als ein Beispiel soll hier exemplarisch auf das Portal des Schlosses in Kunststadt (Kunštát) verwiesen werden, das der Reichspfennigmeister Stefan Schmidt von Freihofen aller Wahrscheinlichkeit nach in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts errichten ließ.⁷³ In Rabensburg selbst kann in dieser Hinsicht auf die erhaltenen Portale des südlichen Eingangsbereichs sowie des südlichen Flügels des unter Maximilian errichteten Baus verwiesen werden. Dieser Stil fand allerdings in einer ganzen Reihe liechtensteinischer Bauten dieser Phase Anwendung und bereits August Prokop machte im Jahre 1904 in diesem Kontext auf das äußere Portal von Gundakers Schloss in Mährisch Ostra (Moravský Ostroh) aufmerksam.⁷⁴

Schlussthesen

Im Zusammenhang mit der Erforschung der liechtensteinischen Residenzarchitektur im ausgehenden 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ergeben sich zahlreiche grundsätzliche Fragen. In erster Linie geht es um die Frage nach der sozialen Bedingtheit der liechtensteinischen Architektur – also nach dem «fürstlichen Stil». Des Weiteren tauchen Fragen nach der Parallelität der liechtensteinischen Architektur in der Generation Karls als funktionale oder auch

in fortezza und Palazzo in villa in Mähren. Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung der Bauaufgabe um 1600. In: Konečný, Lubomír – Bukowinská, Beket – Muchka, Ivan (Hrsg.): Rudolph II., Prague and the World. (Papers from the International Conference). Prague 1998, S. 64–69; Ders.: *Kunst, Mäzenatentum und Gesellschaft in Mähren 1620–1650.* In: Bußmann, Klaus – Schilling, Heinz (Hrsg.): 1648. Krieg und Frieden in Europa. Münster 1999, S. 253–262 (vgl. auch weitere Aufsätze in diesem Sammelband).

⁷³ Stefan Schmidt von Freihofen war in der Zeit vor der Schlacht am Weißen Berg u. a. Stifter der lutherischen Kirche der Hl. Dreieinigkeit auf der Prager Kleinseite, weshalb nicht ausgeschlossen werden kann, dass er mit seinem Projektanten Giovanni Maria Filippi auch nach dessen Weggang nach Mähren in Kontakt blieb und dass Filippi auch am Umbau des Schlosses in Kunststadt beteiligt gewesen sein könnte, wobei hier allerdings die archivalischen Quellen keine Auskunft geben. Zu Schmidts Unterstützung bei der Errichtung der Kirche auf der Prager Kleinseite Just, Jiří – Nešpor, Zdeněk R. – Matějka, Ondřej: *Luteráni v českých zemích v průběhu staletí* (Die Lutheraner in den böhmischen Ländern im Laufe der Jahrhunderte). Praha 2009.

⁷⁴ Prokop, August: Die Markgrafschaft Mähren in kunsthistorischer Beziehung, S. 716, Fig. 996.

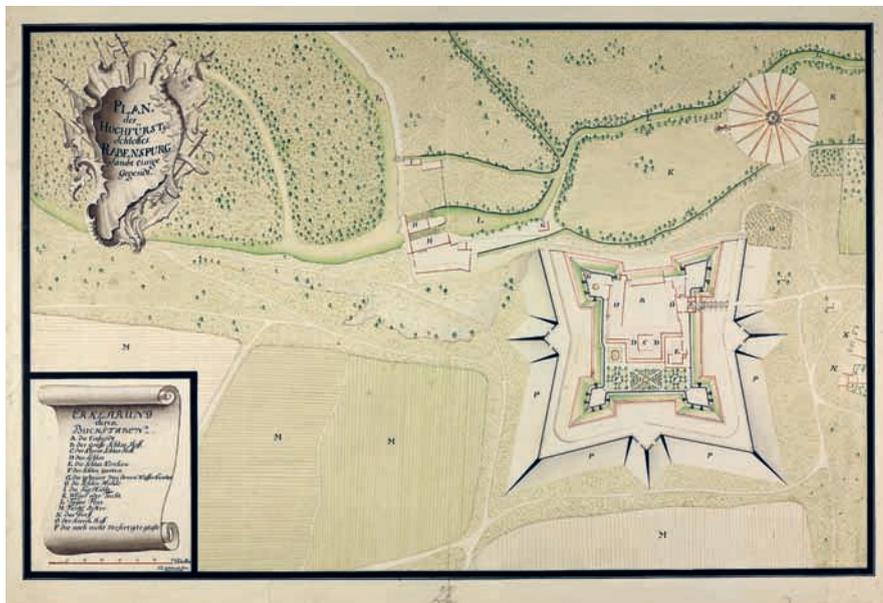


Abb. 15: Franz Anton Hillebrandt: Schloss Rabensburg. Plan des Schlosses. Detail mit Fortifikation, Mitte 18. Jahrhundert. (Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Foto Tomáš Knoz)



Abb. 16: Schloss Rabensburg. Fortifikation des Schlosses. Gegenwärtiger Zustand. (Foto Tomáš Knoz)



Abb. 17: Karte der Fürstl. Liechtensteinischen Herrschaft Rabensburg.



Abb. 18: Unbekannter Autor: Vedute des Schlosses Butschowitz mit Fortifikation. 1757. (Nationales Denkmalinstitut, Außenstelle Brünn, Foto Tomáš Knoz)



Abb. 19: Schloss Ungarisch Ostra. Äußeres Schlossportal. Gegenwärtiger Zustand. (Foto Tomáš Knoz)

stilistische Durchdringung auf, aber auch Fragen des regionalen Kontexts dieser Architektur. Weitere Fragen betreffen das Verhältnis zwischen den liechtensteinischen Bauherren und deren Baumeistern und Künstlern, nach dem künstlerischen Charakter, demjenigen der liechtensteinischen Architektur bzw. umgekehrt nach deren Beeinflussung durch außerhalb der Kunst stehende historische Phänomene.

Fragen nach den Zusammenhängen und Kontexten der architektonischen Gestalt der liechtensteinischen Schlossresidenzen am Ende des 16. und in den ersten drei bzw. vier Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts müssen mit der fragmentarischen Überlieferung der archivalischen Quellen unterschiedlichen Typs ver-

glichen werden, ebenso mit dem bruchstückhaften Zustand der Bewahrung bzw. dem Umbau der untersuchten liechtensteinischen Bauten und deren architektonischen Zusammenhängen. Daher fallen die Antworten in hohem Maße eher in Gestalt von Thesen aus, die die Möglichkeit einer Lösung der untersuchten Problematik eröffnen.

Die Antwort auf die Fragen nach der Einheit und den kulturhistorischen Zusammenhängen der frühneuzeitlichen Schlossarchitektur der Liechtensteiner werden gewöhnlich im Kontext der durch den von Karl Eusebius verfassten Traktat über die Architektur formuliert. Letzterer stellt ein beachtenswertes kulturhistorisches Phänomen auf der die Weitergabe des geistigen Erbes bewahrenden Achse an die Vater-Sohn-Achse (Karl Eusebius von Liechtenstein – Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein) dar, die sich vor dem Hintergrund der durch die Quellen bezeugten Tatsachen in gewissem Umfang auch auf das vorbildhafte Handeln im Verhältnis Karl I. von Liechtenstein – Karl Eusebius von Liechtenstein übertragen lässt. Der Quellenkontext der Instruktion über das Bauwerk (ähnlich wie das bereits erwähnte Majoratsbuch) verweist auch auf einen anderen wichtigen Aspekt, und zwar die Zusammenhänge zwischen den baulichen und künstlerischen Aktivitäten der frühneuzeitlichen Liechtensteiner sowie deren weiteren wirtschaftlichen Unternehmungen.⁷⁵

⁷⁵ SLHA Wien, FA, Karton 501, Karl Eusebius von Liechtenstein, Manuskripte, Instruction wegen der Gebaude von Fürsten Carolo Eusebio von Liechtenstein, aigenhändig geschriebener Hinterlassen, wie alle Gebäude hiernach zu führen, und anzulegen wären. Das Problem liegt im Bereich der Quellentypologie. Als Beispiel kann hier auf das Exempel zwischen dem Auftraggeber des Bau- bzw. Kunstwerks und dem Künstler selbst verwiesen werden, dass in den Archivbeständen häufig im Kontext von Absprachen mit weiteren Angestellten des Großguts auftaucht (etwa mit Schäfern), wobei es in diesem Zusammenhang notwendig erscheint, diese als Quellen rechtlichen Charakters zu analysieren und zu interpretieren (als Beispiel lässt sich das Konvolut von Absprachen im Fond Großgut Fulnek anführen, auf dessen Grundlage sich die Umbau des Schlosses in Drewohostitz (Dřevohostice) bei Prerau (Přerov) in der Spätrenaissance analysieren lässt. Ähnlich muss auch die bekannte Instruktion wegen der Gebaude im Kontext weiterer Instruktionen interpretiert werden, die Karl Eusebius von Liechtenstein seinem Sohn Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein gab: *Instruction vor unserem geliebten Sohn und dessen Successorem, so Gott gnädiglich erhalten wolle; Eine Instruction von lateinischer Sprache, von Fürsten Carolo Eusebio, aigenhändig geschrieben – Instructio in Perpetuum pro Prefecto nostri filii, nostrorum quv filiorum; Instruction für die Herren Verhaben eines jungen Fürsten, von Fürsten Carolo Eusebio aigenhändig geschrieben; Instruction wegen erhaltung des Gestiets, von Fürsten Carolo Eusebio aigenhändig geschrieben; Jäger-Ordnung; Gestüts-Ordnung* (alle angeführten Hofinstruktionen befinden sich, zusammen mit der Instruction wegen der Gebaude in dem oben erwähnten Karton, die drei zuletzt genannten Instruktionen und Ordnungen SLHA Wien, FA, Karton 502, Karl Eusebius von Liechtenstein, Manuskripte II.). Dieses Konvolut von Vereinbarungen Johann d. Ä. Skrbensky ist bei weitem nicht die einzige Quellensammlung dieses Typs, sie wird hier lediglich

Die liechtensteinische Architektur in der Zeit vor der Schlacht am Weißen Berg entwickelte sich im Kontext der mährischen und österreichischen Architektur, häufig beeinflusst von regional abgegrenzten Herangehensweisen an die Architektur, deren symbolische Sprache und unter Einbeziehung der lokalen Künstler und tatkräftigen Handwerker. So erscheint z. B. der Steinmetz Jan Foncum, der den lokalen, im Zunftzentrum tätigen Künstler repräsentiert, der zudem für Arbeiten an nicht allzu weit entfernten adeligen Schlossresidenzen herangezogen wurde, sowohl als liechtensteinischer Künstler beim Bau des Schlosses in Prossnitz (Prostějov) als auch als Künstler der Herren Bůkovka, der sich an der Errichtung der Arkaden in Eiwánowitz in der Hanna beteiligte, wenngleich der Mangel an Quelleninformationen über den Künstler noch der Erhaltungszustand der Denkmäler es nicht ermöglicht eine stilistische Parallele zu spezifizieren.⁷⁶

Karl von Liechtenstein und partiell auch seine Brüder bewegten sich im kulturellen Milieu des mährischen und österreichischen Adels sowie derer Schlossresidenzen. Sie wurden zum einen mit den Residenzen ihrer Freunde bzw. weiterer Repräsentanten der mährischen Renaissancearistokratie konfrontiert und sie zeichneten sich durch einen übereinstimmenden bzw. analogen Lebensstil aus, einschließlich ästhetischer Regeln und Gewohnheiten bei der Errichtung der Schlossresidenzen. Vladislava Řihová zufolge kannte Karl von Liechtenstein die Architektur in Mährisch Trübau noch aus den Zeiten vor 1620, als er hier seinen Freund Ladislav Velen von Žerotín aufsuchte und möglicherweise hier Kontakt zu dem Baumeister Filippi knüpfte, dessen Dienste die Fürstenfamilie schliess-

als Beispiel angeführt. Zemský archiv Opava (Landesarchiv Troppau), Velkostatek Fulnek, Karton 7, Inv.-Nr. 1932, Verträge über die Arbeit auf der Herrschaft Drewohostitz.

⁷⁶ Indra, Bohumír: *K renesančnímu stavitelství na severovýchodní Moravě a ve Slezsku* (Zur Renaissancebaukunst im nordöstlichen Mähren und in Schlesien). *Časopis Slezského muzea*, B 15, 1966, S. 128-148. Vgl. zudem Knoz, Tomáš: *Karel starší ze Žerotína. Stavebník a jeho stavitelé* (Karl d. Ä. Von Žerotín. Der Bauherr und seine Baumeister). Cour d' honneur. Hrady, zámky, paláce 1, 1998, S. 19-23. Zur Entwicklung des Schlosses in Prossnitz (Prostějov) vgl. Borský, Pavel – Černoušková, Dagmar: *Pernštejnský zámek v Prostějově. Poznámka ke stavebnímu vývoje* (Das Schloss der Pernsteiner in Prossnitz. Anmerkungen zur baugeschichtlichen Entwicklung). *Průzkumy památek* 9, 2002, Nr. 1, S. 126-135; Borský, Pavel – Černoušková, Dagmar – Bláha, Jiří: *Ke stavebnímu vývoji zámku v Prostějově* (Zur baugeschichtlichen Entwicklung des Schlosses in Prossnitz). Štafeta. Kulturní časopis Prostějovska 33, 2002, Nr. 1, S. 16-30. Aus den Wiener Hofzahlambüchern geht dessen ungeachtet hervor, dass in der Zeit vor dem schwedischen Angriff auf das Schloss es noch keine Konzeption der Nutzung des Schlosses ausschließlich als Wirtschaftsräumlichkeit gab, von der Černoušková und Borský für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts sprechen (damals sollte angesichts der negativen Sicht Karl Eusebius' von Liechtenstein mit Blick auf das Klima der Stadt Prossnitz der dortige Sitz nach Plumenau verlegt werden).

lich auf ihren eigenen Schlössern in Anspruch nahm.⁷⁷ Ein offenkundig ähnlicher Rahmen betraf auch weitere Architekten und Künstler am liechtensteinischen Hof, einschließlich Giovanni Giacomo Tencalla, den darüber hinaus Petr Fidler zufolge nach dem Tode Karls von Liechtenstein dessen Bruder Maximilian in seine Dienste stellte, auf seine Schlösser in Steinitz (Ždánice) und Rabensburg brachte und aus ihm auf diese Art und Weise einen liechtensteinischen Familien- und Hofarchitekten machte.⁷⁸ Dies ist eine Vorgehensweise, die mit Blick auf eine der weiter oben formulierten Fragen der Forschung in einen Zusammenhang mit dem Aufstieg des Geschlechts der Liechtensteiner von einer reichen Aristokratenfamilie der Zeit vor 1620 zu Repräsentanten der neuen Fürstenschichte gestellt werden kann.

Mit der qualitativ hochwertigen Renaissance- und Manierismus-Architektur wurden die Liechtensteiner auch auf den Schlössern konfrontiert, die sie in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts im Zuge der Heiratspolitik sowie in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts aufgrund der Konfiskationen in ihren Besitz brachten. Es geht u. a. um eine Situation, die im ikonographischen Material in prägnanter Weise durch das Porträt Gundakars von Liechtenstein vor der Vedute des Renaissanceschlusses in Mährisch Kromau dokumentiert wird, das die Liechtensteiner aus dem konfiszierten Besitz Pertold Bohobudas von Leipa erworben hatten.⁷⁹ In einigen Fällen knüpften die Liechtensteiner unmittelbar an vorangegangene Bautappen an. In Schloss Butschowitz betraf dies offenkundig

⁷⁷ Vladislava Říhová zufolge kannte Karl von Liechtenstein Filippi noch aus der Zeit seines Wirkens am Prager Hof Kaiser Rudolfs II. Říhová spekuliert mit der Möglichkeit, dass es gerade Karl von Liechtenstein gewesen sein könnte, der vor der Mitte des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts diesen Architekten Ladislav Velen von Žerotín empfohlen habe und schließlich, dass unter den erwähnten Bedingungen (als Filippi nach der Bezichtigung der Defraudation vom kaiserlichen Künstler zum Brüner Baumeister wurde) er diesen, zusammen mit dem konfiszierten Mährisch Trübau, wiederum in Dienst stellte. Da jedoch Vladislava Říhová für diese Hypothese keine ausreichende Unterstützung in den Schriftquellen fand (die im Übrigen von einem Kontakt zwischen dem Liechtensteiner und Filippi in nur sehr begrenzter Form sprechen), muss dieses Konstrukt als Rahmenkonzept verstanden werden, das in der liechtensteinischen Residenzstrategie relativ häufig zur Geltung kam – d. h. das Konzept des Erwerbs einer Herrschaft auch mit einer ansehnlichen Renaissanceresidenz und einer eventuellen Fortsetzung des durch den vorhergehenden Baumeister begonnenen Werkes. Říhová, Vladislava: *Sochářská výzdoba manýristické části zámku v Moravské Třebové* (Die plastische Ausschmückung des manieristischen Teils des Schlosses in Mährisch Trübau), S. 83; Dies.: *Zámek Moravská Třebová* (Das Schloss Mährisch Trübau). Moravská Třebová 2006.

⁷⁸ Fidler, Petr: *Architektura des Seicento*, S. 125. Petr Fidler benutzt für Tencalla den Begriff «der fürstliche Hofarchitekt».

⁷⁹ Knoz, Tomáš: *Liechtenstein, Dietrichstein, Wallenstein – drei Wege zum Erfolg*. Sammelband der Konferenz «Die Fürstenfamilie der Liechtensteiner in der Geschichte der Länder der böhmischen Krone» in Olmütz vom 24.–26.11.2010 (im Druck); Kroupa, Jiří: *Proměny moravsko-krumlovského zámku v době renesance a baroka* (Die Veränderungen des Schlosses in Mährisch Kromau in Renaissance und Barock), S. 265-276.

nicht allein die Errichtung der Kapelle im ersten Geschoss sowie den Bau des Brunnens im Schlosshof, sondern möglicherweise auch einige Eingriffe in die älteren unter den Šembera erbauten Interieurs sowie einige Gebäude um den Arkadenhof; jüngsten Ergebnissen zufolge betraf dies Mährisch Trübau. In Ungarisch Ostra ließen die Liechtensteiner dann in offenbar etwas konservativerem Geiste die Arkade des Innenhofes des dortigen Schlosses vollenden.⁸⁰

In der Zeit des Ständeaufstands vermischen sich offenkundig die Residenzfunktionen des Schlosses in den Händen den Angehörigen des brüderlichen Dreigestirns der Liechtensteiner. Im Jahre 1619 wurde deren Familiensitze entweder vollständig konfisziert, oder ihnen drohte Gefahr, während die Güter der Ehefrauen Karls und vor allem Maximilians von Liechtenstein in relativer Sicherheit blieben. Wie aus den Hofzahlakten deutlich wird, gingen zahlreiche Residenzfunktionen damals von Karls Schlössern in Eisgrub und teilweise auch in Feldsberg auf Plumenau und teilweise auch auf Butschwitz über, die Maximilian von Liechtenstein bzw. seiner Gemahlin Katharina gehörten.

In diesem dramatischen Augenblick wird in den Quellen auch die Bedeutung des Schlosses in Prossnitz deutlich und steht dabei – offenkundig keineswegs zufällig – auch mit dem Namen des Baumeisters Johann Baptist Carlone in Zusammenhang. Vielleicht lieferte gerade diese Situation, die nach dem Tode Karls von Liechtenstein im Jahre 1627 erneut eintrat, als Maximilian als Vormund seines noch nicht volljährigen Neffen Karl Eusebius zum Haupt des gesamten Geschlechts und Einiger der familiären Kulturpolitik aufstieg, die Grundlage für einige architektonische und künstlerische Parallelen der Residenzen verschiedener Angehöriger der karolinischen Generation der Liechtensteiner.⁸¹

Einige Prinzipien, die bei der Errichtung der liechtensteinischen Schlösser zu Geltung kamen, zeichnen sich durch einen ausgeprägten personellen und territorialen Zentralismus aus. Dies ist zumindest auf der Grundlage der Analyse

⁸⁰ Jiří Holub zufolge ließen die Liechtensteiner Umbauten am Schloss in Ungarisch Ostra erst um 1650 durchführen, als Gundakar seinen Sitz aus Mährisch Kromau hierher verlegte. Das Schloss übernahmen sie seiner Auffassung nach in einem im Umbau befindlichen Zustand, wobei z. B. die Arkaden lediglich im Erdgeschoss fertiggestellt waren; Gundakar von Liechtenstein musste darüber hinaus mit schlechten Proportionen kämpfen, die bereits aus den Zeiten der Herren von Kunowitz stammten. Holub, Jiří: *Zámek v Uherském Ostrohu* (Das Schloss in Ungarisch Ostra), hier S. 350-354.

⁸¹ Für das Jahr 1619 sind z. B. die Verlagerungen der Kanzleikräfte von Eisgrub nach Butschowitz verzeichnet, in den Rechnungen finden sich wiederholt Zahlungen für Reisen zwischen Eisgrub und Plumenau bzw. Prossnitz. Im gleichen Jahr kamen Johann Wolf und Gregor Kübler «(...) weg der Genealogia (...)» nach Plumenau. Der Name des Baumeisters Giovanni Baptist Carlone wird für den 25. September 1619 genannt: «(...) Den 25 dito dem Johann Baptista Carlone Paumaister auf Besoldung 10 fl. (...)» SLHA Wien, H, Karton 77, Hofzahlakten, Jahr 1619, unpaginiert.



Abb. 20: Ungarisch Ostra. Hofarkade des Schlosses. Gegenwärtiger Zustand. (Foto Tomáš Knoz)

des Rechnungsmaterials im Archiv Karls I. von Liechtenstein erkennbar. Während seines Wirkens in Prag in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts wurden z. B. aus der Metropole des Königreichs Böhmen verschiedene Spezialisten, Handwerker und Künstler nach Mähren entsandt. Unter anderem reisten damals Vermes-



Abb. 21: Ungarisch Ostra, Arkaden im Schlosshof, aktueller Zustand. (Foto Tomáš Knoz)

ser aus Prag in die Herrschaften Goldenstein (Kolštejn)/Branná und Wiesenberg (Vízmbek) in Nordmähren.⁸²

Schloss Rabensburg liefert in diesem Kontext ein Beispiel für die Vermischung von aristokratischer Tradition und Innovation, bei der die Respektierung der grundlegenden struktiven (und zugleich auch ästhetischen) Elemente der Schlossbauten (z. B. die Hofarkade, die ein zentrales architektonisches Element

⁸² So wurde z. B. am 6. Juli 1625 in der liechtensteinischen Rechnungskanzlei eine Reisezahlung für einen Vermesser vorgenommen, der sich von Prag in die Herrschaften Goldenstein und Wiesenberg begeben hatte. SLHA Wien, H, Karton 77, Hofzahlakten, Jahr 1625, unpaginiert.

des Schlosskomplexes darstellt und auf die Bedeutung der Adelsfamilie hinzuweisen vermag; in Rabensburg wurde sie bei den Umbauten respektiert, wenngleich möglicherweise in bestimmtem Umfang verändert) eine große Rolle spielte. In ähnlicher Weise wurden in Ungarisch Ostra, Mährisch Trübau oder in Goldenstein/Branná die älteren Arkaden, verändert oder gänzlich neu gebaut. Zugleich erfährt um dieses Element die Architektur des Rabensburger Schlosses schrittweise eine Innovation, und zwar in funktionaler, architektonischer und künstlerischer Hinsicht. Die genannten Innovationen reagieren dabei häufig auf außerkünstlerische Gegebenheiten (Fortifikation von Schloss Rabensburg) und deren Transformation in die ästhetische Ebene (Fußportale des Schlosses in Rabensburg). Auf der anderen Seite geht aus den schon ausgeführten Feststellungen hervor, dass traditionelle architektonische Elemente vornehmlich bei jenen Schlössern bewahrt werden, die im nachfolgenden Zeitraum ihre Residenzfunktion einbüßten, in der Regel zu Gunsten eines Sitzes einer obrigkeitlichen Behörde. Mit Blick auf den Umfang und die Struktur der liechtensteinischen Besitzungen und den hieraus sich ableitenden Bemühungen zur Schaffung eines Familienmajorats zeigte sich dieser Trend in bedeutendem Umfang.

Wie unter anderem auch die Sammlung liechtensteinischer Pläne im Mährischen Landesarchiv bezeugt, muss – im Kontext mit der eingangs aufgeworfenen Frage – die Veränderung der Funktion und ästhetischen Charakteristiken der liechtensteinischen Schlossresidenzen im Zeitalter von Renaissance und Manierismus nicht allein in einem breiten Kontext der Entwicklung dieses Adelsgeschlechts von einer zwischen Südmähren und Niederösterreich verstreuten bedeutenden Herrenfamilie zu einem führenden Geschlecht betrachtet werden, das die neue Fürstenschicht repräsentierte. Zugleich muss auch die Langzeitperspektive, einschließlich der verschiedenen Typen ihrer nachfolgenden «Renaissancen», hier Berücksichtigung finden.

Siehe Anhang (nächste Seite).

Anhang

Informationen zu Schlossgebäuden der Fürsten von Liechtenstein, nach dem Majoratsbuch von 1756 (Hausarchiv, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna)

<u>Schlossbesitz</u>	<u>Typus</u>	<u>Baucharakter</u>	<u>Komposition</u>	<u>Geschichte</u>	<u>Funktion</u>
Absdorff	Schloss	Wohl erbaut			
Butschowitz	Schloss				Hoch. Fürstliche Buchhalterey- und Wirtschaftsbeamte wohnen
Ebergassing	Schloss	Wohl erbaut	umb und umb, mit einem Wassergraben versehen		
Eysenberg	Schloss			erbaut in Jahr 1610	Wirtschafts-Beamte wohnen
Eysgrub	Haus				
Feldsberg	Schloss	Wohl erbaut Pfleget zu residiren			Ihre Durchl. der regierende Fürst Residirt
Goldenstein	Schloss				Der fordern Theil von Würt-schaft Beamten bewohnt, in den Mittlern Theil ist der Bräu-Malz und Dörr-Haus, dann die Binderey, der dritte und vierte Theil ist nicht bewohnt, der letzterner gar verwüestet ist
Hohenstadt	Schloss				die Würtschaffts Beamte wohnen
Hohenstadt Tatenitz	Schloss				
Jägerndorf	Schloss				Kammer Burgraf und Würt-schafft-Beamte wohnen
Landskron	Schloss				Würtschaffts-Beamte bewohnen
Lanskron Neu Schloss	Schloss un weith von der Stadt gegen Rudiksdorff			von früher ausgebrannt und nicht mobliert ist	nicht bewohnt werden kan
Liechtenstein	Schloss bey den Marckt Liechtenstein				die Beamte wohnen
Liechtenstein Schellenberg	Schloss	Öed			Öed
Liechtenthall					

Lundenburg	Schloss				S. Durchlaut wohnen
Ostra	Schloss	Wohl erbaut			Wirtschaftsbeamte wohnen
Plumenuau	Schloss		In zwey Theilen	als das alte Skraweirische Schloss, und das Neue so von May. Fürsten Johann Adam gebaut	
Posoritz	Schloss				die Beamte logiren
Posoritz Novyhrad	Alte Festung		mit einer dicken Mauer, in der Mitten ein Brunn		von einem Jäger bewohnt
Rabensburg	Schloss		Fortifiziert		Wirtschafts-Beamte wohnen
Rabensburg Hohenau	altes Schloss		in quadro gebaut		von Bedienten bewohnt, und zu Erschüttung der herrschaftlichen Körner gebraucht wird, auch vor ein Granitz Haus an Hungarn gehalten
Gut Rostock	Schloss				die Beamte wohnen
Rumburg	Haus		in quadro gebaut		
Steinitz	Schloss				die Wirtschafts-Beamte wohnen
Troppau	Schloss In der Stadt				von dem Schlosshauptmann, und Wirtschafts-Beamten bewohnt
Trübau					Wirtschafts-Beamte wohnen
Trübau Tyrnau	unbekanntes und fast Ödes Schloss		auf einem Burg gelegen		
Wilfersdorf	Schloss	Wohl gebaut	mit einem Wallgraben umgeben		Amtsman wohnt

Die mythologischen Themen in den mährischen Residenzen der Liechtenstein als Bestandteil der Familienerinnerung

Radka Miltová

Die Mythen der antiken Welt bildeten seit den Zeiten der Renaissance einen integralen Bestandteil der Ausschmückung der weltlichen Residenzen. Deren Interieurs begannen Kunstwerke mit mythologischen Themen zu füllen, die vornehmlich Texte aus Ovids *Metamorphosen*, Vergils *Aeneis* oder Homers *Ilias* und *Odyssee* sowie weiteren klassischen Quellen schöpften. Diese malerischen Zyklen besitzen jedoch, neben einer grundlegenden narrativen Linie, zahlreiche allegorische Bedeutungen, und sie ermöglichen somit eine ganze Reihe von Interpretationen zu erschließen, stets jedoch verbunden mit dem konkreten historischen Kontext des Auftrags. Im Einklang mit einflussreichen frühneuzeitlichen mythografischen Arbeiten (insbesondere den Werken Vincenzo Cartaris, *Le immagini con la sposizione degli dei degli antichi*, Natale Contis, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem* sowie Karel van Manders *Wtleggingh op de Metamorphosis*) lässt sich jeder Mythos auf drei interpretatorischen Ebenen – einer historischen, moralischen und einer natürlich-allegorischen – erschließen. Derartige Aspekte finden sich in zahlreichen frühneuzeitlichen Programmen: insbesondere natürlich-allegorische bzw. astrologische Konnotationen verschmelzen mit Allegorien der Jahreszeiten, der Tageszyklen, der Elemente oder der planetarischen Gottheiten. Alle diese Bedeutungen waren häufig mit panegyrischen Konzeptionen verbunden, in denen der gesellschaftliche Status und die politische Dominanz des Auftraggebers gepriesen werden sollten. Auch in den mährischen Residenzen der Liechtensteiner spielte die mythologische Ausschmückung eine zentrale Rolle in der Gestaltung ikonographischer Konzeptionen, die den Ruhm des Geschlechts feierten und damit verbunden die Familienerinnerung verstärkten. Die nachfolgende Studie unternimmt den Versuch, zumindest ansatzweise die gegebene Strategie in den ikonographischen Programmen der liechtensteinischen Residenzen in Mähren, konkret auf den Schlössern Plumenau (Plumlov) und Feldsberg (Valtice), zu beleuchten.

I. Plumenau (Plumlov)

Der Auftraggeber der malerischen Dekorationen in den Interieurs auf Schloss Plumenau, Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein, residierte zu Beginn

der Bauarbeiten unmittelbar im Schloss. Ungeachtet der Großzügigkeit wurde das begonnene Werk, einschließlich der künstlerischen Ausstattung der Innenräume, niemals fertiggestellt. Die Freskenmalereien im Plumenauer Schloss wurden ursprünglich in sieben Gemächern im II. und III. Stock realisiert, vollständig erhalten blieben lediglich die Fresken in fünf Räumen, was sich auf die Umbauten der Schlossgemächer im Verlaufe des 18. Jahrhunderts zurückführen lässt. Mit der Ausmalung der Räume beauftragte man den in Wien tätigen Maler Johann Georg Greiner,¹ mit dem Fürst Johann Adam Andreas einen auf den 17. Januar 1687 datierten Vertrag schloss. In diesem Vertrag wurde – neben finanziellen Angelegenheiten, Details der Durchführung, der Sujets der Malereien sowie deren konkreter Platzierung – auch die Frage der formalen Vorbilder spezifiziert: *«der Fürst bestimmte die inhaltliche Seite aller sieben Fresken und wählte zu diesem Zwecke graphische Vorlagen, die sieben verschiedene Szenen versinnbildlichten.»*² Bereits auf der Grundlage der formalen Merkmale der Plumenauer Malereien wird auf den ersten Blick ersichtlich, dass sich Johann Georg Greiner an graphischen Vorlagen orientierte, und aus diesem Grunde wurden bereits in der Vergangenheit die entsprechenden Vorbilder für die Malereien in Plumenau gesucht, vor allem, weil deren Existenz auch die erwähnte klare Bestimmung im Vertrag unterstützte. Die Suche brachte allerdings bislang keine konkreten Ergebnisse, dennoch wurden in der Literatur wiederholt Spuren italienischer Vorbilder für Greiners Malereien ins Spiel gebracht.³ Den dargelegten Voraussetzungen zufolge lässt sich eine Reihe kompositorischer Details in der Tat in graphischen Vorlagen suchen, und zwar insbesondere im Umfeld des grafischen Schaffens in Italien.

Der Vertrag enthielt zudem eine Auflistung der einzelnen Räume und Themen der Ausmalung, die darin realisiert werden sollten. Wenn wir dieser Konkretisierung folgen, stand im zweiten Zimmer in der zweiten Etage allem Anschein nach das Thema *«Dido gewährt Aeneas eine Audienz»* im Mittelpunkt der Malerei. Leider kennen wir deren Aussehen nicht, da sich die originale Ausgestaltung nicht erhalten hat. Im dritten Zimmer des zweiten Stocks schuf Greiner eine Szene mit der den Schlaf vertreibenden und den neuen Tag bringenden Göttin Aurora (Abb. 1).

¹ Zu Greiner am ausführlichsten (zusammen mit weiterer Literatur) das Schlagwort in: Dankmar Trier, Schlagwort Johann Georg Greiner, in: Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 61, München – Leipzig 2009, S. 411-412.

² Jan Kühndel – Jaroslav Mathon, *Plumlovský zámek a jeho knížecí architekt* (Das Plumenauer Schloss und sein fürstlicher Architekt), Prostějov 1937, S. 49. – Eva Horáková, *Johann Georg Greiner. Jeho život a dílo v kontextu nástěnného malířství konce 17. století* (Johann Georg Greiner. Sein Leben und Werk im Kontext der Wandmalerei am Ende des 17. Jahrhunderts), Diplomarbeit, Brno 1998, S. 14, 21-22.

³ Horáková, *Johann Georg Greiner*, S. 22-24.



Abb. 1: Johann Georg Greiner: Aurora, Schloss Plumenau/Plumlov. (Foto Martin Mádl)

Bereits dieses Sujet zeigt klar die Art und Weise der Nutzung grafischer Vorlagen in Greiners Darstellung, und zwar als Kompilation ausgewählter kompositorischer Motive aus dem schmalen, dennoch aber ungewöhnlich einflussreichen grafischen Schaffen des Malers Pietro Testa (1611–1650) in Rom, der im übrigen im Verlaufe seines Lebens einen größeren Bekanntheitsgrad als Radierer erlangte. Das Motiv der Gestalt der Göttin Aurora ist buchstäblich dem der Göttin Iris (Regenbogen) aus Testas Radierung «Der Triumph der Malerei auf dem Parnass» übernommen (Abb. 2), datiert durch den Herausgeber Giovanni Giacomo de Rossi in das Jahr 1648. Diese Radierung Testas gehört zu einer Serie grafischer Kompositionen, die sich mit dem Thema Parnass beschäftigen (das zweite Blatt stellt die «Ankunft eines jungen Mannes auf dem Parnass» dar).⁴ In Testas Radierung schützt die Göttin Iris, die mit ihrem Körper den Triumphbogen der Iris ergänzt, die Augen vor dem Licht der Inspiration, ausgehend vom Tempel auf dem Berge

⁴ Auf der Grundlage beider grafischer Blätter entstanden dann auch Gemälde. Zu diesem Zyklus Testas vgl. Ann Sutherland Harris – Carla Lord, *Pietro Testa and Parnassus*, *The Burlington Magazine*, vol. 112, No. 802, 1970, S. 15–21. Die Popularität dieses graphischen Blattes bezeugen mehrere Beispiele seiner Verwendung als eine Art Vorlagematerial; die Radierung wurde zum Beispiel zum kompletten Vorbild für die Ausmalung des Schlosses in Meiselberg durch Josef Ferdinand Fromiller: Herfried Thaler, *Das «Zitat von Autoritäten» im Werke Josef Ferdinand Fromillers*, *Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1994/95*, S. 113, 118, 126.



Abb. 2: Pietro Testa: Der Triumph der Malerei auf dem Parnass, Radierung, ca. 1642.

Helikon, während sich bei Greiner dieses Motiv zur dem Morgenlicht zugewandten Göttin Aurora verwandelt, wobei das Licht die dunklen Mächte der Finsternis verjagt. Ein weiteres Detail in Greiners Plumenauer Komposition, und zwar die begleitenden, Blumen der Göttin Aurora tragenden Putti sowie die Gestalten des Schlafes und der Nacht, war aus einem der größten grafischen Werke Testas, dem berühmten Zyklus der vier Jahreszeiten⁵ entnommen, in diesem Falle konkret aus der Radierung «Allegorie des Frühlings» (Abb. 3).

Im vierten Raum in der zweiten Etage dominierte (der heute nicht mehr vorhandenen Auflistung des Vertrages zufolge) die Darstellung des Aeneas bei dessen Schiffsreise nach Italien verfolgenden Meeresgötter. Im fünften Gemach in der zweiten Etage hingegen stand eine Allegorie der Nacht im Mittelpunkt, in der Greiner wiederum kunstvoll Testas grafisches Blatt der Allegorie des Frühlings verarbeitet. Im veränderten inhaltlichen Kontext taucht bei Greiner das identische Motiv des Wagens auf, aus Testas Gespann des Gottes Apoll wurde in Plumenau aber ein Wagen der Nacht – männliche Figuren, die auf dem von der

⁵ Elizabeth Cropper, *Virtue's Wintry Reward: Pietro Testa's Etchings of the Seasons*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 37, 1974, S. 249-279.

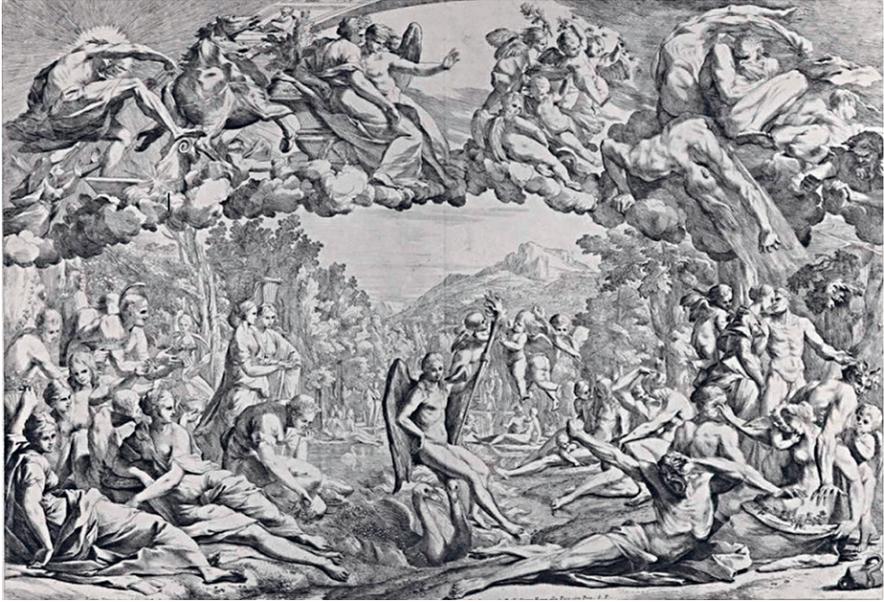


Abb. 3: Pietro Testa: Allegorie des Frühlings, Radierung, ca. 1642-1644.

Mondsichel durchbohrten Wagen fahren. Greiner übernahm aus der grafischen Vorlage auch die schlafenden Figuren, die im rechten Teil von Testas Radierung eine Parallele besitzen.

Für das Zimmer Nummer 11 im zweiten Geschoss des Schlosses wurde als Thema der Gott Jupiter gewählt, den – dem Text Vergils zufolge – Merkur zu Aeneas mit dem Befehl gesandt hatte, dieser möge über das Meer segeln und Italien in Besitz nehmen. Auch in diesem Falle zeigt sich Greiners Komposition partiell von Testas Allegorie des Frühlings abhängig, konkret kopieren die Figuren im hinteren Teil des kreisförmigen Spiegels in Plumenau den linken Teil der Radierung Testas.

Für das Gemach Nummer 12 im dritten Geschoss wählte man als Thema die Göttin Venus, Aeneas die Waffen im zerstörten Troja übergebend. Auch in diesem Falle nutzte Greiner wiederum ausgewählte Motive aus Testas grafischem Blatt «Der Triumph der Malerei auf dem Parnass», konkret das Dreigestirn der gekrönten Grazien. In Testas Komposition sind die Grazien durch Lorbeerkränze, die die Malerei personifizieren, gekrönt, während in Greiners in seiner Bedeutung hiervon abweichendem Bild dieser Lorbeerzweig Aeneas gebührt.

Für das letzte erhaltene Bild – im Raum Nummer 13 im dritten Geschoss – griff Greiner hingegen auf andere grafische Vorlagen zurück. Der Tod der Königin Dido verweist nicht auf direkte italienische Vorbilder, sondern der Künstler

knüpfte hier an französische, in Rom wirkende Maler an. Die Komposition nimmt Bezug auf grafische Vorlagen, die mit dem in seinem Gegenstand übereinstimmenden malerischen Schaffen Sébastien Bourdons verbunden sind, dessen Schüler Pierre Nicolas Loir die Thematik seines Meisters in modifizierter Form in die Grafik einbrachte.⁶

Anhand des formalen Vergleichs aller erhaltenen Plumenauer Malereien wird deutlich, dass Greiner entsprechend den Wünschen des Fürsten sein Werk auf der Grundlage mehrerer ausgewählter grafischer Blätter komponierte, von denen er einzelne Gestalten und einzelne kompositorische Momente übernahm und diese in andere formale und inhaltliche Zusammenhänge integrierte. Greiner nutzte grafische Vorlagen, ausgenommen «Didos Tod» – vermutlich auf der Basis der Wünsche des Auftraggebers – als Quelle rein formaler Natur. Dieser Aspekt einer rein formalen Abhängigkeit von italienisch orientierten grafischen Produktionen korrespondiert mit den künstlerischen Präferenzen des Auftraggebers.⁷

Die Ikonographie der Plumenauer Malereien konzentrierte sich insbesondere auf die Darstellung heroischer Taten, die sich auf den Text von Vergils *Aeneis* stützten. Mit Blick auf die Hierarchisierung der Malgattungen und deren Eignung im Verhältnis zur spezifischen sozialen Stellung gehört Vergils Thematik hier in die Kategorie der repräsentativen Ereignisse, die historisch beglaubigte Taten bedeutender Männer präsentieren. Derartige «historisch garantierte» Ereignisse («fatto storico profano») empfahl zum Beispiel der aus Faenza stammende Maler und Theoretiker Giovanni Battista Armenini (1530–1609) in seinem theoretischen Werk *De veri precetti della pittura* aus dem Jahre 1587 über die Ausschmückung von Sälen der bedeutendsten Repräsentation bzw. für fürstliche Räume.⁸

Die zweite Seite des ikonographischen Programms Plumenaus geht wesentlich stärker von astrologischen Konnotationen antiker Mythen aus und enthüllt

⁶ Loirs Komposition stellt eine Variante von Bourdons Ölbild «Der Tod Didos» dar, das kurz nach Bourdons Rückkehr aus Rom nach Paris entstand (heute Eremitage, St. Petersburg): Thierry Bajou, Stichwort *Sébastien Bourdon*, in: Jan Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, Vol. 4, Oxford 1996, S. 573–575.

⁷ Die Vorliebe Johann Adams von Liechtenstein für die italienische Malerei wird nicht allein durch eine umfangreiche Korrespondenz und Kontakte zu einzelnen Künstlern dokumentiert, sondern auch durch von ihm in Auftrag gegebene Kunstwerke: Horáková, *Johann Georg Greiner*, S. 25. – Dwight C. Miller, *Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins*, Cambridge 1991, S. 34. – Matthias Reuß, *Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien*, Hildesheim – Zürich – New York 1998.

⁸ G. B. Armenino, *De veri precetti della pittura*. Con note di Stefano Ticozzi, 1982, S. 232–233; Giovanni Armenini, *On the True Precepts of the Art of Painting*. Edited and translated: Edward J. Olszewski, New York 1977 (Renaissance Sources in Translation Series), S. 22. – Michael Thimann, *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002, S. 73–74.

die geistigen Aspekte der Zyklizität des Tages. Wir stoßen hier auf die sehr häufig verwendete «Schlafgemach»-Thematik des Tages, symbolisiert durch den Wagen der Göttin Aurora, die die Nacht und den Schlaf verjagt und den neuen Tag bringt, sowie die – von Gestalten des Traumes und des Schlafes verkörperte – Allegorie der Nacht. Diese Ikonographie gehört zu der reichhaltigen geistigen Linie relativ vielfältiger und beliebter Allegorien, bei deren Verbreitung berühmte Renaissance- und Barockmalereien mit dieser Thematik – insbesondere die Bilder Baldassare Peruzzis in der Villa Farnesina in Rom, diejenigen Guercinis in der römischen Casa Ludovisi oder die Aurora aus der Villa in Caprarola – eine zentrale Rolle spielten.⁹

Die Ausschmückung der Interieurs im Schloss zu Plumenau zählt, auch wenn sie niemals komplett realisiert wurde und sich nur partiell erhalten hat, zu den bedeutenden barocken Residenzen der Liechtensteiner, und auf dieser Tradition fußt auch die Ausgestaltung einer weiteren mährischen Residenz, nämlich die Ausschmückung des Schlosses in Feldsberg (Valtice).

2. Feldsberg (Valtice)

Im Falle der Arbeiten zur Innenausstattung im Schloss in Feldsberg sind wir bislang mit zahlreichen unbeantworteten Fragen konfrontiert. Hierzu zählen u. a. die Frage der Autorschaft, der Datierung und der ikonographischen Deutung einiger Bilder, was insbesondere auf das Fehlen von Quellen zurückzuführen ist, die sich auf die Bestellung der Kunstwerke beziehen.¹⁰ Die umfangreiche und reiche Ausmalung des Piano nobile in Feldsberg verdient zweifellos ein eingehenderes Studium, in dieser Hinsicht weist die vorliegende Studie eher den Charakter eines Impulsgebers für nachfolgende Untersuchungen auf.

Das Interieur des Schlosses in Feldsberg hat mit hoher Wahrscheinlichkeit im Zeitraum seit der Mitte des 19. Jahrhunderts letztmals grundlegende Veränderungen erfahren, dennoch fehlt für eine genauere Datierung bislang ein kon-

⁹ Stefano Pierguidi, «Le hore piu principali del giorno»: *l' iconografia della Notte. Dell' Aurora e del Giorno*, Schifanoia 22/23, 2002, S. 121-144. – Claudia Cieri Via, *L' arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma 2003, S. 183-186.

¹⁰ Die größte Aufmerksamkeit wurde insbesondere der Baugeschichte des Schlosses gewidmet: Gustav Wilhelm, *Baugeschichte des Schlosses Feldsberg*, Brünn-München-Wien 1944. – Miroslav Plaček, *Valtice – nový pohled na stavební vývoj zámku a města* (Feldsberg – eine neue Sicht auf die Baugeschichte des Schlosses und der Stadt), Jižní Morava 32, Bd. 35, 1996, S. 103-123. – Jiří Kroupa, *Zámek Valtice – corrigenda k jedné studii* (Das Schloss Feldsberg – corrigenda zu einer Studie), Jižní Morava 34, Bd. 37, 1998, S. 73-89. – Ders. *Zámek Valtice v 17. a 18. století* (Das Schloss Feldsberg im 17. und 18. Jahrhundert), in: Emil Koridovský (red.), *Město Valtice*, Břeclav 2001, S. 155-196.

kreter Beleg in den archivalischen Quellen. In dieser Zeit wurden die Gemächer des Feldsberger Schlosses durch Dekorationen im Stile des Neobarock und Neorokoko sowie durch großformatige mythologische Kompositionen mit Hilfe der Technik der Ölmalerei auf Leinwand geschaffen, die man in mit Stuck verzierte Deckenspiegel einfügte. Wenngleich auf den ersten Blick aus formaler Sicht deutlich wird, dass sich die meisten Bilder in das 19. Jahrhundert datieren lassen, wurden alle diese Kompositionen als bewusste Imitation barocker Kompositionen geschaffen.¹¹

Nicht allein die Datierung und die Attribute der Feldsberger Malerei umhüllen weiterhin zahlreiche Ungereimtheiten und Fragen, größere Aufmerksamkeit wurde bislang nicht einmal der ikonographischen Bestimmung bzw. Spezifizierung des konkreten geistigen Programms der Malereien als Ganzem zuteil.¹² Die Feldsberger Interieurs als Gesamtheit in erschöpfender Weise zu untersuchen erfordert weitaus mehr Raum, doch ermöglicht zumindest eine grundlegende Präzisierung der einzelnen Sujets, künftig die Feldsberger Dekorationen komplex zu definieren. Und auch im Falle jener Malereien können – ungeachtet deren jüngeren Ursprungs – für die ikonographische Spezifizierung zahlreiche barocke Grafiken von Vorteil sein, zumal, wie bereits angedeutet, die Feldsberger Malereien ausnahmslos aus der visuellen und ikonographischen Tradition des Barocks hervorgehen. Wir treffen hier traditionelle Themen wie: «Die Zeit entführt die Fama», «Juno und Jupiter», «Venus in der Werkstatt des Vulcanus», «Venus bei der Toilette», «Die Opferung der Iphigenie» bzw. «Die Allegorie der Wissenschaften und Künste».

Sofern es um eine fortwährend ungenaue ikonographische Bestimmung geht, etwa multifigurale Kompositionen, die traditionell Antonio Bellucci zugeschrieben werden,¹³ erhielt diese bislang in den meisten Fällen die vage Bezeichnung

¹¹ Auf die Tatsache, dass es sich im Falle der Feldsberger Malereien in der Mehrzahl um Kopien und neobarocke Paraphrasen handelte, machte Jiří Kroupa aufmerksam: Kroupa, *Zámek Valtice*, S. 169, 195, Anm. 20. Die Installationen der Deckenbilder beziehen sich dann offenkundig auf die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts: Tomáš Jeřábek, *Dějiny valtického zámku v 19. a 20. století* (Die Geschichte des Feldsberger Schlosses im 19. und 20. Jahrhundert), in: Emil Kordiovský (red.), *Město Valtice, Břeclav 2001*, S. 199.

¹² Die Ikonographie einiger Bilder im Zusammenhang mit der zutreffenden funktionalen Gliederung des Schlosses hat lediglich am Rande behandelt: Ivan Muchka, *Historické obrazárny v českých zemích – ztráty a desiderata* (Historische Gemäldegalerien in den böhmischen Ländern – Verluste und Desiderata), in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (eds.), *Orbis atrium. K jubileu Lubomíra Slavíčka* (Orbis atrium. Zum Jubiläum von Lubomír Slavíček), Brno 2009, S. 699-706.

¹³ Kroupa, *Zámek Valtice* (Das Schloss Feldsberg), S. 169, 195, Anm. 20. – Ilona Audyová, *Italští freskaři na Moravě ve 2. polovině 17. a 1. polovině 18. století – Slavkov u Brna, Holešov, Valtice* (Italienische Freskenmaler in Mähren in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte

«Versammlung der olympischen Götter». Das kompositorische Schema dieser Malerei ist vergleichbar mit grafischen Vorlagen, die uns zu einer konkreteren thematischen Spezifizierung der Darstellung führen, nämlich den Geschichten der Gemahlin des Epimetheus, Pandora (Abb. 4 und 5).¹⁴

Auch die weitere thematische Ausrichtung der Feldsberger Malereien weist eine enge Anlehnung an die barocke ikonographische Tradition und Programmatik auf, wenn hier zum Beispiel häufig die geistige Ebene der Tageszyklen und astrologischen Konnotationen der Mythen zur Geltung kam, wie dies in zwei Räumen die präsenten Motive der Göttin Aurora und des Schlafes zeigen.¹⁵

Eine der größten Leinwände in Feldsberg ziert das Motiv des Wagens der Göttin Diana, gezogen von einem Zweigespann von Hirschen, wobei diese Darstellung formal eindeutig auf die malerische Umsetzung desjenigen Sujets Bezug nimmt, das an der Decke eines der Gemächer im Schloss Buchlowitz (Buchlovice) seine Realisierung gefunden hat. Aus dem gegenseitigen Vergleich wird deutlich, dass hinter beiden Bildern die gleiche Vorlage steht, die wiederum mit größter Wahrscheinlichkeit in der reichhaltigen frühneuzeitlichen grafischen Produktion zu suchen ist. Als ein Beispiel hierfür kann – wenn auch nicht als unmittelbares Vorbild – eine ähnliche Radierung gelten, die den Wagen der Diana zeigt und die nach einem Entwurf Samuel Bottschilds entstand, dessen grafisches Schaffen in Gestalt kompositorischer Vorlagen bereits in der heimischen Barockmalerei seine Reflexion fand.¹⁶

Die Interieurs der beiden hier untersuchten liechtensteinischen Residenzen repräsentieren, jedes auf seine Art, die Strategie eines Aufbaus der Familienerinnerung. Das Schloss in Plumenau ist durch sein ikonographisches Programm sowie

des 18. Jahrhunderts – Austerlitz bei Brünn, Holleschau, Feldsberg), *Magisterská diplomová práce*. Brno 2005, S. 76-78. Antonio Bellucci arbeitete für die Liechtensteiner insbesondere im Zusammenhang mit der Ausschmückung des Wiener Stadtpalais in der Bankgasse: Reuß.

¹⁴ Eine nahestehende Komposition der Pandora lieferte zum Beispiel in Gestalt einer Radierung Michel Lasne nach einer Vorlage von Pierre Brebietta (die Radierung ist vor 1638 datiert): Günter Brucher, *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 8, 1973, S. XLII.

¹⁵ Nahestehende Kompositionen der Aurora (bzw. Flora) lassen sich etwa in Franceschinis Schaffen für die Liechtensteiner finden: Miller, *Marcantonio Franceschini*, Abb. 2, Abb. XXII.

¹⁶ Die Radierung «Diana auf dem Wagen» stach zwischen 1680–1705 Christian Heckel nach einer Vorlage Samuel Bottschilds (zugänglich etwa in den digitalisierten Sammlungen des Herzog Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig: <http://kk.haum-bs.de/?id=c-heckel-ab3-0001>). Bottschilds Radierungen dienten in der heimischen Barockmalerei auch an anderen Stellen als eine Art Vorbild – etwa beim Thema «Das Urteil des Paris» an der Decke des Starhemberg Palais in Prag, das von Bottschilds Radierung dieses Sujets ausgeht: zu Bottschilds grafischem Werk vgl. Hollstein's *German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, IV, Amsterdam 1957, S. 1-48.



Abb. 4: Pandora, Schloss Feldsberg/Valtice. (Foto Martin Mádl)

formale Aspekte mit ähnlichen europäischen Residenzen verbunden und gehört in die Kategorie von Orten höchster Repräsentation – nämlich fürstlicher Residenzen. Diese Tradition wurde auch in den Ausgestaltungsprogrammen des 19. Jahrhunderts verfolgt, wie das Beispiel Feldsberg unterstreicht, wo die Dekoration bewusst den großen barocken Ruhm der Liechtenstein «imitierte» und auf diese Weise die Manifestierung und Festigung der Familienerinnerung fortsetzte. Ähnliche Vorgehensweisen des barocken Historismus fanden auch in den architektonischen Formen des Schlossareals in Feldsberg Anwendung, wie Tomas Jeřábek



Abb. 5: Michel Lasne: Pandora, Radierung (nach einer Vorlage von Pierre Brébietta), vor 1638.

am Beispiel des nachgeahmten Werks von Johann Bernhard Fischer von Erlach aufzeigen konnte.¹⁷ Diese Tendenzen sind seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht

¹⁷ Jerábek, *Dějiny valtického zámku*, S. 197-208.

allein im Falle der liechtensteinischen Aufträge dokumentiert, sondern zum Beispiel auch in den erwähnten Aktivitäten der Grafen Berchtold im Schloss in Buchlowitz, wo neobarocke Formen mit Architektur, Malerei und weiterer Interieurausstattung verschmelzen.¹⁸

¹⁸ Im Falle von Buchlowitz geht es hier insbesondere um die Umgestaltung des Schlossareals unter Sigmund II. Graf Berchtold und Alois II. Berchtold: Jiří Kroupa, *Problém Buchlovice* (Das Problem Buchlowitz), *Opuscula historiae artium*, F 41, 1997, S. 31-48. – Michal Konečný, *Státní zámek Buchlovice. Stavebně-historický průzkum* (Das staatliche Schloss Buchlowitz. Eine baugeschichtliche Untersuchung), Brno 2010, S. 8-9.

Musik am Hofe Karls I. von Liechtenstein zu Beginn des 17. Jahrhunderts im mitteleuropäischen Kontext. Eine Vermutung der Zusammenhänge

Vladimír Mañas

Karl I. von Liechtenstein gehörte zu den bedeutendsten Hochadeligen in den böhmischen Ländern und kam daher nicht ohne ein musikalisches Ensemble als untrennbarem Bestandteil des Hofstaates in den allerhöchsten Kreisen der Aristokratie aus. Es bietet sich in diesem Zusammenhang an, auf das außerordentlich umfangreiche Verzeichnis von Musikalien und Musikinstrumenten zu verweisen, das in der einstigen liechtensteinischen Residenz in Prossnitz (Prostějov) angelegt und von Herbert Haupt ediert wurde, ohne dass dies jedoch im musikologischen Kontext bislang eine angemessene Würdigung erfahren hätte.¹ Es darf zudem festgestellt werden, dass als Leiter des liechtensteinischen Ensembles der deutsche Komponist Nicolaus Zangius fungierte. Seinen Namen finden wir zwar in den grundlegenden Musikwörterbüchern, sein beachtliches Schaffen hingegen ist bis heute faktisch unbekannt.²

In meinem Beitrag möchte ich die Aufmerksamkeit auf die beachtenswerte – wenn auch zeitlich begrenzte – Parallelität der Lebensbahnen Karls I. von Liechtenstein (1569–1627) und Nicolaus Zangius' (1570–1617) lenken. Ihre Begegnung im Jahre 1602 bzw. eher 1603 besaß grundlegende Bedeutung für das weitere Schicksal von Zangius bis zu seinem Tode in Olmütz im Jahre 1617, in gleichem Maße jedoch auch für die Kulturgeschichte Mährens zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Fragen wie: «Welche musikalischen Kompositionen konnten die Angehö-

¹ Haupt, Herbert: *Fürst Karl I. von Liechtenstein, Hofstaat und Sammeltätigkeit. Obersthofmeister Kaiser Rudolfs II. und Vizekönig von Böhmen: Edition der Quellen aus dem Liechtensteinischen Hausarchiv. Textband (1/1)*. Wien – Graz 1983, S. 60-61; ebd., *Quellenband (1/2)*, S. 158-163. Auf Haupts Feststellung verwies im böhmischen Kontext Maña, Petr: *Svět české aristokracie (1500–1700) (Die Welt der böhmischen Aristokratie)*. Praha 2004, S. 242. Petr Maña ist der Verfasser zudem für wertvolle Hinweise zu Dank verpflichtet.

² Blankenburg, Walter – Schröder, Dorothea (online). *Zangius, Nikolaus*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Aufnahmen existieren, bis auf wenige Ausnahmen, nicht: Aufmerksamkeit verdient die CD des deutschen Ensembles Singer Pur mit dem Titel *Renaissance am Rhein: Motetten, Lieder und Chansons des 16. Jahrhunderts* (2011), die Aufnahme von Zangius' beachtenswerter Motette *Tota pulchra es* aus der Sammlung *Sacrae Cantiones* (Wien 1612) und das Lied *Ein Einfalt zu dem Pfarrherr sprach* aus Zangius' im Erstdruck erschiener Sammlung *Etliche schöne teutsche geistliche und weltliche Lieder* (Köln 1597).

rigen der mährischen Aristokratie aus eigener Erfahrung kennen?» bleiben notwendigerweise hypothetisch, doch verweisen sie auf bislang unbekannt Kontakte von Zangius zu weiteren einflussreichen Aristokraten, die unter anderem auch das Netz an Kontakten von Karl von Liechtenstein selbst formten. Ebenso wie im Falle des späteren Fürsten besitzen jedoch auch in der causa des Lutheraners Zangius die Grenzen zwischen den einzelnen Konfessionen irgendeine kleinere oder größere Bedeutung.

Die Schlüsselmomente in der Karriere Karls von Liechtenstein hat unlängst Thomas Winkelbauer zusammengefasst. Die Konvertierung im Jahre 1599 öffnete ihm den Weg zu den höchsten Ämtern am kaiserlichen Hof in Prag.³ Über die Kontakte des Liechtensteiners zu kaiserlichen Musikern informiert vor allem eines der letzten Madrigalbücher des kaiserlichen Kapellmeisters Philippe de Monte (neuntes Buch der sechsstimmigen Madrigale, Venezia 1603: *Ded. A Carlo Baron di Liechtenstein, Sig. Di Hickelspung (!), di Veldtsperg etc., Maiordomo maggiore e Consigliere segreto di S. Maesta Cesarea*), das gerade Karl von Liechtenstein gewidmet war⁴ bzw. die Vielzahl von Einträgen im Prossnitzer Inventar: Instrument (Virginal), Tasteninstrument des Hoforganisten Charles Luython, gedruckte und vor allem auch handschriftliche Kompositionen der beiden erwähnten Musiker.⁵ Die Aufnahme in den Geheimen Rat im Mai 1600 ergänzte im September die Ernennung zum Obersthofmeister.⁶ Aus dem Titel dieses Amtes leitete sich auch die Funktion als Leiter der Gruppe von *Hofdienern* ab, unter denen sich auch mehrere Musiker befanden, die nicht unmittelbar der Hofkapelle angehörten (Hans Leo Hassler, Carlo Ardesi, Nicolaus Zangius).⁷ Im Oktober 1602 verließ der Liechtensteiner erstmals den Hof, kehrte jedoch noch im Dezember des

³ Winkelbauer, Thomas: *Fürst und Fürstendiener. Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters*. Wien – München 1999, S. 89-93. Im breiteren Kontext des kaiserlichen Hofes befasste sich mit dem Liechtensteiner Evans, Robert John Weston: *Rudolf II and His World: A Study in Intellectual History 1576–1612*. London 1973, S. 70. Bislang unbeachtet blieb die bedeutende italienische Sammlung anlässlich der Feiern zur Konvertierung Karls und Maximilians von Liechtenstein. Vgl. hierzu *In catholicae fidei agnitione illustrissimorum ac generosissimorum DD Caroli [et] Maximiliani fratrum Baronum a Liechtenstein [et] e varia Itolorum carmina a Christophoro Ferrario collecta*. Veronae 1601. Moravská zemská knihovna (Mährische Landesbibliothek), Sign. ST2-0819.856.

⁴ Lesure, François – Sartori, Claudio: *Il nuovo Vogel. Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*. Pomezia 1977, S. 521. Auf den Liechtensteiner verweist in diesem Zusammenhang auch Silies, Michael: *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*. Göttingen 2009, S. 275, 277. Für Hinweise und die Bereitstellung von Material bin ich an dieser Stelle Jan Baťa zu Dank verpflichtet.

⁵ Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 158-163.

⁶ Winkelbauer, T.: *Fürst*, S. 58.

⁷ Jaroslava Hausenblasová, *Der Hof Kaiser Rudolfs II. Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612* (= Fontes Historiae Artium IX). Prag 2002, S. 260-273.

gleichen Jahres an diesen zurück. Im August 1603 kehrte er überraschenderweise erneut dem Prager Hof den Rücken und begab sich auf seine mährischen Güter.⁸

Nicolaus Zangius, geboren 1570 in Norddeutschland (vermutlich in Woltersdorf), besetzte eine doch erhebliche Vielzahl von Kapellmeisterposten. Den ersten erhielt er im Jahre 1597 am bischöflichen Hof in Iburg, von hier aus wechselte er zwei Jahre später in die Hansestadt Danzig, wo er den erkrankten Kapellmeister der lutherischen Marienkirche vertrat. Der Tod seiner Frau und die Pest im Jahre 1602 zwangen ihn, Danzig zu verlassen, doch behielt er seinen Posten mit Zustimmung des städtischen Rates.⁹ Auf bislang ungeklärte Weise erhielt Zangius am kaiserlichen Hof zu Prag den Titel eines *Hofdieners* (*Hofdiener auf zwei Pferden*). Seit Oktober 1602 zahlte ihm die kaiserliche Kasse einen monatlichen Lohn in Höhe von 25 Gulden aus. Die Anfänge seines Prager Engagements beschreibt Zangius in einem am 7. Mai 1603 in Augsburg verfassten Brief an den Danziger Rat. Er erwähnt hier seinen dortigen Aufenthalt im Winter, die Widmung mehrerer Kompositionen an den Kaiser und nachfolgend das angebliche Angebot für den Posten des kaiserlichen Kapellmeisters, das er jedoch angesichts seiner Verpflichtungen in Danzig nicht annahm.¹⁰ Die erwähnten, dem Kaiser gewidmeten Kompositionen sind nicht belegt und der kaiserliche Kapellmeister Philippe de Monte starb erst am 4. Dezember 1603. Philippe de Monte (geboren 1521) stand jedoch bereits seit 1568 in kaiserlichen Diensten und er bat Rudolf II. spätestens zehn Jahre später – allerdings erfolglos – um eine Entlassung; nach der Übersiedlung des kaiserlichen Hofes nach Prag lebte de Monte zudem seit 1586 in einem Haus auf der Kleinseite und widmete sich offenkundig kaum noch dem Geschehen in der kaiserlichen Residenz.¹¹

In dem erwähnten Brief von Zangius wird eine mögliche Reise nach Venedig angedeutet, die Rückkehr nach Danzig wird erst nach St. Michael (29. September) dieses Jahres angenommen. Zangius' Anwesenheit in Augsburg hängt vielleicht mit der Herausgabe der Sammlung vierstimmiger weltlicher Lieder *Kurzt weilige Neue Teutsche Weltliche Lieder* in Köln im genannten Jahr zusammen, zumal Zangius der Korrekturen wegen in der Regel den Drucker auch bei anderen Gelegenheiten persönlich aufsuchte. Diese Sammlung widmete Zangius dem dortigen obersten Kammerdiener Kaiser Rudolfs II., Hieronymus Makovsky.¹² Auf-

⁸ Winkelbauer, T.: Fürst, S. 58-59.

⁹ Sachs, Hans: *Nicolaus Zangius – Geistliche und weltliche Gesänge. Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 87. Wien 1951, S. VII-VIII; vgl. Blankenburg, W. – Schröder, D.: *Zangius*.

¹⁰ Sachs, Hans: *Nicolaus Zangius*, S. VII-VIII.

¹¹ Lindell, Robert – Mann, Brian (online): *Monte, Philippe de. Grove Music Online. Oxford Music Online*.

¹² Sachs, Hans: *Nicolaus Zangius*, S. VIII.

grund seines privilegierten Einflusses auf den Kaiser wurde Makovsky allerdings im Oktober 1603 verhaftet und im nachfolgenden Prozess zum Tode verurteilt. Lakonisch gesagt: Zangius musste sich einen neuen Patron suchen.¹³

Im Januar 1604 wurde Karl von Liechtenstein Landeshauptmann von Mähren. Vielleicht verbanden sich in seiner Entscheidung, eine eigene Kapelle zu gründen, der Prager Einfluss der kaiserlichen Kapelle mit dem Bedürfnis nach Repräsentation angesichts des Titels als oberster Beamter in Mähren. Spätestens seit Herbst 1604 – mit Blick auf die geschilderten Umstände vermutlich jedoch früher (Rechnungen aus der Zeit vor Oktober 1604 fehlen) – stellte Karl von Liechtenstein also Zangius als Kapellmeister mit einem Jahresgehalt (?) von 200 Gulden in seinen Dienst.¹⁴

Vor allem die überlieferten liechtensteinischen Rechnungen erlauben es, die Entstehung des Musikensembles, der Hofmusik – der sogenannten *Musica* – faktisch von den allerersten Anfängen an zu verfolgen. Jenes Ensemble weist durch seine Zusammensetzung – mit einem Übergewicht an Instrumentalisten – enge Parallelen zur sog. Rosenberger Musik auf. Es handelt sich vom Typus her nicht um ein Äquivalent der Hofkapelle (also der Musiker der Hofkapelle), auch wenn Zangius in den Quellen als gräflicher *Kapellmeister* bezeichnet wird, sondern eher um ein Trompeten (Posaunen)-Ensemble, wie wir dies am kaiserlichen Hof oder in bedeutenderen Städten finden.¹⁵

Offenkundig noch vor der Bildung eines eigenständigen Ensembles – spätestens im Herbst 1604 – schickte Karl von Liechtenstein seinen neuen Kapellmeister Zangius nach Wien. Wahrscheinlich dürfte sein, dass Zangius Noten persönlich bei dem Wiener Kaufmann Martin Keyl für insgesamt 124 Gulden kaufte.¹⁶ Ange-

¹³ Janáček, Josef: Rudolf II. a jeho doba (Rudolf II. und seine Zeit). Praha 1987, S. 393. Vgl. auch *Deník rudolfinského dvořana. Adam mladší z Valdštejna 1602–1633* (Das Tagebuch eines Höflings Rudolfs II. – Adam d. J. von Waldstein (1602–1633)). Herausgegeben von Marie Koldinská – Petr Maťa. Praha 1999, S. 349–350.

¹⁴ Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 139.

¹⁵ Vgl. Martin Horyna: *Vilém z Rožmberka a hudba* (Wilhelm von Rosenberg und die Musik), in: *Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků*. Opera Historica 3. České Budějovice 1993, S. 257–264. Herbert Haupt äußert sich mit Blick auf das liechtensteinische Ensemble nur vage über das Orchester. Vgl. Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 60.

¹⁶ Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 140 nennt fehlerhaft die Summe von 24 Gulden. Vgl. Hausarchiv der regierenden Fürsten von Liechtenstein Wien, Schachtel H 76, fol. 46r (Nr. 255). Zangius selbst erhielt für die Reise 30 Gulden 7 Kreuzer ausgezahlt. Vgl. ebd., S. 140. Im Rahmen der bisherigen Forschungen wurden die überlieferten Rechnungen trotz der Tatsache eingehend untersucht, dass die Edition Herbert Haupts zumeist alle wesentlichen und relevanten Informationen bietet. Haupt hat freilich in seiner Edition einige Details übersehen, die Aussehen und Größe des liechtensteinischen Ensembles präzisieren (Anfertigung von Schuhen und Reinigung der Wäsche für die musizierenden Gesellen), ebenso die ungefähre chronologische

sichts dieser enormen Summe und mit Blick auf das Inventar aus dem Jahre 1608 entsteht der Eindruck, Zangius habe möglicherweise sämtliche auf dem Markt befindlichen Musikalien aufgekauft. Jener gewaltige Umfang an Musikalien, die die meisten zeitgenössischen Genres umfassten, mag weniger mit der Universalität des liechtensteinischen Ensembles als mit dem Bemühen des Liechtensteiners, u. a. eine repräsentative Bibliothek aufzubauen, zusammenhängen.¹⁷ Mit Hilfe eines anderen Wiener Kaufmanns, Lazar Henckels, wurden dann in Venedig Musikinstrumente von einem gewissen Bernardo Rossi für 54 Gulden bestellt.¹⁸ Kurze Zeit später wurde noch eine Rechnung über weitere zehn Gulden ausgefertigt, für Noten, die Zangius wohl persönlich kaufte. Der Buchbinder Christoph Bernhardt aus Nikolsburg (Mikulov) erhielt möglicherweise noch vor dem 1. November 1604 elf Gulden und 30 Kreuzer für das Überbinden von Musikalien. Zu Beginn des Frühjahrs 1605 brachte ihn dann ein Kutscher zusammen mit Noten auf das liechtensteinische Schloss in Černahora (Černá Hora) unweit von Brünn; den Rechnungen zufolge hielt sich Karl hier seit Ende März 1605 auf.¹⁹

Parallel entstand ein Musikensemble, über dessen Größe am besten indirekte Nachrichten informieren, die den Kauf von Schuhen, Kleidung, das Wäsche- waschen und andere Dinge betreffen. Am 27.1.1604 wurde ein Schlosser für das Anfertigen von zwölf neuen Schlüsseln für den Raum der Musiker (*Music Jungen Cammer*) auf Schloss Eisgrub (Lednice) bezahlt. Hier wohnten aller Wahrscheinlichkeit nach zehn Musikergesellen zusammen, Trompeter, die jedoch auch das Spiel auf weiteren Instrumenten beherrschten. Für das Jahr 1605 lassen sich in den liechtensteinischen Rechnungen mindestens neun Namen dieser jungen Musiker finden, im Mai desselben Jahres wurden beim Prossnitzer Schuster zwölf Paar Schuhe für die Musikergesellen gekauft. Neben diesen gehörte zum Hof der Organist Daniel Hoffmann mit einem Jahreseinkommen von 35 Gulden,²⁰ der Trom-

Anordnung der einzelnen Ausgaben, die so zumindest ein wenig Licht auch auf undatierte Posten werfen.

¹⁷ Die meisten im Inventar identifizierbaren Kompositionen wurden in den 15 Jahren vor 1604 herausgegeben; zu den überhaupt ältesten Drucken gehört das Madrigalbuch des Oratio Vecchi (Venedig 1583), als «aktuellste» Sammlung gelten dann die Neuen Intradn Valentin Hausmanns (Nürnberg 1604).

¹⁸ Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 140.

¹⁹ Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 140. HALW, Schachtel H 76 (Rechnungen 1604/1605).

²⁰ Der hohen Frequenz dieser Familiennamen zum Trotz erscheint es angebracht, weitere Musiker zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu erwähnen: In Diensten des Olmützer Bischofs Kardinal Dietrichstein ist den Jahren 1612–1613 der Organist Sigismund Hoffmann belegt. Vgl. Straková, Theodora: *Vokálně instrumentální skladby na Moravě v 16. a na počátku 17. století* (Instrumentale Vokalkompositionen in Mähren im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts). Časopis moravského muzea LXVI, 1981, S. 165–178 (hier S. 173). Im Jahre 1616 starb vermutlich Johannes Hoffmann, Rektor in Mährisch Ostrau (Moravska Ostrava), der der Pfarrkirche

peter Hans Röttel mit einem hohen Jahressalär von 100 Gulden, der Kapellmeister Zangius sowie dessen Diener Ludwig Raidl (Reidl, selbst Musiker). Im Jahre 1606 tauchten in den Rechnungen erstmals auch der Lautenspieler Petr Kapoun – angeblich ein Musiker des kaiserlichen Hofes – sowie ein unbekannter Zink-Spieler mit Namen Hieronymus (Jeroným) auf.²¹

Das repräsentative Ensemble mit 14 bis 15 Musikern erwies sich für die Darbietung weltlicher Instrumentalmusik, zahlreicher Intradan sowie weiterer Kompositionen, wie sie im Inventar aus dem Jahre 1608 verzeichnet sind, in dieser Stärke als ausreichend. Das Inventar bezeugt darüber hinaus auch den repräsentativen Charakter des Ensembles sowie die Vielseitigkeit seiner Mitglieder. Der Kapelle standen insgesamt drei Tasteninstrumente (Regal und zwei Virginalen) sowie eine Vielzahl von Blasinstrumenten zur Verfügung – darunter drei Posaunen, ein Dulzian und insgesamt 23 verschiedene Typen von Zinken, aber auch 13 Streichinstrumente. Für das Freiluftspiel wurden insbesondere zwei zweisprachige Streichinstrumente mit durchschlagendem Ton – Schalmeien, Krummhörner, Pommer und Raketel – benutzt. Verblüffend erscheint auch die Vielzahl von Trompeten, die insbesondere Intradan dienten. Für das Jahr 1608 bezeugt das Inventar hiervon 24, einschließlich eines unverzichtbaren Paares von Pauken sowie Taftvorhänge mit einem bestickten Wappen für die Instrumente.²²

Musikalien und Musikinstrumente sind verschollen, bislang ist es nicht gelungen deren mögliche Präsenz in jüngeren Quellen zu belegen. Auf der Grundlage der zugänglichen Bibliothekskataloge, von Verzeichnissen musikalischer Quellen (RISM) sowie durch Recherchen in Wiener Fürstenarchiven konnten zwar keine möglicherweise überlieferten Musikalien aufgespürt werden (vornehmlich grossformatige Notendrucke ließen sich entsprechend des liechtensteinischen Wappens auf den Platten leicht identifizieren), doch steht eine in dieser Hinsicht ausgerichtete Forschung erst am Anfang.²³

zahlreiche «Musikalien», nämlich gedruckte und handschriftliche Stimmbücher, vermachte. Vgl. Mañas, Vladimír: *Nejstarší zmínky o chrámové hudbě v Moravské Ostravě* (Die ältesten Erwähnungen der Kirchenmusik in Mährisch Ostrau). *Opus musicum* 2003, Jg. 35, Nr. 1, S. 2-6 (hier S. 4); schließlich erscheint für 1630 unter den sieben Sängern Herzog Albrechts von Wallenstein auch der Bassist Daniel Hoffmann Vgl. *NA Praha* 67/33, Karton 47, fol. 57v, 65v.

²¹ HALW, Schachtel H 76. Von Kapouns angeblicher Zugehörigkeit zum kaiserlichen Hof spricht Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 60.

²² Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 162-163. Im Übrigen tauchen noch in Kirchenrechnungen des 18. Jahrhunderts relativ hohe Ausgaben nicht allein für die Instrumente selbst, sondern auch für goldverzierte Kordeln an den Trompeten auf.

²³ Bohatta, Hanns: *Katalog der in den Bibliotheken der regierenden Linie des fürstlichen Hauses von und zu Liechtenstein befindlichen Bücher aus dem XVI.–XX. Jahrhundert. I.* Wien: Fürstl. Liechtensteinische Gemälde-Galerie, 1931. Holíková, Pavla: *Knihovni fondy liechtensteinské*

Unbeantwortet bleibt bislang die Frage, auf welche Art und Weise die zahlreichen Madrigale bzw. die liturgische Musik zur Aufführung gelangten, was insbesondere die lateinische Motette des Kapellmeisters Zangius betrifft. Im Prossnitzer Inventar ist diesen ein eigenständiger Abschnitt gewidmet (*Muteten Nicolai Zangii geschribene auf schar dekhen*):²⁴ Neben 13 Motetten für sechs Stimmen, partiell im Jahre 1612 in Wien herausgegeben (siehe unten) figurieren hier noch weitere 26 Motetten für sieben bis 16 (!) Stimmen, die heute zu einem Großteil unbekannt oder nicht mehr erhalten sind.²⁵ Bei der Aufführung übernahmen die höheren Stimmen einige der Musikgesellen sofern sie noch vor dem Stimmwechsel standen oder mit einer Kopfstimme sangen. Zumindest in Černahora konnte sich an der liturgischen Musik der dortige Schulchor mit seinem Rektor beteiligen, der durch Karl von Liechtenstein für den Gesang am ersten Weihnachtstag 1604 entlohnt wurde (3 Gulden und 30 Kreuzer);²⁶ von einer ähnlichen Situation darf auch in Prossnitz bzw. in Feldsberg ausgegangen werden. Aus zahlreichen Indizien wird erkennbar, dass sich das Ensemble mit dem Liechtensteiner relativ häufig auf Reisen befand, aus diesem Grunde musste es eigenwirtschaftlich agieren. Auf der anderen Seite ließen sich unter Ausnutzung von Tasteninstrumenten (Positiv, Regal, Virginal) sowie einer Laute mehr Stimmen zeitgleich spielen, ein reiches Instrumentarium und gewisse Charakteristika in Zangius' kompositorischem Vorgehen lassen darüber hinaus vermuten, dass – im Einklang mit der zeitgenössischen Praxis – auch in den liturgischen Kompositionen ein Ensemble von Zinken und Posaunen zum Einsatz kam. Insbesondere Zangius' Motette für mehrere Chöre könnte somit im Zusammenhang mit seiner parallel, wenngleich nicht konsequent ausgeübten Funktion als Kapellmeister in der Danziger Marienkirche stehen, während der eine große Zahl derartiger Kompositionen im Einklang mit den damals aktuellen Trends dokumentiert ist.²⁷

Eine der ersten Situationen, in denen die fürstliche Musik unter Zangius' Leitung den Glanz ihres Brotherrn steigern und gleichzeitig in das Bewusstsein der mährischen Adelsgemeinde treten konnte, hängt vermutlich mit dem Aufstand

primogenitury a zámecká knihovna v Lednici (Bücherfonds der liechtensteinischen Primogenitur und die Schlossbibliothek in Eisgrub). *Zprávy památkové péče* 72, 2012, Nr. 5, S. 338-343.

²⁴ Haupt, H.: *Fürst Karl*.

²⁵ Einige Kompositionen nennt Eitner, Robert: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 5, Leipzig 1904, S. 326-327. Sechs lateinische Kompositionen sind im Rahmen der Bartfelder Musiksammlung überliefert. Vgl. Murányi, Robert Árpád: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. *Deutsche Musik im Osten* 2. Bonn 1991.

²⁶ HALW, Schachtel H 76, fol. 66v.

²⁷ Für zahlreiche Hinweise bin ich an dieser Stelle Jan Baťa zu Dank verpflichtet.

des Stephan Bocskai zusammen. Aufgrund der Bedrohung der östlichen Grenzen Mährens berief Karl von Liechtenstein in seiner Eigenschaft als Landeshauptmann einen Landtag nach Ungarisch Hradisch (Uherské Hradiště) für den 15. Mai 1605 ein, wobei er selbst dort bereits früher eintraf.²⁸ Zwischen Mai und Juli drangen ungarische Kontingente in Mähren ein und verwüsteten das Land. Die Einnahme und Brandschatzung von Skalitz (Skalice) durch das mährische Heer Ende Juni geschah nur unvollkommen. Erst am 1. August vereinigten sich die böhmischen, mährischen und kaiserlichen Einheiten, einschließlich des Heeres von Kardinal Dietrichstein, und rückten erneut gegen Skalitz vor, das sie am 6. August einnahmen.²⁹ Diese zeitliche Aufeinanderfolge ist angesichts der Tatsache wichtig, dass erst am 29. Juli (sofern es sich um das Datum der Abreise handelt) Zangius und weiteren zehn Personen auf Pferden (die gesamte Musica) die Auslagen für die Reise von Ungarisch Hradisch nach Mährisch Aussee (Úsov) – einer weiteren liechtensteinischen Residenz in sicherer Entfernung vom Ort des militärischen Konflikts – erstattet wurden.³⁰ Wir nehmen an, dass der wahrscheinlichen Anwesenheit des liechtensteinischen Musikensembles während des Landtags eine Schlüsselstellung zukommt, auch aus Sicht weiterer Kontakte von Zangius in Mähren. Bislang konnte freilich nicht nachgewiesen werden, dass Zangius oder einer der anderen liechtensteinischen Musiker auch in Diensten eines weiteren mächtigen Mährers mit einem eigenen Hofstaat, nämlich Kardinal Dietrichsteins, gewirkt hätte. Über dessen Hof in der Zeit vor der Schlacht am Weißem Berg ist nur wenig bekannt, doch darf davon ausgegangen werden, dass bereits zu dieser Zeit der Kardinal ein Interesse an italienischen Musikern besaß, wobei ein Hindernis hier Zangius' lutherische Konfession darstellen könnte.³¹

Den Hofrechnungen zufolge bekleidete Zangius eher formal die Funktion des kaiserlichen Hofdieners bis Ende 1605, wenngleich er bereits im Jahre 1604 seinen Lohn erhielt und schließlich seit 1607 jährlich bis zum Oktober 1610.³² Angesichts der gewöhnlichen Verspätungen bei der Auszahlung von Entlohnun-

²⁸ Kameníček, František: *Zemské sněmy a sjezdy moravské*. II. svazek (Die Landtage und mährischen Treffen, Bd. 2). Brno 1902, S. 370. In breiterem Kontext vgl. u. a. Tenora, Jan – Foltynovský, Josef: Bl. Jan Sarkander. *Jeho doba, život a blahoslavení* (Der selige Jan Sarkander. Seine Zeit, sein Leben und seine Seligsprechung). Olomouc 1920, S. 116ff.

²⁹ Ebd.

³⁰ Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 148.

³¹ Vgl. Lucie Brázdová: *Hudba a kardinál Dietrichstein 1599–1636* (Die Musik und Kardinal Dietrichstein 1599–1636), Olomouc 2012, S. 91. Lucie Brázdová geht hier – freilich ohne konkretere Belege – davon aus, dass Zangius durchaus in die Dienste Kardinal Dietrichsteins getreten sein könnte bzw. dessen Kapellmeister hätte sein können. Allerdings besitzt sie keine Kenntnis von Zangius' Engagement in liechtensteinischen Diensten.

³² Sachs, Hans: *Nicolaus Zangius*, S. VIII-X.

gen aus der kaiserlichen Schatzkammer darf somit zumindest von einer gewissen Regelmäßigkeit bei Zangius' Besuchen Prags in der Zeit ausgegangen werden, in der er sich wiederum auf Reisen begab. In Diensten der Liechtensteiner stand Zangius nachweisbar noch im Jahre 1606, doch für die Folgejahre fehlen eindeutige Belege und es hat den Anschein, dass sein Engagement zumindest ein wenig jene frühere Intensität verlor. Im Jahre 1607 kehrte er, zum zweiten Male verheiratet, für kurze Zeit auf seinen ursprünglichen Posten als Kapellmeister nach Danzig zurück.³³ Bald darauf jedoch verließ er die Stadt, im Jahr darauf ist er am Hofe Herzog Philipp Julius' in Stettin bezeugt.³⁴ Im Jahre 1609 erschien in der Prager Offizin von Nikolaus Strauss die großformatige luxuriöse Sammlung von – dem Kaiser gewidmeten – Messen des bereits erwähnten Hoforganisten Charles Luython mit einer Zugabe von Zangius' sechsstimmigem *Magnificat*.³⁵ Im gleichen Jahr gab Zangius in Breslau zudem eine seiner Gelegenheitsmotetten heraus, die freilich im mährischen Kontext grundlegende Bedeutung besitzt. Die achttimmige *Epithalamia in honorem nuptiarum ...* war nämlich für die Hochzeit Hynek des Jüngeren von Freudenthal und Würben(thal) mit Bohunka, der Tochter Karls des Älteren von Žerotín, bestimmt.³⁶

Auf den 27. März 1610 ist ein Brief datiert, den Johann Diviš von Žerotín, der jüngere Bruder Karls, gerade an Zangius (*mein insbesondere lieber herr Zangi*) adressierte. Johann Diviš, Kammerdiener der Erzherzöge Matthias und Maximilian, sollte nämlich in seiner Residenz in Großseelowitz (Židlochovice) Markgraf Johann Georg von Jägerndorf empfangen. Zu diesem Zwecke vermittelte ihm Zangius leihweise die liechtensteinischen Musiker (*zwey Jungen, so guete Musici*), wobei der Fürst in der gegebenen Situation nicht mehr Musiker entbehren konnte. Am Schluss des Briefes weist Johann Diviš expressis verbis darauf hin, dass er selbst – der Fürst – keinerlei Musikinstrumente besitze, was im Übrigen bei einem calvinistisch orientierten Aristokraten insgesamt verständlich scheint.³⁷ Umso mehr überrascht, dass gerade Johann Diviš Empfänger der Widmung von Zangius' Wiener Druck aus dem Jahre 1611 war, nämlich eines weiteren Teils der drei-

³³ Ebd., S. X.

³⁴ Ebd., S. X.

³⁵ RISM A/I Z 38. Lindell, Robert: *Music and patronage at the court of Rudolf II*. In: *Music in the German Renaissance*, hrsg. v. John Kmetz, Cambridge 1994, S. 254-271 (hier S. 265).

³⁶ *Epithalamia in honorem nuptiarum ... Dn: Hyneck Iunioris Baronis a Wirben & Freudenthal ... neonymphi, et ... Baronissae a Zierotin ... Caroli, senioris Baronis a Zierotin ... filiae neonymphae, septem et octo vocum composita*. Breslau, Georg Baumann 1609. RISM A/I Z 39.

³⁷ Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, Rodinný archiv Žerotínové Bludov, kniha č. 19, inv. č. 392, fol.54 (Landesarchiv Troppau, Zweigstelle Olmütz, Familienarchiv der Zerotin auf Blaudau, Buch Nr. 19, Inv.-Nr. 392, fol. 54).

stimmigen deutschen weltlichen Lieder (*Ander Theil Deutsche Lieder mit drey Stimmen*)!³⁸ Zangius erwartete offenkundig eine finanzielle Entlohnung für diese Widmung. Im Übrigen könnte auch der zuletzt belegte Kontakt mit den Liechtensteinern mit der einen ähnlichen, in diesem Falle eher persönlichen Dedikation zusammenhängen: Am 29. Mai 1611 wurde Zangius auf Weisung Maximilians von Liechtenstein (allerdings aus der Kasse seines Bruders Karl) eine Lohn in Höhe von 50 Gulden und 20 Kreuzern ausgezahlt (*auss befelb herrn Maximiliani herrn von Liechtenstein per welcher ihr g. ime verehrt haben*).³⁹

Im Jahre 1612 gab Zangius – wiederum in Wien – seine einzige Sammlung sechsstimmiger Motetten unter dem gewöhnlichen Titel *Cantiones Sacrae* heraus. Eine Vermutung des Zusammenhangs ist in der gegebenen Situation unbestreitbar, zumal Zangius diese Sammlung dem keineswegs unbekanntem Hynek dem Jüngeren Freudenthal und Würben(thal) widmete und diese neue Dedikation somit nicht den Kreis der Familie Žerotín im weiteren Sinne verließ.⁴⁰ Weitere Informationen zu Kontakten dieses agilen Adligen, der leider bereits im Jahre 1614 verstarb, sowie des unermüdlichen Zangius, der sich offenkundig einen neuen Brotherrn suchte, sind leider – neben der eigenständigen Hochzeitsmotette und der erwähnten Sammlung – nicht bekannt.

Um den Kreis zu schließen fehlen nur noch wenige Angaben: zu Pfingsten 1612 trat Zangius als Kapellmeister in die Dienste des Kurfürsten von Brandenburg, angeblich mit dem hohen Jahresgehalt von 1 000 Gulden.⁴¹ Nur am Rande: Bruder Kurfürst Johann Sigismunds war der erwähnte Gast Johann Diviš von Žerotín – Markgraf Johann Georg von Jägerndorf. An seiner neuen Wirkungsstätte nutzte Zangius seine alten Kontakte: nach Berlin kamen mit ihm eigens vier Trompeter aus Prag, im darauffolgenden Jahr wurden weitere 24 neue Musiker in Dienst gestellt. In den Jahren 1614–1616 ist am Berliner Hof als Gast auch der liechtensteinische Trompeter Nikolaus Rašek bezeugt.⁴²

Zangius selbst – wiederholt Kapellmeister an bedeutenden mitteleuropäischen Höfen – kehrte aus bislang unbekanntem Gründen im Sommer 1617 nach Mähren zurück (ein neuer Kapellmeister trat in Berlin erst im Februar 1619 seinen

³⁸ Sachs, Hans: *Nicolaus Zangius*, S. X. RISM A/I Z 40.

³⁹ Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 174.

⁴⁰ *Cantiones sacrae (quae vulgo motetas vocant) quae tam viva voce, quam omnis generis instrumentis in laudem & honorem dei ter opt. max. usurpari solent, sex vocum, musicis numeris absolutae & in lucem editae*. RISM A/I Z 45. Das einzige bekannte, vollständige Exemplar, das sechs Stimmbücher umfasst, ist in der Wiener Stadtbibliothek erhalten (Wienbibliothek im Rathaus, sign. LQD0731389).

⁴¹ Sachs, Hans: *Nicolaus Zangius*, S. XI.

⁴² Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 36.

Dienst an). Im Buch der Hinterlassenschaften der Olmützer Bürger wird nämlich für den 15. Juni die bescheidene Hinterlassenschaft eines gewissen Nicolaus Zangius, eines Musikers (*musicus*), verzeichnet, aus der, neben lediglich vier Gulden an Barschaft, vielleicht lediglich eine Truhe mit verschiedenen Briefen als ein gewisses *memento umbrae* Aufmerksamkeit erregt.⁴³

Während eine relativ große Zahl von Namen und Ereignissen in den Rechnungen der Jahre 1604–1606 von den damaligen Aktivitäten des Ensembles zeugt, lässt sich dessen Tätigkeit angesichts des Fehlens der liechtensteinischen Rechnungen aus den Jahren 1607–1609 nicht rekonstruieren, wobei einen gewissen Anhaltspunkt Zangius' unruhige und bislang nicht vollständig aufgedeckte Lebensbahn bildet. Offenkundig bereits seit dem Jahre 1610 nahmen Bedeutung und Umfang des liechtensteinischen *Musikensembles* schrittweise ab. Im Januar und Februar wurde der Musiker Ludwig Raidel, einst Zangius' Diener, ausbezahlt und das Ensemble leitete offenkundig der Lautenist Petr Kapoun. Von den Trompetern blieben am Hofe nach 1610 lediglich ein gewisser Geselle Thomas (*Thomaschko*, offenkundig bis 1615), Vitek Křístek, Georg Slavíkovský (als Kammerdiener noch im Jahre 1617 bezahlt) und der erwähnte Nikolaus Rašek (*Nicolas Raschek*).⁴⁴ Die drei zuletzt erwähnten tauchen in den liechtensteinischen Rechnungen bereits im Jahre 1605 bzw. 1606 auf.⁴⁵ Eine Schlüsselbedeutung kommt in dieser Hinsicht zwei Verzeichnissen des fürstlichen Hofstaats der Liechtensteiner zu, vermutlich aus den Jahren 1611/12 und 1616. Im älteren Verzeichnis finden wir die Trompeter Nikolaus, Vitek und (Georg) Slavíkovský unter der *Cammerpartey*. Dem jüngeren Dokument zufolge erhielt Raschek ein Jahresgehalt von 40 Gulden, die anderen drei (?) Trompeter jeweils 20 Gulden. Die Rechnungen besagen darüber hinaus, dass sich der Hofstaat nach 1618 noch verkleinerte.⁴⁶ Die belegten Ausgaben für Musik betreffen somit in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts nahezu

⁴³ Straková, T.: *Vokálně instrumentální skladby* (Vokal-instrumentale Kompositionen), S. 173–174. Zum Verzeichnis der Hinterlassenschaft vgl. Státní okresní archiv Olomouc, Archiv města Olomouc, kniha č. 122, fol. 166r-v (Staatliches Bezirksarchiv Olmütz, Archiv der Stadt Olmütz, Buch Nr. 122, fol. 166r-v).

⁴⁴ In den Rechnungen tauchen sporadisch auch Ausgaben für den Kauf von Trompeten auf, im Jahre 1610 wurde für den Trompeter Vitek ein Instrument für zehn Gulden gekauft, für das Jahr 1615 ist der Kauf einer silbernen (!) Trompete für 70 Gulden verzeichnet. Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 61.

⁴⁵ HALW, Schachtel H 76.

⁴⁶ Winkelbauer, T.: Fürst, S. 356–358. HALW, K. 47 (Verzeichnis des Hofstaates 1611/1612) und HALW, K. H 2 (1616). Der Verfasser ist Thomas Winkelbauer für die Hinweise auf diese beiden wertvollen Quellen sowie zahlreiche weitere Informationen zu Dank verpflichtet.

ausschließlich die Organisten und – allerdings weitaus geringer – die Trompeter, im Jahre 1625 wird nach längerer Zeit erneut der Lautenist Petr Kapoun bezahlt.⁴⁷

Aus den weiter oben genannten Gründen scheint es, dass ein größeres Musikensemble am Hofe Karls von Liechtenstein lediglich im ersten Dezennium des 17. Jahrhunderts bestand. Dieses Ensemble verfügte über ein überdurchschnittlich gutes und umfangreiches Repertoire, das wohl eher die in Mitteleuropa zugänglichen, gedruckten Musikalien bezeugt als ein wirklich realisiertes Repertoire, das aber auch – zumindest in Ansätzen – das musikalische Geschehen am kaiserlichen Hof in Prag reflektiert. Vielleicht noch beachtenswerter ist die großangelegte Sammlung von Musikinstrumenten, auf denen freilich schon bald – knapp zehn Jahre nach der Anschaffung – wohl niemand mehr zu spielen verstand. Das bislang kaum bekannte Engagement von Nicolaus Zangius in den Diensten der Liechtensteiner wirft vor allem Fragen nach der kulturellen Weitsicht und den Kontakten der mährischen Aristokratie bzw. der Rezeption des rudolfnischen Kulturgeschehens in den Erbländern und dessen Verankerung im breiteren mitteleuropäischen Kontext (Berlin, Breslau, Danzig) auf. *

⁴⁷ In den Jahren 1622–1623 wird Georg Sigl Organist, 1625 Tobias Justinidas. Haupt, H.: *Fürst Karl*, S. 61.

* Dieser Beitrag entstand als Projekt im Auftrag der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission mit finanzieller Unterstützung des Zuschussfonds des Dekans der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität für das Jahr 2012.

Die niederländischen Künstler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Diensten der Fürsten von Liechtenstein in Feldsberg (Valtice)¹

Miroslav Kindl

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts ist für die Kunstgeschichte noch immer in weiten Teilen ein dunkler Fleck, der nur hier und da mitunter ein wenig aufgehellt werden kann. In dieser Zeit kamen am Wiener Hof bedeutende Mäzene aus den Reihen der Hofaristokratie mit geschickten Künstlern unterschiedlicher Nationalität zusammen und füllten dabei ihre Gemäldesammlungen mit Werken auf, die sie entweder direkt aus den Werkstätten der Maler erwarben oder aber mit Unterstützung von Kunsthändlern in ihren Besitz brachten. Holländische Künstler spielten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf beiden Feldern – d. h. sowohl auf künstlerischem als auch auf kaufmännischem – eine wichtige Rolle. In Diensten des Kaisers und der reichen Aristokratie supplierten sie den Mangel an qualitativ hochwertiger einheimischer Kunst und führten in die vom Krieg verelendeten Territorien die neuesten künstlerischen Trends aus den bedeutenden Zentren der damaligen Zeit ein. Die erste große Welle in der Zuwanderung holländischer Künstler nach Mitteleuropa hängt mit der Rückkehr Erzherzog Leopold Wilhelms aus Brüssel im Jahre 1656 zusammen. Der Habsburger brachte neben einer grandiosen Bildersammlung eine ganze Reihe von Künstlern, Malern und Radierern mit nach Wien, die sich in der Hauptstadt niederließen, prosperierende Werkstätten gründeten, heirateten, Nachfahren zeugten und hier starben. Gerade in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lässt sich in der Donaumetropole etwas beobachten, was wir mit einer gehörigen Portion guten Willens als holländische Künstlergemeinde bezeichnen könnten. Maler, Kupferstecher, Verleger und Goldschmiede, alle aus den Niederlanden stammend, treten als gegenseitige Zeugen auf Hochzeiten und bei Kindstaufern auf. Sie teilen Wohnungen und ganz gewiss auch Werkstätten. Sie arbeiten bei vielen Aufträgen zusammen und treffen sich am Ende auch in höfischen Diensten, bei denen sie sich reichen Mäzenen präsentieren.

Noch vom Hofe des Statthalters in Brüssel kannten sich **Nicolaus van Hoy** (* Antwerpen 1631 – † Wien 1679), Frans van der Steen und Jan van Ossenbeeck.

¹ Der vorliegende Beitrag entstand partiell mit finanzieller Unterstützung der Palacký-Universität in Olmütz (Olomouc)

Während – gemessen an der Hofkarriere – der erfolgreichste von ihnen, Nicolaus van Hoy, nie direkt für die Liechtensteiner tätig war, sind die beiden anderen (Frans van der Steen und vor allem Jan van Ossenbeeck) mehrfach in fürstlichen Diensten bezeugt – sei es nun mit Hilfe von Sammlungsposten, durch eine direkte Bestellung bzw. letztlich eine Erwähnung in der Korrespondenz.

Kurz nach seiner Ankunft in Wien im Jahre 1656 bat **Frans van der Steen** (* Antwerpen, um 1625 – † Wien 1672) die Hofkanzlei um ein Hofquartier (also eine Unterkunftsmöglichkeit) und im gleichen Jahr wurde der Holländer zum Hofradierer Kaiser Ferdinands III. mit einem Jahreseinkommen von 1200 Gulden ernannt. Diese Summe reduzierte man im Jahr darauf auf 800 Gulden. Im Januar 1662 sollte van der Steen, zusammen mit seinem Malerkollegen Jan de Herdt, auf der Hochzeit des ebenfalls in liechtensteinischen Diensten bezeugten Malers Hans de Jode als Trauzeuge in Erscheinung treten, 1667, diesmal mit seiner Gemahlin, bei der Taufe der Tochter des Radierers Martin van der Bruggen, und schliesslich im Jahre 1670 ebenfalls als Zeuge gemeinsam mit dem kaiserlichen Verleger und Buchdrucker Johann Baptist Hacque, dem Sohn des gleichnamigen Künstlers.² Auch wenn in der heutigen Forschung van der Steen lediglich als gleichsam geschickter Radierer bekannt ist, zeigen ihn die archivalischen Quellen auch in der Rolle eines Malers. In den liechtensteinischen Rechnungsbüchern lesen wir, dass van der Steen im August 1665 465 Gulden für Bilder ausgezahlt wurden, im September des gleichen Jahres 120 Gulden und im Juli 1667 weitere 34 Gulden und 30 Kreuzer für fünf weitere Bilder.³ Aufgrund des heutigen Forschungsstandes mit Blick auf van der Steens Oeuvre sowie die knappen Informationen in den Rechnungsbüchern können wir in den liechtensteinischen Sammlungen leider kein einziges seiner gemalten Bilder identifizieren.

Jan van Ossenbeeck (* Rotterdam 1623/24, † Wien 1674) arbeitete in Brüssel im Jahre 1656 mit van Hoy und van der Steen am *Theatrum Pictorum* – einer graphischen Dokumentation der Sammlungen Erzherzog Leopold Wilhelms – zusammen. Mit van Hoy hielt er sich dann in Rom auf, bei dem er auch eine Unterkunft fand, als er Ende der fünfziger Jahre in Wien auftauchte, wo er sich als Radierer und Maler durchsetzte. Der französische Reisende Balthasar de Monconys lernte van Ossenbeeck am 14. März 1664 kennen und notierte, der Hol-

² Herbert Haupt, *Das Hof- und Hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620-1770*. Ein Handbuch, Innsbruck 2007. (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 46), S. 688.

³ Herbert Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611-1684)*, Wien – Köln – Weimar 1998, S. 75 (Lemma 842), 77 (Lemma 858), 82 (Lemma 926) (Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein II/2).

länder würde sehr gut die Manier Bamboccios imitieren.⁴ Ähnliche Worte wählte Joachim von Sandrart: «*Obgedachter von Hoje brachte mit sich von Rom einen genannt Ossenbeck/ der die fast unvergleichliche Manier Bambots in Ausbildung allerley Bäurischer täglichen Begebenheiten/ Landschaften/ und allerley Arten von Thieren an sich hatte/ die er verwunderlich/ natürlich und wol verstanden/ derenthalben er bald sehr berühmt und allenthalben beliebt worden/ auch ist annoch in Regensburg wohnhaft seyn solle.*»⁵ Einer der Höhepunkte in Ossenbeecks Karriere war zweifellos die Verleihung des Titels eines Hofmalers, den er im Jahre 1670 erhielt.⁶ Das künstlerische Flair des Wiener Hofes und der mitteleuropäischen Aristokratie erfuhr innerhalb weniger Jahrzehnte große Veränderungen. Pieter van Laer (auch Bamboccio genannt) – einer der bedeutendsten und aktivsten niederländischen Künstler in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rom – versuchte im Jahre 1639 vergeblich um eine Audienz bei Kaiser Ferdinand III. nach, dem er das neue Genrebild eines Bettlers präsentieren wollte. Wenngleich der Hofmaler Frans Luyckx Laer pries, stieß diese Fürsprache auf taube Ohren.⁷ Nicht einmal 30 Jahre später sollte der Künstler, dessen malerischer Ausdruck durch van Laer geformt wurde, zu einem begehrten und anerkannten Maler werden und sein Werk wurde zu einem festen Bestandteil der kaiserlichen wie aristokratischen Gemäldesammlungen.

Die Rechnungsbücher des Karl Eusebius von Liechtenstein verzeichnen eine große Zahl Ossenbeeckscher Bilder, die der Fürst für seine Gemäldesammlung in Feldsberg erwarb.⁸ Im Juli 1667 bezahlte Karl Eusebius 234 Gulden für mehrere Leinwände und ein Jahr darauf urgierte er ein Bild, das er direkt in der Werkstatt des Malers bestellt hatte. Am 13. Oktober 1668 wies er von Feldsberg aus seinen Wiener Administrator Matthias Schuster an, er möge den Maler «*Ohsenbekh*» aufsuchen und von ihm grüßen, der «*Seiner Hoheit*» das Bild «*Prozession mit dem hl. Antonius und Tieren*» versprochen habe. Der Verweser sollte fragen, ob der

⁴ Balthasar de Monconys, *Journal de voyages de Monsieur de Monconys* II, Lyon 1666, S. 372; zu Jan van Ossenbeeck zuletzt vgl. Christiane Morsbach, Die Genrebilder der in Wien und Umgebung wirkenden niederländischen Zuwanderer Jan van Ossenbeeck (1624–1674), Jan Thomas (1617–1678), Johann de Cordua (um 1630?–1698/1702?) und Jacob Toorenvliet (1635–1719), in: *Acta historiae artis Slovenica*, 11, 2006, S. 47–69.

⁵ Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* II/III, Nürnberg 1675 (Zitat auf S. 313).

⁶ Haupt, Das Hof- und Hofbefreite (Anm. 2), S. 620.

⁷ Günter Heinz, Holländische Maler des 17. Jahrhunderts in Österreich, *Alte und Moderne Kunst* IX, 1964, S. 12.

⁸ Zur Sammlertätigkeit des Fürsten Karl Eusebius vgl. Lubomír Slavíček, «*Sobě, umění, přátelům*». *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939* («Für mich, die Kunst, die Freunde»). Kapitel aus der Geschichte der Sammlertätigkeit in Mähren 1650–1939), Brno 2007, S. 95–118.

Künstler das Bild bereits vollendet und ob er für den Fürsten auch noch etwas anderes Feines gemalt habe. Er fügte hinzu: «...massen wier ihn alzeit ersuchen, etwas schönes vor uns zue machen.»⁹ Das Schreiben enthält auch detaillierte Informationen mit Blick auf die Wiener Werkstatt des Künstlers. Der Maler Ossenbeeck lebte auf dem Judenplatz im Quartier des Kammermalers Ihrer kaiserlichen Gnaden van Hoy. Sollte er dort nicht mehr anzutreffen sein, sollte Schuster van Hoy fragen, wo er Ossenbeeck finden könne. Der Administrator antwortete bereits zwei Tage später. Von Ossenbeeck solle er grüßen und zugleich eine Entschuldigung ausrichten. Das Bild habe er nicht liefern können, da er ganz mit einer Radierung des kaiserlichen Reiterballetts beschäftigt gewesen sei; etwas habe er freilich am Bild für den Fürsten schon gearbeitet.¹⁰ Ähnliche Urgezen erhielt Ossenbeeck noch im Dezember desselben Jahres. Karl Eusebius schreibt Schuster und beauftragt diesen, erneut bei Ossenbeeck vorbeizuschauen, zumal er wisse, dass die Prozession mit dem hl. Antonius und den Tieren noch immer nicht gemalt sei, doch solle er die Sendung zweier bereits zuvor versprochener Bilder veranlassen. Der Liechtensteiner legt dem Verwalter vor allem eine richtige und gründliche Verpackung der Leinwände vor dem Transport ans Herz. Vier Tage später hat der Administrator Schuster seine Pflichten erfüllt. Am 24. Dezember schreibt er dem Fürsten, dass alles für den Abtransport vorbereitet sei und er alles gemäß den Wünschen seines Herrn geregelt habe. Wir wissen nicht, ob Karl Eusebius das Bild mit dem hl. Antonius am Ende erhalten hat, weitere Nachrichten, die den Namen des Malers erwähnen, finden sich ausschließlich in den Rechnungsbüchern und betreffen Zahlungs- und Inventarposten.¹¹ Auf den 6. März 1673 ist ein Schreiben des kaiserlichen Kammerdieners, des Kammermalers der Kaiserin-Witwe Eleonora und des Inspektors der kaiserlichen Bildergalerie Christoph Lauch datiert, in dem der Maler dem Liechtensteiner Werke aus seinem eigenen Kabinett zum Verkauf anbietet, darunter auch ein Werk von Ossenbeeck bzw. zwei Landschaften von Volkhardt (vielleicht Nicolaus Volckert?), von Ossenbeeck staffiert, von denen eines näher als «mit einem wasserfabl» bezeichnet ist. Der Maler stirbt mit

⁹ Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen* (Anm. 3), Zitat S. 193 (Lemma 1559).

¹⁰ Das Reiterballett wurde im Hof der Wiener Hofburg im Januar 1667 aus Anlass der Hochzeit Kaiser Leopolds und der Infantin Margarethe Therese von Spanien aufgeführt. An der graphischen Dokumentation arbeiteten Nicolaus van Hoy, Frans van der Steen und Jan van Ossenbeeck; herausgegeben wurde diese im Jahre 1668 unter dem Titel: Francesco Sbarra, *Sieg Streitt dess Lufft vnd Wassers*, Wien: Mattheo Cosmerovio 1668. Vgl. ausführlicher hierzu: Petr Fidler, *La Contessa dell'aria e dell'acqua. Zum Zeit- und Raumbegriff einer Barockperformance*, in: *Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku*, České Budějovice 2000, S. 359–379 (Opera historica 8).

¹¹ Zu den Archivnachrichten vgl. Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen* (Anm. 3), eine Liste im Namensregister S. 568.

50 in Wien am 30. März 1674 im Haus des Franz Füllinger in der Riemerstraße.¹² Die Feldsberger Sammlung wurde jedoch von ihrem Besitzer auch weiterhin um andere Werke von Künstlern erweitert. Eine interessante Erwähnung finden wir in der Korrespondenz Karl Eusebius' mit dem kaiserlichen Kammerdiener Wolf Wilhelm Praemer, in der der Fürst das Bild von Praemers Tochter lobt und dieses als «*auf des Ossenbeek manir, einheimische thier undt figirl zu machen*» beschreibt.¹³

Seit 1673 arbeitete Karl Eusebius mit dem holländischen Maler Renier Meganck zusammen. Der unternehmerische Künstler trat mit dem Fürsten in einen Geschäftskontakt und bis 1684 verkaufte er diesem mehrere Dutzend Leinwände unterschiedlicher Provenienz.¹⁴ Im August 1677 sollten dies insgesamt 12 Bilder Jan van Ossenbeeks sein, leider ohne nähere Beschreibung. Einen Monat später bot der Freiherr Johann Karl von Eck und Hungersbach dem Fürsten Bilder an. Im Verzeichnis tauchen erneut vier Landschaften von Nicolaus Volckert mit Staffagen von Ossenbeek auf, des weiteren Genrebilder «Altes Gebäude mit Vieh» und eine «Welsche Taverne». Wenige Tage später bietet der kaiserliche Händler Peter Bousin ein nicht näher bestimmtes Bild (*Une piece de Ossenbecq*) an, diesmal für die hohe Summe von 200 Gulden. Die Sammelleidenschaft von Karl Eusebius erreicht in diesen Jahren ihren Höhepunkt, bereits im Oktober präsentiert ihm der Hofmaler Johann Spillenberger seine Kollektion, aus der er für 45 Taler Ossenbeeks «Landschaft mit Tieren» verkauft. Im Februar des darauffolgenden Jahres bietet ihm Franz von Imstenraed, Maler und Kunsthändler, sein mehr als 40 Bilder umfassendes Kabinett an. Von Ossenbeek stammen insgesamt drei Bilder, zweimal eine Staffage in der Landschaft des unbekanntes Malers Hermel sowie ein eigenes Bild, wiederum ohne nähere Bestimmung. Der Freiherr Johann Karl von Eck und Hungersbach offeriert dem Liechtensteiner eine große Auswahl von mehr als 70 Bildern erneut im März des Jahres 1679. Der Liechtensteiner erwirbt lediglich 20 Gemälde, das teuerste für einen Preis von 400 Gulden – und zwar ein Bild des Jan van Ossenbeek (Hof mit Vieh). Neben diesem offenkundig größeren Gemälde kauft er für 60 Gulden eine Verkündigung der Hirten («*Wie der engl dem hierten erscheint*»)¹⁵. Nur wenige Tage später unterbreitet der Freiherr ein neues Angebot, in dem er sich bemüht, drei weitere Bilder Ossenbeeks zu verkaufen. Dabei handelt es sich um eine angebliche historische Szene mit Hirten in einer Landschaft, ein Ölgemälde mit verschiedenen Viehsorten sowie eine Tafel mit Haus und zwei Pferden. Im gleichen Monat bieten Karl Eusebius von Liech-

¹² Haupt, *Das Hof- und Hofbefreite Handwerk* (Anm. 2), S. 620.

¹³ Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen* (Anm. 3), Zitat S. 230 (Lemma 1633).

¹⁴ 4 mittelgroße Bilder für 100 Taler, 4 kleinere für 80 Taler sowie 4 kleinere für 35 Taler.

¹⁵ Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen* (Anm. 3), Zitat S. 259 (Lemma 1692).

tenstein für 60 bzw. 15 Taler Bilder Ossenbeecks noch der kaiserliche Feldkommissar Christian Scharrer von Frieseneck und der Glasmaler Gerhard Jansen an, beide leider wiederum ohne nähere Angaben.

Weitere Ankäufe von Genrebildern Ossenbeecks tätigte erst Karl Eusebius' Sohn, Johann Adam Andreas.¹⁶ Im Mai 1707 erwirbt dieser ein nicht näher bekanntes Bild des Malers Franz Werner Tramm für eine Summe von 75 Gulden. Im Jahre 1709 sollte dann der kaiserliche Kammermaler und Radierer Jakob Männl für 36 Gulden sieben Gemälde Ossenbeecks restaurieren. Beim ersten Bild reinigt er den braun gewordenen Lack und bessert aus, beim zweiten Bild zieht er die beschädigte Leinwand neu auf und bessert Risse aus, auf dem dritten Gemälde – einer Szene mit im Wasser stehendem Vieh – lackiert er neu und übermalt zugleich den Himmel, ähnlich wie auf den verbleibenden vier Bildern. In der Hinterlassenschaft des Fürsten aus dem Wiener Palais der Liechtensteiner in der Herrengasse aus dem Jahre 1712 werden insgesamt zehn Ölgemälde Jan van Ossenbeecks aufgeführt, diesmal zum Glück dabei näher benannt. Bei dem ersten Gemälde handelt es sich um ein eine Elle breites und mehr als eine halbe Elle hohes Bild, das eine weidende Kuh und weitere Nutztiere zeigt; das zweite Ölbild ist etwas größer und zeigt eine Szene, bei der ein auf einem Pferd sitzender Mann ins Wasser reitet; auf dem dritten Gemälde – gut eine Elle breit und eine $\frac{3}{4}$ Elle hoch – sehen wir Kühe und Schafe vor einem Berg; auf dem vierten Gemälde, ebenfalls gut eine Elle breit und eine $\frac{3}{4}$ Elle hoch, liegen Kühe und Schafe vor einer Scheune; während auf dem fünften Bild (eine $\frac{3}{4}$ Elle breit und mehr als eine Elle hoch) eine Kuh- und Schafherde im Mittelpunkt zu sehen ist, hütet auf dem sechsten – ein wenig grösseren – Gemälde eine Frau eine Kuh; auf dem siebenten Bild, $1\frac{1}{2}$ Viertel hoch und fast ebenso breit, sieht man ein Gebäude mit zwei Pferden; auf dem achten Bild geht eine Gruppe Menschen mit einem Maulesel und einem Pferd zu einer Quelle; das neunte Ölbild – fast eine halbe Elle breit und mehr als eine halbe Elle hoch – zeigt einen Mann, zwei Pferde und Hunde vor einer Taverne, das zehnte und letzte Bild schließlich, auf Holz gemalt und etwas größer, eine Szene mit der Verkündigung an die Hirten. Mit dieser Aufzählung erschöpfen sich de facto die Quellennachrichten, die die Beziehungen der Liechtensteiner zu Jan van Ossenbeeck dokumentieren, so dass nichts anderes übrigbleibt zu versuchen, die bekannten Szenen mit den erhaltenen zu identifizieren.

¹⁶ Zu den Quellen mit Blick auf die Herrschaft des Fürsten Johann Adam von Liechtenstein vgl. Herbert Haupt, *«Ein Liebhaber der gemäbl und virtuosen...»*. Fürst Johann Adam von Liechtenstein (1657–1712), Wien–Köln–Weimar 2012 (Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein II/2) – Jan van Ossenbeeck im Namensregister, S. 1222.

Erfolgreicher werden wir erst, wenn wir die Suche außerhalb der Mauern des Schlosses Feldsberg und auch außerhalb der Exposition sowie des Depositors des Liechtenstein-Museums in Wien fortsetzen.¹⁷ Die Szene mit der Verkündigung an die Hirten erwarb Karl Eusebius von Liechtenstein für 60 Gulden im Jahre 1679 von Johann Carl von Eck und Hungersbach und möglicherweise auch das Gemälde mit der gleichen Thematik, erwähnt im Nachlass von 1712. Heute können wir vier derartige Szenen identifizieren, die Ossenbeek zugeschrieben werden. Das erste Gemälde befindet sich in den Sammlungen des Kunsthistorischen Museums in Wien und wurde mit großer Wahrscheinlichkeit in Brüssel im Jahre 1654 für Erzherzog Leopold Wilhelm gemalt.¹⁸ Das zweite – 1667 datierte – Bild befindet sich im Brukenthal-Nationalmuseum im rumänischen Hermannstadt (Sibiu) (Abb. Nr. 1).¹⁹ Das dritte Gemälde wurde im Jahre 2000 auf einer Auktion in Paris verkauft²⁰, das letzte Bild 2011 bei Sotheby's in London.²¹ Beim vierten Bild müssen wir kurz verweilen, da es sich gerade bei diesem Ölgemälde auf Lindenholz ziemlich sicher um jenes in den liechtensteinischen Archivalien erwähnte Kunstwerk handelt. Auf der Rückseite befindet sich sogar eine Etikette, die dessen Provenienz erkennen lässt: Schloss Feldsberg, Inv.-Nr. 1431. In keinem anderen Fall sind wir derart erfolgreich bei unseren Recherchen. Die abendliche Szene mit einem Mann, der ein Pferd zum Wasser führt, ist im Nachlassverzeichnis von 1712 aufgeführt, sie ist zudem in gewissem Sinne einer weiteren Komposition – nämlich jener in Hermannstadt – ähnlich, die oberflächliche Beschreibung macht jedoch eine Identifizierung unmöglich.²²

Wenn wir einen Blick in die heutige Gemäldesammlung des Schlosses in Feldsberg werfen, können wir lediglich den Versuch wagen, einige der Ölgemälde

¹⁷ Laut Auskunft Michael Schwellers, Registrator der musealen Sammlungen, befinden sich hier keinerlei Ölbilder, die Jan van Ossenbeek zugeschrieben werden können. Der Autor des vorliegenden Beitrags wird sich in naher Zukunft ausführlicher mit den Beständen des Museum-Depositors befassen, wo sich bisher nicht identifizierter Werke Jan van Ossenbeeks befinden könnten.

¹⁸ Öl auf Leinwand, 97,5 x 137 cm, signiert J. Ossenbeek 1654, Inv.-Nr. GG_6801; in den Beständen des KHM befinden sich zwei weitere Gemälde Ossenbeeks: *Italienischer Hafen*, Inv.-Nr. GG_5789 und *Die Ankunft Jakobs in Kana*, Inv.-Nr. GG_439.

¹⁹ Öl auf Leinwand, 171 x 204 cm, datiert 1667, Inv.-Nr. 0866; in den Sammlungen des Museums befinden sich zudem zwei weitere Bilder Ossenbeeks: *Landschaft mit Pferden und Vieh am Wasser* (Inv.-Nr. 0867) sowie *Die Eberjagd* (Inv.-Nr. 0866). Ich danke an dieser Stelle dem Leiter der Kunstsammlung des Museums, Herrn Alexander Gh. Sonoc für seine Bereitschaft, mich über den erhaltenen Bestand der in Frage kommenden Gemälde zu informieren.

²⁰ Öl auf Holz, 44,5 x 68,8 cm, Lombrail, Franck, Paris, 25.2.2000, Lot No. 62.

²¹ Öl auf Holz, 46,1 x 58,3 cm, signiert J. Ossenbeek 1644, Sotheby's, London, 7.7.2011, Lot No. 196.

²² *Landschaft mit Pferden und Vieh am Wasser*, Öl auf Leinwand, 86 x 112 cm, datiert 1654, Inv.-Nr. 867. Die Atmosphäre der Szene deutet auf den Abend hin. Im Wasser tranken sich Pferde und Kühe, am Ufer stehen zwei Hirtenjungen, im Wasser badet zudem ein Kind.



Abb. 1: Jan van Ossenbeeck: Verkündigung an die Hirten, Öl auf Leinwand, 171 × 204 cm, 1667. (Brukenthal-Nationalmuseum, Sibiu/Hermannstadt, Inv. Nr. 0866, Foto: Brukenthal-Nationalmuseum)

zu identifizieren. Mit Blick auf die Rechnungseinträge von 1673 bzw. 1677 und 1678 erwähnt Lauches Angebotsliste von 1673 zwei Landschaftsbilder (eines davon mit Wasserfall) der Maler Volckert und Ossenbeeck. Im September 1677 bietet dem Fürsten ähnliche Bilder mit einer Landschaft von Volckert und Staffage von Ossenbeeck Johann Carl von Eck und Hungersbach und schließlich im Februar 1678 Franz von Imstenraed zwei Landschaften des Malers Hermel mit Staffage von Ossenbeeck. Alle drei genannten Bilder lassen sich so interpretieren, dass das Hauptmotiv des Bildes die Landschaft bildete, in die Figuren gemalt wurden. Ein unterschiedliches Herangehen im Vergleich zu den bekannten Genreszenen, bei denen als einziger Autor Jan van Ossenbeeck genannt wird. In den Schloss-Sammlungen finden wir mindestens vier relevante Kompositionen, doch lediglich eine

einzig bietet Anknüpfungspunkte für tiefergehende Interpretationen.²³ Unter der Inventarnummer VA00256 finden wir ein Ölgemälde, das eine Landschaftsszene mit Fluss, einer befestigten Brücke sowie einem Weg zeigt, auf dem in einer Prozession Tiere und Menschen zur Brücke wandern. In der ursprünglichen Fassung ist eine Frau auf einem Pferd zu sehen, die sich mit einem Mann unterhält und um die eine Herde Schafe, Kühe und Ziegen mit einem Hirtenhund weidet. Der archaische Charakter des kompositorischen Aufbaus der Landschaft vereint sich hier mit den insgesamt souverän gemalten Gestalten der Personen, Pferde, des Viehs und der Rinder. Bei den Bildern dürfen mindestens zwei Malerhände vermutet werden, die den Pinsel führten. Die figuralen Typen der Staffage entsprechen in gewissem Umfang den bekannten Bildern Jan van Ossenbeecks, vor allem der ähnlich konzipierten Szene auf dem Bild im Kunsthistorischen Museum in Wien mit der Ankunft Jakobs in Kana.²⁴ Das weitgehend unbekannte Werk der Maler Nicolaus Volckert und Hermel erschwert freilich die Identifikation weitgehend. Es bietet sich der Vorschlag an, in Zukunft über das Bild als mögliche Arbeit Nicolaus Volckerts bzw. des Malers Hermel mit figuraler Staffage Jan van Ossenbeecks nachzudenken (Abb. Nr. 2).

Karl Eusebius von Liechtenstein erwarb nachweislich mehr als die knapp zwei Dutzend Bilder Ossenbeecks. Eine große Vielzahl von ihnen befand sich offenbar im Feldsberger Schloss, doch bald nach dem Tode des Fürsten wurden die Bilder auf andere Herrschaften bzw. in das Wiener Palais gebracht. Die letzte große Überführung fand im Jahre 1944 statt, als der regierende Fürst Franz Josef II. von Liechtenstein aus Angst vor der näher rückenden Front einen Großteil des Mobiliars von Feldsberg nach Vaduz transportieren ließ. Die heutige Ausstattung des Schlosses in Feldsberg – vor allem mit Blick auf die Gemälde – ist nur ein Bruchteil der Kollektion, die dereinst Karl Eusebius hier zusammengetragen hatte. Dennoch können wir den Versuch wagen, ein weiteres Bild Ossenbeecks zu identifizieren. Wir wollen dabei den Blick auf das unter der Inventarnummer VA00458 geführte Ölgemälde mit dem Titel *Landschaft mit Fischern* werfen.²⁵ Trotz der Tatsache, dass sich auf dem angebrachten Papierstreifen auf der Rückseite des Bildes die neuzeitliche Angabe Christian Hilfgott Brand (* Frankfurt am Main

²³ *Landschaft*, Öl auf Leinwand, 105,5 x 145 cm, datiert in die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Inv.-Nr. VA00256; *Landschaft mit Staffage*, Öl auf Leinwand, 108 x 151 cm, datiert um 1700, Inv.-Nr. VA00552; *Landschaft*, Öl auf Leinwand, 74 x 80 cm, datiert – 18. Jahrhundert, Inv.-Nr. VA00660; *Landschaft mit figuraler Staffage*, Öl auf Leinwand, 158 x 220 cm, datiert – 18. Jahrhundert, Inv.-Nr. VA00731. Der Autor dankt dem Kastellan des Schlosses Feldsberg, Michael Tlusták, für seine bereitwillige Unterstützung beim Studium der Sammlungen.

²⁴ Vgl. Anm. 18.

²⁵ Öl auf Leinwand, 38 x 56 cm, datiert – erste Hälfte 18. Jahrhundert, Inv. -Nr VA00458.



Abb. 2: Nicolaus Volckert (?), Hermel (?), Jan van Ossenbeeck: Landschaft mit Fluss, Brücke, Menschen und Vieh, Öl auf Leinwand, 105,5 x 145 cm, vor 1674. (Schloss Valtice/Feldsberg, Inv. Nr. VA00256, Foto: Miroslav Kindl)

1694 – † Wien 1756) findet, sind wir der Auffassung, dass das Gemälde eher ein Werk Ossenbeecks als Brands ist (Abb. Nr. 3). Durch sein Sujet zählt das Bild mit Sicherheit zu den bekannten malerischen Darstellungen. Junge Fischer, die ihren Fang aus dem Wasser ziehen, das miteinander plaudernde Paar eines Mannes und einer Frau auf Pferden, um diese das weidende und sich ausruhende Vieh. Eine in die Länge ausgebreitete Landschaft mit einem Tafelberg und bedecktem Himmel. Wir können noch die sehr ähnliche Arbeit mit dem Pinsel sowie die ähnliche farbliche Komposition mit überwiegend braunen, roten und blauen Nuancen hinzufügen und alles zudem mit den bekannten und signierten Ölgemälden versuchen zu vergleichen. Die größte Übereinstimmung mit dem Feldsberger Bild findet sich in dem bereits erwähnten Bild im Brukenthal-Nationalmuseum in Hermannstadt (Landschaft mit Pferden und Vieh am Wasser) (Abb. Nr. 4).²⁶ Die Figuren sind mit einer ähnlich freien Handschrift gemalt und auf dem Bild dominiert eine ruhige Atmosphäre. Die zweite Bildebene füllt eine Felseninsel, der bedeckte Himmel überwölbt eine in die Tiefe geöffnete bergreiche Landschaft. Den kompositori-

²⁶ Vgl. Anm. 19.



Abb. 3: Jan van Ossenbeeck: Landschaft mit Fischern, Reitern und Rindern, Öl auf Leinwand, 38 × 56 cm, vor 1674. (Schloss Valtice/Feldsberg, Inv. Nr. VA00458, Foto: Miroslav Kindl)



Abb. 4: Jan van Ossenbeeck: Landschaft mit Pferden und Vieh am Wasser, Öl auf Leinwand, 86 × 112 cm, 1654. (Brukenthal-Nationalmuseum, Sibiu/Hermannstadt, Inv. Nr. 0867, Foto: Brukenthal-Nationalmuseum)

schen Aufbau, die Handschrift, Farbigkeit und Gesamtatmosphäre kann man mit weiteren signierten Ölbildern vergleichen, vor allem dem Italienischen Hafen aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, wo sich schließlich auch ähnliche figurale Typen finden²⁷ bzw. mit zwei Kompositionen aus der Prager Nationalgalerie, wiederum ähnlich vor allem in Pinselführung und kompositorischem Aufbau.²⁸ Bei dem Bild kann es sich um eines der nicht näher spezifizierten Gemälde handeln, das der Fürst im Verlaufe der sechziger und siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts erwarb. In diese beiden Jahrzehnte bzw. ad quem 1674 würde der Autor besagtes Bild auch datieren. Bei einem Blick in die Bildergalerie im Schloss Feldsberg müssen wir den enttäuschenden Umstand in Kauf nehmen, wie wenig vom ursprünglichen Werk Ossenbeecks übriggeblieben ist. Leider verhält es sich auch bei den anderen holländischen Künstlern (mit einer einzigen Ausnahme) nicht anders.

Im Jahre 1660 traf der ausgebildete Maler **Frans Geffels** (* Antwerpen? um 1620, † Mantua 1694) in Wien ein. Im Verzeichnis der St. Lukas-Gilde in Antwerpen taucht Geffels als Meister im Jahre 1645/46 auf und bereits in den fünfziger Jahren ist er auch am Hof der Gonzaga in Mantua bezeugt, wo er zudem auch als Architekt für Herzog Karl II. Gonzaga-Neverse tätig ist.²⁹ In den Jahren 1660 und 1661 ist Geffels in kaiserlichen Diensten in Wien belegt, nachfolgend wiederum in Mantua, um dann im Jahre 1666 und erneut 1667/68 in die Hauptstadt der Monarchie zurückzukehren.³⁰ Gewisse engere Beziehungen zwischen Wien und Mantua dürfen wir durch die Kaiserin-Witwe Eleonora Gonzaga voraussetzen, der dritten Gemahlin Ferdinands III. und Schwester Karls II. Gonzaga-Neverse. In Wien arbeitete Geffels an der illusionistischen Deckenmalerei für das Hoftheater und zudem an einem graphischen Zyklus zur Oper von Antonio Cesti *Il Pomo d' Oro*, die aus Anlass der Vermählung Kaiser Leopolds und der Infantin Margaretha Theresa im Juli 1668 ihre Aufführung erlebte.³¹ Auch nach der Rückkehr nach

²⁷ Die zwei Lastenträger im linken unteren Teil des Wiener Bildes (Vgl. Anm. 17) ähneln den jungen Fischern, die ihr Netz aus dem Wasser im Feldsberger Bild ziehen.

²⁸ *Herde in der Landschaft*, Öl auf Leinwand, 25 x 34 cm, datiert 1657, Inv.-Nr. O 252; *Viehmarkt im Dorf*, Öl auf Holz, 56 x 96 cm, undatiert, Inv.-Nr. O 8700.

²⁹ Giuseppe Pastore, *Biografia de Francesco Geffels*, in: *Civiltà Mantovana* IV, Nr.19, Mantua 1969, S. 48–68; Idem, Francesco Geffels, in: *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimento a Mantova: atti [del] Convegno internazionale di studi, 6-9 ottobre 1983*, Milan 1985, S. 124–139.

³⁰ Überliefert sind zwei Schreiben Geffels aus Wien, adressiert an den Schatzmeister des Herzogs von Mantua, datiert am 12. und 16. Januar 1661, wobei einer der Briefe zwei Ölbilder auf Leinwand, gemalt für den kaiserlichen Hof, erwähnt. Vgl. Ulrich Thieme – Felix Becker (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XIII, Leipzig 1920, S. 334; Jan de Maere (Hg.), *Illustrated dictionary of the 17th century Flemish painters*, Brussels 1994, S. 175.

³¹ Francesco Sbarra, *Il pomo d'oro: festa teatrale rappresentata in Vienna per l'augustissime nozze delle Sacre Cesaree Reali Maestà di Leopoldo, e Margherita*, Wien: Mattheo Cosmerovio 1668.

Mantua verlor Geffels den Kontakt zum Wiener Hof nicht, wovon die Mitarbeit an dem dreibändigen Buch des Gualdo Priorato *Historia di Leopoldo Cesare*³² und auch die Bilder der Türkenbelagerung Wiens im Jahre 1683 aus dem Museum der Stadt Wien sowie der Belagerung Budas im Jahre 1686 aus dem Nationalmuseum in Budapest Zeugnis ablegen.³³

Geffels Tätigkeit für Karl Eusebius von Liechtenstein ist während seines – offenkundig zweiten – Wiener Aufenthaltes bezeugt. Am 23. Juli 1667 wurde angeordnet «dem Francesco Geffels, walschen bildthawern in Wien, umb von ihm erkaufften unnterschiedlichen gemäbls»³⁴ 54 Gulden auszuzahlen und am 31. Dezember 1668 weitere 200 Gulden für ein Bild mit Figuren und römischer Architektur «wie man noch heütigen tags zu Rom sehen thut».³⁵ Der Name des Malers taucht darüber hinaus in den gleichen, vom Wiener Administrator des Fürsten verzeichneten Listen auf (wie auch der Name Ossenbeecks), zudem in einem ähnlichen Kontext. Matthias Schuster sollte im Oktober 1668 feststellen, warum der *mabler Grefels* die versprochenen Bilder noch nicht geliefert habe.³⁶ Zwei Tage später, am 15. Oktober, antwortet er, Geffels könne deshalb nicht nach Feldsberg kommen, da er die Arbeit am Kabinett in den kaiserlichen Räumen in Neuburg noch nicht beendet und zudem noch an den Gärten des Fürsten Trautson in Wien zu erledigen habe. Sobald diese Aufträge fertiggestellt seien, werde er sich gern zum Fürsten nach Feldsberg begeben.

Wenn wir wiederum das Ensemble der erhaltenen Bilder in Feldsberg vergleichen, ist die Enttäuschung noch größer als im Falle Ossenbeecks. Wir finden hier kein relevantes Bild mit Figuren und römischer Architektur und auch die übrigen Ölgemälde entsprechen nicht dem bekannten, bislang freilich wenig erforschten Oeuvre Geffels.

Hans de Jode (* Den Haag 1630 – † Wien nach 1662) ist in der mitteleuropäischen Kunstgeschichte der bekannteste aller niederländischen Maler, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts für Karl Eusebius bzw. Johann Adam Andreas von Liechtenstein tätig waren. Im Jahre 1966 widmete ihm Eduard Šafařík einen Aufsatz, in dem er überzeugend (allerdings mit gewissen Vorbehalten) de Jodes Schaffen in drei Abschnitte teilte, die Lebensbahn des Malers aufzeigte und die

³² Galeazzo Gualdo Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare: con le Scritture, Trattati, e Capitulationi nel fine*, I–III, Wien: Gio. Battista Hacque 1670–1674.

³³ *Die Türkenbelagerung Wiens im Jahre 1683*, Öl auf Leinwand, 184 x 272 cm, nach 1683; *Die Belagerung Budas*, nach 1686, Inv.-Nr. 1202.

³⁴ Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen* (Anm. 3), Zitat S. 82 (Lemma 930); weitere archivalische Nachrichten ebd. (Namensverzeichnis, S. 551).

³⁵ Ebd., Zitat S. 86 (Lemma 973).

³⁶ Ebd., Zitat S. 193 (Lemma 1559).

wichtigsten Inspirationsquellen skizzierte.³⁷ Das an Schicksalsmomenten reiche Leben des holländischen Malers ist markiert durch Den Haag, wo der Künstler das Licht der Welt erblickte, studierte und an einem Duell teilnahm, in dessen Folge er die Flucht ergreifen musste; die Vita des Malers ist ausgefüllt durch Aufenthalte in Venedig und Konstantinopel und endete in Wien, wo de Jode heiratete, eine prosperierende Werkstatt gründete und offenkundig auch verstarb. Mit 1659 ist ein Bild aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms *Der Hafen in Konstantinopel* datiert, das sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet.³⁸ Bereits im darauffolgenden Jahr arbeitete de Jode – zusammen mit Jan van Ossenbeeck und Nicolaus van Hoy – an der Dokumentation der Dekorationen für das Theaterstück Giovanni Francesca Marcellos, *Il Pelope Geloso*.³⁹ Im Jahre 1662 heiratete de Jode in der Schottenkirche Elisabeth Gailletin, als Trauzeugen fungierten der bekannte Frans van der Steen sowie Jan de Herdt, ebenfalls ein niederländischer Maler. Dieser Matrikeleintrag ist die letzte archivalische Nachricht über unseren Maler. Šafařík nimmt insgesamt zu Recht an, dass zur Zeit, als de Jodes Bilder für die liechtensteinischen Sammlungen erworben wurden, der Künstler bereits verstorben war. Eine größere Zahl an Bildern bot nämlich dem Fürsten (und nicht allein diesem) in den Jahren 1678 und 1679 Renier Meganck an. Zahlreiche Gemälde stammten noch aus de Jodes italienischer Zeit. Šafařík äußert in diesem Zusammenhang die Hypothese, Meganck habe nach seiner Ankunft in Wien im Jahre 1670 bzw. kurze Zeit später de Jodes Werkstatt übernommen.⁴⁰

Am 29. September 1677 ist ein Schreiben datiert, das bereits im Zusammenhang mit Ossenbeeck Erwähnung fand und mit dem der kaiserliche Händler Peter Bousin u. a. zwei Gemälde Hans de Jodes zum Verkauf anbot. Das erste Bild (*«Une tempeste, de Hans de Jode»*) für 160 Gulden, das zweite Gemälde (*«Une piece de vaisseaux en mer, du dit Hans de Jode»*) für 60 Gulden.⁴¹ Am 2. August 1678 bietet Renier Meganck dem Fürsten Bilder an, darunter eine nicht näher beschriebene Landschaft von Hans de Jode für 40 Gulden und am 9. April offeriert Meganck erneut insgesamt sechs Bilder (zwei größere und vier kleineren Formats) wiederum nicht weiter spezifizierter Landschaften für insgesamt 540 Gulden. Am 20. Dezember 1680 dann trägt Peter Bousin neuerlich ein Angebot vor, wobei für zwei

³⁷ Eduard A. Šafařík, *Nově rozpoznaná tvorba malíře Hanse de Jode* (Das wiederentdeckte Werk des Malers Hans de Jode), *Umění XIV*, 1966, Nr. 4, S. 378–393.

³⁸ Öl auf Leinwand, 133,5 x 220,2 cm, signiert und datiert Seraglio del gran signor 1659 H. de Jode, Inv.-Nr. GG_2945.

³⁹ Giovanni Francesco Marcello, *Il Pelope Geloso: inventione drammatica*, Wien 1660.

⁴⁰ Šafařík, *Nově rozpoznaná tvorba* (Anm. 37), S. 383.

⁴¹ Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen* (Anm. 3), Zitat S. 239 (Lemma 1659); weitere archivalische Nachrichten ebd. (Namensverzeichnis, S. 556).

Landschaften de Jodes diesmal 100 Gulden als Forderung stehen. Im Inventar der Hinterlassenschaften des Palais in der Herrengasse aus dem Jahre 1712 erscheinen insgesamt elf Gemälde Hans de Jodes.⁴² Im einzelnen sind dies: eine Landschaft mit Brücke; zweimal ein Meereshafen mit Schiffen; eine Landschaft mit Wasserfall, Türmen und Figuren; eine Landschaft mit Brücke in der Mitte; eine Berglandschaft mit Windmühle, Haus und Wasser; Schiffe im Sturm; eine Landschaft mit Brücke; ein Meereshafen mit Schiffen und großem Turm; ein Hafen mit Schiffen und Figuren; eine Landschaft mit großem Turm und Häusern auf dem Wasser.

Wenn wir wiederum die archivalischen Zeugnisse mit der Realität vergleichen, finden wir erfreulicherweise gleich mehrere Ölbilder Hans de Jodes in der Gemäldesammlung des Schlosses Feldsberg. Fünf Bilder, aktuell an einer einzigen Wand innerhalb der Besichtigungstour im ersten Stock des Schlosses präsentiert, sind auf den ersten Blick von auffallend ähnlicher Komposition, auch mit Blick auf den Umgang mit Licht, Farbe und Ausmaßen. Hinter der Inventarnummer VA00281 verbirgt sich eine Berglandschaft mit Brücke, Brückenturm und Figuren.⁴³ Das Bild taucht nicht in Šafaříks Verzeichnis auf, im Inventar wird es aber de Jode zugeschrieben. Dies geschieht nicht sehr überzeugend, auf der anderen Seite ist das nicht restaurierte Gemälde unserer Auffassung nach eine Arbeit Hans de Jodes. Es zeigen sich zahlreiche unübersehbare Ähnlichkeiten mit den übrigen Bildern – seien es nun der bedeckte Himmel, die Komposition der Landschaft, die farbliche Abstimmung bzw. die assistierenden Figuren. Die Entstehung des Bildes wäre unserer Meinung nach vor 1658 zu datieren. Die Unbestimmtheit der Beschreibungen erlaubt es uns nicht, das Gemälde mit einem Vermerk zu identifizieren. Auf ein ähnliches Problem stoßen wir bei dem Gemälde mit der Inventarnummer VA00282, wo eine weitere Berglandschaft mit Brücke, Türmen und Figuren dargestellt ist.⁴⁴ Hier kann uns freilich die Größe des Bildes (43 x 76 cm) zu dem Gemälde führen, welches heute als dessen Pendant gezeigt wird und das nahezu die gleichen Maße ausweist (46 x 80 cm). Unter der Inventarnummer VA00654 finden wir eine Darstellung *Landschaft mit Wasserfall, Turm und Figuren* (Abb. Nr. 5), die auf der Inventarkarte keinem Maler zugeschrieben ist und deren Datierung erst in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts reicht. Demgegenüber hat Šafařík die Darstellung in sein Verzeichnis aufgenommen.⁴⁵ Wir schließen uns hier

⁴² Haupt, *Ein Liebhaber der Gemähl* (Anm. 16), S. 1105 (Art.-Nr. 362), 1107 (Art.-Nr. 407, 418), 1108 (Art.-Nr. 421), 1109 (Art.-Nr. 448), 1112 (Art.-Nr. 500), 1115 (Art.-Nr. 546), 1116 (Art.-Nr. 567), 1118 (Art.-Nr. 598, 602, 603).

⁴³ Öl auf Leinwand, 67,5 x 90 cm, vor 1658, Inv.-Nr. VA00281.

⁴⁴ Öl auf Leinwand, 43 x 76 cm, vor 1658, Inv.-Nr. VA00282.

⁴⁵ Öl auf Leinwand, 46 x 80 cm, zweite Hälfte 18. Jahrhunderts, Inv.-Nr. VA00654.



Abb. 5: Hans de Jode: Landschaft mit Wasserfall, Turm und Figuren, Öl auf Leinwand, 46 × 80 cm, 1658–1660. (Schloss Valtice/Feldsberg, Inv. Nr. VA00654, Foto: Miroslav Kindl)

Šafařík an und schreiben das Bild der Hand Hans de Jodes zu. Zudem möchten wir das Gemälde auch mit jenem Bild identifizieren, das im Nachlassverzeichnis mit folgenden Worten beschrieben wird: «*Ein landtschäftl, fast elln lang und drithalb virtl breith, warauf ein wasser fabl mit thurn und anderen figuren, von de Godde*», wobei jedoch die Maße dem (beschriebenen) Bild nicht entsprechen und die Komposition auch nicht auf eine Beschneidung hinzudeuten scheint.⁴⁶ Die Wiener Elle (elln) misst annähernd 77,8 cm, das Bild sollte folglich die Maße von ungefähr 68 x 77 cm aufweisen. Wenn wir die Details dieser Feldsberger Komposition mit den übrigen bekannten Bildern Hans de Jodes vergleichen, kann dem Betrachter nicht die eindeutige Ähnlichkeit der Turmarchitektur und der assistierenden Figuren gleich mit mehreren ähnlichen Gemälden entgehen. Den Rundturm mit dem ebenerdigen Gebäude finden wir auch auf jenem Bild, das Karl von Liechtenstein-Castelkorn für das Olmützer Bistum erwarb.⁴⁷ Auf zwei Kompositionen, die heute im Depositar des Kunstmuseums Olmütz – Erzdiözesanmuseum Kremsier (Kroměříž) lagern, finden wir zudem die nahezu identisch gemalte Figur eines Mannes auf einem Esel.⁴⁸ Mit Blick auf Šafaříks Kategorisierung des Schaffens von de Jode und bei Zustimmung zu derselben schlagen wir vor, das Bild in

⁴⁶ Haupt, *Ein liebhaber der gemäbl* (Anm. 16), Zitat S. 1108 (Art.-Nr. 421).

⁴⁷ *Berglandschaft mit Stromschnellen*, Öl auf Leinwand, 53 x 70 cm, nach 1660, Inv.-Nr. KE 3206, O 331.

⁴⁸ Auf dem Gemälde in Feldsberg findet sich dieser im linken Bildteil, auf dem Bild in Kremsier im rechten unteren Teil bzw. in der Mitte unten. Das zweite Bild trägt den Titel *Hafen mit Schiffen und Brunnen*, Öl auf Leinwand, 69 x 85 cm (Dabei handelt es sich freilich nicht um das ursprüngliche Format!), 1658–1660, Inv.-Nr. KE 3191, O 319.

die Jahre 1658–1660 zu datieren, in denen die «von einer Harmonie blassblauer und rosafarbener Töne beherrschten Bilder sich in der Gesamttonalität stahlgrau, weiß und braun mit weichen, farbenreicheren, häufig violetten Anklängen in der Staffage auszeichnen».⁴⁹ Für einen Vergleich können wir zudem ein weiteres Bild de Jodes in Feldsberg, das sich hinter der Inventarnummer VA00728 verbirgt. Der *Hafen mit Schiffen, Brunnen und einer Stadt im Hintergrund* steht nicht allein farblich dem vorangegangenen Bild nahe, im Zentrum der Darstellung finden wir zudem wiederum die nahezu identische Figur eines auf einem Esel reitenden Mannes.⁵⁰ Das – mit Blick auf die Maße – größte und zudem auch qualitativ hochwertigste Bild Hans de Jodes in Feldsberg ist mit ziemlicher Sicherheit im oberen Teil beschnitten.⁵¹ Wenn wir nach einem Pendant in den archivalischen Nachrichten Ausschau halten, stoßen wir auf das bereits erwähnte Verzeichnis von Pieter Bousin, in dem sich «*Une piece de vaisseaux en mer*»⁵² bzw. eine der späteren sich anbietenden, größeren Landschaften findet. Das fünfte und letzte Gemälde verbirgt sich hinter der Inventarnummer VA00283 (Abb. Nr. 6).⁵³ Für Šafařík stellt diese Komposition eine der schwächsten bzw. eine sehr schwache Landschaft dar. Freilich: In der Zeit, in der der genannte Autor das Bild untersuchte, befand sich das Gemälde in einem schlechten Zustand. Nach erfolgter Restaurierung entbehrt jedoch ein solch hartes Urteil jeglicher Grundlage. Es handelt sich nämlich um eine qualitätsvolle Komposition, bei der wir – auf der Grundlage eines Vergleichs mit den übrigen Bildern – eine Neudatierung in die Jahre 1658–1660 vorzunehmen wagen.

Sehr eng arbeitete mit den Liechtensteinern der bereits mehrfach erwähnte **Renier Meganck** (* Brüssel 1637 – † Wien 1690) zusammen. Der in Brüssel ausgebildete Maler ist in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts als Meister der Malergilde in Gent bezeugt. In den Jahren 1668–1669 stand er in Kremsier in Diensten Karls von Liechtenstein-Castelkorn. Aus der bischöflichen Feder stammt auch der Eintrag, in dem gleich zwei Maler gewürdigt werden. Der Bischof notiert, er habe von einem «*bekanntem Landschaftsmaler in Wien (gehört), der angeblich selbst de Joden übertraf; er wohne bei dem Maler Müller. Der Bischof würde ihn gern*

⁴⁹ Šafařík, *Nově rozpoznaná tvorba* (Anm. 37), S. 383

⁵⁰ Öl auf Leinwand, 69,5 x 172 cm (dabei handelt es sich nicht um das ursprüngliche Format), 1658–1660, Inv.-Nr. VA00728.

⁵¹ Ausführlicher zu diesem Gemälde vgl. Zdeněk Kazlepka, *Colorito. Malířství v Benátkách 16.–18. století z moravských a slezských sbírek* (Ausstellungskatalog) (Colorito. Die Malerei in Venedig vom 16.–18. Jahrhundert aus mährischen und schlesischen Sammlungen), Moravská galerie Brno 2011, S. 158–161.

⁵² Vgl. Anm. 41.

⁵³ Öl auf Leinwand, 52 x 70 cm, vor 1658.

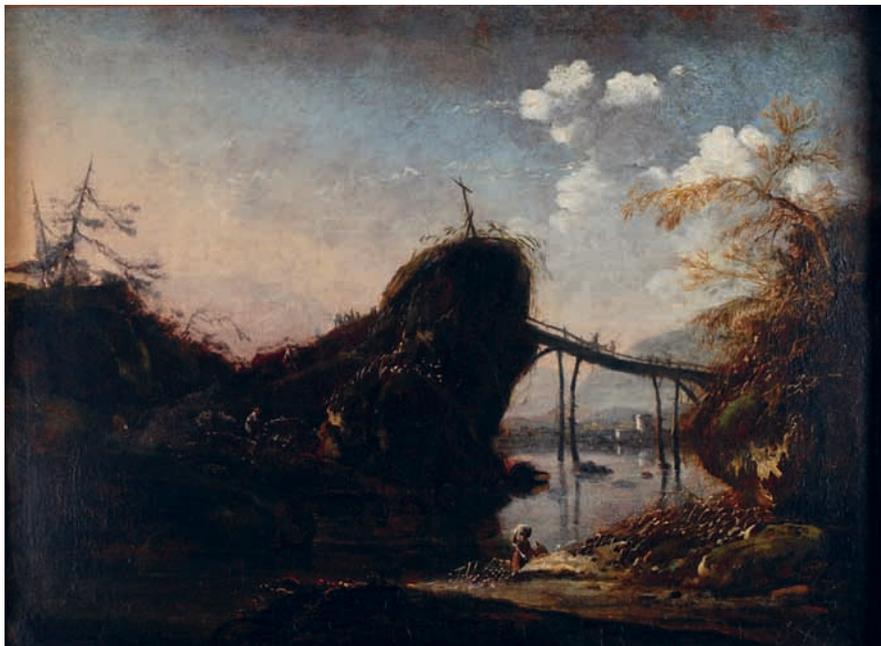


Abb. 6: Hans de Jode: Landschaft mit Brücke und Kreuz, Öl auf Leinwand, 52 x 70 cm, 1658–1660. (Schloss Valtice/Feldsberg, Inv. Nr. VA00283, Foto: Miroslav Kindl)

*kennenlernen, ob er wirklich ein so herausragender Künstler sei, weshalb er ihn um zwei Landschaften gebeten habe, auf die er jetzt warte, hoffend, darauf bald obnehmen, was hinter dem Mahler steckt' ».*⁵⁴ Bei dem Maler Joden handelt es sich ohne Zweifel um Hans de Jode und bei dem Maler, der selbst de Jode übertroufen habe mit ziemlicher Sicherheit um Renier Meganck. Dieser reiste nämlich im Frühjahr 1668 von Wien nach Kromschier, wo er ein ganzes Jahr blieb und offenkundig auch einen Teil des darauffolgenden Jahres. Im Jahre 1672 sollte er Trauzeuge bei der Hochzeit des aus Brugg stammenden (ansonsten unbekannt) Malers Johann Mor und der Witwe des Frans van der Steen sein, zwei Jahre später ebenfalls Trauzeuge des Bildhauers Michael Mandik, den er mit großer Wahrscheinlichkeit bereits in Kromschier getroffen hatte.⁵⁵ In Wien ließ sich Meganck dauerhaft nieder und führte eine erfolgreiche Werkstatt für Kunstgegenstände.

Megancks Dienste für Karl Eusebius von Liechtenstein sind wiederholt bezeugt. Bereits mehrfach wurde hier auf seine Geschäftsbeziehungen mit dem Fürsten verwiesen. Von Juni 1673 bis März 1684 wurden insgesamt 12 Raten für

⁵⁴ Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži I* (Geschichte der erzbischöflichen Bildergalerie in Kromschier), Kroměříž 1925, Zitat S. 47 (zu Meganck vgl. S. 47–51).

⁵⁵ Haupt, *Das Hof- und Hofbefreite Handwerk* (Anm. 2), S. 577.

verkaufte Kunstgegenstände mit einem Gesamtwert von mehr als 8000 Gulden gezahlt. Es handelte sich nicht allein um Gemälde, sondern u. a. auch um Elfenbeinschnitzereien.⁵⁶ Etwa im gleichen Zeitraum kaufte der Liechtensteiner mindestens 14 Landschaften Megancks, von denen nicht eine einzige mehr als 100 Gulden kostete. Die gleiche Zahl von Gemälden verzeichnet das Nachlassinventar Johann Adam Andreas'.⁵⁷ Lediglich bei acht von ihnen finden wir eine relativ detailliertere Beschreibung des Bildgegenstands. Es handelt sich im einzelnen um eine Landschaft mit Brunnen, eine Landschaft mit zwei Männern und Vieh, eine Winterlandschaft mit Mann, Drachen und Jägern, eine Landschaft mit hohem Berg und Liechtenthal (liechten thall), eine Landschaft mit hohem Baum und Bergen, eine Landschaft mit Wald und Weg, eine Landschaft mit Schloss, Berg, Wasser, Menschen und einem größeren Gebäude und schließlich eine Landschaft mit großem und kleinem Turm auf einem Berg. In den Feldsberger Sammlungen findet sich leider kein einziges Werk, das einem Vergleich mit den bekannten Gemälden Megancks standhalten würde. Darüber hinaus gibt es in Feldsberg auch kein Bild, das ohne Zögern vom Sujet her auch nur auf einen Eintrag im oben erwähnten Verzeichnis passen würde.

Keine anderen niederländischen Künstler, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa tätig waren, erfüllten offenkundig den künstlerischen Geschmack von Karl Eusebius und seinem Sohn so wie die bereits namentlich genannten Maler. Im August 1678 bot Meganck Karl Eusebius zum Kauf ein Gemälde **Jacob Toorenvliets** (* Leiden 1635/36, † Leiden 1719) an, der am Ende der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts in Wien weilte und dessen größter Auftrag das bereits erwähnte Buch *Historia di Leopoldo Cesare* darstellte, für das er die Titelseite sowie mehr als 50 Radierungen schuf.⁵⁸ In der Hinterlassenschaft des Johann Adam Andreas werden zwei seiner Bilder erwähnt – ein auf dem Dudelsack musizierender Bettler mit lauschender Frau sowie ein mit Zirkel und Kompass messender Ingenieur.⁵⁹ Die Allegorie des Gehörs bzw. die Allegorie des Sehens war dereinst offenkundig noch um diejenige des Tastsinnes, des

⁵⁶ Zu den archivalischen Nachrichten vgl. Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen* (Anm. 3) (Verzeichnis im Namensregister, S. 564).

⁵⁷ Haupt, *Ein Liebhaber der Gemähl* (Anm. 16), S. 1090 (Art.-Nr. 58); S. 1095 (Art.-Nr. 147, 148); S. 1104 (Art.-Nr. 349, 350); S. 1107 (Art.-Nr. 409); S. 1109 (Art.-Nr. 447); S. 1110 (Art.-Nr. 463); S. 1112 (Art.-Nr. 496, 498); S. 1115 (Art.-Nr. 547); S. 1117 (Art.-Nr. 583), S. 1118 (Art.-Nr. 600, 601).

⁵⁸ Susanne H. Karau, *Leben und Werk des Leidener Malers Jacob Toorenvliet (1640–1719)* (Dissertation), Freie Universität Berlin 2002; Susanne H. Karau, Brüderliche Bande. Jacob Toorenvliet malt das Familienporträt seines Bruders Dirck. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 67, 2006, S. 279–285.

⁵⁹ Haupt, *Ein Liebhaber der Gemähl* (Anm. 16), S. 1117 (Art.-Nr. 586); S. 1118 (Art.-Nr. 604).

Geschmacks und des Geruchs ergänzt. Zwei Bilder Toorenvliets – Mann mit Pfeife (Allegorie des Geschmacks) und Mann, seine Wunde untersuchend (Allegorie des Tastsinns) – befinden sich gegenwärtig in den Sammlungen der Burg Sternberg.⁶⁰ Die signierten und 1685 datierten Bilder (Öl auf Kupfertafel) ließ – offenkundig aus Eisgrub (Lednice) – im Jahre 1927 Fürst Johann II. von Liechtenstein nach Sternberg bringen.⁶¹ **Jan Thomas van Yperen** (* Ieper 1617, † Wien 1678) war in Antwerpen einer der letzten Schüler von Peter Paul Rubens. In Wien ist er in den sechziger und siebziger Jahren als Hofmaler Kaiser Leopolds und als vielgefragter Dokumentarist des höfischen Lebens bezeugt. Im März 1679 bietet Karl Eusebius der uns bereits bekannte Johann Karl von Eck und Hungersbach van Yperens auf Holz gemaltes Bild, das den jungen Bacchus darstellt, an.⁶² Dem Fürsten gefiel dieses aber offenbar nicht besonders, da er aus dem ersten Verzeichnis, das 74 Bilder umfasste, lediglich 20 auswählte und das Bild van Yperens hier nicht auftaucht. Wenige Tage später bietet der Freiherr das Bild von neuem in einem verkürzten Verzeichnis an, ob freilich Karl Eusebius das Gemälde van Yperens nunmehr kaufte oder nicht, lässt sich aus den zur Verfügung stehenden Quellen nicht ermitteln. Ähnlich ergeht es dem *Triumph des Neptun*, das aus dem Berkovský-Besitz Johann Adam Andreas‘ von Liechtenstein angeboten werden wird. Der Fürst markiert mit einem Sternchen jene Bilder, die er gern persönlich in Wien zu sehen wünschte. Thomas‘ Bild taucht unter den gekennzeichneten Gemälden auch diesmal nicht auf.⁶³ **Frans de Neve** (* Antwerpen 1606, † Antwerpen? Brüssel? 1681-1688) ist in Mitteleuropa in den ausgehenden siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts belegt.⁶⁴ Aus einem Eintrag in den liechtensteinischen Rechnungsbüchern vom Oktober 1680 geht hervor, dass dem Künstler 148 Gulden und 30 Kreuzer für ein nicht näher beschriebenes Bild bezahlt werden sollten.⁶⁵ Ein Jahr später bestellt Karl Eusebius bei de Neve ein Altarbild für die Feldsberger Kirche. Auf den 4. Februar ist ein Eintrag datiert, der besagt, dass für das Bild 150 Gulden bezahlt werden sollten, im Juli desselben Jahres weitere 400 Gulden (die Hälfte von insgesamt 800) für Gemälde anderer Künstler, die de Neve dem

⁶⁰ *Mann mit Pfeife*, Öl auf Kupfertafel, 21,5 x 17 cm, 1685, Inv.-Nr. St 573; *Mann, seine Wunde untersuchend*, Öl auf Kupfertafel, 21,5 x 17 cm, 1685, Inv.-Nr. St 575.

⁶¹ Mariana Štorková, *Liechtensteinská obrazárna bradu Šternberka na Moravě* (Die liechtensteinische Gemäldesammlung auf Burg Sternberg in Mähren, Diplomarbeit), Palacký-Universität Olmütz 2008, S. 42, 94-95.

⁶² Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen* (Anm. 3), S. 258 (Art.-Nr. 65).

⁶³ Haupt, *Ein Liebhaber der gemähl* (Anm. 16), S. 541 (Art.-Nr. 93).

⁶⁴ Ausführlicher hierzu vgl. Silvia Stillfried, *Frans de Neve. Ein flämischer Maler im 17. Jahrhundert auf Wanderschaft in Süd- und Mitteleuropa* (Diplomarbeit), Universität Wien 2008.

⁶⁵ Zu den archivalischen Nachrichten vgl. Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen* (Anm. 3), Verzeichnis im Namensregister, S. 566.

Fürsten im Oktober 1680 anbot. Das Altarbild lieferte de Neve auch wirklich. Das Bild mit dem Thema der Heiligen Familie wurde auf dem Altar der Kirche Mariä Himmelfahrt im Jahre 1681 installiert. Im Nachlassinventar aus dem Jahre 1712 werden drei Bilder de Neves aufgeführt: eine nackte Frau mit Kind und zwei Blumen in den Händen, eine Frau mit entblößten Armen mit dem Kind sowie ein Frauenkopf mit langen Haaren.⁶⁶ Wenigstens zwei Mitglieder der Familie Cordua waren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Wien tätig. Der Stillebenmaler **Johann Baptist Cordua** (* Brüssel?, † Wien 1698) ist im Jahre 1660 in Diensten des Freisinger Bischofs Albrecht Sigismund von Bayern bezeugt und drei Jahre später in Wien, wo ihn die Matrikel als «*von Brüssel in Nederland*» erwähnen.⁶⁷ Offenkundig von Johann Baptist stammen die Gemälde im Angebot Hungerbachs aus dem Jahre 1679, der die Bilder *Der Schuster* und *Frau mit Flaschen* offeriert, die Karl Eusebius nachweislich für 60 Gulden erwirbt. Nur vier Tage später kauft er ein weiteres Bild von Cordua (*Eine Vanität*) von Christian Scharer von Friedeneck für den Preis von 200 Talern.⁶⁸ Der zweite Künstler aus der Familie Cordua ist **Johann Carl Cordua** (* Wien 1673, † Wien vor 1719), vielleicht der Sohn oder Neffe Johann Baptists, dessen Gemälde in den Sammlungen bzw. Arbeiten für die Liechtensteiner nicht nachweisbar sind. Weder das Gemälde *Frau mit Flaschen* noch die antwortende *Vanitas* finden sich in den Sammlungen in Schloss Feldsberg. Allerdings finden wir unter der Inventarnummer VA00543 eine Genreszene mit Verkäuferin und jungem Burschen (Abb. Nr. 7), die einem Vergleich mit den signierten Bildern Johann Baptist Corduas standhält, vor allem der *Arzt im Labor*, der durch das Wiener Dorotheum im Jahre 2011 angeboten wurde (Abb. Nr. 8) sowie *Das ungleiche Paar*, welches das gleiche Auktionshaus im Jahre 1994 offerierte.⁶⁹ Die leicht naive Komposition sowie die nahestehende Handschrift des Malers verbinden alle drei Bilder; auf der anderen Seite gestattet die fragmentarische Kenntnis des Werks von Johann Baptist Cordua keine eindeutigen Urteile. Außer mit niederländischen Malern kamen Karl Eusebius und sein Sohn Johann Adam Andreas auch mit dem bedeutenden Kunst-Handelshaus der Antwerpener Familie Forchoudt in Kontakt, das zu Beginn der sechziger Jahre des

⁶⁶ Haupt, *Ein Liebhaber der Gemähl* (Anm. 16), S. 1089 (Art.-Nr. 41); S. 1099 (Art.-Nr. 224); S. 1111 (Art.-Nr. 483).

⁶⁷ Haupt, *Das Hof- und Hofbefreite Handwerk* (Anm. 2), S. 329.

⁶⁸ Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen* (Anm. 3), S. 258 (Art.-Nr. 44, 45); S. 259 (Lemma 1692, Art.-Nr. 9); S. 262 (Lemma 1696, Art.-Nr. 6).

⁶⁹ *Die Verkäuferin*, Öl auf Leinwand, 43 x 35 cm, drittes Viertel 17. Jahrhundert, Inv.-Nr. VA00543; *Arzt im Laboratorium*, Öl auf Leinwand, 118 x 98 cm, signiert J. de Cordua, Dorotheum, Wien, 16.6.2011, lot No. 123; *Das ungleiche Paar*, Öl auf Leinwand, 74 x 62 cm, signiert, Wien 6.7.1994, lot No. 142.



Abb. 7: Johann Baptist Cordua: Verkäuferin, Öl auf Leinwand, 43 × 35 cm, vor 1698. (Schloss Valtice/Feldsberg, Inv. Nr. VA00543, Foto: Miroslav Kindl)

17. Jahrhunderts in Wien eine Niederlassung eröffnete. Mehrfach erwarben die Liechtensteiner von diesen Bilder für mehrere tausend Gulden.

Diese kurze Übersicht ist nicht einfach eine bloße Auflistung der Künstler, die ihre Spuren in den Bildersammlungen und Diensten der Fürsten von Liechtenstein hinterließen. Wir haben uns bemüht, die doppelten – vertikalen wie hori-



Abb. 8: Johann Baptist Cordua: Arzt im Labor, Öl auf Leinwand, 118 × 98 cm, vor 1698. (Dorotheum Wien, 16. 6. 2011, Lot Nr. 123, Foto: Wikimedia Commons)

zontalen – Verbindungen aufzuzeigen, d. h. im Sinne der Beziehung zu den Auftraggebern bzw. etwaigen Käufern sowie horizontal im Sinne des Verhältnisses zwischen den Malern, von Landsmann zu Landsmann; neue Attributionen, die wir als Angebote und Basis für weitere Diskussionen hier in den Raum stellen.

Der Prager Maler Anton Stevens im Dienst des Fürsten Gundaker von Liechtenstein *

Štěpán Vácha

Unabhängig von der permanenten militärischen Bedrohung im Verlaufe des Dreißigjährigen Krieges erwies sich für mitteleuropäische Aristokraten im Range eines Reichsfürsten, zu denen seit 1623 auch Gundaker von Liechtenstein zählte, die angemessene Repräsentation als eine unbedingte Notwendigkeit. Das Auftreten einer «neuen Aristokratie»¹ in der Habsburgermonarchie rief die Entfaltung umfangreicher baulicher und künstlerischer Aktivitäten und die Einrichtungen von frommen Stiftungen hervor, die ihren repräsentativen und legitimierenden Zwecken dienten. Mit diesem Trend steht auch der hohe Bedarf an Künstlern in Zusammenhang, um die sich damals die vornehmen Auftraggeber – den zeitgenössischen Quellen zufolge – beinahe rissen. Ein in adeligen Diensten stehender Maler sollte für seinen Herrn Porträts schaffen, für dessen städtische Residenzen Historien- und Landschaftsbilder und für Schlosskapellen oder Patronatskirchen Altarbilder liefern, die öffentlichen und Privatgemäcker mit dekorativen Wandmalereien ausstatten.

Wie Thomas Winkelbauer in seiner Monographie über den Fürsten Gundaker von Liechtenstein aufgezeigt hat, war es für einen hochgestellten Aristokraten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts keine einfache Angelegenheit, einen frei verfügbaren Hofmaler zu finden und dauerhaft an sich zu binden.² Aufgrund der umfassend überlieferten Korrespondenz Gundakers in den Kopiaibüchern im Hausarchiv der Regierenden Fürsten Liechtenstein lässt sich eine anschauliche Vorstellung darüber gewinnen, wie sich dieser Fürst seit dem Ende der zwanziger Jahre bis zu seinem Tode im Jahre 1658 intensiv, zumeist allerdings erfolglos,

* Diese Studie entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Prague Painters in 1640–1680: Artistic Dialogue and Rivalry*, finanziert von der Grantagentur der Tschechischen Republik, Nr. 13-13174S). Mein besonderer Dank gehört Arthur Stögmann, der mir bei meinem Studium im Hausarchiv der Regierenden Fürsten Liechtenstein in Wien zur Verfügung stand, und Michael Schweller für die Ermöglichung des Recherchierens im Bildkatalog zu den Sammlungen der Fürsten von und zu Liechtenstein.

¹ Winkelbauer, Thomas: *Fürst und Fürstendiener*. Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters. Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. Ergänzungsband 34. Wien – München 1999, S. 39-46; Maťa, Petr: *Svět české aristokracie (1500–1700)*. Edice Česká historie 12. Praha 2004, S. 67-76.

² Winkelbauer, T.: *Fürst*, S. 422-431.

bemühte, landfremde oder hiesige Künstler zu verlocken, in seine Dienste zu treten. Gundaker erkundigte sich wo möglich nach Historien- und Bildnismalern und wenn es keinen solchen gab, sorgte er auch für die Ausbildung eines hoffnungsvollen Adepten der Malkunst, der ihm dann hätte dienen können.

In Gundakers Korrespondenz treten verschiedene bekannte sowie heute vergessene Maler hervor, die aus Mitteleuropa, aber auch aus den Niederlanden und Norddeutschland stammten. Es waren vor allem der Utrechter Maler Hendrik Bloemaert und sein jüngerer Bruder Adrian, die beide eine Zeitlang in Diensten des Gundaker von Liechtenstein standen, aber auch der Hausmaler des verstorbenen Maximilian Fürst von Liechtenstein, Johann Hostitz, bzw. der kaiserliche Kammermaler Friedrich Stoll. Der Wiener Maler Christian Knör vermittelte Gundaker einen gewissen Cornelius Norbert Geißbrecht, mit dem man sich aber nicht auf die Höhe des Honorars einigen konnte, sowie einen gewissen – freilich gar untauglichen – Hans Christoph. In Gundakers Korrespondenz kommt auch Frans Luycx vor, der erstrangige Porträtist am Wiener Hofe unter Kaiser Ferdinand III., der sich bereit erklärte, auf Kosten des Fürsten einen hoffnungsvollen Jungen in die Lehre zu nehmen.

In die oben erwähnte Übersicht der Künstler, die Thomas Winkelbauer in seiner Monographie vorstellte, gehört noch einer, der in Gundakers Korrespondenz im Jahre 1640 auftaucht – der Maler mit dem Namen *Stefues*.³ In einem Brief vom 18. Juni instruiert Gundaker von Liechtenstein seinen Beamten Tahlhamer, dass ein nicht näher genannter Maler nach Wilfersdorf kommen solle, wo er *«unterdessen etwo ein hübsche Landschaft, darinnen Velsen so vill möglich natürlich[er] Farb und fallende Wasser sein»*, malen möge. Gundaker lässt zudem wissen, dass er durch den Maler *«darnach allerlei unterschiedliche lächerliche Sachen darein mahlen lassen und das er unterdessen 4 große Tücher mit allem Vleis lasse zuerichten, denn ich wollte gern mich, meinen Herrn Bruder [Maximilian], Vetter [Karl Eusebius] und Sohn [Hartmann] zu Ros so gros als das Leben ist, abcontrafehn lassen.»*⁴

Schloss Wilfersdorf in Niederösterreich war seit 1436 der Familiensitz der Liechtensteiner.⁵ Im Jahre 1591 gelangte es in den Besitz der Gundakerischen Linie. Um 1600 wurde die ursprünglich mittelalterliche Anlage zu einem Renaissance-schloss umgestaltet. Eine ungefähre Vorstellung über das damalige Aussehen vermitteln eine Vedute des Matthäus Vischer aus dem Jahre 1672 sowie ein

³ Ebenda, S. 421 und S. 437-438.

⁴ Hier zitiert nach dem Original, siehe Textanhang Nr. 2 am Ende des Artikels.

⁵ Salge, Christiane: *Anton Johann Ospel*. Ein Architekt des österreichischen Spätbarock (1677–1756). Wissenschaftliche Monographien des Liechtenstein Museum. München [u. a.] 2007, S. 56-64, S. 278-281.



Abb. 1: Georg Matthäus Vischer: Blick auf Schloss Wilfersdorf aus Südwesten, Kupferstich, aus dem Buch *Topographia Austriae archiducatus inferioris modernae*, 1672. (Foto: Štěpán Vácha)

schematischer Grundrissplan aus dem Jahr 1638 (Abb. 1 und 2). Es handelte sich um ein Vierflügelgebäude, das von einer mächtigen Wallanlage mit Eckbastionen und einem Wassergraben umgeben war. Der Zugang in die Anlage erfolgte durch das westliche Tor über einen Vorhof zum Hauptflügel. Dieser Flügel überragte die restlichen Flügel um ein Stockwerk und war mit einem hohen Satteldach und einem Uhrenturm gekrönt. Im Jahre 1711 fiel Wilfersdorf an Fürst Anton Florian von Liechtenstein, der das Schloss einem radikalen Umbau nach Plänen des fürstlichen Baumeisters Anton Johann Ospel unterziehen ließ. Inwieweit die baulichen Veränderungen auch das Interieur betrafen, lässt sich nicht feststellen, da die heutige Raumverteilung zu wesentlichen Teilen das Ergebnis der Umgestaltungen aus dem Jahre 1802 ist, als von der ursprünglich vierflügeligen Anlage lediglich der Hauptflügel erhalten blieb.

Der Name des Künstlers findet sich erst in dem von Gundaker am 7. September des Jahres 1640 versandten Brief, der gerade an den Maler Stefues adressiert ist (siehe am Ende dieses Beitrags Textanhang Nr. 3). Der Fürst wirft dem Künstler mit unverhüllter Verbitterung vor, er halte die getroffenen Vereinbarungen nicht ein, und fordert ihn auf, sich unverzüglich nach Wilfersdorf zu begeben. Der Maler hatte *«Erlaubnus begehrt»*, nach Wien aufzubrechen, *«um [seine] Sachen in ein Ordnung zu bring[en]»*, und dann erklärte er nach Wilfersdorf abzu-

reisen. Wie Gundaker von Liechtenstein freilich bei seinem Eintreffen im Schloss feststellte, hatte sich der Maler keineswegs nach Wilfersdorf begeben, sondern vielmehr – ohne des Fürsten Wissen und Genehmigung – für die Zeitspanne von zwei Monaten eine andere Arbeit angenommen.

Wie sich die ganze Angelegenheit weiterentwickelte, ist nicht bekannt, eine sichere Erkennung der Identität des Malers ermöglicht freilich ein weiterer – von Thomas Winkelbauer nicht in Betracht gezogener – Brief, dessen Fassung sich ebenfalls in demselben Kopiaibuch findet. Der Brief geht den beiden schon früher erwähnten voran, er ist auf den 10. Mai 1640 in Ebergassing datiert (Textanhang Nr. 1). Gundaker von Liechtenstein informiert darin Albrecht Pfefferkohn, offenkundig einen von seinen Beamten, dass er – der Fürst – sich *«den Maler des Peter Steffani Sohn»* vorladen wolle. Weiter heißt es: *«... ich lasse ihn ersuchen ob er wolle zu mir herauskommen, und was er etwa allhie mahlen will zuvernehmen.»*

Mit Blick auf die zuvor geschilderten Tatsachen wird deutlich, dass es sich bei dem Künstler, von dem in allen drei Briefen die Rede ist, um niemanden anderes handelt als um Anton Stevens, den Sohn des flämischen Landschaftsmalers Pieter Stevens, der im Jahre 1590 in die Dienste Rudolfs II. trat und sich in Prag niederließ. Anton Stevens gehört, zusammen mit Karel Škréta, Matthias Zimprecht, Johann Friedrich Hess oder Fabian Wenzel Harovník, zu den bedeutendsten Malern des zweiten Drittels des 17. Jahrhunderts in Prag.⁶ Wenngleich Karel Škréta traditionell als Hauptakteur des künstlerischen Geschehens in Böhmen im 17. Jahrhundert gilt, darf die Bedeutung der übrigen sozusagen *«kleinen Meister»* nicht unterschätzt werden. Im Lichte neuer Kenntnisse wird deutlich, dass die Malerei des Frühbarocks in Böhmen auf einem wesentlich breiteren Fundament fußte. Trotz Škretas Dominanz gelang es auch diesen Künstlern, sich in Prag zu etablieren und ein eigenes bildkünstlerisches Profil zu wahren, was darüber hinaus vielfach Prestigeaufträge bestätigen. Ihr Auftraggeberkreis war weit gespannt: von

⁶ Zum aktuellen Forschungsstand siehe Vácha, Štěpán: *Karel Škréta and Anton Stevens*. In: Karel Škréta. 1610–1674. His Work and His Era. Ausstellungskatalog. Hg. von L. Stolárová und V. Vlnas. Prague 2010, S. 453–473; Vácha, Štěpán: *Antonín Stevens ze Steinfelsu*. Nové poznatky k jeho původu, životu a tvorbě [Anton Stevens von Steinfels. New Facts about His Origin, Life and Work]. In: Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě. Sborník příspěvků z odborného kolokvia pořádaného Národní galerií v Praze v klášteře sv. Anežky České ve dnech 23.–24. března 2010, Hg. von L. Stolárová. Praha 2011, S. 99–114; Vácha, Štěpán: *K rané tvorbě pražského malíře Antonína Stevense ze Steinfelsu* [On Early Works of the Prague's painter Anton Stevens von Steinfels]. In: Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavička. Hg. von J. Kroupa – M. Šeferisová – L. Konečný. Opera Universitatis Masarykianae Brunensis, Facultas Philosophica. Spisy Masarykovy univerzity v Brně, Folozofická fakulta, Nr. 382. Brno 2009, S. 165–174.

Stadtbürgern über einflussreiche Prälaten bis hin in die höchsten aristokratischen Kreise.

Angesichts der aufgedeckten Identität des Malers Anton Stevens möchte ich einige wichtige Momente aus seiner frühen Schaffensperiode in den Fokus rücken.⁷ Der um das Jahr 1610 geborene Anton Stevens erlernte die Grundlagen der Malerei offenkundig bei seinem Vater in Prag. In der ersten Hälfte der dreißiger Jahre vertiefte er seine Ausbildung außerhalb Böhmens, höchstwahrscheinlich in Deutschland und in Flandern, wo er sich die stilistisch fortschrittliche, bereits barocke Auffassung der Bildkomposition und den ruhigen figuralen Kanon aneignete. Stevens' Rückkehr nach Prag im Jahre 1635 und sein frühes Schaffen fällt in eine Zeit der Veränderung des Geschmacks bzw. der stilistischen Wende weg vom Manierismus hin zum Barock, die sich in Prag an der Wende der dreißiger zu den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts vollzog. Unter den lokalen, der älteren Generation angehörenden Meistern besaß er keinerlei Konkurrenz, darüber hinaus gewann er einen gewissen zeitlichen Vorsprung vor Karel Škréta, der erst im Jahre 1638 aus Italien nach Prag zurückkehrte.

Stevens' Malstil lässt sich als im Wesentlichen «mitteleuropäisch» charakterisieren – dabei in dezenter Weise durch die flämische Malerei der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts kultiviert. Zu Stevens' starken Seiten zählen die mit Bravour beherrschte malerische Technik, die Erfassung visuell anziehender Gestalten mit festen Konturen und ausgeprägter Plastizität, die der Maler in vielfach komplizierte Bildkompositionen einzuordnen vermochte. Freilich muss angemerkt werden, dass er in der kompositorischen Invention zurückblieb und sich mit Vorliebe an die Imitierung graphischer Vorlagen hielt.

Anton Stevens setzte sich in Prag von Beginn an als Porträtmaler und zugleich als Maler religiöser Bilder durch, wobei er bedeutende Aufträge für religiöse Orden erhielt (Augustiner-Eremiten, unbeschuhte Karmeliten und Prämonstratenser). Zu Stevens' bedeutendsten Patronen zählten auch hochgestellte Adelige – unter ihnen Graf Jaroslav Bořita von Martinitz, der auf der Grundlage der Besitzung des großen Palatinats Stevens im Jahre 1643 das Prädikat *von Steinfels* mit dem Recht der Benutzung eines Familienwappens, erteilte. Im Nobilitationsdiplom wird dem Maler u. a. das Verdienst zugesprochen, er habe «*alle kostbare schöne kunstreiche Gemälde*» aus der Burgsammlung vor der feindlichen Gefahr in Sicherheit gebracht. Das bezieht sich unzweifelhaft auf die Schweden, die im Jahre 1639 unter der Führung General Johann Gustav Banners zweimal

⁷ Wenn nicht ausdrücklich erwähnt, beruhen alle folgenden Angaben auf den Veröffentlichungen von Štěpán Vácha, die in Anm. 6 angeführt sind.

Prag belagerten und erneut im Jahre 1641 auf Prag marschierten.⁸ Im Diplom wird zudem erwähnt, dass der Maler «*von der iesz regirenden Röm[ischen] Kay[serlichen] May[estät] [d. h. Ferdinand III.] auch die Gnad erlangt, das Sie sich von ihm abmahlen und contrafecten zu lassen, denselben allergnedigist gewürdiget, auch sonst in dero anwesenheit alhie in unterschiedliche weeg seiner Kunst und Dienst sich allergnedigist gebraucht haben...*»⁹

Bislang ist kein einziges Porträt Kaiser Ferdinands III. von Anton Stevens bekannt, noch stoßen wir in den edierten Quellen zum künstlerischen Schaffen am Wiener Hof auf seinen Namen.¹⁰ Allerdings muss angemerkt werden, dass gerade in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre – konkret in den Jahren 1635, 1637 und 1638 – der Kaiser wiederholt in Prag weilte. In diesem Kontext muss auf das grossformatige, um 1641 entstandene Altarbild in der Kleinseitner Kirche St. Maria de Victoria verwiesen werden, auf dem das genaue Porträt des Habsburgers zusammen mit seinem Vater Kaiser Ferdinand II. zu sehen ist (Abb. 7).¹¹

Ein Auftragswerk, das Stevens bereits damals von Ferdinand III. erhalten haben könnte, war das – freilich nicht erhaltene – monumentale Bild der Heiligen Familie von Jan Gossaert in der St.-Veits-Kathedrale zu Prag, das im Aufzug über dem Hauptaltar hing, mit dem Mittelbild, das den Heiligen Lukas, die Jungfrau Maria malend, zeigte. Über sein Aussehen kann man sich heute nur auf der Grundlage späterer Abbildungen des Kircheninterieurs eine ungefähre Vorstellung machen.¹²

Mit Stevens' Aufstieg in die hohen gesellschaftlichen Kreise lässt sich die Nachricht aus dem Herbst 1639 verbinden, dass sich der Bruder des Kaisers, Erz-

⁸ Lhotsky, Alphons: *Die Geschichte der Sammlungen* [2.1]. Erste Hälfte. Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740. Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens. Zweiter Theil: Die Geschichte der Sammlungen. Wien 1941–1945, S. 340–341; Mendelová, Jaroslava: *Tricetiletá válka a Nové Město pražské (1620–1650)*. *Pražský sborník historický* 31, 2000, S. 149–185, hier S. 151–153.

⁹ Vgl. Vácha, Š.: *Antonín Stevens* (2010), S. 114.

¹⁰ Vgl. Haupt, Herbert: *Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770*. Ein Handbuch. Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 46. Innsbruck [u. a.] 2007; Derselbe: *Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes*. 1. Teil: Kaiser Ferdinand III. Die Jahre 1646–1656. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 75, 1979, S. I–CIX; Faßbinder, Brigitte: *Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*, Dissertation Universität Wien. Wien 1979.

¹¹ Vácha, Štěpán: *Der Herrscher auf dem Sakralbild zur Zeit der Gegenreformation und des Barock*. Eine ikonologische Untersuchung zur herrscherlichen Repräsentation Kaiser Ferdinands II. in Böhmen. Prag 2009, S. 172–226.

¹² Morávek, Jan: *Ke konzervaci obrozených maleb na hlavním oltáři u sv. Víta v r. 1728*. *Umění* 7, 1959, S. 405–406; vgl. Mazačovi, Vít a Kateřina: *Grafická vyobrazení interiéru katedrály sv. Víta z 16.–19. století*. In: *Ars linearis II. Grafika a kresba českých zemí v evropských souvislostech*. Hg. von Alena Volrábová. Praha 2010, S. 48–57; S. 104–108 (Engl. Übersetzung).

herzog Leopold Wilhelm, bei seinem Prager Aufenthalt durch den «*Maler des Miseroni a la soldata*» porträtieren ließ. Der Erzherzog sollte auch das Bild seiner Hofnarren und -zwerge dem Maler in Auftrag geben.¹³ Auch wenn dieser nicht näher genannte Künstler für gewöhnlich mit Karel Škréta identifiziert wird, bin ich der Meinung, dass es sich um Anton Stevens handelte. Škréta hatte zu dieser Zeit gerade in Prag Fuß gefasst und war mit der Rückgewinnung des konfiszierten Familienbesitzes beschäftigt,¹⁴ von solchen Aufträgen für die Habsburger fehlen bei ihm auch aus späteren Jahren Nachrichten. Dagegen pflegte Stevens mit Dionisio Miseroni, also dem Edelsteinschneider und Inspektor der Gemäldegalerie auf der Prager Burg, eine persönliche Freundschaft.¹⁵ Schon ihre Väter kannten einander als Hofkünstler Rudolfs II., und Dionisio Miseroni trat wiederholt in der Rolle des Taufpaten von Stevens' Kindern in Erscheinung.¹⁶ Unzweifelhaft hat gerade Miseroni Stevens Zugang zu den kaiserlichen Kunstsammlungen vermittelt und ihn mit dem kaiserlichen Hof in Kontakt gebracht.

Von Stevens' damaligem Engagement für den Herrscher, von dem im Nobilitierungsdiplom die Rede ist, zeugt auch das Selbstbildnis des Malers in fortgeschrittenem Alter aus der Jiří Karásek-Galerie (Prag, Památník národního písemnictví), das links oben mit der Inschrift «*Seiner kaiserlichen Hobeit Ferdinands III. wahrer Hofmaler 1640*» (so die deutsche Übersetzung der lateinischen Fassung: *ANTONIUS ERNESTUS STEVENS / de STEINFILS S: C: M: FERDINANDI III. / ACTUARALIS CAM: PICTOR. 1640*) versehen ist (Abb. 3).¹⁷ Diese Jahreszahl führt uns wiederum zu Fürst Gundaker von Liechtenstein und seinem erfolglosen Versuch, Anton Stevens 1640 für die bildliche Ausstattung von Schloss Wilfersdorf zu gewinnen. Die bereits erwähnten Briefe zeigen eindeutig, dass sich Stevens damals in Wien bzw. in Niederösterreich aufhielt, wo er höchstwahrscheinlich – im Einklang mit der Inschrift auf dem Selbstbildnis – in Diensten des Kaisers war. Dann muss es der Herrscher gewesen sein, bei dem Stevens (einem der oben erwähnten Briefe zufolge) die «*Erlaubnus*» erwirkte, um für den Fürsten

¹³ Schreiber, Renate: «*ein Galeria nach meinem Humor*»: Erzherzog Leopold Wilhelm. Schriften des Kunsthistorischen Museums 8. Milano 2004, S. 92.

¹⁴ Tibitzlová, Radka: *Karel Škréta – měšťan Starého Města pražského*. In: *Karel Škréta a malířství 17. století* (pozn. ??), S. 153-160.

¹⁵ Distelberger, Rudolf: *Dionysio und Ferdinand Eusebio Miseroni*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 75, 1979, S. 109-193; Urban, Stanislav: *Der letzte Edelsteinschneider aus der Familie Miseroni. Zu Leben und Werk von Ferdinand Eusebio Miseroni*. Alte und moderne Kunst 21, 1976, S. 11-15; Derselbe: *Tabernaculum ex gemmis Bohemicis*. Umění 23, 1975, S. 526-535.

¹⁶ Vácha, Š.: *Antonín Stevens* (2010), S. 108 und S. 112-113.

¹⁷ *Karel Škréta. 1610-1674*, S. 458-459, Kat.-Nr. XI.1 (Autor des Stichworts Štěpán Vácha).



Abb. 3: Anton Stevens von Steinfels: Selbstporträt, im fortgeschrittenen Alter, 1660er Jahre. (Museum der nationalen Literatur, Karáskova Galerie, Prag, Foto: Museum der nationalen Literatur)

Gundaker von Liechtenstein arbeiten zu dürfen. Kam aber Stevens nach den eindringlichen Ermahnungen seinen Verpflichtungen nach?

Thomas Winkelbauer geht davon aus, dass die Ausführung der vier geplanten großen Reiterbildnisse Fürst Gundakers, seiner beiden Brüder Karl und Maxi-

milian sowie seines Sohnes Hartmann für Schloss Wilfersdorf letztlich scheiterte, verweist jedoch auf mehrere Porträts Gundakers, die sich in den Fürstlich Liechtensteinischen Sammlungen erhalten haben.¹⁸ Es geht um ein Reiterbildnis mit der fürstlichen Residenz Mährisch Kromau im Hintergrund, was eigentlich ein relativ kleines Bild von ovalem Format ist (Abb. 4).¹⁹ Weitere Bildnisse sind ein auf Kupfer gemaltes Bruststück in ovaler Miniaturform (Abb. 5)²⁰ sowie ein in Öl auf Leinwand gemaltes Porträt (Abb. 6).²¹ Die Entstehung aller dieser Bilder datiert man einheitlich in die Zeit um 1640.

Auch wenn in der Ausdrucksform und der Haltung des Kopfes alle Bildnisse verwandt zu sein scheinen, fällt bei näherem Hinsehen der altersmäßige Unterschied zwischen dem auf Leinwand Porträtierten und dem anderen auf den ovalen Bildern ins Auge. Auf dem zuletzt genannten Bild ist Gundaker von Liechtenstein wesentlich jünger als auf den beiden übrigen. Der grauhaarige, etwa sechzigjährige Mann mit kräftigem Blick ist – der damaligen Mode folgend – *alla soldata* gekleidet: über den Kürass, der am unteren Bildrand sichtbar wird, ist ein blauer Mantel geworfen (dessen Falten sehr oberflächlich gemalt sind) und die Schultern bedeckt zudem ein großer Halskragen aus Spitze. Auf der Miniatur, die durch eine pastose Darstellung und eine tiefere Introspektion des Modells charakterisiert ist, ist der Fürst sichtbar älter und mit einem müden Ausdruck versehen dargestellt.

Mit dem Porträt Fürst Gundakers in jüngerem Alter lässt sich die Gestalt Kaiser Ferdinands II. auf dem schon erwähnten Altarbild aus der Kirche St. Maria de Victoria vergleichen (Abb. 7). Obwohl es immer umstritten ist, hinter den Bildnissen der unterschiedlichen Individuen die Handschrift des gleichen Malers zu erkennen, gehe ich davon aus, dass sich zwischen beiden Gestalten gewisse Übereinstimmungen in der Art der Behandlung der einzelnen Gesichtspartien, insbesondere in der Darstellung der Augen und der Nase, beobachten lassen.

Die hier vorgetragene Hypothese erhebt keinen Anspruch auf letzte Gültigkeit. Es wird notwendig sein, sich eingehend mit dem Schaffen Anton Stevens' sowie weiterer mitteleuropäischer Maler zu befassen, die bislang einer systematischen Analyse harren. Auf Stevens' Engagement für die Fürsten Liechtenstein möge auch das im anfangs des 19. Jahrhunderts verfassten Gemäldeinventar des Liechtenstein'schen Schlosses Frischau/Břežany bei Znaim erwähnte «Früchten-

¹⁸ Winkelbauer, T.: *Fürst*, S. 437-439.

¹⁹ Öl auf Leinwand, Bildmass 83,7 × 66,3 cm. Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz – Wien, Inv.-Nr. GE 1701.

²⁰ Öl auf Kupfer, Bildmass 14,1 × 10,7 cm. Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz – Wien, Inv.-Nr. GE 213.

²¹ Öl auf Leinwand, Bildmass 57,5 × 51,8 cm, allseits beschnitten, umgeschlagen. Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz – Wien, Inv.-Nr. GE 1004.



Abb. 4: Unbekannter Maler: Reiterporträt von Fürst Gundaker von Liechtenstein, etwa um 1650. (LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna)



Abb. 5: Unbekannter Maler: Portrait von Fürst Gundaker von Liechtenstein, ca. 1650. (LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna)



Abb. 6: Anton Stevens (zugeschrieben): Porträt von Fürst Gundaker von Liechtensten, ca. 1640. (LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna)

stück von Ernst Stüvens» hindeuten.²² Mein Beitrag sollte jedoch in erster Linie den Blick auf die unbekannte Identität eines Gundaker Liechtenstein'schen Malers lenken, der – ähnlich wie eine Reihe seiner Malerkollegen – unter den neuen

²² Slavíček, Lubomír: «...und ist die grösste und kostbarste Gallerie in Mähren.» Das Inventar der Liechtensteinischen Gemäldegalerie auf dem Schloss in Frischau. *Opuscula Historiae Artium* F 51, 2007 (56, 2008), S. 127-163, hier S. 144, Inv.-Nr. 46. Der Vorname *Ernst* war der zweite Name des Malers; vgl. die Inschrift auf dem Stevens' Selbstbildnis aus der Jiří Karásek-Galerie, erwähnt oben im Text.



Abb. 7: Anton Stevens von Steinfelds: Porträt von Ferdinand III. und Ferdinand II., aus dem Altarbild in der Kirche Maria de Victoria, Prager Kleinseite, um 1641. (Institut für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik, VVI, Foto: Zdeněk Matyáško)

gesellschaftlichen und konfessionellen Verhältnissen im Laufe des Dreißigjährigen Krieges zu mehreren künstlerischen Aufträgen bei den Hochadeligen und beim Kaiserhof gelangte.

Textanhang: Quellen zur Tätigkeit des Prager Malers Anton Stevens für Fürst Gundaker von Liechtenstein im Jahr 1640

(Hausarchiv der Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Wien, Handschrift 270, *Repertorium und Protocol A[nn]o 1640*; ausgehende Schreiben)

Nr. 1²³

Fol. 161:

An Pfefferkohrn²⁴ in Ebergassing 10. May 1640

... Den Maler des Peter Steffani Sohn wollet Ihr meinetwegen durch den Erhardt anzeigen lassen, ich lasse ihn ersuchen ob er wolle zu mir herauskommen, und was er etwa allhie mahlen will zuvernehmen[?], dann wann ich nit zubefürd[er]ung meiner Sachen wied[er]umb auf Wien muss, so wollte ich ihn lassen bis Sambstag od[er] Sonntag herausführen. ...

Nr. 2

Fol. 224:

An Tablhamer Rabenspurg 18. Juni 1640.

Wenn die Verrichtung wegen des Napott²⁵ auch anbefohlener massen beschehn, wie in vermelt, so weis ich nit, aus was Ursach er dan mich bei der Regierung verklaget hatt.

Dem Maler, so mich berichtet, das er nach Wilf[ersdorf] ankommen sey, wollet anzeigen, das er unterdessen etwo ein hübsche Landschaft, darinnen Velsen so vill möglich natürlich[er] Farb und fallende Wasser sein, mahle, ich wolte darnach allerlei unterschiedliche lächerliche Sachen darein mahlen lassen, und das er unterdessen 4 große Ticher mit allem Vleis lasse zuerichten, denn ich wollte gern mich, meinen Herrn Bruder, Vetter und Sohn zu Ros so gros als das Leben ist, abcontrafehn lassen, und solle ihm dieweil in einem Zimmer, da er die Malerei abwarten khan, accommodie[re]n.

²³ Mit dem Hinweis auf die Mitteilung des Archivars Gustav Wilhelm machte schon An Zwollo auf die Existenz dieses Schreibens aufmerksam. – Zwollo, An: *Pieter Stevens, ein vergessener Maler des rudolfnischen Kreises*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 64, 1968, S. 119–180, hier S. 124, Anm. 14.

²⁴ Albrecht Pfefferkohrn.

²⁵ Andreas Napott.

*Unterdessen bis ich selber wils Gott nach Wilf[ersdorf] kommen werde, welches hoffentlich in venichen Tagen sein wird, wollet ihr auch fleissig in denen Protocol-
len und Acten ersehen, damit euch die Materie bekhant werden.*

Nr. 3²⁶

Fol. 344–345:

An Stefues Maler Wilf[ersdorf] den 7. Septembris 1640.

*Nachdem wür mit euch geschlossen und Ihr versproch[en], uns auf ein Zeit mit
Eurer Kunst hieraußen auf unserm Schloss zu dienen und zu dem Ende auf Wien
ihr 10. Tag zu raisen, euere Sachen in ein Ordnung zu bring[en], Erlaubnus begehrt,
und als dan auch zu uns verfiagen erclert, dessen wür nun stets erwarttet, weill es
aber bishero nichts beschehn, als begehren wür das Ihr eure[r] Zusag nach auch
alsbald herausbeget. Wür haben zwar als Wür vor drei Tag zu Wien gewesen,
vernohmen, das Ihr von dar verreiset seith, und auf 2 Monath Arbeit angenommen
habt, welches (da dem also) auch nicht gebühret hatt ohne unser Vorwissen und
Beuilligung, weil Ir euch verobligieret habt uns mit eurer Kunst zu dienen und
auch rheiß zu uns zu verfiagen. Verbleiben etc.*

²⁶ Mit kleinen Abweichungen publiziert schon bei Wilhelm, Franz: *Materialien zur Kunstförderung durch Fürst Gundacker von Liechtenstein*. Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts des Deutschösterreichischen Staatsdenkmalamtes 12, 1918, Beiblatt, Sp. 25-58, hier Sp. 45-46, Beilage 2. Man kann den Namen auch «Stefens» lesen.

Die Kunst der Wohltätigkeit. Zur erstaunlichen Kunstpatronage von Maria Theresia von Savoyen-Liechtenstein (1694–1772)

Gernot Mayer

Das Rekonvaleszentenheim in Wien, das Priesterseminar in Gorizia, Fresken im Tullner Minoritenkloster, die Pfarrkirchen von Kostelec nad Černými Lesy, Uhříněves, Sluštice und Langenrohr, der Hochaltar in Vranov bei Brünn, der Gnadenaltar von Maria Lanzendorf, das sogenannte Kapuzinerstöckel in Judenau...

Die Liste an Objekten, die mit Maria Theresia von Savoyen-Liechtenstein in Verbindung stehen, ist beeindruckend und könnte an dieser Stelle noch fortgesetzt werden. Gleichwohl ist die Stifterin und Auftraggeberin der genannten Werke weitgehend unbekannt, ihre Kunstpatronage bislang kaum erforscht und allein von Pötzl-Malikova aus kunsthistorischer Perspektive gewürdigt worden.¹

Theresia Anna Felicitas (Abb. 1) wurde 1694 als Tochter von Fürst Hans Adam von Liechtenstein und Edmunda von Liechtenstein-Dietrichstein geboren. Durch das reiche Erbe ihres Vaters, zu dem etwa dessen böhmische Besitzungen unweit von Prag gehörten, äußerst wohlhabend, heiratete Maria Theresia 1713 Emanuel Thomas von Savoyen (1687–1729), einen Neffen Prinz Eugens. Ihr gemeinsamer, 1714 geborener Sohn wurde Eugen nach dessen berühmten Grossonkel genannt, den er – *nomen est omen* – dereinst militärisch beerben sollte. Tatsächlich stieg er im Dunstkreis Prinz Eugens bis zum General-Feldwachtmeister auf, verstarb aber bereits 1734, gerade erst 20-jährig. Wenige Jahre zuvor, 1729, war auch sein Vater Emanuel gestorben und die damals 35-jährige Maria Theresia zur Witwe geworden. Anstatt sich erneut zu vermählen, entschied sie sich für den Witwenstand. In ihrer 43-jährigen Witwenzeit sorgte sich Maria Theresia mit großem Eifer um ihre Besitzungen im Tullnerfeld (Judenau, Dietersdorf und Pixendorf) sowie in Böhmen (u. a. Kostelec, Škvorec und Uhříněves). Sie erweiterte diese Gebiete, erwarb etwa die Güter um Kounice, wirtschaftete mit ökonomischem Geschick, linderte Hungersnöte und stiftete Kirchen, Spitäler und Schulen. 1772

¹ Siehe Maria Pötzl-Malikova, Eine Frau als Kunstmäzen. Maria Theresia Felicitas Herzogin von Savoyen-Carignan geborene Liechtenstein (1694–1772), in: Thomas Gaechtgens (Hg.), Künstlerischer Austausch (Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1992), 2, Berlin 1993, S. 213–217.



Abb. 1: Meytens-Werkstatt (?), Maria Theresia von Savoyen-Liechtenstein, 2. Hälfte 18. Jahrhundert. (LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna)

starb Maria Theresia ohne direkten Nachkommen, sodass ihr reiches Erbe an Fürst Alois von Liechtenstein überging.²

Auftraggeberin

Die vielfältige Kunstpatronage der Maria Theresia von Savoyen kann in vier Kategorien unterteilt werden: Wohltätigkeit, Frömmigkeit, Memoria und Fürstliche Magnifizienz. Viele der wohltätigen Stiftungen Maria Theresias sind für uns heute materiell nicht mehr fassbar oder aber kunsthistorisch irrelevant, etwa ihre Stiftungen von Krankenbetten bei den Elisabethinen oder den Barmherzigen Brüdern in Wien.³ Erhalten hat sich hingegen das Spital von Kostelec nad Černými Lesy (Schwarzkostelez), das von ihr – wie das an der Fassade aufscheinende Allianzwappen Savoyen-Liechtenstein belegt – beauftragt wurde. In Schwarzkostelez ließ sie ferner 1737 eine neue Pfarrkirche errichten und beauftragte bei dem Donner-Schüler Gottfried Fritsch deren Altarausstattung.⁴ Kirchenstiftungen wie diese, oder etwa die Gründung der Pfarrkirche von Langenrohr bei Tulln, können sowohl als Werke der Wohltätigkeit Maria Theresias verstanden werden, als auch als Zeugnisse ihrer Frömmigkeit.

Ganz im Zeichen der Pietas stehen einige Altarstiftungen Maria Theresias, etwa ein Altar in der Prager Kirche Hl. Johannes Nepomuk auf dem Felsen, der Gnadenaltar in Maria Lanzendorf und der Hochaltar in Maria Brunn.⁵

Zu den Memorial-Stiftungen kann einerseits der Hauptaltar in der Paulanerkirche von Vranov bei Brünn gezählt werden, auch wenn dieser strenggenommen von Maria Theresias Mutter finanziert worden war,⁶ vor allem aber die von ihr begründete savoyen-liechtensteinische Familiengruft in St. Stephan und die Ausgestaltung der dazugehörigen Kreuzkapelle.

Diese Kapelle, wie übrigens alle bereits genannten Objekte, könnte aber ebenso für die vierte Kategorie reklamiert werden, die Fürstliche Magnifizienz. Maria Theresia verstand es nämlich stets, ihre Auftraggeberschaft sichtbar zu machen und in den Dienst der Repräsentation zu stellen.

² Die hier genannten biographischen Daten folgen der Darstellung von Jacob von Falke, *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*, Wien 1882, S. 357-366.

³ Siehe: *Fürstlich liechtensteinisches Hausarchiv Wien (HALW)*, Karton 549, Stiftungen in Wien A-Z.

⁴ Zur Tätigkeit von Gottfried Fritsch für Maria Theresia siehe Miloš Stehlik, Georg Raphael Donner und Mähren, in *Österreichische Galerie Belvedere Wien (Hg.)*, Georg Raphael Donner. 1693–1741, Kat. Ausst., Wien 1993, S. 187-205.

⁵ Zu dem Hochaltar von Maria Brunn siehe: Ingeborg Schemper-Sparholz, in: *Österreichische Galerie Belvedere Wien (Hg.)*, *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Kat. Ausst., Wien 1998, S. 196-201.

⁶ Zu Vranov siehe Stehlik 1993 (s. Anm. 4).

Bestes Beispiel hierfür ist gewiss die Savoysche Ritterakademie in Wien.⁷ 1746 wurde der Grundstein für dieses von Franz Anton Pilgram entworfene adelige Bildungsinstitut gelegt.

Nach außen verweisen zwei imposante von Löwen gestützte Allianzwapen, Werke des Bildhauers Balthasar Ferdinand Moll, auf die Auftraggeberin, doch auch im Inneren übte sich Maria Theresia nicht eben in Bescheidenheit. 1749 wurde ebenfalls bei Moll ein in Metall gegossenes Porträt der Stifterin in ganzer Figur bestellt.⁸ Diese Statue, die in einer ornamentierten Nische im Stifts-Refektorium zur Aufstellung kam, hat sich leider nicht erhalten, gleichwohl wird eine Büste Maria Theresias (Abb. 2) heute als Fragment dieser Skulptur gewertet.⁹ Das ganzfigurige Metallporträt – 1750 wohl noch ein Unikum in Wien – verdeutlicht



Abb. 2: Ferdinand Balthasar Moll, Maria Theresia von Savoyen-Liechtenstein, 1750/51, Bronze, H. 64 cm, Stiftung Theresianische Akademie, Wien. (Aus: Galerie Belvedere Wien (Hg.), Georg Raphael Donner. 1693–1741, Kat. Ausst., Wien 1993, S. 468)

⁷ Siehe Johann Schwarz, *Geschichte der Savoy'schen Ritter-Akademie in Wien vom Jahre 1746–1778*, Wien/Leipzig 1897.

⁸ Siehe die entsprechenden Rechnungen in: HALW, Karton 543.

⁹ Siehe Katalognummer von Pötzl-Malikova in: *Österreichische Galerie Wien (Hg.), Georg Raphael Donner. 1693–1741, Kat. Ausst., Wien 1993, S. 467–469*. Wie Pötzl-Malikova erkannte, ließ sich Maria Theresia mit dieser Plastik – einer über der Skulpturenische angebrachten Inschrift entsprechend – gleichsam als Pallas Athene darstellen.

den außergewöhnlichen Anspruch und das bemerkenswerte Selbstbewusstsein Maria Theresia von Savoyens als Auftraggeberin.

Nach diesem kurzen Überblick über das Schaffen Maria Theresias, soll im Folgenden den Fragen nach Vorbildern und Motiven ihrer Kunstpatronage sowie dem sozialgeschichtlichen Kontext ihrer Auftraggeberschaft nachgegangen werden. In drei Versuchen der Annäherung wird Maria Theresia von Savoyen als Tochter, als Witwe und als Untertanin präsentiert.

Tochter

Jacob von Falke bezeichnete Maria Theresia von Savoyen als «bedeutende Frau in der Art ihres Vaters»¹⁰ und auch Pötzl-Malikova stellt eine Abhängigkeit Maria Theresias zu Hans Adam von Liechtenstein her.¹¹

Ich möchte an dieser Stelle allerdings ein anderes, prägenderes Vorbild für Maria Theresia präsentieren, ihre Mutter Edmunda bzw. Erdmunda geborene Dietrichstein (1652–1737). Die Witwe Edmunda lebte schließlich ihrer Tochter geradezu mustergültig die Möglichkeiten weiblicher Auftraggeberschaft vor, wie das Beispiel von Judenau besonders augenfällig veranschaulicht.

Der niederösterreichische Ort Judenau zählt zu den 1701 von Hans Adam von Liechtenstein erworbenen Herrschaften im Tullnerfeld. Das dort bereits existente Schloss diente Edmunda als Witwensitz und erfuhr bis etwa 1723 tiefgreifende Veränderungen. Edmunda ließ den vorhandenen Bau erweitern, aufstocken und vereinheitlichen.¹² Auch die angrenzende Kirche, für die sie 1718 einen neuen Hochaltar stiftete, wurde umgestaltet, der dem Schloss vorgelagerte Platz erhielt 1726 eine von Edmunda beauftragte Mariensäule.

Alle diese Interventionen der Fürstin sind bis heute visuell nachvollziehbar: Dem nahenden Besucher wie dem scheidenden Gast Judenaus begegnet auf den beiden den Schlossplatz begrenzenden Portalen das Allianzwappen Liechtenstein-Dietrichstein. Dieses findet sich gleich vier Mal an der genannten Mariensäule sowie auch am Hauptaltar der Schlosskirche. Diese Anhäufung von Allianzwappen auf engstem Raum erinnert deutlich an die Stiftungspraxis der Tochter (Abb. 3). Die Vorbildwirkung Edmundas illustriert der Vergleich folgender Altarwerke: Der Judenauer Altar mit dem durchaus bescheidenen Allianzwappen, Edmundas testamentarisch verfügter, aber von ihrer Tochter zur Ausführung gebrachter Hochaltar in Vranov mit imposantem Liechtenstein-Dietrichstein

¹⁰ Falke 1882 (s. Anm. 2), S. 360.

¹¹ Pötzl-Malikova 1993 (s. Anm. 1), S. 213.

¹² Zu Schloss Judenau siehe Roderich Geyer, Die Geschichte des Schlosses Judenau, in: Heimatkundlicher Arbeitskreis für die Stadt und den Bezirk Tulln, Mitteilungen, XXII, 2008, S. 4-38.



Abb. 3: Zusammenstellung von Allianzwappen Maria Theresias von Savoyen-Liechtenstein. (Gernot Mayer)

Wappen, und schließlich der Maria-Brunner Altar, bei dem das Wappen nicht nur aufgrund seiner prominenten Positionierung sondern auch wegen seiner farblichen Gestaltung die Auftraggeberschaft Maria Theresias geradezu überdeutlich markiert.

Witwe

Ein wesentliches Motiv von Maria Theresias Auftraggeberschaft ist ihr Bemühen um die Gatten- bzw. Familienmemoria, sowie – davon kaum zu trennen – die Selbstinszenierung als Witwe. Als zentrale Stiftung in diesem Sinne kann die Gründung einer Familiengruft, nicht etwa in Vranov, sondern in Wien, verstanden werden.

Nachdem Thomas Emanuel von Savoyen am 28.12.1729 verstorben war, wurde dessen Leichnam zunächst in der großen Gruft von St. Stephan beigesetzt. Erst die Stiftung einer savoyen-liechtensteinischen Familiengrablege durch Emanuels Witwe machte 1731 die Transferierung seiner sterblichen Überreste in die neu errichtete Gruft der Kreuzkapelle möglich. Auf diese Stiftung verweist neben dem Allianzwappen am Eingang zur Kapelle auch die Inschrift auf der Gruft-Bodenplatte.

Mit dem Einbau einer Familiengruft kam es 1730/31 auch zu einer «abänderung deren alda stehenden Altären», wobei ein bereits in der Kapelle vorhandenes

«Crucifix in den errichtenden hohen Altar gestellt» wurde.¹³ 1744 erhielt Maria Theresia von Savoyen ein päpstliches Privileg zur Errichtung eines Grabdenkmals für Prinz Eugen und eines Altars, womit sie schließlich 10 Jahre später den Goldschmied Joseph Wurschbauer sowie den Steinmetz Gabriel Steinböck beauftragte. 1768 ließ sie durch Franz Xaver Messerschmidt zwei offensichtlich bereits vorhandene Marmorskulpturen überarbeiten, Statuen der Mutter Gottes und des Johannes, die das bereits genannte Kruzifix des 14. Jahrhunderts als Assistenzfiguren flankierten.¹⁴

Elisabeth Leube-Payer vermutet, dass einstmals zudem ein Fresko des savoyisch-liechtensteinschen Hofmalers Joseph Ignaz Mildorfer die Westwand schmückte. Sie präsentiert eine Zeichnung des Salzburger Barockmuseums, die eine Auferstehung Christi zeigt, als Dokument dieser Malereien.¹⁵ Tatsächlich dürfte die Westwand bereits im 18. Jahrhundert freskiert gewesen sein, allerdings wohl eher mit einer das Kruzifix und die marmornen Assistenzfiguren ergänzenden Golgothaszenerie. Zumindest lässt darauf ein Kupferstich von 1832 schließen, der die Kreuzkapelle noch in ihrem barocken Zustand zeigt. Dieser Stich stammt aus Franz Tschischkas St. Stephan-Publikation, in der der Autor bedauert, dass die Kreuzkapelle «leider im Innern ganz modernisiert» ist.¹⁶ Der im Sinne der Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts empfundene barocke Makel dieser Kapelle sollte aber wenige Jahre später durch eine Regotisierung unter der Leitung des Architekten Leopold Ernst behoben werden. Im Auftrag von Alois von Liechtenstein wurden ab 1851 die Wände nicht nur mit gotisierendem Maßwerk geschmückt, 1853 schuf hier zudem Johann Nepomuk Ender ein neues Fresko, wobei er der Ikonographie der barocken Malereien anscheinend treu blieb.¹⁷

¹³ Siehe Schreiben vom 27.10.1730 in: HALW, Karton 549. Hier finden sich auch weitere Dokumente zur Foundation der Kreuzkapelle und deren Ausgestaltung.

¹⁴ Siehe Kontrakt in: HALW, Künstlerkorrespondenz Karton 321; bzw. Quellenedition bei Maria Pötzl-Malikova, Franz Xaver Messerschmidt, Wien/München 1982, S. 126, sowie ferner S. 226-228.

¹⁵ Zu Mildorfer im Dienst Maria Theresia von Savoyens siehe Elisabeth Leube-Payer, Joseph Ignaz Mildorfer. 1719–1775. Akademieprofessor und Savoyisch-Liechtensteinischer Hofmaler, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 131-138.

¹⁶ Franz Tschischka, Der St. Stephan Dom in Wien und seine Kunstdenkmale, Wien 1832.

¹⁷ Zur Regotisierung der Kapelle siehe Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), 850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte, Kat. Ausst., Wien 1997, S. 326 (Renata Kassal-Mikula). Ferner zur Kreuzkapelle siehe in diesem Katalog S. 258-259 (Luigi Ronzoni) und S. 271 (Ingeborg Schemper-Sparholz) sowie Hans Tietze, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien (Österreichische Kunsttopographie, 23), Wien 1931 (hier S. 213-217, S. 306-307 und Nachtrag).



Abb. 4: Joseph Wurschbauer, Prinz-Eugen-Epitaph, ab 1754, St. Stephan, Wien. (Foto: Gernot Mayer)

Das bereits genannte Epitaph der Kapelle¹⁸ (Abb. 4) wird zumeist als Prinz Eugen Monument interpretiert, es ist allerdings nicht nur in den Kontext des Personenkults um den berühmten Feldherrn zu stellen, sondern vor allem als Familienmonument zu werten. Im Zentrum des Denkmals befindet sich schließlich ein monumentales Allianzwapen, das heraldisch nicht für Prinz Eugen, sondern für die Auftraggeberin Maria Theresia steht. Die Stifterin wird ferner nicht nur in der Inschrift genannt, sondern ist auch über ein von der Allegorie des Ruhms präsentiertes Porträtmedaillon gegenwärtig. Auch auf ihren Ehemann Emanuel wird inschriftlich verwiesen, allein der ebenfalls in der Gruft beigesetzte Sohn Eugen scheint auf den ersten Blick zu fehlen. Bedenkt man jedoch, dass sich im Jahr des päpstlichen Privilegs zur Errichtung des Monuments von 1744, wie auch der Auftragserteilung an Wurschbauer 1754 der Tod des Sohnes zum 10. bzw. 20. Mal jährte, dessen Geburtstag zum 30. bzw. 40. Mal, scheint es denkbar, dass sich für Maria Theresia die Memoria für den berühmten Feldherrn Prinz Eugen mit der persönlichen Trauer um ihren ebenfalls militärisch engagierten, gleichnamigen Sohn verband. Zum Ausdruck könnte diese Trauer ferner in den Reliefs an der zum Denkmal zeitgleich entstandenen Altarmensa kommen, konkret an der Kombination der Grablege Christi mit der Tröstung Mariens.¹⁹

Eine derart persönliche Interpretation des Denkmals wird durch einen anderen Auftrag Maria Theresias mit explizit selbstreflexivem Charakter gerechtfertigt; dem Wandbrunnen des Savoyschen Damenstifts (Abb. 5).

Der Brunnen des Stadtpalais der Herzogin, der 1770 bei Franz Xaver Messerschmidt bestellt wurde,²⁰ basiert inhaltlich, wie eine Inschrift verdeutlicht, auf einer eher abgelegenen alttestamentarischen Erzählung. Wie Peter Pötschner bereits darlegte,²¹ illustriert die Brunnenplastik folgendes Wunder (2 Kön 4, 1-7): Eine nach dem Tod ihres Mannes in Armut geratene Frau wendet sich in ihrer Not an den Propheten Eliseus/Elischa, der ihr aufträgt, mit einem Krug Öl, ihrem letzten Besitz, möglichst viele Gefäße zu füllen. Tatsächlich ist der Krug der Witwe erst erschöpft, nachdem sie viele von ihren Söhnen herbeigetragene Behältnisse

¹⁸ Zu diesem Epitaph siehe Österreichische Galerie Wien (Hg.), Georg Raphael Donner. 1693–1741, Kat. Ausst., Wien 1993, S. 596–599 (Luigi Ronzoni).

¹⁹ Zu dem Altar-Mensarelieff siehe Kat. Ausst. Wien 1993 (s. Anm. 18), S. 430–432 (Luigi Ronzoni).

²⁰ Siehe Kontrakt in: HALW, Hausarchiv, Künstlerkorrespondenz Karton 321; bzw. Transkription bei Maria Pötzl-Malikova, Franz Xaver Messerschmidt, Wien/München 1982, S. 127, sowie ferner S. 231.

²¹ Peter Pötschner, Der Brunnen im Hof des Savoyenschen Damenstiftes in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 35, 1981, S. 96–103.

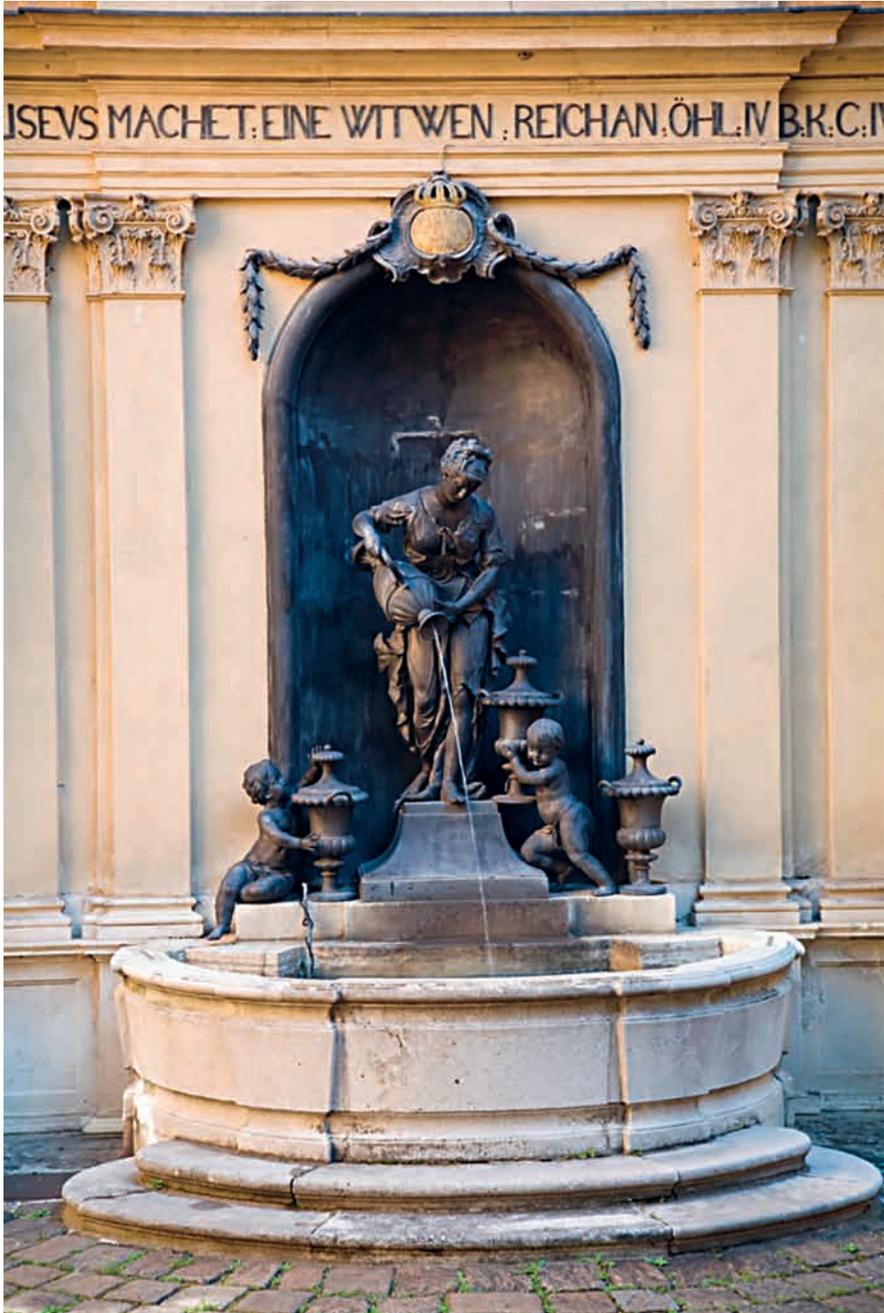


Abb. 5: Franz Xaver Messerschmidt, Wandbrunnen des Savoyschen Damenstiftes in Wien, 1769–1770, Original in den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Vaduz–Wien. (Bildatenbank UNIDAM)

auffüllen und schließlich durch den Verkauf des Öls ihre Schulden begleichen konnte.

Als Maria Theresia von Savoyen 1770 diese «Fontaine an der Prospect-Mauer» beauftragte, hatte sie in ihrem Testament von 1769 bereits die Stiftung eines Instituts für von Armut betroffene adelige Damen verfügt. Der Brunnen nimmt also gewiss auf das nach dem Tod der Herzogin im besagten Palais in der Johannesgasse eingerichtete Savoysche Damenstift Bezug. Darüber hinaus muss der Brunnen jedoch vor allem als repräsentative Selbstinszenierung der Auftraggeberin als Witwe und Magd Gottes gewertet werden. Ergänzt wurde diese Inszenierung durch ein illusionistisches Wandbild, das möglicherweise auf Joseph Ignaz Mildorfer zurückgeht, aber Ende des 19. Jahrhunderts von Andreas Groll übermalt wurde.²²

Auch die zweite große Wiener Stiftung Maria Theresias, die Gründung der Ritterakademie, war mit der Selbstdarstellung als Witwe und der Gattenmemoria verbunden. Die Auftraggeberin widmete diese Stiftung nämlich explizit dem Andenken ihres Mannes, die Institution wurde dementsprechend oftmals «Emanuelisches Akademie Institut» oder kurz «Emanuelum» genannt. Ja sogar Maria Theresia selbst mutierte, ob von ihr gewollt oder auch nicht, im Laufe des 18. Jahrhunderts zur «Herzogin Emanuela» oder gar «Prinzessin Emanuel»; eine namentliche Maskerade, möglicherweise auch ein Missverständnis, durch das die reale Person zunehmend in Vergessenheit geriet.²³

Untertanin

Die eben genannte Gründung der Ritterakademie erfolgte 1746. Es handelte sich bei der Stiftung des «Elite-Internats» keineswegs um einen wohltätigen, sondern vielmehr um einen patriotischen Akt, wie es auch später Kaiserin Maria Theresia formulierte.²⁴ Die staatsmännische Stiftung dieser Institution erfolgte gleichsam parallel zur Gründung der wesensgleichen kaiserlichen Theresianischen Akademie in der Favorita. Ob Maria Theresia von Savoyen ihre Cavaliers-Schule jedoch als Konkurrenzunternehmen verstand, wie Pötzl-Malikova vermutet, ist zu hinterfragen.²⁵ Vielmehr scheint es, als sei die Kaiserin das hochgeschätzte Vorbild unserer Herzogin gewesen und als habe diese ihre Kunstpatronage durchaus gezielt in den Dienst der habsburgischen Staatsführung gestellt. Die Kaiserin begrüßte jedenfalls die savoysche Foundation, auch wenn sie erstaunt bemerkte: «Es ist recht

²² Siehe Leube-Payer 2011 (s. Anm. 15), S. 134-135.

²³ Zu dieser Problematik vgl. Leube-Payer 2011 (s. Anm. 15), S. 131.

²⁴ Schwarz 1897 (s. Anm. 7), S. 80.

²⁵ Pötzl-Malikova 1993 (s. Anm. 1), S. 214.

zu verwundern, dass die Wissenschaften durch das weibliche Geschlecht müssten befördert werden.»²⁶

Die Ritterakademie ist durchaus kein Einzelfall. Ein Großteil der Auftraggeberschaft Maria Theresia von Savoyens fand im dynamischen Wechselspiel mit der gleichnamigen Kaiserin statt. So etwa auch die letzte große Foundation, das Savoysche Damenstift, das eindeutig dem Vorbild, der von der Kaiserin initiierten Prager bzw. Innsbrucker Fräuleinstifte folgte. Mit diesen beiden zählte es zu den vornehmsten Damenstiften, bei allen drei Stiften war schließlich für die Aufnahme der Nachweis von 16 adeligen Ahnen vorausgesetzt.²⁷ Nicht nur die Satzungen des Savoyschen Damenstiftes orientierten sich an den beiden kaiserlichen Gründungen, ja die ganze Eröffnungszereemonie 1772 ahmte den Gründungsakt des Prager Fräuleinstiftes von 1755 nach.

Sowohl das von Kardinal Migazzi in Wien wie das von Erzbischof Attems in Gorizia initiierte Priesterseminar wurden anfänglich von Kaiserin Maria Theresia intensiv gefördert und schließlich von Maria Theresia von Savoyen bedeutend unterstützt. Ferner treffen wir auf unsere Auftraggeberin bei der mit der Kaiserin verbundenen neuen Waisenhauskirche, wie auch in den habsburgisch besetzten Wallfahrtsorten Maria Lanzendorf und Maria Brunn. Maria Theresia von Savoyen setzte mit Moll, Mildorfer und Messerschmidt eben auf jene Künstler, die auch für die Kaiserin arbeiteten und orientierte sich in ihren Selbstdarstellungen am Vorbild der Herrscherin. Letzteres verdeutlicht der Vergleich des aus dem Savoyschen Damenstift stammenden ganzfigurigen Porträt von Maria Theresia (Abb. 2) mit den Bildnissen der Kaiserin von Martin van Meytens.

Maria Theresia von Savoyens Kunstpatronage erschöpfte sich aber gewiss nicht in einer Imitatio der Kaiserin. Sie selbst dürfte ebenso vorbildhaft auf den Wiener Hof gewirkt haben. So entstand die bereits erwähnte, höchst ungewöhnliche Metallstatue Molls bereits 1750, also 15 Jahre vor den vergleichbaren Werken Franz Xaver Messerschmidts, die Kaiser Franz Stephan und Maria Theresia zeigen.²⁸

²⁶ Brief Leopold von Mosers zitiert nach Schwarz 1897 (s. Anm. 7), S. 4.

²⁷ Inge Gampl, *Adelige Damenstifte. Untersuchungen zur Entstehung adeliger Damenstifte in Österreich [...]*, Wien/München 1960, S. 21. Vgl. dazu: o. A., *Satzungen für das von Wail. Frauen Theresia Herzogin von Savoye [...]*, mit allerhöchst-Landesfürstlicher Bewilligung errichtete adeliche weltliche Freylenstift, Wien 1773. Bezeichnenderweise mit der Devise «Sub umbra alarum tuarum» auf dem Titelblatt.

²⁸ Wien, Belvedere, Inv. Nr. 2239, 2240.

Fazit

Die heute geradezu vergessene Maria Theresia von Savoyen-Liechtenstein ist allenfalls noch als große Wohltäterin ein Begriff. Die Quellen im Liechtensteini-schen Archiv stützen das Bild der selbstlosen, freigiebigen und frommen Herzogin. Vermitteln sie aber möglicherweise ein Zerrbild?

Tatsächlich betrifft ein Großteil der im Archiv erhaltenen Dokumente fromme Stiftungen, wahrscheinlich blieben diese jedoch nur erhalten, da eben diese Stiftungen das Haus Liechtenstein auch über den Tod Maria Theresias hinaus finanziell belasteten. Persönliche Dokumente, Briefe, Tagebücher oder private Rechnungsbücher fehlen indes. Die einseitige Quellenlage beeinflusst gewiss unsere Vorstellung von dieser Auftraggeberin und lässt uns im Unklaren, ob sich Maria Theresia etwa auch als Kunstsammlerin oder Mäzenin betätigte. Es gibt nur wenige Hinweise in dieser Hinsicht, wie etwa ihre Stiftung von zwei Lehrstellen an der Porzellan-Manufaktur 1757, die als Indiz gewertet werden könnte, dass die Herzogin über eine größere Porzellansammlung verfügte.²⁹

Bleiben derartige Überlegungen auch nur Spekulation, sollte die Idee der uneigennütigen, selbstlosen Wohltäterin doch hinterfragt werden. Der ausgeprägte Repräsentationssinn Maria Theresias ist schließlich auch an vordergründig rein frommen Stiftungen ablesbar.

Verwiesen sei hier exemplarisch auf ihre Bestiftung des Priesterseminars von Gorizia, da sich zu diesem Fall reichlich Quellenmaterial erhalten hat. Dass die finanzielle Unterstützung dieses Projekts von Erzbischof Attems nicht nur durch den mildtätigen Edelmut Maria Theresias motiviert war, veranschaulicht bereits die von der Stifterin eingeforderte Gebetsleistung. Folgende geistliche Verbindlichkeiten ging man für die Zahlung aus Wien ein:

- Früh und abends 5 *Vater Unser* und *Ave Maria*
- Jeden Sonntag einen Teil des Rosenkranzes
- Jeden ersten Sonntag im Monat Messe und Kommunion
- Nach dem Tod der Stifterin ein feierliches Hochamt und 12 gewöhnliche Messen
- Bei Exerzitien einmal im Jahr besondere Andachten
- Die Primiz jedes neuen Priesters für die Stifterin

Weit interessanter für unseren Diskurs als diese Gebetsdienste ist allerdings die visuelle Repräsentation von Auftraggeberschaft, die wir ebenfalls in Gorizia dokumentiert finden. So schrieb Erzbischof Karl Michael von Attems 1766 an die Gönnerin:

²⁹ Vgl. dazu Pötzl-Malikova 1993 (s. Anm. 1), S. 214.

«Meiner meinung ist erstens ihro Durchl. der herzogin v. Savoyen ihren Portree in daß Museum oder proffes studier zimmer zu versezzen, und aufzurichten, weilen aldorten alle tag, und alle geistlichen Alumni zusammen kommen, damit sie, nebst ihrem schuldigen gebeth, alle tag ihrer allergnädigsten stifterin erinnert werden.

Die ander maine mainung ist, ihro Durchl. der herzogin ihrer Wappen auf die Wohnung, wo die von höchst der selben gestiftetn Alumni wohnen, aufzurichten; damit zur ewigen gedächnuß ein ieder ihro Durchl. der herzogin ihr grosse, und gute thatten ansehen und verehren solle [...]»³⁰

Neben dem spirituellen Nutzen, den Maria Theresia aus ihren zahllosen Stiftungen zog, dienten ihr diese demnach der Repräsentation und sollten den Nachruhm der Wohltäterin befördern. In Anbetracht des heutigen Bekanntheitsgrades von Maria Theresia, verglichen etwa mit dem eines Prinzen Eugen, möchte man vielleicht einwenden, dass diese Strategie nur wenig fruchtete. Nicht zu vergessen ist allerdings, dass die Möglichkeiten der Repräsentation und Selbstdarstellung für Frauen in der Frühen Neuzeit durchaus begrenzt waren. Während ein Prinz Eugen als Feldherr und Politiker in die Geschichte eingehen konnte, blieb Maria Theresia von Savoyen nicht viel mehr, als ihre Wohltätigkeit zu inszenieren und sich im öffentlichen Raum über Stiftungen ein Denkmal zu setzen. Mit der Gründung der Savoyschen Ritterakademie lotete Maria Theresia sogar die angeführten Grenzen weiblicher Auftraggeberschaft aus, wie der zitierte Kommentar der Kaiserin zeigte, und schuf sich zugleich Raum autonomer Herrschaft. Durch diese patriotische Stiftung erlangte sie als Frau staatstragende Bedeutung und setzte einen bildungspolitischen Akzent.

Maria Theresias Kunstpatronage ist höchst ungewöhnlich, aber nicht einzigartig. Wichtig erscheint mir, sie nicht isoliert sondern in ihrem Kontext zu verstehen, etwa die Vorbildwirkung ihrer Mutter mitzudenken, Antriebe, wie das Bemühen um die Familienmemoria, zu erkennen und vor allem die affirmativ-kompetitive Beziehung zur Kaiserin zu berücksichtigen.

Maria Theresia von Savoyen-Liechtenstein war gewiss eine Meisterin in der titelgebenden *Kunst der Wohltätigkeit*, der Verbindung von Eigeninteressen und Allgemeinnützigkeit, Selbstinszenierung und Selbstlosigkeit, Repräsentation und Großmut. Sie zählt wenn auch nicht zu den bekanntesten, so doch zu den bedeutendsten Auftraggeberpersönlichkeiten im Wien des 18. Jahrhunderts.

³⁰ HALW, Karton 525, Brief vom 21.2.1766.

II

Johann II. von Liechtenstein. Ein Mäzen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn

Martina Lehmannová

Das Mährische Gewerbemuseum in Brünn (Brno), gegründet am 10. November 1873, gilt als eines der ältesten seiner Art. Es steht für den Enthusiasmus, zugleich aber auch das Bewusstsein für den kulturellen und wirtschaftlichen Fortschritt in der damaligen mährischen Gesellschaft. Das Museum wurde als von einem Kuratorium unter dem Vorsitz des Präsidiums des mährischen Statthalters verwaltete Stiftung ins Leben gerufen. Seine Schirmherrschaft gewährte dem Haus Kaiser Franz Josef I., als Protektor fungierte Erzherzog Rainer, dessen Name das Museum (Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe) in den Jahren 1907–1919 trug. Neben der offiziellen staatlichen Unterstützung vermochte das Museum zugleich aufgeklärte Mäzene und Donatoren an sich zu binden. Diese griffen dem Kunstgewerbemuseum nicht allein finanziell unter die Arme, sondern besaßen darüber zugleich eine enge geistige Beziehung zu dem Haus. Sie zögerten häufig nicht und vermachten dem Haus – unter der Zielstellung, dessen Prestige zu erhöhen und die Sammlungen in ihrem Ansehen zu steigern – Gegenstände aus ihren eigenen Privatsammlungen, wobei ausgewählte Mitarbeiter auf Auktionen, daheim und im Ausland Kunstgegenstände erwarben, die das Haus ansonsten nicht hätte sammeln können.

Zu den bedeutendsten Mäzenen des Mährischen Kunstgewerbemuseums gehörten Theodor Ritter Offermann, durch dessen Engagement die Sammlungen um ein einzigartiges Ensemble von nahezu 600 kunstgewerblichen Objekten bereichert werden konnten, die Offermann von dem Prager Maler Friedrich Wachsmann erwarb. Umfangreiche und wertvolle Sammlungen widmeten dem Museum darüber hinaus auch Graf Friedrich Sylva-Taroucca, Altgraf Hugo Franz Salm-Reifferscheidt, Friedrich Wannieck, Viktor Ritter von Bauer und weitere Persönlichkeiten. Eine einzigartige Stellung unter den Mäzenen des Mährischen Kunstgewerbemuseums nahm Fürst Johann II. von Liechtenstein ein.¹

¹ Der vorliegende Beitrag fußt auf drei von der Verfasserin bislang veröffentlichten Studien, die sich eingehend mit den Schenkungen an das Mährische Kunstgewerbemuseum befassen. Martina Lehmannová, *Moravské průmyslové muzeum (Das Mährische Gewerbe-Museum 1873–1919*, in: Petr Tomášek (ed.), *Moravská národní galerie, katalog výstavy, Moravská galerie v Brně, Brno 2011*, S. 26–31; Martina Straková, *Historie děl pozdně gotické sochařské a*

Fürst Johann II. von Liechtenstein (5.10.1840–11.2.1929) zählt auf dem Territorium der heutigen Tschechischen Republik sowie in Mitteleuropa überhaupt zu den bedeutendsten Kunstmäzenen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Umgeben von den Kunstgegenständen der reichen Familiensammlung baute er schon früh eine tiefe Beziehung zur Kunst auf. Als er nach dem Tode seines Vaters Alois' II. Josef von Liechtenstein im Jahre 1858 die Verwaltung des Anwesens übernahm, war gerade die Kunstsammlung der Familie eine der ersten Angelegenheiten, auf die der Fürst seine Aufmerksamkeit lenkte und der er sich mit ungewöhnlicher Intensität widmete.² Johann II. umgab sich mit Fachberatern. Noch gegen Ende des Lebens seines Vaters wurde Jacob von Falke, der spätere Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, mit der Verwaltung der Sammlung betraut, wobei Falke die erste wissenschaftliche Katalogisierung der Liechtensteinischen Sammlungen vornahm.³ Sehr eng arbeitete der Fürst auch mit einer der bedeutendsten Persönlichkeiten der zeitgenössischen kunsthistorischen Szene, mit Wilhelm von Bode, dem Direktor der damaligen Königlichen Museen in Berlin, zusammen, den er während Bodes Wenaufenthalt im Jahre 1870 kennengelernt hatte.⁴ Bei der Arbeit mit den Sammlungen und bei weiteren Akquisitionen griff er auf die Hilfe dieser Fachleute zurück, wobei er sich selbst den entscheidenden Einfluss vorbehielt, wenn es darum ging, die Richtung des Aufbaus der Kunstsammlungen zu bestimmen, die bezeugen, dass Johann II. von Liechtenstein einen guten, wenn auch sehr konservativen Geschmack besaß.

Seine Liebe zur Kunst brachte der Fürst nicht nur durch die Vergrößerung der reichen Familiensammlungen zum Ausdruck, sondern auch durch die Förderung einer Reihe von Museen und Galerien, staatlicher wie privater Einrichtungen in der gesamten Monarchie. Neben einer ganz normalen finanziellen Förderung handelte es sich vor allem um die Unterstützung des Aufbaus von Sammlungen durch Schenkungen von Kunstobjekten der freien und angewandten Kunst. Diese

malířské tvorby z darů Jana II. z Liechtensteina dochovaných na území České republiky (Die Geschichte der spätgotischen Plastiken und Malereien, die als Schenkungen Johanns II. von Liechtenstein auf dem Territorium der Tschechischen Republik überliefert sind), in: Kaliopi Chamonikola a kol., *Zdaleka i blízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách*, Brno 2009; Martina Straková, Jan II. z Liechtenštejna. Mecenáš Moravského průmyslového muzea v Brně (Johann II. von Liechtenstein. Mäzen des Mährischen Kunstgewerbemuseums), *Bulletin MG* 62, 2006, S. 141-148.

² Karl Höss, *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst*, Wien 1908.

³ Jakob von Falke, *Katalog der fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*, Wien 1873; Derselbe, *Katalog der fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*, Wien 1885.

⁴ Renata Kassal-Mikula, *Fürst Johann II. von und zu Liechtenstein als Kunstmäzen*, Wien 2003, S. 8, 12.

Schenkungen bilden heute den Grundstein der jeweiligen Dauerausstellungen.⁵ Auf dem Gebiet der heutigen Tschechischen Republik finden wir mehrere Einrichtungen, denen Johann II. von Liechtenstein seine Gunst erwies. Am stärksten konzentrierte er sich – als dessen Schirmherr – auf die Förderung des Schlesischen Landesmuseums in Troppau (Opava) sowie auf diejenige des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn.⁶

Das Mährische Gewerbemuseum in Brünn wurde seit seiner Gründung im Jahre 1873 von zahlreichen Mäzenen aus den Reihen des Adels und der Unternehmer unterstützt, darunter war von Beginn an auch Johann II. von Liechtenstein. Diese Stifter haben dem Museum jährlich eine Spende von 1000 Gulden vermacht. Wie aus den Jahresberichten des Museums hervorgeht, stellte dessen Spende in Höhe von 2000 Gulden im Jahre 1875 die zweitgrößte derartige Zuwendung für die Entwicklung des Hauses dar.⁷ Seit 1887 spendete Johann II. von Liechtenstein als einziger der «Stifter» regelmäßig die doppelte Summe, also 2000 Gulden jährlich.⁸ Als sich die Museumsdirektion zum Bau eines neuen Ausstellungshauses entschloss, gewährte Johann II. von Liechtenstein großzügig weitere finanzielle Unterstützung. Das Mährische Kunstgewerbemuseum hatte seit seiner Gründung provisorisch in den vom Mährischen Gewerbeverein ausgegliederten Räumen

⁵ K. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Museum für Angewandte Kunst), Wien; Historisches Museum der Stadt Wien, Wien; K. k. Akademie der bildenden Künste, Wien; Moderne Galerie (Österreichische Galerie Belvedere), Wien; Kunsthistorisches Hofmuseum, Wien; Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus), Wien; Landesbildergalerie zu Linz; Steiermärkisches Kunsthistorisches und Kunstgewerbe-Museum am Joanneum (Landesmuseum Joanneum), Graz; Städtisches Museum in Bozen (Il Museo Civico di Bolzano), Bolzano; Franzens-Museum (Mährisches Landesmuseum, Mährische Galerie in Brno), Brno; Mährisches Gewerbemuseum (Mährische Galerie in Brno), Brno; Nordböhmisches-Museum in Reichenberg (Liberec); Gesellschaft der Kunstfreunde (Kunstmuseum Olomouc), Olomouc; Schlesisches Landesmuseum, Troppau (Opava); Kunstgewerbemuseum in Prag; Bildergalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde (Nationalgalerie in Prag); Museum des Königreichs Böhmen (Nationalmuseum), Prag; Stadtmuseum in Znaim (Südmährisches Museum in Znojmo).

⁶ Martina Straková, *Kníže mecenáš. Jan II. z Liechtenštejna a jeho podpora uměleckoprůmyslových muzeí na Moravě a ve Slezsku* [Fürst und Mäzen. Johann II. von Liechtenstein und seine Förderung der Gewerbemuseen in Mähren und Schlesien], in: *Přelom 19. a 20. století – období vzniku městských muzeí a jejich vývoj ve 20. Století* [Die Wende vom 19. zum 20. Jh. – Entstehungszeit der städt. Museen und ihre Entwicklung im 20. Jh.]. Sammelband der Museumskonferenz vom 6.–7. Oktober 2004 anlässlich des 100. Gründungstages des Museums der Stadt Brno, CD-ROM, Museum der Stadt Brno 2005.

⁷ Mährisches Gewerbe-Museum in Brünn. Erster Bericht von der Direction im Jahre 1875, Brünn 1875, S. 21–23; Moravské průmyslové Museum v Brně. Druhá zpráva podaná ředitelstvem roku 1876, Brno 1876, S. 12–14.

⁸ Mitgliederstand des Mährischen Gewerbe-Museums in Brünn, Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn V, 1887, s 217–221.

am damaligen Lažanský-Platz seinen Sitz. Seit den ausgehenden siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts begann die Museumsleitung ihre Bemühungen für den Bau eines neuen Museumsgebäudes in der damaligen Elisabeth-Straße zu intensivieren (Abb. 1). Finanzielle Mittel wurden auf verschiedene Art und Weise akquiriert: als grundlegend erwies sich der Beitrag einer Gruppe von «Gründern», genauer gesagt: 45 und letztlich 50 hochgestellten Privat- und juristischen Personen, die jeweils pro Person dem Museum eine finanzielle Spende in Höhe von 1000 Gulden zukommen ließen.⁹ Unter diesen «Gründern» finden wir auch Johann II. von Liechtenstein. Aus der Korrespondenz zwischen dem Mährischen Kunstgewerbemuseum und der liechtensteinischen Kanzlei wird ersichtlich, dass das Kuratorium des Museums den Fürsten anfänglich – also im Jahre 1879 – lediglich um



Abb. 1: Das Mährische Gewerbemuseum in Brünn, gegründet 1873 (heute Mährische Galerie), zeitgenössische Abbildung 1883.

⁹ August Prokop, Das Mährische Gewerbemuseum, dessen Freunde und Feinde, in: Mitteilungen des Mährischen Gewebemuseums in Brünn I, 1884, 13, S. 1-2; Ders., Das Mährische Gewerbemuseum, in: Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn, II, 1885, 25, S. 1-2.

eine finanzielle Anleihe bat.¹⁰ Johann II. freilich spendete für die Errichtung des Hauses 1 000 Gulden.

Die Großzügigkeit dieser finanziellen Schenkung für den Bau des Museumsgebäudes war wirklich beachtlich. Die Unterstützung Johanns II. von Liechtenstein fand damit jedoch bei weitem nicht ihr Ende. Den finanziellen Zuwendungen folgten Schenkungen von Kunstgegenständen, langfristige Leihgaben für die Dauerausstellungen sowie eine breite Palette kurzfristiger Leihgaben für themengebundene Ausstellungen. Die erste Schenkung erhielt das Museum bereits gegen Ende des Jahres 1880. Am 15.12. fanden in den Sammlungen 88 Objekte Aufnahme, welche Beispiele enthielten, die aus damaliger Sicht in den Sammlungen eines Kunstgewerbemuseums nicht fehlen durften. In der Kollektion begegnen wir so einer ägyptischen Mumienstatue, einer antiken Terrakotta, einem kleinen italienischen Klappaltar, deutschen Renaissancevasen und hölzernen Paneaus, daneben aber auch moderner britischer Keramik. Diese Kollektion war hinsichtlich der Anzahl der einzelnen Posten die größte, dem Mährischen Kunstgewerbemuseum von Johann II. von Liechtenstein gemachte Schenkung, auch wenn sie – mit Blick auf die künstlerische Qualität – nicht an das Niveau von späteren Schenkungen heranreichte. Am wertvollsten erwies sich die Kollektion von vierunddreißig Stücken antiker Keramiken, die bis heute den Grundstock der insgesamt nicht allzu umfangreichen antiken Sammlung der Mährischen Galerie in Brno bildet. Der Frauentorso aus Tanagra oder die Kratere aus dieser Kollektion zählen jedoch auch im landesweiten Maßstab zu den wertvollsten Beispielen.¹¹ Unter den Einzelstücken ragte der kleine Klappaltar mit dem zu Beginn des 15. Jahrhunderts in der venezianischen Familienwerkstatt der Embriachis und vielleicht direkt von ihrem Besitzer Baldassare di Simone d'Aliotto in Bein geschnitztem christologischen Zyklus heraus (Abb. 2). Das hohe künstlerische und handwerkliche Niveau der Arbeit entspricht offenbar der Bedeutung des Auftrags (die Anfertigung von Altären stand in der Werkstatt Embriachi nicht im Fokus), zumal ansonsten hauptsächlich kleine Kästchen für die Brautausstattung angefertigt wurden.¹²

Mit dem frühneuzeitlichen Italien stand auch die überwiegende Mehrheit der anschließenden Schenkungen in Verbindung. Dies entsprach sowohl der Vor-

¹⁰ Archiv des Moravské umělecko-průmyslové muzeum v Brně (Mährisches Kunstgewerbemuseum in Brünn), K2, Inv.-Nr. 4.

¹¹ Terrecotten der Fürstlich Liechtenstein'schen Sammlung, in: Mitteilungen des Mährischen Kunstgewerbemuseums in Brünn II, 1885, 25, S. 2; Gabriel Hejzlar, Čtyři antické vázy (Vier antike Vasen), in: Sborník k 1000. Výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně 1973, S. 171–180.

¹² Julius von Schlosser, Die Werkstatt Embriachi in Venedig, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXII, 1899, S. 220–282.



Abb. 2: Baldassare di Simone d'Aliotto (?): Klappaltar, Werkstatt Embriachi, Venedig, nach 1400, Nussbaumholz, Intarsie, Beinschnitzerei. (Mährische Galerie in Brünn, Inv. 2651)

liebe des Fürsten selbst für die einzelnen Stilrichtungen als auch dem Geschmack der Zeit. Bestandteil eines weiteren umfangreichen, dem Museum im Jahre 1884 übereigneten Konvoluts von Gegenständen war auch die Kollektion von dreiundvierzig italienischen Textilabschnitten aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die kleinen Ausschnitte sind nicht größer als 50 Zentimeter und stellen Muster zeitgenössischer italienischer – in Seide, Wolle oder auch Leinen eingewebter – Ornamente dar (Abb. 3). Johann II. von Liechtenstein hatte sie wahrscheinlich auf Wunsch des Kuratoriums von dem deutschen Chorherrn Franz Bock (1823–1899) erworben, seinerzeit einer der bedeutendsten Fachleute für die Frage historischer Textilien. Bock bereiste im Rahmen seiner Arbeit für das Diözesanmuseum in Köln am Rhein ganz Europa und einen Teil des Nahen Ostens und sammelte Textilabschnitte. Er konzentrierte sich vor allem auf Kirchentextilien, aber seine berühmte Schere machte auch vor profanem Material nicht halt. Auf diese Art trug Bocks riesige Textilkollektionen zusammen, angefangen von den ältesten Beispielen koptischer Stoffe bis hin zur Produktion der Gegenwart, die schließlich von den Kunstgewerbemuseen in ganz Europa erworben wurden.¹³

Offenbar ebenfalls auf direkten Wunsch des Kuratoriums kaufte Johann II. von Liechtenstein mehrere prestigeträchtige Stücke italienischer Majoliken aus Faenza, Castello Durante und Venedig, die auf einer Auktion der Sammlung Richard Zschilles im August 1899 versteigert wurden. In der Sammlerwelt handelte es sich dabei um eine der am meisten beachteten Versteigerungen am Ende des 19. Jahrhunderts. Richard Zschille (1847–1903) zählte zu den leidenschaftlichen Sammlern seiner Zeit, seine Liebe galt vor allem italienischen und spanischen Majoliken. Seine Erfolge als Unternehmer gestatteten ihm, erhebliche Summen für Akquisitionen aufzubringen. In seinem Haus im sächsischen Großenhain entstand so *peu à peu* eine Sammlung, die – ihrem Umfang und ihrer Komplexität nach – in ganz Deutschland nicht ihresgleichen hatte und mit der noch nicht einmal die Sammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums zu konkurrieren vermochte. Zur Zeit ihrer größten Blüte um 1893 galt sie als die berühmteste Sammlung der Welt, die dann innerhalb von noch nicht einmal zehn Jahren wie Sand zwischen den Fingern zerrann. Grund dafür waren Zschilles Misserfolge als Unternehmer, die durch eine Krise in der Industrie und einem radikalen Verfall der Preise im Jahre 1890 ihren Anfang nahm. Zschille passierte das Schlimmste was einem enthusiastischen Sammler begegnen konnte: Er wurde selbst Zeuge, wie seine Sammlung

¹³ Dr. Bock, Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn II, 1885, 34, S. 2; Norbert Jopek, Kanonikus Dr. Franz Bock und das South Kensington Museum, in: Michael Embach, ed. Sancta Treveris: Festschrift für Franz Ronig zum 70. Geburtstag, Trier 1999.



Abb. 3: Textilabschnitte Italien, 16. bis 17. Jh., aus der Sammlung von Franz Bock, Köln. (Mährische Galerie in Brünn)

aufgelöst wurde.¹⁴ An der Kollektion der vom Auktionshaus Christies in London versteigerten italienischen und spanischen Majoliken hatten logischerweise zahlreiche private Sammler und Institutionen Interesse. Johann II. von Liechtenstein

¹⁴ Otto von Falke, Sammlung Richard Zschille. Katalog der Italienischen Majoliken, Leipzig 1899; Jens Schulze-Foster, Richard Zschille (1847–1903) – Sammlungsrekonstruktion und Sammlungsgeschichte, 2005 (unveröffentlicht).

erwarb dort direkt für die Sammlungen des Mährischen Gewerbemuseums sechs italienische und spanische Majoliken¹⁵ (Abb. 4) sowie einige Stücke für die eigene Sammlung.

Johann II. von Liechtenstein nahm nicht persönlich an der Auktion in London teil, sondern alle Käufe, d. h. auch die für das Brünner Museum, wurden von dem Direktor des Troppauer Gewerbemuseums Edmund Wilhelm Braun getätigt, ohne dass für die Troppauer Sammlungen auch nur ein einziger Gegenstand



Abb. 4: Italienischer Majolika-Teller mit dem Bild von Judith, Holofernes und Johannes dem Täufer, Pesaro, 1544. (Mährische Galerie in Brünn, Inv. 8778)

¹⁵ Italienische Majoliken, in: Mittheilungen des Mährischen Gewebemuseums in Brünn XVII, 1899, 22, S. 169-172.

erworben worden wäre.¹⁶ Erst drei Jahre danach bedachte der Fürst auch Troppau mit einem venezianischen Teller.¹⁷ Die ausgewählten Werke, die Johann II. von Liechtenstein den Brünnern als Schenkung vermachte, zählten auch innerhalb der Sammlung Zschille zu den bedeutendsten. An der Spitze stand ein Luxusteller aus Faenza mit einer Darstellung der Heiligen Familie und Johannes dem Täufer sowie einer reichen Verzierung mit Grottesken am Tellerrand (1505). Die feine meisterliche Zeichnung im Geiste des damals in Mode befindlichen schönen Stils, die farbliche Abstimmung, die vollkommene handwerkliche Ausführung verweisen auf die Urheberschaft eines bedeutenden Faenzaer Meisters, und dies ungeachtet der Tatsache, dass dieser keinerlei Zeichen hinterließ. Gleichermäßen bemerkenswert ist eine Fußschale, die in Faenza in der Werkstatt der Casa Pirota im «a berettino-Stil» entstand und die mit dem Wappen der florentinischen Familie Salviati (1531) versehen ist (zum Zeitpunkt ihrer Entstehung war sie Teil eines umfangreichen Tafelservice der Familie Salviati). Die hellblaue Grotteske auf dem Hintergrund in Kobaltfarben wurde wiederum mit einzigartiger Anmut ausgeführt. Aus Faenza oder aus den Werkstätten in Castello Durante stammt ein Hochzeitsteller, in dessen Zentrum die typische Szene zweier sich reichender Hände – die einer Frau und die eines Mannes – mit angesteckten Ringen dargestellt wird (1520). Die gleiche Provenienz weist ein in «bianco-sopra-bianco-Technik» ausgeführter Festteller mit einer Szene des Erzengels Michael (nach 1528) auf. Das venezianische Schaffen wird durch ein breites Tablett mit kriegerisch gestimmter Verzierung vertreten (1530–1540). Bestandteil der Akquisitionen war auch ein zu Beginn des 16. Jahrhunderts angefertigtes spanisches Tetón aus Manises. Die Kollektion von sechs Tellern ergänzte Johann II. von Liechtenstein noch um ein Exemplar aus den eigenen Sammlungen. Der Teller, in dessen Zentrum der Kopf von Alexander dem Großen dargestellt wird, sollte die in der Werkstatt Casa Pirota in Faenza hergestellte (1525–1530) Kollektion von Majoliken vervollständigen. Der Fürst hatte ihn bereits im Jahre 1883 im venezianischen Auktionshaus Richetti erworben.¹⁸

Zu den bedeutenden Vertretern der italienischen Renaissance zählt auch eine den Sammlungen im Jahre 1894 gestiftete Truhe mit Szenen aus der römischen Legende über Marcus Curtius. Sie gehört zur Gruppe der Hochzeitstruhen, der

¹⁶ Hausarchiv des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Karton 24, Geschenke Auswärts.

¹⁷ Slezské zemské muzeum, Opava, Uměleckohistorické pracoviště, inventární knihy (Schlesisches Landesmuseum, Troppau, Kunstgeschichtliche Abteilung, Inventarbuch).

¹⁸ Hausarchiv des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Karton 24, Geschenke Auswärts; Italienische Majoliken, in: Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn XVII, 1899, 22, S. 169-172; Jiřina Vydrová, Velká doba italského umění ohně. Italská majolika v československých sbírkách (Die große Zeit der italienischen Kunst des Feuers). Italienische Majoliken in tschechoslowakischen Sammlungen), Praha 1973.

sog. Cassone, die sich durch eine überreiche Verzierung der Vorderseiten auszeichnen. In den Liechtensteinischen Sammlungen finden sich zahlreiche derartige Truhen, die unmittelbar aus Italien von bedeutenden florentinischen und venezianischen Auktionshäusern wie etwa Bardini, Guggenheim, Gagliardi oder Richetti erworben wurden. Am häufigsten kaufte Johann II. von Liechtenstein in Florenz bei Stefan Bardini ein (1836–1922). Der berühmte Sammler und Antiquitätenhändler beschäftigte sich vor allem mit der italienischen Renaissance und vermittelte dem Fürsten mehrere Akquisitionen von in der Tat bemerkenswerten kunsthandwerklichen Gegenständen, einschließlich Hochzeitstruhen, die bis heute Perlen der Sammlungen des Liechtensteinischen Geschlechtes sind.¹⁹ Man kann davon ausgehen, dass Johann II. von Liechtenstein auch die erwähnte Cassone gerade bei Bardini erworben hat. Es handelt sich um eine längliche niedrige Truhe auf einem abgestuften Profilsockel. Oberseite und Seitenteile sind bemalt, die Vorderseite wird verziert durch das Relief eines zweiköpfigen Adlers und Putti, die auf ein von einer Schnitzerei mit vegetabilen Motiven umrahmtes Gemälde weisen. Die Bilder stellen ein römisches Lager mit Soldaten aus der Legende über Marcus Curtius dar, der sein Leben für die Stadt Rom opferte. Die Malerei zeichnet sich durch eine sehr feine Ausführung aus, bemerkenswert ist die teilweise sichtbare Vorzeichnung (Abb. 5). Die Kombination eines Gemäldes im kreisförmigen Format mit Reliefschnitzerei ist für die Veroneser Gegend um 1500 typisch.²⁰



Abb. 5: Michele da Verona: Cassone mit Szenen zu Marcus Curtius, Verona, 1490–1510, Nussbaum, Kiefer, Schnitzerei, Gips, Kreide, Vergoldung, bemalt, Eisenbeschläge. (Mährische Galerie in Brünn, Inv. 8527)

¹⁹ Hausarchiv des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Karton 17, Ankäufe in Florenz & Venedig, Meran.

²⁰ Wilhelm Bode, *Die italienischen Hausmöbel der Renaissance*, Leipzig, 1920; Frida Schottmüller, *Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance*, Stuttgart 1921.

Auch eine kleine Tafel mit der Figur eines in seiner Zelle eingeschlossenen und in ein Gebet versunkenen Mönches gehörte möglicherweise zu der Truhe oder einem anderen Möbelstück. Weder die Anatomie der Figur noch die Perspektive wurden fehlerfrei ausgeführt. Dessen ungeachtet ist die Szene nicht gemalt, sondern wurde in Intarsien ausgeführt, ergänzt von einem gestochenen Ornament und einer Zeichnung, was auf einen sehr gewandten Handwerker hindeutet, von dem die Intarsie stammt. Die schalenförmigen Falten in der Draperie der Mönchskutte zeichnen sich durch eine bemerkenswerte Feinheit aus, die zu dem Maßstab des Ornamentes auf der Rückseite der Zelle einen Kontrast bilden.²¹

Die norditalienische Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts wurde dem Mährischen Gewerbemuseum im gleichen Jahr wie die Truhe gestiftet, und zwar nach einem Besuch des Museums durch Fürst Johann II. von Liechtenstein, der sich das Haus mit allen seinen Sammlungen aufmerksam angesehen und dabei bemerkt hatte, dass ihnen eine erstklassige Sorgfalt entgegengebracht würde.²² Dieser positive Eindruck inspirierte Johann II. zu einer weiteren, für das Museum sehr bedeutenden Schenkung – eines Ofens aus Winterthur, den das Haus bereits 1890 anlässlich einer Ausstellung von Öfen aus Schlossinterieurs als Leihgabe beherbergt hatte. Neben einem früher erworbenen Kachelofen mit dem Wappen der Familie Dietrichstein aus deren Familienpalais in der damaligen Ferdinandstraße (heute Masaryk-Str.), der im Rahmen der Brünnner Assanierung hatte abgerissen werden müssen, wurden in der Ausstellung noch zwei weitere Öfen gezeigt, die Baron Gudenau und Graf Quido Dubský gestiftet hatten.²³ Der Winterthurer Ofen bildete das Prachtstück der Ausstellung (Abb. 6). Die Konstruktion auf einem achteckigen Grundriss wird von Löwenfiguren getragen und von einem Kachelsitz ergänzt. Das ikonographische Thema besteht aus der Darstellung der zwölf Monate und ihren jeweiligen Arbeiten, die Auswahl der Motive ist standardmäßig, d. h. angefangen vom Schlittschuhlaufen im Januar über Gartenarbeit im April, Ernte im August bis hin zum Holzspalten im Dezember. Die Kacheln mit den Monaten werden ergänzt durch personifizierte Darstellungen der Planeten des Sonnensystems. Die Krone des Simses ist mit Kartuschen mit Wappen und Entstehungsdatierung versehen (1640–1644). In der Lehne des Sitzes finden wir die Unterschrift des Schöpfers, bei dem es sich um Abraham Pfau handelte, einem

²¹ Geschenk, in: Mittheilungen des Mährischen Gewebemuseums in Brünn XII, 1894, 8, S. 131.

²² Se. Durchlaucht der regierende Fürst Johann von und zu Liechtenstein, in: Mittheilungen des Mährischen Gewebemuseums in Brünn XII, 1894, 6, S. 91.

²³ Schönes und seltenes Schaustück im Mährischen Gewerbe-Museum, in: Mittheilungen des Mährischen Gewebemuseums in Brünn VIII, 1890, 6, S. 102-103; Ofenprachtstücke, in: Mittheilungen des Mährischen Gewebemuseums in Brünn VIII, 1890, 8, S. 143.



Abb. 6: Abraham Pfau: Ofen und Sitz, Winterthur, 1640–1644, Keramikglasur. (Mährische Galerie in Brünn, Inv. 8515)

Mitglied des berühmten Geschlechts der Toufaren, die auf die Herstellung von Kachelöfen spezialisiert waren. Der Erhaltungsgrad ist einzigartig. Die meisten der Kacheln sind original, nur einige fehlende Stücke wurden von dem Brünner Maler

und Bühnenbildner des Stadttheaters, Turner, restauriert oder neu geschaffen. Nur in unserem Land findet man in den ursprünglich liechtensteinischen Interieurs heute noch einige weitere Beispiele dieses Typs eines Winterthurer Ofens, die zu den beliebten Sammlerartikeln zählten. Der Erhaltungsgrad der Originalstücke ist jedoch oft sehr schlecht, unter diesem Problem leiden auch die übrigen Beispiele aus den Sammlungen weltweit.

Johann II. von Liechtenstein zählte als Sammler von alter Kunst zu den exquisitesten Interessenten, er beschäftigte sich mit den interessantesten und qualitativ hochwertigsten Beispielen des Kunsthandwerks. Bemerkenswert ist deshalb seine Haltung als Sammler gegenüber der modernen angewandten Kunst. In dieser Haltung verbindet sich Johanns strikt konservativer Geschmack mit dem Bestreben, für Museen durch fortschrittliche Technologien hergestellte Gegenstände zu erwerben. Unter den Schenkungen an Museen findet man moderne Möbel, freilich weder Textilien noch Schmuck, dafür sind modernes Porzellan und Keramik jedoch in Fülle vertreten, und zwar vor allem aus England und Spanien.

Dem Mährischen Gewerbemuseum stiftete er Teller und Kacheln der englischen Firmen Minton Pottery, Royal Doulton, Simpson & Son, Maw & Co. sowie Proben spanischer Azulejos der Firma Pickman y Cía. Die aufgeführten Firmen hatten sich im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Ruf als gute Industriehersteller von Keramik und Porzellan erarbeitet. Ihre Produkte wurden für die Sammlungen zahlreicher Kunstgewerbemuseen zwecks Inspiration einheimischer Hersteller und zur Förderung progressiver Herstellungsverfahren angeschafft. Im Brennpunkt der Aufmerksamkeit standen vor allem britische Firmen, die seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts Kacheln industriell fabrizierten. Die gepressten Kacheln waren fest, sehr glatt, fast ohne Poren und deshalb sehr widerstandsfest. Dank der verschiedenen Möglichkeiten der Oberflächenbehandlung galten sie als sehr geeignet für die unterschiedlichsten Interieurs, von privaten bis hin zu öffentlichen; zudem fanden sie auch in Kirchen häufig Verwendung. Ein Anstieg der Bautätigkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber beispielsweise auch die intensiven Debatten über die Wichtigkeit von Hygiene im Leben des Menschen, bescherten der mittlerweile bereits industriellen Produktion eine ungeahnte Blüte.²⁴ Die Technologien wurden besser und auch die künstlerische Seite der Dekoration erreichte ein hohes Niveau. So befanden sich unter den Kacheldesignern der Firma Minton Pottery auch solche Persönlichkeiten wie Augustus W. Pugin. Unter den Kachelentwürfen aus den Sammlungen des Mähri-

²⁴ John A. Barlett, *British Ceramic Art 1870–1940*, London 1993.

schen Gewerbemuseums suchen wir dessen Namen jedoch vergeblich. Bei diesen handelt es sich um anonyme Entwürfe der Firmenateliers.²⁵

Johann II. von Liechtenstein schenkte dem Museum darüber hinaus einige spätgotische Plastiken. Drei Werke erwarb Johann dabei in Köln von Professor Hans Mohr im Gefolge einer sehr ausgedehnten Akquirierung. In der überlieferten Korrespondenz finden sich Angaben zu 40 Kisten mit unterschiedlichem Inhalt von Möbelstücken bis hin zu Plastiken, die schrittweise von Köln abtransportiert wurden, wobei einige länger in der Domstadt verbleiben mussten, darunter eine «kleine Madonna in Nussbaum»,²⁶ die wir möglicherweise mit jener Madonna in den Sammlungen der Mährischen Galerie identifizieren können. In den liechtensteinischen Protokollen wird die Madonna als vom Niederrhein stammende Arbeit, die um 1400 entstanden sein muss, erwähnt. Zu der bei Hans Mohr erworbenen Gruppe gehören zudem ein hl. Petrus sowie das Fragment einer Kreuzigung, die ebenfalls im Jahre 1880 in einem Konvolut von 88 weiteren Gegenständen nach Brünn gelangten.

In das Mährische Gewerbemuseum gelangten jedoch viel mehr Exponate aus den Liechtensteinischen Sammlungen als jene 229 gestifteten Objekte. Eine beträchtliche Anzahl von Objekten wurde dem Museum für kurze Ausstellungen als Leihgabe zur Verfügung gestellt. Diese Form der Zusammenarbeit funktionierte von Anfang der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts bis zum Jahre 1918.²⁷ Gelegentlich kam es vor, dass der Fürst die Leihgaben nach Beendigung der Ausstellung dem Museum überließ. Die erste Ausstellung, auf welcher Johann II. von Liechtenstein Leihgaben aus seinen Sammlungen zur Verfügung stellte, fand im Jahre 1883 statt und hatte im geographisch und zeitlich weitesten Sinne die Kunst des Orients zum Thema.²⁸ Zwei Jahre später wurde eine Ausstellung von Waffen überwiegend aus Leihgaben aus den Sammlungen der führenden mährischen Adelsgeschlechter, zu denen neben den Liechtensteinern, die Familien Salm-Reiferscheidt, Dubsky, Mitrovsky, Žerotín und Serenyi gehörten, gezeigt.²⁹ Aus den

²⁵ Elisabeth Aslin, *Minton 1798–1910*, London 1976.

²⁶ Hausarchiv des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Ankaufe Wien und verschiedene Städte, 1. Juni 1872 Für die Transkription dieses Briefes danke ich Maria Plevová.

²⁷ Hausarchiv des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Karton 22, Ausstellungen im Mährischen Gewerbe-Museum in Brünn.

²⁸ Hausarchiv des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Karton 22, Ausstellungen in Mährischen Gewerbe-Museum in Brünn; Orientalische Ausstellung, in: *Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn I*, 1883, 1, S. 2; Die von Sr. Durchlaucht dem regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein, in: *Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn I*, 1884, 16, S. 2.

²⁹ Hausarchiv des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Karton 22, Ausstellungen in Mährischen Gewerbe-Museum in Brünn; Zur Spezial Ausstellung von Wehr und Waffen des Mit-

Liechtensteinischen Familiensammlungen stammte auch ein umfangreiches Konvolut von fast einhundert, 1886 für eine Sonderausstellung ausgeliehenen Exponaten, die Interieur-Accessoires und der Gebrauchskunst im Interieur allgemein gewidmet war. Neben traditionell europäischen Gegenständen waren auf ihr auch Beispiele aus dem Nahen Osten vertreten.³⁰ Die Leihgaben Johanns II. von Liechtenstein umfassten aber auch Damenschmuck (1894),³¹ oder Möbel, die direkt aus den Wohnräumen der Liechtensteinischen Paläste in Rossau, Eisgrub (Lednice) und Feldsberg (Valtice) stammten (1899).³² Auch war Johann II. an der 1903 im Mährischen Gewerbemuseum in Brünn und anschließend in Olmütz gezeigten Ausstellung christlicher Kunst in beträchtlichem Maße beteiligt.³³ Die Mannigfaltigkeit und Vielfalt der Leihgaben stellen nur Mosaiksteine der ungewöhnlichen Bandbreite der Liechtensteinischen Sammlungen dar, die damals fast unbegrenzt erschien. Die intensive Zusammenarbeit zwischen dem Museum und dem Fürsten bei der Vorbereitung von Ausstellungen dauerte bis zum Jahr 1918, als die letzte Veranstaltung stattfand, für die Johann II. von Liechtenstein Leihgaben aus den Familiensammlungen zur Verfügung stellte.³⁴ Danach erlebten die Beziehungen leider eine Abkühlung, was wohl vor allem am Brünner Museum lag, da Johann II. von Liechtenstein mit dem Landesmuseum in Troppau noch bis zu seinem Tod im Jahre 1929 zusammenarbeitete.³⁵

Von großer Bedeutung für die Entwicklung musealer Institutionen war auch die Förderung wissenschaftlicher Arbeiten. Johann II. von Liechtenstein stiftete hier Gelder, dank derer das Museum die Herausgabe von Buchpublikationen bestreiten konnte, die sich mit der fachgerechten Bearbeitung der Sammelbestände beschäftigten, und der Fürst förderte darüber hinaus eigenständige Projekte einzelner Museumsmitarbeiter. Bekannt ist vor allem seine große Förderung

relalters und der Renaissance im mährischen Gewerbemuseum, in: Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn III, 1885, 3, S. 1.

³⁰ Hausarchiv des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Karton 22, Ausstellungen im Mährischen Gewerbe-Museum in Brünn; Allgemeines zur Spezial-Ausstellung im Mährischen Gewerbe-Museum, in: Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn IV, 1886, 9, S. 143-146.

³¹ Die Frauen – Ausstellung im Mährischen Gewerbe Museum, in: Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn XII, 1894, 12, S. 197-199.

³² Die Möbel – Ausstellung, in: Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn XVII, 1899, 24, S. 191.

³³ Kirchliche Ausstellung in Olmütz, in: Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn XXII, 1904, 3, S. 24.

³⁴ Hausarchiv des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Karton 22, Ausstellungen im Mährischen Gewerbe-Museum in Brünn.

³⁵ Schlesisches Landesmuseum, Opava, Arbeitsstätte für Kunstgeschichte, Archiv Braun, Kr. 344-347.

der Arbeit von August Prokop, dank derer der damalige Direktor des Mährischen Gewerbemuseums die Publikation «Burgen und Schlösser Mährens» (1888) und schließlich das vierbändige Werk «Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung» (1904) veröffentlichen konnte. Im Jahre 1907 gab Prokop die Publikation über das Liechtensteinische Schloss in Eisgrub (Lednice) unter dem Titel «Schloss Eisgrub in Mähren» heraus. Beiträge über die Mäzene zu verfassen gehörte zu den allgemein üblichen Arten, sich für ihre einer musealen Einrichtung gegenüber erwiesene Gunst zu bedanken. Die Museumszeitschrift «Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn» war für diesen Zweck geradezu prädestiniert. Als Johann II. von Liechtenstein dem Museum 1894 einige herausragende Exponate stiftete, fand sich noch im gleichen Jahr in der Zeitschrift ein Fachartikel über den Liechtensteinischen Palast in der Rossau in Wien.³⁶ Bei dem Dank für die Schenkung der Kollektion italienischer Majoliken aus Richard Zschilles Sammlungen handelte es sich sogar um einen direkt der Persönlichkeit des Fürsten gewidmeten Text.³⁷

Johann II. von Liechtenstein und seine Förderung des Mährischen Gewerbemuseums besaßen für die Entwicklung der Institution und die Stärkung ihres Prestiges im Rahmen Mitteleuropas und über seine Grenzen hinausgehend einen großen Einfluss. Zahlreiche Objekte, die er den Sammlungen stiftete, hätte sich das Museum niemals leisten können. Der Beitrag des Fürsten beruhte vor allem auf dem Aufbau der Kollektion von Gebrauchskunst der Renaissance, für welche er in der Tat herausragende Stücke erwarb und die deshalb bis heute nicht nur für die Besucher, sondern vor allem auch für Wissenschaftler attraktiv ist.

³⁶ Julius Leisching, Der fürstlich Liechtenstein'sche Gartenpalast in der Rossau zu Wien, in: Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn XII, 1894, 9, S. 153-155.

³⁷ Julius Leisching, Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst, in: Mittheilungen. Zeitschrift des Verbandes österr. Kunstgewerbemuseen, 1909, 2, S. 17-21.

12

Die Suche nach der Identität. Die Liechtenstein im Schlesischen Landesmuseum¹

Pavel Šopák – Markéta Kouřilová

Österreich-Schlesien als gleichsam autonomes Land innerhalb der habsburgischen Doppelmonarchie suchte seine kulturelle Identität auf spezifische Weise. Über den Rahmen des tschechisch-deutschen Rivalität hinaus, die die mitteleuropäische Geschichte zumindest seit dem dritten Viertel des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg prägte, betraf diese moderne schlesische Identität nicht allein die nationalistische Verankerung der damaligen Gesellschaft, die sich von der Polarität zwischen Tschechen- und Deutschtum (darüber hinaus begann im östlichen Teil der Region die polnische Minderheit eine immer grössere Agilität zu entfalten) ableitete; es ging zudem auch um eine neu formulierte Landesidentität, um die Artikulierung von Spezifika, die ganz (Österreichisch) Schlesien eigen waren und die die hiesige Gesellschaft wertemässig zusammenschweissten – und zugleich von den Gesellschaften anderer Regionen der Doppelmonarchie, einschliesslich der böhmischen Länder, unterschieden, zumal diese Spezifik auch gegenüber diesen empfunden und hervorgehoben wurde. Es reichte nicht aus, ein loyaler österreichischer Bürger zu sein; die böhmischen und deutschen Schlesier wollten die lokale Identität in ihrer Spezifik und wertemässigen Kohärenz formulieren und mit unterschiedlichen Mitteln kulturelle Aktivitäten artikulieren. Sofern der dortigen tschechischen Population starke Impulse fehlten (aktuell waren Hinweise auf das schlesische flache Land und die sozialen Probleme, die in den *Schlesischen Liedern* eine Thematisierung erfuhren), fand die deutsche Gesellschaft diese sprachlich wesentlich müheloser und in einem breiten Spektrum von Realien, in der Artikulierung geschichtlicher Umbrüche und im Vermächtnis berühmter Persönlichkeiten der Vergangenheit. Was jedoch beide ethnisch-nationalen Gemeinschaften verband, war das Trauma der Angliederung eines Grossteils von Schlesien an Preussen (1742). Es ist in der Tat sehr wichtig daran zu erinnern, dass sowohl in der deutschen als auch in der tschechischen Gesellschaft das Jahr 1742 negative Konnotationen dadurch hervorrief, wie sich ein Teil des Troppauer Landes und Jägerndorfs – auf natürliche Weise den städtischen Zentren auf der österreichi-

¹ Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen des Projektes «Schlesien: Erinnerung – Identität – Region» (DF11P01OVV018), das aus Mitteln des Programmes NAKI finanziert wird.

schen Seite inkliniert, auf der anderen Seite die staatliche Grenze spürte, und wie dadurch die hiesige Gesellschaft wirtschaftlich, sozial und kulturell verarmte.

In diesem komplizierten, bei weitem nicht bekannten und von der modernen Historiographie nur sporadisch reflektierten Prozess der «Suche nach der Identität» spielte das Schlesische Landesmuseum eine wichtige Rolle, und zwar keineswegs nur bis zum Ersten Weltkrieg bzw. dem Untergang der Monarchie, welches den Zeitraum darstellt, der uns in unserem Beitrag vordergründig interessiert. Der Terminus *Schlesisches Landesmuseum* (Slezské zemské muzeum) bildete nämlich ein inoffizielles Synonym für das Museum Kaiser Franz Josephs für Kunst und Gewerbe in Troppau (Opava); dieses wurde im Jahre 1883 gegründet und verfügte seit 1895 über ein eigenes Gebäude (Abb. 1). Die Verknüpfung der Liechtensteiner mit dem Museum als Symbol des Landes Schlesien ist jedoch vielseitig: Das Gebäude entstand an der Stelle des Troppauer Schlosses der Liechtensteiner bzw. der historischen Gemäuer (wenngleich der Denkmalwert von den Zeitgenossen nicht in dem Umfang wahrgenommen wurde, dass sie das Schloss am Ende des 19. Jahrhunderts vor der Demolierung geschützt hätten), die das traditionelle Symbol des Landesherrn und seiner Präsenz am gegebenen Ort repräsentierten (Abb. 2). Daher hat noch im Jahre 1815 Ferdinand Runk (1764–1834) das Schloss gemalt und in einen Zyklus von Ansichten liechtensteinischer Bauten eingeordnet, den er für Fürst Johann I. von Liechtenstein schuf.² In der Exposition des im Jahre 1896 gegründeten Stadtmuseums in Troppau erinnerte ein plastischer (sic!) Plan des Objekts und seiner Umgebung aus der Mitte des 17. Jahrhunderts an das Schloss³, den das Museum im Jahre 1905 als Geschenk von Johann II. von Liechtenstein erhalten hatte. Ein mit den Trends in der österreichischen Denkmalpflege zusammenhängendes Interesse signalisierte der Fürst am Schloss in der anderen liechtensteinischen Stadt in Schlesien – in Jägerndorf (Krnov). An den Fassaden des bis heute existierenden unscheinbaren Gebäudes wurden zwar Renaissance-Sgraffiti entdeckt, die bereits aus der Regierungszeit Johann Georgs von Jägerndorf stammten, die diesen gewidmete Pflege jedoch wurde erst im Kontext des liech-

² Kräftner, Johann: *Liechtenstein Museum Wien. Biedermeier im Haus Liechtenstein. Die Epoche im Licht der Fürstlichen Sammlungen*. München, Prestel 2005, S. 126–127.

³ Slezské zemské muzeum, uměleckohistorické pracoviště (Schlesisches Landesmuseum, kunsthistorische Abteilung) Inv.-Nr. U4059A. Zuletzt hierzu Šopák, Pavel: *Epilog opavského zámku v obnisku urbanistických a monumentických snah přelomu 19 a 20 století* (Ein Epilog des Troppauer Schlosses im Fokus der urbanistischen und monumentalischen Bemühungen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert). In: Miketová, Hana – Müller, Karel u. a., *Opavský zámek, Opava, OKO – Zemský archiv 2012*, S. 19 (hier auch eine Farbbildung).



Abb. 1: Troppau. Kaiser Franz Joseph-Museum für Kunst und Gewerbe bzw. Schlesisches Landesmuseum, Ansichtskarte aus der Zwischenkriegszeit. (Schlesisches Landesmuseum)



Abb. 2: Franz Biela: Blick von Osten auf Troppau, das Schloss ganz rechts, Aquarell auf Papier, 1813. (Schlesisches Landesmuseum)

tensteinischen Mäzenatentums der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewährt.⁴ Wenngleich das Jägerndorfer Schloss zu dieser Zeit bereits nicht mehr als Residenz diente, taucht die Erwähnung als eines der «liechtensteinischen Schlösser» im Troppauer Land, das sich – zusammen mit Jägerndorf – seit Ende 1613 im Besitz der Fürstenfamilie befand, im Zusammenhang mit dem Akt der Widmung des Grundstücks des Troppauer Schlosses für den Bau des Landesmuseums auf. Johann II. von Liechtenstein wurde zum Protektor des Museums und der zentrale Raum des Museumsbaus – der Saal, der in den Jahren 1895–1910 als Ort der Beratungen der handels- und Gewerbekammer diente, die das Museum gründete und dessen Betrieb finanzierte – erhielt die ehrenvolle Bezeichnung *Liechtensteinischer Saal* (Sál lichtenštejnský). Bereits diese räumlichen und zeitlichen Zusammenhänge deuten an, dass wir das Verhältnis Johanns II. von Liechtenstein zum kulturellen Erbe auf andere Weise begreifen müssen – nämlich nicht als reines Mäzenatentum, das auf der Liebe zur Kunst des Mäzens fusste.

Das Verhältnis der Liechtensteiner zu Schlesien erfüllte sich dann unmittelbar im Museumsgebäude und als spezifisch erwies sich, dass die kulturelle Identität der Region hier zugleich mit dem Prozess der Konstituierung der regionalen Kunstgeschichte ihre Artikulation erfuhr. Die in bestimmter Hinsicht unterste Etage dieses Verhältnisses in Form eines traditionellen Mäzenatentums, die Fürst Johann II. von Liechtenstein gegen zahlreiche museale Institutionen und Kunstakademien entwickelte, war die Beteiligung an den drei mehr oder weniger selbständigen (Ausstellungs-)Teilen des Troppauer Museums – der Gemäldegalerie des Museums, der Exposition des Kunsthandwerks und der Museumsbibliothek.⁵ Wir müssen hier den liechtensteinischen Beitrag für die Ausstattung der Bildergalerie des Museums besonders hervorheben.⁶ Diese konnte sich zwar – mit Blick auf Umfang und Qualität – nicht mit der Gemäldegalerie des Franzensmuseums in Brünn messen, erfüllte aber auch so gut die Funktion einer «Landesgemäldesammlung» im Sinne einer Repräsentation aktueller künstlerischer Trends, die

⁴ Höss, Karl: *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst*. Wien, Anton Schroll & Co. 1908, S. 260-261.

⁵ Ebd., S. 183. Hier ist die Rede von wertvollen Werken, die der Museumsbibliothek gewidmet wurden, 24 Graphiken alter Meister, 33 Ölbilder und mehr als 350 Werke der Plastik und des Kunsthandwerks. Zu den mittelalterlichen Plastiken vgl. zuletzt Chamonikola, Kaliopi (Hg.): *Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách* (Aus nah und fern. Mittelalterliche Importe in mährischen und schlesischen Sammlungen). Brno, Moravská galerie 2009, passim.

⁶ Als Schwerpunkt des liechtensteinischen Mäzenatentums unterstrich diese Tatsache bereits Edmund Wilhelm Braun. Vgl. Braun, Edmund Wilhelm: *Das Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau (Schlesisches Landesmuseum) und seine Sammlungen 1883–1908*. Troppau 1908, S. 29.

hier allen Interessenten – Adepten der bildenden Kunst zum Studium angeboten wurden.

Der Unterschied – und wir wagen zu glauben, dass hierin ein Unterschied zu Brünn und weiteren Museen bestand – im Verhältnis der Liechtensteiner zum Museum beruht in der allseitigen Nutzung der liechtensteinischen Spenden, in ihrer Anwendung in unterschiedlicher Gestalt bzw. in den Bereichen musealer Aktivitäten, d. h. im Kontext von Forschung, Popularisierung und Repräsentation als Mittel der Repräsentation des Landes sowie als einmalige Gelegenheit für die Entfaltung der Kunstgeschichte. Und es ging hier keineswegs um ein passives, einseitiges, durch die Superiorität des Mäzens gegenüber der beschenkten Institution bestimmtes Verhältnis. Die Schlüsselpersönlichkeit in dieser Beziehung wurde der Kunsthistoriker, Denkmalschützer und Museumsleiter Edmund Wilhelm Braun (1870–1957). Ausgebildet in den Fächern Kunstgeschichte und klassische Archäologie an den Universitäten in Heidelberg, Leipzig und Freiburg im Breisgau fand Braun in Österreich-Schlesien zahlreiche in der Tat Lebensaufgaben in der Forschung. Sein ihm eigenes Gefühl für die Qualität eines Kunstwerkes und die Fähigkeit intellektueller Weitsicht, die ihn über das provinzielle Milieu Troppaus hoben, führten zu einer schöpferischen Beziehung auch im Falle der liechtensteinischen Thematik. Offenkundig wird, dass auch die «Gegenseite» – d. h. Johann II. Fürst von Liechtenstein und die liechtensteinische Administration – sich der Qualitäten Brauns bewusst wurden und ihm ein gründliches Studium der liechtensteinischen Denkmäler ermöglichten. Leider wurde dieses Studium mit Blick auf die Publikationstätigkeit – bis auf wenige Ausnahmen – nicht «verzinst».

Anders ausgedrückt: Zu den Gegenständen, die in den Troppauer Museen auf städtischer wie Landesebene zusammengetragen wurden, fügte Braun zielgerichtet «Liechtensteiniana» hinzu, die er an verschiedenen Orten Mittel- und Westeuropas kennengelernt hatte (was ein sehr eigenständiges Thema für eine spezielle Analyse darstellt, die freilich durch ihren Umfang den Rahmen und Sinn unseres Beitrags eines Überblicks sprengen würde). Eine Richtung repräsentiert die Aufmerksamkeit auf die liechtensteinischen Dominien in Schlesien (z. B. Jägerndorf), anders wiederum verhält es sich mit Brauns Interesse an den liechtensteinischen Schlössern und Palais sowie den dortigen Sammlungen ausserhalb der Region (Wien, Eisgrub). So gelang es Braun zumindest, die Zusammenhänge anzudeuten, von denen wir – aufgrund ihrer Bedeutung – hier zumindest die Entdeckung einer Zeichnung von Friedrich Bernard Werner erwähnen (Abb. 3), die den Palast bzw. das Schloss zeigt, als Projekt entworfen von Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745) und bestimmt für die Liechtensteiner, die beabsichtigten dieses irgendwo auf dem Gebiet des Fürstentums Troppau (möglicherweise vor den Mauern von Troppau selbst) erbauen zu lassen. Auf den ersten Blick wird erkennbar, dass es

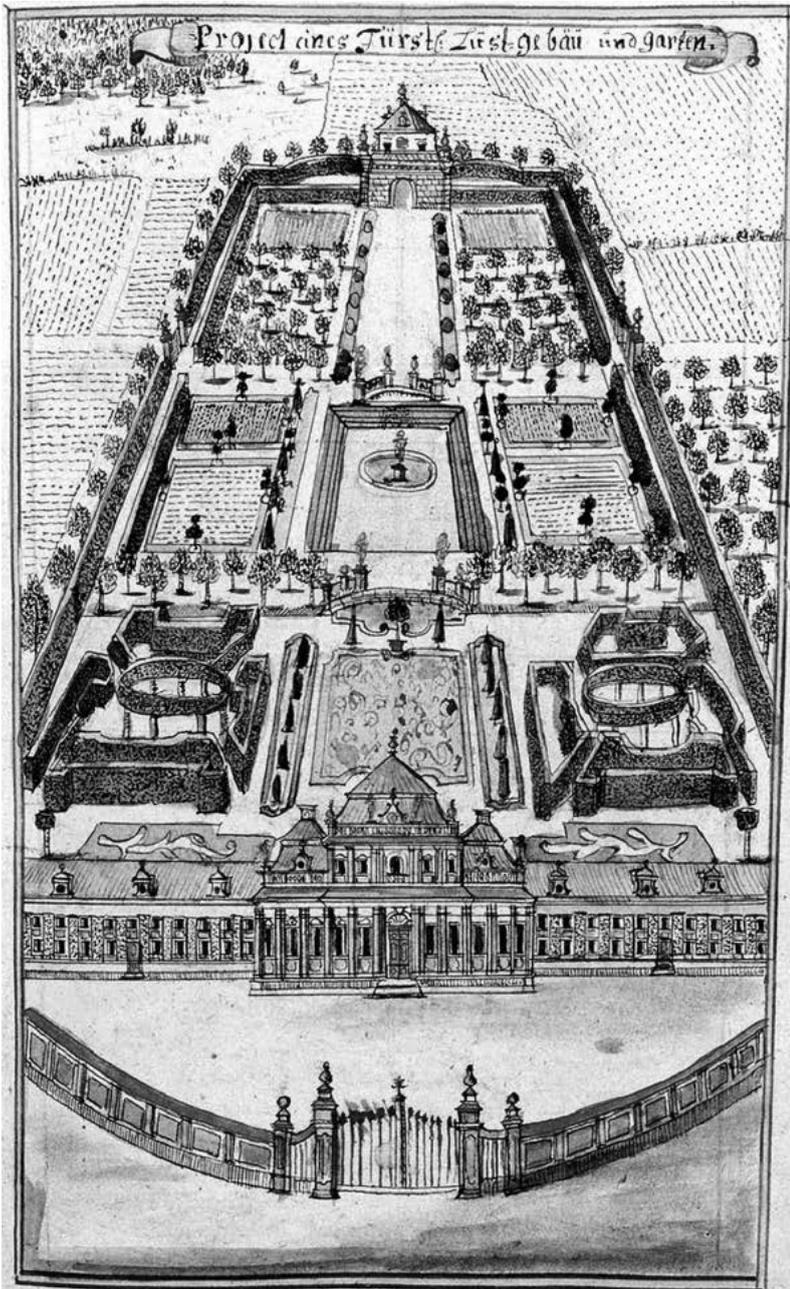


Abb. 3: Friedrich Bernard Werner: Zeichnung der vorgeschlagenen liechtensteinischen Residenz in Troppau bzw. im Fürstentum Troppau, Feder auf Papier, Original verschollen. (Schlesisches Landesmuseum)

sich um einen Vorgänger des Unteren Belvederes in Wien (1714–1716) handelte bzw. um ein *corps-de-logis* des gesamten Barockensembles, ergänzt um Terrassen und Umfriedungsmauern. Die Zeichnung, die Braun entdeckte, hat jedoch Bruno Grimschitz erst mit der Zeit in allen Zusammenhängen publiziert.⁷ Im Zentrum dieser Forschungen sollte die liechtensteinische Jubiläumsausstellung im Jahre 1914 stehen (was auch geschah), die eine ganze Reihe von Entdeckungen brachte und aus dem Gewirr neuer Realitäten ein bestimmtes Bild der Beziehungen zwischen Landesherr und Land schuf, das u. a. durch die Einordnung des modernistischen Gebäudes des Schiessplatzes in Jägerndorf, das von dem Wiener Sezessionisten Leopold Bauer stammte und das Interesse Johanns II. von Liechtenstein an der zeitgenössischen bildenden Kunst dokumentiert, aktualisiert wurde.

Im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Ausstellung avancierten die Liechtensteiner – die historischen, kulturgeschichtlichen und kunsthistorischen Aspekte ihres Wirkens in Schlesien – zu einem ausserordentlich attraktiven Forschungsthema, das in Kooperation deutscher und tschechischer Regionalhistoriker (Edmund Wilhelm Braun, Gottlieb Kürschner, Josef Morr, Josef Zukal) und in Zusammenarbeit zwischen Braun und dem liechtensteinischen Archivar Franz Wilhelm zum Ausdruck kam. In Übereinstimmung mit dem Titel unseres Beitrags ist charakteristisch, dass die Präsentation dieser Forschungsergebnisse auf den Seiten der Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte Österreich-Schlesiens erfolgte, die seit dem Sommer 1905 durch das Troppauer Museum herausgegeben und von Braun redigiert wurde. Die Gründer der Zeitschrift proponierten diese gleichsam als Grundlage für das Kennenlernen der Geschichte der eigenen Heimat (*unsere engere Heimat*)⁸, wobei man auch die Bindung der Region an die Liechtensteiner hinzuzählte. Und bezeichnend ist, dass in Brauns Avis die Zusammenarbeit mit Franz Wilhelm an erster Stelle des Verzeichnisses historischer Schriftquellen, die wichtig *«für die Erforschung unserer engeren Heimat»* sei, die Grundlage, *«die Schlussfolgerung, dass das Fürstentum Troppau zu Schlesien und keineswegs zu Böhmen gehört»*.⁹ Eine weitere Aktualisierung leiten wir aus dem Zeitschriften-

⁷ Wilhelm Franz: *Notizen zur schlesischen Kunsttopographie. Aus Aktenstücken des fürstlich Liechtensteinschen Hausarchives*. Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte Österreichisch-Schlesiens (ZfKÖSch) 9, 1914, S. 117 (hier auch eine Anmerkung E. W. Brauns zur Entdeckung der Zeichnung in Breslau und deren Einordnung in den Kontext. Eigenständig hierzu erst Grimschitz, Bruno: *Ein Projekt für ein Residenzschloss der Fürsten Liechtenstein in Troppau von Johann Lucas von Hildebrandt*. In: Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der Tschechoslowakischen Republik 1, Prag 1931, S. 40–44.

⁸ Knaflitsch, Karl: *Österreichisch-schlesische Geschichtsbestrebungen und das historische Zeitschriftwesen*. ZGKÖSch 5, 1909–1910, Nr. 1, S. 8.

⁹ Braun, Edmund Wilhelm: *Über bisher unbekannte Archivalien für die Geschichte der beiden Fürstenthümer Troppau und Jägerndorf*. ZGKÖSch 6, 1910–1911, Nr. 1, S. 30.

artikel des Landesarchivars Gottlieb Kürschner ab, den die Statthalterschaft der Liechtensteiner in Troppau und Jägerndorf Mitte des 17. Jahrhunderts interessierte, was ein mit einem anderen Thema zusammenhängendes Sujet darstellt, dass sich auf die kulturhistorische Ebene ausweitete, nämlich die Problematik des Mäzenatentums des Adels, der in einem Dienstverhältnis zu den Liechtensteinern als Landesherr stand. Dies betrifft die Herren Trach von Březí und insbesondere Georg Stephan Graf von Würben (z. Vrba), woraus sich eine ganze Reihe weiterer kunsthistorischer Themen und Forschungsrichtungen ableiten lassen.

Die Kenntnisnahme der liechtensteinischen Denkmäler, die bei der Vorbereitung der erwähnten liechtensteinischen Ausstellung kulminierten, ermöglichte es Braun, die Grundlage einer kommenden, avisierten – und notwendigerweise muss hinzugefügt werden, nie verfassten – Synthese einer Kunstgeschichte Österreich-Schlesiens zu schaffen, deren Anläufe wir seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts¹⁰ und deren Entwicklung wir im Verlaufe der Zwischenkriegszeit verfolgen können. Die Schwerpunkte der beabsichtigten Synthese sollten einige wichtige Werke in der Zeitspanne vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart bilden, die mit der liechtensteinischen Ära verbunden waren. Dies ist unbestritten das Schloss in Jägerndorf, das dank der Restaurierung der Sgraffiti im Jahre 1888 bewertet wird. Das Vordringen des Barock ist verbunden mit der Durchsetzung des katholischen Glaubens und seiner Stütze in Gestalt des Jesuitenordens. Die monumentale Architektur der Kirche St. Georg und Adalbert in Troppau (Abb. 4), in der wir das Wappen der Liechtensteiner finden, ist zugleich ein unübersehbares Mittel der liechtensteinischen Repräsentation in der Stadt, d. h. es erfüllt die Funktion, die das unscheinbare Schloss bei weitem nicht zu erfüllen vermochte (sofern es selbstverständlich nicht durch Hildebrandts Neubau ersetzt würde). Zu der Jesuitenkirche kehrte Hildebrandt mehrfach zurück. Insbesondere zum Interieur, das er mit dem Hauptaltar krönte, von dem bereits der schlesische Topograph Faustin Ens nicht zu erwähnen vergass, dass dessen Errichtung die im Jahre 1699 von Johann Adam Fürst von Liechtenstein bereitgestellten Finanzmittel ermöglichten.¹¹ Die Achse der bildenden Kunst im Barock des 18. Jahrhunderts trassieren zwei bedeutende Werke: das Projekt der liechtensteinischen Residenz von Johann Lucas von Hildebrandt sowie der spätbarocke Epitaph Karls von Liechtenstein von Johann Georg Lehner (siehe übernächste Seite, Abb. 6), dem Edmund Wilhelm Braun mehrere Beiträge widmete und eine Edition archivali-

¹⁰ Ders.: *Die historische Abteilung der schlesischen Handwerksausstellung zu Troppau 1909*. ZGKÖSch 5, 1909–1910, Nr. 2, S. 71–76 (zu Lehnens Epitaph S. 74).

¹¹ Ens, Faustin: *Das Oppalant oder der Troppauer Kreis 3*. Wien 1836, S. 132. In der Kirche ruhen die Gebeine der Mutter und dreier Schwestern Karl Eusebius' Fürst von Liechtenstein.



Abb. 4: Troppau. Unterer Markt, Kirche St. Georg und Adalbert, Westportal mit dem liechtensteinischen Wappen. Foto vor 1945. (Schlesisches Landesmuseum)



Abb. 5: Johann Adam Delsenbach: Blick auf Troppau, Anfang 18. Jahrhundert, Kupferstich nach einer Zeichnung. (Schlesisches Landesmuseum)

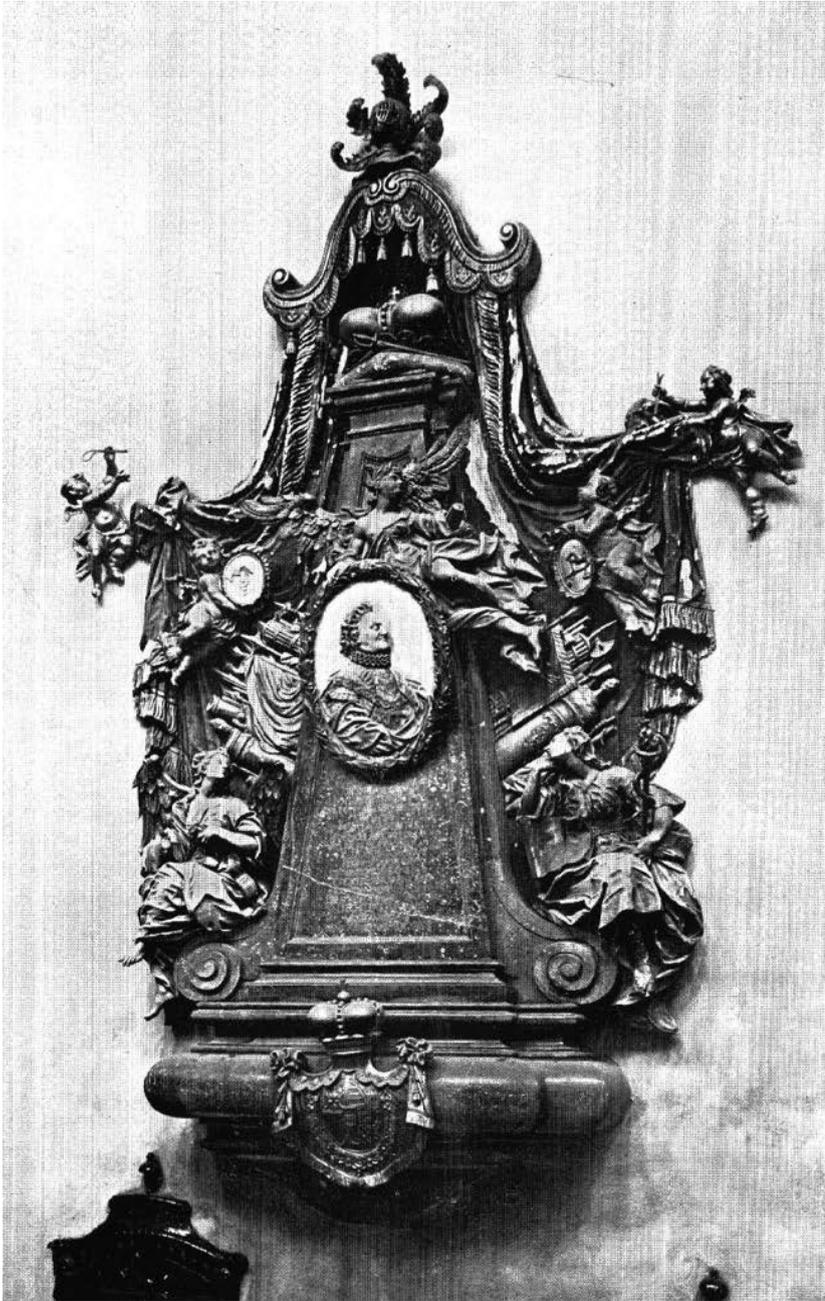


Abb. 6: Johann Georg Lehner: Troppau, Propsteikirche Mariä Himmelfahrt, Epitaph Karls von Liechtenstein. (Foto Florian Gödel, um 1914)

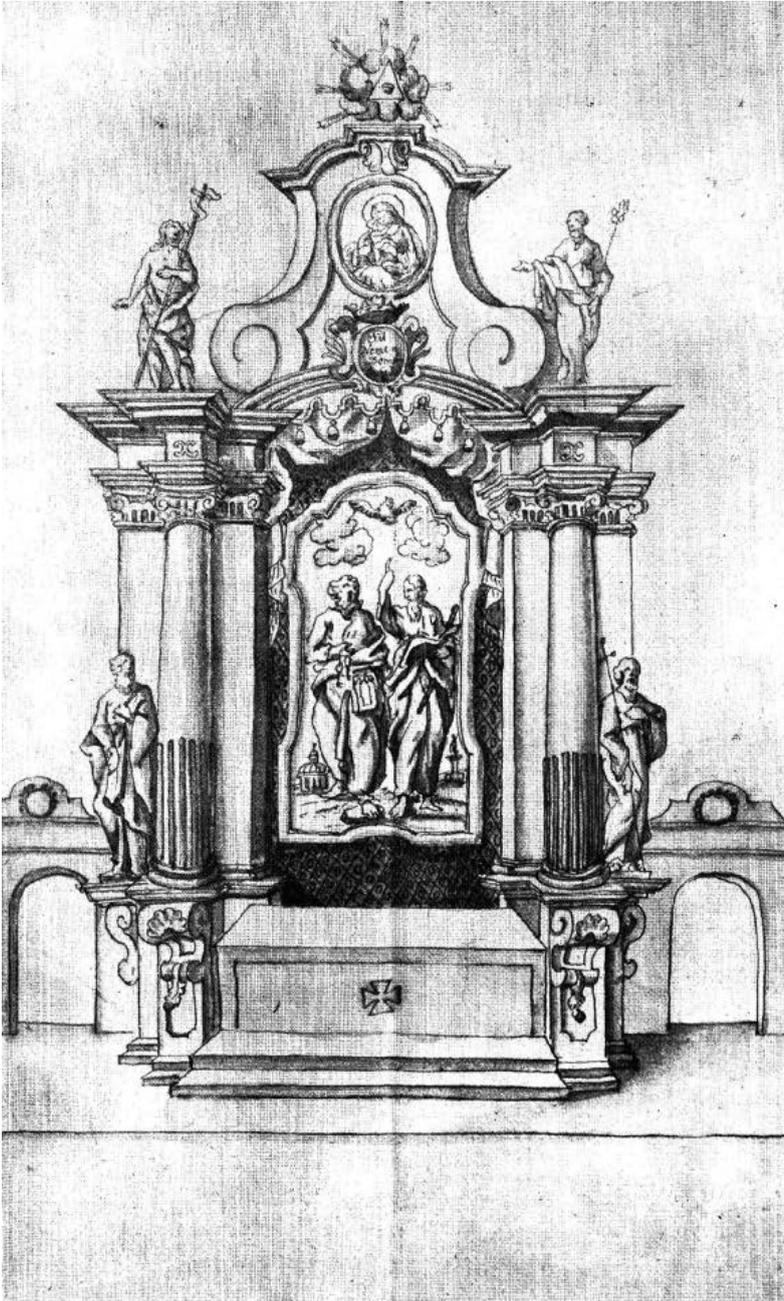


Abb. 7: Dominik Klein: Kreuzberg (Kružberk), Kirche St. Peter und Paul, Entwurf des Altars mit Bild, Zeichnung auf Papier, verschollen, 1744, Reproduktion aus dem Jahre 1914. (Schlesisches Landesmuseum)

scher Dokumente herausgab.¹² Beide Arbeiten zeigen jene wichtige überregionale Verankerung der schlesischen Problematik: Es handelt sich um Werke, die verlässlich im Kontext der mitteleuropäischen Kunstgeschichte stehen. Ihnen schliessen sich verschiedene Typen ikonographischer Belege an, vor allem das graphische Album Johann Adam Delsenbachs mit der Troppauer Vedute, zu der sich in den Sammlungen des Schlesischen Landesmuseums bis heute eine zeichnerische Vorlage erhalten hat (siehe vorne, Abb. 5). Der jeweilige Vergleich von Zeichnung und Graphik bringt auch das weitere Aussehen des nicht verwirklichten Konzepts der fürstlichen Residenz zum Vorschein.¹³ Lehnerts Epitaph, vielfach in der Fachliteratur präsentiert, ist zweifellos ein ausserordentliches Werk, das in sich den Aspekt des internationalen Kulturaustauschs der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts einschliesst – eine zeitliche Analogie finden wir in den Pariser Kirchen Saint-Nicolas-du-Chardonnet und Saint-Germain-des-Prés¹⁴, ebenso das Element der Manifestation lokalpolitischer Zusammenhänge: der Landesherr ist hier überspitzt nur kurze Zeit nach den verlorenen preussisch-österreichischen Kriegen erwähnt und seine Gestalt scheint geradezu als Garant für die Integrität des geteilten Landes aufzutreten – enthüllt als Vorposten und gleichsam Erinnerung an die glorreiche Vergangenheit. Von diesen imaginären Höhepunkten leitete sich eine Kultur ab, manifestiert in einigen Werken von zweitrangiger Bedeutung, etwa der Zeichnung des Altars von Dominik Klein für die Kirche in Kreuzberg aus dem Jahre 1744 (Abb. 7). Des weiteren durch leider zerstörte Werke, etwa Lehnerts Kanzel für die Kirche in Morawitz (Moravice 1755–1758).¹⁵ Doch auch hier finden wir zahlreiche Desiderate im Sinne einer Würdigung der Beziehungen zwischen Investor (Besteller, Auftraggeber) und Realisator mit Blick auf die Qualität des Werkes und seine überregionale Verankerung. Dergestalt erscheint das Engagement des Wiener

¹² Braun, Edmund Wilhelm: *Ein Epitaph des Fürsten Karl Liechtenstein in der Troppauer Pfarrkirche und sein Meister, Bildbauer Johannes Georg Lehnert*, ZGKÖSch 5, 1909–1910, Nr. 1, S. 25–39; Ders.: *Die Restaurierung des Epitaphs des Fürsten Karl Liechtenstein in der Troppauer Pfarrkirche und sein Meister, Bildbauer Johann Georg Lehnert*. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Denkmalfpflege, III. Folge, Band 14, Wien 1915, S. 162–164.

¹³ Zum Vergleich von Zeichnung und Graphik mit dem Fokus des nicht existierenden Baus des Schlosses siehe Šopák, Pavel: *Opava jako barokní rezidenční město. Příspěvek k tématu* (Troppau als barocke Residenzstadt. Ein Beitrag zum Thema). In: Opava. Sborník k dějinám města 1. Opava 1998, S. 148–153.

¹⁴ Braun, E. W.: *Ein Epitaph*, S. 31.

¹⁵ Eine kleine Gruppe von Allodialgütern, die zum Troppauer Schlossamt in Troppau gehörten (d. h. Morawitz, Alt-Lublitz [Staré Lublice], Neu-Lublitz [Nové Lublice] und Kreuzberg), repräsentiert zwar einen geschlossenen Investorenkreis von Bauten und Werken im Mobiliar der dortigen Kirchen, deren Qualität jedoch ist provinziell. Die hiesigen Kirchen wurden in dieser Reihenfolge errichtet: Kreuzberg (gotische Kirche, später barockisiert), Morawitz (1735), Neu-Lublitz (1786), Alt-Lublitz (1810–1811).

Malers Johann Franz Greipel (1720–1798) bei der Anfertigung der Altarbilder für die Kirchen im liechtensteinischen Dominium. Dies gilt für die Kirche der Geburt der Jungfrau Maria in Brumowitz (Brumovice), wo sich bis heute eines der beiden Bilder der Seitenaltäre erhalten hat, insbesondere aber für Breitenau (Široká Niva), wobei Gregor Wolny nicht zu erwähnen vergass, dass der Bau der dortigen Kirche des hl. Martin (1718–1821) Anton Florian Fürst von Liechtenstein initiierte, wobei die drei Altarbilder der *«liechtensteinische Hofmaler Greipel»* malte.¹⁶

Der Erste Weltkrieg beendete schlagartig die vielversprechend sich entwickelnde Liechtenstein-Forschung, angesiedelt am Schlesischen Landesmuseum. Es entstand ein neuer machtpolitischer Status quo, in dem jedoch für die liechtensteinische Thematik nur scheinbar kein Platz mehr war. Diese erschien wiederum auf der Bildfläche – und erneut mit dem Gefühl der Bedrohung der Landesidentität, konkret nach Beseitigung des selbständigen Landes Schlesien (1928) und damit in einer Situation des dringenden Bedarfs nach einer Aktualisierung der kulturellen Traditionen der Region. Es geht konkret um einen Text Edmund Wilhelm Brauns, der ein synthetisches Bild der Kunstgeschichte Österreichisch-Schlesiens zeichnete, eingebunden in eine repräsentative Publikation, die Schlesien als ein Land mit Spezifika und Besonderheiten darstellte. In einem panoramaartigen Bild der Kunstgeschichte der Region finden wir hier künstlerische Werke, verbunden mit den Liechtensteinern, die als Höhepunkt der regionalen künstlerischen Entwicklung gepriesen werden, was sowohl für die Jesuitenkirche in Troppau, die die *«neue Bauperiode Schlesien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts»* repräsentierte, als auch für den neuerlich erwähnten Epitaph Karls von Liechtenstein galt, der ein *«Hauptwerk des plastischen Schaffens in Troppau in der Mitte des 18. Jahrhunderts»* sei.¹⁷

Die Bohemisierung des für den Zwischenkriegszeitraum bestimmten Museumsprogrammes und damit verbunden die Stärkung des Interesses an der Ethnographie wurden nach 1945 zur bestimmenden Doktrin. Erst das heutige Schlesische Landesmuseum kann programmatisch zur Thematik der Liechtensteiner zurückkehren. Eine Gelegenheit bietet der Zyklus von Ausstellungen im Rahmen des Forschungsprojektes *Slezsko: Paměť – identita – region* (Schlesien: Erinnerung – Identität – Region, 1201-2015). Insgesamt sechs Ausstellungen zeigen eine kom-

¹⁶ Wolny, Gregor: *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften*. I. Abtheilung Olmützer Erzdiözese IV. Brünn 1862, S. 367.

¹⁷ Braun, Edmund Wilhelm: *Bilder aus der kulturgeschichtlichen Entwicklung Schlesiens*. In: Die sudetendeutschen Selbstverwaltungskörper 8 – Schlesien, Berlin-Friedenau, Deutscher Kommunal Verlag G. m. b. H. 1930, S. 149-164 (hier zum Schloss in Jägerndorf auf S. 155-156, zur Jesuitenkirche S. 138-139 und zum Epitaph S. 162-163).

munikative Synthese der essentiellen Themen der sich entfaltenden kultur-historischen Phänomene auf breiter zeitlich gedehnter Skala vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Berührt werden die Problematik der Erinnerung und der erinnernden Institutionen, der Kulturlandschaft, das kirchliche Leben, Museumswesen, landesherrliche Strukturen und schliesslich auch die Ereignisse des 20. Jahrhunderts. Im Zusammenhang mit der ersten Ausstellung innerhalb des erwähnten Zyklus – programmatisch betitelt *Paměť Slezska* (Das Gedächtnis Schlesiens, 2011) – stand die liechtensteinische Thematik nach langer Zeit (man könnte sagen erstmals seit 1914) – wiederum im Fokus des Interesses der heutigen Museologen, wenngleich unter den Exponaten lediglich Lehnrs Epitaph aus der Troppauer Marienkirche sowie das Porträt Josef Wenzels von Liechtenstein (1696–1772), das Edmund Wilhelm Braun im Schloss Jägerndorf entdeckt hatte und das zwei Jahre später Johann II. Fürst von Liechtenstein dem Troppauer Museum schenkte, vertreten waren.¹⁸ Im Jahre 2014, d. h. im Jahr des Jubiläums der Liechtensteiner in den einstigen Fürstentümern Troppau und Jägerndorf, findet ein weiterer Ausstellungs-Zyklus statt, der diesmal programmatisch auf die landesherrliche Problematik ausgerichtet ist und den Zeitraum vom Mittelalter (Přemysliden, Teschener Zweig der Piasten) bis zur Neuzeit (Liechtensteiner, Teschener Zweig der Habsburger, und Deutscher Orden) umfasst. Zugleich geht es hier auch um die Erinnerung an die Ausstellung von 1914, wobei sich die Gelegenheit bietet, das Wissen um die Region zu erweitern und neue Zusammenhänge aufzuzeigen. Und nicht allein dies: Wiederum verbindet sich das Schicksal des Museums mit demjenigen des Landes Schlesien im Sinne einer Erinnerung an die Liechtensteiner und deren Wirken in diesem Land – historische Zusammenhänge, künstlerische Werke und lokale kulturelle Traditionen –, und zwar in den Räumen des Schlesischen Landesmuseums, wobei unbestritten ist, dass auch die heutigen Betrachter diese programmatische Ausrichtung verstehen und würdigen werden.

¹⁸ Šopák, Pavel – Olšovský, Jaromír: [B 5.1.1. *Jan Václav kníže z Lichtenštejna*]. In: Pavel Šopák u. a., *Paměť Slezska. Památky a pamětové instituce českého Slezska v 16.–19. století*, Opava, Slezské zemské muzeum 2011, S. 145.

Bischof Georg von Liechtenstein und die Wandmalereien im Trienter Adlerturm im Kontext der Malerei in den böhmischen Ländern an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert

Zuzana Všecková

Georg III. (II.) von Liechtenstein, der Sohn Hartneids III. und Annas von Sternberg, wurde im Jahre 1390/91 Bischof von Trient und wirkte hier aktiv bis zum Jahre 1407.¹ Er gehörte zu den führenden Räten Herzog Albrechts III. von Habsburg, er übte seit 1381 das Amt des Dompropstes zu St. Stephan aus und amtierte darüber hinaus als Kanzler der Universität Wien. Nach seiner Ankunft in Trient ließ er das bischöfliche Castello Buonconsiglio umbauen und erweitern sowie den Saal im Adlerturm in den Jahren 1406–1407 mit Wandmalereien ausschmücken, die die Arbeit der Landbevölkerung sowie die höfische und ritterliche Kultur der Adeligen im Verlaufe der zwölf Monate des Jahres versinnbildlichen.² Im Verlaufe des Jahreszyklus widmeten sich die Adeligen dem höfischen Ballspiel (im Falle

¹ Zemek, Metoděj – Turek, Adolf: *Regesta z Lichtenštejnského archivu ve Vaduzu z let 1173–1526* (Die Regesten des liechtensteinischen Archivs in Vaduz). Sborník archivních prací 1983, S. 149–296; Fiala, Zdeněk – Hosák, Ladislav – Pavel, Jakub – Janáček, Josef – Zemek, Metoděj: *Hrady, zámky a tvrze v Čechách na Moravě a ve Slezsku. Díl 1. Jižní Morava* (Burgen, Schlösser und Kastele in Böhmen, Mähren und Schlesien. Bd. 1 Südmähren). Praha 1981, S. 308–309 (Lemma: Lichtenštejnův/Lichtensteiner, Mikulov/Nikolsburg); Juřík, Pavel: *Moravská dominia Lichtenštejnů a Dietrichsteinů* (Die mährischen Dominien der Liechtensteiner und Dietrichsteiner). Praha 2009, S. 15–22. Georg III. von Liechtenstein fand dank seines Onkels Zugang zum Milieu des habsburgischen Hofes Herzog Albrechts III. Im mährischen Milieu und auf Nikolsburg unterhielten Johann I. und Johann II. von Liechtenstein enge Beziehungen zu Markgraf Jost. Im Jahre 1393 geriet Johann I. von Liechtenstein († 1399), Hofmeister Herzog Albrechts III. von Habsburg († 1395), in Wien in Gefangenschaft, und Jost von Mähren musste für seine Freilassung eine relativ hohe Summe aufbringen. Vgl. Baletka, Tomáš: *Dvůr, rezidence a kancelář moravského markraběte Jošta (1375–1411)* (Hof, Residenz und Kanzlei des mährischen Markgrafen Jost (1375–1411)). Sborník archivních prací 46, 1996, S. 259–532.

² Zu den grundlegenden Arbeiten zählt die umfangreiche Studie von Kurth, Betty: *Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der k. k. Zentralkommission für Denkmalspflege, 5, 1911, S. 9–104. Später befasste sich in zahlreichen Arbeiten mit den Malereien im Adlerturm Nicolò Rasmò. Vgl. u. a. Rasmò, Nicolò: *Die Fresken im Adlerturm zu Trient*, Rovereto 1962. Prof. Nicolò Rasmò danke ich an dieser Stelle für zahlreiche Ratschläge und die Einführung in das Milieu der Südtiroler Wandmalerei; beides habe ich in meine Dissertation einfließen lassen. Vgl. Plátková, Zuzana, *Nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1390–1420* (Die Wandmalereien in Böhmen und Mähren 1390–1420), Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität Prag, Praha 1977. In jüngerer Zeit hat sich mit der Kunst insbesondere in Südtirol in einigen Kapiteln der Ausstellungskatalog

des Adlerturms frönten sie dem Werfen von Schneebällen), Turnieren, Tanzvergügungen, der höfischen Courtoisie, dem Festmahl und der Jagd. Adelige Damen beschäftigten sich sodann, zusammen mit den Bauern, mit dem Anbau von Pflanzen und Kräutern im Garten sowie mit der Falkenjagd und Ausritten auf Pferden. Die vorliegende Studie bemüht sich, unter Verweis auf die Stellung der einzelnen gesellschaftlichen Schichten im Mittelalter, zumindest partiell auch das Programm der Ausschmückung des Festsaaes Bischof Georgs von Liechtenstein im Adlerturm zu erläutern.³

Auf der Darstellung des Monats **Januar** sieht man im Vordergrund eine Gruppe von Adeligen und Hofdamen die sich einer Schneeballschlacht widmen. Ganz rechts zieht die Gestalt eines Mannes (vielleicht eines «Lords», eines Würdenträgers – dominus ludorem), des höchstgestellten Adeligen, der in der Regel auf den einzelnen Monatsbildern abgebildet ist. Am Burgtor steht ein Mann, auf den Burgtürmen wehen zwei Fahnen mit dem Wappen Georgs von Liechtenstein. Tiefer in der verschneiten Landschaft sind zwei Jäger mit einem Paar Hunden zu sehen, die Kleintiere jagen. Die reiche Kleidung der Adeligen stammt aus der lombardischen, vor allem der Veroneser Kunst. Wir können hier auf das Beispiel des Malers Martin von Verona verweisen, den wir eher aus dem kirchlichen Milieu kennen.⁴ Im Zusammenhang mit den Malereien im Adlerturm wird als eine der Vorlagen die Handschrift *Tacuinum sanitatis* angeführt, Parallelen belegen auch Zeichnungen im *Braunschweiger Skizzenbuch* aus den achtziger bis neunziger Jahren des 14. Jahrhunderts.⁵ Durch die Bewegung einiger Gestalten erinnert die Komposition des Monats Januar an die Szene der *Steinigung Christi im Weinberg*, dargestellt im Kreuzgang des Emmaus-Klosters in Prag.⁶

befasst: Castelnovo, Enrico – de Grammatica, Francesca (Hrsg.): *Il gotico nelle Alpi 1350–1450*. Trento 2002.

³ Camille, Michael: *Labouring for the Lord: The Ploughmann and the Social Orden in Lutrell Psalter*. *Art History* 10, 1987, S. 423–454.

⁴ Magagnato, Licisco – Fiocco, Guiseppa (edd.): *Da Altichiero a Pisanello*. Venezia 1958.

⁵ Fajt, Jiří – Suckale, Robert: *Malířský skicák z Braunschweigu* (Skizzenblock aus Braunschweig). In: Fajt, Jiří (ed.): *Karel IV. Císař z. Boží milosti* (Karl IV. Kaiser aus Gottes Gnade). Praha 2006, S. 195; Bertchold, André (ed.): *Schloss Runkelstein*. Die Bilderburg. Bozen 2000.

⁶ Neuwirth, Joseph: *Die Wandgemälde im Kreuzgang des Emmausklosters in Prag*. Prag 1988; Stejskal, Karel: *Malby v klášteře Na Slovanech a jejich vztah k evropskému malířství* (Die Malereien im Slawenkloster in Prag und ihre Beziehung zur europäischen Malerei). In: Benešová, Klára – Kubínová, Kateřina (Hrsg.): *Emauzy. Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy* (Emmaus. Das Benediktinerkloster Bei den Slawen im Herzen Prags). Praha 2007, S. 220–266. Hier hat der Autor auf seine Beiträge zu den Malereien im Kreuzgang verwiesen. Zuletzt vgl. Kubínová, Kateřina: *Emauzský cyklus*. Ikonografie středověkých nástěnných maleb v ambitu Kláštera Na Slovanech (Die Ikonographie der mittelalterlichen Wandmalereien im Kreuzgang des Klosters Bei den Slawen). Praha 2012; Keen, Maurice: *Das Rittertum*. Düsseldorf 2002, S. 219–246; Fantysová, Jana – Žalud, Zdeněk: *Turnaje a dvor-*

Für den Monat **Februar** erwies sich das Turnier als charakteristisch, das sich im Mittelalter großer Beliebtheit erfreute. Turniere wurden in erster Linie für das Publikum veranstaltet, vor allem jedoch bereiteten sich die jungen Männer bei diesen auf den militärischen Dienst vor. Einer der abgebildeten Ritter führt auf dem Schild ein hierauf gemaltes Wappen mit vertikalen Balken in den Farben Blau und Weiß (Silber). Im Karnevalsmonat machte sich in der Gesellschaft eine gewisse Lockerung der Sitten breit und vor dem anstehenden Aschermittwoch fanden Turniere, Tanzvergnügen, Jagden und Festgelage ihren Höhepunkt. Das Fenster im Saal zierte ein breiter angelegtes Band, geschmückt mit einer Pflanzenranke mit eingefügten Medaillons mit dem Brustbild der Propheten sowie den Wappen Bischof Georgs III. von Liechtenstein. Die Darstellung des Monats **März** wurde bei einem Umbau in jüngerer Zeit nahezu vollständig zerstört.

Die Darstellung des Monats **April** ist in die spiralförmig angeordneten, diagonalen Landschaftskulissen eingefügt, in denen sich Gärten und Felder abwechseln, auf denen Bauern arbeiten, die die Felder pflügen, den Boden lockern und Getreidekörner säen. Den Pflug ziehen ein Pferd und zwei Ochsen. Zwei adelige Damen (Abb. 1) säen im Garten Blumen und Kräuter; weitere Damen verlassen diesen offenbar. Die Architektur einer einfachen kleinen Kirche mit halbkreisförmiger Apsis, ein Brunnen sowie Wirtschaftsgebäude lassen einen prosperierenden Landsitz erahnen. Der Maler, der sich an der Darstellung der Personen beteiligte, die in den Landschaftskulissen arbeiten, könnte in einem Prager Atelier gelernt haben, in dem in ausgeprägter Form die Grundsätze der Malerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts Anwendung fanden. Einige stilistische Analogien zur böhmischen Malerei deuten die Darstellungen im Kreuzgang des Doms zu Brixen und im Kreuzgang des Augustinerchorherrenstifts in Neustift bei Brixen an, zudem geht man von der Annahme aus, dass deren Schöpfer in Böhmen oder Mähren seine Ausbildung absolvierte.⁷ Die *Taufe der hl. Barbara* können wir typologisch mit der *Taufe des Kindes* in der sog. *Sammelhandschrift im Prager Klementinum* vergleichen, im Umkreis der Wandmalereien zudem mit der *Taufe der hl. Ludmila* im Treppenhaus des Großen Turms auf der Burg Karlstein und der *Taufe der hl. Otilie* in der Wlaschimer Kapelle im Prager Veitsdom. Diagonal angeordnete Felskulissen und elegante schlanke Figuren erweisen sich als typisch für

ské slavnosti (Turniere und höfische Feierlichkeiten): In: Bobková, Lenka – Šmahel, František (Hrsg.): *Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy*. Praha 2012, S. 219-224.

⁷ Wolfgruber, Karl: *Der Kreuzgang*. Der Schlern 77, 2003, S. 36-46; Kofler Engel, Waltraud: *Arte sacra a Bressanone*, in: Bressanone. Arte, Cultura, Societa. Brixen 1990, S. 19-110; Stampfer, Helmut: *Der Dorotheen- und Barbavazyklus im Kreuzgang*. In: 850 Jahre Augustinerchorherrenstift in Neustift, Neustift 1999, S. 47-59.



Abb. 1: Trient, Adlerturm, Monat April, Detail, zwei adelige Damen, Wandmalerei, 1406–1407. (Archiv der Autorin)

die Malereien des Meisters des Wittingauer Altars und seine Werkstatt, die in Prag vermutlich in den Jahren 1370–1390 tätig war. Ähnliche Prinzipien benutzte auch ein weiterer Maler, den wir mit dem quellenmäßig bezeugten Meister Oswald identifizieren können. An den Malereien im Adlerturm beteiligten sich offensicht-

lich Künstler nicht allein aus italienischen Städten, sondern auch aus Frankreich, insbesondere aus Burgund, wo die Herstellung von den Malereien im Adlerturm Torre thematisch nahestehenden Gobelins hochentwickelt war.⁸

Der Monat **Mai** wird traditionell als Monat der Liebe angesehen. Junge Leute gehen spazieren oder sitzen auf einer blühenden Wiese (Abb. 2). Ganz links ist wiederum der «Lord» – offenkundig der Besitzer der Herrschaft – zu sehen. Die Gunst der Mädchen dem Ritter gegenüber artikuliert sich im Flechten von Kränzen oder möglicherweise im Austausch kleiner Geschenke. Auf den Häuptern zweier Männer sehen wir ein kranzähnlich gebundenes Tuch (Liebes- oder Drehknoten), einige der Damen tragen eine Krone auf dem Haupt.⁹ Weiter zurückversetzt in die Landschaft, im Bereich der Burg oder aber einer kleineren Stadt, sehen wir eine Kirche mit zwei Rundtürmen, die von zwei Strebepfeilern unterstützt werden und die sich als charakteristisch für die böhmische und schlesische Architektur erweisen. In der Landschaft steht, unweit der befestigten Stadt, ein gedeckter runder Tisch, an dem zwei Männer und eine Frau Platz genommen haben, eine weitere Dame steht an einer Feuerstätte und bereitet offenkundig das Essen zu. Das Motiv des Gastmahls an einem runden Tisch ist typisch für Ritterromane um König Artus, es bildete aber zugleich auch einen Bestandteil adeligen Lebens. In Prag wurde unlängst im Haus Nr. 150/151 in der Karlsgasse (Karlova ulice) die Darstellung eines ähnlichen Gastmahls freigelegt (Abb. 3). An einem Tisch sitzen hier jedoch mehr Personen, die von einem Mann mit einem Weinkrug sowie einer das Essen herbeitragenden Frau bedient werden. Die Malerei können wir in die Zeit um 1400 datieren. Das Motiv des «Drehknotens», der in mehreren Fällen die Häupter junger Männer in den Trienter Malereien zierte, wird sehr häufig mit der Kunst König Wenzels IV. in Zusammenhang gebracht. Auf der

⁸ Vgl. Dvořáková, Vlasta: *Karlštejnské schodištní cykly*. K otázce jejich vzniku a slohového zařazení (Die Karlsteiner Treppenhaus-Zyklen. Zur Frage ihrer Entstehung und stilistischen Einordnung). *Umění* 9, 1961, S. 109-171; Všečeková, Zuzana (Hg.): *Schodištní cykly Velké věže hradu Karlštejna*. Stav po restaurování (Die Treppenhaus-Zyklen im Großen Turm der Burg Karlstein. Der Zustand nach der Restaurierung). *Průzkumy památek* 13, 2006 Příloha (Beilage); Krása, Josef: *Rukopisy Václava IV.* (Die Handschriften Wenzels IV.) Praha 1971, S. 114-130; Cozzi, Enrica: *Il mondo cavalleresco*. L'Italia nord-orientale. In: Castelnuovo, E. – de Grammatica, F. (Hrsg.): *Il gotico nelle Alpi*, S. 239-251; Wetter, Evelin: *Il mondo di Giorgio di Liechtenstein*. L'internazionalità come programma. In: Ebd., S. 323-338. Im Zusammenhang mit den Malereien im Trienter Adlerturm werden am häufigsten gerade die Handschriften König Wenzels IV. erwähnt. Castelnuovo, E. – de Grammatica, F. (Hrsg.): *Il gotico nelle Alpi*.

⁹ Krása, J.: *Rukopisy Václava IV.* (Die Handschriften Wenzels IV.), S. 60; Studničková, Milada: *Hoforden der Luxemburger*. *Umění* 40, 1992, S. 320-328; Dies.: *Drehknoten und Drachen*. Die Orden Wenzels IV. und Sigismunds von Luxemburg und die Polysemantik ihrer Zeichen. In: Fajt, Jiří – Langer, Andrea: *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*. München 2009, S. 377-378.



Abb. 2: Trient, Adlerturm, Monat Mai, mit Gastmahl an einem runden Tisch, Wandmalerei, 1406–1407. (Archiv der Autorin)



Abb. 3: Prag, Haus in der Karlsgasse Nr. 150/151, Gastmahl an einem runden Tisch, Wandmalerei, um 1400. (Foto: Zuzana Všečeková)

Darstellung des Monats Mai erinnern die beiden Jünglinge durch ihre Kleidung eher an den Veroneser oder lombardischen Stil als an den mitteleuropäischen sog. Schönen Stil.¹⁰

Im Monat **Juni** wurden in der Regel Verlobungen oder Hochzeiten gefeiert. Ein Trommler und zwei Trompeter spielen für ein Paar von Männern und Frauen unterschiedlichen Alters zum Spaziergang im Garten auf. Beim letzten Paar des Zuges zieht ein bärtiger Mann in reichem, mit Schmuck verziertem Gewand, der vermutlich seine Gemahlin oder aber seine Mutter geleitet, unseren Blick auf sich. An der Spitze schreitet offenkundig wiederum der «Lord», der vermutlich seine Gemahlin begleitet. Er trägt einen prunkvollen Mantel, seine Gemahlin wiederum hat die Haare zu einem modischen Zopf geflochten. Die Frage, ob es hier um eine gewisse Analogie zum Zopforden der habsburgischen Herzöge handelt, der im

¹⁰ Degli Avancini, Giovanna: *Il Trentino e la pittura profana nel Trecento*. In: Castelnovo, E. – de Grammatica, F. (Hrsg.): *Il Gotico nelle Alpi*, S. 289-321; Stejskal, Karel: *Malby v palácích a v domech* (Malereien in Palästen und in Häusern). In: Poche, Emanuel (Hg.): *Praha středověká* (Mittelalterliche Prag). Praha 1983, S. 532-538; Všečeková, Zuzana: *Murals on Secular Themes in Bohemia at the Time of Luxembourgs*. In: Jarošová, Markéta – Kuthan, Jiří – Schulz, Stefan (Hrsg.): *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310-1437)*. Praha 2008, S. 689-715.

Jahre 1395 gegründet wurde, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben.¹¹ Aus dem Tor der befestigten Burg tritt eine adelige Dame mit Hündchen, die in den Händen ein Gefäß hält. Hinter ihr schreitet ein junger Mann, der mit einem Kurzmantel bekleidet ist. Auch er hält vermutlich ein Gefäß in Händen, darüber hinaus taucht auch bei ihm ein kleiner Hund mit Halsband und Kette auf. Im oberen Teil des Bildes sehen wir ein Bauerngehöft, auf dem Bauern Haustiere halten, eine der Frauen melkt eine Kuh, eine andere schlägt Butter, eine dritte widmet sich der Käsezubereitung.

Charakteristisch für den Monat **Juli** ist die Heumahd. Männer schneiden Gras, andere rechen es mit Harken und Forken und schichten es zu einem Haufen auf. Einer der Bauern schärft eine Sense. Im Mittelteil gehen Fischer ihrer Arbeit nach, unter ihnen trägt ein Falkner zwei Falken, für die vermutlich einer der anderen Männer einen Käfig oder eine Voliere gebaut hat, auf einer Stange. Im Vordergrund sitzt eine junge Dame, vor ihr kniet ein Jüngling, der ihr einen Falken präsentiert. Der Blick fällt zudem auf die bescheidende Anlage einer Burg mit einer Erkerkapelle und einem Storchennest auf dem Dach. Die Burg ist wiederum von einem Bach, Fluss oder Wassergraben umsäumt, das Burgtor ist mit der umgebenden Landschaft durch eine hölzerne Brücke verbunden. Diese kleinere Burg könnte vielleicht die Residenz Bischof Georgs III. von Liechtenstein in Pergino unweit von Trient darstellen, die der Bischof von Trient im Jahre 1391 von Albrecht III. von Habsburg für sich und seine Brüder erwarb. Die dortige Kapelle des hl. Nikolaus (Karl) wurde mit Wandmalereien ausgestattet, die einem Maler aus dem Umkreis des Meisters der Monatsbilder zugeschrieben werden. Evelin Wetter

¹¹ Bräm, Andreas: *Zeremoniell und Ideologie im Neapel der Anjou. Die Statuten vom Orden des Heiligen Geistes des Ludwig von Tarent, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 4274*. Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 36, 2005, S. 96. Seit 1411 gab es 53 derartige Gemeinschaften im Heiligen Römischen Reich. In Österreich waren dies: Tempelaise/St. Georg (gegründet vor 1337), Salamander (gegründet vor 1386), Zopf (gegründet vor 1395), Stern (gegründet vor 1406) und Tiroler Elefant (gegründet 1406). Die Hammer-und-Reifen-Bruderschaft taucht im Verzeichnis nicht auf. Vgl. hierzu Spěváček, Jiří: *Václav IV. (1361–1419)* (Wenzel IV.). Praha 1986, S. 425; Polívka, Miroslav: *K šíření husitství v Praze*. Bratrstvo a kaple Božího Těla na Novém Městě pražském v předhusitské době (Zur Ausbreitung des Hussitismus in Prag. Bruderschaft und Fronleichnamskapelle in der Prager Neustadt in vorhussitischer Zeit). *Folia historica Bohemica*, 5, 1983, S. 95–118; Baletka, T.: *Dvůr rezidence a kancelář* (Hof, Residenz und Kanzlei, S. 307–309; Benešová, Klára – Opačič, Zoe: *Wenceslas IV and the Chapel of Corpus Christi in the New Town of Prague*. In: Opačič, Zoe – Timmermann, Achim (edd.): *Architecture, liturgy and identity. Liber amicorum Paul Crossley*. Turnhout 2011, S. 157–175.

zufolge gehörte der Maler zu jenem Kreis von Künstlern, die für Bischof Georg von Liechtenstein tätig waren.¹²

Die Darstellung des Monats **August** trennt vom vorangegangenen Bild das Motiv der Säule mit spiralförmig gewundenem Band. Die Wand teilt wiederum ein Fenster auf, welches von einer breit geschmückten Leiste gesäumt wird, verziert mit Medaillons, wobei die beiden oberen das Familienwappen der Liechtensteiner zeigen. In den Medaillons in der Mitte finden sich die Brustbilder von Männern, wobei es sich hier um Propheten handeln könnte. Das Motiv der ausschmückenden Banderole mit Medaillons stammt aus der italienischen Malerei, doch kennen wir dieses auch aus böhmischer Malerei. In Reliefgestalt zierte dieses z. B. den Rahmen der *Madonna von St. Veit* und in den Illuminationen der *Bibel Wenzels IV.* erweist sich eine ähnliche Umrahmung der Szenen für den Maler Frana als typisch. Medaillons innerhalb der Randverzierung finden sich in der Handschrift des *Martyrologiums des Usuardo de Girona*, das zu den bekanntesten Arbeiten dieses Meisters gehört und in die Zeit um 1410 datiert wird.¹³ Im Monat August fanden die Erntearbeiten statt. Im oberen Bildteil schneiden Männer und Frauen mit Sichel das Getreide. Weitere Dorfbewohner binden dieses zu Garben und laden es auf von Bullen und einem Pferd gezogene Wagen. Ein anderer Bauer befördert die Garben in eine Scheuer. Die Arbeit auf dem Feld können wir mit einigen Szenen aus der *Wenzels- und Ludmila-Legende* auf der Burg Karlstein vergleichen, zudem lässt sich hier auch auf die Szene der *Herabsendung des Manna* aus dem typologischen, im Kreuzgang des Emmaus-Klosters in Prag gemalten Zyklus verweisen.¹⁴ Des Weiteren zieht das Motiv eines Geistlichen

¹² Zu den Malereien in der Kapelle des hl. Nikolaus in Pergino vgl. u. a. Wetter, Evelin: *I ricami boemi dei paramenti per la consacrazione a vescovo di Giorgio di Liechtenstein*. Studi trentini di scienze storiche. Sezione seconda 75-77, 1996-1998, S. 7-91; Buran, Dušan: *Die Ausmalung der Friedhofskapelle in Riffian*. Meister Wenzel, Südtirol und die böhmische Kunst um 1400. Umění 54, 2006, S. 298-315.

¹³ Bartlová, Milena: *Svatováňská madona* (Die Madonna von St. Veit). In: Dies.: *Poctivé obrazy*. Praha 2002, S. 159-169; Dies., *Madona ze Svojšína* (Die Madonna von Schweißing). In: Ebd., S. 204-206. Die Apostel mit dem Credo sind nicht in den Medaillons situiert, doch ihre Halbfiguren erinnern vielleicht an die Propheten auf dem Band, das das Fenster im Adlerturm umsäumt. Homolka, Jaromír: *Madona ze Svojšína* (Die Madonna von Schweißing). Umění 10, 1962, S. 425-449. Zuletzt hierzu Bartlová, Milena: *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou* (Die reale Gegenwart. Das mittelalterliche Bild zwischen Ikone und virtueller Realität). Praha Argo 2012; Krása, Josef: *Na okraj nové studie o Mistru geronského Martyrologia* (Am Rande einer neuen Studie über den Meister des Gironeser Martyrologiums). Umění 14, 1966, S. 394-405; Studničková, Milada: *Las iluminaciones del Martirologio de Usuardo* Milada. In: *Martirologio de Usuardo*. Volumen de estudios. Barcelona 1998, S. 93-162.

¹⁴ Dvořáková, V.: *Karlštejnské schodištní cykly*; Všečeková, Z. (Hg.): *Schodištní cykly*; Kroupa, Pavel – Kroupová, Jaroslava: *Presbytář středověkého kostela v Cernochově a jeho nástěnné*

unsere Aufmerksamkeit auf sich, der rechts (wohl vor einem Pfarrhaus) steht und dabei einen Text aus einem Buch liest oder aber eine Predigt vorbereitet, die sich auf den Feiertag Mariä Himmelfahrt bezieht. Die Bezeichnung des Mondes «*Sol in Virgine*» lässt sich gewiss nicht unmittelbar mit dem Tag Mariä Himmelfahrt in Verbindung bringen, der am 15. August gefeiert wird und an dem Pflanzen verehrt werden, die allen Bewohnern Gesundheit bringen sollen, zumal die Sonne erst am 21. August in das Tierkreiszeichen der Jungfrau tritt. Dennoch dürfen wir den Geistlichen hypothetisch mit Bischof Georg von Liechtenstein gleichsetzen, der sich auf die Oktav des Festtags Mariä Himmelfahrt vorbereitet haben mag. In der Regel bezieht sich auf diesen Festtag eine Darstellung, in der die von der Sonne umgebene Jungfrau Maria auf dem Mond steht. Dies ist mit der Beschreibung der Apokalyptischen Frau verbunden, die die Kirche und die Jungfrau Maria als Himmelskönigin symbolisiert. Diese Darstellung wurde zum zentralen Motiv auf der Stickerei des Dorsalkreuzes, welches Georg III. von Liechtenstein für die festliche Einführung in sein Amt als Bischof in Trient vermutlich im Jahre 1391 in Auftrag gegeben hatte. In der Darstellung im Adlerturm Torre hat der Künstler unweit der Pfarrei noch ein einfaches Kirchlein mit Rosette an der Westfassade situiert, mit gewinkelten gotischen Fenstern und einem Turm über dem Hauptschiff, der sich eher mit den gotischen Kirchen in West- und Mitteleuropa verbinden lässt. In Norditalien sowie in Südtirol vermischte sich jedoch die italienische Architektur mit der nordischen Baukunst.

Am Feiertag Mariä Himmelfahrt wird in der Liturgie in der Regel der *Lobgesang Mariens – Magnifikat* aus dem Lukas-Evangelium (I, 46–55) und das Kapitel 12 aus der *Offenbarung des Johannes*, das die Apokalyptische Frau und deren Schicksal beschreibt, gelesen. Bischof Georg von Liechtenstein galt als großer Verehrer der Jungfrau Maria. Im Jahre 1380 ließ er zusammen mit seinen Brüdern auf der Burg in Nikolsburg (Mikulov) eine Kapelle errichten und weihte diese der Jungfrau Maria und dem Evangelisten Johannes. Bis heute existiert eine achteckige Kapelle im Turm, die zu den ältesten Räumen in der Burg gehört.¹⁵ Die von der Sonne umschlossene Jungfrau Maria, die auf einer Mondsichel steht und eine

malby (Das Presbyterium des mittelalterlichen Klosters in Černochoch und seine Wandmalereien). *Umění* 36, 1988, S. 560-564; Všetěčková, Zuzana: *Gotické nástěnné malby v křížové chodbě kláštera Na Slovanech* (Die gotischen Wandmalereien im Kreuzgang des Slawenklosters). *Umění* 44, 1996, S. 131-148; Benešová, K. – Kubínová, K.: *Emauzy*; Kubínová, K.: *Emauzský cyklus*.

¹⁵ Fiala, Z. – Hosák, L. – Pavel, J. – Janáček, J. – Zemek, M.: *Hrady, zámky a tvrze 1* (Burgen, Schlösser und Kastelle), Bd. 1, S. 153; Plaček, Miroslav: *Hrady a zámky na Moravě a ve Slezsku* (Burgen und Schlösser in Mähren und Schlesien). Praha 1996, S. 234-236 (Lemma Nikolsburg/Mikulov).

Krone mit 12 Sternen trägt, verehrten in Böhmen alle luxemburgischen Herrscher. Das Relieftympanon von Maria Schnee in Prag, zeigt die *Krönung der Jungfrau Maria durch Christus* mit zwei zu deren Füßen knienden Stiftern. Albert Kutal identifizierte diese als Johann von Luxemburg und dessen Sohn Karl, Markgraf von Mähren, und er datierte das Relief in die vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts.¹⁶ Zwei monumentale Malereien, die die Jungfrau Maria als Apokalyptische Frau zeigen, gab Kaiser Karl IV. in Auftrag. Im Rahmen des Apokalyptischen Zyklus, wie er sich in der Kirche der Jungfrau Maria im Kleineren Turm der Burg Karlstein findet, wird die Jungfrau Maria mit Kind dargestellt, die die Attribute der Apokalyptischen Frau aufweist. Jaromír Homolka datierte die Entstehung in die Zeit nach 1370.¹⁷ Weitere Darstellungen finden sich im Südflügel des Kreuzgangs im Emmaus-Kloster in Prag und stellen die *Vision des Kaisers Augustus* dar. Eine Sibylla zeigt darin dem Kaiser die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, das den Glanz des Imperators umschattet. Die Konzeption im Emmaus-Kloster ist offensichtlich älter als jene auf dem Karlstein; sie wird in die ausgehenden sechziger Jahre des 14. Jahrhunderts datiert. Die Szene wurde stets als Verherrlichung des Herrschers interpretiert, in diesem Falle Kaiser Karls IV.¹⁸ Eine ähnliche Funktion besaß auch die *Jungfrau Maria mit dem Kind* auf einem Wandbild in der Kirche in Libiř¹⁹, die wir mit König Wenzel IV. in Verbindung bringen können. Auftraggeber war offensichtlich der königliche Höfling Jan von Obříství, der in den Jahren 1390–1400 in den Quellen auftaucht. In der Komposition des Wandbil-

¹⁶ Kutal, Albert: *O reliéfu od P. Marie Sněžné a některých otázkách sochařství 1. poloviny 14. století* (Über das Relief zu Maria Schnee und einige Fragen der Bildhauerkunst in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts). *Umění* 21, 1973, S. 480–496; Černá, Marie A.: *Ikonografický rozbor tympanonu Korunování Panny Marie od Panny Marie Sněžné v Praze* (Ikographische Analyse des Tympanons der Krönung der Jungfrau Maria in der Kirche Maria Schnee in Prag). *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* 4 – Příspěvky k dějinám umění III, 1980, S. 53–73. Eine andere Interpretation schlugen vor Fajt, Jiří – Hlaváčková, Hana – Royt, Jan: *Das Relief von der Maria-Schnee-Kirche in der Prager Neustadt*. *Bulletin Národní galerie v Praze* 3–4, 1993–1994, S. 16–27. Als Donatoren machten sie Blanche de Valois und Karl IV. aus.

¹⁷ Homolka, Jaromír: *Umělecká výzdoba paláce a Menší věže bradu Karlštejna* (Die künstlerische Ausgestaltung des Palastes und des Kleineren Turms auf der Burg Karlstein): In: Jiří Fajt (Hg.): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha 1997, S. 136–142; Ders.: *Poznámky ke karlštejnským malbám* (Anmerkungen zu den Karlsteiner Malereien), *Umění* 45, 1997, S. 122–140.

¹⁸ Všečeková, Z.: *Gotické nástěnné malby* (Die gotischen Wandmalereien); Kubínová, K.: *Emmauzský cyklus* (Der Emmaus-Zyklus).

¹⁹ Plátková, Zuzana: *Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba v Libiři* (Die Wandmalereien in der Kirche St. Jakob in Libiř). *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* 4 – Příspěvky k dějinám umění 3, 1980, S. 137–181; Všečeková, Zuzana: *Libiř, kostel sv. Jakuba* (Libiř – Die St. Jakobs-Kirche). In: Dies. u. a.: *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách* (Die mittelalterliche Wandmalerei in zentral Böhmen). Praha 2011, S. 193–206.

des von Libiš zog stets die Prophetin Sibylla die Aufmerksamkeit auf sich, deren Haupt der bereits erwähnte «Drehknoten» schmückt. Gerade die Malereien, die sich an allen Wänden in der Kirche in Libiš befinden, weisen stilistisch zahlreiche Analogien zu den bischöflichen Stickereien in Trient auf, die sich ebenfalls in die neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts datieren lassen. Die thronende Sibylla, die im Haar eine Bandschleife in Gestalt des Drehknotens trägt, erinnert in vielerlei Hinsicht an eine der Hofdamen, die auf den Kalenderbildern im Adlerturm von Trient abgebildet sind. Keine von diesen trägt jedoch auf dem Haupt eine ähnliche Kopfbedeckung. Als typisch erwiesen sich Kronen oder eher zu einem Kreis geflochtene Stoffstreifen, die an einen Kranz erinnern. Die Gestalt des Kaisers Augustus auf dem Wandbild in Libiš bestimmt eine Krone mit hoher Camara – eine für die Reichskrone typische Gestalt. Die Szene im Emmaus-Kloster ergänzen die Figuren von den römischen Kaiser preisenden Trompetern, die den Musikern mit den gleichen Instrumenten ähneln, die den «Hochzeits-Zug» der Paare in der Darstellung des Monats Juni im Adlerturm anführen.

Der Monat **September** ist in zwei «Ebenen» untergliedert. Zwei Männer, von denen einer vermutlich wiederum den «Lord» repräsentiert, reiten auf Pferden aufeinander zu, begleitet von einem Falken. Der jüngere der beiden Männer, dessen Haupt auch ein wehender Drehknoten ziert, lockt den Falken zu sich. Im Vordergrund reiten zwei Damen auf Pferden, begleitet von einem bärtigen jungen Mann, und auch ein weiteres Paar befindet sich auf dem Ausritt. Ein auf einer Felsenklippe sitzender Pfau symbolisiert die Unsterblichkeit, was vielleicht auf den Fortbestand des Adelsgeschlechts hinweisen könnte. In der oberen Hälfte der Darstellung hackt oder erntet eine Frau vermutlich Rüben. Zwei Männer pflügen ein Feld. Einen Wagen mit der Pflugschar ziehen vorn zwei Pferde und hinter ihnen zwei Ochsen. In der Zeitspanne zwischen Mariä Himmelfahrt und St. Michael widmeten sich alle Dorfbewohner der Feldarbeit. Eine reiche Ernte garantierte die Prosperität des adeligen Hofes sowie ausreichend Nahrung für die Untertanen.²⁰ Die Ernte fand ihren Abschluss mit Dankfesten bzw. der Liturgie, als Dank an den Schöpfer, und der Pfarrer segnete die Früchte der Erde, im Falle Trients tat dies Bischof Georg von Liechtenstein.

Im Monat **Oktober** waren die Weinbauern mit ihren Familien in den Weinbergen tätig. Die Arbeit begann mit dem Schneiden und Lesen der Trauben, dem schloss sich das Pressen an, wobei die Weinlese und das Verarbeiten der Trauben stets als Vorbereitung auf die Liturgie verstanden wurden. Die Komposition des Weinpressens erinnert an die Szene mit Christus im Weinstock in einer Darstel-

²⁰ Camille, Michael: *Labouring for the Lord*.

lung im Kreuzgang des Emmaus-Klosters in Prag oder den weinpressenden hl. Wenzel auf der Treppe des Großen Turms auf der Burg Karlstein. Ähnlich sich im Zickzack erstreckende Wege durch die Weinberge tauchen häufig in Illuminationen auf, die Gärten und Weinberge in der *Bibel Wenzels IV.* zeigen.²¹

Für den Monat **November** waren vor allem Jagden charakteristisch. Nach dem St.-Hubertus-Tag konnten die Männer intensiv der Jagd frönen, wie diese eingehend Gaston Phoebus in seinem *«Jagdbuch»* beschrieben hat.²² Im Vordergrund bereiten offenkundig zwei Männer eine Falle für einen Eber vor. Weiter links oben ist eine Gruppe Männer mit Speeren zu sehen, die sich offenbar gerade für die Jagd rüsten. Seitwärts sowie im unteren Teil hetzen Jäger Hunde auf einen Bären, einer der Jäger bläst in der Ecke zur Jagd, von oben treiben weitere Heger Hunde gegen aufgehetztes Wild. Der Jagdszene schauen auch zwei Aristokraten auf Pferden zu, ebenfalls mit Lanzen in den Händen. Pürsch und Jagd gehörten zu den wichtigsten Tugenden des mittelalterlichen Adels und der Ritterkultur. Wir erwähnen in diesem Zusammenhang die *Jagd auf eine Hirschkuh*, die innerhalb der Legende des hl. Ägidius den großen Saal im Haus in der Karlsgasse (Karlova ulice) im Haus Nr. 150/151 schmückte.²³

Die November-Szene mit der reichen Architektur der befestigten Stadt geht nahezu fließend in das letzte Feld über, das dem Monat **Dezember** vorbehalten ist. Eine Doppelmauer mit mehreren Toren sowie einfachen Zinnen schützt Stadt und Burg. Im Dezember wurden traditionell Bäume gefällt, die Stämme zusammengebunden, und auf von Ochsen gezogenen Wagen in die Stadt gebracht, wo das Holz ausreichend Wärme in den mittelalterlichen Gebäuden sicherte. Die Gestalt des durch das Burgtor schreitenden Mannes und des schiebenden Esels mit der Trommel auf dem Rücken soll wohl den beginnenden Advent und die damit verbundene Freude auf die Weihnachtstage symbolisieren. Die Anordnung der Stadt mit den Toren soll offenkundig auf Trient verweisen. Den Rundturm platzierte der Maler, zusammen mit dem Burgpalast, auf einem Felsvorsprung, unter dem sich ein Fluss erstreckt. Einige Forscher verwiesen in diesem Zusammenhang auf eine gewisse Ähnlichkeit mit der Burg Karlstein.

²¹ Dvořáková, V.: *Karlštejnské schodištní cykly*; Hlaváčková, Hana: *Hrad Karlštejn* (Die Burg Karlstein). In: Všečeková, Z. u. a.: *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, S. 107-133; Všečeková, Z. (Hg.): *Schodištní cykly*; Dies.: *Symbolika zabradý ve středověkém umění* (Die Symbolik des Gartens in der mittelalterlichen Kunst). *Umění a řemesla* 42, 2000, Nr. 3, S. 3-8.

²² Phoebus, Gaston: *Das Jagdbuch des Mittelalters*. Ediert von Wilhelm Schlag. Graz 1964; Appuhn, Horst: *Die Jagd als Sinnbild*. Hamburg – Berlin, 1964.

²³ Stejskal, Karel: *Malby v palácích* (Malereien in Palästen); Všečeková, Z.: *Murals on Secular Themes*.

Michael Camille hat den Versuch einer Interpretation der Drollerien im *Luttrell-Psalter* unternommen, auf denen auf dem Feld arbeitende Pflüger zu sehen sind.²⁴ Die mittelalterliche Gesellschaft besaß ihre Hierarchie und gliederte sich in Geistliche (oratores), Ritter (bellatores) und Pflüger (oratores, laboratores). Der «Lord» oder der Bischof kümmerte sich um sein Land und um die Einwohner, die hier lebten. In den Drollerien hat der Maler die landwirtschaftlichen Arbeiten festgehalten, die im Verlaufe eines Jahres anstanden – vom Pflügen des Bodens, über das Säen, Eggen, Hacken, Jäten, die Heumahd, die Ernte, das Obstpflücken und den Weinbau. Die Arbeit wurde als Lobpreisung Gottes aufgefasst. Im Gedicht «*Der Pflüger aus Böhmen*» (*Der Ackermann aus Böhmen*) des Johannes von Tepl lesen wir: «*Der Lenz, der Sommer, der Herbst und der Winter, die vier Beleber und Erhalter des Jahres, die wurden uneins in großem Streit. Ihrer jeder rühmte sich seines guten Willens in Regen, Winden, Donner, Schauern und in allerlei Ungewittern, und jeder wollte in seinem Wirken der Beste sein. Der Lenz sagte, er belebe und mache üppig alle Frucht. Der Sommer sagte, er mache reif und erntezeitig alle Frucht. Der Herbst sagte, er führe und bringe ein in Scheuer, Keller und in die Häuser alle Frucht. Der Winter sagte, er verzehre und nütze alle Frucht und vertreibe alles giftige Gewürm. Sie rühmten sich und stritten heftig. Sie hatten aber vergessen, dass sie sich eigener Herrschergewalt rühmten.*»²⁵ In ähnlicher Weise herrschten auch Adel und kirchliche Würdenträger auf ihren – ihnen durch göttliche Gnade anvertrauten – Territorien und die Erträge aus der Landwirtschaft sicherten ihnen Prosperität und Wohlstand. Offenkundig wird, dass die Feldarbeiten die Grundlage für eine Mäzenaten- und Donatorentätigkeit bildeten. Letztere sollte das Seelenheil des Stifters und seiner Angehörigen, aber auch die Mildtätigkeit Christi sichern, der Sünden vergab und die Fürsprache der Jungfrau Maria beim Jüngsten Gericht erbat. Die Geistlichen verwandelten in ihren Predigten die Bilder aus der Landwirtschaft in metaphorische Formen von Beispielen und erblickten in der Handarbeit eine Tugend. Allen Bauern sollte Absolution erteilt werden, da sie sich ihren Lohn vollumfänglich verdienten. Der Bauer galt stets als Symbol des guten Christen und der Priester baute die Predigt über die geistliche Mission auf der Feldarbeit auf, die zu Ruhm und Stabilität des Königreichs führte und den Reichtum der Grundbesitzer sicherte.

Als Symbol der Macht und der gesellschaftlichen Stellung galt zudem der Besitz von Handschriften.²⁶ Auch Bischof Georg von Liechtenstein erwarb u. a.

²⁴ Camille, Michael: *Labouring for the Lord*.

²⁵ Tepl, Johannes Tepl: *Der Ackermann und der Tod. Zweisprachig*. Herausgegeben von Felix Genzmer, Stuttgart 1984, S. 65.

²⁶ Camille, Michael: *Labouring for the Lord*.

die illuminierte Abhandlung *Tacuinum sanitatis*, eine auf das Studium von Pflanzen und deren Nutzung in der Medizin ausgerichtete Handschrift. Er könnte dieses Werk dabei als Kanzler der Universität Wien, die auch naturwissenschaftlich ausgerichtet war, erworben haben.²⁷ Unter stilistischen Aspekten orientieren sich gerade die Illuminationen in dieser Handschrift deutlich an der lombardischen Malerei und sie lassen auch mit Blick auf die Wandmalereien im Trienter Adlerturm sehr nahestehende Analogien erkennen.

Als Schöpfer der Monatsbilder wird der in Diensten Bischof Georgs von Liechtenstein stehende Maler Wenzel angesehen. Gegenwärtig unterscheidet die Forschung mehrere Maler, die sich mit diesem Namen schmückten. Eine knappe Charakteristik lieferte hier Evelin Wetter. Einer der Künstler mit Namen Wenzel taucht im Malerbuch der St. Christophorus-Bruderschaft in Arlberg auf («*Wenzla meines Herrn von Trident maler*»), ein zweiter Maler Wenzel war der Schöpfer der Wandmalereien in der Kirche in Riffian bei Meran, der am Haupt des dargestellten Löwen ein Band mit der Inschrift «*hoc opus pichtavit magister venceslau anbrachte* und das Jahr 1415 angibt. Auf einen dritten Maler mit Namen Wenzel machte unlängst Emanuelle Curzel aufmerksam, der darauf verwies, dass im Haus gegenüber dem Eingang zur bischöflichen Burg der Maler «*Wincelao pictori [...] de partibus teu[tonicis]*» eine Werkstatt besaß, während Serenella Castri eine Urkunde aus dem Jahre 1402 entdeckte, in der ein «*Watzlab Kunst von Behm*» Erwähnung findet.²⁸

Die im Adlerturm des Castello del Buonconsiglio in Trient dargestellten Monatsbilder verbinden mit der Burg Karlstein zwei Legendenzyklen, wie sie im Treppenhaus des Großen Turmes der böhmischen Gralsburg angebracht wurden.²⁹ Einige Szenen aus der *Legende des hl. Wenzel* auf der Außenwand des Treppenhauses lassen sich ebenfalls als Lobpreisung Gottes interpretieren, auf dessen Willen hin barmherzige Werke vollbracht (Besuch der Kerker, Niederreißen der Galgen) und insbesondere Feldarbeiten verrichtet werden sollten. Der hl. Wenzel gräbt auf den Bildern das Feld um, sät das Korn, erntet das Getreide und drischt

²⁷ Unterkircher, Franz: *Tacuinum sanitatis in Medicina*. Codex Vindobonensis Series Nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek. Graz 1966–1967.

²⁸ Curzel, Emanuelle: *Venceslao pittore a Trento*. Un nuovo documento per l'attribuzione die «Mesi» di Torre Aquila? In: Castelnovo, E. – de Grammatica, F. (Hrsg.): *Il gotico nelle Alpi*, S. 339–341. Zur Problematik der Maler mit Namen Wenzel übersichtlich Wetter, Evelin: *Il mondo di Giorgio di Liechtenstein*, S. 323–338.

²⁹ Dvořáková, V.: *Karlštejnské schodištní cykly*; Hlaváčková, H.: *Hrad Karlštejn* (Die Burg Karlstein). Siehe auch Brodský, Pavel: *Knihy lučních prací z Elblagu*. Český rukopis z počátku husitského období (Buch der Wiesenarbeiten aus Elblag. Tschechisches Manuskript aus dem Anfang der Hussitenzeit). *Umění* 40, 1992, S. 329–333.

das Korn, er mahlt das Mehl und bäckt die Hostien, die er in die Kirche trägt. Dem schließt sich die Arbeit im Weinberg an, das Schneiden der Trauben, der hl. Wenzel keltert den Wein, damit dieser für die Feier der Eucharistie benutzt werden konnte. Der Heilige trägt das gefällte Holz in das Haus einer Witwe, friedlich löst er einen Streit mit Radslav von Kouřim, er lässt sich von seinem Bruder auf der Burg in Bunzlau bewirten und erleidet den Märtyrertod. Wenzel galt als Vorbild eines «guten und gerechten Herrschers» und wurde ein Heiliger, der in Böhmen zu den tief verehrten Personen zählte, da er aus dem Geschlecht der Přemysliden stammte und als Patron der böhmischen Herrscher galt.

Vermutlich können wir als gewichtige Parallele das Motiv des Drehknotens ansehen, der in der Kunst häufig mit Werken in Verbindung steht, die für König Wenzel IV. geschaffen wurden. Der «Drehknoten» gilt als Emblem der Hammer-und-Reifen-Bruderschaft und wahrscheinlich auch des Ordens Wenzels IV.³⁰ Wir finden dieses vor allem in Handschriften der Regierungszeit Wenzels IV. – in der sog. *Wenzelsbibel*, im Roman über Willehalm sowie im Codex *Bellifortis*. Drehknoten und Bademädchen bilden auch das Programm der Wandmalereien am Gewölbe des unteren Teils des Altstädter Brückenturms. In Reliefgestalt ergänzen sie die monumentale plastische Ausschmückung der Stirnseite des Altstädter Brückenturms mit den unter dem Schutz der Landespatrone thronenden Skulpturen Karls IV. und Wenzels IV., die aus den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts stammen.³¹ Auch in der Wappengalerie im Eingangsbereich zur Burg Bettlern (Točník), die König Wenzel IV. um das Jahr 1400 erbauen ließ, wurden an den Seiten der Wappengalerie Reliefs mit dem Drehknoten beigefügt, die man jedoch in einer anderen Größe als die übrigen Wappenschilder ausführte.³²

In ähnlicher Weise gab das Mitglied der Hammer-und-Reifen-Bruderschaft, der Leitomischler Bischof Johann der Eiserne, Wandmalereien in der Kirche in Morašice im Jahre 1393 in Auftrag. Auf der Darstellung des *Schmerzensreichen Christus mit den Marterinstrumenten* findet sich ein Tuch, mit dem Chris-

³⁰ Krása, J.: *Rukopisy Václava IV.* Krása, J.: *Rukopisy Václava IV.* (Die Handschriften Wenzels IV.); Studničková, M.: *Drehknoten*; Benešová, K. – Opačič, Z.: *Wenceslas IV.*

³¹ Všečeková, Z.: *Murals on Secular Themes.* Was die St.-Veits-Kathedrale betrifft finden wir einen Drehknoten in Gestalt eines Bandes mit Knoten unter dem Hut an der Figur der Ochsenzunge in der St.-Wenzels-Kapelle und unter der Krone trägt ihn auch der junge König in der *Anbetung der Drei Könige* in der Sächsischen Kapelle. Vitovský, Jakub: *Nástěnné malby ze XIV. století v pražské katedrále* (Die Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert in der Prager Kathedrale). Umění 24, 1976, S. 473-503.

³² Menclová, Dobroslava: *České hrady. Díl II* (Böhmische Burgen. Bd. II). Praha 1972, S. 153-171 (Lemma Točník/Bettlern).

tus die Augen verbunden waren, und zwar in Gestalt eines Drehknotens.³³ An der südlichen Wand der ersten Südkapelle der Kirche St. Peter und Paul auf dem Wyschehrad in Prag verewigte der Maler einen Drehknoten und die Buchstaben «w», «p» und «a», die für gewöhnlich mit dem damaligen Propst des Kapitels, Wenzel Kralík von Buřenice – einen mächtigen Würdenträger und bedeutenden Höfling König Wenzels IV. und Mitglied der Hammer-und-Reifen-Bruderschaft – in Verbindung gebracht werden.³⁴ Auch ein weiterer bedeutender Verbündeter des Königs, der Kuttenberger Münzmeister und künftige Olmützer und Prager Bischof Konrad von Vechta, gehörte der Hammer-und-Reifen-Bruderschaft an. Im Jahre 1402 gab er eine prachtvoll illuminierte *Bibel* in Auftrag, die sich heute in Antwerpen befindet und in der das Motiv des Drehknotens ebenfalls auftaucht.³⁵

Doch kehren wir für einen Augenblick zur Persönlichkeit Bischof Georgs III. von Liechtenstein und seiner auf der Burg in Nikolsburg residierenden und teilweise mit dem Geschlecht der Sternberger verwandten Familie zurück. Georgs Onkel, Johann I. von Liechtenstein (†1399), war Hofmeister Herzog Albrechts III. von Habsburg in Wien, und gerade ihm verdankte der künftige Bischof Georg III. die Hilfe und Gunstbezeugung am herzoglichen Hof.³⁶ Johann I. von Liechtenstein gehörte zu den führenden Hofleuten des Markgrafen Jost von Luxemburg in Brünn, war aber zugleich auch Ratgeber König Wenzels IV. Markgraf Jodok überließ Johann I. im Jahre 1365 ein Haus auf dem Brünner Fischmarkt sowie 1396 auch ein Haus auf dem Obermarkt in Brünn zur Nutzung.³⁷ In ähnlicher

³³ Stejskal, Karel: *Nástěnné malby v Morašicích a některé otázky českého umění z konce 14. století* (Die Wandmalereien in Morašice und einige Fragen der böhmischen Kunst aus dem Ende des 14. Jahrhunderts). *Umění* 8, 1960, S. 135-160.

³⁴ Votočková, Eva: *Nález gotických fresk z r. 1887 na Vyšehradě*. Vyšehradská veduta (Die Entdeckung gotischer Fresken aus dem Jahre 1887 auf dem Wyschehrad. Die Wyschrader Veduten). In: Nechvátal, Bořivoj (Hg.): *Královský Vyšehrad Díl I*, Praha 1992, S. 199-205; Všečeková, Zuzana: *Gotické nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla na Vyšehradě* (Die gotischen Wandmalereien in der Kirche St. Peter und Paul auf dem Wychehrad). In: Nechvátal, Bořivoj (Hg.): *Královský Vyšehrad Díl II*, Praha 2001, S. 133-153. Hier wurde der Versuch unternommen, den Drehknoten und die Malereien in der Kapelle mit der Äbtissin des St.-Georg-Klosters in Prag, Katharina von Kolowrat, in Verbindung zu bringen, was jedoch zahlreiche Forscher zurückwiesen. Soukupová, Helena: *K problematice Vyšehradu* (Zur Problematik des Wyschehrad). *Průzkumy památek* 12, 2005, Nr. 2, S. 3-54; Royt, Jan: *Wenzel Kralík von Buřenice als Mäzen*. In: Fajt, J. – Langer, A. (Hrsg.): *Kunst als Herrschaftsinstrument*, S. 388-395.

³⁵ Musée Plantin-Moretus, Antwerpen, Cod. M 15/1-2; Krása, J.: *Rukopisy Václava IV.* (Die Handschriften Wenzels IV.), S. 209-231; Studničková, Milada: *Mistr Antwerpské bible mincmistra Konrada z Vechty* (Der Meister der Antwerpener Bibel des Münzmeisters Konrad von Vechta). In: Fajt, Jiří (Hg.): *Karel IV. Císař z Boží milosti*. Praha 2006, S. 533-534.

³⁶ Wetter, Evelin: *Böhmische Bildstickerei um 1400*. Die Stiftungen in Trient, Brandenburg und Danzig. Berlin 2001, S. 29-50.

³⁷ Baletka, Tomáš: *Dvůr rezidence a kancelář* (Hof, Residenz und Kanzlei), S. 444-445.

Form schenkte Wenzel IV. im Jahre 1386 Johann I. von Liechtenstein ein Haus auf der Kleinseite gegenüber der Pfarrei zu St. Niklas, damit Johann sich in unmittelbarer Nähe seines Hofes aufhalten konnte.³⁸ Im Jahre 1394 schlossen Wenzel IV. als römisch-deutscher König, Herzog Johann von Görlitz, der zugleich Markgraf von Brandenburg und der Lausitz war, und Stephan III., Pfalzgraf bei Rhein und Herzog von Bayern, einen Vertrag mit Matthias I. von Liechtenstein gegen Herzog Albrecht III., dessen Untertanen und Verbündete sowie Verwandte zur Unterstützung des gefangengenommenen Johann I. von Liechtenstein, dessen Besitz konfisziert worden war.³⁹

Johann II. von Liechtenstein seinerseits befreite König Wenzel IV. aus dessen Wiener Haft im Jahre 1403⁴⁰, worauf letzterer neuerlich ein Schutzbündnis mit Johann II., dessen Bruder Heinrich V. sowie deren Vetter Hartneid V. schloss.⁴¹ Im folgenden Jahr verzieh Albrecht IV. den Brüdern Johann II. und Heinrich V. von Liechtenstein sowie deren Rittern, dass sie König Wenzel IV. aus seiner Wiener Haft befreit hatten und gewährte ihnen neuerlich seine Gunst.⁴² In den Kriegen zwischen Mähren und Österreich, konkret im Jahre 1407, geriet Johann II. von Liechtenstein in die Gefangenschaft Herzog Albrechts IV., für seine Freilassung bezahlte Markgraf Jost ein Lösegeld in Höhe von 2000 Schock Groschen.⁴³

Im Jahre 1407 enthob Graf Friedrich von Tirol Georg III. von Liechtenstein seines Amtes als Bischof und ließ ihn in Wanga Tor inhaftieren. 1410 kehrte Georg für kurze Zeit in sein Trienter Amt zurück, doch suchte er nachfolgend Zuflucht am Hofe des römisch-deutschen Königs Sigismund von Luxemburg und nahm zudem am Konstanzer Konzil teil. Georg verstarb im Jahre 1419 und wurde in der Bischofskirche in Trient beigesetzt. Nach dem Tode Wenzels IV., 1419, wirkten die Herren von Liechtenstein am Hofe Sigismunds von Luxemburg, und Johann II. von Liechtenstein bekleidete das Amt des Stadthauptmanns in Znaim.⁴⁴

In den zurückliegenden Jahren hat sich Evelin Wetter sehr intensiv mit der Persönlichkeit Bischof Georgs III. von Liechtenstein befasst und dabei eingehend die gestickten Ornate, die der Bischof für seine eigene Konsekration sowie für die

³⁸ Zemek, M. – Turek, A.: *Regesta* (Die Regesten), S. 216.

³⁹ Ebd., S. 224.

⁴⁰ Spěvácěk, Jiří: Václav IV. (1361–1419). K předpokladům husitské revoluce (Wenzel IV. Zu den Voraussetzungen der hussitischen Revolution). Praha 1986, S. 348–352

⁴¹ Zemek, M. – Turek, A.: *Regesta*, S. 232.

⁴² Ebd., S. 235–236.

⁴³ Ebd., S. 237–238.

⁴⁴ Ebd., S. 248.

Domkirche in Trient bestellt hatte, analysiert.⁴⁵ Georg III. von Liechtenstein ließ auf den Stickereien die Legende des hl. Vigilius abbilden, des Bischofs und Patrons des Bistums Trient, und seine eigene Person als Stifter, der den hl. Vigilius als sein Vorbild verehrt. Auf dem Dorsalkreuz kniet Georg im unteren Feld, unterhalb der Figur des Heiligen, und in der eigentlichen Kreuzigung findet sich die von der Sonne umhüllte und auf der Mondsichel stehende Jungfrau Maria. Die dargestellten Szenen sowie kleinere Kompositionen aus dem Leben des Heiligen, die die Ornate zieren, hat Wetter mit dem Prager Milieu in Verbindung gebracht und die Entstehung in die neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts datiert. Die Vorlagen suchte sie dabei insbesondere im Umfeld der Werkstätten von Illuminatoren, die in Prag wirkten, jedoch auch auf Stickereien aus der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert (*Wittingauer Antependium*).⁴⁶ Analogien zu kleineren gestickten Szenen finden wir in Illuminationen in einer Handschrift des Thomas von Stüttna (Štútné) – dem sog. *Klementinský sborník*, benannt nach dem Aufbewahrungsort, dem Prager Klementinum aus dem Jahre 1376. Evelin Wetter hat die Trienter Stickereien zu Recht mit den Illuminationen im *Pontifikale Albrechts von Sternberg* aus dem Jahre 1376 verglichen, die vor allem die Handlungen in der Karwoche darstellen, aber auch die bischöfliche Segnung der Glocken, Äbtissinnen u. ä.⁴⁷ Bischof Albrecht von Sternberg ließ auch die Stammburg in Mährisch Sternberg umbauen und richtete hier eine neue Kapelle ein. An deren Wänden sind Malereien erhalten geblieben, die die *Verkündigung Mariens* und die *Geburt Christi* (Abb. 4) zeigen.

⁴⁵ Wetter, Evelin: *I ricami boemi; Dies.: Böhmisches Bildstickerei; Dies.: Funktion und Bildprogramm der böhmischen Stickereien des Ornaments für Bischof Georg von Liechtenstein-Nikolsburg im Dom zu Trient*. In: Nogossek, Hanna – Popp, Dietmar (Hrsg.): Beiträge zur Kunstgeschichte Ostmitteleuropas. Marburg 2001, S. 74-111.

⁴⁶ Poche, Emanuel: *Třeboňské antependium* (Das Wittingauer Antependium), in: Pešina, Jaroslav (Hg.): České umění gotické 1350–1420. Praha 1971, S. 348; Wetter, E.: *Böhmisches Bildstickerei um 1400*.

⁴⁷ Die Sammelhandschrift des sog. *Klementinský sborník* wird in der Nationalbibliothek der Tschechischen Republik unter der Signatur XVII A 6 aufbewahrt. Vgl. hierzu Krása, Josef: *Klementinský sborník Tomáše ze Štútného*. (Die Handschrift des Thomas von Stüttna im Prager Klementinum). In: Pešina, J. (Hg.): České umění gotické, S. 275; Otavský, Karel: *Six Tracts of Tomáš of Štútné*. In: Draek Boem, Barbara – Fajt, Jiří (Hrsg.), Prague. The Crown of Bohemia. 1347–1437, New York 2005, S. 208; Ders.: *Sborník šesti traktátů Tomáše ze Štútného zvaný Knižky šestery o obecných věcech křesťanských* (Eine Sammelhandschrift mit sechs Traktaten des Thomas von Stüttna genannt Sechserlei Büchlein über die allgemeinen christlichen Dinge). In: Fajt, J. (Hg.): Karel IV., S. 130-131. Das Pontifikale wird in der Bibliothek des Klosters Strahov unter der Signatur Dg I 19 aufbewahrt. Vgl. Hierzu Krása, Josef: *Pontifikál Albrechta ze Šternberka* (Das Pontifikale des Albrecht von Sternberg). In: Pešina, Jaroslav (Hg.): České umění gotické, S. 276-277; *Pontifikál Albrechta ze Šternberka* (Das Pontifikale Albrechts von Sternberg). In: Brodský, Pavel – Pařez, Jan: *Katalog iluminovaných rukopisů Strahovské knihovny*. Praha 2008, S. 140-144.



Abb. 4: Mährisch Sternberg (Moravský Šternberk), Burgkapelle, Geburt Christi, Wandmalerei, um 1380.
(Foto: Zuzana Všečeková)

Die Malereien besitzen eine außergewöhnliche Qualität und man geht davon aus, dass deren Schöpfer in einer Prager Malerwerkstatt seine Ausbildung erhielt, auch weil die Szenen – wie in der Prager Kathedrale – direkt auf die Steinquader gemalt wurden.⁴⁸

Zu den bedeutendsten Adelsgeschlechtern gehörten die in Mähren und Böhmen beheimateten Sternberger, von denen einige Angehörige enge Beziehungen zu den Herren von Liechtenstein unterhielten. Anna von Sternberg wurde im Jahre 1362 mit Hartneid von Liechtenstein verheiratet. Sie hatten vier Söhne – Georg III. (II.), Bischof in Trient, Johann II. d. J., Matthias I. und Heinrich V. Aus den Urkunden, die im Archiv zu Vaduz aufbewahrt werden, wissen wir, dass später (im Jahre 1396) Georg III. und Zdenek von Sternberg als Richter in einem Streit zwischen Johann I. von Liechtenstein und Ješek von Sternberg aus dem Zweig der Herren von Groß Lukau (Lukov) (?) agierten.

Mit Jaroslav von Sternberg († 1405), der aus Böhmen nach Mähren kam, oder aber mit seinem Sohn Jaroslav II. von Sternberg († 1420) können wir die in der St.-Martins-Kirche in Triesch (Třešť) gemalte Figur der hl. Barbara in Verbindung bringen. Der Maler situierte die hl. Barbara in eine tief illusorische Architektur mit Baldachin. Die Heilige verglich unter stilistischen Aspekten Tomáš Knoflíček mit anderen Bildhauerwerken – der Madonna aus Sternberg und der hl. Katharina aus Iglau. Dušan Buran hat auf stilistische Analogien der Malerei in Triesch mit derjenigen in der Kirche in Ponik (Poniky) in der Zips sowie mit den Malereien in der Kirche in Riffian aufmerksam gemacht, die er mit dem Einfluss Bischof Georgs III. (II.) von Liechtenstein und insbesondere mit dem Hof Sigismunds von Luxemburg in Verbindung brachte.

In den Umkreis des böhmischen Zweiges der Herren von Sternberg können wir auch die Wandmalereien in der Kirche in Kohljanowitz (Uhlířské Janovice) einordnen, die den Passionszyklus darstellen und die sich in die Zeit um 1400 datieren lassen. Zu den bemerkenswerten Szenen gehört eine mehrfigurale Kreuztragung, die in einfacherer Form gerade an die Malereien in der Kirche in Riffian erinnert, die ein Werk des Meisters Wenzel darstellen, so dass der Schöpfer ein weiterer Maler des Bischofs Georgs III. von Liechtenstein sein könnte. Am Gewölbe befinden sich die Wappen der Sternberger, vielleicht durch einen Irrtum weisen sie die Form sechszackiger Sterne auf. Das Städtchen Kohljanowitz befand sich im Besitz der Sternberger, Auftraggeber der Malereien könnten Markwart

⁴⁸ Foltýn, Dušan (Hg.): *Encyklopedie moravských klášterů a slezských klášterů* (Enzyklopädie der mährischen und schlesischen Klöster). Praha 2005, S. 662-668; Tognier, Milan – Josefík, Jiří: *Hradní kaple na Moravském Šternberku* (Burgkapelle in Mährisch Sternberg). Umění 24, 1976, S. 243-255.

und Albrecht von Sternberg, die zu dieser Zeit auf der Burg Sternberg in Böhmen residierten, gewesen sein.⁴⁹

Doch kehrten wir zum Trienter Zyklus zurück. Gewisse Analogien zu den Darstellungen der Monatsbilder in Trient sehen wir in den im Kapitelsaal des Klosters in Sasau (Sázava) um 1380 entstandenen Wandmalereien. Der Künstler hat hier u. a. die weniger gewöhnlichen *Zweifel des hl. Josef* gemalt, die die Forschung auch unter stilistischen Aspekten interessiert hat. Für die Malereien im Kloster Sasau sind langgezogene ovale Gesichter, eine lebendige Bewegung der schlanken Gestalten, eine Scheinarchitektur sowie das Bemühen nach dem Festhalten von Details charakteristisch. Der stilistische Ausgangspunkt der Malereien verbindet sich mit dem Einfluss der Bologneser Malerei auf die böhmische Kunst.⁵⁰ Aufmerksamkeit verdienen zudem die kompakter dargestellten Figuren der Engel am Gewölbe, deren unterschiedliche Haltungen der Maler zweifellos zeitgenössischen Skizzenbüchern entnommen hat. In den Malereien im Adlerturm sehen wir Analogien vor allem zu den sich mit Feldarbeiten befassenden Landbewohnern, die ovalen Gesichter jedoch stehen auch den adeligen Damen nahe, die z. B. auf dem Balkon abgebildet sind, wo sie den Turnieren in der Darstellung des Monats Februar beiwohnen. Des Weiteren können wir allgemein auch auf die Gruppe von jugenden Männern verweisen, die in der Darstellung des Monats November abgebildet sind und die sich partiell mit den Bildern der *Kreuzigung* vergleichen lassen. Als ältere Analogie in der böhmischen Kunst lässt sich darüber hinaus der Tafelaltar aus St. Barbara in Südböhmen anführen, ein Werk des Meisters des Wittingauer Altars; im Kontext der Wandmalereien können wir in dieser Hinsicht auch auf den in der Kirche in Levý Hradec geschaffenen Zyklus von Darstellungen von Christus und Maria verweisen, der – unter stilistischen Gesichtspunkten – an das Schaffen der siebziger und achtziger Jahre des 14. Jahrhunderts anknüpft. Als typisch erweisen sich wiederum ovale Gesichter, ein langgezogener schlanker figuraler Kanon, aber auch eine lebendige Bewegung (*Kreuzigung Christi*), längliche Zipfel der Gewänder der Engel sowie das Bemühen, die modische Kleidung der profanen Figuren festzuhalten. Auch der Typus der Kassettendecke in den Scheinarchitek-

⁴⁹ Pokluda, Zdeněk: *Moravští Šternberkové* (Mährisch Sternberg). Praha 2012; Všecková, Zuzana: *Uhlířské Janovice, kostel sv. Jiljí* (Kohljanowitz, St.-Gilg-Kirche). In: Dies. u. a.: *Středověká nástěnná malba* (Die mittelalterliche Wandmalerei), S. 297-302; Knoflíček, Tomáš: *Třešť* (Triesch). In: Ders.: *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě* (Die Wandmalerei in der Herrschaft der Luxemburger). Olomouc 2009, S. 191-192.

⁵⁰ Všecková, Zuzana: *Sázava, pův. kapitulní síň benediktinského kláštera* (Sasau, der ursprüngliche Kapitelsaal des Benediktinerklosters). In: Dies. u. a.: *Středověká nástěnná malba*, S. 267-279; Gnudi, Cesare: *Vitale da Bologna*. Milano 1962; Schmidt, Gerhard: *Die Malerei der siebziger Jahre*. In: Swoboda, Karl M.: *Gotik in Böhmen*. München 1969, S. 215.

turen geht in vielerlei Hinsicht von den Illuminationen der *Wenzelsbibel* und dem Willehalm-Roman aus, was auch den Maler der Darstellungen im Adlerturm in Trient inspirierte.⁵¹ Den Landbewohnern stehen in der Regel die Hirten vor allem in den Szenen der *Geburt Christi* sowie der *Anbetung der hl. Drei Könige* nahe, Erwähnung verdienen die Malereien in der Kirche in Daletschin (Dalečín), auf die zuletzt erneut Tomáš Knoflíček hinwies. Gegenwärtig werden die künstlerisch hochwertigen Malereien in Velká Chmelištná restauriert, die Halbfiguren zeigen, die in vielerlei Hinsicht an die Balkonszenen in der bereits erwähnten Darstellung des Monats Februar in Trient, zugleich aber auch an die sog. Badestube auf der Burg Runkelstein bei Bozen erinnern.⁵² Stilistisch interessant sind zudem einige Szenen aus der *Legende der hl. Dorothea* in der Friedhofskirche in Teltsch (Telč), die vor Jahren einem Feuer zum Opfer fielen. Die auf Hügeln situierten Burgen, befestigte Städte, Scheinarchitekturen sowie modische Kleidung der heidnischen Könige belegen wiederum, dass die Künstler mit verschiedenen Mustern aus unterschiedlichen Malerwerkstätten disponierten. Die erwähnten Malereien erinnern wiederum an die Illuminationen in der *Bibel König Wenzels IV.*, in größerem Umfang jedoch an Wandmalereien, wie etwa im Pistorkeller in Bad Radkersburg, die dem in Slowenien wirkenden Johannes Aquila zugeschrieben werden.⁵³

Als jüngere Analogie zu den Malereien im Adlerturm haben wir bereits auf die recht ungewöhnliche Ausschmückung der achteckigen Heilig-Kreuz-Kapelle in Troppau-Kathrein (Opava-Kateřinky) verwiesen, in dem der Maler einen Zyklus von 15 Anzeichen für das Ende der Welt darstellt hat (Abb. 5). Die felsenreiche Kulisse, die Architektur der Städte, die manieristisch aufgefasste Geste der Figuren mit typisch langgestreckten Fingern, ausgeprägte modische Ergänzungen bzw. die Figur eines hinweisenden Mannes sind Elemente, die diese Verbindung untermauern, wie im Übrigen erneut Evelin Wetter aufgezeigt hat. Die Malereien in Troppau (Opava) sind jüngeren Datums; Auftraggeber für diese war Herzog Přemek I. von Troppau, der dem Geschlecht der Přemysliden entstammte und zu den

⁵¹ Všečeková, Zuzana: *Levý Hradec, kostel sv. Klimenta* (Levý Hradec, Kirche des hl. Clemens). In: Dies. u. a.: *Středověká nástěnná malba* (Die mittelalterliche Wandmalerei), S. 186-192; Krása, J.: *Rukopisy Václava IV.* (Die Handschriften Wenzels IV.).

⁵² Knoflíček, T.: *Nástěnná malba* (Die Wandmalerei), S. 66-72; Kroupová, Jaroslava – Kroupa, Pavel: *Velká Chmelištná, kostel sv. Bartoloměje* (Die St.-Bartholomäus-Kirche in Velká Chmelištná). In: Všečeková, Z. u. a.: *Středověká nástěnná malba* (Die mittelalterliche Wandmalerei), S. 302-303; Bechtold, Andre (Hg.): *Schloss Runkelstein*. Die Bilderburg. Bozen 2000.

⁵³ Lanc, Elga: *Johannes Aquila und seine Werkstatt in Radkersburg und Fürstenfeld*. In: Marosi, Ernő (Hg.): *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*. Tagungsbeiträge und Dokumente aus den Sammlungen des Landesdenkmalamts Budapest. Beiträge der Tagung vom 15.–20. Oktober 1984 in Velem. Budapest 1989, S. 62-77; Knoflíček, T.: *Nástěnná malba* (Die Wandmalerei), S. 183-187.



Abb. 5: Opava-Keteřinky (Troppau-Kathrein), Hl.-Kreuz-Kapelle, Die 15 Anzeichen für das Ende der Welt, Wandmalerei, um 1420 (?). (Foto: Zuzana Vřetečková)

führenden Höflingen König Wenzels IV. gehörte. Die Darstellung der 15 Anzeichen könnte bereits vor 1420 entstanden sein, doch lässt sich nicht ausschließen, dass der Auftraggeber auf eine Epidemie oder die Hussitenkriege reagierte, und dass die Malereien erst in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts ausgeführt wurden.⁵⁴

In der Kirche in Altstadt (Staré Město) bei Freudenthal (Bruntál) wurden vor einiger Zeit stilistisch beachtenswerte Halbfiguren der Propheten entdeckt (Abb. 6), in denen wir eher franko-flämische Einflüsse sehen, bestimmte stilistische Ähnlichkeiten zeigen jedoch auch die Halbfiguren (vielleicht ebenfalls der Propheten), gemalt in den die Fenster umrahmenden Medaillons in der Kemenate des Adlerturms in Trient. Die Figuren der hl. Barbara und der hl. Katharina, die die Szene des Jüngsten Gerichts einrahmen, stehen auf einer blühenden Wiese und erinnern so in entfernter Form an die bei weitem reichere Vegetation in den Male-

⁵⁴ Plátková, Zuzana: *Nástěnné malby v kapli sv. Kříže v Kateřinkách u Opavy* (Die Wandmalereien in der Heilig-Kreuz-Kapelle in Kathrein bei Troppau). *Historická Olomouc a její současné problémy* 1, 1979, S. 105-115; Vřetečková, Zuzana: *Cyklus patnácti znamení konce světa v kapli sv. Kříže*. Kat. č. 18 (Zyklus der fünfzehn Anzeichen des Weltuntergangs). In: Chamonikola, Kaliopi (Hg.): *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1500* (Von der Gotik zur Renaissance. Bildende Kunst in Mähren und Schlesien 1400–1500). Brno 1999, S. 78-85.



Abb. 6: Altstadt (Staré Město) bei Freudenthal (Bruntál), Halbfigur eines Propheten, Wandmalerei, um 1400. (Foto: Zuzana Všečeková)

reien im Adlerturm. Die monumentalen Häupter der Propheten wurden bereits früher am Triumphbogen im Eingangsbereich der Kapelle in der Kirche in Ritschan (Říčany) bei Prag entdeckt.⁵⁵ Das Haupt König Davids erinnert eindeutig an die Gestalt König Wenzels IV., wodurch es sich von den Tridentiner Malereien unterscheidet. Die partiell erhaltenen Häupter weiterer Propheten, von denen ein Prophet frontal dargestellt ist, zeigen dessen ungeachtet auf italienische Einflüsse. Auftraggeber ist möglicherweise ein Angehöriger des reichen Adelsgeschlechts der Herren von Ritschan gewesen, der offenkundig auch an der Ausschmückung der Klosterkirche der Dominikanerinnen zu St. Anna in Prag als Stifter beteiligt gewesen sein könnte. Die monumentale Darstellung der *Beweinung Christi* könnte von norditalienischen oder Südtiroler Malereien beeinflusst worden sein.

Zu den neuentdeckten Malereien gehört ein Zyklus von 24 musizierenden Engeln, dargestellt am Gewölbe der Krypta in der Stephanskirche in Kuřim (Kouřim). Die jugendlichen Gesichter der Engel, die Bewegung ihrer Figuren

⁵⁵ Prix, Dalibor – Všečeková, Zuzana: *Nástěnné malby v kostele Panny Marie ve Starém Městě u Bruntálu* (Die Wandmalereien in der Jungfrau-Maria-Kirche in Altstadt bei Freudenthal). *Umění* 47, 1999, S. 3-32, hier S. 18-32; Kroupa, Pavel – Kroupová, Jaroslava: *Gotické nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech u Prahy* (Die gotischen Wandmalereien in der Kirche St. Peter und Paul in Ritschan bei Prag). *Průzkumy památek* 2. 1994, S. 106-110.

und die Ausarbeitung der Draperie einfacher Tuniken gehen auf ähnliche Vorlagen zurück, die auch dem Schöpfer der Wandmalereien im Adlerturm in Trient zur Verfügung standen. Als die nächstgelegene Analogie lassen sich die jungen Paare auf der Darstellung des Monats Mai anführen, deren Kleidung ähnlich wie in Kuřim durch schüsselförmige Falten aufgegliedert ist, die die Bewegung der sitzenden oder stehenden Personen respektieren.⁵⁶ Auf der Grundlage der Wappen, deren Farbigkeit sich nicht erhalten hat, haben wir die Malereien hypothetisch mit den Brüdern aus Neumark (Vřeruby) in Verbindung gebracht, die die *Kreuzigungsszene* flankieren. Als Stifter kommt unserer Auffassung nach Peter von Neumark in Frage, Angehöriger des gleichnamigen bedeutenden Adelsgeschlechts und Professor an der Universität Prag. Die Malereien lassen sich in die Zeit um 1400 datieren.⁵⁷

Vielleicht noch vor 1420 wurde die Ausschmückung in der ursprünglichen Klosterbibliothek der Augustiner in Raudnitz vollendet. In den Wandmalereien zeigt der Künstler den sitzenden hl. Augustinus, der den Augustinermönchen die Regeln des Ordens überreicht, sowie den hl. Hieronymus, der die Pranke eines Löwen kuriert. Beide Kirchenväter sind umgeben von Scheinarchitektur, ergänzt durch ein Bücherregal und mit einer aus einer Schale trinkenden Maus. Der Maler hat zudem auch die Befestigungsanlage des Klosters sowie die heute nur noch teilweise erhaltene Landschaft mit Fluss und Wäldern festgehalten.⁵⁸ Die Malerei ist mit einer Inschrift verbunden, die die Mönche aufforderte, die ausgeliehenen Bücher zurückzugeben; sie wird in der Regel mit den Prinzipien der franko-flämischen Kunst in Verbindung gebracht, so wie wir dies aus den Illuminationen des sog. «Dritten» Meisters kennen, der sich an der Ausschmückung der *Bibel* des

⁵⁶ Pavala, Martin: *Nástěnné malby Mistra třeboňského oltáře* (Die Wandmalereien von Wittingau-Altar-Meister). *Technologia artis*, 2006, S. 93-104; Ammann, Gert: *Compianto di Cristo*. In: Castelnovo, E. – de Grammatica, F. (edd.): *Il Gotico nelle Alpi*, S. 578; Vřetečková, Zuzana: *Gotické nástěnné malby v kryptě sv. Kateřiny v kostele sv. Štěpána v Kouřimi* (Die gotischen Wandmalereien in der St.-Katharinen-Krypta der Kirche des hl. Stefan in Kuřim). *Umění* 56, 2008, S. 483-503.

⁵⁷ Růžek, Vladimír: *Česká znaková galerie na hradě Laufu u Norimberka z roku 1361* (Die böhmische Wappengalerie auf der Burg Lauf bei Nürnberg aus dem Jahre 1361). *Sborník archivních prací* 38, 1988, S. 37-311 (hier S. 139, 249-250)? Chaloupecký, Václav: *Karlova univerzita v Praze (1348-1409)*. Praha 1948.

⁵⁸ Stejskal, Karel: *Votivní obraz v klášterní knihovně v Roudnici*. Příspěvek k dějinám našeho malířství z počátku 15. století (Das Votivbild in der ehemaligen Klosterbibliothek in Raudnitz. Ein Beitrag zur Geschichte unserer Malerei am Beginn des 15. Jahrhunderts). *Umění* 8, 1960, S. 135-160; Plátková, Z.: *Nástěnné malby*; Vřetečková, Zuzana – Royt, Jan: *K pramenům ikonografie malby v bývalé klášterní knihovně v Roudnici nad Labem (Zu den Quellen der Ikonographie der Malerei in der ehemaligen Klosterbibliothek in Raudnitz an der Elbe)*. *Umění* 35, 1987, S. 520-539.

Prager Erzbischofs Konrads von Vechta (1412–1432) beteiligte. Der rechtwinklig angeordnete architektonische Baldachin, der perspektivisch dargestellte Eingang, vor dem Mönche knien, sowie der Typus der Mauer mit Durchblick in die Landschaft deuten unserer Auffassung nach Analogien zu den Malereien im Adlerturm an, auch wenn die dortigen Malereien eine wesentlich qualitativere und monumentale Arbeit darstellen.

Ziel unseres Beitrags war es, die enge Verflechtung der Familie der Liechtensteiner mit dem mährischen und böhmischen Milieu im ausgehenden 14. und Beginn des 15. Jahrhunderts anzudeuten. Skizziert werden sollten zudem bestimmte stilistische Analogien innerhalb der zeitlichen Spanne des Wirkens Bischof Georgs III. von Liechtenstein und der Regierung König Wenzels IV. sowie des Brünnener Markgrafen Jost von Luxemburg. Wir haben dabei versucht, auch auf weitere Angehörige des Geschlechts der Liechtensteiner hinzuweisen – insbesondere auf Johann I. und Johann II. von Liechtenstein, die als bedeutende Höflinge des böhmischen Königs Wenzels IV. und des Markgrafen Jost von Mähren fungierten. Ähnliches gilt auch für teilweise mit den Liechtensteinern verwandte Adelige (Sternberger). Mit Blick auf das wiederholt behandelte Thema der Monatsbilder im Adlerturm zu Trient, denen auch die neu restaurierten Wandmalereien in der Nikolaus-(Karls-)Kapelle auf der Burg Pergino hinzugefügt wurden, ist sicherlich die Tatsache von Bedeutung, dass wir wissen, dass die Brüder gemeinsam auch die achteckige, der Jungfrau Maria und dem Evangelisten Johannes geweihte Kapelle auf der Burg Nikolsburg im Jahre 1380 stifteten und hier zudem die Stelle eines Kaplans einrichteten.⁵⁹ Wir wissen zudem, dass eine Kapelle auch auf der Burg Feldsberg (Valtice) errichtet wurde, die die Liechtensteiner erst später in ihren Besitz brachten, doch besaßen sie möglicherweise bereits am Ende des 14. Jahrhunderts das Patronatsrecht für die Kapelle.

⁵⁹ Zemek, M. – Turek, A.: *Regesta*, S. 206.

Die Maria Himmelfahrtskirche in Feldsberg *

Petr Fidler

Der steile gesellschaftliche Aufstieg des Hauses Liechtenstein in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts spiegelte sich bald in seiner aufwendigen Bautätigkeit. Bereits die erste Fürstengeneration, repräsentiert durch die Brüder Karl, Maximilian und Gundakar von Liechtenstein, wurde durch eine glückliche Heiratspolitik und später durch eine strategisch überlegte Arrondierung des Familiengrundbesitzes durch Konfiskationen nach der Zerschlagung der böhmischen «Rebellion» von 1619 zu den reichsten Adelsfamilien der Donaumonarchie.¹

Der älteste der Brüder, Karl von Liechtenstein mit Sitz in Feldsberg, bekleidete 1621 bis zu seinem Tod 1627 das Amt des böhmischen Statthalters und ließ sich eine Residenz auf der Prager Kleinseite errichten, wohl nach den Plänen des kaiserlichen Architekten Giovanni Battista Carlone. Diese stand zumindest im Bauvolumen, wenn nicht in seiner Architektur dem Prager Palais Waldstein nicht nach.² In Feldsberg entstand ein zum ersten Mal 1623 als «Fürstliches Resi-

* Der Verfasser der vorliegenden Studie widmete der Feldsberger Pfarr- und Schlosskirche bereits eine Abhandlung 2001: Petr Fidler, *Kostel Nanebevzetí Panny Marie*, in: *Město Valtice, Valtice 2001*, 209-224. Er beschäftigte sich mit dem Bauwerk auch in einem Aufsatz von 1995: Petr Fidler, *Giovanni Giacomo Tencalla*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 37-9, 1995, 85-104. Von den älteren relevanten Veröffentlichungen sind noch die Werke von Viktor Fleischer, *Karl Weinbrenner, Herbert Haupt und Erich Kippes* zu erwähnen: Viktor Fleischer, *Fürst Karl Eusebius als Bauherr und Kunstsammler*, Wien 1910; Karl Weinbrenner, *Zur Baugeschichte der Pfarrkirche zu Feldsberg*, in: *Monatsblatt des Vereins für Landeskunde*, 1912; Herbert Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein*, Quellenband, Wien 1998; Erich Kippes, *Feldsberg und das Haus Liechtenstein im 17. Jahrhundert*, msch. Wien 1996.

¹ Umfassend zu dem Fürstenhaus Liechtenstein siehe: Evelin Oberhammer (Hrsg.), *Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit*, München-Oldenburg 1990.

² Petr Fidler, *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises*, Innsbruck 1990 (ungedruckte Habilitationsschrift), 68-70. An der Stelle einiger mittelalterlichen Bürgerhäuser, die Karl von Liechtenstein von der Familie Lobkowitz kurz nach 1620 kaufte, entstand 1622 die Liechtensteinsche Stadtresidenz als Sitz des böhmischen Statthalters. Die Baukosten beliefen sich auf 31 948 fl. 50 kr. Das Erscheinungsbild des im 18. Jahrhundert umgebauten Palastes ist lediglich durch einen anlässlich der Krönung Maria Theresias publizierten Stich überliefert, eine Vorstellung über die Raumaufteilung des Hauses um 1700 bietet eine Bauaufnahme von Marcantonio Canevale an. Als im Winter 1637/8 Karl Eusebius von Liechtenstein im Prager Palais das Quartier nehmen wollte, musste das Haus für ihn sogar

denz-Gebäude» benannter «Palazzo in Fortezza», der von nun an als architektonischer Typus das Ideal der fürstlichen Residenzen verkörpern sollte.³

Karls jüngerer Bruder, Maximilian von Liechtenstein, der sich als erfolgreicher Armeekommandant einen Namen machte, war in den 1620er und frühen 1630er Jahren der «Spiritus Agens» der liechtensteinschen Bautätigkeit in Österreich und Mähren.⁴ In Vranov bei Brünn berief er zu der zunächst von Jesuiten betreuten Wallfahrtskirche die Paulaner aus Wien und ließ bei der Kirche eine Familiengruft errichten.⁵ Außerdem beauftragte Maximilian seinen Architekten Giovanni Giacomo Tencalla (* um 1593, + 1653) mit dem Umbau des Schlosses Rabensburg und mit der Modernisierung des Schlosses in Bučovice und der

baulich in Stand gesetzt werden. Zum Palais Liechtenstein vgl. auch: Pavel Vlček (Hrsg.), UPP, Praha 1999, 358-360.

³ Jiří Kroupa, Zámek Valtice v 17. a 18. století, in: Město Valtice, Valtice 2001, 158-161. Obwohl Karl von Liechtenstein auf die persönliche Repräsentation wohl bedacht war, nimmt sich sein Bauherrenprofil daneben sehr bescheiden aus. Während er große Unsummen in die Münzprägung gesteckt hatte, damit sein Profil im Lande beinahe so bekannt war wie jenes des Kaisers, und in seiner Feldsberger Residenz höchstpersönlich das Bildprogramm für den Festsaal bestimmte und zwar ausschließlich mit Motiven aus seiner Erfolgsgeschichte (Fleischer, 9ff.; Haupt, Quellenband, Dok. 216a und 389a), können wir im Bausektor auf eine umfangreiche jedoch eher architektonisch wenig anspruchsvolle Bautätigkeit in Feldsberg, Eisgrub und in Prag hinweisen. Sein Vorhaben, in Feldsberg eine neue Pfarr- und Schlosskirche zu errichten, ist über ein Modell von 1602 nicht weitergekommen. Welche Rolle in der Bautätigkeit Karls der in den Quellen genannte Architekt Giovanni Maria Filippi gespielt hatte, entzieht sich unserer Kenntnis. Giovanni Battista Carlone leitete die Umbauarbeiten der Schlösser in Feldsberg und Eisgrub, höchstwahrscheinlich die Stadtregulierung von Feldsberg mit einem überdimensionierten Hauptplatz und die Bauarbeiten in Prager Palais. Fidler, P.: Architektur des Seicento.

⁴ Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Wien 1866, 132-3. Maximilian von Liechtenstein (1578-1645), seit 1623 Reichsfürst, Sohn von Hartmann und Bruder von Karl und Gundakar, war als Hofkriegsrat und Feldzeugmeister an zahlreichen Feldzügen des Dreißigjährigen Kriegs beteiligt, bis er 1638 zum Kommandanten der Festung Raab/Győr in Ungarn ernannt wurde. In Österreich besaß er die Herrschaft Rabensburg und in Mähren gewann er durch die Heirat mit Katharina Šembera von Boskovice die Herrschaft mit dem Schloss in Bučovice. Vor seinem Tod trat er dem Minoritenorden bei. Seine Ehe mit Katharina Šembera von Boskovice blieb kinderlos. Beide Eheleute wurden in der Kirchengruft des von ihnen 1630 gegründeten Paulanerklosters in Vranov u Brna beigesetzt.

⁵ Am 17.6.1617 wurde ein Vertrag zwischen dem Brünnner Baumeister Andrea Erna und den Fürsten Karl und Maximilian von Liechtenstein für die Erbauung einer Kirche abgeschlossen, die einen älteren Holzbau ersetzen sollte. Dessen Abriss ist jedoch erst 1627 belegt. Zdeněk Kalista, Česká barokní pout, Žďár 2001, 97. Fidler 1990, 137-8. Zur Urheberchaft Giovanni Maria Fillipis bei der von Tencalla gründlich umgebauten Wallfahrtskirche in Vranov siehe: Jiří Kroupa, Umělecká úloha, objednavatelé a styl na Moravě doby barokní, in: Jiří Kroupa (Hrsg.), V zrcadle stínů, Brno-Rennes 2003, 38-9. Jiří Mihola, K podílu paulánského řádu na rekatolizaci českých zemí, In: Ivana Čornajová (ed.), Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci, Praha 2003, 19. Nach Mihola war am Bau ein Jesuit Jean Maria (?) beteiligt.

dortigen Pfarrkirche.⁶ Darüber hinaus vermittelte Maximilian seinen Architekten Tencalla den Wiener Dominikanern sowie dem Nikolsburger Nachbarn, Kardinal Franz von Dietrichstein.⁷

Thomas Winkelbauer konnte zeigen, dass der jüngste Bruder, Gundakar von Liechtenstein, das «Bauen» in den unsicheren Zeiten des Dreißigjährigen Krieges, der politischen Intrigen und der wirtschaftlichen Krisen für die beste Medizin gegen die Melancholia hielt.⁸ Gundakar betätigte sich auch als Hobby-Architekt und stand seinem Feldsberger Neffen Karl Eusebius mit Rat und Tat zur Seite.⁹

Warum nun diese aufwändigen einleitenden historischen Ausführungen? Sie sollten lediglich darauf hinweisen, wie wichtig die Architektur und Bautätigkeit für die Auffassung des Adelsethos der Liechtensteiner waren und welchen ästhetischen Ansprüchen und Forderungen sie entsprechen sollten, um ihrem

⁶ Das Hauptinteresse des Bauherrn Maximilian von Liechtenstein galt wohl seinem Stammsitz in Ravensburg. Von der Ausstattung des dortigen Schlosses ist nicht viel übrig geblieben. Im Schlossgarten befand sich eine große, mit einem großen Aufwand ausgestattete Voliere, die Fürst Gundakar von Liechtenstein 1655 zur Pfarrkirche umwandeln wollte. Sein sparsamer Sohn, Hartmann, war, wie immer, dagegen mit der Begründung, dass ein Ort, der zum Spaß gebaut wurde, nicht nur Gott dienen sollte, und außerdem nicht dort, «wo affen, merkazen und andere mascara-gesichter, dern man noch theils siehedt, gewest». Thomas Winkelbauer, Fürst und Fürstendiener. Gundakar von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters. Wien–München 1999, 450.

⁷ Petr Fidler, Giovanni Giacomo Tencalla, in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, F 37-9, 1995, 85-104. Ivano Proserpi, I Tencalla di Bissone, Artisti dei Laghi. Itinerari europei n. 4, 77-86.

⁸ Als Hartmann, der ältere Sohn des Fürsten Gundakar von Liechtenstein die nach seiner Meinung «unnötige kostbare gebeunkosten» 1653 kritisierte, gab ihm der Vater zu wissen, dass «wir durch diese erbauung uns zum teil occupieren, erlustigen und dadurch so vil mer und unserer melancholey divertieren». Winkelbauer 1999, 243, 420-1, 443. Wilhelm, Materialien, Sp. 27-29. Ähnlich wie sein älterer Bruder beabsichtigte Gundakar von Liechtenstein nach dessen Tod nun alle drei Brüder durch eine Bildserie mit den Motiven aus deren steilen Karrieren zu verherrlichen. Auch Maximilian von Liechtenstein blieb da übrigens nicht zurück. Bei der Inventarisierung des Schlosses Ravensburg wurden 1644 17 Darstellungen seiner siegreichen Scharmützel und Belagerungen aufgenommen. Winkelbauer 1999, 412-13, Ab. 38 publizierte eine eigenhändige Grundrisszeichnung von Gundakar von Liechtenstein zum geplanten Stadtpalais in der Wiener Herrengasse. Die Raumaufteilung des ersten Obergeschosses entspricht genau einer mustergültigen Fürstenwohnung mit der Raumfolge: eine zweiläufige Stiege, ein (Trabanten)saal, eine Tafelstube alias Rittersaal, eine antecamera, ein Audienzzimmer und eine Schreibstube mit einem Archiv. Gegenüber den Repräsentationsräumen, durch die Hauskapellen von ihnen getrennt, lagen die privaten Gemächer des Fürsten und das Frauenzimmer. Die verblüffende Ähnlichkeit mit der zeremoniellen Raumstruktur des Prager Palais Waldstein ist nicht zu leugnen. Petr Fidler, Invita invidia. Valdštejnský palác v rámci evropské architektury, in: Valdštejnský palác v Praze, Praha 2002, 131-190.

⁹ Als Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein seinem Onkel über sein Vorhaben, in Troppau ein «real pallatium...auff die welsche manier» bauen zu wollen, riet ihm Gundakar wegen des mitteleuropäischen Klimas davon ab und bot sich an, seinem Neffen einen Entwurf aus eigener Hand zu liefern. Winkelbauer 1999, 465.

gesellschaftlichen Rang zu genügen und für das «ewige Gedechnuss» zu sorgen, wie auch die Bildprogramme der Festräume in den liechtensteinschen Residenzen belegen.¹⁰ Im Falle der Feldsberger Pfarr- und Schlosskirche zeigt sich, dass die Liechtensteiner als Bauherren über die aktuellen Architekturtrends informiert und für innovative Lösungen offen waren. In der Entwicklung der mitteleuropäischen Sakralarchitektur lag der liechtensteinsche Beitrag in der Einführung und Verbreitung der für die Barockarchitektur bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert verbindlichen Raumtypen, wobei der Feldsberger Kirche diesbezüglich eine Schlüsselposition eingeräumt werden müsste.

Während der kaiserliche Architekt Giovanni Maria Filippi in der Prager Lutheraner Kirche den posttridentinischen Saalraum mit Seitenkapellen einführte¹¹ und Giovanni Pieroni in Jičín und in Brtnice unter anderem das Raumschema des rhythmisierten Travees präsentierte¹², sollte die Feldsberger Pfarr- und Schlosskirche eine Pionierleistung darstellen.

Bevor wir uns mit der Bedeutung der Kirche und mit ihrer Stellung innerhalb der Entwicklungsgeschichte der mitteleuropäischen Sakralarchitektur der frühen Neuzeit beschäftigen, ist es angebracht, ihre Baugeschichte vorzustellen.

Die Absicht, am Anfang des 17. Jahrhunderts in Feldsberg eine neue Pfarrkirche zu errichten, geht noch auf den 1599 zum katholischen Glauben konvertierten Freiherrn und erst 1608 in den Fürstenstand erhobenen Karl von Liechtenstein zurück.¹³ Die gespannte politische Lage, der Bruderzwist im Hause Habsburg, der

¹⁰ Karl Eusebius von Liechtenstein, Architekturwerk, in: Viktor Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler, Wien 1910. Neben dem oft zitierten Architekturtraktat von Karl Eusebius von Liechtenstein sollte man nicht die Gedanken über die Erziehung der jungen Prinzen aus dem Hause Liechtenstein in seinen Instruktionen aus der Schlossbibliothek in Vaduz außer Acht lassen. Neben der Bedeutung der richtigen Körperhaltung, die man durchs Reiten und den Tanzunterricht fördert, verlangt der fürstliche «Pädagog», neben der Mathematik, Geometrie und Festungsbaulehre die jungen Prinzen in der Architektur auszubilden, denn «aus einer guten Anordnung eines Gebäudes» entsteht «die Schönheit desselben, aus der Schönheit Bewunderung, aus der Bewunderung ewiger Ruhm.» Gernot Heiss, Ihre kaiserlichen Mayestät zu Diensten...unserer ganzen Familie aber zur Glori. Erziehung und Unterricht der Fürsten von Liechtenstein im Zeitalter des Absolutismus, in: Evelin Oberhammer (Hrsg.), Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit, München-Oldenburg 1990, 159-160, Anm. 51. Vgl. auch: Tomáš Knoz, Místa liechtensteinské paměti, Časopis Matice moravské, 131, 2012, 23-45.

¹¹ Hilde Lietzmann, Die Deutsch-Lutherische Dreifaltigkeits-, die spätere Ordenskirche Sta. Maria Victoria auf der Kleinseite zu Prag, Zeitschrift für Kunstgeschichte 40/1977, 211.

¹² Petr Fidler, Waldsteins «Helfer». Baumeister und Architekten. In: Eliška Fučíková / Ladislav Čepička (Hrsg.), Albrecht von Waldstein. Inter arma silent musae?, Prag 2007, 94-5.

¹³ Die neue Kirche sollte an der Stelle einer mittelalterlichen, im 16. Jahrhundert bereits bauwürdigen Pfarrkirche errichtet werden. Die alte Sakristei neben dem Neubau wird noch 1654 erwähnt. Die Pläne zum Neubau wurden 1631 geliefert und der Hof Tischler Augustin Knizel

sich anbahnende religiöse Konflikt und schließlich der böhmische Aufstand und danach das Engagement des Fürsten Karl von Liechtenstein im Prager Statthalteramt vereitelten zunächst das Bauvorhaben.

Als Karl 1627 starb, fiel diese Aufgabe seinem sechzehnjährigen Sohn Karl Eusebius zu. Die Initiative ergriff dessen Onkel und Vormund Fürst Maximilian von Liechtenstein, der bereits 1629 seinen Architekten Giovanni Giacomo Tencalla mit der Ausarbeitung der Baupläne beauftragte.¹⁴ Im Januar 1630 kam eine Steinlieferung von dem Feldsberger Stadtmagistrat und ansonsten wurde das Baugelände vorbereitet.¹⁵ Den Grundstein zum Neubau legte der junge Fürst in der Anwesenheit der Familie und des Kardinals Franz von Dietrichstein feierlich am 26. 10. 1631. Eine Medaille aus Blei sollte dieses Ereignis für die Nachwelt sichern.¹⁶

Anfänglichen logistischen und organisatorischen Schwierigkeiten zum Trotz machte der Bau Fortschritte, und 1637 sollte die im Rohbau, allerdings noch ohne die Kuppel fertig gestellte Kirche stuckiert werden.¹⁷ Obwohl Maximilian von Liechtenstein nach wie vor mit Rat und Tat an dem Bau beteiligt war, war es bereits der inzwischen mündig gesprochene Fürst Karl Eusebius, der seine Unterschrift und sein Siegel auf die Verträge mit den Künstlern setzte und aus den vorgelegten Planvarianten die Wahl traf. Er war offensichtlich mit dem Baufortgang und mit dem Architekten zufrieden.¹⁸

In der Bausaison 1638 arbeitete man an der Kuppel, und am 1. 9. 1638 wurde schließlich mit den Stuckateuren Bernardo Bianchi und Giovanni Tencalla ein Vertrag auf die Stuckierung abgeschlossen.¹⁹

verfertigte 1632 ein Holzkirchenmodell. Darja Kocábová-Miroslav Svoboda, *Svědecví Valtické věže*, in: *Město Valtice*, Valtice 2001, 230.

¹⁴ Am 1.2.1631 bekam Tencalla für die Pläne 50 fl. Herbert Haupt 1998, 44.

¹⁵ Fleischer 1910, 18.

¹⁶ Herbert Haupt, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684. Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit*, München–Berlin–London–New York 2007, 40. An den Vorbereitungen zum Bau nahm auch der fürstliche Hofmaurer Antonio Carlone teil. Er ist wohl identisch mit dem Baumeister der Tyrnauer Jesuitenkirche. Petr Fidler, *Architektur des Seicento*. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises, Innsbruck 1990, 116. Für den Medallientext siehe: A. Missong, *Die Münzen des Fürstenhauses Liechtenstein*, *Numismatische Zeitschrift* 14, 1882, 161-2.

¹⁷ Am 20.6.1637 wurde die Stuckierung der Gewölbe im Langhaus, im Chor und im Querhaus mit Bernardo Bianchi vereinbart. Bianchi sollte darüber hinaus die Propheten und andere Zierraten um das große Fenster oberhalb des Kircheneingangs und um die drei Fenster im Ostabschluss setzen. Fleischer 1910, 19.

¹⁸ Als ein Zeichen der Zufriedenheit ist das Jahresgehalt Tencallas in der Höhe von 450 fl. zu sehen. Fleischer 1910, 20, Kippes 1996, 96.

¹⁹ Im Vertrag wurden neben der Kuppeldekoration (8 Felder mit Engeln, Trophäen und Nischen) auch die 22 Kapitelle im Kircheninneren, die Nischen in den Vierungspfeilern, die Stuckierung

Aber nicht nur Menschen oder Bücher haben ihre dramatischen Schicksale, sondern auch Bauwerke. Als Getöse und Gepolter am 23. 10. 1638 das ruhige Städtchen an der mährisch-österreichischen Grenze aus dem Schlaf rissen und die Staubwolke sich gesetzt hatte, standen die Feldsberger inmitten ihres Kirchenneubaues vor einem Trümmerhaufen. In den Trümmern lag neben den Querhaustonnen die Tamburkuppel, zweifelsohne der Stolz des Feldsberger Herrn. Und notabene musste das gerade am Anfang seiner Karriere als leidenschaftlicher Baunarr passieren!

Die Ursache des Kuppelsturzes ist unklar, genauso wie die Schuldfrage. Auf jeden Fall erscheint der unglückliche Architekt Giovanni Giacomo Tencalla nicht mehr in den Liechtensteinschen Quellen. Zunächst war es an der Baustelle ruhig, bis 1641 der Brünner Baumeister Andrea Erna beauftragt wurde, das beschädigte Gerüst zu reparieren, die rechte Mauer zur Seitenkapelle hin niederzureißen und neu aufzuführen, die vier Pfeiler mit Pendantifs bis zum Gesims niederzureißen und das Vierungsjoch mit einer Flachkuppel «a vella» abzuschließen.²⁰ Giovanni Tencalla arbeitete 1643 weiter an den Dekorationen im Kircheninneren und an der Fassade, obwohl das Interesse des Bauherrn an der Fertigstellung zunächst nachzulassen schien.²¹ In den letzten Kriegsjahren wurden Mähren und Niederösterreich zum Kriegsschauplatz, Feldsberg war kurzfristig in schwedischen Händen, und italienische Handwerker kehrten in ihre Heimat zurück.

Erst nach dem Westfälischen Frieden konnte man an eine Fortsetzung der Bauarbeiten denken, und der Fürst berief 1653 nun Giovanni Tencalla wieder nach Feldsberg und betraute ihn mit der Bauleitung.²² Tencalla lieferte die nötigen Ent-

des Presbyteriums und der Seitenkapellen sowie der Kirchenvorhalle erwähnt. Karl Eusebius sollte eine von den beiden vorgelegten Entwurfsvarianten auswählen. An der Kirchenfassade oblag Bianchi und Tencalla die Anfertigung des fürstlichen Wappens und der 22 Pilasterkapitelle. Darja Kocábová-Miroslav Svoboda, Svědecví Valtické věže, in: Město Valtice, Valtice 2001, 230. Ivano Proserpi, I Tencalla di Bissone, Artisti dei Laghi. Itinerari europei n. 4, 84. Nach Proserpi war Giovanni Tencalla ein Vetter des Architekten Giovanni Giacomo Tencalla und nicht dessen Bruder.

²⁰ Laut einem Bauvertrag vom 4.8.1641 im Wert von 4000 fl., Darja Kocábová / Miroslav Svoboda, Svědecví Valtické věže, in: Město Valtice, Valtice 2001, 231.

²¹ Darja Kocábová / Miroslav Svoboda, Svědecví Valtické věže, in: Město Valtice, Valtice 2001, 231.

²² Nach dem Vertrag von Oktober 1653 sollte Tencalla um 5330 fl. und nach den von Karl Eusebius gut geheißenen Pläne unter anderen die Kapitelle mit Adlern und die Decken in der Sakristei, in Oratorien und im Musikchor und zwei Statuen in die Nischen liefern. Kippes 100. Im September 1657 konnte Giovanni Tencalla nicht zu Gundaker von Liechtenstein nach Ungarisch Ostra kommen, da er mit seinen Gesellen am Altar der Feldsberger Pfarrkirche arbeitete. Winkelbauer 448, Giovanni Tencalla zeichnete auch die Altarentwürfe für den Steinmetz Domenico Morelli. Darja Kocábová-Miroslav Svoboda, Svědecví Valtické věže, in: Město Valtice, Valtice 2001, 232.

würfe für die Steinmetze und für den Brünner Baumeister Giovanni Erna, dessen Leute mit dem Polier Antonio Cerisola (Zirisola) für ihre Ausführung sorgten.²³ 1671 war es so weit und die Kirche wurde am 21. Juni feierlich geweiht.²⁴

War es für den Bauherrn ein Triumph oder eher eine Erleichterung? Wie aus seinen Äußerungen über einen idealen Sakralbau, wie er sie in seinem Architekturtraktat formuliert hatte, hervorgeht, eher das Zweite.²⁵ Die Idealkirche des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein war ein Langhaus ohne Vierung, die es optisch verkürzen würde. Seine Enttäuschung über die eingestürzte Kuppel äußerte er in seiner Architekturabhandlung durch den Hinweis auf die prinzipielle Unvereinbarkeit der Kuppel mit seiner Philosophie der fünf Säulenordnungen. Nach Karl Eusebius sollte eine Kirche entsprechend den fünf Säulenordnungen ebenfalls fünfstöckig sein, daher müsste auch ihre Kuppel fünfstöckig sein. Dies sei jedoch aus statischen Gründen kaum machbar. Ob der Architekt die Kirche niedriger oder nur mit einer einstöckigen Kuppel plane, komme auf das Gleiche heraus und sei aus ästhetischen Gründen abzulehnen. Die konsequente Anwendung der Pilaster im Kircheninneren und an der Fassade lehnte der Fürst ab. Er hätte da lieber Säulen, im Interieur sogar kannelierte. Obwohl er das Feldsberger Kirchenfrontispiz mit seinem Namen und voller Titulatur versehen ließ, ist es für seine Beziehung zu der Kirche signifikant, dass er sie unter seinen Bauwerken gar nicht erwähnt.²⁶ Mit der Dedikationsinschrift im Sinne einer Signatur des Bauherrn -CAROLUS*EUSEBIUS*PRINCEPS*DE*LIECHTENSTEIN*DE*NICOLSBURG*OPP*ET*CARNOVIE*DUX- fügt sich die Feldsberger Kirchenfront in die Reihe der gegenreformatorischen Bauten ein, deren Auftraggeber sich als Urheber-Struktor des Bauwerkes präsentiert (Abb. 1). Es wäre interessant zu wissen, ob die Inschrift bereits von Giovanni Giacomo Tencalla geplant war oder erst während der Fertigstellung der Kirche nach 1650.²⁷

Giovanni Giacomo Tencalla knüpfte mit seinem Projekt der Feldsberger Pfarr- und Schlosskirche an die immer noch aktuellen Raumkonzepte der

²³ Der Steinmetz Francesco Garena erneuerte 1660 das Kirchenhauptportal. In einem Brief vom 30.7.1671 ordnete Karl Eusebius die Fertigstellung der Kirche, die vor allem das Kirchenmobiliar betraf. Darja Kocábová / Miroslav Svoboda, Svědecví Valtické věže, in: Město Valtice, Valtice 2001, 232-3.

²⁴ Fleischer 1919, 27.

²⁵ Karl Eusebius Architekturwerk, Fleischer 1910, 89-209.

²⁶ Karl Eusebius Architekturwerk, Fleischer 1910.

²⁷ Zum Bauherrenselbstverständnis vgl. Petr Fidler, Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur, in: Herbert Karner / Werner Telesko (edd.), Jesuiten in Wien, Wien 2003. Petr Fidler, Über den Urheber eines Architekturwerks. In: Společnost v zemích habsburské monarchie a její obraz v pramenech (1526–1740). Opera historica 11, Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis, České Budějovice 2006.



Abb. 1: Kirche Maria Himmelfahrt in Feldsberg (Valtice), Fassade. (Foto Petr Fidler)

römischen Sakralarchitektur des Cinquecento an. Den bei uns bereits heimisch gewordenen Saaltypus mit Seitenkapellen bereicherte er durch das Motiv einer Vierung mit Kuppel. Er orientierte sich dabei eher an den intimeren und kompak-

teren Lösungen von Giacomo della Porta als an der Norm der großen Kongregationskirche Il Gesu oder S. Andrea delle Valle. Wir können Portas S. Maria dei Monti von 1580 (Abb. 2 und 3) für die Raumkonzeption und Santa Susanna von Carlo Maderno von 1603 für die Kirchenfront mit einem Risalit als typologische Vorbilder für Tencallas Feldsberger Lösung heranziehen.²⁸ Die Wandgestaltung im Langhaus mit einem Pilastergerüst und Stuckrahmen oberhalb der Seitenkapellen gehört ebenfalls zu den in der römischen Architektur des frühen Seicento verbreiteten Schemata.²⁹

Ähnlich wie Porta in der ewigen Stadt am Tiber plante Tencalla seine Kirche in Feldsberg auf dem Grundriss eines lateinischen Kreuzes, mit einem Querhaus und einem kurzen Langhaus, das sich in die Seitenkapellen öffnet (Abb. 4). Die mächtige Vierung plante er durch eine oktagonale Tambourkuppel abzuschließen. Ein kurzes Presbyterium mit einem geraden Abschluss wird beiderseits von Sakristeien flankiert. Das zweijochige Langhaus bildet, wie die Vierung, im Grundriss ein Quadrat. Von dem Halbmesser der Kuppel wurden auch andere Komponenten abgeleitet. Das Langhaus inklusive der Vorhalle entspricht somit drei Kuppelhalbmessern. Das Langhaus ist durch eine Tonne mit Gurten und Stichkappen gewölbt. Die Seitenkapellen und die Querhausarme fangen mit ihren Quertonnen die Schubkräfte ab. Das Langhaus hat einen basilikalen Querschnitt und das Kircheninnere ist durch große Fensteröffnungen mit einem Segmentabschluss gut beleuchtet, obwohl die geplante Lichtgradation unter der Kuppel fehlt. Dennoch behält der Feldsberger Kirchenraum auch durch seine imposanten Maße (48 m x 28 m, 34 m hoch) die Monumentalität und «Grandezza» der römischen Vorbilder bei und ist dadurch im Kontext der zeitgenössischen Produktion in Mitteleuropa einmalig (Abb. 5 und 6).

Die mächtige Doppelturmfassade, die das flache Landschaftsprofil dominiert, entstand in der Kombination des klassischen mediterranen Aedikula-Frontispiz mit dem nordischen Westwerk einer Kathedrale. Durch die plastische Durchgestaltung mit ihrem Mittelrisalit stellt die Feldsberger Kirchenfront einen bedeutenden Schritt in der Entwicklung der mitteleuropäischen Sakralarchitektur dar. Die zeitgenössische Sakralarchitektur bediente sich immer noch des flachen

²⁸ Walter Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms, II.*, Wien 1970, 793-801; Walter Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms, III.*, Wien 1974, 994-1015.

²⁹ Vgl. die Innenarchitektur von S. Lucia in Bologna (1623) von Girolamo Rainaldi. Eine formale Affinität der Feldsberger Langhauswandgestaltung und der Stuckdekoration im Kircheninneren lässt sich auch in der Portas S. Maria dei Monti feststellen.



Abb. 2: Kirche Santa Maria dei Monti in Rom, Fassade. (Foto Petr Fidler)



Abb. 3: Kirche Santa Maria dei Monti in Rom, Inneres. (Foto Petr Fidler)

Die Maria Himmelfahrtskirche in Feldsberg

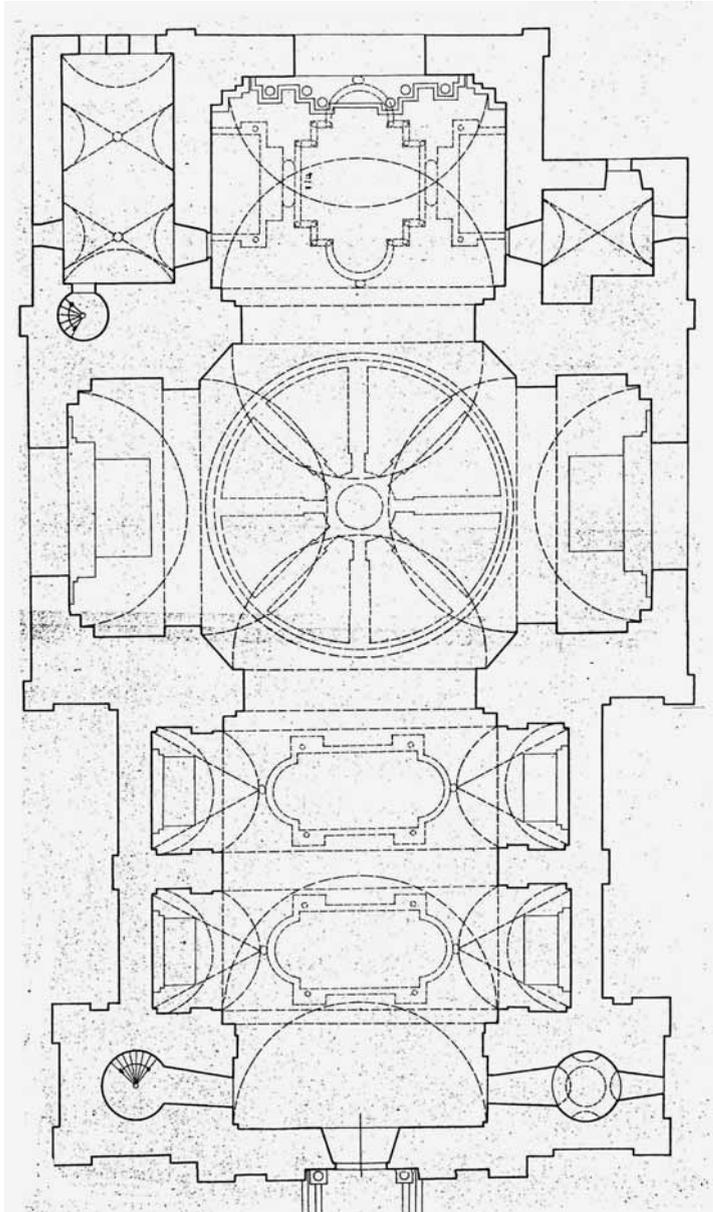


Abb. 4: Plan der Kirche Maria Himmelfahrt in Feldsberg. (Archiv des Autors)

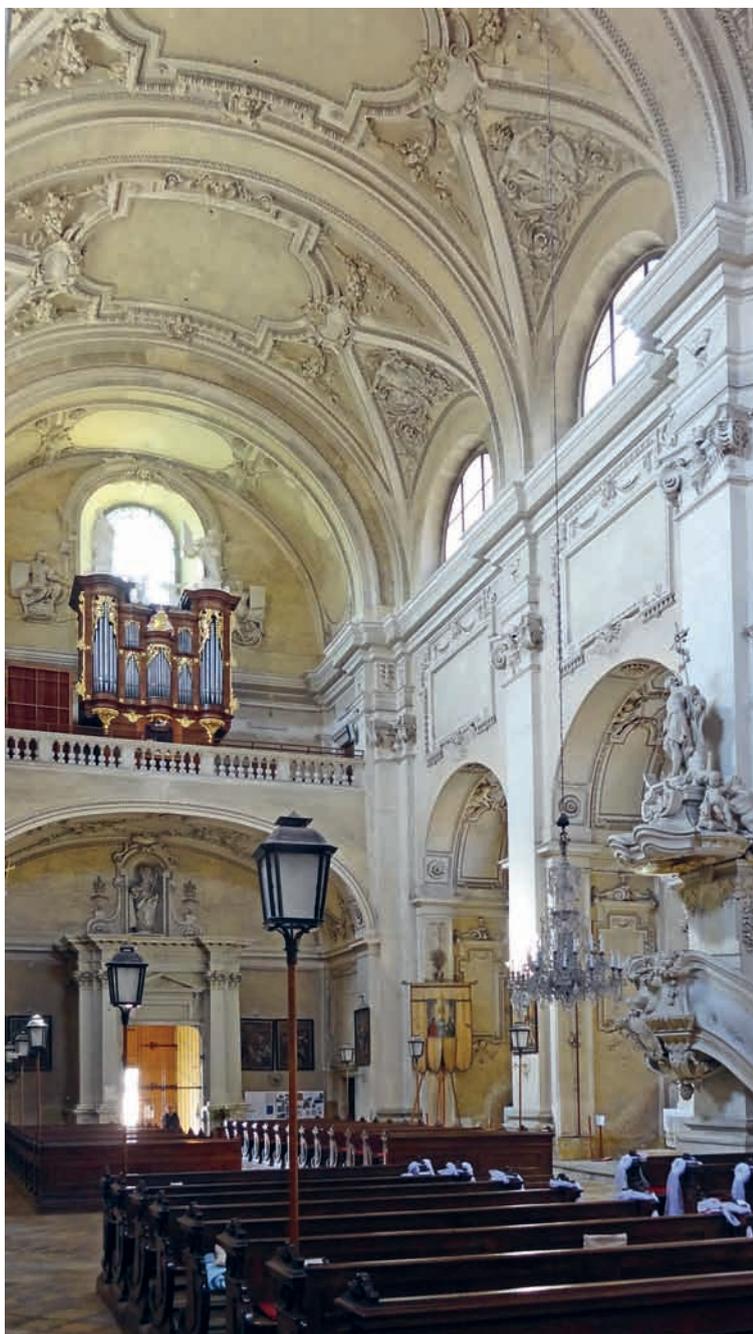


Abb. 5: Kirche Maria Himmelfahrt in Feldberg, Blick ins Schiff. (Foto Petr Fidler)

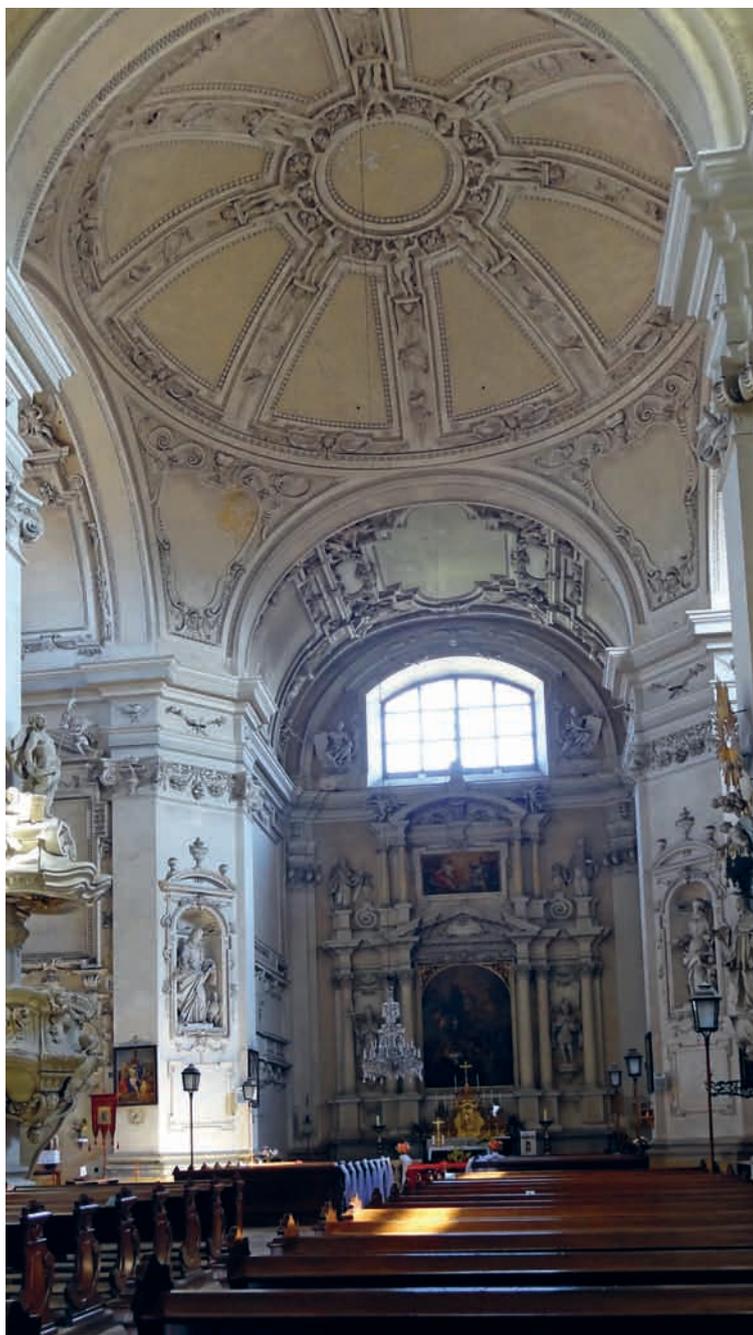


Abb. 6: Kirche Maria Himmelfahrt in Feldsberg, Ostabschluss, Chor. (Foto Petr Fidler)

Schemas des römischen Cinquecento, wie es z. B. die Wiener Universitätskirche von 1623–31 präsentiert.³⁰

Eine plastische Hervorhebung der Kirchenfrontmitte weist die Dominikaner Kirche St. Maria Rotonda in Wien auf.³¹ Sie ist zur gleichen Zeit wie die Feldsberger Kirche entstanden, und beide sind Werke von Giovanni Giacomo Tencalla.³² Während der Architekt in Feldsberg von Grund an einen Neubau aufführen durfte, war er in Wien auf die Gegebenheiten des in die Stadtbefestigung eingebundenen Vorgängerbaues angewiesen, von dem er überdies zum Teil auch die Fundamente verwenden musste. Die Feldsberger Kirche war eine Schloss- und Pfarrkirche, in Wien entwarf Tencalla eine Klosterkirche, die unter dem Patronat der kaiserlichen Familie stand (Abb. 7 und 8). Erst mit dem Hinweis auf die Unterschiede in der Formulierung der Bauaufgabe sowohl in Feldsberg als auch in Wien könnte man ein Urteil über die Lösung des Architekten fällen.

Der vom Fürsten nach Wien vermittelte Giovanni Giacomo Tencalla lieferte nach dem Vertrag vom 1. 5. 1630 zu dem Bau neben der Plandokumentation auch ein Holzmodell. Das Erscheinungsbild der zukünftigen Kirche halten zwei Medaillen fest (Abb. 9).³³ Sie sollte, genauso wie ihre Schwester in Feldsberg, eine Tambourkuppel bekommen. Für die Bauausführung wurden Giovanni Giacomo Spazzo, Cipriano Biasino und Antonio Canevale verpflichtet.³⁴

Am 29. 5. 1631 legte Kaiser Ferdinand II. an Stelle der alten gotischen Kirche feierlich den Grundstein zum Neubau, und am 1. 10. 1634 wurde die Kirche in Anwesenheit des Hofes eingeweiht, zwar ohne Fassade und Kuppel, mit einer provisorischen Überdachung der Vierung. Die Nachwirkung des Feldsberger Unglücks trug wohl zu einer Planänderung bei, denn die Vierung wurde nach 1666 ähnlich wie jene in Feldsberg mit einer Flachkuppel überwölbt.

Während wir im Falle der Feldsberger Kirche die Meinung des Bauherrn lediglich indirekt aus seinem theoretischen Architekturwerk herauslesen können, warfen die Dominikaner den Baumeistern vor, dass sie «die Emporen im Langhaus

³⁰ Fidler 1990, 107-111; Herbert Karner.

³¹ Fidler 1990, 123-127.

³² Elfriede Iby, Innenraum der Dominikanerkirche in Wien. Vergleich-Kirchentypus des 17. Jahrhunderts in Wien, Aufnahmearbeit (Masch.), Institut für Kunstgeschichte in Wien 1978, Beilage. Fidler 1990, 123-127.

³³ Iby 1978, 7, Anm. 15. Fidler 1990, 124. Die ältere von Donat Stark aus dem Jahre 1630 präsentiert die Kirche mit einem zylindrischen Tambur, auf der 1631 datierten Medaille von Christian Maler (Knör?) ruht die Kuppel eher auf einem oktagonalen Tambur.

³⁴ Iby 1978, Beilage, Fidler 1990, 124, Anm. 265.

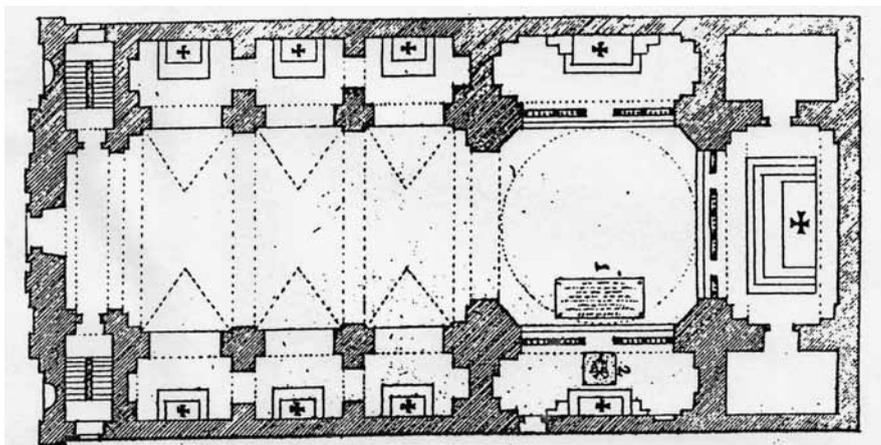


Abb. 7: Dominikanerkirche in Wien, Plan von 1772. (Aus: Elfriede Iby: Innenraum der Dominikanerkirche in Wien. Vergleich-Kirchentypus des 17. Jahrhunderts in Wien. Aufnahmearbeit, Institut für Kunstgeschichte in Wien. Wien 1978, S. 3)

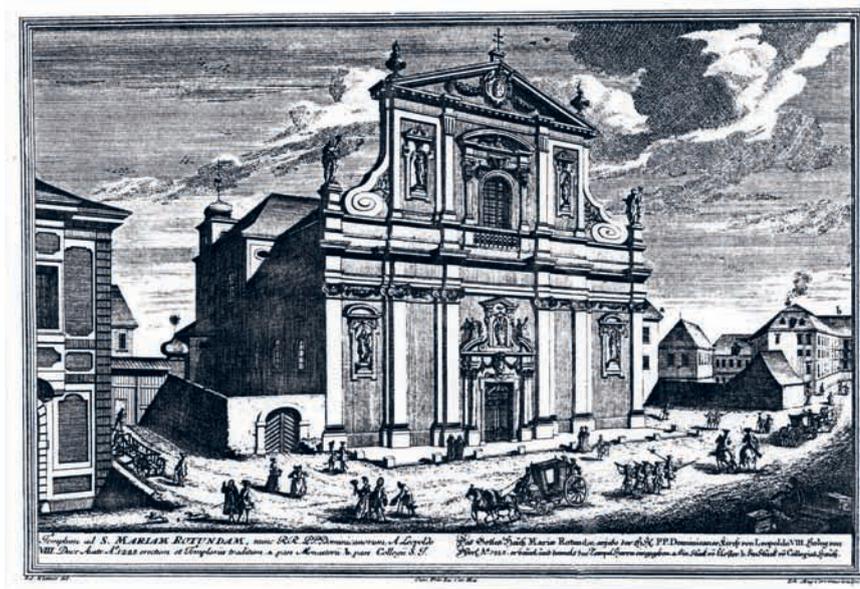


Abb. 8: Salomon Kleiner: Dominikanerkirche in Wien. (Aus: Elisabeth Herget (Hrsg.): Salomon Kleiner. Das florierende Wien. Dortmund 1979, S. 8)

gegen den Plan um 3 Fuss niedriger gebaut hätten, die dann wie Brotbackofen wirken».³⁵

Die Wiener St. Maria Rotonda ist eine dreijochige Saalkirche mit Seitenkapellen unter niedrigen Emporen. Das Langhaus ist tonnengewölbt und durch halbkreisförmige Fenster beleuchtet. Ähnlich wie in Feldsberg trennte Tencalla das kurze Chor vom Langhaus durch eine Vierung mit Querhausarmen ab, die jedoch mit Rücksicht auf die zur Verfügung stehende schmale Bauparzelle seichter ausgefallen sind. Dadurch wurde allerdings die Vierung als ausdrucksvoller Akzent in ihrer Wirkung geschwächt.

Die mit Mittelrisaliten akzentuierten Kirchenfronten in Feldsberg und in Wien sind im Grundriss identisch. Die Wiener Fassade ist lediglich reichlicher instrumentiert. Ungeachtet der zu respektierenden Mauerzüge des mittelalterlichen Vorgängerbaues vermochte Tencalla dem Bauwerk dennoch eine klare Proportionsordnung einzuprägen. Die Lichthöhe des Langhauses entspricht seiner Breite, die sich wiederum zu seiner Länge im Verhältnis 1 : 2 verhält. Das Additionssystem in der Kirchendisposition wird durch die autarke Lichtführung in den einzelnen Raumzellen hervorgehoben. Lediglich die beabsichtigte Gradation in der Vierung unter der Lichtkrone des Tamburs und der Laterne findet auch hier nicht mehr statt.

Die Fassade der Feldsberger Pfarr- und Schlosskirche, bzw. jene von der Wiener Dominikanerkirche, entspricht allerdings nicht direkt einem bestimmten römischen Vorbild, wobei sie weniger dem plastischen Zentralakzent der S. Susanna-Kirche (von 1602) als der dezenteren Hervorhebung der Fassadenmitte von S. Maria Vittoria (vor 1620) oder jener von S. Giacomo in Augusta von Francesco da Volterra und Carlo Maderno (1592–1602) ähnlich sind.³⁶ Formal am nächsten steht dabei die Feldsberger Kirchenfront jedoch der Doppelturmfront der römischen Kirche S. Atanasio dei Greci Giacomo della Portas von 1580–83 (Abb. 10).³⁷ Dass dieser Fassadentypus in Rom verbreitet war und ein langes Leben genießen durfte, beweisen u. a. die Kirchenfront von S. Girolamo della Carità (1660) bzw. jene von S. Maria della Scala von Francesco da Volterra und Ottavio Mascarino (1593–1610).³⁸

³⁵ Iby 1978, 9-10.

³⁶ Walter Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, II., Wien 1970, 34-47; Walter Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, II., Wien 1974, 280-301.

³⁷ Walter Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, I., Wien 1967, 422-433.

³⁸ Walter Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, II., Wien 1970, 157-163; Walter Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, IV., Wien 1974, 653-682.



Abb. 9: Christian Maler: Gedenkmünze anlässlich der Grundsteinlegung der Dominikanerkirche in Wien, 1631. (Aus: Edmund M. Prantner: Die Dominikanerkirche in Wien. Wien 1912, S. 11)

Während Tencalla in der Gestaltung der Fassade der Wiener Dominikanerkirche das in Rom damals übliche Schema in einer puren Form verwirklichen konnte, stand er in Feldsberg vor der Aufgabe, das römische Aedikulathema auf die Doppelturmfront zu übertragen.

Wenn wir da im Zusammenhang mit der Feldsberger Kirche auf ihre Affinität mit den Denkmälern der römischen Sakralarchitektur hinweisen, dürfen wir dabei nicht vergessen, dass es sich nicht um direkte Vorbilder handelt, sondern lediglich um verwandte Lösungen im Rahmen des gegebenen Typus.

Die 1629 geplante und 1638 eingestürzte Feldsberger Tambourkuppel sollte die erste kühne Konstruktion dieser Art in den Ländern der Donaumonarchie werden. Es ist anzunehmen, dass der Knall vom 23. Oktober große Resonanz



Abb. 10: Giovanni Battista Falda: S. Atanasio dei Greci in Rom. (Aus: Jörg Garms: Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico, Napoli 1995)

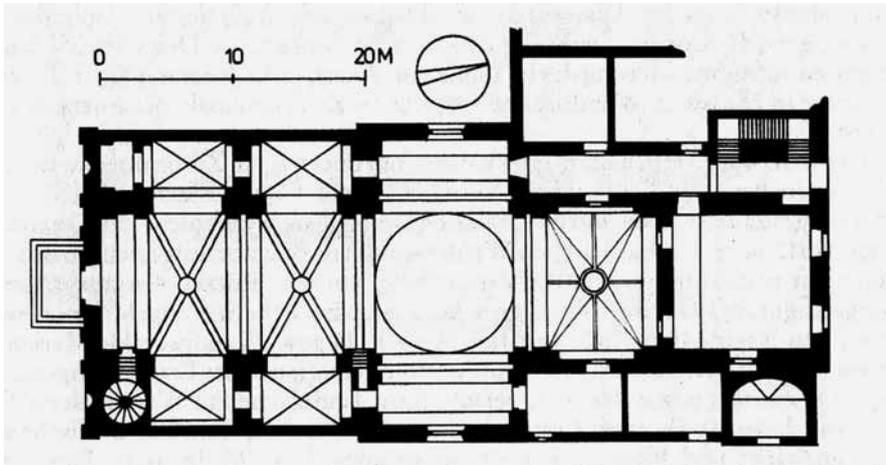


Abb. 11: Karmeliterkirche im II. Wiener Bezirk, Grundriss. (Aus: Wolfgang Czerny et al. (Hrsg.): Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II. bis IX. und XX. Bezirk. Wien 1993, S. 12)

zeigte. Noch lange danach traute man sich nicht, eine echte Kuppel zu errichten, und griff lieber auf die bewährte Tradition eines Kreuzgewölbes zurück, oder man begnügte sich mit einer Flachkuppel, wie es die durch das Feldsberger Unglück verunsicherten Wiener Dominikaner demonstrierten. Die Kuppel der Prager

Salvatorkirche der Altstädter Jesuiten war eine Holzkonstruktion,³⁹ die Kuppel der Wallfahrtskirche in Mariazell ist jünger⁴⁰, die Kuppel der Domkirche zu Salzburg⁴¹ wurde in die Architekturgeschichte der Donaumonarchie erst durch die politische Entwicklung im 19. Jahrhundert eingemeindet. So ist lediglich noch die Tambourkuppel der 1627 ebenfalls von Santino Solari geplanten Jesuitenkirche in Innsbruck zu erwähnen.⁴²

Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Feldsberger Kirche kann man nicht hoch genug einschätzen. Ihr Raumkonzept einer Saalkirche mit Seitenkapellen und einer Vierung mit einer geplanten, wenn auch letztendlich nicht realisierten Tambourkuppel bedeutet einen Bruch mit der Tradition des schlichteren nachtridentinischen Kirchensaals, wie sie die Wiener Jesuiten- bzw. Paulanerkerche zeigen.⁴³ Es scheint, dass die Baukatastrophe von Feldsberg auch außerhalb des Wiener Umkreises eine negative Auswirkung hatte und die Bauherren und ihre Baumeister zur Vorsicht nötigte. Die Prager Dominikanerkirche von Francesco Carratti, der übrigens seine berufliche Karriere in Diensten der Liechtensteiner angetreten hatte, besaß zwar einen Tambour über der Vierung, jedoch lediglich mit einem Kreuzgewölbe.⁴⁴ Im Falle der Prager Altstädter Jesuitenkirche zimmerte man 1648 über der Vierung eine Holzkuppel.

Eine Pendantivkuppel ohne Tambour hat auch die Wiener Karmeliterkirche im II. Bezirk (Abb. 11), die gleichzeitig mit den beiden Kirchen von Giovanni Giacomo Tencalla entstanden ist.⁴⁵ Zu den obigen zeigt die in den 1630er Jahren erbaute Saalkirche mit zwei Seitenkapellenpaaren und einer Kuppelvierung übrigens eine enorme Affinität. Sie wird dem Ordensbaumeister P. Carl von St. Joseph zugeschrieben, dennoch wäre die Urheberchaftsfrage wohl noch zu diskutieren, wenn man bedenkt, dass auch hier die Liechtensteiner als Stifter präsent waren.

³⁹ Václav Richter, *Stavební vývoj kostela sv. Salvátora v Klementinu*, *Památky archeologické* 34/1925, 345.

⁴⁰ Petr Fidler, *Die Barockisierung der Wallfahrtskirche in Mariazell*, In: *Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn*, Budapest 2004.

⁴¹ Wolfgang Lippmann, *Der Salzburger Dom 1598–1630: unter besonderer Berücksichtigung der Auftraggeber und des kulturgeschichtlichen Umfeldes*, Weimar 1999.

⁴² Brigitte Schneider, *Jesuitenkirche und das ehemalige Kolleg*, in: *Österreichische Kunsttopographie*, LII, *Die sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck*, Teil 1, *Innere Stadtteile*, Wien 1995, 278–331. Fidler 2007, 23–4. Die Innsbrucker Jesuitenkirche mit ihrem kurzen zweijochigen Landhaus vor der Vierung erinnert an die Disposition der Feldsberger Pfarr- und Schlosskirche.

⁴³ Fidler 1990, 96–7.

⁴⁴ Luboš Lancinger-Milan Pavlík, *Kostel sv. Maří Magdaleny na Malé Straně v Praze a Francesco Carratti*, *Umění XIV*, 1966, 109–121.

⁴⁵ Martin Frank, *Die Karmeliterkirche in Wien-Leopoldstadt*, Dipl., Wien 2005.

Joseph Hardtmuth und die Landbaukunst der Liechtenstein an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert

Johann Kräftner

Joseph Hardtmuth (1758–1816) ist einer der prägenden Wiener Architekten an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Sein Gesamtwerk als Architekt ist bisher nur in einer einzigen Monographie gewürdigt worden, verfasst vom Liechtensteinischen Archivar Gustav Wilhelm und 1990 publiziert¹. Mit manchen seiner realisierten Bauwerke war er auf gleicher Augenhöhe mit den grossen französischen Kollegen der Zeit in der Donaumetropole, Charles de Moreau und Louis Montoyer, die für wichtige Bauaufgaben des Kaiserhauses wie auch bedeutender Familien des Hochadels verantwortlich zeichneten. Sein Schaffen war vor allem mit dem Fürstenhaus Liechtenstein verbunden, mit dem er seinen Aufstieg, aber auch sein schicksalsschweres Ende erlebte.

Hardtmuth stammte aus der kleinen niederösterreichischen Ortschaft Asparn an der Zaya, wo er 1758 als Sohn eines Tischlermeisters geboren wurde und bei seinem Onkel, dem Baumeister Franz Meissl, das Maurer- und Steinmetzhandwerk erlernte. Nach dreijähriger Lehrzeit wurde er von den Meistern der *Maurer und Steinmetz in dem hochfürstlich Liechtensteinschen Markt Poystorf in Oesterreich unter der Enns* 1774 am Tage Corporis Christi (Fronleichnamstag) freigesprochen².

1787 beauftragte Fürst Alois I. von Liechtenstein nach dem Tod seines Architekten Isidor Marzellus Amandus Canevale (Ganeval) mit Dekret vom 2. Oktober 1787³ Franz Meissl als fürstlichen Hofarchitekten, für alle in Wien befindlichen Gebäude Obsorge zu tragen und so auch damit, das alte Liechtensteinische Majoratshaus zu einem modernen Wohnpalais und Kanzleigebäude umzubauen. Meissl verlegte seinen Wohnsitz nach Wien und nahm auch seinen Neffen dorthin mit. Dieser hatte sich nach seiner Lehrzeit selbst in Architekturgeschichte und im Architekturzeichnen weitergebildet, gleichzeitig hatte er schon erste eigenstän-

¹ Gustav Wilhelm, Joseph Hardtmuth. Architekt und Erfinder (1758–1816), Wien–Weimar 1990.

² Das Wissen um die wichtigsten Eckpunkte zum Leben des Joseph Hardtmuth verdanken wir einer Familiengeschichte der Hardtmuths: Erich Wasmannsdorff, Das Geschlecht Hartmuth (Hardtmuth) aus Bayern, Berlin 1943; ergänzt und herausgegeben von Egon Edler von Hardtmuth, Steinreb 1966.

³ Hausarchiv, Hofkanzlei, 1787, Nr. 12/175.

dige Entwürfe und Erfindungen zu Papier gebracht. Dieses Talent dürfte auch Meissl dazu veranlasst haben, Hardtmuth an der Planung des Herrengassenpalais in entscheidender Position mitarbeiten zu lassen. Mit dem Tod seines Onkels 1790 übernahm Hardtmuth mit Dekret vom 21. September 1790 als fürstlicher Architekt die alleinige Bauleitung⁴, mit dem Tod von Fürst Alois I. 1805 ernannte ihn dessen Bruder und Nachfolger Fürst Johann I. am 1. August 1805 zum Fürstlich Liechtensteinischen Baudirektor⁵. Dieser war damit schlagartig nicht nur für die grösseren und kleineren Repräsentationsbauten der Familie verantwortlich, sondern für die gesamte Bautätigkeit auf den Liechtensteinischen Territorien, vom monumentalen Schloss bis zum kleinen Viehunterstand. Damit verlagerte sich sein Tätigkeitsgebiet vor allem auch auf die Besitzungen in den Böhmisches Ländern.

Am 12. Februar 1812 schliesslich suchte Hardtmuth nach einem veritablen, in aller Öffentlichkeit ausgetragenen und gut dokumentierten Streit mit Fürst Johannes I. um seine Enthebung vom fürstlichen Dienst an, was am 1. April 1812 auch genehmigt wurde.⁶

Von nun an beschäftigte er sich ausschliesslich mit seinen Erfindungen und den aus diesen entstandenen Produktionsstätten⁷ – die ihn offensichtlich allzu oft von seinen eigentlichen Aufgaben abgelenkt hatten, wie der Fürst ihm nach dem Einsturz des Torbogens, durch den man das Gelände des Gartenpalais in Wien-Rossau betreten hatte, und dem Zusammenbruch der Pyramide am Anniger bei Mödling⁸ geworfen hatte. Am 23. Mai 1816 verstarb er in Wien.

Mit der Ernennung zum Baudirektor hatte er sich nicht nur um die grossen Kuchenstücke zu kümmern, sondern war ganz selbstverständlich auch für kleinste Bauführungen verantwortlich geworden, die auf den Fürstlichen Besitzungen in den Böhmisches Ländern und in Niederösterreich geplant oder errichtet werden mussten. Hardtmuth war dabei nicht in allen Fällen notwendigerweise auch der Entwerfer und derjenige, der den Bau dann zusätzlich umsetzte, sondern trug in seiner Funktion als Fürstlicher Baudirektor die Verantwortung darüber, dass das Gebaute auch mit den Vorstellungen des Bauherrn, des Regierenden Fürsten, in Einklang stand.

Gerade in dieser Epoche hatte sich das Spektrum der Aufgaben eines fürstlichen Hausarchitekten einerseits durch den Nachhall der Napoleonischen Kriege,

⁴ Hausarchiv, Hofkanzlei, Exhibitenprotokoll 1790, 2. Band, Nr. 2785.

⁵ Hausarchiv, Hofkanzlei, Exhibitenprotokoll 1805, Nr. 489.

⁶ Hausarchiv, Hofkanzlei, Alte Registratur, B 3/52.

⁷ Zu diesem Thema das Kapitel «Der Erfinder» in Wilhelm 1990, S. 19 ff.

⁸ Ausführlich dargelegt im Kapitel «Die Enthebung» in Wilhelm 1990, S. 103 ff.

andererseits als Folge der von Joseph II. eingeleiteten Reformen von Kirche und Verwaltung drastisch erweitert.

Kaiser Joseph II. legte grössten Wert darauf, dass die römisch-katholische Kirche in Patronats- und Klosterpfarren ihren Verpflichtungen auch wirklich nachkam und die dafür entsprechende Infrastruktur in kürzester Zeit aufbaute.⁹

Man setzte hier in ganz selbstverständlicher Weise jene Tradition fort, wie sie auch schon im Hochbarock um 1700 zu beobachten ist. Die grossen Architekten der Klöster, Jakob Prandtauer, Johann Lucas von Hildebrandt oder sogar Johann Bernhard Fischer von Erlach hatten neben ihren bekannten spektakulären Bauaufgaben auch die kleinen, ganz bescheidenen Alltagsthemen zu bewältigen: Für Pfarrhöfe, Presshäuser, ja selbst winzige, unbedeutende Stallungen können wir Baurisse aus der Hand dieser Meister nachweisen¹⁰. Damit leisteten sie einen ganz entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der Landeskultur, auf ganz selbstverständliche Weise wurden gerade durch diese Bauten neue Ideen und Gedanken in die breite Bevölkerung infiltriert und verbreitet. Die Popularität des Barock als prägendem Baustil für das ganze Land und die lange Verankerung im Baugeschehen ist auch durch diese Vorbildfunktion und Selbstverständlichkeit, mit der das tragende Ornament aus der Hand der akademisch gebildeten Meister in die angelernte Schaffenskraft der lokalen Grössen nahtlos und selbstverständlich überfloss, zu erklären.

Eine neue Welle solcher Vorbildbauten ist in grosser Breite entstanden, als im Zuge der josephinischen Reformen Klöster vor der Alternative standen, ihre Landpfarren entweder mit der zur Versorgung der Bevölkerung notwendigen Infrastruktur auszustatten oder von der Auflösung bedroht zu sein. Auf der anderen Seite fielen den verbleibenden Klöstern Pfarreien aufgelöster Gemeinschaften unter der Auflage zu, dort auch die notwendigen Einrichtungen zur Versorgung der Bevölkerung – Pfarrkirchen, Pfarrhäuser und Schulen – zu schaffen. Im Gleichschritt geht damit die Typisierung architektonischer Lösungen einher, die auch in Handbüchern der Zeit ihren Niederschlag gefunden hat. Man befindet sich hier geradezu im Gleichschritt zur Entwicklung im Zuge der Französischen Revolution, wo in ähnlicher Weise das ganze Land mit einer den neuen politischen Vorstellungen entsprechenden Infrastruktur zu versorgen war, wozu sowohl die

⁹ Zur Auswirkung der josephinischen Reformen auf die kirchlichen Organisationen der Zeit siehe: Elisabeth Kovács, *Josephinische Klosteraufhebungen 1782–1789*, in: *Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung im Stift Melk (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge, Nr. 95) Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II.*, Wien 1980.

¹⁰ Dazu das Kapitel «Vorbilder» in: *Johann Kräftner, Naive Architektur in Niederösterreich II, St. Pölten – Wien 1987, S. 281 ff.*

notwendigen Vorbilder fehlten, die erst entwickelt werden mussten, als auch die gut ausgebildeten und qualifizierten Architekten, die diese Menge an Bauaufgaben hätten zufriedenstellend bewältigen können. Hier vermochten nur eine von Grund auf reformierte Architekturausbildung und die Idee der Typisierung im Allgemeinen und solcher Vorbildbauten im Speziellen Abhilfe zu schaffen. Diese typenhaften Bauten konnten dann auch von zweitklassigen Kräften umgesetzt mit hohem Qualitätsanspruch über das ganze Land verteilt auf einheitlichem Niveau entstehen. Die Typenlehre Jean-Nicolas-Louis Durands (1760–1834), «Précis des leçons d'architectures données à l'École Polytechnique» (Abriss der Vorlesungen über Baukunst, gehalten an der königlichen polytechnischen Schule zu Paris), veröffentlicht erstmals zwischen 1802 und 1805, ist in diesem Zusammenhang entstanden und zu verstehen. Durch dieses Werk wurde der Schüler Etienne-Louis Boullées zu einem der einflussreichsten Architekturtheoretiker der napoleonischen Zeit und konnte die nachfolgende Architektur des europäischen Klassizismus in entscheidender Weise beeinflussen.¹¹

In Wien beziehungsweise in Triest erschien ab den späten 1790er Jahren in mehreren Lieferungen und Auflagen *Der Neue praktische Baubeamte oder ausführliche und zweckmässige Anleitung jeden Bau sowohl im Grossen als im Kleinen nach bestimmt richtigen Grundsätzen mit der grössten Sicherheit, und dem geringsten Kostenaufwande zu führen oder zu leiten: ein unentbehrliches Handbuch* des Mathias Fortunat Koller, der unter anderem auch Typenentwürfe für einfache Pfarrkirchen, Pfarrhäuser und Schulen auf dem Lande enthält. Wie die meisten Abhandlungen der sogenannten Architekturtheorie steht auch diese Publikation zwischen der Wiedergabe dessen, was schon längst gebaute Praxis ist, und dem, was dann über lange Zeit in der Nachfolge solcher Publikationen und basierend auf ihnen entstanden ist. Der Verfasser hängt noch dem längst Geschichte gewordenen Barock an und versucht ganz langsam auch Ideen des neuen Klassizismus zu inhalieren. Kollers Werk nimmt das auf, was schon lange im Wiener Hofbaurat an Forderungen nach Einfachheit, Reduzierung und Ökonomie das architektonische Geschehen bestimmt hatte. Der Hofbaurat war der treibende Motor der Entwicklung gewesen, ein Motor, der aber auch immer wieder etwas stotterte¹². In Böhmen sind es vor allem die Schriften Johann Philipp Jöndls (1782–

¹¹ Ein kurzer Abriss zu seiner Bedeutung in: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie, München 2004, S. 310 ff.

¹² Zur grundsätzlichen Darstellung der Situation im Wiener Baugeschehen zwischen 1770 und 1830 das Kapitel «Klassizismus und Biedermeier» in Renate Wagner Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970, S. 11 ff. und das Kapitel «Architektur» im Katalog der Ausstellung Klassizismus in Wien. Architektur und Plastik, Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, 1987.

1866), der in seinen Publikationen zur Landbaukunst¹³ mit den opulenten Illustrationen durch Kupfertafeln Vorbilder geschaffen hat, die trotz schmerzlicher Verluste an Bausubstanz gerade auf diesem Gebiet noch immer anzutreffen sind.

Eines der Klöster, das von der josephinischen Neuordnung und ihrer grundlegenden Idee, den Seelsorger näher an die Gemeinde zu bringen, betroffen gewesen ist, war das Augustinerstift Herzogenburg, dem unter seinem Propst Michael Teufel (1781–1809) mehrere aufgelöste Klöster – Dürnstein und St. Andrä an der Traisen befanden sich unter diesen – und die von diesen bis dato betreuten Pfarrgebiete zufielen. Dort sorgte das Kloster durch Neubauten von Kirchen, Pfarrhäusern und Schulen auch für die notwendige Infrastruktur ganz im josephinischen Sinne einer bevölkerungsnahen Seelsorge. Der Abt bediente sich für diese Bauaufgaben jetzt nicht mehr eines der Stararchitekten wie eine Generation zuvor mit Johann Bernhard Fischer von Erlach, Jakob Prandtauer oder Joseph Munggenast, sondern engagierte einen lokalen Baumeister, den Herzogenburger Maurermeister Joseph List, wohnhaft dort am Oberen Markt, der auf Mustervorlagen aufbauend eine ganze Reihe solcher Bauten schuf, für die sich im Stiftsarchiv in Herzogenburg auch die Entwurfspläne erhalten haben. Für Grafenwörth plant und baut er, ausgelöst durch den Einsturz des Turmes am 3. Jänner 1790, ein ganzes josephinisches Ensemble aus Kirche, Pfarrhof und Schule (Abb. 1). Für die Pfarre Statzendorf, 1784 aus Teilen der Pfarren Herzogenburg, Getzersdorf und Oberwölbling gebildet, zeichnet List 1785 eine neue Pfarrkirche und auch einen Pfarrhof.¹⁴

Neben diesen Dutzendarchitekturen entstehen aber auch einige wenige Bauten, die ganz exemplarisch für die Entwicklung der Architektur sind und deren Ausstrahlung sich ebenfalls in den Entwicklungen des architektonischen Alltags niedergeschlagen hat.

Eine der interessantesten Persönlichkeiten der Kirche der Zeit steht auch hinter den raren innovativen Bauten der Zeit, Christoph Anton Graf von Migazzi (1714–1803). 1756 wird er zum Bischof von Waitzen (Vac) in Ungarn ernannt, 1757 zusätzlich zum Erzbischof in Wien und 1761 zum Kardinal. Er versteht sich in seinen jungen Jahren noch als Reformier, wird aber später zum führenden Gegner der josephinischen Erneuerungsbewegung. Auf seine Veranlassung entstehen mit seinem Architekten Canevale – der ja zu diesem Zeitpunkt auch in entschei-

¹³ Johann Philipp Jöndl, *Die landwirtschaftliche Baukunst*, Prag 1828; ders., *Unterricht in der Landbaukunst überhaupt und bezüglich auf Privat- und Gemeindegebäude in Landstädten, Marktflücken und Dörfern*, Prag 1840; ders., *Über Parkanlagen und Verschönerung der Landschaften* nebst einer kurzen vorbereitenden Abhandlung über Pflanzenphysiologie, Prag 1850.

¹⁴ Katalog Ausstellung Joseph II, Kat. Nrn. 1027 und 1028.

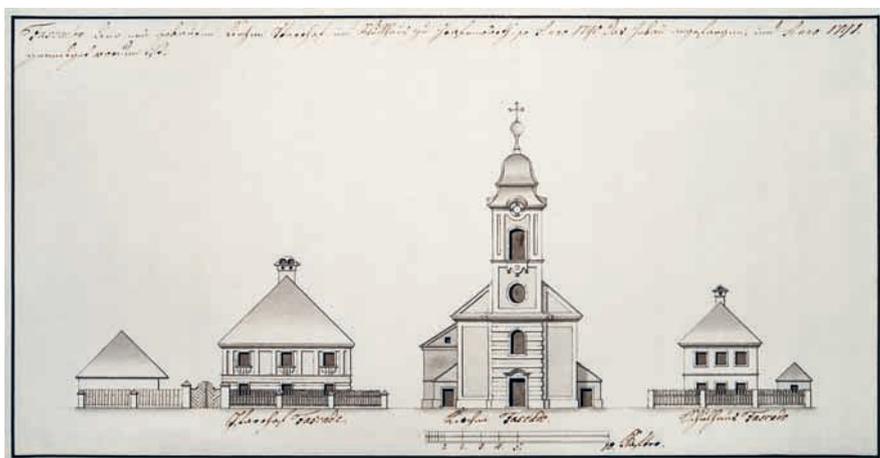


Abb. 1: Projekt für den Neubau einer Kirche, eines Pfarrhofes und eines Schulhauses für Grafenwörth, Joseph List, 1791. (Herzogenburg, Stiftsarchiv)

denden Positionen Liechtensteinischer Hausarchitekt ist – Kirchenbauten, die zu Vorreitern des Sakralbaues des Klassizismus werden.¹⁵

In Waitzen vollendet Canevale 1763 bis 1772 den noch von Franz Anton Pilgram begonnenen Bau einer neuen Kathedrale¹⁶ und strafft das bewegte Vorgängerprojekt durch den betont blockhaft gestalteten Kuppelbau mit flächigen Fassaden. Die Westfassade wird von den flankierenden Türmen mit ihrer äusserst reduzierten Formsprache und dem dazwischen gestellten Säulenportikus mit seinen sechs kräftigen Schäften beherrscht. Im Inneren feiert der ausklingende Barock mit den Fresken von Franz Anton Maulbertsch (ab 1770) einen letzten Abgesang.

Ebenfalls auf Kosten von Kardinal Migazzi entstehen in Wiener Neudorf durch den Architekten Johann Sebastian Rosenstingel zwischen 1778 und 1780 die Pfarrkirche Maria Schnee und der zugehörige Pfarrhof. In dem kleinen Projekt mit der kuppelüberwölbten Kirche und ihrer offenen, kräftig strukturierten Säulenvorhalle zeigen sich die neuen Formen eines reduzierten Klassizismus schon in viel ausgereifterer Form. Der angrenzende Pfarrhof ist bis auf seine Fensterfaschen vollkommen dekorationslos und wird damit ebenfalls zu einem der Prototypen für jene Bauten, wie sie dann sehr bald in die Vorlagenzeichnungen wie auch in die Bauten der Hofbaudirektion Eingang gefunden haben.

¹⁵ Zum Kirchenbau der Zeit: Ruth Blaha, Martha Grüll, Evelyn Kaine und Gerda Schmid, Katholischer und Nichtkatholischer Kirchenbau, in: Ausstellungskatalog Klassizismus in Wien, S. 54 ff.

¹⁶ Wagner-Rieger 1970, S. 26 ff.

Ein weiterer wegweisender Kirchenbau entstand zwischen 1786 und 1789 auf mährischem Boden, die Pfarrkirche von Austerlitz, die dort Johann Hetzendorf von Hohenberg im Auftrag des Reichskanzlers Wenzel Anton Graf von Kaunitz-Rietberg entworfen und errichtet hat.¹⁷

Hier ist es vielleicht an der Zeit, sich etwas genauer mit der Situation des Kirchenbaus in der Monarchie im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts und den folgenden Jahren des neuen Jahrzehnts auseinanderzusetzen. Mit den Reformen Kaiser Josephs II. hatte sich eine völlig neue Situation ergeben, es wurde nicht mehr der bewegte, von der exuberanten Pracht des Sieges der katholischen Gegenreformation getragene Raum gesucht, sondern das Ideal des einfachen Betsaales war an seine Stelle getreten. Der Raum selbst, die Raumgrenzen wurden zu den beherrschenden Gestaltungselementen, Altäre und andere für die Liturgie notwendige Funktionsteile setzten einzelne zusätzliche Akzente. Es stand nicht mehr die Idee eines Gesamtkunstwerkes im Vordergrund, zu dem der architektonische Raum, dreidimensionale Elemente und die Skulptur, die Malerei, ein Überangebot an unterschiedlichen Materialien und Farben zusammenwuchsen, sondern kahle, leere Räume, die nur durch ihre Proportionen überzeugen sollten, durch den Raum per se, bildeten das neue Ideal.

Die josephinischen Verordnungen, wenn sie sich primär auch gar nicht um das Erscheinungsbild kümmerten, wirkten sich indirekt dennoch ganz entschieden auf dieses aus und waren somit die grundlegenden Verursacher des oben beschriebenen Wandels. Kirchen aufgehobener Klöster wurden, wo der Bedarf gegeben war, in einfache Pfarrkirchen verwandelt, bei Neubauten kam nur mehr die Errichtung von Pfarrkirchen – eine einzige Ausnahme bildeten hier noch die wenigen neu errichteten Bischofskirchen – in Frage. Wallfahrten wurden sogar verboten, sodass auch die oft riesigen Wallfahrtskirchen fürs erste sinnlos herumstanden und auch für diesen Bautypus kein Modernisierungs- und Erneuerungsbedarf gegeben war.

Bei den Pfarrkirchen wurde dem Gedanken der Funktionserfüllung alles andere untergeordnet. Die Sichtbarkeit des Priesters und die Vernehmbarkeit des Wortes wurden an allerobere Stelle gereiht, was in der Folge zur Präferenz von möglichst ungliederten, stützenlosen, einfachen Saalräumen geführt hat. Im Zusammenhang mit dieser Verständlichkeit wurde sogar zum ersten Mal die Einführung der Landessprache anstelle von Latein in der Liturgie diskutiert, Instrumentalmusik und Kirchenkonzert mussten dem von allen Gläubigen gemeinsam gesungenen Kirchenlied weichen. Um die volle Konzentration auf das Wort und

¹⁷ Wagner-Rieger 1970, S. 17 ff.; Wilhelm 1990, S. 76 ff.

die Verkündigung zu erreichen verzichtete man weitestgehend auf jeden Schmuck. Fresken, Stuck und die Ausstattung mit vielen Seitenaltären waren plötzlich Versatzstücke der Welt von gestern, ein ganz neuer Geschmack wurde auf diese Weise von oben herab zwar nicht verordnet, aber geprägt. Ein Prozess der Ernüchterung und der Profanierung der Kirche setzte ein, der darin gipfelte, dass die Kanzel sogar dafür verwendet wurde, von dort landesfürstliche Verordnungen verkünden zu dürfen; kein Wunder, dass dann nicht nur die Kirchen, sondern auch die Landesfürsten neue Kirchenbauten errichteten, nicht zuletzt, um der durch Joseph II. definierten Versorgungspflicht nachzukommen und sich nicht der Gefahr des Verlustes von Territorium auszusetzen.

Diese Fokussierung brachte auch den weitgehenden Verzicht auf die Seitenaltäre und eine ganz starke Ausrichtung auf den Hochaltar, der somit meist zum einzigen Schmuckstück in diesen Kirchen wurde. Sogar aus historischen Bauten entfernte man oft alle Seitenaltäre, die einzige Kirche, die sie ganz offiziell geduldet behalten durfte, war die Metropolitankirche St. Stephan in Wien; hier einigte man sich auf den Kompromiss, dass Messen nur mehr auf dem Hauptaltar gelesen werden durften.

Die Kirche Hohenbergs in Austerlitz (Abb. 2 und 3) ist der schlagende Beweis dafür, dass auch mit der Reduktion durchaus überzeugende Architekturen entstehen konnten, wenn die Proportionen und die Ausführung im Detail stimmten. Die Kirche wird immer mehr ein Funktionsgebäude und bringt wie im Fall von Austerlitz auch noch andere Funktionen unter ihren Schutzmantel, dort sind es der Pfarrhof und die Schule, die links und rechts der flachen Chorwand in den Baukörper integriert sind. Die Kirche degradiert sich mit dieser Lösung ein wenig von der Stufe des Monuments auf die Ebene eines reinen Nutzbaus, wo der Gedanke, dem Gläubigen zu dienen und in seinen Mauern Schutz zu geben, immer mehr überwiegt und nicht mehr das barocke Theater des triumphierenden Glaubens. Die über der Fassade vor der abgewalmten Dachfläche sitzende Uhr unterstreicht in Austerlitz mit ihrem für den Lauf des Alltags ganz praktischen Bezug diese Intention zusätzlich, die Zeit und der profane Ablauf des Tages weisen den Weg und nicht mehr das Kreuz als bekrönendes Element.

Ganz im Sinne dieser Entwicklungen und der josephinischen Reformen hatten auch die Fürsten von Liechtenstein wie andere Grundherrschaften und die Klöster für eine Neustrukturierung ihrer Besitzungen zum Nutzen der Bevölkerung zu sorgen.

Hardtmuth nimmt nun bei seinen Kirchenbauten – die er ausschliesslich auf den liechtensteinischen Besitzungen in Niederösterreich, in Mähren und in Böhmen realisierte – genau von diesen verschiedenen Ansätzen bei der Kreation eines neuen Kirchentyps an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert seinen Aus-

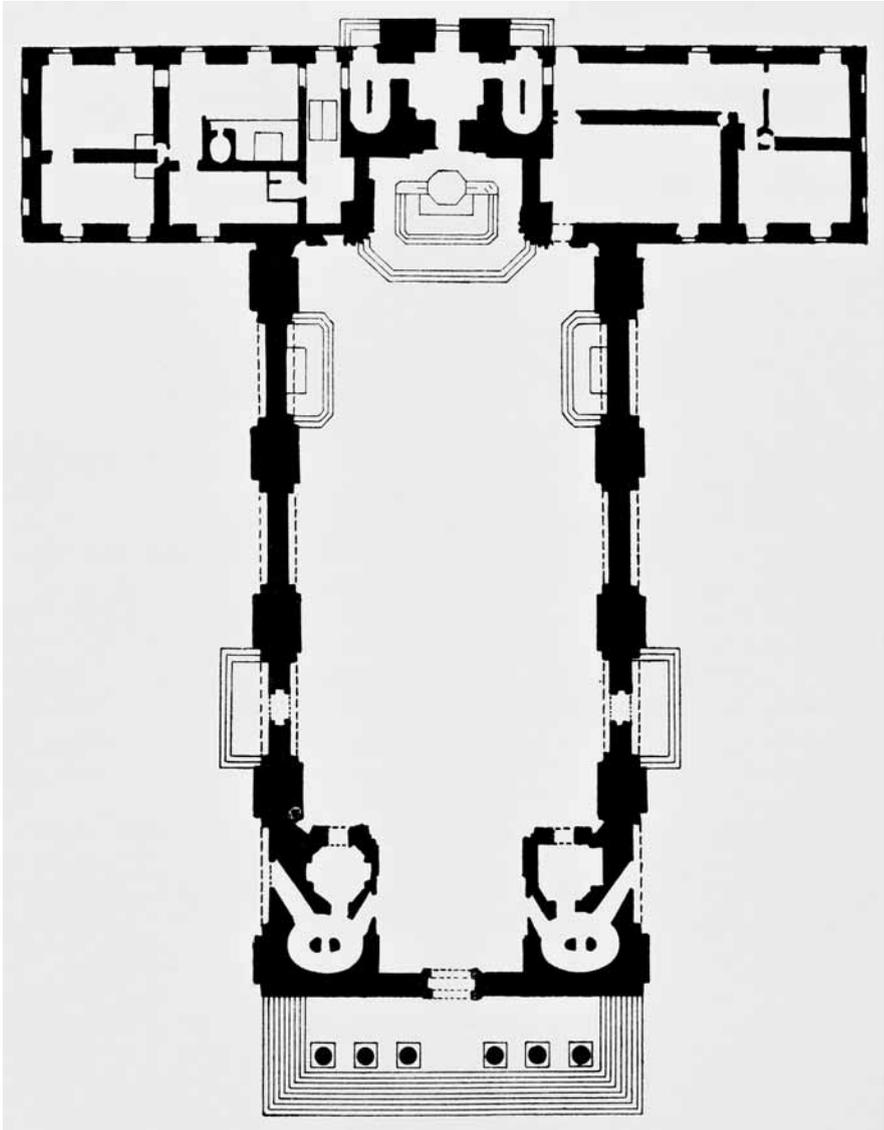


Abb. 2: Austerlitz, Pfarrkirche zur Auferstehung unseres Herrn, Grundriss (siehe dazu die Fassade, Abb. 3), Johann Hetzendorf von Hohenberg, 1788/89. (Archiv des Autors)

gang und entscheidet sich offensichtlich ohne Emotionen entweder für einen Blick zurück in die Vergangenheit, in anderen Fällen zu einem Ausblick auf das, was die Zukunft prägen sollte. So revolutionär Hardtmuth bei seinen Voluptuarbauten



Abb. 3: Austerlitz, Pfarrkirche zur Auferstehung unseres Herrn, Fassade (siehe dazu Grundriss, Abb. 2), Johann Hetzendorf von Hohenberg, 1788/89. (Archiv des Autors)

agierte, so konventionell blieb er allerdings bei den «öffentlichen» Bauten für Kirche und Fürst in den Böhmisches Ländern. Warum?

Er, der keine akademische Schulung hinter sich gebracht hatte und einigermaßen grob mit den klassischen Vorbildern, aber auch denjenigen seiner Zeitgenossen umging, stürzte sich auf die wenigen gebauten Vorbilder und die schon erwähnten Publikationen, die sich mit einschlägigen Inhalten beschäftigten. Sein Biograph Gustav Wilhelm macht sich die Sache sehr einfach, wenn er in der Ein-

leitung zu dem betreffenden Kapitel in seiner Hardtmuth-Monographie lapidar meint: *Von den in Böhmen ausgeführten Bauten ist hauptsächlich der Neubau der Pfarrkirche in Böhmisches-Trübau (heute Česká Třebová) wichtig.*¹⁸

Zum Kirchenbau in Böhmisches-Trübau, zweifelsohne das mit Abstand bedeutendste Bauwerk, das Hardtmuth in diesem Wirkungsfeld für die Familie Liechtenstein errichten konnte, hat sich im Fürstlichen Hausarchiv in Wien der komplette Plansatz, bestehend aus einem Grundriss, einem Längsschnitt, einem Querschnitt, einem Plan zur Fassade und einem Detailplan für den ebenfalls nach Entwürfen Hardtmuths ausgeführten Hochaltar sowie mehreren Entwürfen für die Gedenktafel des Bauherrn Fürst Alois I. von Liechtenstein erhalten (s. Abb. 4 bis 8).¹⁹

In diesem Projekt kann sich Hardtmuth am weitesten von den Vorlagenbüchern entfernen und schafft eine elegante, fast städtische Variante zum Thema der Landpfarrkirche, ganz der Bedeutung des Ortes, an dem diese errichtet worden war, angemessen. Das Fassadenfeld mit dem monumentalen Rundbogen und dem Giebel ist klar und grosszügig gestaltet, der Turm jedoch, der über dem Giebfeld sitzt, wird seltsamerweise die barocken Vorbilder nicht los und eröffnet damit keinen Ausblick auf neue Lösungsansätze.

Ähnlich streng wie schon die Fassade ist auch der Hochaltar konzipiert, das monumentale Gemälde stammt aus der Hand des Liechtensteinischen Galerieinspektors Johann Dalling von Dalling.

Im Grundriss selbst kann Hardtmuth nicht zu jener überzeugenden Klarheit finden, die das sicher überragende Projekt Johann Hetzendorfs von Hohenberg für Austerlitz aufweist, den Forderungen der josephinischen Reformbewegung nach Übersichtlichkeit des Raumes und guter Sichtbarkeit des Zelebranten beziehungsweise Hörbarkeit des Predigers trägt dieser Raum aber sicherlich Rechnung. Das so überzeugende Weiss des Innenraumes der Austerlitzer Kirche war offensichtlich nicht so leicht zu ertragen, hier nehmen eine reichere Ausstattung und die Grisailen in der Kuppel dem Raum viel von seiner Stärke.

Gegenüber der Pfarrkirche errichtete Hardtmuth auf Bitte des Stadtpfarrers und Dechants Felix Blumenwitz um einen Neubau, da das alte Gebäude unwohnbar geworden war (Schreiben an den Fürsten vom 18. 5. 1793²⁰), auch die neue Dechantei. Einen ersten Plan des örtlichen Maurermeisters Egidy Zbiteck hatte der Fürst abgelehnt. Deutlich sichtbar ist in beiden Plänen der sparsame Umgang mit der Altsubstanz, die erhalten wird, auch die Gestaltung der Fassa-

¹⁸ Wilhelm 1990, S. 76.

¹⁹ Hausarchiv, Hofkanzlei, Alte Registratur, L 1-1/27.

²⁰ Hausarchiv, Hofkanzlei, Alte Registratur, T 2-1/4.

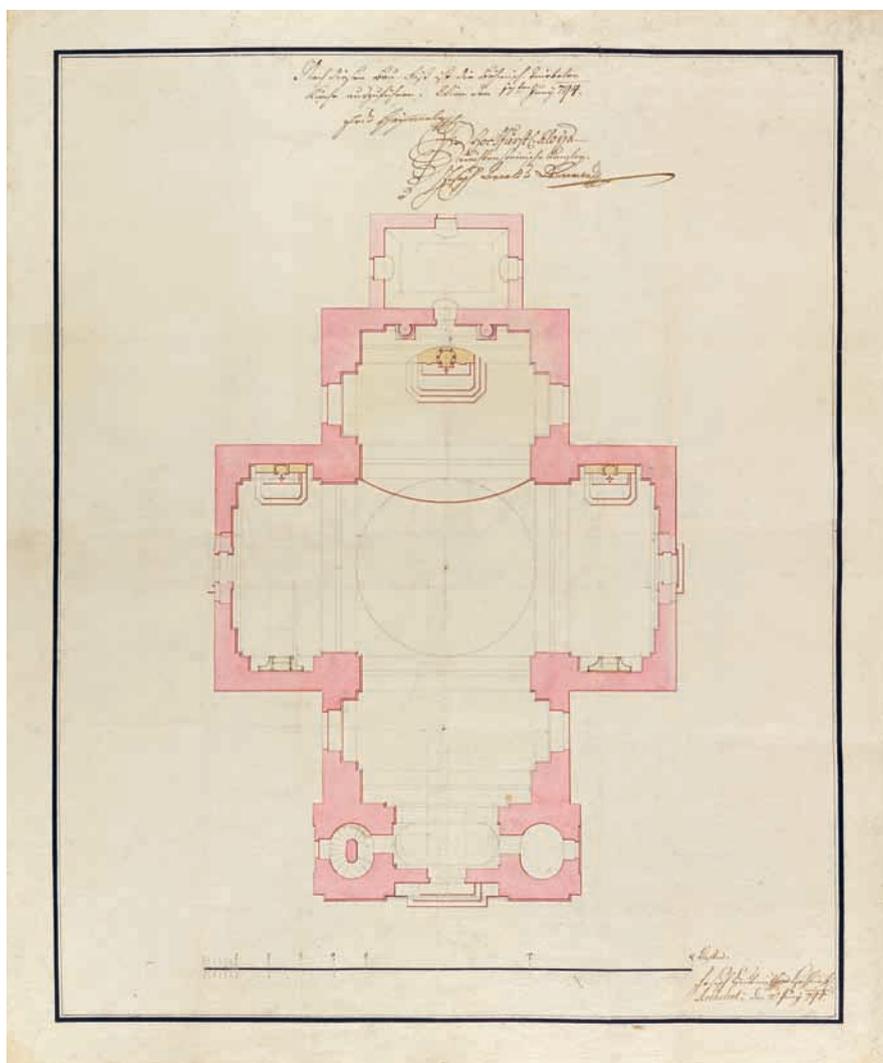


Abb. 4: Joseph Hardtmuth: Plan der Pfarrkirche St. Jakob in Böhmisches Trübau/Česká Třebová, Feder über Bleistift auf Papier, 1794. (LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna)

den ist einfachst gehalten und setzt durchaus die Tradition der oft monumentalen barocken Landpfarrhöfe fort. Gerade ob dieser Einfachheit konnten solche Bauten als Repräsentanten des Geschmacks der Obrigkeit in das allgemeine Baugehen Eingang finden und wurden meist vor allem durch die lokalen Bau- und Maurermeister, die sie ja umzusetzen hatten und selbst meistens auch die Konsenspläne zeichneter, multipliziert.



Abb. 5: Joseph Hardtmuth: Längsschnitt der Pfarrkirche St. Jakob in Böhmisches Trübau/Česká Třebová, 1794. (LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna)

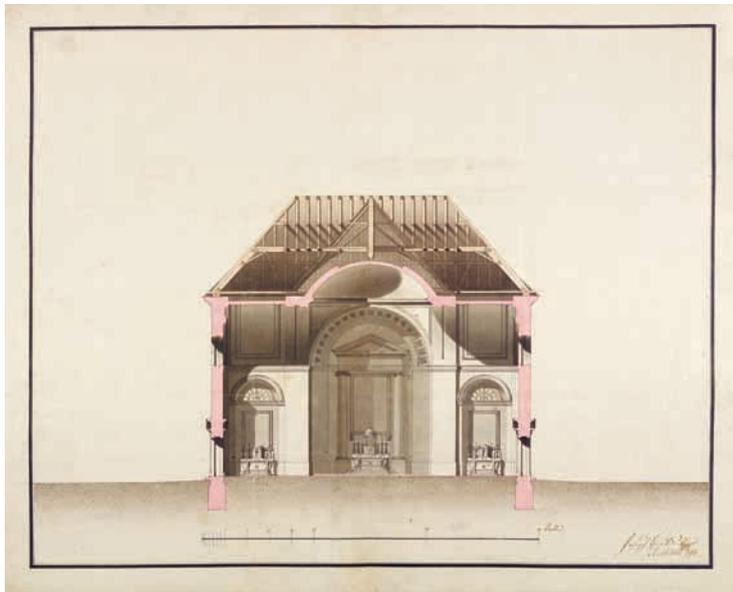


Abb. 6: Joseph Hardtmuth: Querschnittsansicht der Pfarrkirche St. Jakob in Böhmisches Trübau/Česká Třebová, 1794. (LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna)



Abb. 7: Joseph Hardtmuth: Gestaltung der Fassade der Pfarrkirche St. Jakob in Böhmisches Trübau/Česká Třebová, 1794. (LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna)

Ein signifikantes Beispiel für ein solches Gebäude aus der Hand Hardtmuths ist der Entwurf (offenbar auch eine zweite Variante) zu einer Schule in Thomingsdorf (Dávníkov, Herrschaft Landskron) vom 22. September 1800²¹, so einfach, dass sich das Gebäude nur mehr mit dem Plan in der Hand vor Ort identifizieren lässt, nachdem es sich heute in einem sehr verfallenen Zustand befindet.

Alle diese Gebäude waren sehr einfach in ihrer Errichtung, man konnte sie leicht kopieren und multiplizieren, aber auch ebenso schnell mit einfachsten Eingriffen so simplifizieren, dass sie vollkommen uninteressant wurden. Ein Phänomen, das für den gesamten Klassizismus gilt, denken wir etwa an die Bauten von Friedrich Gilly am Sommersitz von König Friedrich Wilhelm II. von Preussen und seiner Gemahlin Königin Louise in Paretz, wo das Schloss in den 1950er Jahren mit kleinsten Eingriffen so in eine Schule umgewandelt wurde, dass man es nicht mehr zu finden können glaubte, obwohl es in aller Größe vor einem dastand.

²¹ Hausarchiv, Hofkanzlei, Alte Registratur, L1-1/27, 29, 37, 38; L 1-3/59.

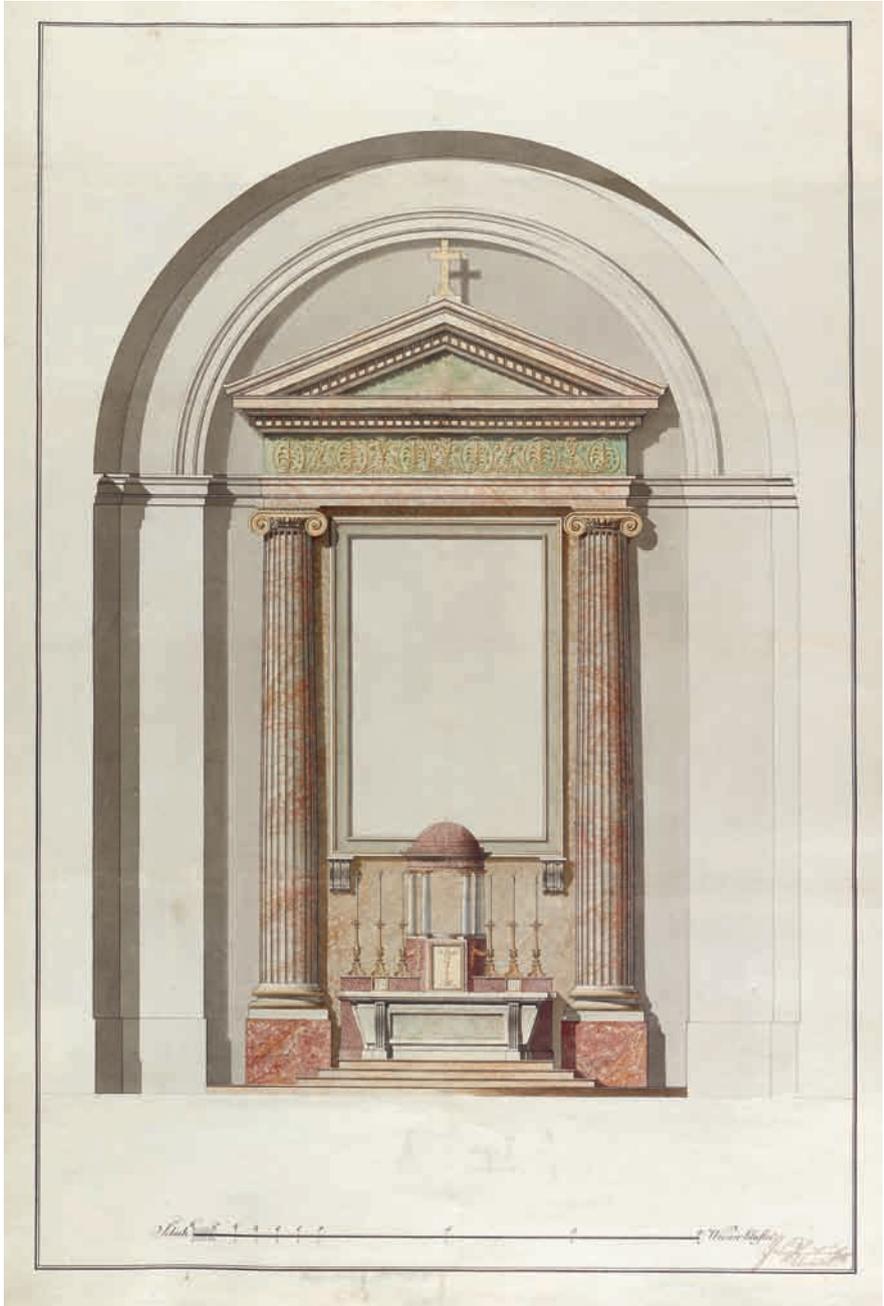


Abb. 8: Joseph Hardtmuth: Entwurf für den Hauptaltar der Pfarrkirche St. Jakob in Böhmisch Trübau/ Česká Třebová, 1800. (LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna)

Nach der Wende konnten viele dieser Bauten durch ebensolche kleine Eingriffe wieder zu ihrer alten Glorie zurückrestauriert werden.

In seinen anderen Projekten zu Pfarrkirchen hält Hardtmuth die Tradition der einfachen Landkirchen, wie sie auch im *Neuen praktischen Baubeamten* publiziert worden sind, fest.

In Michelsdorf (Ostrov) lässt er die Fassade des bestehenden Vorgängerbauwerks unberührt und erneuert nur den mittig vor der Fassade stehenden Glockenturm – wieder in barocken Formen –, nachdem dieser baufällig geworden war. Aus den Akten im Fürstlichen Hausarchiv²² lässt sich die Genese dieses Werkes genau nachvollziehen.

Die Gemeinde Michelsdorf ersuchte den Fürsten am 12. August 1795 um den Neubau des einsturzgefährdeten Glockenturms der Kirche, nachdem bei einem Kirchenbrand 1772 *alle Holztramen abgebrannt und die Mauern des Turms völlig auseinandergetrieben worden waren*. Die Michelsdorfer könnten daher nur mehr unter Lebensgefahr an den Gottesdiensten und Andachten teilnehmen, weshalb der Fürst als Kirchenpatron sich ihrer annehmen sollte. Er möge den Glockenturm gemäß beiliegendem Abriss A ausführen lassen und die in Beilage B genannten Baumaterialien und den darin genannten Geldbetrag für die Handwerker *allergnädigst schenken*, zumal die Gemeinde sich bemühen werde, alle nötigen Zug- und Handlangerarbeiten zu leisten. Danach folgen Verweise auf die Armut der Gemeinde und darauf, dass sie bei der Stiftung ihres Lokalkaplans ihre äusserste Kraft aufgeboten und auf eigene Kosten die Lokalie errichtet habe. Als die Kirche samt Lokalie 1772 abbrannte, baute die Gemeinde sie wieder auf. Diese musste zudem auch den Kaplan alleine unterhalten und für Reparaturen und Verzierungen der Kirche Sorge tragen (3 Altäre und der Predigtstuhl wurden wiederhergestellt, eine neue Glocke gegossen etc. ...).

Hardtmuth überzeugte sich gemäß dem vorliegenden Bericht des Amtes Landskron an den Fürsten vom 10. August 1797 vom schlechten Zustand des Turms, die von der Gemeinde vorgetragene Argumente werden im Bericht als zutreffend bezeichnet. Es wird daher als begründet erachtet, dass der Fürst die nötigen Baumaterialien und 700 Gulden zur Bezahlung der Handwerker zuschiesst, die Gemeinde übernimmt dann den Rest, was sie sich umso mehr verdient, als sie sich in der Entrichtung ihrer Schuldigkeiten immer vorzüglich benimmt.

Der Fürst schliesst sich am 26. Oktober 1797 diesen Argumenten an und genehmigt den Bau nach dem beiliegenden Riss Hardtmuths sowie dem von ihm übermittelten Überschlag.

²² Hausarchiv, Hofkanzlei, Alte Registratur, L 1-1/29; Familienarchiv, Karton 321.

Warum baut Hardtmuth nun vor den Körper des aus dem Barock stammenden Gotteshauses einen barock anmutenden Turm? Ist es architektonische Schwäche oder Hilflosigkeit im Umgang mit neuen Formen, dass hier nicht ein neues Ausrufezeichen gesetzt wird? Oder ist es eine bewusste Akzeptanz des Ortes mit seiner Geschichte, ein Akt der konservativen Denkmalpflege, den er hier setzt, wenn er sich im überkommenen Formenkanon bewegt? Der Turm hätte ein Mittel sein können, dem alten Gotteshaus ein Facelifting zu geben. Erinnern wir uns doch beispielsweise an ein Stift Zwettl, wo von Munggenast zwar das Langhaus des Stiftes mitten im Barock in gotischen Formen – als Akt des Respekts vor der Geschichte des Objekts – erneuert wurde, die Fassade aber dann von Matthias Steinl selbstbewusst den Gesetzen einer neuen Zeit folgend als barocke Schauwand gestaltet worden ist. Hier läuft der Gedankengang vielleicht genau umgekehrt, eine Idee, die noch zu diskutieren sein wird.

Ein ähnlich konservatives Erscheinungsbild zeigen auch die unter Hardtmuths Ägide entstandenen Entwürfe vom 6. Juli 1799 für die Pfarrkirche in Rudelsdorf, Herrschaft Landskron²³, wo auf einem Blatt Grundriss, Aufriss und Längsschnitt vereinigt sind. Hier sehen wir einen kompletten Neubau vor uns, der auch nicht gerade das, was man sich unter dem Prototyp einer klassizistischen Kirche vorstellen würde, präsentiert. Musste der Architekt gerade bei solchen Kirchenbauten vielleicht auch auf den Geschmack des Auftraggebers, des Fürsten, Rücksicht nehmen?

Oder sind wir hier mit dem konfrontiert, was Erwin Hainisch in seinem monographischen Hohenberg–Beitrag im Kunsthistorischen Jahrbuch veranlasste zu resümieren: *Eine Unzahl kleiner Landkirchen, in denen das Herkömmliche den gestellten Bedingungen gemäß auf das Wesentlichste zurückgeführt war, wurde zu dieser Zeit über das ganze grosse Reich verstreut unter der Leitung der Zentralstellen errichtet. So bildete sich rasch ein Typus aus; doch blieb er fast durchaus unter der Grenze, die den reinen Nutzbau vom Kunstwerke trennt, denn die geringen Abmessungen solcher Gotteshäuser und die kargen Mittel, die zur Verfügung standen, waren im Vereine mit der kanzleimässigen Schematisierung und der Hast bei der Durchführung josephinischer Verordnungen kein günstiger Boden zur Lösung der an sich gewiss nicht leichten Aufgabe.*²⁴

So ist schlussendlich die gesamte Kirchenlandschaft in den Spuren der Liechtenstein heute voll mit diesen kleinen, bescheidenen Landkirchen, die in ihrem

²³ Hausarchiv, Hofkanzlei, Alte Registratur, L1-1/38.

²⁴ E. Hainisch, Der Architekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Herausgegeben vom Institut für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes, Band XII/XIII (XVI/XVII), Wien 1949, S. 67.

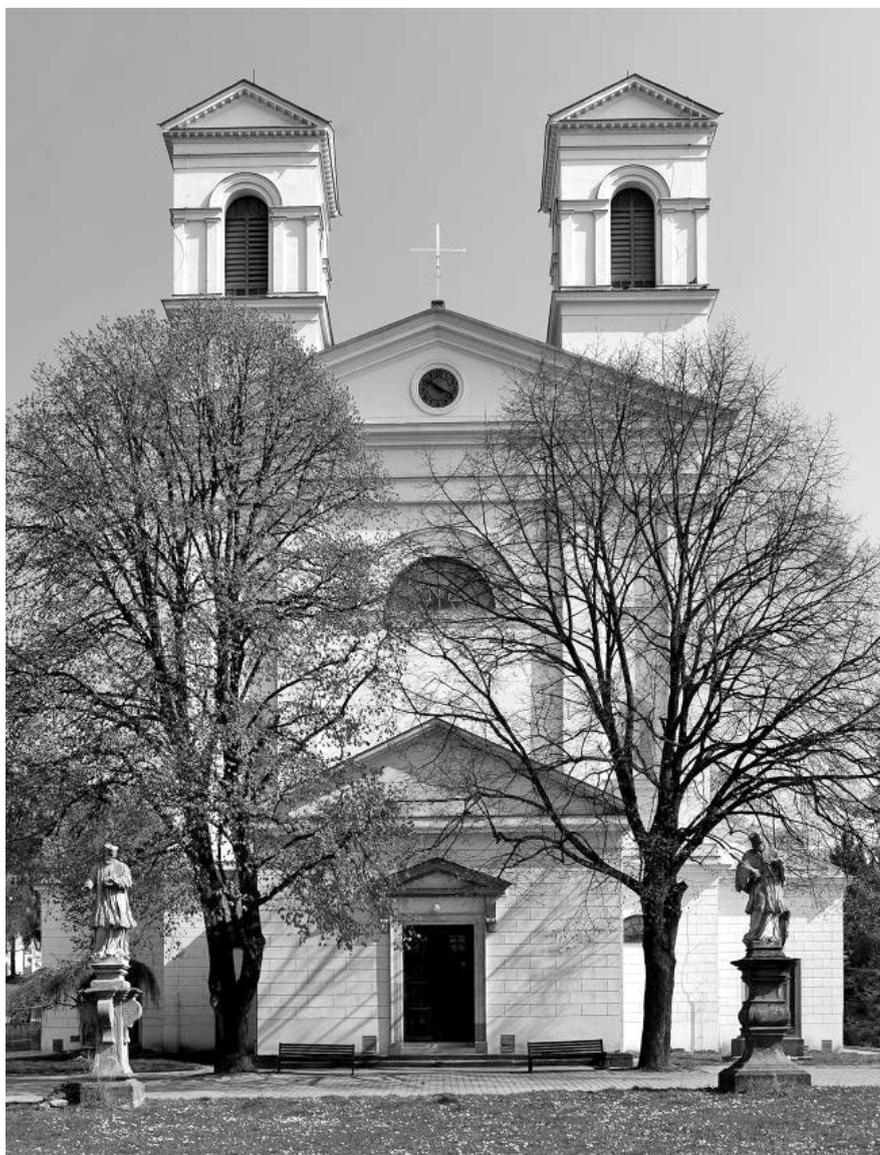


Abb. 9: Franz Engel: Fassade der Pfarrkirche in Butschowitz/Bučovice, 1826-1830. (Archiv des Autors)

Erscheinungsbild immer einfacher, in der Aussage der architektonischen Details immer banaler werden, von Franz Poppelaks 1825 bis 1831 entstandener Pfarrkirche im nordniederösterreichischen Schrattenberg über das 1826 bis 1830 unter Franz Engel modernisierte Gotteshaus in Bučovice (Abb. 9) bis hinauf nach Schle-

sien. Abgelöst wurden diese typologisch wie formal ganz einfachen Kirchenbauten dann schon sehr bald, unter Fürst Johann II., durch eine richtige Welle von neogotischen Werken einer Landbaukunst bisher ganz neuer, bisher ungeahnter Dimensionen. Zu einfach waren offensichtlich beide Strickmuster, als dass sie sowohl im 19. als auch am Beginn des 20. Jahrhunderts noch die eine oder andere kreative Kraft für diese Aufgaben aus der Reserve hätte locken können.

Die Malerfamilie Škréta und ihre Bilder für Karl Eusebius von Liechtenstein. Ein Beitrag zur Situation des Kunsthandels im barocken Prag*

Vít Vlnas

Die Ausstellung «*Karel Škréta (1610–1674) – Zeit und Werk*» in Prag in den Jahren 2010–2011 hat, zusammen mit den entsprechenden Publikationen und Editionsprojekten, wiederum die Bedeutung unterstrichen, die mit Blick auf Leben und Werk von Karel Škréta und seines gleichnamigen Sohnes die reichen Liechtensteiner Archivbestände, insbesondere die Korrespondenzen des Fürsten Karl Eusebius, welche Herbert Haupt im Jahre 1998 in einer monumentalen Edition zugänglich machte, für uns besitzen.¹ An dieser Stelle muss zum Beispiel daran erinnert werden, dass der Kern dieser Quellen im tschechischen Milieu bereits früher bekannt war. Im Rahmen der Vorbereitungen für die Jubiläumsausstellung im Jahre 1974 hat František Matouš die wichtigen Schriftquellen aus dem Vaduzer Archiv einer ziemlich umfangreichen Recherche unterzogen, die er nachfolgend in Gestalt von Abschriften dem Kurator der Ausstellung Jaromír Neumann präsentierte. In dem bekannten und für die damalige Zeit außerordentlich hochwertigen Katalog Neumanns wurde diesen Informationen allerdings nur marginal Aufmerksamkeit geschenkt, sicherlich auch, weil darin in erster Linie von heute unbekanntem bzw. schwer zu identifizierenden Werken die Rede ist.² Erst in Neumanns Škréta-Biographie aus dem Jahre 2000 wurde die neue und interessante Identifizierung auf der Grundlage der liechtensteinischen Archivalien vorgestellt. Es handelte sich um das Gemälde *Das Spiel um den Apfel (Kinder spielend und einander kampfend wegen der abrupfenden äpfeln von dem baum)* (Abb. 1) aus einer Privatsammlung in den USA.³ Bei dem von Neumann identifizierten Bild, das in der Prager Ausstellung

* Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen des von der Nationalgalerie Prag realisierten Forschungsprojektes CZ O112 Nr. 02 06/07 0121 IP MK – T „Karel Škréta 1610–1674. Zeit und Werk“.

¹ Haupt, Herbert: Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684). Wien–Köln–Weimar 1998 (=Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein. Bd. 2).

² Neumann, Jaromír: *Karel Škréta 1610–1674*. Praha 1974.

³ Öl auf Leinwand, 45,8x49cm. Vgl. Neumann, Jaromír: *Škrétové. Karel Škréta a jeho syn* (Die Malerfamilie Škréta. Karel Škréta und sein Sohn). Praha 2000, S. 31–32. Konečný, Lubomír: *Hra o jablko (Děti pojídající jablka a zápasící o ně)* (Das Spiel um den Apfel: Kinder spielend und einander kampfend wegen der abrupfenden äpfeln von dem baum). In: Stolárová, Lenka

gezeigt wurde, handelt es sich allerdings nicht um ein ursprünglich in der liechtensteinischen Sammlung aufbewahrtes Gemälde, sondern um ein späteres, vom Maler variantenreich gestaltetes Werk (Abb. 2). Die ursprüngliche «liechtensteinische» Leinwand, die auf der Rückseite eine Referenz für die fürstliche Gemäldesammlung aufweist, ist etwas schmaler und höher. Es wurde am 27. Oktober 2011 bei Sotheby's in London versteigert und befindet sich heute in Privatbesitz.⁴ Das Werk wurde in der Vergangenheit lange Nicolas Poussin zugeschrieben, wie neben zahlreichen gedruckten Katalogen auch eine Reproduktion in Mezzotinto vom Ende des 18. Jahrhunderts bezeugt.⁵

Aus dem Oeuvre des französischen Meisters schloss zuerst Wilhelm Bode Ende des 19. Jahrhunderts das Gemälde aus.⁶ Bereits Otto Grautoff, der sich im Jahre 1914 auf dem liechtensteinischen Schloss in Feldsberg (Valtice) mit dem Werk bekannt machte, identifizierte dieses aber erneut als eine eigenständige Arbeit Poussins.⁷ Als Werk des französischen Malers führt das Gemälde Škrétas auch die grundlegende Monographie von Jacques Thuillier auf, der das Bild allerdings nicht aus eigener Untersuchung kannte.⁸ In jüngster Zeit vermutete man den Schöpfer des Bildes vorzugsweise unter den anonymen Künstlern aus dem Umkreis Poussins, wobei zuletzt die Wahl auf den sog. Meister von Heytesbury fiel.⁹ Auch eine Zuschreibung an Poussins flämischen Nachfolger Karl Philip Spierinck (1608–1639) wurde diskutiert.¹⁰ Jaromír Neumann allerdings identifizierte die Bildkomposition zu Recht mit Position 14 im bekannten Angebotsver-

– Vlnas, Vít (Hrsg.): Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo. Praha 2010, S. 122–123, Katalog-Nr. III.12.

⁴ Öl auf Leinwand, 57,8 x 47,2 cm. Vgl. den Auktionskatalog *Old Master & British Paintings including Property from the Liechtenstein Princely Collections*. Auction in London, Thursday 27 October 2011. London 2011, S. 88–89, Katalog-Nummer 209.

⁵ Das Bild wird als zweifelsfreies Werk Poussins in nachfolgenden Katalogen ausgewiesen: Fanti, Vincenzo: *Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura di Sua Altezza Giuseppe Wenceslao del S.R.I. Principe Regnante della casa di Lichtenstein*. Vienna 1767, S. 90, Katalog-Nummer 436; Dallinger von Dalling, Johann: *Description des Tableaux, et des Pièces de Sculpture, que renferme la Gallerie de son Altesse François Joseph Chef et Prince Regnant de la Maison de Liechtenstein*. Vienne 1780, S. 86, Katalog-Nummer 245; Falke, Jacob: *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*. Wien 1873, S. 48, Katalog-Nummer 398; Ders.: *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*. Wien 1885, S. 37, Katalog-Nummer 261.

⁶ Bode, Wilhelm: *Die Fürstlich Liechtenstein'sche Galerie in Wien*. Wien 1896, S. 114.

⁷ Grautoff, Otto: *Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben*. Bd. 1. München 1914, S. 103; Bd. 2. München 1914, S. 30 (Abb.).

⁸ Thuillier, Jacques: *L'opera completa di Poussin*. Milano 1974, S. 116, Katalog-Nummer B34; Ders.: *Nicolas Poussin*. Paris 1994, S. 266, Katalog-Nummer B11.

⁹ Konečný, L.: *Hra o jablko* (Das Spiel um den Apfel), S. 122.

¹⁰ *Old Master & British Paintings*, S. 89.

zeichnis, das zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt vor dem 29. März 1681 Karel Škréta d. J. für Karl Eusebius von Liechtenstein zusammenstellte: «*Kindle von Carlo Scretta, spielend undt einander kampfenndt wegen der abruptfenden apfelen von dem baum, originale*», mit einem angegebenen Preis von 56 Gulden.¹¹ Aus der unmittelbaren Reaktion des Liechtensteiners auf das Angebot wird ersichtlich, dass dieser das Werk aussuchte und den geforderten Preis bezahlte. In einem Brief an Johann Kastner, den Vermittler des Angebots und Verwalter des Palais Liechtenstein in Prag, datiert vom 9. April 1681, führt der Fürst aus, dass er aus dem gesamten, 19 Positionen umfassenden Verzeichnis drei Bilder ausgewählt hätte und hoffe, diese würden auch wirklich von der Hand Karel Škréts d. Ä. stammen. Diese drei Gemälde, einschließlich der *Spielenden Kinder*, sollten nachfolgend zur mittelböhmischen Residenz der Liechtensteiner nach Schwarzkosteletz (Kostelec nad Černými lesy) gebracht werden.¹²

Der Gegenstand des Bildes – im bislang bekannten Schaffen Karel Škréts d. Ä. untypisch in Inhalt und Form – wurde nach Jaromír Neumann eingehend auch von Lubomír Konečný und Karel Thein interpretiert.¹³ Die Datierung der älteren bekannten («lichtensteinischen») Variante der Komposition in die Endzeit des Romaufenthalts des Künstlers, d. h. in die Jahre 1635–1638, fällt insgesamt überzeugend in das Bild von Škréts italienischen Jahren. Die Hauptkonturen und Details dieses Bildes konnten in jüngster Zeit anhand zahlreicher archivalischer Belege konkretisiert werden, mit denen uns insbesondere Lenka Stolárová, Jana Zapletalová und Johana Bronková vertraut gemacht haben und dies auch weiterhin tun.¹⁴ Die liechtensteinische Korrespondenz hilft uns in diesem Kontext

¹¹ Edition: Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, S. 282–283; Sekyrka, Tomáš – Tibitanzlová, Radka – Vácha, Štěpán u. a.: *Archivní doklady k životu a dílu Karla Škréty* (Archivalische Zeugnisse zu Leben und Werk Karel Škréts). In: Stolárová, Lenka – Vlnas, Vít (Hrsg.): *Karel Škréta 1610–1674. Studie a dokumenty*. Praha 2011, S. 265–372 (hier S. 343, Nr. 158 (hg. von Tomáš Sekyrka). Fortan zitiert als *Seznam 1681* (Verzeichnis 1681).

¹² Edition: Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, S. 283–284; Sekyrka, T. – Tibitanzlová, R. – Vácha, Š. U. a.: *Archivní doklady* (Archivalische Zeugnisse), S. 344, Nr. 160 (hg. von Tomáš Sekyrka, im Regestenverzeichnis irrtümlich als Brief Johann Kastners an den «Hausverwalter in Prag» ausgewiesen).

¹³ Konečný, Lubomír: *Hra o jablko: Karel Škréta a Filostratos* (Das Spiel um den Apfel: Karel Škréta und Philostratos). *Opuscula historiae artium* F 46, 2002, S. 7–23; Thein, Karel: *Filostratos Starší a zrození dějin umění z ducha ekphrasis* (Philostratos d. Ä. und die Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist der Ekphrasis). In: Bukovinská, Bektet – Slavíček, Lubomír (Hrsg.): *Pictura verba cupit*. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Praha 2006, S. 23–29.

¹⁴ Vgl. die entsprechenden Passagen und Quelleneditionen in: Stolárová, L. – Vlnas, V. (Hrsg.): *Karel Škréta 1610–1674. Studie a dokumenty* (Karel Škréta 1610–1674. Studien und Dokumente). Des Weiteren u. a. Bronková, Johana: *Škréta a komunita záalpských umělců v Římě* (Škréta und die Gemeinde der nordalpinen Künstler in Rom). In: Stolárová, Lenka (Hg.): *Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě*. Sborník příspěvků z odborného kolok-



Abb. 1: Karel Škréta: «Kindle spielend und einander kampfend wegen der abrupfenden äpfeln von dem baum, originale», ca. 1635–1638. (Privatsammlung; Foto: Nationalgalerie Prag)

via pořádaného Národní galerií v Praze v klášteře sv. Anežky České ve dnech 23.–24. března 2010. Praha 2011, S. 7–12; Zapletalová, Jana: Škrétové: z italských archivů (Die Škrétas: Aus italienischen Archiven). In: Ebd., S. 13–20.



Abb. 2: Karel Škréta – Replik des Künstlers (?): «Kindle spielend undt einander kampfendt wegen der abrufenden apfeln von dem baum». (Privatsammlung; Foto: Archiv des Autors)

zumindest partiell, Umfang und Charakter der künstlerischen «Beute» zu rekonstruieren, die Karel Škréta aus Italien nach Prag mitbrachte. Nachfolgend werfen diese Quellen ein etwas klareres Licht auch auf die kommerziellen Aktivitäten der beiden Škrétas, die die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung bislang lieber

übergangen hat, sei es aus Unkenntnis oder aufgrund der Befürchtung, die doch recht banalen Fakten könnten das geniale Denkmal beflecken.

Das erste bekannte Zeugnis für die kaufmännischen Kontakte zwischen Vater und Sohn Škréta und Karl Eusebius von Liechtenstein stellt ein kurzer Rechnungseintrag, datiert auf den 8. Oktober 1663 dar, demzufolge «*Karel Škréta, Bürger und Maler in Prag, 100 Reichstaler für jedes der drei von ihm gekauften Bilder gegeben wurden, was insgesamt 450 rheinische Gulden ergibt*».¹⁵ Herbert Haupt bezieht diese Information eindeutig auf Karel Škréta d. J. Dieser war allerdings zur Zeit der Ausstellung der Rechnung zwischen 13 und 17 Jahre alt; erst im Jahre 1664 immatrikulierte er sich für das Studium der Jurisprudenz an der Prager Universität. Demgegenüber befand sich Karel Škréta d. Ä. 1663 auf dem eigentlichen Höhepunkt seines schöpferischen Könnens und er verwaltete die ökonomischen Familienangelegenheiten mit eiserner Hand, wie wir aus einigen zeitgenössischen Belegen hinsichtlich des energischen Bemühens erfahren, mit dem er finanzielle Forderungen einzutreiben pflegte. Die unmittelbaren Beziehungen zwischen dem Liechtensteiner und Škréta d. Ä. dokumentiert auch ein in Italienisch verfasster Brief Škréts d. J. vom 14. Dezember 1678, in dem der Schreiber vom Interesse berichtet, das der Fürst an einigen Arbeiten der Bilder des Vaters bekundet habe. Škréta Junior erinnert daran, dass er diese Werke «*per il mio proprio studio e tesoro*», also für das eigene Studium und offenkundig auch als Besitzreserve belassen wollte. Nun aber sei er bereit, einige von ihnen zu verkaufen, und zwar für einen Preis zwischen 100 bis 200 Taler. Diese relativ hohen Preise betrachtete der Anbietende selbst als niedrig, zumal er auf die Gunst verweisen könne, die der Fürst von Liechtenstein seinem verstorbenen Vater erwiesen habe.¹⁶ Das geschliffene Italienisch des Briefes unterstreicht, dass Škréta d. J. als studierter Jurist und zugleich ordentlich ausgebildeter Maler sich im Kontakt mit Klienten in die Rolle des gelehrten Künstlers stilisierte bzw. in die Rolle des – wie die Zeitgenossen dies auszudrücken pflegten – «*pictor doctus*» schlüpfte. Škréta d. J. brachte hierfür die idealen Voraussetzungen mit und konnte darüber hinaus viel von seinem Vater lernen. Ebenso wie dieser hatte er Italien bereist, wenn auch in einem für einen Malergesellen etwas fortgeschrittenen Alter von 23 bis 27 Jahren (1673–1675 ist er sicher in Rom belegt).¹⁷ Sein eigenes malerisches Werk harrt bis heute einer

¹⁵ Edition: Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, S. 71; Sekyrka, T. – Tibitzlová, R. – Vácha, Š. u. a.: *Archivní doklady* (Archivalische Zeugnisse), S. 323, Nr. 115 (hg. von Radka Tibitzlová).

¹⁶ Edition: Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, S. 255; Sekyrka, T. – Tibitzlová, R. – Vácha, Š. u. a.: *Archivní doklady* (Archivalische Zeugnisse), S. 341, Nr. 154 (hg. von Tomáš Sekyrka). Fortan zitiert als *Dopis 1678* (Brief 1678).

¹⁷ Zapletalová, J.: Škrétové (Die Malerfamilie Škréta), S. 18–19.

gründlichen Analyse. Jaromír Neumann konnte bereits im Jahre 2000 konstatieren, dass wir zahlreiche Bilder Škrétas d. J. zu identifizieren vermögen und in Grundzügen sein Profil kennen, allerdings handelte es sich bei dieser Feststellung leider nur um einen frommen Wunsch.¹⁸ Die anschließenden Forschungen haben gezeigt, dass Neumanns Bemühungen, dem jüngeren Škréta sämtliche Werke der Škrétas zuzuordnen, die allzu offenkundig Züge schwankender Werkstattqualität tragen, weder stilistisch noch technisch eine ausreichende Stütze besitzen. Dies war auch der Hauptgrund, warum wir im Falle von Škréta d. J. im Rahmen der Ausstellung in den Jahren 2010–2011 maximale Zurückhaltung geübt haben. So bleibt an dieser Stelle nur die Feststellung, dass einen festeren Boden unter den Füßen hingegen die zweifelsfrei zugeschriebenen Zeichnungen Karel Škrétas d. J. besitzen. Diese sind im Vergleich mit den Werken des Vaters weniger geschmeidig, pedantisch und akademischer und zeichnen sich durch einen stärker gestreckten figuralen Kanon aus, zusammen mit einem mehr geschlossenen Inhalt. Im Kontext der zeichnerischen Produktion im Böhmen der damaligen Zeit handelt es sich aber dennoch qualitativ um überdurchschnittliche Werke.¹⁹

Eine weitere Quelle für das Kennenlernen des Profils Karel Škrétas d. J. bildet das bekannte Verzeichnis seiner Hinterlassenschaft, das am 12. Januar 1691 angelegt und das bereits im Jahre 1857 durch Karel Vladislav Zap und Karel Jaromír Erben herausgegeben wurde.²⁰ Zusammen mit den zitierten Schriftstücken liechtensteinischer Provenienz vermittelt es uns zumindest eine grundlegende Vorstellung von der Kunstsammlung, die zu einem Großteil bereits Karel Škréta d. Ä. angelegt hatte. Jan Quirin Jahn vermerkte im handschriftlichen Lebenslauf Karel Škrétas, der Maler habe unter anderem *«einen herrlichen Schatz künstlerischer Sachen wie Gemälde, Zeichnungen und Kupferstiche nach großen Meisterwerken»* hinterlassen. Über diese Sammlung führt Jahn weiter aus, dass dies (wie man ihm berichtet habe) gleich nach dem Tode des Erblassers für eine große Geldsumme nach Nürnberg verkauft worden sei. Sein (d. h. Škrétas) hinterbliebener Sohn verstehe es ebenfalls gut, mit dem Pinsel umzugehen und folge rühmlich auf den großen Spuren seines Vaters, schließt Jahn.²¹ Die Angabe über den Verkauf der väterlichen Kunstsammlung als Ganzes nach Nürnberg übernahm von Jahn für

¹⁸ Neumann, J.: Škrétové (Die Malerfamilie Škréta), S. 133.

¹⁹ Zusammenfassend und mit Verweisen auf die ältere Literatur vgl. Rousová, Andrea: *Karel Škréta mladší, případ dvou maleb* (Karel Škréta d. J., ein Fall zweier Malereien). In: Stolárová, L. – Vlnas, V. (Hrsg.): *Karel Škréta 1610–1674. Studie a dokumenty*, S. 197–204.

²⁰ Neuedition: Sekyrka, T. – Tibitanzlová, R. – Vácha, Š. u. a.: *Archivní doklady* (Archivalische Zeugnisse), S. 349–352, Nr. 171 (ed. Radka Tibitanzlová); S. 353–354, Nr. 173 (hg. ebenfalls von Radka Tibitanzlová). Fortan zitiert als *Seznam 1691* (Verzeichnis 1691).

²¹ Ebd., S. 338–339, Nr. 149 (hg. von Radka Tibitanzlová).

seine Enzyklopädie der bildenden Künstler Johann Gottfried Dlabáčz, und von hier aus verbreitete sich diese Information weiter. Freilich handelt es sich dabei um einen Irrtum. Dem Nürnberger Kunsthändler Erhard Schulthais wurde die Sammlung erst im Jahre 1699 verkauft, d. h. acht Jahre nach dem Tode Škréta d. J.²² Ein Vergleich des Angebotsverzeichnisses aus dem Jahre 1681 mit dem um zehn Jahre jüngeren Nachlassinventar deutet jedoch an, dass Karel Škréta d. J. aus der väterlichen Kunstsammlung insgesamt erfolgreich, wenngleich nicht en masse verkaufte, und zwar bei weitem nicht allein an die Liechtensteiner.

Zugleich wissen wir, dass der liechtensteinische Verwalter Kastner auf Veranlassung seines Herrn in Prag nach Škréta's Bildern auch andernorts fahnden ließ. Aus dem Begleitschreiben für das Angebotsverzeichnis, datiert auf den 29. März 1681, erfahren wir, dass der Schreiber auch über einen möglichen Ankauf von vier Bild-«*Geschichten*» aus dem Besitz eines gewissen Herrn «*Borziowsky*» verhandelte, der die Gemälde von seinem verstorbenen Vater geerbt hatte. Es handelte sich vermutlich um einen Angehörigen der in der Prager Altstadt beheimateten bedeutenden Patrizierfamilie Voříkovský von Kundratice. Letztere standen mit Škréta in engem Kontakt. Ihr Wappen schmückt gleich zwei Lünetten aus dem Zderazer St.-Wenzels-Zyklus²³ und in der Mitte der sechziger Jahre schuf der Maler dann seine grandiose Verkündigung für den von der Patrizierfamilie gestifteten Seitenaltar in der Teinkirche.²⁴ Trotz dieser Fakten hatte der kritische Kastner gewisse Zweifel hinsichtlich jener vier Historien, da gewisse «*gute Leute*» andeuteten, bei den Bildern könne es sich auch um Kopien nach Škréta handeln. Auch der hohe Preis stieß ab; wenngleich die Leinwand angeblich nicht sehr groß war, forderte der Besitzer hierfür 150 Gulden pro Bild. Er glaubte, dass – sollte der Fürst Liechtenstein diesen Preis ablehnen – würde für diese Summe ein uns nicht näher bekannter Herr «*Wijschnoberskij*» die Bilder gern kaufen.²⁵ Das erwähnte Detail lässt erkennen, was wir bereits auch aus der Untersuchung des überlieferten Bilderfonds erahnen können, nämlich dass es eine große Zahl qualitativ guter Kopien nach Škréta im Prager Milieu noch vor dem Ende des 17. Jahrhunderts und auch unmittelbar nach dem Tode des Künstlers gibt. Schließlich zeugt auch

²² Slavíček, Lubomír: *Sobě, umění, přátelům. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939* (Für sich, für die Kunst, für Freunde. Kapitel aus der Geschichte des Sammlerwesens). Brno 2007, s. 123.

²³ Hierzu zuletzt Oulík, Jan: *Heraldika na výstavě Karla Škréty* (Heraldik in der Karel-Škréta-Ausstellung). *Genealogické a heraldické listy* 31, 2011, Nr. 1, S. 118–119.

²⁴ Vácha, Štěpán: *Zvěstování P. Marii* (Die Verkündigung Mariens). In: Stolárová, L. – Vlnas, V. (Hrsg.): *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo*, S. 146–147, Katalog-Nummer III.28.

²⁵ Edition: Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, S. 282; Sekyrka, T. – Tibitzlová, R. – Vácha, Š. u. a.: *Archivní doklady* (Archivalische Zeugnisse), S. 343–344, Nr. 159 (hg. von Tomáš Sekyrka).

die zweifache Ausfertigung der oben erwähnten Komposition «*Kindle spielend undt einander kampfundt wegen der abrufenden apfelen von dem baum*» von der Popularität der künstlerischen Bilder, die zur Produktion mehr oder minder identischer Werke führte.

Werfen wir nunmehr einen näheren Blick auf das durch Škréta d. J. vorgelegte Angebotsverzeichnis.²⁶ Auf den ersten Blick fällt auf, dass vier von 19 Bildern expressis verbis als von Karel Škréta d. J. nach berühmten italienischen Vorbildern angefertigte Kopien bezeichnet werden. Unter der Nummer 3 figuriert die *Flucht nach Ägypten* nach Orazio Gentileschi, ein großes Bild im Umfang von fünfmal dreieinhalb Ellen, mit dem Zusatz: «*saget als Originale*». Diese Zuschrift erweckt den Verdacht, es handle sich um ein Bild, das Karel Škréta d. J. dem Fürsten bereits im Jahre 1678 angeboten hatte – damals allerdings als echten Gentileschi.²⁷ Ein lebensgroßes Format sollte auch das Bild *Musen, auf verschiedenen Instrumenten spielend* nach einer Vorlage von Tintoretto erreichen. Besonders interessant ist der Vermerk über das beschriebene Bild als «*Ein Centauer, Nessus genant, wie er eine Nimpham raubet, lebensgross*». Es handelte sich um eine Kopie Škrétas nach Quido Reni, die schließlich der Fürst von Liechtenstein für 80 Gulden erwarb. Dabei stellt sich die Frage, ob es sich bei der künstlerischen Vorlage nicht um das bekannte Gemälde handelte, das bis heute in der Gemäldegalerie der Prager Burg hängt und erstmals in den Sammlungen der Burg im Jahre 1685 Erwähnung findet. Renis Werk rief im Jahre 1688 große Aufmerksamkeit auf Seiten des schwedischen Baumeisters und Kunstkenners Nicodemus Tessin hervor, der diesem den Vorzug vor der heute im Pariser Louvre aufbewahrten Darstellung dieses Gegenstands durch Renis gab.²⁸ Karel Škréta d. Ä. unterhielt mit dem Verwalter der Gemäldesammlung auf der Prager Burg lange Zeit Kontakte, und wie wir wissen, restaurierte er hier 1663 die Bilder von Tintoretto und Dürer.²⁹ Beachtung verdient ebenfalls die Tatsache, dass Fürst Liechtenstein für eine relativ geringe Geldsumme eine «reine» Kopie erwarb. Dieser gebildete und gelehrte Theoretiker und Praktiker barocker Sammelleidenschaft hatte nämlich selbst geschrieben, dass «*allein gute Originale wertvoll und gesucht sind sowie ihren Preis besitzen, während Kopien einen weitaus geringeren, letztlich sogar gar keinen Wert besitzen, und daher ihnen*

²⁶ *Seznam 1681* (Verzeichnis 1681).

²⁷ *Dopis 1678* (Brief 1678): «*Il Horatio Gentileschio 160 total Rt.*»

²⁸ Neumann, Jaromír: *Obrazárna Pražského hradu. Soubor vybraných děl* (Die Bildergalerie der Prager Burg. Ausgewählte Werke). Praha 1964, S. 160-169, Katalog-Nummer 52; Daniel, Ladislav: *Mezi erupcí a morem. Malířství v Neapoli 1631–1656* (Zwischen Ausbruch und Pest. Malerei in Neapel 1631–1656). Praha 1995, S. 82–85, Katalog-Nummer A 22.

²⁹ Neuedition: Sekyrka, T. – Tibitzlová, R. – Vácha, Š. u. a.: *Archivní doklady* (Archivalische Zeugnisse), S. 301, Nr. 63 (hg. von Tomáš Sekyrka).

ein wahrer Kenner und Liebhaber diesen keine Aufmerksamkeit schenkt». Wenn schon Kopien in der Sammlung ihre Berechtigung finden, dann soll ihnen in der Gestaltung der Galerie ein weniger ehrenvoller Platz vorbehalten werden, und zwar konsequent abgetrennt von der Exposition der Originale.³⁰ Auf der anderen Seite hielten aber auch renommierte Sammler diese Grundsätze nicht immer strikt ein. Am Ende glaubte ein anderer großer Kunstmäzen, Kardinal Federico Borromeo, Kopien besäßen auch eine unverzichtbare dokumentarische und sogar ethische Bedeutung, da sie das Aussehen bedeutender Werke im Falle eines Verlusts bzw. der Vernichtung der Originale bewahrten.³¹ Darüber hinaus wäre es nicht der erste und der letzte Fall, bei dem Karl Eusebius von Liechtenstein in der Praxis seinen eigenen theoretischen Grundsätzen untreu blieb.

Bei der vierten Kopie im Angebotsverzeichnis handelte es sich ebenfalls um eine Arbeit nach Guido Reni, dem bei Karel Škréta d. Ä. beliebten und von diesem häufig zitierten Künstler. Konkret ging es um eine Darstellung der Lucrezia in Lebensgröße, deren Wert ihr Besitzer auf 60 Reichstaler schätzte. Karl Eusebius selbst erhielt dieses Bild jedoch nicht, weil es unter dem Posten *Lugrecia*, einer großformatigen Arbeit (Nr. 149) noch in seinem Nachlassverzeichnis auftaucht. Das gleiche Schicksal ereilte offenkundig auch das Bild *Spielende Musen* nach Tintoretto, sofern wir hiermit das im Nachlassverzeichnis als *«großes Bild, auf dem sechs entblößte Frauen, gleichsam musizierend»* bezeichnete Gemälde identifizieren (Nr. 32). Von Škrétas Kopien nach Tintoretto wussten die Kunsthistoriker lange Zeit lediglich aufgrund schriftlicher Quellen. Erst im Jahre 1996 publizierte Thomas DaCosta Kaufmann die großformatige Zeichnung *Die Kreuzigung* aus den Sammlungen des Prados in Madrid, deren Vorlage Tintoretto's Bild aus der Scuola del Santissimo Sacramento an der Kirche San Severo (heute in den Galerie dell' Accademia in Venedig) bildete. Škréta hat offenkundig nicht dieses Bild

³⁰ Fleischer, Victor: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Baubherr und Kunstsammler (1611–1684)*. Wien – Leipzig 1910, S. 197–199; hieraus zitiert Slavíček, Lubomír: *Artis pictoriae amatores*. Barokní sběratelství v Čechách (Artis pictoriae amatores. Barocke Sammelleidenschaft in Böhmen). In: týž (ed.): *Artis pictoriae amatores*. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství. Praha 1993, S. 99.

³¹ Seifertová, Hana: *Obrázárny – výraz sběratelské náruživosti aristokracie v období baroka* (Gemäldegalerien – Ausdruck der Sammelleidenschaft der Aristokratie im Zeitalter des Barock). In: Fejtová, Olga – Ledvinka, Václav – Pešek, Jiří – Vlnas, Vít (Hrsg.): *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740*. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.–27. září 2001. Praha 2004, S. 539–548 (hier S. 542, Anm. 15).

direkt kopiert, sondern eine andere Zeichnung, möglicherweise auch eine alte Kopie des Malers, von denen mehrere belegt sind.³²

Unter den ursprünglichen Werken Škréty, deren Themen freilich zumeist sehr untypisch für den Maler selbst sind, interessieren uns an erster Stelle gleich zwei Szenen aus dem zu Lebzeiten des Künstlers sehr beliebten Hirtenspiel Giambattista Guarinis (1538–1612) *Il pastor fido* (*Der treue Hirte*, 1590).³³ Position 2 im Angebotsverzeichnis lässt sich nach Beschreibung und Format insgesamt eindeutig mit dem Bild *Silvio und Dorinda* (Abb. 3) identifizieren, das über die Sammlung Nostitz in die Nationalgalerie Prag gelangte.³⁴ Die Präsenz des Bildes im «liechtensteinischen» Verzeichnis deutet an, dass das Werk ursprünglich für die Grafen von Nostitz und Rieneck bestimmt war, auch wenn auf der anderen Seite schwer vorstellbar ist, dass ein Bild derart speziellen Themas, das darüber hinaus den Eindruck eines sehr konkreten «portrait histoire» erweckt, es sei ursprünglich auf Lager, für den freien Markt bzw. letztendlich zur Freude des Künstlers selbst gemalt worden. Noch mysteriöser erscheint in diesem Kontext die Position 1, die ein Gemälde mit Inhalt desselben Spiels beschreibt. Es handelt sich um einen Libations-Wettstreit in der Art eines Blinde Kuh-Spiels (in der deutschen Version «*ein Spiel mit viel Lebensgröss Figuren auf teutsch die Blinde Kuhne genant*»), bei dem die eifersüchtige Corisca den verliebten Hirten Mirtillus in die Arme der Nymphe Amarillis treibt. Das Bild ist uns heute unbekannt, hypothetisch können wir das Werk jedoch mit Škréty in Berlin aufbewahrter Zeichnung verbinden (Abb. 4).³⁵ Die vielfürlige und längliche Komposition, deren Maße die Quellen leider nicht anführt, wurde dem Fürsten von Liechtenstein für den ungewöhnlich hohen Preis von 330 Gulden (*Sylvio und Dorinda* zum Vergleich für 180 Gulden) angeboten, und es handelte sich um den bei weitem teuersten Posten im gesamten Inventar. Preiswerter war auch ein ganzfürliges Porträt des Fürsten Rosenberg, angeblich ein kostbarer originaler Tizian, das mit 60 Gulden bewertet wurde. Herbert Haupt identifizierte das Modell zweifelsfrei richtig mit dem Höfling Karls V., Maximilian von Rosenberg, genannt Prodigus.

³² DaCosta Kaufmann, Thomas: *Some Drawings of the late sixteenth and early seventeenth century from Northern and Central Europe in the Museo del Prado*. In: Vlnas, Vít – Sekyrka, Tomáš (Hrsg.): *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc. Praha 1996*, S. 108–112; Volrábová, Alena – Příbyl, Petr: *Ukřižování podle Tintoretta* (Die Kreuzigung nach Tintoretto). In: Stolárová, L. – Vlnas, V. (Hrsg.): *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo*, S. 110–111, Katalog-Nr. III.4.

³³ *Seznam 1681* (Verzeichnis 1681).

³⁴ Rousová, Andrea: *Silvio a Dorinda*. In: Stolárová, L. – Vlnas, V. (Hrsg.): *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo*, S. 130–131, Katalog-Nummer III.18.

³⁵ Neumann, J.: *Karel Škréta*, S. 221, Katalog-Nummer 153.

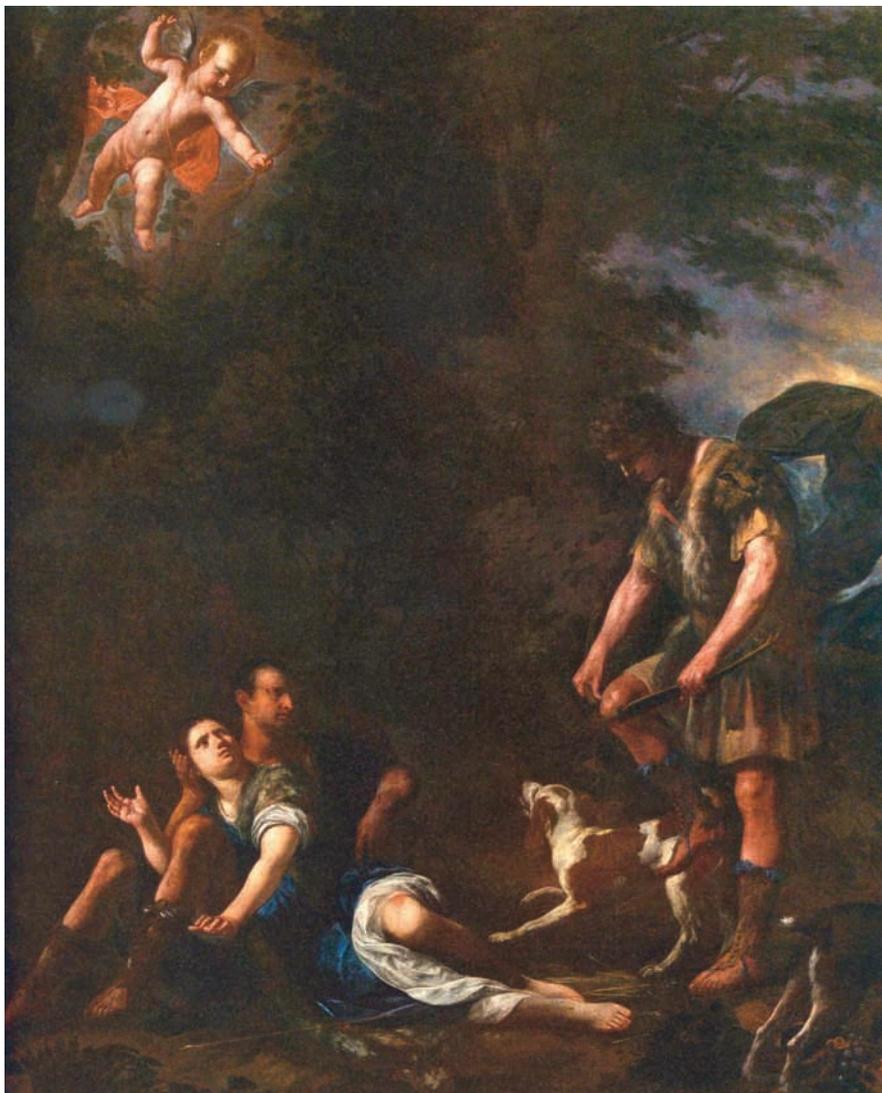


Abb. 3: Karel Škréta: Silvio und Dorinda, 1653. (Nationalgalerie Prag; Foto: Nationalgalerie Prag)

Mit Ausnahme der *Kinder mit den Äpfeln*, von denen bereits die Rede war, und *Silvio und Dorinda* können wir heute keine der Positionen des Verzeichnisses mehr mit einem konkreten Werk Škréτας identifizieren. Die Erwähnung des kleinen Gemäldes *Die Kreuzigung* mit assistierenden Gestalten, virtuos auf Kupfer gemalt, belegt zumindest, dass die unlängst entdeckte Darstellung «*Der hl. Karel Bromejský besucht Pestkranke*» mit Blick auf die Technik in Škréτας Werk keines-



Abb. 4: Karel Škréta: Corisca treibt den verliebten Hirten Mirtillus in die Arme der Nymphe Amarillis, vermutlich 1650er Jahre. (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; Foto: Archiv des Autors)

wegs allein dasteht.³⁶ Die Spuren verlieren sich sowohl mit Blick auf die angeblich exzellente «römische Büste», für die der Fürst letztlich 30 Gulden bezahlte, als auch hinsichtlich des Porträts eines nicht näher bestimmten Ratsherren bzw. Richters oder der Diana für 25 Reichstaler. Das zuletzt genannte Bild könnte gut möglich in Škrétas Haus bis zum Tode des Besitzers verblieben sein, da das Nachlassinventar, von einem in der Ikonographie nicht sehr geschulten Beamten verfasst, unter Posten 78 die ein wenig enigmatische *Venus mit dem Mond auf dem Haupte* vermerkt.³⁷ Die wahre Venus, ergänzt durch die Gestalten eines Satyrs und von Kindern, wurde für 59 Reichstaler angeboten, doch auch dieses Bild weckte nicht das Interesse des Fürsten von Liechtenstein. Vielleicht erwarb das Gemälde eine andere Person, zumal wir das Werk im Nachlassverzeichnis zehn Jahre später nicht mehr finden können. In jedem Fall gehört das heute unbekanntes Werk in den thematischen Umkreis von Škrétas italienischen Jahren, als der Künstler

³⁶ Šroněk, Michal: *Sv. Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem* (Der hl. Karel Boromejský besucht Pestkranke). In: Stolárová, L. – Vlnas, V. (Hrsg.): *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo*, S. 216, Katalog-Nummer V.6.

³⁷ *Seznam 1691* (Verzeichnis 1691).

Szenen aus der antiken Geschichte, an Ovid angelehnte Themen und Beispiele für die Macht berühmter Frauen der klassischen Geschichte malte.³⁸ Wir können nur spekulieren, warum aus dieser Zeit so wenige Bilder des Malers erhalten sind, wo sich doch viele von ihnen im Prager Haus Škréty d. Ä. noch nach dem Tode seines Sohnes befanden. Einst hat der Verfasser dieses Beitrags gehofft, einige von ihnen eines Tages in irgendeinem fremden Museum unter anderem Namen aufzuspüren, doch bislang ist es allein bei dieser Hoffnung geblieben.

Werfen wir abschließend noch den Blick auf einige wirtschaftliche Aspekte des Kunsthandels zwischen den Liechtensteinern und der Malerfamilie Škréta.³⁹ Die von Karel Škréta d. J. für die Werke des Vaters, einschließlich der Kopien, geforderten Summen könnten auf den ersten Blick eine Ferdinand III. zugeschriebene Feststellung bestätigen: «*Škréta ist ein guter Maler, doch er strebt auch danach, gut bezahlt zu werden.*» In Wahrheit jedoch geht es nicht um irgendwelche horrenden Summen. Bei einem Vergleich mit den Beträgen, die Škréta für die Altarbilder in Rechnung stellte, erscheinen die «Sammler»-Preise ausnahmslos niedrig, wenngleich es sich um Werke ähnlicher Maße handelt. Offenkundig ist, dass hier die Hierarchie der Genres und das Prestige des Gegenstands eine Rolle spielten. Es kann jedoch kein Zweifel daran bestehen, dass die Werte der Bilder Škréty den für die damalige Zeit üblichen Standardpreis überstiegen. Der Fürst von Liechtenstein bezahlte für drei Werke des Künstlers – allerdings unter der Bedingung, dass sie vom Meister eigenhändig gemalt werden – die Summe von 170 Gulden in einer Zeit, in der sich (einer Schätzung Zdeněk Hojdas zufolge) grobgeschätzt das Jahreseinkommen eines durchschnittlichen Prager Zunftmeisters der Malergilde bei 70–90 Gulden lag. Kabinettbilder renommierter italienischer und holländischer Meister, denen wir heute eine standardmäßige Galeriequalität bescheinigen, wurden am Lebensabend Škréty in der Wiener Filiale des anerkannten Kunsthandels Forchoudt für Preise zwischen 20–30 Gulden je Bild angeboten. Dabei handelte

³⁸ Vgl. Konečný, Lubomír: Škréta a Tempesta, Drahomíra a Proserpina (Škréta und Tempesta, Drahomíra und Proserpina). *Opuscula historiae artium* F 45, 2001, S. 79–82.

³⁹ Die Literatur zum Untersuchungsgegenstand fasst hier zusammen Slaviček, L.: *Sobě, umění, přátelům* (Für sich, die Kunst und Freunde), S. 13–134. Vgl. des Weiteren insbesondere Hojda, Zdeněk: *Aspects économiques de l'histoire des collection aristocratiques en Bohême a l'époque Baroque*. Referát přednesený na konferenci Gli aspetti economici del mecenatismo in Europa, Prato 23. 4. 1985. Unveröffentlichtes maschinenschriftliches Manuskript, Bibliothek der Nationalgalerie in Prag; Slaviček, Lubomír: *Sběratelství a obchod s uměním v Čechách 17. a 18. století*. Stav a úkoly českého bádání (Sammelleidenschaft und Kunsthandel in Böhmen im 17. und 18. Jahrhundert. Stand und Aufgaben der tschechischen Forschung). In: Fejtová, O. – Ledvinka, V. – Pešek, J. – Vlnas, V. (Hrsg.): *Barokní Praha*, S. 491–538; Bělina, Pavel – Kaše, Jiří – Mikulec, Jiří – Veselá, Irena – Vlnas, Vít: *Velké dějiny zemí Koruny české*. Díl 9. 1683–1740 (Große Geschichte der Länder der böhmischen Krone. Bd. 9. 1683–1740). Praha 2011, S. 463–488.

es sich um Arbeiten der jüngeren Mitglieder der Malerfamilie Brueghel, Frans II. Francken, Jacobs van Ens, Martin Heemskercks, Jan van Kessels, Ambrosius Boschaerts und weiterer Künstler, die wir ganz klar keineswegs als zweitrangig bezeichnen können. Auch sehr gute Hofmaler verlangten für die teuersten Werke, d. h. ganzfigurliche Porträts, von ihren Auftraggebern um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein Honorar zwischen 40–60 Gulden. Nur zum Vergleich: Ferdinand von Dietrichstein bezahlte im Jahre 1668 für das Porträt seines geliebten Jagdhundes 18 Gulden.

Ähnliche Vergleiche sind nicht immer objektiv. Gerade Angebotsverzeichnisse jenes Typs, wie ihn Karel Škréta d. J. dem Fürsten Liechtenstein vorlegte, enthalten mehrheitlich überzogene Preise. Interessant jedoch ist, dass der Liechtensteiner für die ausgewählten Werke die geforderten Summen – bis auf kleinere Korrekturen – auch wirklich bezahlte. Seine Gemäldegalerie zählte zu Recht zu den Führenden ihrer Zeit, d. h. zu jener Kategorie von Sammlungen, in denen sich der durchschnittliche Preis eines Bildes bei 100 Gulden bewegte, wobei den Werken die Zuschreibung zu Künstlern nicht fehlte, die thematische Skala eine maximal mögliche Breite erreichte und Kopien, den weiter oben genannten Fakten zum Trotz, nur eine Minderheit bildeten. Im zeitgenössischen Böhmen konnten, neben der kaiserlichen Sammlung auf der Prager Burg, mit der liechtensteinischen Kollektion nur die Galerien der Kolowrat in Liebstein (Libštein), der Duxer Waldstein (Duchcov) und des Grafen Franz Anton Berka von Duba messen. Eine Stufe darunter einzuordnen sind die Galerien der Slawata, der Nostitz und auch der Czernin, in denen die durchschnittlichen Einkaufspreise der Bilder unter 50 Gulden pro Werk lagen und wo auch die thematische Skala schmäler war, die Präsenz der damals berühmtesten Meister einmal ganz außer Acht gelassen. Von den Summen, die die aristokratischen Sammler für einzelne Stücke dieser Meister bezahlten, konnten Vater und Sohn Škréta nur träumen. Neben den Künstlern der italienischen Hochrenaissance und des Manierismus sowie neben dem unerreichten Peter Paul Rubens waren für die Sammler des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts erstaunlicherweise Adriaen van der Werff und Gaspar van Wittel die am höchsten dotierten Maler. Für vier Gemälde van der Werffs bezahlte Franz Josef Czernin die astronomische Summe fast annähernd 14 000 Gulden, wobei es sich möglicherweise um den teuersten Ankauf in der Geschichte der barocken Sammelleidenschaft in Böhmen überhaupt gehandelt haben könnte. Das Inventar der Sammlung Kolowrat aus dem Jahre 1743, bei dem sich allerdings die – im Vergleich zum 17. Jahrhundert – spürbare Inflation zeigte, nennt einen durchschnittlichen Preis für ein Rubens-Bild von 1 786 Gulden, für ein Škréta-Bild im Vergleich 325 Gulden, was ebenfalls eine gehörige Summe Geldes darstellte. Der durchschnittliche Preis für ein Bild von Peter Brandl lag bei lediglich 72 Gulden.

Diese Summen müssen wir mit großer Vorsicht genießen, auf der anderen Seite handelt es sich um die einzigen Zahlen, die uns zumindest ein wenig genauer einen Blick in die Welt der zeitgenössischen Sammlerpräferenzen ermöglichen. So lässt sich nur abschließend feststellen, dass Karl Eusebius von Liechtenstein für sein Geld keineswegs schlechte Einkäufe tätigte.

Schade nur, dass wir bis auf eine einzige Ausnahme bis heute nicht wissen, welche Bilder genau er seinerzeit erwarb.

Die liechtensteinischen Wirtschaftsmassnahmen vom 17. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts auf dem Territorium Mährens und Böhmens

Bohumír Smutný

Die Fürstenfamilie der Liechtenstein gehört keineswegs zu den Lehrbuchbeispielen unternehmerischer Aristokraten im Zeitalter der Proto-Industrialisierung und der Industriellen Revolution im 18. und 19. Jahrhundert.¹ Bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gab es in Böhmen und Mähren Adelsfamilien, die sich - aus unterschiedlichen Gründen - neben ihren bisherigen wirtschaftlichen Aktivitäten in der Landwirtschaft, zu denen die in Eigenregie betriebenen Höfe zusammen mit Brauereiwesen, Fischteichwirtschaft oder Schafzucht gehörten, dem neuen wirtschaftlichen Betätigungsfeld des Adels im Bereich der Textilproduktion anschlossen. An dieser Stelle kann für Böhmen exemplarisch verwiesen werden auf das Geschlecht der Waldstein in Ober-Leutensdorf (Horní Litvínov) oder für Mähren auf die Familie Kaunitz in Austerlitz (Slavkov), und zwar mit Blick auf die Errichtung der jeweiligen Textilmanufakturen.² Die Liechtenstein als Eigentümer des umfangreichsten Grundbesitzes in Mähren und Schlesien blieben - bis auf Ausnahmen - diesen Trends gegenüber immun und blieben bei der bewährten Produktion landwirtschaftlicher Erzeugnisse auf ihren Herrschaften, die sich, neben den Gütern in Böhmen und in Niederösterreich, wie ein breites Band über ganz Mähren bis nach Niederösterreich erstreckten, vom nördlich gelegenen Jägerndorf (Krnov) über Eisenberg an der March (Ruda nad Moravou) - Hannsdorf (Hanušovice) - Goldenstein (Kolštejn) - Sternberg (Šternberk), Mährisch Aussee (Úsov) - Nové Zámky - Mährisch Trübau (Moravská Třebová) - Plumenau (Plumlov) - Posořitz (Pozořice) - Mährisch Kromau (Moravský Krum-

¹ Zur Problematik des Unternehmertums des Adels im 18. und 19. Jahrhundert vgl. S m u t n ý, B.: *Moravská šlechta mezi protoindustrializací a průmyslovou revolucí. Podnikatelské aktivity pozemkové aristokracie v 18. a 19. století* (Der mährische Adel zwischen Proto-Industrialisierung und Industrieller Revolution. Unternehmerische Aktivitäten des grundbesitzenden Adels im 18. und 19. Jahrhundert). In: T. Knoz - A. Dvořák (Hrsg.): *Šlechta v proměnách věků. Matice moravská pro Výzkumné středisko pro dějiny střední Evropy: prameny, země, kultura*, Brno 2011, S. 175-193.

² Vgl. K l í m a, Arnošt: *Manufakturní období v Čechách* (Das Manufakturzeitalter in Böhmen). Praha 1955, S. 221-239. Š e b á n e k, Jindřich: *Textilní podniky moravských Kouniců* (Die Textilfabriken der mährischen Kaunitz'), *Časopis Matice moravské* (künftig: ČMM), 55, 1931, S. 418-468, 56, 1932, S. 101-180.

lov) – Butschowitz (Bučovice) – Steinitz (Ždánice) – Ungarisch Ostra (Uherský Ostroh) – Eisgrub (Lednice) und Lundenburg (Břeclav) bis ins niederösterreichische Feldsberg (Valtice), das bereits an der Grenze Südmährens lag.³

An dieser Situation änderte auch die Wirtschaftspolitik des habsburgischen Hofes in der Zeit Maria Theresias nichts, die nach dem Verlust der meisten Gebiete Schlesiens die Entfaltung von Manufakturen unterstützte und der sich bis zur proto-industriellen Wirtschaftsweise weitere Adelsgeschlechter anschlossen – in Mähren z. B. in der Textilproduktion die Familien Blümegen, Collalto und Harrach, die auch in Böhmen agierten, oder das Haus Salm-Reifferscheidt im Eisenhüttenwesen.⁴

Mitte des 18. Jahrhunderts umfassten die liechtensteinischen Dominien ungefähr 14 % des gesamten Bodenbesitzes im Lande, gut ein halbes Jahrhundert später wurde der Besitz auf mehr als elf Prozent geschätzt. Dieser Besitz brachte den Eigentümern – trotz des geringen und auf feudalen Grundlagen fussenden Entwicklungsgrades der Produktivkräfte – bedeutende Gewinne. Schätzungen zufolge lag in den Jahren 1765–1769 der durchschnittliche Ertrag der liechtensteinischen Herrschaften in Mähren pro Jahr (also ohne die böhmischen Güter) bei ungefähr 530 000 Gulden, während er zu Beginn des 19. Jahrhunderts ca. eine Million Gulden betrug. Nach den napoleonischen Kriegen sank er scheinbar bei konsolidierter Währung auf 700 000 Gulden. Für die dreissiger Jahre des 19. Jahrhunderts wird ein direkter Flächenumfang des liechtensteinischen Grundbesitzes in Mähren von 461 167 Morgen sämtlichen Bodens angegeben, davon entfielen – neben dem Rustikal-Besitz – 169 155 Morgen (d. h. 97 341,6 ha) auf den Dominikalbesitz. Am Ende des 19. Jahrhunderts gehörten – unter veränderten politischen und wirtschaftlichen Bedingungen – zum Primogenitur-Majorat insgesamt 186 215,9 ha Bodenfläche, davon entfielen auf Waldboden 138 314,5 ha. Nach

³ *Státní archiv Brno*. Průvodce po archivních fondech (Staatsarchiv Brünn. Führer durch die Archivbestände). Bd. 2, AS MV Praha 1964, S. 38–42.

⁴ Vgl. S m u t n ý, B.: *Jindřich Kajetán Blümegen – portrét státního úředníka, velkostatkáře a manufaktury* (Heinrich Kajetan Blümegen). Studie k sociálním dějinám 7, 2001, S. 5–14. Zu Graf Eduardo Collalto vgl. J a n á k, Jan: *Dějiny Brtnice a připojených obcí* (Geschichte Pírnitz⁴ und der angrenzenden Gemeinden). Brno 1988, S. 199–200. Zu Graf Ferdinand Bonaventura Harrach K u t n a r, František: *Z dějin zemědělství a plátenictví na jilemnickém panství ke konci 18. století* (Aus der Geschichte der Landwirtschaft und der Leinenherstellung in der Herrschaft Starkenbach am Ende des 18. Jahrhunderts). Krkonoše – Podkrkonoší 1, 1963, S. 86–97. Für Nordmähren vgl. auch D e m č í k, Zdeněk: *Harrachovské podnikání na janovickém panství v 2. polovině 18. století* (Die wirtschaftlichen Unternehmungen der Harrachs in der Herrschaft Janowitz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts). Severní Morava 1972, Bd. 24, S. 3–18. Zu Altgraf Hugo Franz Salm-Reifferscheidt vgl. B r o d e s s e r, Slavomír: *Hugo František Salm-Reifferscheidt 1776–1835* (Hugo Franz Salm-Reifferscheidt). In: *Vlastivědný věstník moravský* (künftig: VVM), 48, 1996, S. 173–175.

Durchführung der ersten Bodenreform verkleinerte sich der Umfang dieses Besitzes auf die Hälfte. Bereits seit dem 19. Jahrhundert wurde die Feldwirtschaft häufig für einen ständigen Zins verpachtet, während – mit Blick auf die ökonomische Tätigkeit – die Waldwirtschaft die Hauptdomäne für die Besitzer auf deren Gütern blieb.⁵

Der grosse Reichtum an Grundbesitz sowie die Produktion landwirtschaftlicher Nutzpflanzen in Eigenregie – hierzu gehörten Getreide, Fische, Schafwolle und Bier(brauerei) – befriedigten bereits im 17. und 18. Jahrhundert die Nachfrage nach landwirtschaftlichen Produkten auf den in- und ausländischen Märkten; im 19. Jahrhundert kamen noch Flachs, Kartoffeln und Zuckerrüben als technische Pflanzen hinzu, in Südmähren besass darüber hinaus der Weinbau grosse Bedeutung, was insgesamt allem Anschein nach in die Pensionskassen der Herrschaften der jeweiligen Besitzer ausreichend Mittel fliessen liess, die diesen ein Leben auf dem Niveau der aristokratischen Standesgenossen ermöglichte, zugleich aber auch die Möglichkeit gab, in Bauten und Kunst zu investieren. Die Liechtensteiner zeigten sich offenkundig nicht bereit, in häufig riskante Unternehmen zu investieren, zumal ihre Mentalität derartigen Unterfangen zu widersprechen schien.

Sofern es um die Frage von Investitionen der Liechtensteiner in die Landwirtschaft nach 1848 ging, ist eine Beantwortung mit einigen Fragezeichen verbunden, zumal hier auch die Frage des finanziellen Ausgleichs für die Aufhebung der Leibeigenschaft eine Rolle spielte, da die Mittel für den Kauf von Maschinen und die Nutzung neuer Technologien in der Landwirtschaft eingesetzt werden konnten. Nach Aufhebung der Leibeigenschaft entschieden sich die Liechtensteiner allerdings, die für sie günstigere Verpachtung der Feldwirtschaft zu präferieren – sei es nun an Klein- oder Grosspächter, zu denen die Unternehmerfamilie Kuffner gehörte, die die Pacht von Höfen und Landflächen des Grossgrundbesitzes Lundenburg vornehmlich zum Anbau von Zuckerrüben für ihre Zuckerfabrik nutzte.⁶

Die Liechtensteiner beschränkten im Vergleich zu einem anderen bedeutenden Grundbesitzer in Südböhmen, der Adelsfamilie Schwarzenberg, deren Grossgrundbesitz nach 1848 zum Träger des Fortschritts in Technologie und Produktion in der Landwirtschaft avancierte, einen anderen Weg.⁷ Nicht zuletzt konnten

⁵ *Státní archiv v Brně*. Průvodce po archivních fondech, Bd. 2, c. d., S. 40.

⁶ Vgl. O b r š l í k, Jindřich u. a.: *F 43 Velkostatek Břeclav* (Das Grossgut Lundenburg). Inventář archivního fondu 1958 (Einleitung S. XII.–XIV.).

⁷ Srov. B e r a n o v á, Magdalena – K u b a č á k, Antonín: *Dějiny zemědělství v Čechách a na Moravě* (Geschichte der Landwirtschaft in Böhmen und Mähren). Libri Praha 2010, S. 253–256. Für einen notwendigen Vergleich mit anderen Adelsfamilien wird eine zusammen-

die Liechtensteiner in Südmähren seit Mitte der dreissiger Jahre des 19. Jahrhunderts auch den Bau der Kaiser Ferdinand-Nordbahn, die über das Territorium der Herrschaft Lundenburg führte, für den Verkauf qualitativ guten Bauholzes sowie der entsprechenden Flächen für die mit dem Eisenbahnbau zusammenhängenden Bedürfnisse nutzen.⁸

Am Ende des 17. Jahrhunderts sahen sich die Liechtensteiner zwar, mit Blick auf die finanziellen Mittel zur Verwaltung ihres Besitzes, in einer kritischen Situation, in die der regierende Fürst Johann Adam Andreas (1656–1712), der nach Durchführung einer Rationalisierung der Verwaltung zur Bezahlung der Schulden übergang, sich veranlasst sah einzugreifen, doch kam es zu Investitionen zum Erwerb weiterer Güter – so erfolgte z. B. im Jahre 1692 für eine Summe von 720 000 Gulden der Kauf der wertvollsten mährischen Herrschaft Göding (Hodonín), die allerdings durch Vermächtnis im Jahre 1711 Allodialbesitz der Töchter des Fürsten wurde, freilich nur bis 1750, als die Herrschaft durch die Tochter Marie Antonie in den Besitz der Familie Czobor übergang und schliesslich im Jahre 1762 an die kaiserliche Familie fiel.⁹

Johann Adam Andreas stand auch in höfischen Diensten als Kammerdiener, und da seine Erfolge bei der Bilanzierung der familiären Wirtschaftsweise auf den eigenen Herrschaften auch in Wien Gehör fanden, betraute man ihn mit einer Reform des wirtschaftlichen Agierens der Hofkammer in der Donaumetropole, wo der Liechtensteiner an der Spitze einer Kommission stand, die Massnahmen zur Senkung der Renten und Pensionen und zugleich eine Erhöhung der Einfuhren sowie die Einführung eines staatlichen Monopols für ausgewählte Güter vorschlug. Aufgrund des Widerstands innerhalb der Hofkammer selbst brachten die Reformbemühungen allerdings nicht den erhofften Erfolg. Johann Adam Andreas erhielt darüber hinaus eine bedeutende Position im Finanzwesen, als er nämlich im Jahre 1703 zum Präsidenten der ersten öffentlichen österreichischen Bank in Wien ernannt wurde, die nach venezianischem Vorbild Banco del Giro hiess und der die Stadt Wien und die Stände Garantien gaben. Die Bank sollte das erhaltene Kapital gemäss den Grundsätzen des Merkantilismus in die Entwicklung der Manufakturproduktion investieren, wodurch der Staat an Ausgaben für aus dem

fassende Studie über die wirtschaftlichen Aktivitäten der Liechtensteiner in Mähren, Böhmen und Schlesien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bislang schmerzlich vermisst.

⁸ Diese Möglichkeit gilt es durch eine genaue Analyse der Rechnungen der Herrschaft Lundenburg im Mährischen Landesarchiv Brünn (Fond F 31, Lichtenštenská ústřední účtárna Bučovice [Liechteinische Zentralkasse Butschowitz]) zu bestätigen.

⁹ V a ř e k a, Marek: *Hodonínské panství za vlády císaře Františka Štěpána Lotrinského* (Die Herrschaft Göding während der Regierungszeit Franz Stephans von Lothringen). In: *Panstvá císaře Františka Stefana Lotrinského na oboch brehoch rieky Moravy*. Skalica 2012, S. 103–147.

Ausland importierte Produkte hätte sparen können. Allerdings existierte die Bank nur kurze Zeit, angesichts des Widerstands sowohl vonseiten des Auslands als auch der einheimischen Gegner wurde sie bereits im Jahre 1705 geschlossen.¹⁰

Wie bekannt zeigte sich in der Zeit Maria Theresias das Bemühen der Regierung, Textilmanufakturen zu unterstützen, die auf dem Territorium Böhmens und Mährens mit ihrer Herstellung von Leinen und Tuch das verloren gegangene Schlesien ersetzen sollten. Daher erwies sich auch für die Proto-Industrialisierung insbesondere die Produktion von Textilien als charakteristisch – unabhängig davon, ob es nun um Leinen oder Tücher aus Wolle ging. Auf einigen liechtensteinischen Herrschaften, insbesondere in Nordmähren, wo Flachs angebaut wurde, bestanden hierfür auch die entsprechenden Voraussetzungen dafür, dass sich der Adel diesen Bemühungen anschloss. Ein Beispiel für diese Anstrengungen, die allerdings in der endgültigen Form keine Realisierung fanden und somit lediglich unternehmerische Absicht blieben, ist der Fall der Manufaktur zur Herstellung von Leinen- und Seidenwaren der Gesellschaft adeliger Unternehmer in Nové Zámky bei Lautsch (Mladeč) in der Herrschaft Mährisch Aussee (Úsov), die sich zu jener Zeit im Besitz Franz Josefs Fürst von Liechtenstein befand. Hier fanden sich der Eigentümer, Franz Josef von Liechtenstein, der französische Fachmann Nadale de Soubreville, zuvor auch in Diensten des Grafen Harrach in dessen Manufaktur in Janowitz (Janovice) aktiv, sowie dessen Landsmann, der Freiherr de Bréa, der mit seinen Söhnen in der Habsburgermonarchie in Diensten der kaiserlichen Armee stand, zusammen. Initiator des gemeinsamen Vorhabens war de Bréa, der von den Liechtensteinern das Jagdschloss mit den umliegenden Landflächen pachtete und dem auf 30 000 Gulden basierenden Kostenplan zufolge eine Manufaktur errichten wollte, für die ein Zuführkanal und eine Schleuse gebaut werden sollten, zumal für einige Maschinen wie etwa eine Mangel und das Gerät zur Produktion von Fäden ein Antrieb durch Wasserkraft vorgesehen war. Wenngleich an den Vorbereitungen seit 1773 der erfahrene Franzose Soubreville teilnahm und de Bréa die Erlaubnis für den Betrieb sowie das Recht zur Errichtung von Lagern für die Erzeugnisse in den Hauptstädten der Provinzen der Monarchie erhielt, d. h. die notwendige Fabrikberechtigung, endete das Vorhaben mit einem Misserfolg. Trotz beträchtlicher Investitionen für den Bau von Gebäuden, die im Jahre 1774 die Summe von bereits 100 000 Gulden erreichten, kam es zu keiner Produktionsaufnahme, da das Problem nicht allein in der zu geringen Wasserkraft lag, sondern auch in der unzureichenden Finanzausstattung, da sich niemand bereit zeigte, die

¹⁰ W u r z b a c h, Constant von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 15. Theil, Wien 1866, S. 127.

eigentlich notwendigen Gelder in die Produktion zu investieren. Nach dem Tode des Fürsten Franz Josef von Liechtenstein stellte dessen Nachfolger Fürst Alois Josef für das wirtschaftliche Unternehmen weder Geld zur Verfügung noch zeigte er Verständnis für derartige Pläne, so dass die Manufaktur geschlossen werden musste, noch ehe sie ihre Produktion aufgenommen hatte.¹¹

Es geschah freilich bei den Liechtensteinern eher in Ausnahmefällen, dass sie sich für ein derart riskantes Produktionsunternehmen engagierten, das eben nicht auf den Quellen, die die Herrschaft bot, basierte, zumal sie in solchen Fällen die Initiative bei Manufakturen eher anderen überliessen, wie dies in ihrer böhmischen Herrschaft Landskron (Lanškroun) der Fall war, wo im ausgehenden 18. Jahrhundert die Gründung einer bedeutenden Manufaktur zur Leinenherstellung auf die Initiative des dortigen Apothekers und geschulten Chemikers Christian Polykarp Erxleben, der aus Deutschland stammte, zurückging, wobei die Manufaktur eine Bleiche im Dorf Sázava besass und u. a. Leinwand an den kaiserlichen Kommiss lieferte.¹²

Auch in der benachbarten mährischen Herrschaft der Liechtensteiner, in Mährisch Trübau (Moravská Třebová), waren die Voraussetzungen für die Errichtung von Leinen-Manufakturen gegeben, zumal ausser in der Leinenweberzunft in der Untertanenstadt Mährisch Trübau auch in den Dörfern der Herrschaft häufig Leinen produziert wurde und darüber hinaus kommerzielle Bleichen arbeiteten, die die Erzeugnisse für ausländische Märkte zubereiteten. Die Initiative ergriffen hier die Bewohner der Herrschaft, insbesondere die bürgerliche Familie Steinbrecher sowie andere, was später die Gründung der dortigen Textilindustrie im 19. Jahrhundert beförderte.¹³

Die Napoleonischen Kriege stellten einen gewissen Wendepunkt zwischen der Proto-Industrialisierung und der beginnenden Industriellen Revolution im 19. Jahrhundert dar. Zu den bevorzugten Produktionszweigen im Untersuchungszeitraum gehörte damals das Eisenhüttenwesen, da die Industrielle Revolution mit dem Bau von Maschinen und Eisenbahnstrecken den Bedarf an Eisen erhöhte. Eisenhütten und Hammer waren in den Herrschaften bis dato zumeist an erfah-

¹¹ B e z d ě č k a, Josef: *Fakta o novozámecké manufaktuře* (Fakten über die Manufaktur in Nové Zámky). In: Okresní archiv v Olomouci 1990, Olomouc 1991, S. 87–90.

¹² S e k o t o v á, Věra: *Život a rodina Christiana Polykarpa Erxlebena, manufakturního podnikatele v Lanškrouně* (Leben und Familie Christian Polykarps Erxleben, des Manufakturunternehmers in Landskron). In: *Listy Genealogické a heraldické společnosti v Praze*, sešit 12, 19, 1976, s. 6–16.

¹³ J a n á k, J.: *Počátky textilní velkovýroby na Moravskotřebovsku a Boskovicku do 50. let 19. století* (Die Anfänge der textilen Grossproduktion in den Regionen Mährisch Trübau und Boskowitz). In: *Vlastivědný věstník moravský*, 46, 1994, S. 210.

rene Meister verpachtet worden, ebenso wie Glashütten. Diese Betriebe auf dem Niveau der Manufakturproduktion verbrannten bei ihrer Arbeit grosse Mengen an Holz aus den obrigkeitlichen Wäldern und gewannen zudem für den Schmelzprozess Eisenerz aus den örtlichen Lagerstätten. Erst im ausgehenden 18. Jahrhundert streifte – nach der Entdeckung der Steinkohle in den Regionen Ostrau-Karwin (Ostravsko-Karvinsko) und Rossitz-Oslawan (Rosicko-Oslavansko) – auch das mährische Eisenhüttenwesen die Fessel der Abhängigkeit von der Holzkohle ab. Der erhöhte Bedarf an Eisen führte dann einige Adelsfamilien in Mähren – darunter auch die Liechtensteiner – dazu, Eisenhüttenbetriebe auf ihren Herrschaften in Eigenregie zu unterhalten, das dieser Wirtschaftszweig die Möglichkeit bedeutender Gewinne bot.

Auch auf der nördlich von Brünn gelegenen liechtensteinischen Herrschaft Posořitz (Pozořice) konnte die dortige Eisenmetallurgie auf eine lange Tradition zurückblicken, die sogar bis in die Zeit vor der Schlacht am Weissen Berg 1620 zurückreichte. Als besagte Herrschaft im Jahre 1643 in den Besitz der Liechtensteiner überging, kam es zur Errichtung eines mit Holzkohle betriebenen Hochofens sowie 1679 im Thal der Zwittawa zur Gründung der Eisenhütteniedlung Adamsthal (Adamov), die ihren Namen nach dem ältesten Sohn Karl Eusebius‘ von Liechtenstein, Johann Adam Andreas, erhielt, der erst im Jahre 1684 die Regierungsgeschäfte übernahm. Nach einer kurzen Phase der Verpachtung der Eisenhütten an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert wurde der Betrieb in der Regie der Posořitzer Herrschaft betrieben und durch hierfür ernannte Beamte verwaltet. Eine Ausweitung der Produktion erfolgte hier seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den von der kaiserlichen Armee geführten Kriegen, so dass hier auch Geschütze und Geschützmunition hergestellt wurden. In der Regierungszeit des Fürsten Josef Wenzel von Liechtenstein, der zugleich ein bedeutender kaiserlicher General war, kam es zu einer Erweiterung des Betriebes durch den Bau eines neuen Hochofens. Auch unter dem nachfolgenden Liechtensteiner, Fürst Franz Joseph, setzte sich der Aufschwung fort (Abb. 1, 2, 3). Als jedoch Ende des 18. Jahrhunderts – in der Zeit der Revolutionskriege gegen Frankreich – das Unternehmen in die Krise geriet, da es auf der Nutzung von Holz zum Heizen des Hochofens und dem Schmelzen von Eisen aus den örtlichen Lagerstätten beruhte, erwog der Besitzer, Fürst Alois Joseph von Liechtenstein, die Einstellung der Produktion, da sich diese als nicht mehr rentabel erwies. Vorübergehend kam es zu einer Verpachtung des Betriebes.¹⁴

¹⁴ K r e p s Miloš: *Dějiny adamovských železáren a strojřren do roku 1905* (Die Geschichte der Adamsthaler Eisenwerke und Maschinenbaubetriebe bis zum Jahre 1905). Brno 1976.

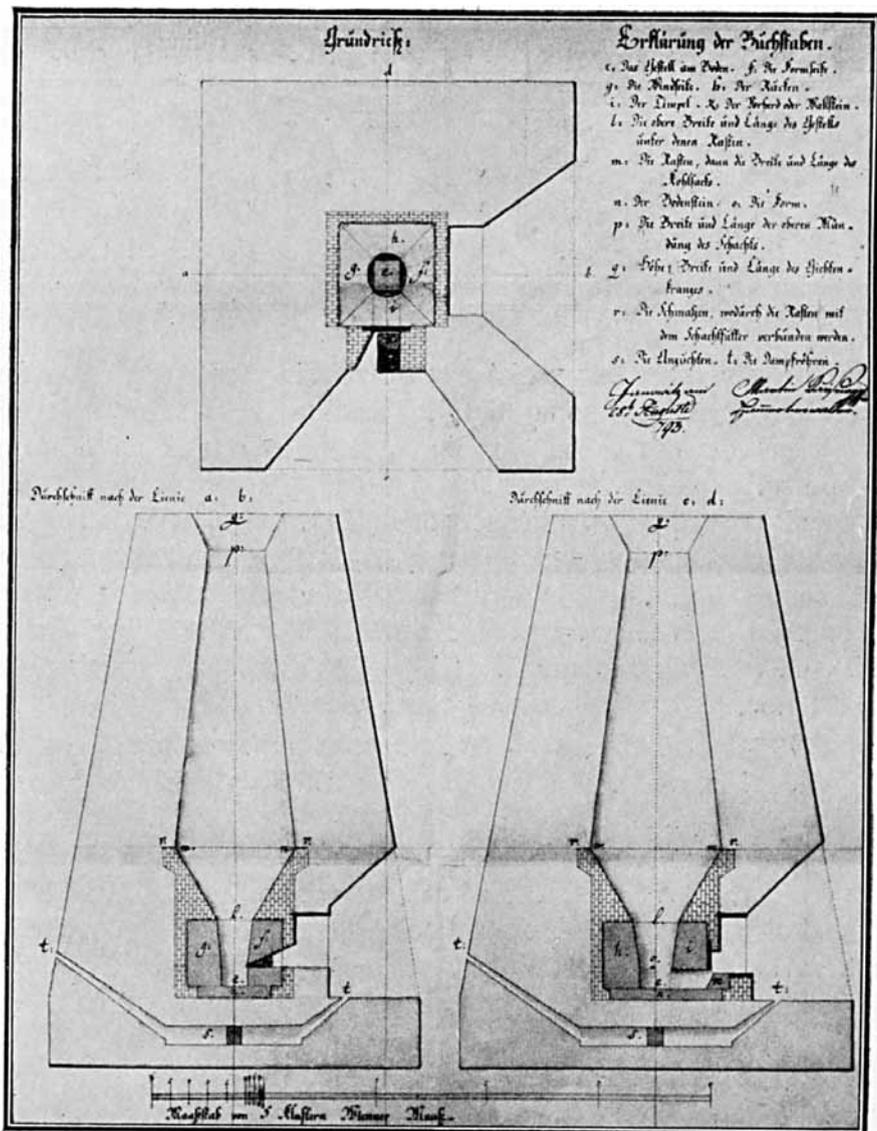


Abb. 1: Giesserei in Adamsthal (Adamov), Zeichnung und Erläuterung, zeitgenössische Zeichnung 1793. (Aus: Josef Pilsáček: Adamovské železárně 1350–1928. Brno 1928)

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts begannen sich auch in den böhmischen Ländern im Eisenhüttenwesen neue Produktionsprinzipien entsprechend den englischen Erfindungen durchzusetzen. Die objektiven Bedingungen für die Umsetzung dieser Erfindungen erwiesen sich freilich für Adamsthal als nicht günstig,

Verzeichniß	Veräußerung				Verkaufspreis										Anmerkungen.		
	Länge	Brot	Zahl in Centen	Zahl in Centen	Beim Hammeramt in Adamsthal des					In Verlag zu Pöfersitz und Brünn des							
					in Centen	in Pfund	in Centen	in Pfund	in Centen	in Pfund							
In Formen gegossenes Eisen.																	
a) In Sandplatt gegossenes.																	
Geschmiedtes Eisen.																	
Viereckiges Stabeisen.	6	4	1	1	10	16	2	8	20	5	8	32	5	4	21		
b) Flaches	4	4	1	1	10	16	2	8	20	5	8	32	5	4	21		
Rundes oder Wüing	4	4	1	1	16	16	2	8	32	5	8	32	5	4	21		
Ring	4	4	1	1	12	16	2	8	32	5	8	32	5	4	21		
Knaureif	7	4	2	1	4	12	2	8	26	5	8	38	5	4	21		
Starckes Jastreif	9	4	1	1	10	12	2	9	10	5	2	9	22	5	24		
Klein Nagel und Batter	6	5	1	1	12	16	2	9	10	5	2	9	22	5	24		
c) Allerhand schwer und besonderes Zeug																	
d) Dreiflächen	1	6	12	1	10	12	2	8	20	5	8	32	5	4	21		
Eisen Gattungen, welche aus schon geschmiedten Eisen in der Zeil oder Knoppershütte in zweiter Feuer raffinirt werden.																	
Schwächeres Jastreif	9	4	1	1	15	20	2	9	35	5	3	9	47	5	31		
Bannen	11	4	1	1	16	24	2	9	35	5	3	9	47	5	31		
Vierecktes	8	4	1	1	24	32	2	9	22	5	2	9	34	5	28		
Stabes	8	4	1	1	24	32	2	9	22	5	2	9	34	5	28		
Wobes	9	4	1	1	50	60	2	9	22	5	2	9	34	5	28		
Mittleres	9	4	1	1	100	120	2	9	54	5	3	10	6	6	11		
Feines	9	4	1	1	150	180	2	10	31	6	18	10	43	6	11		
Hölzflagen davon kostet der Schup nach der Länge gemessen																	
Nägelwerk.																	
c) Ganze (Nagel dann Sporn oder Fuder)	8	4	1	1	400	420	4	1	1	4	3	1	1	1	1		
Halbe	5	4	1	1	850	860	2	30	1	2	32	1	1	1	1		
Ganze	4	4	1	1	1950	2000	1	12	1	1	14	1	1	1	1		
Halbe Thor	3	4	1	1	3450	3500	48	1	1	50	1	1	1	1	1		
Halbe Spühn oder Boden	4	4	1	1	4500	4550	16	1	1	17	1	1	1	1	1		
Ganze	3	4	1	1	6000	6100	13	1	1	14	1	1	1	1	1		
stille Latzen	3	4	1	1	7600	7600	11	1	1	12	1	1	1	1	1		
Halbe	2	4	1	1	12000	12100	8	1	1	9	1	1	1	1	1		
Große	2	4	1	1	23000	24000	1	10	1	1	12	1	1	1	1		
Mittlere	2	4	1	1	25000	26000	1	5	1	1	7	1	1	1	1		
Kleine	1	4	1	1	28000	29000	1	1	1	1	3	1	1	1	1		

Abb. 2: Produkte und Preise der Eisenhütte von Adamsthal (Adamov) im Jahr 1794. (Aus: Josef Pilnáček: Adamovské železárně 1350–1928. Brno 1928)

zumal für deren Anwendung Mineralbrennstoffe – also Steinkohle – erforderlich waren. Diese mussten allerdings bis zum Bau der Eisenbahnstrecke der sog. Kohlebahn von Segen Gottes (bis 1920 Boží Požehnaní, danach Zastávka) nach Brünn im Jahre 1855 auf kompliziertem Wege aus dem Revier von Rossitz-Oslawan, südwestlich von Brünn, wo sich Steinkohlegruben befanden, herangeführt werden; die Steinkohle galt es zudem noch zu verkoksen und die Hochöfen mussten mit dieser geheizt werden. Der regierende Liechtensteiner zeigte sich freilich nicht bereit, bedeutende Finanzmittel in dieses Unterfangen zu investieren, so dass der



Abb. 3: Pilnáčková, Darstellung der Adamsthaler Eisenhütte im Jahr 1815. (Aus: Josef Pilnáček: Adamovské železářny 1350–1928. Brno 1928)

Betrieb bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts technisch veraltete, wenngleich man in Adamsthal den Bau der Eisenbahnstrecke durch das Tal der Zvitawa von Brünn nach Böhmischem Trübau und weiter die Verbindung nach Prag herbeisehnte, die die Verkehrsverhältnisse dieses Eisenhüttenzentrums und der an diesem entstandenen Siedlung verbessern sollte, wozu es letztlich in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts auch tatsächlich kam.¹⁵

Das Verhältnis der liechtensteinischen Eigentümer zu den Eisenhütten wurden vornehmlich durch die (finanziellen) Ergebnisse bestimmt, die dieser Betrieb der Kasse der Herrschaft einbrachte, und der feudale Besitzer strebte vornehmlich danach, dass die Aufwendungen für die Produktion aus den in der Herrschaft vorhandenen Quellen bestritten werden konnten, d. h., dass als Brennstoff Holz aus den obrigkeitlichen Wäldern sowie Erz aus den nahegelegenen Lagerstätten in der Umgebung Verwendung fand. Anders hingegen gestalteten sich die Beziehungen des kapitalistischen Unternehmers, der unter den veränderten politischen und

¹⁵ Der Bau der Eisenbahnstrecke von Brünn nach Böhmischem Trübau, die über Adamsthal führte, begann im Jahre 1843, fertiggestellt und in Betrieb genommen wurde die Strecke Anfang 1849.

wirtschaftlichen Bedingungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den technischen Fortschritt im Eisenhüttenwesen verfolgte und sich bemühte, mit der Konkurrenz Schritt zu halten. Die Liechtensteiner akzeptierten die Veränderung der Situation nicht, aus diesem Grunde kam es hier nach der Wirtschaftskrise Mitte der siebziger Jahre (genauer: 1877) während der Regierungszeit Johanns II. von Liechtenstein zur Einstellung der Eisenförderung und zur Liquidierung des mit Holzkohle betriebenen Hochofens (Abb. 4). Die Eisenhüttenwerke in Adamsthal wandelten sich so zu einer auf Giessereiprodukte spezialisierten Maschinenfabrik, für die man Roheisen andernorts kaufte. Doch auch die so eingetretene Situation war für die Liechtensteiner – eher auf Bodenbesitz und die daraus resultierenden Einkünfte ausgerichtet und keineswegs auf Investitionen in Industriebetriebe – nicht lange akzeptabel. Daher wurde im Jahre 1880 der Betrieb an die Maschinenfabrik Märky, Bromovsky & Schulz aus Königgrätz (Hradec Králové) für insgesamt 25 Jahre verpachtet, nachfolgend im Jahre 1905 weiterverkauft.¹⁶

Der Aufbau eines neuen Produktionszweiges in der Lebensmittelindustrie, nämlich der Zuckereindustrie in der Habsburgermonarchie seit den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts, erfasste – nach der Lösung der Frage der Verarbeitung der Zuckerrübe – die Liechtensteiner in Böhmen anfänglich in der Herrschaft Schwarzkosteletz (Kostelec nad Černými lesy), denn in der ersten Phase des Aufbaus der Rüben verarbeitenden Zuckerfabriken engagierte sich auch die Aristokratie auf dem Lande bis zum Beginn der 1840er Jahre in diesem Prozess. Fürst Alois von Liechtenstein gründete in diesem Zusammenhang in Liblice (Bezirk Kolin) im Jahre 1838 eine entsprechende Zuckerfabrik, die schliesslich die Firma Krug & Bärenreuther pachtete, seit 1862 dann führten Fürst Josef von Lobkowitz sowie der bekannte tschechische Ökonom František Horský die Fabrik für 16 Jahre ebenfalls auf der Grundlage eines Pachtvertrages.¹⁷ Fürst Alois ermunterte nachfolgend die Bauern auf seinen Herrschaften, dass sie Brachland mit Zuckerrüben bepflanzen sollten, wobei er kostenlos den entsprechenden Samen zur Verfügung stellte und eine besondere Belohnung für die Ernte von mehr als 500 Zentnern Zuckerrüben versprach. Er verkündete, dass den Bauern, die nachwiesen, dass sie Zuckerrüben für seine Fabrik anbauten, bereits im Juli 100 Prozent Pfand für jeden Scheffel gezahlt würde. Die Zuckerfabrik in Liblice arbeitete bis zum Jahre

¹⁶ Miloš Kr e p s: *Dějiny adamovských železáren a strojírén do roku 1905* (Die Geschichte der Adamsthaler Eisenwerke und Maschinenbaubetriebe bis zum Jahre 1905), S. 200.

¹⁷ Srov. D u d e k, František: *Vývoj cukrovarnického průmyslu v českých zemích do roku 1872* (Die Entwicklung der Zuckerindustrie in den böhmischen Ländern bis zum Jahre 1872). Academia Praha 1979, S. 40, 67.

1891.¹⁸ Nach der Stilllegung erwarben die Liechtensteiner im Jahre 1892 noch die Zuckerfabrik im nahegelegenen Böhmisches Brod (Český Brod), die freilich bereits 1910 an die Raffinerie Peček Zucker A. G. verkauft wurde.

Der Anbau der Zuckerrübe erfolgte in Südmähren in dieser Zeit häufig parallel auf den Flächen ehemaliger Fischteiche, nachdem die auf den Verkauf nach Wien ausgerichtete Fischzucht nicht mehr die erhofften Einnahmen brachte. Die Zuckerproduktion avancierte hier somit zu einem derart bedeutenden Zweig, dass auch die Besitzer anderer Herrschaften bzw. nach 1848 ausschliesslich die Grossgrundbesitzer hier ein Engagement zeigten.

Wenngleich die erste Zuckerfabrik im Jahre 1829 auf der Herrschaft des Freiherrn Karl Dalberg in Kirchwiedern (Kostelní Vydří) bei Datschitz (Dačice) entstanden war, musste diese aufgrund der unzureichenden Versorgung mit Zuckerrüben, die sich im «Mährischen Sibirien» als für den Anbau ungeeignet erwiesen, den Betrieb einstellen.¹⁹ Zu den ersten grösseren feudalen Grossgrundbesitzern, die sich in Mähren in der Zuckereiindustrie engagierten, gehörten am Ende der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts Fürst Salm-Reifferscheidt in Raitz (Rájec n. S.) und Vladimir Graf Mittrowsky in Sokolnitz (Sokolnice) bei Brünn.²⁰ In Südmähren, wo die Liechtensteiner mehrere grosse Güter besaßen, nutzten diese den «Zuckereifabrik-Boom» des Jahres 1862 zur Gründung der Zuckereifabrik in Steinitz, die von den Feldern des Grossgrundbesitzes Butschowitz ihre Rohstoffe (Zuckerrüben) bezog, und auch zur Lieferung für die von anderen Unternehmern errichteten Zuckerfabriken von ihren Feldern. Die Zuckerfabrik wurde nur kurze Zeit in Eigenregie geführt, da man sie – einschliesslich der Ländereien des Steinitzer Grossgrundbesitzes – seit 1869 der in einer Aktiengesellschaft für Landwirtschaft und Industrie in Steinitz vereinigten Gruppe nordmährischer Unternehmer verpachtete, die sich zugleich auch in der Eisenmetallurgie und in der Leinenindustrie engagierte. Dieser Gesellschaft wurden darüber hinaus auch Höfe auf dem Grossgut Butschowitz und in Steinitz zum Anbau von Zuckerrüben verpachtet. Seit 1889 befand sich die Zuckerfabrik mit den Ländereien in Pacht der Unternehmer Seidl unter dem Namen Zuckerfabrik Eduard Seidl & Gesellschaft in Steinitz. Die Seidls kauften dann in den zwanziger Jahren von den Liechtensteinern auch

¹⁸ Ebd., S. 53.

¹⁹ S m u t n ý, B.: *Počátky potravinářské výroby na Dačicku* (Die Anfänge der Nahrungsmittelherstellung in der Region Datschitz). VVM, 36, 1984, S. 277–289.

²⁰ Hugo Salm-Reifferscheidt bat im Jahre 1836 um eine Fabrikgenehmigung zur Zuckerproduktion aus Zuckerrüben, Vladimir Graf Mittrowsky suchte im Namen der Eigentümerin der Herrschaft Sokolnitz, Gräfin Dietrichstein, im Jahre 1841 um die entsprechende Erlaubnis nach.

das Grossgut Steinitz mit Schloss und Villa, doch bereits 1924 stellte die Fabrik ihre Produktion ein.²¹

Die Sekundogenitur der Adelsfamilie der Liechtensteiner gründete im Jahre 1882 – nach dem Scheitern der hiesigen «bäuerlichen» Zuckerfabrik A. G. – an der Grenze zwischen Mährisch Kromau und Rakschitz (Rakšice), eine Zuckerfabrik mit Sitz in Mährisch Kromau, die bis 1940 in Betrieb war, wobei sich zu dieser Zeit (genauer: seit 1908) der Grossgrundbesitz bereits in Händen der liechtensteinischen Erben, der Familie Kinsky, befand, wobei der Besitzer – Fürst Ferdinand Rudolf Kinsky – die Zuckerfabrik 1911 der Aktiengesellschaft österreichischer Zuckerfabriken in Wien weiterverkaufte.²²

Eine nicht zu vernachlässigende Einnahmequelle des adeligen Grossgrundbesitzes stellte seit dem 18. Jahrhundert die Verarbeitung von Materialien für das Bauwesen dar. Es handelte sich um eine unter den lokalen Bedingungen bei nicht allzu grossen Investitionen in Steinbrüchen, Ziegeleien und Kalkbrennereien durchgeführte Produktion, bei der die Rohstoffe vor Ort gewonnen wurden. Wenngleich derartige Betriebe in jeder grösseren Herrschaft für deren Bedürfnisse und auch diejenigen der örtlichen Bewohner errichtet wurden, lassen sich in diese Bemühungen auch die in grösserem Umfang getätigten Anstrengungen der Liechtensteiner in Unter Themenau (Poštorná) in der Herrschaft Feldsberg (Valtice) – also in Niederösterreich – hinzurechnen, wo eine für ihre Tonwaren weithin bekannte Fabrik sowie eine Ziegelei Ende der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts bestand. Die Fabrik nutzte die Tonvorkommen in Boří les, zum Brennen zudem anfänglich auch Holz aus den liechtensteinischen Wäldern, während man nach 1870 bereits zur Nutzung der Kohle überging. Die Zahl der Öfen und Maschinen zum Pressen und Schneiden vermehrte sich, zudem fanden Dampfmaschinen für deren Antrieb Verwendung. Die Fabrik für Steingut sowie die Ziegelei prosperierten, so dass diese am Ende des 19. Jahrhunderts (1884) im Sommer 100, im Winter hingegen lediglich 60 Arbeiter beschäftigte. Vor dem Ersten Weltkrieg waren hier bereits nahezu 700 Arbeiter tätig und die Fabrik unterhielt Handelskontakte nicht allein im Inland, sondern auch zu ausländischen Partnern, bekannt war das Unternehmen vor allem durch die hier produzierten glasierten Dachziegel. Als Vorteil

²¹ MZA v Brně, fond G 311 Rodinný archiv Seidlů Žďánice, inv. č. 1. (Mährisches Landesarchiv Brünn, Fond G 311 Familienarchiv Seidl Steinitz, Inv.-Nr. 1).

²² Vgl. *Moravský Krumlov ve svých osudech* (Mährisch Kromau und seine Geschichte). MVS v Brně pro Město Moravský Krumlov, 2009, S. 141–142; vgl. des weiteren R u b á š, Stanislav.: *Vznik a vývoj Akciové společnosti pro průmysl cukrovarnický a možnosti využití ve výuce dějepisu* (Die Entstehung und Entwicklung der Aktiengesellschaft für die Zuckereindustrie und die Möglichkeiten der Nutzung für den Geschichtsunterricht). Rigorózní práce z učitelství dějepisu pro ZŠ, Pedagogická fakulta MU v Brně, Brno 2007, S. 97.

erwies sich – mit Blick auf den Vertrieb der für den Markt bestimmten Waren (insbesondere Richtung Wien) – auch die unmittelbare Nähe des Eisenbahnknotenpunktes Lundenburg. Die Verwaltung des Betriebes lag anfänglich in Händen des Grossgutes Feldsberg, später, seit 1876, erlangte die Fabrik eine Eigenständigkeit. Nach dem Ersten Weltkrieg, als Unter Themenau auf der Grundlage des Friedensvertrages von Saint-Germain der neu entstandenen Tschechoslowakei zugeschlagen wurde, verkauften die Besitzer im Jahre 1920 die Fabrik.²³

Eine besondere Episode, die die ansonsten geltenden Prinzipien wirtschaftlicher Unternehmungen der Liechtensteiner sprengte, stellte der Besitz der keramischen Fabrik in Rakonitz (Rakovník) in den Jahren 1907–1920 dar. Offenkundig unter dem Eindruck der Erfolge und der Erfahrungen mit dem den gleichen Artikel produzierenden Werk in Unter Themenau erwarb Fürst Johann II. von Liechtenstein die im Jahre 1883 in Rakonitz gegründete Keramikfabrik. Nach dem Ersten Weltkrieg verkaufte der Liechtensteiner jedoch beide Keramikwerke rückwirkend zum 1. Januar 1919 an die Rakonitzer und Unter Themenauer Keramikwerke A. G. in Prag, an denen die Gewerbebank (Živnostenská banka) kapitalmässig beteiligt war.²⁴

Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges besass die Fürstenfamilie Liechtenstein – mit Ausnahme der Zuckerfabrik in Steinitz (in Pacht), der Keramikwerke in Unter Themenau und Rakonitz sowie mehrerer Brauereien in Lundenburg, Ungarisch Ostra, Schwarzkosteletz, Landskron und Rattay (Rataje) – im Grunde genommen keinen grösseren Industriebetrieb und die Produktion konzentrierte sich lediglich auf kleine Betriebe im Rahmen des Grossgrundbesitzes wie etwa Brauereien, Brennereien, Mühlen, Ziegeleien, Kalkbrennereien sowie Sägewerke, also Betriebe, die zumeist landwirtschaftliche Nutzpflanzen verarbeiteten, das notwendige Baumaterial für die Umgebung bereitstellten und Holz aus den eigenen Wäldern zum Weiterverkauf zubereiteten.²⁵

Die Bodenreform in der Tschechoslowakei, die einen grundlegenden Eingriff in die Eigentumsverhältnisse des Adels – in Mähren in erster Linie der Liech-

²³ V o l d á n, Vladimír: *Z minulosti Poštorenských keramických závodů, n. p. v Poštorné* (Aus der Vergangenheit der Unter Themenauer Keramikwerke). Příspěvek k dějinám našich podniků. In: Pohledy do dávné a nedávné minulosti. Mikulov 1963, s. 6–19.

²⁴ Ebd., S. 17–18.

²⁵ V g l. V o ŷ e n í l e k, Jan: *Předběžné výsledky československé pozemkové reformy. Země Česká a Moravskoslezská* (Die vorläufigen Ergebnisse der tschechoslowakischen Bodenreform. Die Länder Böhmen und Mährisch-Schlesien). Praha 1930, Grossgrundbesitz in Böhmen S. 134–135, 332, 462–463, 465–467, 560–562, 564, 614–617, in Mähren S. 688–693, 730, 763–764, 807–808, 908–910, 915–916, 925–926, 930–931, 933–934, 938–939, in Schlesien S. 892, 981–983. Vgl. des weiteren O b r ŷ l í k, J.: *První pozemková reforma na jižní Moravě* (Die erste Bodenreform in Südmähren). In: Pohledy do dávné a nedávné minulosti. Mikulov 1963, S. 20–31.

tensteiner – bedeutete, führte zu einem weiteren Rückgang auch jener örtlichen Betriebe, die entweder vorübergehend konfisziert, weiterverkauft oder verpachtet wurden, so dass lediglich einige Mühlen, Sägewerke und Ziegeleien in Betrieb blieben.²⁶

Aus dem an dieser Stelle dargebotenen Überblick lassen sich bei der Einschätzung der wirtschaftlichen Aktivitäten der Fürstenfamilie Liechtenstein in Mähren und Böhmen folgende Schlussfolgerungen ziehen:

Für die Liechtensteiner erwies sich bei deren wirtschaftlichen Aktivitäten als entscheidend, in welchem Umfang die auf den eigenen Herrschaften bzw. auf den Grossgütern lagernden Rohstoffquellen ausgenutzt werden konnten. Der auswärtige Kauf von Roh- und Brennstoffen verteuerte die Produktion, wurde deshalb als nicht vorteilhaft angesehen und bedeutete für gewöhnlich das Ende der wirtschaftlichen Aktivitäten in Eigenregie. Die Betriebe wurden zudem auch grundsätzlich auf eigenem Territorium errichtet, und für gewöhnlich fanden hier die eigenen Untertanen der Herrschaft bzw. nach 1848 die Bewohner der Gemeinden auf dem Territorium des Grossgrundbesitzes eine Beschäftigung, was freilich nicht Spezialisten betraf, die von auswärts kamen und deren Fähigkeiten man nutzte.

1. Die technologische Entwicklung der Produktion und die Innovationen, die die Konkurrenzfähigkeit des Betriebes aufrechterhalten konnten, wurden nur unter grossen Schwierigkeiten gesichert, und zwar angesichts der grossen Finanzsummen, die hierfür bereitgestellt werden mussten. Der Zusammenschluss zu Gesellschaften mit anderen Unternehmern vornehmlich bürgerlicher Herkunft war nicht akzeptabel, aus diesem Grunde gerieten die Unternehmen in Turbulenzen, wurden lieber verpachtet oder verkauft, vor allem in der zweiten Hälfte des 19. sowie im 20. Jahrhundert.

2. Die Leitung der Industriebetriebe lag in den Händen des angestellten Verwaltungspersonals und von Fachleuten, die – mit Blick auf die Gewinnbeteiligung, Aktivitäten und die Rationalisierung der Produktion – keine allzu grosse Motivation an den Tag legten. Die Rolle des Angehörigen der Fürstenfamilie als führender Manager schien undenkbar, was der Lebensweise und Mentalität der Besitzer entsprach.

Die Situation in den wirtschaftlichen Aktivitäten der Fürstenfamilie Liechtenstein beeinflusste darüber hinaus auch in hohem Masse die Bodenreform nach der Gründung der Tschechoslowakei, die einerseits den – wenn auch entschädigten – Verlust eines Teils des Grundbesitzes bedeutete, andererseits Konfiszierung,

26 L u s t i g, Rudolf: *Schematismus velkostatků v zemi Moravskoslezské* (Der Schematismus des Grossgrundbesitzes im Lande Mährisch-Schlesien). Praha 1935, s. 433–455.

Verkauf oder Verpachtung einer Reihe von kleineren Betrieben auf den Grossgrundbesitzungen nach sich zog.

Diese Situation war durchwegs vergleichbar mit den Schicksalen und Einstellungen anderer Familien der alten landbesitzenden Aristokratie im Verlaufe des 19. Jahrhunderts, als die Industrielle Revolution ausbrach.

Zusammenfassung

Die Fürstenfamilie Liechtenstein gehörte bereits seit dem 17. Jahrhundert zu den grössten Landbesitzern in Mähren, wobei sich die Situation hier erst nach 1918 durch die Bodenreform nach der Gründung der Tschechoslowakei änderte. Die Liechtensteiner gehören nicht zu den Lehrbuchbeispielen unternehmerischer Aristokraten im Zeitalter von Proto-Industrialisierung und Industrieller Revolution im 18. und 19. Jahrhundert. Ihr Interesse war eher auf die Landwirtschaft ausgerichtet, während man in Industriebetriebe nur zögerlich und lediglich dann investierte, wenn entsprechende Betriebe auf dem eigenen Grund und Boden errichtet und mit eigenen Rohstoffen versorgt werden konnten. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verpachteten die Liechtensteiner zumeist den landwirtschaftlichen Boden und widmeten sich in Eigenregie vornehmlich der Waldwirtschaft. Da in der Zeit Maria Theresias vornehmlich Textilmanufakturen Unterstützung genossen, versuchte eine Gruppe adeliger Unternehmer in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, eine Manufaktur zur Herstellung von Leinen- und Seidenstoffen in den liechtensteinischen Herrschaften Mährisch Aussee und Nové Zamky in Betrieb zu nehmen. Der Betrieb scheiterte jedoch an mangelndem Kapital. Bessere Ergebnisse erzielte die Eisenhütte in der liechtensteinischen Herr-



Abb. 4: Reste des ehemaligen Hochofens in Adamsthal, Foto 1900. (Aus: Josef Pilnáček: Adamovské železářny 1350–1928. Brno 1928)

schaft Posořitz in Adamsthal. Die Eisenhütten nutzten die gesteigerte Nachfrage nach Eisen in der Zeit der Kriege im 18. Jahrhundert und später in der Zeit der Industriellen Revolution. Sobald es jedoch zu einer Veränderung der Technologie bei der Eisenherstellung kam, als man zum Schmelzen des Eisens Steinkohle als Brennstoff anstelle des bisherigen Holzes aus den obrigkeitlichen Wäldern zu verwenden begann, erwies sich die erwähnte Eisenhütte für die Liechtensteiner als nicht mehr rentabel. Das Schmelzen von Eisen wurde eingestellt und das Werk zu einer Maschinenfabrik umfunktioniert, verpachtet und nachfolgend zu Beginn des 20. Jahrhunderts verkauft. Die Besitzer investierten darüber hinaus behutsam in den neuen Industriezweig, die Zuckerwirtschaft, die eine direkte Verbindung zur Landwirtschaft besass, da sie auf dem Anbau und der Verarbeitung der Zuckerrübe basierte. Auch die von den Liechtensteinern gegründeten Zuckerfabriken in Liblice in Böhmen und Steinitz in Mähren wurden verpachtet und am Ende verkauft. Das gleiche Schicksal ereilte auch die weithin bekannte Keramikfabrik und Ziegelei in Unter-Themenau, die als Rohstoff Ziegelton aus örtlichen Vorkommen nutzte.

Mit Blick auf die wirtschaftlichen Aktivitäten der Liechtensteiner lassen sich folgende Schlussfolgerungen ziehen:

1. Als ausschlaggebend für ein entsprechendes Engagement erwies sich, ob sich die Rohstoffquellen auf den eigenen Besitzungen befanden. Der Kauf von Roh- und Brennstoffen von auswärts verteuerte die Produktion, erwies sich demzufolge als unvorteilhaft und bedeutete für gewöhnlich das Ende der in Eigenregie geführten Unternehmung.

2. Die neuen Produktionstechnologien und Innovationen, die die Konkurrenzfähigkeit des Betriebes bewahren konnten, stiessen wegen der hohen Kosten auf Ablehnung. Wenn es in dieser Richtung zu Problemen kam, wurden die Fabriken lieber vermietet oder verkauft.

3. Die Führung der Industriebetriebe lag in Händen angestellten Personals und von Fachleuten, die jedoch keine grosse Motivation an einer Gewinnbeteiligung und damit an den Aktivitäten und Bemühungen um eine Rationalisierung zeigten. Die Stellung als Angehöriger des Adelsgeschlechts liess die Rolle als fähiger Manager undenkbar erscheinen, da sie nicht der aristokratischen Lebensweise und Mentalität entsprach.

4. Die Situation bei den wirtschaftlichen Aktivitäten der Fürstenfamilie beeinflusste auch die Bodenreform, die neben dem Verlust eines Teils des Besitzes auch den Verlust einiger kleinerer Betriebe wie Brauereien, Brennereien, Ziegeleien, Mühlen und Sägewerke auf den Grossgütern bedeutete.

Die Liechtenstein in ihren Münzen, Medaillen und Wappen. Zwischen Kunst und Ökonomie

Tomáš Krejčík

Der vorliegende Beitrag liefert eine breiter angelegte Analyse des Münzwesens der Liechtenstein im Vergleich zu anderen Adelsgeschlechtern und darauf aufbauend eine Übersicht zu den Münzaktivitäten der einzelnen Fürsten. Zu dieser Darlegung gehört auch eine Analyse der mit den fürstlichen Prägungen zusammenhängenden liechtensteinischen Heraldik, wobei abschließend die Familienmedaillen ebenfalls Erwähnung finden.

Das böhmische und mährische Münzwesen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit ist ein Beleg für die Auffassung, der böhmische Staat sei zentralisiert gewesen und die Herrscher hätten in diesem das Münzrecht quasi in einer Monopolstellung besessen, wenngleich sie dieses zuweilen mit den mährischen Přemysliden oder ihren luxemburgischen Verwandten teilen mussten. Außerhalb der Herrscherfamilie finden sich Zeugnisse für die Ausübung des Münzrechts nur vereinzelt. Erwähnung verdient in diesem Kontext das Privilegium für den Olmützer Bischof Heinrich Zdik, dessen Prägungen allerdings noch immer den Gegenstand kontroverser Diskussionen bilden¹ und von dessen Nachfolgern im Mittelalter wohl nur Bruno von Schauenburg Münzen prägen ließ.² Weder vermochte die hussitische Revolution die privilegierte Stellung des Herrschers bei der Ausübung des Münzrechts zu gefährden noch konnten die zweifelhaften Prägungen aus dem 15. Jahrhundert die Zusammensetzung des Umlaufwerts nachhaltig verändern. Im 15. Jahrhundert können wir einige mährische Prägungen aus dem

¹ Bobek, Jan: *Mincovníctví olomouckých biskupů ve středověku* (Das Münzwesen der Olmützer Bischöfe im Mittelalter). Brno 1986; Probszt, Günther: *Österreichische Münz- und Geldgeschichte*. Teil 2. Wien – Köln – Weimar 1994³, S. 561.

² Ich denke hier konkret an dessen Prägungen, die aus seinem Titel als Olmützer Bischof resultierten und die Sejbal, Jiří: *Nové poznatky k mincovnictví olomouckého biskupa Bruna ze Schauenburka (1245–1281)* (Neue Erkenntnisse zum Münzwesen des Olmützer Bischofs Bruno von Schauenburg) auffindig machte. In: Štefan, Jan – Onderka, Tomáš (Hrsg.): *Peníze v proměnách času*. Sv. 2. / Money in Metamorphosis of Time. Vol. 2. / Geld im Wandel der Zeit. Bd. 2. Ostrava 2000, S. 45–47; Ders.: *The minting rights of the Bishops of Olomouc in the 13th century*. In: Kiersnowski, Ryszard (Hrsg.): *Moneta mediaevalis*. Studia numizmatyczne i historyczne ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Suchodolskiemu w 65. rocznicę urodzin. Warszawa 2002, S. 309–325. Außer Acht gelassen werden hier Brunos Prägungen als Verweser der Steiermark.

städtischen Milieu nennen. Der Fall des Münzwesens der Schlick, dessen wirtschaftlicher Ertrag für die Familie unbestritten bleibt, stellt eine Ausnahme dar, die Ferdinand I. schlagartig beendete.³

Auf eine völlig andere Situation stoßen wir in Schlesien, wo die Piasten aus den Nebenlinien das Recht zur Münzprägung bereits im Verlaufe des 13. Jahrhunderts in ihren Besitz gebracht hatten und dieses auch verteidigten, nachdem ihre Territorien unter böhmische Oberhoheit gerieten.⁴ Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts wandelte sich die Produktion in diesen Münzen vom Groschen zum Taler ohne jegliches Hindernis vonseiten der Zentralgewalt. Aus diesem Grunde ist das schlesische Münzwesen sehr farbenprächtig und kompliziert. Das Funktionieren der schlesischen Münzen stellte ein Lockmittel dar, das sicherlich in den Überlegungen der böhmischen Herrscherdynastien, die nach Schlesien expandierten, eine Rolle spielten. Sofern wir den Zeitraum der Dominanz des Groschens einmal außer Acht lassen, müssen wir an die Herren von Pernstein denken, die die Situation ausnutzten und im Glatzer Land seit dem Jahre 1540 innerhalb kurzer Zeit auch Talermünzen prägen ließen.⁵ Aus unserer Sicht verdient das Jägerndorfer Münzwesen Johann Georgs von Hohenzollern Interesse, das zwar alle Zeitgenossen als gesetzwidrig betrachteten, doch schritt niemand gegen den Münzherrn ein.⁶ Erst nach 1581 gönnte sich im schlesischen Reichenstein (Rychleby, heute *Złoty Stok*) Wilhelm von Rosenberg und nach ihm auch der jüngere Peter Wok, der die Münze im Jahre 1599 verkaufte, prestigeträchtige Goldprägungen.⁷ Und

³ Nemeškal, Lubomír – Vorel, Petr: *Dějiny jáchymovské mincovny a katalog ražeb*. Díl 1. 1519/1520–1619 (Die Geschichte der Joachimsthaler Münze und der Katalog der Prägungen). Bd. 1: 1519/1520–1619. Pardubice 2010.

⁴ Von den zahlreichen Arbeiten zu dieser Frage vgl. u. a. Paszkiewicz, Borys: *Pienadz Gornolaski w sredniowieczu* (Die oberschlesische Währung im Mittelalter). Lublin 2000.

⁵ Polívka, Eduard: *Mincovní památky šlechtických rodů v českých zemích* (Erinnerungsorte an die Münzstätten adeliger Geschlechter in den böhmischen Ländern). Praha 2000, S. 71–72.

⁶ Fukala, Radek: *Role Jana Jiřího Krnovského ve stavovských hnutích* (Die Rolle Johann Georgs von Jägerndorf in den Ständebewegungen). Opava 1997; Blucha, Vladimír: *Krnovské mincování* (Das Jägerndorfer Münzwesen). In: Štefan, Jan – Onderka, Tomáš (Hrsg.): *Peníze v proměnách času*. Sv. 2. / Money in Metamorphosis of Time. Vol. 2. / Geld im Wandel der Zeit. Bd. 2. Ostrava 2000, S. 7–9; Fukala, Radek: *Krnov za Hohenzollernů v letech 1524–1624* (Jägerndorf unter den Hohenzollern in den Jahren 1524–1624). In: Štefan, Jan – Onderka, Tomáš (Hrsg.): *Peníze v proměnách času*. Sv. 2. / Money in Metamorphosis of Time. Vol. 2. / Geld im Wandel der Zeit. Bd. 2. Ostrava 2000, S. 11–16; Michnová, Věra: *Jak drabá byla medaile Jana Jiřího Krnovského (1577–1624)*. K okolnostem provázejícím získání zlaté pamětní medaile do opavských muzejních sbírek (Wie teuer war die Medaille Johann Georgs von Jägerndorf (1577–1624). Zu den Begleitumständen des Erwerbs der goldenen Gedenkmedaille für die Troppauer Museumssammlungen). *Časopis Slezského zemského muzea*. B, Vědy historické 59, 2010, Nr. 1, S. 55–59.

⁷ Polívka, E.: *Mincovní památky* (Erinnerungsorte an die Münzstätten), S. 73–79.

schließlich erwarb Kardinal Franz von Dietrichstein von Kaiser Rudolf II. das Recht zur Erneuerung des Münzrechts der Olmützer Bischöfe.⁸ Am Rande sei lediglich vermerkt, dass erst danach – und zwar konkret im Jahre 1625 – Johann Ulrich von Eggenberg auf der Grundlage eines Palatinats Münzen prägen ließ, und zwar zunächst in Prag und nachfolgend in seiner eigenen Münze in Krumau (Český Krumlov).⁹ Seit dem Jahre 1626 begann in seiner Münzstätte in Gitschin (Jicin) Albrecht von Wallenstein, Münzen prägen zu lassen, wobei das damit verknüpfte Recht mit seinem Titel als Herzog von Friedland verbunden ist. Seine zweite Münzstätte öffnete Albrecht im Jahre 1627 in Sagan.¹⁰ Weitere Adelsfamilien prägten ihre Münzen noch später, mit Blick auf unser Thema freilich hat dies keine Relevanz.

Hinsichtlich einer möglichen Einschätzung der erwähnten Prägungen aus Sicht ihres wirtschaftlichen Beitrags stoßen wir leider auf einen Mangel an veröffentlichten Studien. Eine gewisse Orientierung bieten die Analysen des Umlaufwertes auf der Grundlage von Münzfunden, doch spielen private Prägungen hierbei nur eine marginale Rolle.

Diese kurze Einleitung zeigt, dass zu Lebzeiten Karls I. von Liechtenstein die Kenntnis von den privaten Prägungen im Rahmen des böhmischen Staates sehr verbreitet war und Karl sicherlich ein Interesse an der Hebung des Familienprestiges auch in dieser Richtung besitzen musste.

Für eine Klärung der rechtlichen Ausgangsbedingungen des liechtensteini-schen Münzwesens müssen wir kurz auf die fürstliche Würde der Familie verweisen. Zuerst gilt es dabei zu konstatieren, dass sich im 16. Jahrhundert ein genaues Verzeichnis der dem Kollegium der Reichsfürsten zugehörigen Adelsgeschlechter durchsetzte. Familien, die später in den Fürstenstand aufstiegen, jedoch kein Reichsfürstentum erhielten, sind unter dem Begriff Neufürsten zusammengefasst. Aus diesen können wir eine noch engere Gruppe bilden, die als österreichische Neufürsten bezeichnet wird und die innerhalb der habsburgischen Besitzungen residierenden Geschlechter vereint. Hierzu zählen dann auch die Liechtensteiner, deren Rechte im Vergleich zu den reichsfürstlichen Geschlechtern wesentlichen Einschränkungen unterlagen.

⁸ Suchomel, Dan – Videman, Jan: *Mincovníctví olomouckých biskupů a arcibiskupů (1608–1820)* (Das Münzwesen der Olmützer Bischöfe und Erzbischöfe (1608–1820)). Kroměříž 1997. Hier auch eine Übersicht zu den Prägungen.

⁹ Polívka, E.: *Mincovní památky* (Erinnerungsorte an die Münzstätten), S. 31–40.

¹⁰ Polívka, E.: *Mincovní památky* (Erinnerungsorte an die Münzstätten), S. 119–133 (hier v. a. S. 120).

Sofern es einem dieser Neufürsten gelang, ein Reichsfürstentum als Territorium zu erwerben, stieg er auf der Stufenleiter eine Stufe nach oben. Dies gelang zumindest zeitweise Albrecht von Wallenstein, als er Mecklenburg erwarb.¹¹ Diese rechtlichen Konstruktionen galten bis zum Untergang des Alten Reiches im Jahre 1806. Damals verloren zahlreiche Fürstenfamilien ihre «Reichsunmittelbarkeit», während sich die Neufürsten in den Reihen der Grafen und Barone wiederfanden und nur im Einzelfall ihre Souveränität bewahren konnten. In den habsburgischen Ländern handelte es sich hierbei eben ausschließlich um die Liechtensteiner.

Die habsburgischen Herrscher zeigten sich im Verlauf der Jahrhunderte relativ freizügig im Bereich der Verleihung von Fürstentiteln, doch vergaßen sie für gewöhnlich in den entsprechenden Erhebungsurkunden genau zu verstehen zu geben, dass der Neufürst ihr Untertan bleibe. Diese Urkunden definieren nämlich die Fürstenrechte nur kontextual, und wenn wir diese mit den Urkunden für Freiherren oder Grafen vergleichen, sehen wir, dass sich die Formulare sehr ähneln. Als Beispiel mag hier die Urkunde aus dem Jahre 1633 dienen, mit der die mährische Herrschaft Mährisch Kromau (Moravský Krumlov) zum Fürstentum Liechtenstein erhoben wurde.¹² Allein schon den Eintrag dieser Urkunde in die Landtafeln der Markgrafschaft Mähren dürfen wir als Anerkennung der Tatsache werten, dass das Fürstentum Bestandteil der Markgrafschaft blieb und nicht aus seinen administrativen und rechtlichen Strukturen herausgenommen wurde.

Da die Urkunden, die den Empfänger und seine Familie in den Fürstenstand erhoben, keine Definition fürstlicher Rechte beinhalteten, mussten sich die Neufürsten um einen anderen Typ von Privilegien kümmern, der die konkreten Rechte hätte definieren können. Ein geeignetes Instrument für die Steigerung des Ansehens der Familie war der Erwerb von sog. Palatinatsrechten. Die Würde der Palatine (comes palatinus, Pfalzgraf) besaß eine lange Tradition im mittelalterlichen Reich, und der Umfang der hierzu gehörenden Rechte konkretisierte sich schrittweise. Man kann konstatieren, dass jede Palatinatsurkunde aufgrund der Beschränkung ihrer Rechte ein Unikat darstellt, allerdings erwiesen sich die Abweichungen als lediglich unwesentlich. Daher ist in der Literatur auch die Rede von einer großen und einer kleinen «Komitive».

¹¹ Nechanický, Zdeněk: *Mincovnictví Albrechta z Valdštejna* (Das Münzwesen Albrechts von Wallenstein). *Ústí nad Orlicí* s. d.

¹² Lediglich beiläufig können wir an dieser Stelle daran erinnern, dass Mährisch Kromau als Fürstentum offenkundig keineswegs zufällig gewählt wurde. Als Sitz der als Erbmarschälle fungierenden Herren von Leipa war Mährisch Kromau Zentrum eines partiellen Lehenssystems.

Die Würde eines Pfalzgrafen (neben dem Kaiser verlieh diese auch der Papst) wurde einem breiten Kreis von Personen unterschiedlicher sozialer Stellung verliehen, also nicht allein Fürsten, Grafen oder Baronen, sondern am Ende sogar Rittern. Die Palatinatsrechte erhielten auch juristische Personen, einige Geschlechter – die Liechtensteiner eingeschlossen – sogar mit erblicher Würde. Auf Palatine stoßen wir in Gestalt einiger Persönlichkeiten im böhmischen Staat vereinzelt bereits im 15. Jahrhundert¹³, eine wahre Explosion bei der Verleihung dieser Würde setzte dann vor allem an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert ein, als diese sich zu einer beliebten und erbetenen Belohnung für kaisertreue Diener entwickelte. Allerdings geht aus dem Formular dieser Urkunden auch klar hervor, dass deren Empfänger treue Untertanen der Habsburger blieben.¹⁴

In dieser Richtung agierte auch Karl von Liechtenstein. Im Jahre 1607 erwarb er – als Bestandteil der Palatinatsrechte – auch das Münzrecht und er ließ sich einige Prägeeisen anfertigen, die sich erhalten haben. Nicht bekannt ist hingegen, ob diese auch wirklich zur Anwendung kamen.¹⁵ Wie bereits erwähnt, vermochte nahezu zeitgleich auch Kardinal Franz von Dietrichstein eine Erneuerung des Münzrechts der Olmützer Bischöfe durchzusetzen, doch stieß auch er hierbei auf zahlreiche Schwierigkeiten, so dass anfänglich dieses Recht nicht zur Anwendung kam.

Karl von Liechtenstein begann in Troppau erst im Jahre 1614 Münzen prägen zu lassen. Die Zeit wollte dies sicherlich so. In der numismatischen Literatur ist die Rede von der sog. Kipper- und Wipperzeit. Die (soweit wir diesen Ausdruck benutzen können) Münzunternehmer vermochten zu bestimmen, wann sich eine Prägung von Münzen auszahlen würde. Bereits im Verlaufe des 16. Jahrhunderts entwickelten sich qualitätsvolle Talermünzen zu einer Ware. Zahlreiche Münzstätten kauften nämlich derartige Münzen und ließen diese zu Kleinprägung

¹³ Kolář, Martin: *Českomoravská heraldika*. Sv. 1. *Část všeobecná* (Böhmisch-Mährische Heraldik, Bd. 1. Allgemeiner Teil). Zusammengestellt von August Sedláček. Praha 1902, S. 44-46.

¹⁴ In der Literatur spiegeln sich vor allem die Rechte der Palatine wider, Wappen zu verleihen und Erhebung in den Adelsstand vorzunehmen. Vgl. hierzu übergreifend Arndt, Jürgen: *Hofpfalzgrafenregister*. Teil 1. Neustadt an der Aisch 1964 (hier auch eine Übersicht zur Entwicklung dieser Institution); Teil 2. Neustadt an der Aisch 1966. Zu den Liechtensteinern Mrvík, Vladimír Jakub: *Lichtenštejnské palatináty a erbovní listiny* (Die liechtensteinischen Palatinatsrechte und Wappenbriefe). Dieser Titel besaß allerdings im Verband der Länder der Krone des hl. Stephan eine völlig andere Bedeutung.

¹⁵ Grundlegend hierzu noch immer Missong, Alexander: *Die Münzen des Fürstenhauses Liechtenstein*. Wien 1882 (Reprint Kalety 2009). Neuerdings jetzt Divo, Jean Paul: *Münzen und Medaillen der Fürsten von Liechtenstein*. Triesen – Zürich 2000. Des Weiteren vgl. u. a. Papoušek, František: *Mince, bony, medaile, řády a vyznamenání opavských a krnovských knížat z Liechtenštejna* (Münzen, Bons, Medaillen, Orden und Auszeichnungen der Troppauer und Jägerndorfer Fürsten von Liechtenstein). Slezský numismatik, 1956, Nr. 5, S. 1-6.

gen umarbeiten, die einen weitaus geringeren Silbergehalt aufwiesen. Gerade die schlesischen Münzstätten verdienten hieran, so dass es nicht schwierig war, das entsprechende Know how zu erwerben. In Karls Troppauer Münzstätten stoßen wir auf die Monogramme der Münzmeister Burkhard Hase, Johann Ziesler und Christoph Cantor. Die Schicksale dieser drei Männer ähneln sich. Sie wanderten von Münze zu Münze in Schlesien und Mähren, sie beherrschten ihr Handwerk, und ihre Prägungen zeigten ein solides handwerkliches Können. Ihre Fluktuation lässt sich durch die karge Anlieferung der notwendigen Rohstoffe sowie die politischen Umstände erklären. Christoph Cantor arbeitete nach seiner Troppauer Wirkungszeit in der Münze der mährischen Stände in Olmütz, nachfolgend griff auch Ferdinand II. auf seine Dienste zurück, als er die ständischen Münzprägstätten übernahm.¹⁶

Karl von Liechtenstein ließ Dukaten und deren Vervielfältigungen sowie darüber hinaus Taler prägen¹⁷, deren Vervielfältigungen und Stücke. Diese haben sich aber nur vereinzelt erhalten. Besonders wertvoll sind dessen breite Taler bzw. eher eine Medaille im Gewicht eines Doppel-, Dreifach-, Vierfach- oder Fünffachalers ohne Bezeichnung der Münzprägstätte, die möglicherweise in Prag entstand und ein Werk des Donat Starck darstellt. In größerer Vielzahl sind Groschen (Dreikreuzer) überliefert, die in Troppau in den Jahren 1614, 1616 und 1618 geprägt wurden.

In Troppau fanden Münzprägungen auch unter Karl Eusebius von Liechtenstein ihre Fortsetzung. Dessen Taler aus dem Jahre 1629 gilt als Unikat, allerdings ist aus dem genannten Jahr die Prägung von Dreikreuzern und Kreuzern bezeugt, d. h. von Kleinmünzen, die mit kleinen Abweichungen vorkommen. Dies dokumentiert den Gebrauch einer größeren Vielzahl von Prägeeisen (mitunter die Ausbesserung abgenutzter Prägeeisen), was für gewöhnlich als Beleg für eine massenhafte Produktion angesehen wird.¹⁸ Der letzte Angehörige der karolinischen Linie, Johann Adam Andreas, ließ bereits keine Münzen mehr prägen und an seinen Namen erinnern lediglich einige Medaillen.

Bevor wir uns eingehender den Münzen und Medaillen der Familie Liechtenstein widmen, muss zuvor noch auf die Entwicklung ihres Wappens eingegangen werden. Dieses fand seit dem 13. Jahrhundert in seiner ursprünglich einfachen

¹⁶ Petrůň, Zdeněk: *Ilustrovaná encyklopedie české, moravské a slezské numismatiky* (Illustrierte Enzyklopädie der böhmischen, mährischen und schlesischen Numismatik). Praha 2010, S. 43, 83, 243.

¹⁷ Eine Replik von Karls Taler aus dem Jahre 1616 nahm die Tschechische Münze (Česká mincovna) in ihre Serie von Prägungen auf, die an die historischen Münzen in den böhmischen Ländern erinnert.

¹⁸ Polívka, E.: *Mincovní památky* (Erinnerungsorte an die Münzstätten), S. 50-51.

Form Verwendung, und erst Karl von Liechtenstein, der sich um die fürstliche Stellung seines Geschlechts verdient machte, schenkte der heraldischen Repräsentation große Aufmerksamkeit. Das Familienwappen bildete im Übrigen einen dauerhaften Bestandteil des Münzbildes.

Das Anwachsen des Familienbesitzes und die Verbesserung des Titels veranlassten Karl von Liechtenstein und seine Brüder zu Veränderungen am Familienwappen. Es entstanden mehrere Varianten desselben, die Karl um weitere Felder (Figuren) erweitern ließ, und dies in einer Art und Weise, die wir heute leider nicht dechiffrieren können. «Entziffern» können wir allerdings Karls Bemühen in den ersten Jahren das Wappen um eine bedeutende Zahl von Feldern zu erweitern. Jiří J. K. Nebeský unterteilte Karls heraldische Experimente in fünf Etappen, die wir heute akzeptieren können (wobei wir lediglich einige Jahreszahlen ändern):¹⁹ 1) bis zum Jahre 1608: ursprüngliches Wappen; 2) 1609–1615: komplizierteste Zusammenstellung des Wappens in zwei Varianten mit dem Wappen von Prossnitz oder jenem der Herren von Boskowitz; 3) 1615–1620: gevierteiltes Wappen mit Keil und dem Wappen von Mährisch Aussee (Úsov); 4) 1620–1622: gevierteiltes Wappen; 5) 1622–1627: gevierteiltes Wappen mit Keil und dem Wappen des Herzogtums Jägerndorf. An dieser Stelle genügt der Hinweis auf Nebeskýs Beschreibung, so dass wir uns auf einige Anmerkungen beschränken können.

Zunächst geht es dabei um die Frage einer möglichen Regulierung vonseiten des Herrschers. Insbesondere Karl von Liechtenstein ging davon aus, dass seine fürstliche Würde ihn berechtige mit seinem Wappen zu experimentieren. Die zeitgenössischen Ansichten diesbezüglich waren offenkundig uneinheitlich. Das ursprünglich freie Recht sich ein Wappen zu erwählen wurde schrittweise außer Kraft gesetzt. Der Landesherr erteilte, verbesserte und änderte für eine entsprechende Gebühr bereitwillig die Wappen seiner Untertanen. Als Beispiel sei an dieser Stelle auf Karls Zeitgenossen Albrecht von Wallenstein verwiesen, der sich als Herzog von Friedland ein Wappen erteilen ließ, umgehend jedoch eine weitere Variante seines Wappens anfertigte.

Am 7. April 1620 verkündete Ferdinand II. ein Dekret, in dem er Karl von Liechtenstein und seinen Brüdern das Recht einräumte, das Wappen des ausgestorbenen Geschlechts der österreichischen Kuenringer zu benutzen. Das unterstreicht wiederum die Bedeutung, die althergebrachten Wappen beigemessen wurde. Bei der Verleihung eines solchen Wappens, das als an den Herrscher heim-

¹⁹ Nebeský, Jiří J. K.: *Znak Liechtensteinů v 17. Století* (Das Wappen der Liechtensteiner im 17. Jahrhundert). In: *Genealogia ac heraldica Bohemica. Sborník příspěvků z odborné konference pořádané Českou genealogickou a heraldickou společností v Praze ve dnech 28.–29. 4. 2001 na zámku Nečtiny*. Praha 2002, S. 72-95.

gefallenes Lehen betrachtet wurde, handelte es sich seit dem 14. Jahrhundert um ein Recht, das die Landesherren in Schriftform durchsetzten.²⁰ Interessant dabei ist, dass sich die Liechtensteiner die Benutzung heimgefallener Wappen nicht schriftlich bestätigen ließen. Sofern die Angabe in der Literatur, es habe sich um ein Dekret und keineswegs eine Urkunde gehandelt, richtig ist, kann dies darauf hindeuten, dass damit ansonsten unbekannte Probleme mit diesem Akt auftreten konnten. Ferdinands Eingriff beeinflusste die Entwicklung des liechtensteinischen Wappens in stärkerem Maße als dies auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Karl von Liechtenstein nahm nach der Erteilung von seinen heraldischen Kreationen Abstand und erkannte indirekt die Autorität des Kaisers an. So wurde die singuläre Tendenz, die Wappen der Untertanenstädte in das Familienwappen aufzunehmen, aufgehoben.²¹

Die Reaktion auf das Dekret stellte die Prägung aus dem Jahre 1620 dar, auf der Unterhalb des Fürstenhutes ein gevierter Schild erscheint: im ersten Feld erscheinen die Kuenringer, im zweiten die Liechtensteiner, im dritten Troppau und im vierten Feld Schlesien. Streng genommen müsste den Regeln der heraldischen Courtoisie im ersten Feld das Familienwappen erscheinen. Dem Gravierer des Siegels oder aber Karl von Liechtenstein selbst schien wohl die gewählte Komposition aus künstlerischer Sicht vorteilhafter.

Im Jahre 1623 erwarb Karl von Liechtenstein das Herzogtum Jägerndorf, was eine Änderung des Wappens erforderlich machte.²² Karl oder aber seine Räte traten damals als erfahrene Heraldiker in Aktion. Das Wappen des Herzogtums Jägerndorf konnte zu diesem Zeitpunkt nur auf eine kurze Geschichte zurückblicken. Die Troppauer Přemysliden als Regenten von Jägerndorf waren ohne ein spezielles Wappen ausgekommen. Ein solches hatten für das Herzogtum erst die Hohenzollern geschaffen. Sie gingen dabei vom Wappen der Stadt Jägerndorf aus und erwählten sich in einem blauen Feld drei goldene Jagdhörner, die in eine

²⁰ Krejčík, Tomáš: *K problematice rozšíření erbovních listin v českém státě v 15. a na počátku 16. století* (Zur Problematik der Verbreitung von Wappenbriefen im böhmischen Staat im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts). In: *Šouša, Jiří – Ebelová, Ivana* (Hrsg.): *Inter laurum et olivam*. Praha 2007 (= *Acta universitatis Carolinae. Philosophica et historica*. 2002, Nr. 1-2. *Z pomocných věd historických*, Bd. 16), S. 221-226.

²¹ Bereits Karl von Schwarzenberg hatte die Vermutung geäußert, Karl von Liechtenstein habe von der Verwendung der Stadtwappen «offenkundig auf Weisung der mährischen Landesregierung» Abstand genommen. Vgl. Schwarzenberg, Karel: *Heraldika čili Přehled její teorie se zřetelem k Čechám na vývojovém základě*. Doplnky a rejstřík (Heraldik bzw. Übersicht ihrer Theorie mit Blick auf Böhmen auf entwicklungsgeschichtlicher Grundlage. Ergänzungen und Register). Premie IV. ročníku bulletinu Heraldika. Jilové u Prahy 1971, S. [8]. Jiří J. K. Nebeský lehnte diese Hypothese allerdings ab. Vgl. Nebeský, J. J. K.: *Znak Liechtensteinů* (Das Wappen der Liechtensteiner), S. 72ff.

²² Jiří J. K. Nebeský datiert die fünfte Etappe für die Zeit nach 1622.

Gabel gestellt waren. Karl von Liechtenstein verspürte in diesem Fall vermutlich keine Lust, die Hohenzollernsche Variante verbindlich anzuerkennen.²³ Daher nahm Karl ein verändertes Wappen an: in blauem Feld ein Goldenes Jagdhorn, das – gleichsam als Spitze – zwischen dem dritten und vierten Feld des Wappens aus dem Jahre 1620 eingefügt war. Ein Feld in Form einer Spitze ermöglichte auch die Platzierung lediglich einer einzigen Figur.

Die abschließende Komposition ist sehr ausgewogen und verdeutlicht den Weg, den Karl von Liechtenstein von den ersten Versuchen bis zu jener Form zurückgelegt hatte. Sie zeigt zugleich seine Fähigkeit, Auffassung und Geschmack zu verfeinern und eine Lösung zu akzeptieren, die schlicht weniger prunkvoll war und den Regeln der Heraldik entsprach. Die gewählte Lösung steht auf ihre Art in Einklang mit dem Bild des Fürsten als Kenner von Kunst und zeitgenössischem Geschmack. Es erscheint geradezu symbolisch, dass jene maßvolle Form des Wappens in den überlieferten künstlerischen Gegenständen und Bauten Karls von Liechtenstein auftaucht. Offenbleiben muss die Frage, ob es Karl selbst war, der die Veränderungen seines Wappens vorschlug bzw. ob er sich mit einigen zeitgenössischen Kennern der Heraldik beriet.

Die Brüder Karl, Maximilian und Gundakar von Liechtenstein benutzten auf dem Familienvertrag aus dem Jahre 1608 ein Siegel, auf dem das durch eine Krone mit fünf Zacken erhöhte Familienwappen Verwendung fand. Dieses können wir als Symbol für den Grafenstand ansehen. Die Brüder erhielten von Rudolf II. das Recht, den Titel «hoch- und wohlgeboren» zu führen, wobei diese Wortwahl Grafen vorbehalten war.²⁴ Einen Schlüssel zur Lösung können Karls Siegel aus dem Jahre 1609 darstellen, die die Reihe seiner heraldischen Experimente eröffnen. Der Schild ist strahlenförmig in sieben Felder unterteilt und zeigt in der Mitte das Familienwappen. In weiteren Feldern finden sich das Wappen von Feldsberg (Valtice), dasjenige der Herren von Hanau, die Wappen von Prossnitz (Prostějov), Aussee (Úsov) und Auspitz (Hustopeče), das Wappen der Herren von Wilfersdorf sowie jenes der Herren von Mistelbach. Dieses Wappen hat Gustav Wilhelm dechiffriert²⁵, seine Auffassung übernahm, mit geringfügigen Änderungen, Jiří

²³ Das Reitersiegel Johann Georgs von Jägerndorf findet sich bei Fukala, Radek: *Jan Jiří Krnovský. Stavovské povstání a zápas s Habsburky* (Johann Georg von Jägerndorf. Der Ständeaufstand und der Kampf gegen die Habsburger). České Budějovice 2005, S. 303-306.

²⁴ Županič, Jan – Fiala, Michal – Stellner, František: *Encyklopedie knížecích rodů zemí Koruny české* (Enzyklopädie der fürstlichen Geschlechter der Länder der böhmischen Krone). Praha 2001.

²⁵ Wilhelm, Gustav: *Sichst hie diß Wappen abgemalt*. Die Entwicklung des fürstlichen Wappens. In: Oberhammer, Evelin (Hg.): *Der ganze Welt ein Lob und Spiegel*. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit. Wien – München 1990, S. 204-212.

J. Nebeský, doch Ivan Štarha äußerte diesbezüglich Vorbehalte.²⁶ Die Komposition wirkt auch so ziemlich zufällig.

Im gleichen Jahr ließ sich Karl von Liechtenstein einen neuen Siegelstempel anfertigen – diesmal mit einem durch Ständerung geteilten Schild²⁷, in dessen Mitte das Familienwappen angeordnet war. Acht Felder wurden dabei einfach dadurch erzielt, indem man das Wappen von Feldsberg selbst in zwei Felder teilte. Der zweite Typar lässt sich also als eine Korrektur des vorangegangenen verstehen; die Aufteilung durch Ständerung entsprach dabei eher den heraldischen Regeln.

Wie spiegelten sich nun die Veränderungen in Karls Wappen auf Münzen wider? Wir kennen einen bereits im Jahre 1606 vorbereiteten Stempel, auf dessen Rückseite sich das unveränderte Familienwappen befand, doch kam es damals nicht zu einer Prägung. Der Beginn letzterer aktualisierte das Bedürfnis, eine geeignete heraldische Komposition zu wählen. In Frage kamen mehrere Varianten. Symbolisch kann mit dem Dreikreuzer aus dem Jahre 1614 begonnen werden, der auf der Kehrseite unter dem Fürstenhut das ursprüngliche Familienwappen zeigt. Ein anderer Dreikreuzer aus ebendiesem Jahr zeigt auf der Rückseite zwei gekrümmte Schilde mit dem Wappen der Familie sowie demjenigen des Herzogtums Troppau unter der Krone. In einer weiteren Variante besaß der Dreikreuzer im Schild den schlesischen Adler, der selbst auf der Brust zwei Schilde zeigte – der rechte mit dem Familienwappen, der linke mit demjenigen des Herzogtums Troppau. Auf dem Schild fußt der Fürstenhut, und die Gesamtkomposition ist sehr auf Prestige ausgerichtet (Abb. 1). Eine ähnliche Gestaltung finden wir bei Albrecht von Wallenstein (der auf der Brust des Friedländer Adlers den gevierteilten Schild derer von Wallenstein anbringen ließ, was ihm das kaiserliche Erbprivileg gestattet), und so darf hier vermutet werden, dass es sich um einen allgemeineren Trend handelte. Die liechtensteinische Prägung aus dem Jahre 1614 ähnelte zugleich sehr stark den Münzen des Herrschers, auf denen der kaiserliche Adler mit dem dynastischen Wappen auf der Brust zu sehen war. Wir können nur vermuten, dass dies Kritik laut werden ließ. Möglich ist jedoch auch, dass auf der kleinen Fläche der Münze nur sehr schwer eine Komposition möglich war.

Die Dreikreuzer kehrten seit dem Jahre 1615 zu der Auffassung zurück, dass auf der Kehrseite unter dem Fürstenhut zwei zueinander geneigte kleine Schilde

²⁶ Nebeský, J. J. K.: *Znak Liechtensteinů* (Das Wappen der Liechtensteiner); Ders.: *Liechtensteinský příspěvek k moravské komunální heraldice (Hustopeče, Prostějov, Úsov, Valtice)* (Der liechtensteinische Beitrag zur mährischen städtischen Heraldik (Auspitz, Prossnitz, Mährisch Aussee, Feldsberg)). *Jižní Morava* 37, 2001, S. 300-304; Štarha, Ivan (rec.): *Jiří J. K. Nebeský: Liechtensteinský příspěvek k moravské komunální heraldice*. Genealogické a heraldické informace, 2001, S. 100.

²⁷ Die Ständerung ist die Aufteilung des Schildes durch Gevierteilung in acht Felder.



Abb. 1: Karl von Liechtenstein (1569-1614-1627), Troppau, Münzmeister Burkhard Haase, 3 Kreuzer 1614. (Z. Holečková, S. 163, Foto Numismatische Abteilung des Mährischen Landesmuseums in Brünn)

mit dem Wappen der Liechtensteiner und demjenigen des Herzogtums Troppau zu sehen waren.²⁸ Eine ähnliche Anordnung der Wappen im Münzfeld kam keineswegs nur in Einzelfällen vor, was sich damit belegen lässt, dass auch Kardinal von Dietrichstein nach dem gleichen Modell sein Familienwappen mit demjenigen des Bistums Olmütz auf seinen Prägungen verband.

Auf dem Taler aus dem Jahre 1614 wurde eine weitere Kombination gewählt, die noch prunkvoller ausfiel. Unter der Fürstenkrone zeigte sich der komplizierte Hauptschild, in dessen Zentrum sich ein kleiner Schild befand. Darin zu sehen war der schlesische Adler, der auf der Brust den kleinen Schild des Herzogtums Troppau und der Liechtensteiner trug. In den acht Feldern des Hauptschildes (strahlenförmig geteilt) befanden sich das Wappen von Feldsberg, die Wappen der Herren von Wilfersdorf, von Hanau, Boskowitz und von Wlaschim sowie die Wappen von Auspitz, Mährisch Aussee und Mistelbach.²⁹

Karl von Liechtenstein starb im Jahre 1627 und sein unmündiger Nachfolger Karl Eusebius entschied sich für eine neue heraldische Präsentation. Sein Wappen

²⁸ Holečková, Zuzana: *České, moravské a slezské mince 10.–20. Století* (Böhmische, mährische und schlesische Münzen). Národní muzeum – Chaurova sbírka nevládní tolarové ražby. Sv. 1. Ražby slezských knížectví. Praha 2010, S. 163-166.

²⁹ In den Jahren 1614–1615 fanden Karls heraldische Experimente ihren Höhepunkt, wie der Entwurf seiner Standarte oder das Wappen zeigen, das in das Stammbuch des Jesaja Jesenský gemalt wurde.

war gevierteilt, wobei zwischen dem dritten und vierten Feld eine Spitze mit dem Wappen des Herzogtums Jägerndorf angebracht war. Das erste Feld zeigte das Wappen der Kuenringer, das zweite war gevierteilt, wobei im ersten und vierten Feld das Wappen der Liechtensteiner zu sehen war, im zweiten das der Herren von Boskowitz und im dritten dasjenige der Herren von Hanau. Im dritten Feld war das Wappen des Herzogtums Troppau platziert und im vierten dasjenige Schlesiens. Karl Eusebius von Liechtenstein ging dabei vom Wappen seines Vaters aus und im zweiten Feld erweiterte er dies um das Wappen der Herren von Hanau und Boskowitz. Die Benutzung der Wappen der Herren von Hanau ist in der Literatur nicht überzeugend geklärt, das Wappen der Boskowitzler geht auf die Mutter von Karl Eusebius zurück.

Als Karl Eusebius von Liechtenstein im Jahre 1632 seine Volljährigkeit erreichte, erlebte das Wappen erneut eine Veränderung: in der Mitte des gevierteilten Schildes wurde das ursprüngliche Familienwappen platziert, in den Feldern des Hauptfeldes befanden sich die Wappen der Kuenringer (erstes Feld) und derer von Boskowitz (zweites Feld), die Wappen des Herzogtums Troppau (drittes Feld) und Schlesiens (viertes Feld) sowie in der Spitze zwischen dem dritten und vierten Feld das Wappen des Herzogtums Jägerndorf.

Karl Eusebius' Troppauer Münzen zeigen jedoch eine andere Variante (Abb. 2). Unter dem Fürstenhut wurde ein gevierteilter Schild platziert, in dessen erstem Feld sich das Wappen der Kuenringer, im zweiten dasjenige der Liechtensteiner, im dritten jenes des Herzogtums Troppau und im vierten schließlich das Wappen Schlesiens befanden. Zwischen dem dritten und vierten



Abb. 2: Karl Eusebius von Liechtenstein (1611-1627-1684), Troppau, Münzmeister Michael Wilke, 3 Kreuzer 1626. (Z. Holečková, S. 167, Foto Numismatische Abteilung des Mährischen Landesmuseums in Brünn)

Feld wurde dann eine Spitze mit dem Wappen des Herzogtums Jägerndorf eingefügt. Dabei handelte es sich um eine Variante, die Fürst Gundakar nutzte, der Vormund des minderjährigen Neffen.³⁰

Doch kehren wir zu den drei Brüdern zurück. Maximilian von Liechtenstein benutzte einen gevierteilten Schild (Kuenringer, Liechtensteiner, Herzogtum Troppau und Schlesien, in der Spitze zwischen dem dritten und vierten Feld das Herzogtum Jägerndorf). Gundakar, der letzte der Brüder, wählte ein Wappen, das über die Jahrhunderte hinweg bis heute überlebte. Es handelt sich um einen gevierteilten Schild, zwischen dessen drittem und viertem Feld das Wappen des Herzogtums Jägerndorf eingefügt ist. Im mittleren Schild ist das ursprüngliche Wappen der Familie platziert, im ersten Feld das Wappen Schlesiens, im zweiten dasjenige der Kuenringer, im dritten das Wappen des Herzogtums Troppau und im vierten schließlich dasjenige Rietbergs.³¹

Bevor wir zu unserem numismatischen Thema zurückkehren, wollen wir auf die heraldische Ausschmückung der Wand des barocken Hofes im Schloss in Mährisch Kromau (Moravský Krumlov) hinweisen. Die Mauer ist durch fünf Tore verlängert, wobei einige dieser Tore offenkundig von Beginn an blinder Natur waren. An jedem Tor befindet sich auf der jeweiligen Innenseite auf einem Teil das dort angebrachte liechtensteinische Wappen. Die Symbolik ist offenkundig: sämtliche Wege führen zu den Familienbesitzungen. Zugleich zeigt diese Ausschmückung, wie integrierend die Wappen funktionierten, und zwar als immer wieder neuer und durchdachter Bestandteil der Repräsentation und Selbstdarstellung.

Ferdinand II. ließ die Troppauer Münzstätte im Jahre 1629 schließen. Vermutlich nutzte er die geschwächte Position der Familie nach dem Tode Karls von Liechtenstein, und den kaiserlichen Befehl ließ Franz von Dietrichstein, der auf diese Weise einen wertvollen Punkt in seinem bewussten Ringen mit den Liechtensteinern zu erringen vermochte, bereitwillig per Patent anordnen. Der Einfall dänischer Truppen³² und die weiteren Ereignisse bestätigten insgesamt, dass die Troppauer Münze nicht wiedereröffnet wurde. Das Münzrecht ging auf die Gund-

³⁰ Holečková, Z.: *České, moravské a slezské mince* (Böhmische, mährische und schlesische Münzen), S. 167-168. Dergestalt interpretierte das Wappen bereits Nebeský, J. J. K.: *Znak Liechtensteinů* (Das Wappen der Liechtensteiner).

³¹ Krejčík, Tomáš: *Po stopách erbů Liechtensteinů* (Auf den Spuren des Wappens der Liechtensteiner). In: Kordiovský, Emil u. a.: *Městečko Lednice. Lednice 2004*, S. 203-207.

³² Orlita, Zdeněk: *Dánské mince ve světle lichtenštejnských výslechoých protokolů*. Zhodnocení dosavadního stavu znalostí (*Die dänischen Münzen im Lichte der liechtensteinischen Verhörprotokolle. Auswertung des bisherigen Kenntnisstandes*). In: *Peníze v proměnách času*. Sv. 2. / Money in Metamorphosis of Time. Vol. 2. / Geld im Wandel der Zeit. Bd. 2. Ostrava 2000, S. 17-22.

akarische Linie der Liechtensteiner über. Josef Johann Adam nutzte das Münzrecht und ließ seine Münzen in der Wiener Münzstätte des Kaisers prägen. Er agierte dabei in ähnlicher Weise wie andere privat das Münzrecht nutzende Geschlechter in den böhmischen Ländern. Doch der Druck der kaiserlichen Kammer, die in den privaten Prägungen eine Quelle für weniger wertvolle Münzen erblickte, war dauerhafter und konzeptioneller Natur.

Über den Umfang der Münztätigkeit sind mehrere Nachrichten überliefert. Josef Johann Adam ließ im Jahre 1728 einen Zehnerdukat präge und im Jahr darauf einen Dukaten. Unter den Silbermünzen befanden sich ein Taler (Abb. 3) und ein Halbtaler mit dem Druckjahr 1728 und 1729. Im Falle der Prägungen von 1729 haben wir zudem Informationen über die Zahl der geprägten Münzen: 810 Taler und 1 045 Halbtaler. Fürst Josef Wenzel ließ Taler und Halbtaler, datiert 1758, prägen, und wir wissen, dass die Präggestempel auch in den Folgejahren Verwendung fanden. Im Jahre 1765 wurden 144 Dukaten, 500 Taler und 500 Halbtaler geprägt, nachfolgend dazu noch 200 Taler und 400 Halbtaler. Im Verlaufe von weiteren 13 Jahren, bis 1778, ließ Franz Josef (1772–1781) Dukaten, Taler, Halbtaler und Zwanzigkreuzer prägen, womit er auf die Veränderungen reagierte, die die sog. Konventionalwährung mit sich brachte.

Dem Erlangen der modernen Souveränität im Jahre 1805 verdankten die Liechtensteiner auch den Umstand, dass ihre Besitzungen später (im Jahre 1857) zu einem Bestandteil der Gemeinschaftswährung wurden, was sie im Jahre 1862 zur Prägung eines Bundestalers nutzten. In der Literatur wird angeführt, dass



Abb. 3: Josef Johann Adam von Liechtenstein (1690-1721-1732), Wien, Taler 1728. (Foto Numismatische Abteilung des Mährischen Landesmuseums in Brünn)

hiervon 1920 Stück geprägt wurden.³³ Die Entstehung der Kronenwährung in Österreich-Ungarn im Jahre 1892 weckte das Interesse der Liechtensteiner an Münzfragen, als Beleg können – im Einklang mit der österreichisch-ungarischen Währung geprägte – Gold- und Silbermünzen gelten. Eine Prägung erfuhren Fünfkronenmünzen sowie Kronen der Jahrgänge 1900, 1904, 1910 und 1915. In den Jahren 1912 und 1915 wurde die Reihe der Nominale auch um Zweikronenmünzen erweitert. Die Münzen wurden in Wien geprägt, deren Zahl bewegte sich zwischen 5 000 (Fünfkronenstück aus dem Jahre 1900) und 75 000 (Kronenmünze aus den Jahren 1904 und 1915).³⁴

Im Jahre 1924, als die Republik Österreich weiterhin mit der Inflation zu kämpfen hatte, wurde eine Währungsunion mit der Schweiz vereinbart, und ein Porträt Johannes II. tauchte auf dem dritten Typ des Nominale auf – auf dem Franken. Münzen im Werte von fünf Franken, zwei Franken, einem Franken und einem halben Franken wurden in der Münze in Bern im Umfang von 15 000 bis 60 000 Stück geprägt. Die Berner Prägungen ähnelten in ihrem Aussehen der Kronenprägung. Nicht von der Hand zu weisen ist der Eindruck, dass die große Emission als Bemühen gewertet werden muss, den wachsenden Sammlermarkt zu befriedigen. In späteren Jahren wurde nämlich ein Teil der Münzen in der Berner Prägestätte wiederum eingeschmolzen. Als Beispiel sei darauf verwiesen, dass von den 30 000 Stück des Halbfrankens 14 255 Münzen eingeschmolzen wurden³⁵, was zweifellos den Sammlerwert der nicht vernichteten Exemplare erhöhte. Die liechtensteinischen Münzen erhielten ein uniformes Aussehen, auf der Vorderseite erschien das Porträt des Fürsten, auf der Rückseite sein Wappen.

Ein anderes Kapitel stellen die liechtensteinischen Medaillen dar. Es stellt sich dabei die Frage, warum derart wenige Medaillen die Geschichte der Familie darstellen. Karl von Liechtenstein als Zeitgenosse der Medaillenschöpfer am Hofe Rudolfs II. stand diesem Medium relativ ungerührt gegenüber und auch seine Nachfolger behielten diese Einstellung weitgehend bei. Seine künstlerischen Interessen schlossen offensichtlich die Möglichkeiten, die Medaillen für die persönliche oder familiäre Repräsentation boten, nicht ein. Im Münzkabinett der Familie finden wir lediglich einige Medaillen aus dem 18. Jahrhundert. Deren Sinn entspricht der zeitgenössischen Auffassung von Medaillen als in Metall geschriebener Geschichte, und sie erinnern folglich an bedeutsame Ereignisse aus dem Leben von Angehörigen der Familie: Hochzeiten, Geburten und Todesfälle. Wohl am interessantesten sind jene, auf denen der Diamant auf dem Amboss den Schlägen

³³ Polívka, E.: *Mincovní památky* (Erinnerungsorte der Münzstätten), S. 56.

³⁴ Ebd., S. 56-57.

³⁵ Ebd., S. 58.

der Hämmer trotz, bis die Funken fliegen. Die Losung «*Semper constans*» oder «*Virtute eluditur icius*»³⁶ erinnern an die Festigkeit dieses lichten Steins als Symbol der Familientugenden. So ließ im Jahre 1758 Fürst Josef Wenzel von Liechtenstein diese in zwei Varianten prägen, wobei als Autor der Münchner Radierer Franz Andreas Schega agierte.³⁷ Fürst Josef Wenzel initiierte dann im Jahre 1773 die Prägung einer Medaille aus Anlass der Errichtung eines Ehrenmals in der Wiener Waffenkammer. Diese Medaille war die Arbeit des Wiener Graveurs Anton Widemann (Witeman).³⁸

In Gestalt einer interessanten Medaille wird das Andenken an Maria Theresia (†1772), die Tochter Johann Adams, bewahrt. Als Gemahlin Herzog Emanuels von Savoy hatte sich diese Verdienste um die Gründung der Savoyer Ritterakademie in Wien im Jahre 1747 erworben. Die Fürstin übertrug die Leitung der Akademie den Piaristen, sie selbst jedoch griff in deren Alltag ein.³⁹ An dieses Ereignis erinnert eine gegossene Silbermedaille mit dem Porträt der Herzogin, das auf dem Avers lediglich eine Aufschrift mit Angabe der Jahreszahl «IM IAHR MDCCXLIX» trägt und – Alexander Missong zufolge – für die Familienmitglieder bestimmt war. Die zweite Medaille mit dem Porträt der Herzogin auf der Vorderseite zeigt auf der Kehrseite die sitzende Pallas Athena mit den Attributen der Wissenschaften, der Kunst und des Krieges sowie der Aufschrift «VIRTUTE ET MERITIS», was darauf verweist, dass es sich um eine Verdienstmedaille handelte. Letztere schuf Matthias Donner, der wohl berühmteste Radierer Wiens in jener Zeit.⁴⁰ Mit Blick auf das 19. Jahrhundert kann dann auf den Fürsten Rudolf von Liechtenstein (1833–1888) verwiesen werden. Dieser wurde auf einer Plakette im Format 63x81mm verewigt, die der führende Wiener Medaillenschöpfer Stefan Schwartz anfertigte.⁴¹

Dies hängt bereits mit der ein wenig breiter aufzufassenden Frage der fürstlichen Sammlung von Münzen und Medaillen zusammen. Nachrichten hierüber

³⁶ Diese Losung erscheint bereits auf der berühmten Partisane aus dem Jahre 1632, also aus der Zeit Karl Eusebius' von Liechtenstein. Vgl. Nickel, Helmut – Pyhrr, Stuart W. – Tarassuk, Leonid: *The Art of Chivalry*. New York 1982, S. 127.

³⁷ Missong, A.: *Die Münzen*, S. 177, Nr. 156-162, Abschlüge in Silber und weiteren Metallen.

³⁸ Ebd., S. 179, Nr. 165.

³⁹ Cerman, Ivo: *Šlechtická kultura v 18. století*. Filozofové, mystici, politici (Die adelige Kultur im 18. Jahrhundert. Philosophen, Mystiker, Politiker). Praha 2011, S. 116-117. Hier finden auch weitere Kontexte Erwähnung.

⁴⁰ Missong, A.: *Die Münzen*, S. 173-174.

⁴¹ Haimann, Petr: *Slovník autorů a zhotovitelů mincí, medailí, plaket, vyznamenání a odznaků se vztahem k Čechám, Moravě, Slezsku a Slovensku (1505–2005)* (Lexikon der Autoren und Hersteller von Münzen, Medaillen, Plaketten, Auszeichnungen und Abzeichen mit Blick auf Böhmen, Mähren, Schlesien und die Slowakei). Praha 2006, S. 421-422.

treffen wir in der Literatur nicht allzu häufig an, dieses Kapitel des Sammlerinteresses muss erst noch geschrieben werden. Fürst Johann II. von Liechtenstein war offenkundig das exponierteste Mitglied der Adelsfamilie, der numismatische Interessen zeigte. Auch aus diesem Grunde ist er auf mehreren Medaillen verewigt.

Im Jahre 1908 wurde eine Medaille zum 50. Jahrestag der Regierungsübernahme des Fürsten Johann II. geprägt. Schöpfer war Ludwig Hujer (*20.7.1872 in Klein Iser bei Friedland/Jizerka u Frýtlantu, †25.10.1968 in Wien), einer der zahlreichen deutschen Medaillenkünstler aus den Sudeten.⁴² Dieser Autor schuf im Jahre 1910 eine Medaille zum 70. Geburtstag des Fürsten. In Auftrag gegeben hatte diese Medaille die Österreichische Gesellschaft für Münz- und Medaillenkunde, als deren Protektor der Fürst agierte. Im Jahre 1913 fand in Jägerndorf das V. Schlesische Landesschützenfest statt. Als Patron wirkte Johann II. von Liechtenstein, daher trägt die aus diesem Anlass geprägte Medaille sein Porträt. Die Medaille entstand im Atelier Hans Schaefers (Schäfer), der in Mährisch Sternberg (Moravský Šternberk) geboren wurde. Nach Studien in Wien bei dort führenden Medaillenkünstlern arbeitete Schäfer häufig für mährische und schlesische Auftraggeber, zu denen auch Schützengesellschaften gehörten.⁴³ Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang, dass die Medaille das Aussehen des Schützenhauses in Jägerndorf festhält, das Leopold Bauer projektiert hatte.

Im 20. Jahrhundert wurden Medaillen mitunter für die Repräsentation der Familie verwendet. Wir verwiesen an dieser Stelle auf einige dieser Stücke, ohne dass es hier um einen vollständigen Überblick dieser Prägungen gehen soll. Fürst Franz Josef II. von Liechtenstein wurde mit einer undatierten Medaille geehrt, die im Jahre 1966 in Wien aus Anlass seines 60. Geburtstages geprägt wurde und deren Schöpfer Kurt Bodlak war.⁴⁴ Die Vorderseite ziert das Haupt des Jubilars, auf der Rückseite umgeben das Wappen des Fürsten die elf Wappen der liechtensteinschen Gemeinden. In entfernter Weise mag dies an die heraldischen Experimente Karls von Liechtenstein erinnern. Im nachfolgenden Jahr wurde eine Medaille aus Anlass der Hochzeit des damaligen Kronprinzen, des heutigen regierenden Fürs-

⁴² Haimann, Petr – Krejčík, Tomáš: *Medailěři německého původu v českých zemích* (Medaillenschöpfer deutscher Herkunft in den böhmischen Ländern). In: *Peníze v proměnách času*. Sv. 2. / *Money in Metamorphosis of Time*. Vol. 2. / *Geld im Wandel der Zeit*. Bd. 2. Ostrava 2000, S. 121-128; Haimann, P.: *Slovník autorů a zhotovitelů mincí* (Lexikon der Autoren und Hersteller von Münzen), S. 169-171.

⁴³ Ebd., S. 411-412.

⁴⁴ Kurt Bodlak übernahm im Jahre 1977 die Leitung der Graveurabteilung der Staatlichen Münze (Hauptmünzamt) in Wien. Vgl. Schulz, Karl: *Kurt Bodlak – 60 Jahre alt*. Mitteilungen der Österreichischen Numismatischen Gesellschaft 24, 1984, S. 100. Im Jahre 1984 folgte ihm in der Leitung der Graveure gerade Alfred Zierler, der im Jahre 1993 in Pension ging.

ten Hans-Adam II. und der Gräfin Marie Kinsky geprägt, Schöpfer waren die Wiener Autoren Kurt Bodlak und Alfred Zierler.⁴⁵

Die knappe Übersicht zu den liechtensteinischen Prägungen sollte deren Platz unter den übrigen Münzen prägenden Adelsfamilien deutlich machen. Unter Karl von Liechtenstein konnte die Prägung von Münzen einen gewissen Gewinn abwerfen, die Prägungen des 18. Jahrhunderts hingegen tragen zur Gänze repräsentativen Charakter. In relativ kurzer Zeit erfolgten in Troppau Prägungen des Dukaten und seiner Vervielfachungen, der Taler und dessen Vervielfachungen, was unseren Vorstellungen von der Prägung von Münzen als Mittel der Familienrepräsentation entspricht. Wir können hier hinzufügen, dass die Troppauer Münzen, auf denen wir mehrere Varianten des Wappens Karls von Liechtenstein finden, zu einem geeigneten Medium für Karls Experimentierfreudigkeit in dieser Hinsicht wurden. Diese heraldischen, sphragistischen oder vexilologischen Bemühungen bilden ein Zeugnis für Karls planmäßige, geradezu tägliche Bemühungen um eine Sichtbarmachung seines Geschlechts.

Sämtliche Prägungen in den Jahren 1629–1915 entstanden in der Wiener Münze. Die nach 1857 geprägten Münzen dokumentieren das Bemühen der Fürsten, sich zumindest formal zu den zeitgenössischen Münzunionen zu bekennen, und sie artikulieren ihre Souveränität.

⁴⁵ Polívka, E.: *Mincovní památky* (Erinnerungsorte der Münzstätten), S. 58-59.

Die Autoren

Prof. Dr. Petr Fidler, Südböhmische Universität, Institut für Kunstgeschichte, České Budějovice/Budweis.

PhDr. Eliška Fučíková, CSc., Kunsthistorikerin, Prag.

Dr. Herbert Haupt, Direktor i. R. des Archivs des Kunsthistorischen Museums Wien.

Mgr. Miroslav Kindl, Palacky-Universität, Institut für Kunstgeschichte, Olomouc/Olmütz.

Prof. PhDr. Mgr. Tomáš Knoz, Ph.D., Masaryk-Universität, Institut für Geschichte, Brno/Brünn.

Mgr. Markéta Kouřilová, Schlesische Universität, Schlesisches Museum, Opava/Trop-pau.

Dr. Johann Kräftner, Wien, Direktor der Fürstlichen Sammlungen, Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz–Vienna.

Prof. PhDr. Tomáš Krejčík, CSc., Universität Ostrava/Ostrau, Institut für Geschichte.

Prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc., Masaryk-Universität, Seminar für Kunstgeschichte, Brno/Brünn.

Mag. Martina Lehmannová, Prager Stadtmuseum, Prag, Mährische Galerie, Brno/Brünn.

Mgr. Vladimír Maňas, Ph.D., Masaryk-Universität, Institut für Musikwissenschaft, Brno/Brünn.

Gernot Mayer, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Kunsthistorisches Museum Wien.

Mgr. Radka Miltová, Ph.D., Masaryk-Universität, Departement für Kunstgeschichte, Brno/Brünn.

OR Dr. Friedrich Polleroß, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte.

Doc. PhDr. Bohumír Smutný, Dr., Mährisches Landesarchiv, Brno/Brünn.

Doc. PhDr. Pavel Šopák, *Ph.D.*, Schlesische Universität, Schlesisches Museum, Opava/
Troppau.

PhDr. Štěpán Vácha, *Ph.D.*, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Institut für
Kunstgeschichte, VVI, Prag.

Prof. PhDr. Vít Vlnas, *Ph.D.*, Nationalgalerie Prag.

PhDr. Zuzana Všečeková, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Institut für
Kunstgeschichte, VVI, Prag.

Veröffentlichungen der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission

Band 1

Deutsch:

Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission (Hrsg.): *Liechtensteinische Erinnerungsorte in den böhmischen Ländern*, (Verlag des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein, HVFL), Vaduz 2012.

Tschechisch:

Geiger, Peter / Knoz, Tomáš (edd.): *Místa Lichtenštejnské paměti*. Časopis Matice moravské 131, Brno 2013, Supplementum 3.

Band 2

Deutsch:

Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission (Hrsg.): *Die Liechtenstein: Kontinuitäten – Diskontinuitäten*, (HVFL), Vaduz 2013.

Tschechisch:

Geiger, Peter / Knoz, Tomáš (edd.): *Lichtenštejnové: Kontinuity – Diskontinuity*. Časopis Matice moravské 131, Brno 2013, Supplementum 4.

Band 3

Deutsch:

Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission (Hrsg.), *Die Liechtenstein und die Kunst*, (HVFL), Vaduz 2014.

Tschechisch:

Knoz, Tomáš / Geiger, Peter (edd.): *Lichtenštejnové a umění*. Časopis Matice moravské, Brno 2014, Supplementum 5.

Band 4

Deutsch:

Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission (Hrsg.), *Das Fürstenhaus, der Staat Liechtenstein und die Tschechoslowakei im 20. Jahrhundert*, (HVFL), Vaduz 2013.

Tschechisch:

Geiger, Peter / Knoz, Tomáš (edd.): *Lichtenštejnský knížecí dům, stát Lichtenštejnsko a Československo ve 20. století*. Časopis Matice moravské 132, Brno 2014, Supplementum 6.

Band 5

Merki, Christoph Maria / Löffler, Josef: *Das Haus Liechtenstein in den böhmischen Ländern vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert – Güter, Rechte, Verwaltung*, (HVFL), Vaduz 2013.

Band 6

Keller-Giger, Susanne / Quaderer, Rupert: *Das Fürstentum Liechtenstein, die böhmischen Länder und die Tschechoslowakei, Geschichte der zwischenstaatlichen Beziehungen*, (HVFL), Vaduz 2013.

Band 7

Horčíčka, Václav / Marxer, Roland: *Liechtenstein und die tschechoslowakischen Konfiskationen von 1945. Vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart*, (HVFL), Vaduz 2013.

Band 8

Deutsch:

Peter Geiger / Tomáš Knoz / Eliška Fučíková / Ondřej Horák / Catherine Horel / Johann Kräftner / Thomas Winkelbauer / Jan Županič: *Liechtensteinisch-tschechische Beziehungen in Geschichte und Gegenwart*, Synthesebericht der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission, (HVFL), Vaduz 2014.

Tschechisch:

Peter Geiger / Tomáš Knoz / Eliška Fučíková / Ondřej Horák / Catherine Horel / Johann Kräftner / Thomas Winkelbauer / Jan Županič: *Česko-lichtenštejnské v dějinách a v současnosti*, Souhrnná zpráva Česko-lichtenštejnské komise historiků, Matice moravská, (Disputationes moraviae, sv. 5), Brno 2014

Veröffentlichungen der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission

Band 1

Deutsch:

Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission (Hrsg.): *Liechtensteinische Erinnerungsorte in den böhmischen Ländern*, (Verlag des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein, HVFL), Vaduz 2012.

Tschechisch:

Geiger, Peter / Knoz, Tomáš (edd.): *Místa Lichtenštejnské paměti*. Časopis Matice moravské 131, Brno 2013, Supplementum 3.

Band 2

Deutsch:

Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission (Hrsg.): *Die Liechtenstein: Kontinuitäten – Diskontinuitäten*, (HVFL), Vaduz 2013.

Tschechisch:

Geiger, Peter / Knoz, Tomáš (edd.): *Lichtenštejnové: Kontinuity – Diskontinuity*. Časopis Matice moravské 131, Brno 2013, Supplementum 4.

Band 3

Deutsch:

Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission (Hrsg.), *Die Liechtenstein und die Kunst*, (HVFL), Vaduz 2014.

Tschechisch:

Knoz, Tomáš / Geiger, Peter (edd.): *Lichtenštejnové a umění*. Časopis Matice moravské, Brno 2014, Supplementum 5.

Band 4

Deutsch:

Liechtensteinisch-Tschechische Historikerkommission (Hrsg.), *Das Fürstenhaus, der Staat Liechtenstein und die Tschechoslowakei im 20. Jahrhundert*, (HVFL), Vaduz 2013.

Tschechisch:

Geiger, Peter / Knoz, Tomáš (edd.): *Lichtenštejnský knížecí dům, stát Lichtenštejnsko a Československo ve 20. století*. Časopis Matice moravské 132, Brno 2014, Supplementum 6.

Band 5

Merki, Christoph Maria / Löffler, Josef: *Das Haus Liechtenstein in den böhmischen Ländern vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert – Güter, Rechte, Verwaltung*, (HVFL), Vaduz 2013.

Band 6

Keller-Giger, Susanne / Quaderer, Rupert: *Das Fürstentum Liechtenstein, die böhmischen Länder und die Tschechoslowakei, Geschichte der zwischenstaatlichen Beziehungen*, (HVFL), Vaduz 2013.

Band 7

Horčíčka, Václav / Marxer, Roland: *Liechtenstein und die tschechoslowakischen Konfiskationen von 1945. Vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart*, (HVFL), Vaduz 2013.

Band 8

Deutsch:

Peter Geiger / Tomáš Knoz / Eliška Fučíková / Ondřej Horák / Catherine Horel / Johann Kräftner / Thomas Winkelbauer / Jan Županič: *Liechtensteinisch-tschechische Beziehungen in Geschichte und Gegenwart*, Synthesebericht der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission, (HVFL), Vaduz 2014.

Tschechisch:

Peter Geiger / Tomáš Knoz / Eliška Fučíková / Ondřej Horák / Catherine Horel / Johann Kräftner / Thomas Winkelbauer / Jan Županič: *Česko-lichtenštejnské v dějinách a v současnosti*, Souhrnná zpráva Česko-lichtenštejnské komise historiků, Matice moravská, (Disputationes moraviae, sv. 5), Brno 2014