

der aus der Natur selbst entwickelten Ordnung im Pflanzenornament der Renaissance. Dies ist sehr einfach dadurch zu erklären, daß in der Kunst des Mittelalters die irdische Welt über die Einzelformen wiedererobert wurde. Zu sehr vermischt Comito auch die beiden doch sehr verschiedenartigen Verhaltensweisen zur Natur in den aus der Domus aurea adaptierten Grotesken Raffaels und den illusionistischen Laubenkuppeln Giovanni da Udines im Vatikan.

Wenn auch, wie hier, die Interpretation der als Beispiele herangezogenen Kunstwerke gelegentlich zu flüchtig ist (die Illustrationen Tafel 2—12, Titelseiten von Pflanzenbüchern des 16. und 17. Jh., sämtlich aus amerikanischen Bibliotheken, auf die nur kurz hingewiesen wird, scheinen wirklich eine Verlegenheit), so ist der Wert eines solchen Buches für den Kunsthistoriker dennoch groß. Man liest ein Handbuch mit einer Fülle von Belegen und wird dennoch an jedem Punkt zu einer tieferen Interpretation geführt. Kunstwerke oder Stileigentümlichkeiten erscheinen in neuer Beleuchtung, und wo Comitos Interpretationen enden, hat man ein Mittel in der Hand, selbst weiter zu fragen.

Eva Börsch-Supan

HEINRICH RAGALLER, *J. W. van der Auwera. Ein Skizzenbuch. Dokumente zur Gartenplastik für den Prinzen Eugen.* Würzburg (Echter-Tyroliä) 1979, 48 S. Text, 55 Abb. im Text, 47 Tafeln, DM 48,—.

Dem Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg gingen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs fünf Skizzenbücher verloren, die Anfang 1971 wieder auftauchten und vom Londoner Auktionshaus Sotheby dem Museum zurückgestellt wurden. Dieser glückliche Umstand hat wohl die großzügige Publikation eines dieser Skizzenbücher (Nr. SW 137) veranlaßt. Ihr Text beruht, wie der Autor ausdrücklich betont, auf einem Vortrag, den er im Dezember 1971 in Würzburg hielt und nachträglich durch Anmerkungen und einen ausführlichen Katalog der Zeichnungen ergänzte. Ein Vortrag muß anders aufgebaut werden als ein Buch, die Probleme müssen für den Hörer eindeutiger gelöst werden. Das dürfte gewisse Differenzen zwischen Text, Anmerkungen und Katalog erklären, hat auch die Übersichtlichkeit des Ganzen nicht gerade gefördert.

Es handelt sich, wie Ragaller einleitend feststellt, nicht eigentlich um ein Skizzenbuch, sondern um eine Sammlung von Zeichnungen nach Werken anderer Künstler bzw. um Paraphrasen von solchen. Sie werden in den alten Inventaren der Kunstsammlung Martin von Wagners als Werke Auweras angeführt und scheinen direkt aus dem Erbe des Künstlers zu stammen. Der Würzburger Hofbildhauer Johann Wolfgang van der Auwera hat sich in seiner Jugend, von Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn gefördert, 1730 bis 1736 in Wien aufgehalten. Die Zeichnungen zeigen sein

Interesse an der Plastik des österreichischen Barocks, das sich auch in seinen späteren Werken in Würzburg niederschlug. Schon Richard Sedlmaier und Rudolf Pfister haben in ihrer Monographie der Würzburger Residenz (München 1923, Anm. 264) darauf hingewiesen, daß in diesem Band Zeichnungen Auwers nach den Herkulesgruppen der Reichskanzlei und den Atlanten des Oberen Belvederes in Wien enthalten sind und daß andere Zeichnungen Auwers im Wagner-Museum Skulpturen aus Schloßhof an der March, dem Jagdschloß des Prinzen Eugen von Savoyen, kopieren.

Ragaller ist es gelungen, weitere Blätter des „Skizzenbuchs“ als Nachzeichnungen nach Schloßhofer Gartenplastiken zu identifizieren. Diese Entdeckung ist von dokumentarischem Wert, da das Ensemble der Skulpturen von Schloßhof zerstreut wurde und die dort noch vorhandenen stark beschädigt sind. Ragaller hat außerdem die beiden Herkules-Gruppen (heute im Oberen Belvedere) auf Canalettos Ansicht der Ehrenhofseite von Schloßhof erkannt und auf Einzelblättern Auwers im Wagner-Museum diese und die auf dem Bild sichtbare, heute verlorene Brunnengruppe wiedergefunden (S. 15 f., Abb. 16—22). Er schreibt diese Plastiken Lorenzo Mattielli zu (S. 15, 29) und meint, daß er jener „Bildhauer des Prinzen Eugen“ gewesen sei, bei dem Auwera — nach zwei Briefen von Balthasar Neumann an Friedrich Karl von Schönborn — „in Condition“ war (S. 34). Die aus dieser Nachricht ableitbare Vermutung, Auwera habe bei Mattielli gelernt, wurde schon bei Sedlmaier-Pfister (Anm. 231) ausgesprochen, aber nicht weiterverfolgt, da ihnen der Einfluß Giovanni Giulianis auf Auwers spätere Plastik stärker zu sein schien. Ragaller geht einige Schritte weiter. Er will außerdem die Hand Mattiellis an den Atlantenfiguren der Sala terrena des Oberen Belvederes in Wien erkennen und sieht auch enge Beziehungen zwischen Skulpturen Mattiellis und Statuen des Belvederegartens. Gartenplastiken des Belvederes und Schloßhofs mit dem Namen Mattiellis zu verbinden, ist interessant und der Überlegung wert, müßte aber doch im Rahmen der gesamten Problematik der Wiener Plastik zwischen 1713 und 1733 und unter Heranziehung der Literatur gesehen werden.

Doch bleiben wir zunächst bei den Zeichnungen. Die 47 lavierten Federzeichnungen des Bandes stammen meiner Meinung nach nicht, wie Ragaller annimmt, alle aus derselben Zeit, denn sie zeigen nicht denselben Zeichenstil. Abgesehen von dem nicht von Auwera stammenden Blatt (fol. 8) lassen sich m. E. mehrere stilistisch verschiedene Gruppen erkennen:

Zu der Gruppe der 1733 datierten Blätter (fol. 15, 22, 26, 47) gehören alle Nachzeichnungen nach den Atlanten des Belvederes (fol. 20, 21, 23), nach den Liegefiguren der vier Jahreszeiten und der Sphinx im Park von Schloßhof (fol. 40—43, 48) und nach den höchstwahrscheinlich auch aus Schloßhof stammenden Brunnenfiguren (fol. 38, 39, 44—47), wohl auch fol. 2, 14 und 25. Es sind Zeichnungen eines jungen Bildhauers, mit klarem Umriß, wenig Binnenzeichnung und starker Herausarbeitung des Körpervolumens durch

die Lavierung, z. T. noch etwas unbeholfen im Strich. Dieser Gruppe gehören auch die Einzelblätter des Wagner-Museums mit den allegorischen Puttengruppen der vier Elemente (Abb. 3, 4) bzw. Afrikas und Amerikas (Abb. 5), den Herkules-Gruppen (Abb. 16, 17) und der Neptungruppe (Abb. 22) aus Schloßhof an. Die drei letzteren, 1731, 1732 bzw. 1733 datierten Blätter großen und annähernd gleichen Formats nach den Gruppen im Ehrenhof fallen durch ihre sorgfältige Ausführung auf. Es könnte sich um Akademie-studien handeln. Auwera hat nachweislich 1730 an der Wiener Akademie nach Antiken gezeichnet. Dem Ausbildungsgang entsprechend scheint er ab 1731 zum Zeichnen nach „modernen“ plastischen Vorlagen fortgeschritten zu sein. Möglicherweise sind auch manche Blätter des „Skizzenbuchs“ im Rahmen dieses Studienbetriebs entstanden.

Verwandt mit dieser ersten Gruppe, aber nicht identisch im Zeichenstil sind die stärker bewegten, immer noch gedrungeneren, aber doch etwas schlankeren „Musikantinnen“ (fol. 16—19). Graziler, zarter in den Gesichtstypen und kleinteilig-dekorativer im Zeichenstil sind die Allegorien der Fürstentugenden (fol. 9—12). Ihnen stehen das Grabmal, die Wappenkartusche und der Kaminentwurf (fol. 50, 13, 49) nahe.

Die extrem gelangten allégorischen Figuren (fol. 29—37) unterscheiden sich in ihrer Schlankheit, Steifheit, den kleinen Köpfen und dem eckigen Kontur wesentlich von den ersten drei Gruppen. Ihnen verwandt sind die Paraphrasen der Herkulesgruppen der Reichskanzlei (fol. 7 u. 7A). Bei Sedlmaier-Pfister (Anm. 234) wird die Entwicklung des Zeichenstils Auweras in vier Stufen charakterisiert. Danach würde diese Gruppe seinem Zeichenstil der 2. Hälfte der dreißiger Jahre, also nach seiner Rückkehr nach Würzburg, entsprechen (Sedlmaier-Pfister I, Abb. 97).

Die späteste Gruppe umfaßt Blätter mit einem sehr persönlichen, dekorativen Zeichenstil mit bizarrem Umriss, vielfach gebrochenem Kontur, zahlreichen Pentimenti und lebhafter Hell-Dunkel-Wirkung (fol. 3—6). Sedlmaier-Pfister nennen ihn den „virtuosen Stil der vierziger Jahre“ (vgl. ebenda, I, Abb. 104, 105).

Im „Skizzenbuch“ läßt sich also eine Entfaltung des Zeichenstils Auweras zu größerer Eigenständigkeit erkennen, die man auch als Wendung vom österreichischen Barock der dreißiger Jahre zum mainfränkischen Rokoko sehen kann. Wie schon angedeutet, zeichnen sich verschiedene Gruppen von Vorbildern ab. Die erste und größte umfaßt Zeichnungen nach Werken im Belvedere und in Schloßhof. — Einige Blätter scheinen auf Werke Lorenzo Mattiellis zurückzugehen: Die Nymphe (fol. 25), die im Figurentypus dessen Stuckplastiken in Schloß Eckartsau von 1731 entspricht, wie Ragaller (S. 30) mit Recht bemerkt, der Engel (fol. 15), der mit dessen Figuren am Kuppeltambour der Karlskirche in Wien eng verwandt ist (nicht mit Paul Strudel, wie Ragaller S. 41 annimmt), wohl auch die Madonna (fol. 14) und natürlich die genannten Herkulesgruppen (fol. 7 u. 7A). Dagegen ist

die Raptusgruppe mit dem Schirmchen (fol. 6) in dieser Form nicht im Wiener Schwarzenberggarten und nicht als Werk Mattiellis vorstellbar, wie Ragaller (S. 13) annehmen möchte; es ist eine Umsetzung Auveras im Sinn des Rokoko. — Ragaller meint, daß auch die „Musikantinnen“ und die Zweifigurengruppen der Fürstentugenden (S. 31; nicht so im Katalog S. 39 f.) und sogar die auf fol. 3—5 (m. E. in einem viel späteren Zeichenstil) wiedergegebenen Plastiken verschollene Werke aus Schloßhof wären (S. 38). Aus den genannten stilistischen Gründen scheint mir diese durch keine Beweise gestützte Annahme zu gewagt, zumal die Gartenplastik von Schloßhof durch alte Photographien recht gut dokumentiert ist.

Ragaller hat im Herbst 1971 und nochmals Anfang 1972 Schloßhof besucht und war begreiflicherweise über den Zustand des Parks erschüttert. Da er sich bloß auf Max Hallers Geschichte von Schloßhof (1902) und auf die Angabe bei Sedlmaier-Pfister (Anm. 231) stützte, die Skulpturen von Schloßhof wären in den Bauhof von Schönbrunn gebracht worden, neuere Spezialliteratur aber nicht berücksichtigte, haben sich einige Mißverständnisse ergeben (S. 19).

Wie bei allen Bauten des Prinzen Eugen sind auch bei Schloßhof urkundliche Nachrichten spärlich. Das wenige wurde schon seinerzeit von Bruno Grimschitz in seiner Hildebrandt-Monographie und zuletzt von Max Braubach in seiner Monographie über den Prinzen Eugen (Wien 1965, Bd. V, S. 55 ff.) zusammengestellt. Die prachtvolle Anlage ist noch unter Kaiserin Maria Theresia, die sie 1755 erwarb, gepflegt worden. Der langsame Verfall des Gartens begann erst seit Joseph II. Die Ursachen waren Sparsamkeit, Nützlichkeitsdenken und Nüchternheit; schließlich war auch der französische Park bereits aus der Mode. Das Wasserschöpfwerk und die Zuleitungen verfielen allmählich, die Kaskaden und Bassins in der Mittelachse, die bei Canaletto (1759/60) noch zu sehen sind, wurden zugeschüttet und eines Teils ihres Statuenschmucks beraubt. Davon abgesehen haben sich jedoch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die Skulpturen am Bau selbst, im Ehrenhof und Garten größtenteils erhalten, wie zahlreiche photographische Aufnahmen von Josef Wlha (um 1885) bezeugen (Abb. bei Haller, Grimschitz und Ragaller, Abb. 26 u. Abb. 53, 54 auf S. 8; weitere im Bundesdenkmalamt und im Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek). Erst der endgültige Verlust der Funktion als kaiserliches Jagdschloß und die Umwandlung in ein Militärinstitut beraubte die Repräsentationsräume des Schlosses und den Garten der meisten Kunstwerke. Ihr Abtransport nach Wien 1898/99, durch Akten, Inventare und Pläne genau belegt, wurde bereits geschildert (Gert-rude Aurenhammer in: Mitteilungen der Österr. Galerie 13, 1969, S. 102 ff.). Die Absicht war, diese Werke in anderen Gebäuden und Gärten des Hofes zu verwenden und sie dadurch vor Schaden zu bewahren. Sie wurden zunächst im Bauhof von Schönbrunn gelagert, um dann an andere Schlösser verteilt zu werden. Daß die meisten Plastiken schon auf dem Transport nach

Schönbrunn zerbrochen (Ragaller S. 19 nach Haller S. 104) ist wohl stark übertrieben. In denselben Jahren hat man das Obere Belvedere in Wien als Residenz für den Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand ausgebaut, wobei man trachtete, möglichst viele originale Stücke aus der Zeit des Prinzen Eugen zu verwenden (G. Aurenhammer, S. 103 f.). Im Oberen Belvedere befinden sich außer den Herkulesgruppen noch zwei Puttengruppen aus Schloßhof, die Allegorien des Wassers und Amerikas. Viele andere Kunstwerke aus Schloßhof werden in Wiener Museen und Sammlungen verwahrt. — Schwerste Beschädigungen erlitten Schloß und Park am Ende und nach dem Zweiten Weltkrieg (zu all dem vgl. L. Popelka, Marchfeldschlösser, Wien 1959; P. M. Plechl, Das Marchfeld, Wien 1969). Wenn man das bedenkt, so hat der Abtransport von 1898/99 vieles erhalten. Jene Gartenskulpturen, die damals in Schloßhof verblieben waren, haben dagegen durch die Ereignisse um und nach 1945 schweren Schaden davongetragen. Diese hat Ragaller 1971 und 1972 im Park gesehen und fotografiert. — Nach dem Österr. Staatsvertrag und dem Abzug aller Besatzungstruppen 1955 wurde eine neue Funktion für das unmittelbar an der Grenze zur Tschechoslowakei gelegene Schloß gesucht, die auch die äußerst kostspielige Rekonstruktion des seit mehr als 150 Jahren verfallenen französischen Parks rechtfertigen sollte (vgl. J. Zykan in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XX, 1966, S. 101 ff.). Als erstes begann man mit der Restaurierung des schwer beschädigten Schloßgebäudes. Anfang der siebziger Jahre wurden auch die großen aus Schloßhof stammenden Gittertore, die in Schönbrunn bzw. im Unteren Belvedere eingebaut gewesen waren, nach Schloßhof zurückgebracht. Bei der in Gang befindlichen Restaurierung der Gartenplastik werden die von Ragaller identifizierten Nachzeichnungen Auweras gewiß von Nutzen sein.

Dennoch wird man das ikonologische Programm der Gartenplastik kaum rekonstruieren können, wie das für den Wiener Belvederegarten aufgrund der noch vorhandenen Skulpturen mit Hilfe des Stichwerks von Salomon Kleiner gelungen ist (H. Aurenhammer in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVII, 1956, S. 86 ff.). In Schloßhof sind zu wenig Originale erhalten; durch die Zeichnungen Auweras und mehr noch durch die alten Photographien ist vieles überliefert, aber nicht an einem bestimmten Ort des Gartens belegbar. Ohne den genauen Ort einer Statue oder Vase zu kennen, kann man aber ihre Bedeutung im ikonologischen Zusammenhang nicht erfassen. Die Ansichten Canalettos sind, was die Plastiken betrifft, doch zu undeutlich. Ragaller versucht danach eine Deutung der Figuren der Hauptkaskade (S. 27), muß aber einräumen, daß die Kleinheit der Darstellung keinen endgültigen Schluß zuläßt (Anm. 26).

Zur Frage der Autorschaft Mattiellis an Plastiken im Belvedere und in Schloßhof seien einige grundsätzliche Feststellungen erlaubt. Die maßgebende Persönlichkeit war der leitende Architekt, in beiden Fällen Lukas

von Hildebrandt, der den Gesamtplan entwarf. Ihm standen ein Wasserbauingenieur und ein Gärtner zur Seite. Dies wird durch die Nennung nur dieser drei Namen — Hildebrandt, Dominique Girard und Anton Zinner — in Kleiners Belvederewerk bestätigt. Die Bau- und Gartenplastik war eine untergeordnete Kunstgattung, ihre Ausführung wurde vom Architekten einer oder mehreren Bildhauer- und Steinmetzwerkstätten übertragen. Wir wissen wenig über den Betrieb in diesen Werkstätten. Urkundliche Belege für bestimmte Werke einzelner Bildhauer sind selten. Es gibt alte Nachrichten — wie jene, daß die Gartenplastik des Belvederes von Stanetti und Lechleitner stammt —, und Versuche, bisher „namenlose“ Werke einzelnen, nicht immer genau faßbaren Persönlichkeiten zuzuschreiben. Gertrude Schikola hat in ihrer Untersuchung der Wiener Barockplastik (in: Geschichte der Stadt Wien VII/1, 1970, S. 122 ff.) außer diesen beiden Namen noch Johann Christoph Mader, Johann Baptist Straub und Josef Kracker als mögliche Mitarbeiter an der Belvedereplastik genannt. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß am Hochaltar des Stiftes Melk drei Künstler beschäftigt waren — der Entwerfer (Antonio Beduzzi), der Hersteller der Modelle (Lorenzo Mattielli) und der ausführende Bildhauer (Peter Widerin) — kann man sich die Werkstattgepflogenheiten bei einem so umfangreichen, mehr als zehn Jahre (1713—26) dauernden Unternehmen wie dem Belvederegarten ungefähr vorstellen. Noch dazu liegen fast allen Plastiken Stiche nach französischen Vorbildern zugrunde, wie im einzelnen nachgewiesen wurde (H. Aurenhammer, S. 99 ff.). Nach den vielen Restaurierungen und Erneuerungen der Statuen seit dem 18. Jahrhundert ist auch aus diesem Grund eine Zuschreibung einzelner Werke an bestimmte Meister sehr problematisch.

Die Abstützung der Decke der Sala terrena des Oberen Belvederes im Winter 1732/33 war eine Notlösung; das bedingt wohl die ungewöhnliche Massigkeit und „Eingezwängtheit“ dieser Atlantenfiguren — etwa im Vergleich zu den Giuliani zugeschriebenen Treppenhausatlanten im Stadtpalais des Prinzen Eugen. Ragaller weist auf eine Verwandtschaft der Belvedereatlanten mit den vier Herkulesgruppen Mattiellis am Reichskanzleitrakt der Wiener Hofburg hin (S. 10). Diese Monumentalgruppen sind zwar durch eine Notiz im „Wienerischen Diarium“ vom 16. Oktober 1728 als Werke Mattiellis überliefert, aber nicht charakteristisch für dessen Stil, wie schon Richard Milesi in seiner (ungedruckten) Dissertation über Mattielli (Graz 1946) und auch Schikola (S. 135) festgestellt haben. Viel eher finden wir Mattiellis Stil in den Atlantenfiguren der Sala terrena des Stifts Klosterneuburg. Beide Werkgruppen — in Klosterneuburg wie an der Reichskanzlei — haben aber bei aller Monumentalität die Beweglichkeit und die kleinteilig-differenzierte Behandlung der Oberfläche gemeinsam. Sie lassen sich darin nicht mit den klobigen, viel weniger bewegten Figuren im Belvedere vergleichen, deren Körper und Draperie eher grob und groß-

flächlich behandelt sind. — Zu den heute in der Sala terrena des Oberen Belvederes aufgestellten, noch derberen beiden Herkulesgruppen aus Schloßhof, die Heinrich Decker (Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943, S. XIV, Abb. 295) dem Umkreis Mattiellis, Ragaller (S. 15) aber „unbedingt“ Mattielli zuschreibt, hat schon Milesi und seither Schikola (S. 123) bemerkt, daß sie wohl aus dem Kreis der Bildhauer des Prinzen Eugen stammen, aber jedenfalls nicht von Mattielli ausgeführt wurden.

Ragaller meint, daß die Bildhauerwerkstatt, die bis etwa 1725/6 an den Plastiken des Belvederegartens arbeitete, anschließend in Schloßhof beschäftigt war. Dieser Gedanke hat manches für sich. Es gibt Verwandtschaften zwischen den Liegestatuen und Brunnenfiguren der beiden Gärten, wenn diese auch vor allem durch die gleichen französischen Vorbilder bedingt sein werden. Ragaller führt ja auch diesbezüglich das Stichwerk von Thomassin an. Bei einem Vergleich der beiden Ensembles zeigt sich aber ein Stilwandel, zeitlich und vielleicht durch neu hinzugekommene ausführende Bildhauer bedingt: Die Plastiken aus Schloßhof sind gedrungener, „naturalistischer“ und stärker dekoriert als jene im Belvedere. Es ist die Frage, ob sie in Schloßhof selbst entstanden oder ob nicht zumindest ein Teil von ihnen (zu Schiff?) dorthin gebracht wurde, wie das für andere, auch große Plastiken der Zeit überliefert ist. Die 1731, 1732 und 1733 datierten großen Blätter nach den Plastiken des Ehrenhofs dürfte Auwera in Wien angefertigt haben. Es ist nämlich nicht sehr wahrscheinlich, daß er in der kältesten Jahreszeit, nach der Datierung am 24. Januar 1733, die Neptungruppe in Schloßhof gezeichnet hat, wie Ragaller (S. 15) meint.

Enge Verwandtschaft mit dem Stil gesicherter Arbeiten Mattiellis scheint m. E. in den Schloßhofer Gartenplastiken nicht zu bestehen. Das schließt aber nicht aus, daß Auwera, wie uns die Briefe Balthasar Neumanns von 1736 berichten, bei einem im Dienst des Prinzen Eugen stehenden Bildhauer — wahrscheinlich haben sich mehrere als solche bezeichnet — beschäftigt war. Die enge Verbindung der Schönborn mit dem Prinzen Eugen hat den künstlerischen Austausch zwischen Wien und Würzburg gefördert. Auwera, von Friedrich Karl von Schönborn nach Wien gesandt, hat durch sein Studium an der Akademie, seine Tätigkeit in einer Wiener Bildhauerwerkstatt, die auch an Aufgaben für den Prinzen Eugen beteiligt war, und die Verarbeitung von Wiener Eindrücken in seinem späteren Werk dazu beigetragen.

Alle diese Erwägungen sollen das Verdienst des Autors um die Edition des „Skizzenbuchs“ nicht schmälern, die für die Biographie Auweras wie für die Gartenplastik von Schloßhof neue Erkenntnisse gebracht hat, auch wenn man die Zuschreibung dieser Plastik und der Atlanten des Belvederes an Mattielli nicht ohne weiteres bejahen kann.

Hans Aurenhammer