

# BAROCKBERICHTE

## 44/45







Abb. 1: J. B. Hagenauer, Prometheus, Blei-Zinn, 1759, Wien, KHM, Kunstammer.

Ingeborg Schemper-Sparholz

## Dauer und Vergänglichkeit: Der Bildhauer Johann Baptist Hagenauer und die Wirkungsästhetik der Materialien Blei, Marmor, Terrakotta, Gips

Der Bildhauer Johann Baptist Hagenauer stand stets im Schatten seiner Konkurrenten in Wien, des exzentrischen Messerschmidt, des wortgewandten Beyer, des virtuos male- rischen Mollinarolo. Dies zeigte sich zuletzt bei der Ausstellung 1993, die Georg Raphael Donner und seinem Kreis gewidmet war.<sup>1</sup> Seit dem grundlegenden Aufsatz von Sobotka/Tietze-Conrat und der quellenrei- chen Dissertation von I. Wegleiter 1952 hatte sich kaum jemand um sein Werk bekümmert.<sup>2</sup> Nur die Salzburger Forschung

hat ihn nicht vergessen. Wichtige Beiträge stammen von F. Martin und A. Hahn.<sup>3</sup> Hagenauer verdankt seine Wiederentdeckung 2006 in erster Linie dem Gedenkjahr für W. A. Mozart, lassen sich doch über den Wohnsitz der Familie Mozart im Haus des Handelsmannes Lorenz Hagenauer Verbindungen auch zu den entfernt verwandten Brüdern Wolfgang und Johann Baptist her- stellen. Wie aus Erwähnungen in den Briefen hervorgeht, haben die Mozarts den Aufstieg Johann Baptists vom einfachen

Bildschnitzer zum Akademieprofessor in Wien mit Interesse verfolgt.<sup>4</sup>

Hagenauer war kein Genie wie Mozart, doch er war vielseitig begabt und reagierte sensi- bel auf die unterschiedlichen Gestaltungs- möglichkeiten, die eine Umbruchzeit wie das späte 18. Jahrhundert ihm bot. Er beherrschte die Materialien Holz, Stein, Metall und machte sich die damals begin- nende Vorliebe für Gips zunutze. Er benö- tigte immer starke Impulse von außen, an denen er seinen Stil ausrichten konnte.





Entscheidend für die Wahl seiner Stilmittel war das soziale Umfeld, in dem sich seine Lehrer, Auftraggeber und seine Kunden bewegten: das Salzburger Bürgertum, der geistliche Hof des konservativen Fürsterzbischofs Schrattenbach, die Wiener kaiserliche Akademie in den fünfziger Jahren bzw. nach der Kaunitz'schen Reform im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts.

#### *Entdeckung eines Talents – Der Umgang mit dem Schnitzmesser 1754-1761*

Zunächst erlernte der aus bäuerlichen Verhältnissen stammende und geschickt mit dem Schnitzmesser umgehende Knabe das flamboyante Rokoko Augsburger Prägung, wie es – vermittelt durch Ornamentblätter – die Altäre ländlicher Kirchen auszeichnete.

In Johann Georg Itzfeldner, dem Bildschnitzer aus Tittmoning, den er an Virtuosität bald übertraf, fand er einen soliden Lehrer.<sup>5</sup> Wie aus der oft zitierten Tagebucheintragung des Abtes Dominikus Hagenauer hervorgeht, hatte Lorenz Hagenauer, dem die Namensgleichheit auffiel, den begabten Knaben entdeckt.<sup>6</sup>

Nur zwei kleinformatige Virtuosenstücke aus seiner Frühzeit sind erhalten. Das mit 1753 und dem Familienwappen der Hagenauer bezeichnete Laurentiusreliquiar aus Lindenholz<sup>7</sup>, das offenbar aus dem Besitz von Lorenz Hagenauer stammt, könnte als Vorzeigestück bei Fürsterzbischof Schrattenbach gedient haben (Abb. 4). Die 1754 bezeichnete Sigmundsglorie aus Alabaster ist bereits, wie Wegleiter aufgrund der

gelängten Figurentypen m. E. richtig vermutet, in Wien entstanden und seinem Förderer als Beweis seines Lernfortschritts übergeben worden (Abb. 2).<sup>8</sup>

#### *Schulung an der k.k. Hofakademie in Wien – Kostbares in Blei 1761-1764*

Schrattenbach, der gerne mittellose Talente förderte, unterstützte finanziell die Ausbildung Hagenauers.<sup>9</sup> Zur weiteren Schulung wurde er bezeichnenderweise nicht nach München zu Johann Baptist Straub, sondern an die Wiener Akademie geschickt. Erstens waren Schrattenbach und das Domkapitel politisch und kulturell nach Wien orientiert, – die Beziehungen zu Bayern waren gespannt – und zweitens genoss die Wiener Akademie damals höchstes Ansehen im



Abb. 2 (links außen): J.B. Hagenauer, *Glorie des hl. Sigismund*, 1754, Alabaster, Lawrence (Kansas, USA), Helen Foresman Spencer Museum of Art.

Abb. 3 (links innen oben): J. G. Itzfeldner, *Tabernakelentwurf*, um 1760, Pfarrarchiv Tittmoning.

Abb. 4 (links innen unten): J. B. Hagenauer, *Laurentiusreliquiar*, 1753, Lindenholz, Wien, Österreichische Galerie.

Abb. 5 (rechts oben): *Beatrizet, Prometheus nach Zeichnung von Michelangelo*, Kupferstich.

Abb. 6 (rechts unten): *Prometheus*, Porzellan, Manufaktur Doccia, Doccia, Museo Ginori.

Abb. 7a-b (auf Seite 840/841): *Prometheus*, Terrakotta, Wien, MAK

mitteleuropäischen Raum. Hier geriet Hagenauer ganz in den Bann des Wiener Barockklassizismus der Donnernachfolge und lernte mit den Materialien Gips und Blei-Zinn umgehen.

Als Hagenauer am 30. April 1754 in die Akademie eintrat, war der Maler Paul Troger Rektor; als Professoren für Bildhauerei und erfahren im Metallguss erlebte er noch Matthäus Donner, ab 1757 Jakob Gabriel Mollinarolo und Balthasar Ferdinand Moll, im Stein konnte er seine bei Itzfeldner erworbenen Kenntnisse bei Jakob Schletterer perfektionieren.

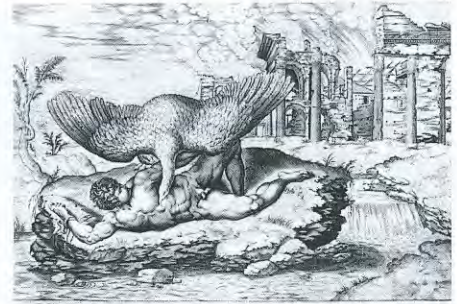
Hagenauer nahm 1754 am letzten Preisbewerb vor der Akademieform teil und erzielte mit der Gruppe „Herkules und Antaeus“ den 2. Preis hinter Veit Königer.<sup>10</sup> Sehr bald muss er durch die Anfertigung kleinplastischer Metallarbeiten Aufmerksamkeit erregt haben. Aus den Jahren 1756 und 1759 sind einige Stücke überliefert, die durch ihre Provenienz aus Wiener kaiserlichem und Salzburger fürsterzbischoflichem Besitz ihre Wertschätzung beweisen. Seine Selbsteinschätzung in den von der Akademie geforderten Industrialsteuerlisten entspricht derjenigen Schletterers, nämlich 4 fl. 10 x. Neben der Mitarbeit in den Werkstätten der Akademieprofessoren, scheint Hagenauer durch Kunstammerstücke aus Blei-Zinnguß zusätzliche Einkünfte gewonnen zu haben.

Von einem an der Akademie eingereichten Aufnahmestück ist nichts bekannt. Keines wäre besser geeignet gewesen als die Metallarbeit des gefesselten Prometheus (1759), zu der eine Vorstudie, aber keine Replik bekannt ist (Abb. 1).<sup>11</sup> Es ist ein ganz der Akademie verpflichtetes Thema, stellt es doch am Beispiel einer heroischen nackten Aktionsfigur den Ausdruck von Schmerz

dar und ist gleichzeitig Sinnbild für den eingeschränkten schöpferischen Menschen, ja speziell für den Bildhauer, denn Prometheus schuf den Menschen aus Ton.

Das Thema „Prometheus mit dem Geier“ (sic!) war 1731 die erste Preisaufgabe an der Wiener Akademie nach Einführung des Preissystems nach französischem Vorbild durch Van Schuppen gewesen. Anton Zinner, eine Schüler Lorenzo Mattiellis ging damals als Sieger hervor, Jakob Schletterer erhielt den 2. Preis.<sup>12</sup> Dieser könnte die Anregung zu dem Thema geliefert haben, möglicherweise existierten die Preisstücke auch noch in der Lehrsammlung der Akademie oder in der Werkstatt des Bildhauers. Auch an der französischen Akademie wurde das Thema prämiert. 1738 schuf Nicolas-Sebastien Adam (Adam le Jeune) ein Gipsmodell des an den Felsen geschmiedeten Prometheus für die Académie in Paris, dessen Marmorfassung 1762 als Aufnahmestück akzeptiert, im Salon 1763 ausgestellt und von Diderot besprochen wurde.<sup>13</sup>

Lomazzo wählt in seinem kunsttheoretischen Traktat (1586) Prometheus als Beispiel, um den „moto“ des Schmerzes zu demonstrieren. „Die erste Passion ist also der Schmerz, welcher je nach der Qual, die einer erleidet, bewirkt, dass sich der Körper in schmerzlichen Gebärden bewegt.“ Lomazzo beschreibt, wie Prometheus den Bauch einzieht und die Oberschenkel anspannt, wie er dadurch nur noch mehr dem Geier seine Leber preisgibt, wie er voller Schmerz das andere Bein ausstreckt und alle Sehnen bis in die Fingerspitzen gespannt sind. Der Schmerz drücke sich aber auch im Gesicht aus, in der Wölbung der Brauen, dem Sichtbarwerden der Zähne, den panisch verdrehten Augen. Auch auf die Beschreibung der tiefen Wunde und die sichtbar blutende Leber wurde in der literarischen Überlieferung Wert gelegt.<sup>14</sup> Hagenauer kannte wohl auch den Stich von Beatrizet, der auf einer in Florentiner Manieristenkreisen häufig kopierten Michelangelozeichnung beruht (Abb. 5). Er zeigt den Riesen Tityos, der ein ähnliches Schicksal erdulden musste wie Prometheus.<sup>15</sup> Die Zeichnung hat schon Rubens zu seiner dramatischen Darstellung des rücklings stürzenden angeketteten Prometheus inspiriert, auf den der Adler mit mächtigen Schwingen herabstößt, und die blutige Leber aus dem Brustkorb heraushackt.<sup>16</sup> Die dreidimensionale Umsetzung des Themas in einer Bronze-Gruppe gelang dem Florentiner Giovanni Battista Foggini, der nun Prometheus in halb liegender Position mit auf den Rücken gebundenen Armen auf einer geschichteten Gesteinsformation fixiert. Die Fesselung vollzieht Merkur, der in Schwebeposition auf der linken Seite den Gegenpart bildet. Von dieser narrativen Gruppe existiert auch eine naturalistisch bemalte Porzellanfassung



der Manufaktur Doccia, die auf Merkur verzichtet und auf das nachweisbar in der Manufaktur vorhandene Modell Fogginis zurückgeht (Abb. 6). Die Bemalung wird dem in Doccia erfolgreichen Wiener Karl Anreither von Zierenfeld zugeschrieben, der 1746 mit mehreren Kisten Florentiner Produktion nach Wien gereist war, um diese zu vermarkten.<sup>17</sup> So wäre es denkbar, dass sich ein solches Stück auch in Wien befand, als Hagenauer in den fünfziger Jahren an der Akademie studierte.

Ein Terrakottamodell im Museum für Angewandte Kunst in Wien, das als eine Studie für die Blei-Zinngruppe im KHM aufzufassen ist, erhält durch eine spätere (?) naturalistische Inkarnatfassung und graubraune Bemalung des Felsens den Charakter einer selbständigen Kleinplastik und dadurch Ähnlichkeit mit der Florentiner Gruppe (Abb. 7 a-b).<sup>18</sup> Der Künstler erkannte aber offenbar die unbefriedigende Lage des linken Armes, die Prometheus aufgrund seiner Fesselung verkrampt abgewinkelt zwischen Rücken und Felsen führt. Die Metallgruppe lässt Prometheus durch die Handschellen, die nur den linken Arm weggestreckt am Felsen fixiert, mit der Rechten so viel Spielraum, dass er mit dem Arm über den Kopf greifen kann, offenbar in dem Versuch sich mit einem Tuch die Augen zu bedecken. Auch die Beine sind mit Fußfesseln angekettet, das rechte durchgestreckt, das linke





abgewinkelt. In dem Bemühen, sich der quälenden Bedrängnis durch den Vogel zu entziehen, ist der Oberkörper weit nach hinten gebogen, sodass eine langgezogene von Kopf bis Fuß reichende, den Raum ergreifende Bewegungskurve entsteht, denn der Betrachter wird nicht auf eine Ansicht festgelegt, wie schon durch die ovale Bodenplatte nahegelegt ist. Das felsige Gelände

des Kaukasus wurde zu einer abgetrepten Rasenbank, an welcher der glatte Körper des Prometheus diagonal ausgestreckt ist. Dieser Untergrund, ein Stück Natur – moosbewachsen, steinig, durchzogen von einem abgestorbenen Baumstamm, einem Baumstrunk mit poröser Rinde, Baumschwämmen und einzelnen Blattpflanzen – gab Hagenauer Gelegenheit, mittels unterschiedlicher Pun-

zierung sein Können in der Strukturierung der Metalloberfläche zu beweisen. Der Vogel, ein Beispiel für Hagenauers Fähigkeit als Tierplastiker, zeigt in seinem Gefieder eine genaue Differenzierung von weichen Brustfedern und kräftigen Flugfedern. Von bestürzender Drastik ist das aus der Wunde tropfende Blut durch eine wie im Fluss erstarrte Bleischnur wiedergegeben.





Bei der Aktfigur klingen wohl bewusst noch andere Michelangelo-Reminiszenzen an, die auf Studien nach Figuren aus der Sistina beruhen, wie sie in Form von Nachzeichnungen und Stichen in den Akademien verfügbar waren.<sup>19</sup> Dafür spricht die Lagerung und Muskelbildung des gelängten Aktes mit über den Kopf gelegtem Arm, der runde kahle Kopftypus mit dem schreiend geöffneten

Mund und der angedeuteten Geste des Verhüllens mittels eines über den Kopf gezogenen Tuches, Motive, die an die Ignudi Michelangelos erinnern.<sup>20</sup> Prometheus blieb abgesehen von Porträts das einzig erhaltene profane Thema im kleinplastischen Werk des Künstlers.

Die vergoldete Bronzestatuette des isoliert an einer kurzen Säule gebundenen geißel-

ten Christus (1756) befand sich ursprünglich in Salzburg, ehe sie in die Sammlung Delmar und zuletzt nach Cleveland gelangte (Abb. 8).<sup>21</sup> Das kostbare Material und die patriotische Signatur: IOANNES HAGENAUER SALISBURGENSIS INVENIT ED FECIT 1756 lassen vermuten, dass sie für den Fürsterzbischof Schrattenbach bestimmt war. Die isolierte Figur des angeketteten



Christus stellt einen Andachtsbildtypus dar, der offenbar in Salzburg besonders beliebt war. Balthasar Permoser hat 1725 bei seinem Aufenthalt eine Kleinskulptur aus buntem Marmor gemeißelt, die er seinem Lehrer Hans Adam Weissenkirchner verehrte. Itzfeldner fertigte 1760 – also später als Hagenauers Kleinplastik – eine Replik in vergrößertem Maßstab für ein Epitaph in Tittmoning. Sie zeigt einen sich heroisch gegen den Schmerz aufbäumenden Akt mit zurückgelegtem Kopf und leidenden Zügen.<sup>22</sup> Hagenauer entnahm seine Christusfigur einer Komposition Paul Trogers, die durch eine Zeichnung im Innsbrucker Ferdinandeum überliefert ist (Abb. 9). Hier wird der extreme Kontrapost der Invention Tintoretts auf die Spitze getrieben. Durch die in Gegenbewegung ausholenden Gesten der Schergen und die massive hochgezogene Säule wird die Komposition aber im Gleichgewicht gehalten. Bei einer schematisierenden akademischen Schülerzeichnung aus dem Trogerkreis wurde die Szene auf das Gegenüber von Christus und einem Schergen reduziert. Der Griff nach den Haaren des Leidenden scheint ihn zwar regelrecht hinunterzuziehen, kompositionell ist jedoch ein Ausgleich geschaffen. Hagenauer isoliert nun den unversehrten Leib Christi als Andachtsbild. Sein Kippen nach vorn wird optisch durch die massiven Ketten verhindert, mit denen seine Hände hinter seinem Rücken an dem Säulenstumpf angebunden sind. Der Kopf zeigt eine differenzierte Behandlung der Oberfläche, den im Schmerz geöffneten Mund, die geschwungenen Linien der Ohrmuschel, Brauen, Augenlider, eine markant modellierte Nase, gelocktes, über die Stirn fallendes Haar. Treffend hat Tietze-Conrat die Figur charakterisiert: „... diese Zerfaserung der Oberfläche, dieses Zerlegen des Hauteindrucks geht weiter als sonst bei Kleinplastiken. Der Pfeiler ist marmoriert, will ein Stein sein und die Kette ist wirkliche Kette aus kleinen beweglichen Gliedern, man kann den letzten Haken aus dem Ring am Pfeiler sogar lösen. Der Körper Christi ist in aller Magerkeit in den gespannten und nachgelassenen Muskeln durchgebildet und der spiegelnde Goldglanz darüber lässt tausend Lichter auf der Fläche spielen. Wenn Giovanni da Bologna solch goldenes Figürchen fertigte, so zog er die Flächen zusammen, ging spärlich mit den Tiefen um, denn er wusste den Glanz an die Form zu binden. Bei Hagenauers Statuette geht die Form auf die vielen Einzelheiten des Natureindrucks aus, ja bisweilen sogar, wie bei der Kette, ohne ihn auch nur in die Sprache der Kunst zu übersetzen, aber der sprühende Schein der Vergoldung arbeitet dieser Illusion unter dem Verkleinerungsglas entgegen.“<sup>23</sup> So wie Trogers Erfindungen Verbreitung fanden, so auch die plastischen Lösungen

Hagenauers, wobei ein anderes Material zu einer veränderten Wirkung führt. Ein gezeigelter Christus aus Alabaster ist eine Werkstattreplik der signierten Bronzefassung (Abb. 10).<sup>24</sup> Vergoldung und rote Polychromierung erhöhen den Eindruck von Kostbarkeit.

Von goldschmiedhafter Präzision ist das Kreuzifix über einem Marmorsockel aus Blei (1759), das sich in der geistlichen Schatzkammer in Wien befindet (Abb. 11).<sup>25</sup> Es zeigt einen mit drei Nägeln fixierten „Christo Vivo“, dessen Blick nach rechts oben gerichtet ist mit leichtem Hüftknick nach links. Malerisch weich gedreht sind die Muskelstränge der steil nach oben gestreckten Arme gebildet, der Nabel leicht verzogen, der Kopf ist detailliert mittels Kaltarbeit durchstrukturiert, der Mund leicht geöffnet, die Brauen sind tragisch zusammengezogen, das glatte Lententuch nur am Rand zart strukturiert. Die Dornenkrone ist mitgegossen und mit dem Haar verwoben. Das Schatzkammerkreuz unterscheidet sich von den vielfach wiederholten Kreuzifixen Mollinarolos durch detaillierte Oberflächenbearbeitung. Ein drei Jahre früher datiertes, vergoldetes Bronzekreuz zeigt gleichen Typus und gleiche Maße, allerdings scheint das harte Material Hagenauer hier bei der Nachbearbeitung Schwierigkeiten bereitet zu haben.<sup>26</sup>

In drei Fassungen ist die Blei-Zinngruppe der Beweinung Christi unter dem Kreuz mit Maria und Johannes bekannt (1759) (Abb. 12, 18, 19). Zweimal sind auch die in Maßstab und Komposition eindeutig zugehörigen knienden Büsserfiguren der Maria Magdalena und des Apostels Petrus (1759) (Abb. 12-15) erhalten.<sup>27</sup> Die Figurinen sind in ihren Maßen und Haltungen nahezu ident, auch wenn minimale Abweichungen etwa bei der Magdalenenfigur in der Lage des Salbgefäßes und der Position des Kreuzes und des Totenkopfes festzustellen sind. Unterscheidbar sind die Figürchen, die man als geistliche Kunstkammerstücke bezeichnen kann, am ehesten in der Oberflächenbearbeitung, die durch die Kaltbearbeitung nach dem Guss erfolgte. Die dichteste und variantenreichste Punzierung zeigt die Gruppe aus ehemals kaiserlichem Besitz. Kaum nach steht die Beweinung in Stift Schlägl, über deren Provenienz es keine Unterlagen gibt.<sup>28</sup> Eine Fassung hat sich sicher im Besitz von Fürsterzbischof Schratzenbach befunden, in dem Inventar der Residenz von 1776 werden die Büsserfiguren von Hagenauer explizit angeführt.<sup>29</sup> Möglicherweise handelt es sich um die beiden Statuetten im MAK, die allerdings eine etwas summarischere Behandlung der Oberfläche zeigen.<sup>30</sup> In beiden Versionen wird zwischen dem ornamentierten Kleid Magdalenas und dem nur mattierten Mantel Petri unterschieden. Eine weitere Beweinungsgruppe, aller-

dings ohne Kreuz, befindet sich im Victoria and Albert Museum in London.<sup>31</sup> Bei dieser Version ist der Corpus Christi breiter proportioniert und die Oberfläche kaum nachbearbeitet, sodass gewisse Details wie die feingliedrigen Hände und Füße in ihrer Struktur kaum zu erkennen sind.

Zu allen drei Kompositionen haben sich Entwurfmodelle in Terrakotta erhalten, die grundsätzlich mit der Ausführung übereinstimmen, jedoch in der weichen Modellierung und verstärkten Gestik mehr Ausdruck im Sinne eines Andachtsbildes zeigen (Abb. 16, 17).<sup>32</sup> Magdalena und Petrus, die sich heute getrennt in der Österreichischen Galerie und im GNM Nürnberg befinden, wiesen am Beginn des 19. Jahrhunderts noch eine Bemalung in Grün-Brauntönen auf, möglicherweise um den Eindruck einer Bronzeatmosphäre vorzutauschen.<sup>33</sup> Die Terrakotta-Beweinung in der Mährischen Galerie in Brno wurde durch eine spätere (?) farbige Fassung offenbar als selbständiges Andachtsbild verwendet. Erst beim Gussmodell, das natürlich nicht erhalten ist, wurden die einzelnen Gruppen in ihrer Silhouette so aufeinander bezogen, dass ihre Zusammengehörigkeit nicht zu bezweifeln ist. Auch ihre Basis, die für Hagenauer so charakteristische abgestufte Rasenbank, auf der die Madonna sitzt, die für die Büsserfiguren die Funktion eines Betpults hat, gewinnt erst jetzt an Profil. Eine bemerkenswerte Bedeutung für die Gesamtkomposition erhält die Vertikale des Kreuzes mit dem Kreuzestiel und dem als selbständiges Motiv über den Querbalken gelegten in Flachrelief gefalteten Leinentuch aus Metall. Ihr dreieckiger Umriss greift die diagonale linke Konturlinie der Beweinungsgruppe auf. Die Spitze des umgedrehten Dreiecks findet in dem über die Plinthe vorstoßenden rechten Bein Christi seine Fortsetzung.

Hagenauers Pietà ist Ideen Donners und Trogers verpflichtet. Von Donners Relief der Beweinung übernahm er die gelängten Figuren und das wirksam in die Komposition einbezogene leere Kreuz, die Anordnung der geschlossenen Gruppe von Troger. Seine auch in der Malerei oft rezipierte Radierung zeigt seitenverkehrt die Komposition mit der diagonal auf felsigem Untergrund ohnmächtig zurücksinkenden Gottesmutter (Abb. 21). Johannes neigt sich von hinten über sie, umfängt sie tröstend, und weist mit dem verkürzt nach vorn stoßenden rechten Arm auf den Betrachter. Während in Trogers Radierung die Figuren durch parallel geführte Bewegungslinien malerisch in die Breite fließen, baut Hagenauer eine steil pyramidale Gruppe auf, in der sich die Einzelfiguren durch abweichende Positionierung stärker emanzipieren. Schon Troger führt als angeschnittene Repoussoirfigur Magdalena ein, die anbetend vor der Gruppe kniet.





Abb. 8: J. B. Hagenauer, *Christus an der Geisselsäule*, 1756, Blei-Zinn, vergoldet, The Cleveland Museum of Art.



Abb. 9: P. Troger, *Christus an der Geisselsäule*, Federzeichnung, Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum.

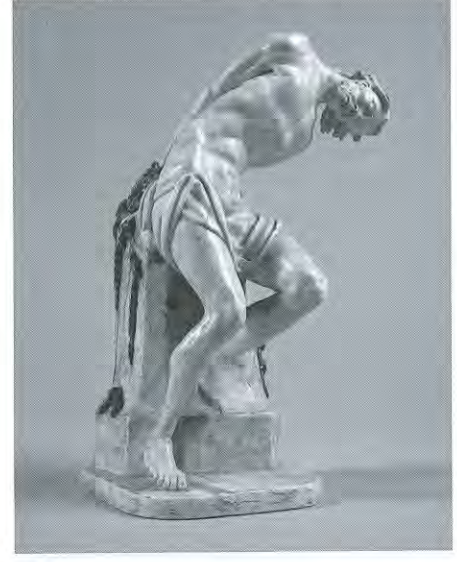


Abb. 10: J. B. Hagenauer, *Christus an der Geisselsäule*, um 1760, Alabaster, in Privatbesitz.

Der Charakter eines Kabinetstückes verbindet Hagenauers Büßerfiguren mit alpenländischen Schnitz- und Wachsarbeiten. Franz Xaver Nissel und Josef Stammel haben, farbig gefaßt, ähnlich kleinteilig strukturierte Werke geschaffen. Die auf Helldunkelwirkung reduzierte Bleioberfläche verhält sich daneben wie eine Grisaille zu einem farbigen Bild. Der Vergleich mit Trogers Radierung ist daher nicht nur bezüglich der Komposition aufschlussreich, er vermittelt auch den Eindruck, Hagenauer versuche durch seine extrem variationsreiche Punzierung der Metalloberfläche einen ähnlichen Effekt zu erzielen wie Troger mit seiner graphischen Technik des unterschiedlich dichten Punktierens, Strichlierens und Schraffierens.<sup>34</sup> (Abb. 50)

*Akademieerfahrung in Bologna, Florenz, Rom 1762-1764: Terrakotta, Gips*

Ein Studienaufenthalt an den wichtigsten Akademien in Italien sollte 1762-1764 die Ausbildung abrunden. Näheres wissen wir nur über die Zeit in Bologna, wo er 1763 den Premio Marsigli gewann.<sup>35</sup> Sein in Bologna erhaltenes Preisstück ist ein Hochrelief, das den Kampf zwischen Herkules und dem Flussgott Achelous darstellt (Ovid, Met. IX, 1-60) (Abb. S. 833).<sup>36</sup> Detailliert lässt Ovid Achelous seinen Ringkampf schildern, den die beiden an Stärke einander ebenbürtigen Bewerber um die Hand Dejaniras ausfochten. Hagenauer zeigt den Moment, in dem Achelous – hier noch vor seiner Verwandlung in Schlange und Stier – zu Boden geht. Er setzt seine in Wien schon bewiesene Fähigkeit der Aktdarstellung ein. Die beiden Kämpfer werden in einer Komposition verspannt, die durch Parallelführung der Gliedmassen auffällt und in der die Differenzierung von Sieger und Besiegtem,

Überwölben und Fallen deutlich gemacht wird. Der abgerundete obere Abschluss der Tontafel folgt dem Kontur der Kampfgruppe. Hagenauers Gespür für dekorative Wirkung zeigt sich in der partiell an den Rändern in flachem Relief angedeuteten Landschaft. Die reliefierte Urne am rechten Rand, aus der Wasser zu strömen scheint, ist ein Hinweis auf den Flussgott.

Mit dem Aufenthalt in Bologna ist auch das Hagenauer zugeschriebene Terrakotta Relief in Berlin in Verbindung zu bringen (Abb. 22).<sup>37</sup> Das Relief zeigt die gerüstete Minerva mit weit ausgebreiteten Mantel in bewegtem Faltenrelief vor einer kannellierten Säule sitzend. In der Linken hält sie eine Lanze, mit dem rechten Unterarm stützt sie sich auf die Kante der Säulenbasis und wendet sich zurück zu einem aus Rocaillen gebildeten Schild. Auf diesem umschließen rautenförmig ein Zirkel und Pinsel drei aufgetürmte Berge. Somit ist in der Kartusche ein Hinweis auf den Ort der Entstehung des Reliefs gegeben und kann auch den Nachweis liefern, dass die Zuschreibung an Hagenauer korrekt ist. Klar ist, dass es sich um eine Akademieallegorie handeln muss. In dem Schild ist eine Anspielung auf das Chigi Wappen zu erkennen, das die Bologneser Akademie als Anerkennung der Bestätigung ihrer Neugründung unter Papst Clemens XI. Chigi in ihre Imprese aufnahm. So erscheint es auch im Zentrum einer Vignette auf den Urkunden der Ehrenmitglieder der Accademia Clementina (Abb. S. 834). Flankiert wird es von Apoll und Minerva, die in seitenverkehrter Sitzposition der Minerva des Berliner Reliefs frappant ähnelt. Als Inventor dieser Komposition wird am linken unteren Rand Flaminio Minozzi genannt, der 1769 dieses Blatt entworfen und gestochen hat. Flaminio Innocenzo Minozzi (1735-

1817) war Architekt und Ornamentmaler, ein Schüler Giuseppe Galli-Bibienas. Er gehörte zum Lehrkörper der Bologneser Akademie und war am 12. März 1763 anwesend, als Hagenauer zum Ehrenmitglied ernannt wurde.<sup>38</sup> Es ist zu vermuten, dass die rokokohafte Komposition schon zu der Zeit von Hagenauers Anwesenheit in Bologna entstand. Hagenauer, der von Anfang an eine große Neigung zu ornamentaler Gestaltung zeigte, wird sich diesem Lehrer besonders verbunden gefühlt haben.

Der Bildhauer hat sich aber auch an seine Wiener Akademiezeit erinnert. Das Motiv der kannellierten Säule links – Hinweis auf die Architektur – in Kombination mit der sitzenden Minerva erinnert an die von Matthäus Donner entworfene Preismedaille der Wiener Akademie (1732). Hagenauer bedient sich entsprechend der Vignette einer auch in Bologna in den sechziger Jahren durchaus noch aktuellen skizzenhaft weichen, rokokohaften Manier, die Werken Mollinarolos nahe kommt. Auch die Verwendung des gelängten, an den rudolfinischen Hofstil um 1600 erinnernden Figurentypus, der in Bologna mit Bezug auf Parmigianino geschätzt wurde, muss Hagenauer durch ihn vertraut gewesen sein.<sup>39</sup> Hagenauers Romaufenthalt ist nur indirekt aus dem befürwortenden Schreiben von Kaunitz anlässlich seiner Bewerbung um die Professur in Wien bekannt. Von der Absicht des Bildhauers nach Rom und Neapel zu gehen, spricht auch Leopold Mozart. Aus Florenz, wo er seine Braut, die Malerin Rosa Barducci kennenlernte, brachte Hagenauer eine größere Zahl an Gipsabgüssen nach den berühmten Antiken aus der Medici-Sammlung nach Salzburg.<sup>40</sup> Wie aus dem 1784 in Wien erstellten Verzeichnis seiner „Gipsothek“ zu sehen ist, enthielt sie u. a.





Abb. 11 (oben): Kruzifix über Marmorsockel, 1759, Blei-Zinn, Kunstammer, KHM.

Abb. 12 (unten): J. B. Hagenauer, Beweinung Christi mit Büsserfiguren Magdalena und Petrus, 1759, Blei-Zinn, Wien, Österreichische Galerie.



die Ringergruppe, Amor und Psyche, Bacchus mit kleinem Satyr, Ganymed, Arodino und Niobe aus Florenz, aus Rom „die himmlische Venus“, Venus, die einen Rosendorn aus ihrem Fuß zieht, „Merkurius in einer hingelähnt, denkenden Stellung“, drei der Niobidentöchter, eine Vestalin aus der Villa Farnesina, ganzfigurige Kaiserstatuen und diverse Büsten römischer Kaiser und Kaiserinnen.<sup>41</sup>

In Bologna machte der Künstler durch die Kopie nach dem sterbenden Gallier auf sich aufmerksam. Anlässlich der Konzertreise 1770 besichtigten Leopold und Wolfgang A. Mozart „die Statua“ Hagenauers in der Accademia Clementina.

*Fürsterzbischoflicher Hofbildhauer, Truchsess und Galerieinspektor in Salzburg 1764-1774 – Monumente und Altäre in Stein und Metall*  
So wie weltliche Regenten waren die Salzburger Erzbischöfe stets bestrebt Zeugnisse ihrer Regierungszeit zu hinterlassen. Da jedoch im Unterschied zu profanen Fürstentümern die hochadeligen Familien wechselten, die Zeichen der Memoria jedoch erhalten blieben, versuchte jeder neu gewählte Fürstbischof in einem noch unbesetzten Bereich sein Wappen, seine Devise und die Memorialinschriften anzubringen. Es boten sich Stadttore, Residenzen, Brunnen, Klöster und Kirchen dafür an. Seit Leonhard von Keutschach Anfang des 16. Jahrhunderts sein Denkmal auf der Feste Hohensalzburg eingemauert hatte, hat kein Erzbischof sich so oft bildlich an prominenter Stelle der Stadt darstellen lassen wie Sigismund Graf Schrattenbach.

Er griff dabei ältere Projekte auf, ließ sie aber nach neuer Konzeption durchführen. Er suchte dafür offenbar gezielt einen geeigneten Bildhauer, den er auf seine Kosten ausbilden ließ.

1764 kehrt Hagenauer aus Italien zurück – wohl auf Wunsch des Gönners, denn zwei Jahre Studienaufenthalt an den italienischen Akademien erscheint ziemlich kurz und wie einem Brief Leopold Mozarts zu entnehmen ist, wäre noch eine Reise nach Frankreich geplant gewesen. Das Neutor-Projekt war zu diesem Zeitpunkt in eine entscheidende Phase getreten und Hagenauers Bruder Wolfgang brauchte dringend Unterstützung gegenüber dem Baukommissar Johann Elias Edler von Geyer.<sup>42</sup> Johann Baptist erhielt sein Dekret als Hofbildhauer, Truchsess und Galerieinspektor mit 600 fl. Jahreseinkommen, freier Wohnung und Platz an der Hoftafel. Er nahm damit eine mittlere Position im Hofstaat ein.<sup>43</sup>

In seiner Eigenschaft als Galeriedirektor zeichnet er für das Inventar der Residenzgalerie von 1764 verantwortlich.<sup>44</sup> Für die großen Hofaufträge, Sigmundsstatue am Neutor, dem Mariendenkmal, dem Sigmundsstein im Salzbergwerk von Dürrnberg

bei Hallein und einige Altäre, wurde ihm ein Atelier im Wallistrakt der Residenz eingerichtet. Besuche des Erzbischofs in seinem Atelier sind überliefert, so am 25. Mai 1765: „Bevor S. hf. Gn. wieder in Mirabell hinausfahreten, begaben sich selbe durch die Zimmer zu den Hagenauer, Truchsess und Hofstatuario hinab, besahen alda die in Gibs verfertigten Statuen deren kaiserlichen Familie, welche selber auf ein neues Stadttor nacher Innsbruck zu verfertigen hat.“ Die Aufträge und die Position des Künstlers im Verhältnis zu seinem Auftraggeber entsprachen dem frühneuzeitlichem Verständnis fürstlicher Selbstdarstellung.

Es lag wohl aber auch an Johann Baptist selbst, dass er eine bessere Stellung erhielt als sein Bruder. Er war offensichtlich wortgewandt, mit dem Zeremoniell und mit der unterwürfigen Sprache eines Höflings vertraut. Das geht auch aus den Schreiben hervor, die aus seiner Wiener Zeit erhalten sind. Seine Frau Rosa stellte ihn seiner gesellschaftlichen Position entsprechend modisch gekleidet in einem ganzfigurigen Porträt dar.<sup>45</sup> (Abb. 23) Nur eine antikisierende Büste weist auf seine Profession als Bildhauer hin.

Am 30. April 1766, dem Tag vor dem Namenstag des Landesherrn wurde das erste Denkmal zu Ehren Sigismunds von Schrattenbach im Salzbergwerk von Dürrnberg eingeweiht. (Abb. Titelseite innen) In Form eines Heiligenepitaphs aus Adneter Marmor, wie es als Denkmalform in Salzburg Tradition hat, zeigt es in Hochrelief den hl. Sigismund als jungen König in kniender Stellung. Er weist auf die Reichsinsignien Krone und Schwert und blickt nach oben, wo vom Himmel in Form von Strahlen die Bestätigung für seine rechtmäßige Herrschaft zu kommen scheint – wohl eine Anspielung auf die Infragestellung der weltlichen Regierungsgewalt des Salzburger Erzbischofs in jenen Jahren durch Bayern. Vom Selbstbewusstsein des Hofbildhauers zeugt die Idee Hagenauers, seine Signatur groß am Schwert anzubringen. Die aus seinen Metallarbeiten bekannte Freude an Strukturierung der Oberfläche ist hier auch auf den Marmor übertragen. Differenziert werden Hermelinfell, Haarlocken, Kettenstruktur der Rüstung und die heraldischen Zeichen des Schrattenbachwappens, die Sigismund zu einer Identifikationsfigur des Erzbischofs machen, aus dem Stein herausgearbeitet.<sup>46</sup> Dem Denkmal kam durchaus eine gewisse Öffentlichkeit zu, bestand doch seit dem 17. Jahrhundert für speziell angemeldete Besucher die Möglichkeit eines Besuches des Bergwerkes. Ein kostbares von Schrattenbach angelegtes Besucherbuch enthält eine Reihe prominenter Namen, u. a. Graf Karl von Zinzendorf, dem eine genaue Beschreibung eines zeremoniell verlaufenden Besuches zu verdanken ist. Auch die Einweihung des





Abb. 13: J. B. Hagenauer, Magdalena, 1759, Blei-Zinn, Wien, MAK.



Abb. 14: J. B. Hagenauer, Petrus, 1759, Wien, MAK.



Abb. 15: J. B. Hagenauer, Magdalena, 1759, Blei-Zinn, Wien, Österreichische Galerie.



Abb. 16: J. B. Hagenauer, Magdalena, Terrakotta, Wien, Österreichische Galerie.



Abb. 17: J. B. Hagenauer, Petrus, Terrakotta, Nürnberg, GNM.

Denkmals zur Erinnerung an die Inbetriebnahme eines Laufwerkes ist vermerkt. Hagenauers Renommé stieg durch den kaiserlichen Auftrag für die Triumphpforte in Innsbruck. (Abb. S. 883) Das Ehrenmal wurde anlässlich der am 5. August 1765 vorgesehenen Hochzeitsfeierlichkeiten von Erzherzog Leopold von Toskana und der spanischen

Infantin Maria Ludovika nach dem Vorbild der Florentiner Triumphpforte von Jadot zunächst in Holz und Gips errichtet. Der Bildhauer schuf als Aufsatz eine überlebensgroße Gruppe des Kaiserpaares in Gips, die von einem auf einer Pyramide schwebenden Genius bekränzt wird. Nach dem überlieferten Stich zu urteilen, war Maria Theresia

ähnlich wie bei Messerschmidts gleichzeitig entstehenden Bleistatue als zeitgenössisch gekleidete Kostümfür dargestellt, während Franz I. als römischer Imperator auftrat. Diese Arbeit mag ein Anreiz gewesen sein, Fürstbischof Schrattenbach für die Ausstattung des Neutores mit repräsentativer Bauplastik zu begeistern. Nach den Plänen





Abb. 18: J. B. Hagenauer, *Beweinung Christi*, Wien, Österreichische Galerie, Detail.



Abb. 19: J. B. Hagenauer, *Beweinung Christi*, 1759, Blei-Zinn, Stift Schlägl, Stiftungssammlung.



Abb. 20: J. B. Hagenauer, *Beweinung Christi*, Terrakotta, Brno, Moravske Galerie.

Geyers war geplant das Tor nach dem Vorbild des Müllegger Tores nur mit einer Inschrifttafel und mit Trophäen, die auf die römische Vergangenheit Salzburgs hinweisen, auszustatten. Nun aber sollte das Sigmundtor, so wollte es Schrattenbach, auf der Innenseite sein Medaillonbildnis, auf der Außenseite gegen die Riedenburg eine kolossale Statue des hl. Sigismund aus Marmor tragen. Die Hofdiarien berichten am 22. Juni 1766 von einem Besuch des Fürsterzbischofs im Atelier Hagenauers, wo er das Modell der Sigmundsstatue bewundert „besahe einige sehr künstlich verfertigte Statuen als den hl. Sigismundum so von 15 Schuh dermalen von Laim (d.h. ein maßstabgetreues Modell in Ton (!), Anm. Verf.) künftigt aber von Maxlon auf das Portal des neuen Durchgang von dem Münichberg außenhin solle gesetzt werden, nebst anderen Statuen, welche verfertigt waren zu der auf dem Domplatz aufzurichtenden Mutter Gottes, bezeigten darüber ein ungemeines Wohlgefallen.“<sup>47</sup>

Die kolossalen Maße der Sigmundsstatue, und wohl auch der Metallfiguren an dem Mariendenkmal waren offenbar ein großes Anliegen für Schrattenbach. Die Vermutung, dass damit im Maßstab an die Fassadenfiguren des Domes angeschlossen werden sollte, ist sicher richtig.<sup>48</sup> Der Bruch eines 17 Schuh langen Marmorblockes war Stadtgespräch. Selbst die Konche über dem Tor mußte aufgrund der Übergröße des Marmorblockes erhöht werden.

Abt Beda Seeauer von St. Peter berichtet am 1. Dezember 1766: „Das einzige Reden nunmehr ist hauptsächlich in der Stadt von jenem ungeheuren Stück Marmorstein, welcher dieser Tagen solle na(c)her Hoffgebracht werden, allwo unser weit und breit berühmte Statuarius Herr Hagenauer aus

diesem Stein die Statuen des Heiligen Königs Sigmund aus das neue Thor bey dem Bergdurchbruch verfertigen solle: Das Model dieser Statuen ist schon über Jahr bey Hoff verfertigt von Gips ... zu sehen: es ist wahrhaftig diese Statuen ein solches Kunststück, und ein solches wundervolles ... Maisterstück, daß man dergleichen Statuen auch bald nicht weder in Wälschland, noch weniger in Deutschland sehen werde: es ist die grösse dieser so herrlichen Statuen 15: Schuh hoch. Nun dann zu dieser Statuen, welche aus einem Stuck Stein soll verfertigt werden, hat man schon lange Zeit in dem steinbruch Untersperg ein so grosse Stein herausgehauen, welches zwar nicht beschwärllich ware, aber das Herabbringen in die Stadt hat weit mehrer Gedanken gebraucht und weit grössere Mühe gekostet, es ist auch schon ein oder anderes Unglück dabey geschehen, und sehr viele geschädiget, ein Arbeiter gar Maus todt geschlagen worden; und wann man diesen Stein des Tages 10: Oder 12: Schritt weiter gebracht hat, so ware man schon zimlich zufrieden, bis man endlich durch mathematische und mechanische Erfindungen diesen etwas bessers und mehrers von Ort und End gebracht.“

Am 18. Dezember 1766 heißt es: „Donnerstag hat man jenen grossen Marmorstein in die Stadt gebracht ... an diesem Stein seynd 19: Paar ... Pferd angespannet gewesen, und diese haben genug zu thun gehabt, daß sie diesen haben weiter gebracht. Ein solches Leut- und Volkwerk ware in der Stadt bey Ankunft dieses Steines, daß ich glaube, wann man Christum den Herrn noch einmahl zum Kreuz ausführen tette, so würde bey weitem kein solches schauen sey; dann ich habe gehöret, daß der ganze Stein über die zwanzig Wachten mit Soldaten sey

umgeben gewesen, damit kein Unglück geschehe.“

Als der Stein im Hofatelier eintraf, erhielten die Hagenauer Brüder je eine 12fache goldene Medaille. Während Schrattenbach den aufgrund der Verwertbarkeit des abgetragenen Materials relativ kostengünstigen Mönchsberg Durchbruch aus eigener Kasse berappte, wurden die Portalarbeiten vom Hofzahlamt finanziert und beliefen sich bis 1768 auf 11.538 fl.. Abt Beda Seeauer bemerkt daher zynisch: „Ob und zu welchem Nutzen für die Nachwelt dient dieses Tor? Die Zeit wird es lehren. Jedenfalls wurde unsere Stadt durch die Aushöhlung des Berges, der vordem unüberwindlich war, geschwächt, sodaß die erschöpfte und verarmte Landschaftskasse ein neues Bollwerk errichten muß, und das alles ohne Notwendigkeit und Nutzen.“ Doch auch er konnte sich der Wirkung des Neutores nicht entziehen, das am 15. November 1767 feierlich eingeweiht wurde: „Nach der Vesper im Dom fuhr unser hochwürdigster Fürst, begleitet vom ganzen Hofstaat und angetan mit der roten Cappa, wie er in der Kirche zu erscheinen pflegt, zum Neutor, das er beim Hofstall durch das Berginnere mit ungeheuren Kosten ausbrechen ließ ... Aber weil auf der Außenseite dieses Tores eine neue kostbare und kunstvolle Statue des hl. Sigismundus in der Höhe angebracht wurde, weihen Seine hochfürstlichen Gnaden dieses Portal und diese Statue, wonach mehr als 100 Kanonen gelöst wurden.“ (Abb. 24)

Die Sigismundstatue an der Riedenburgseite wird heute aufgrund der hektischen Verkehrssituation kaum mehr wahrgenommen. (Abb. auf Seite 882) Sie war aber einst Teil eines ikonographischen Programms, das den Mönchsbergdurchbruch ganz bewußt mit der römischen Vergangenheit der Stadt





Abb. 21: P. Troger, *Beweinung Christi*, Radierung, Privatbesitz.

Salzburg verband und dabei Bezug auf den Felsdurchbruch der Via Flaminia bei Fossombrone in Umbrien nahm, wo das punische Heer Hasdrubals von den Römern besiegt wurde. Die Inschrift *TE SAXA LOQVNTUR* – Von Deinem Ruhm künden die Steine –, die an der Innenstadtseite in Verbindung mit dem Portätrelief Schratzenbachs auf diesen zu beziehen ist, sei dort noch über den Felsen zu lesen, schreibt der gelehrte Mönch von St. Peter P. Gries 1851.<sup>49</sup> Die schweren Bossen des Triumphbogens, die bewusst fragmentierten Obeliskens, und das von Colloredo gestoppte Projekt Wolfgang Hagenauers für eine Ruinenbastei an der Riedenburgeite sprechen deutlich für diesen an Piranesi erinnernden Antikenbezug. Hahl hat das Konzept mit dem Archivar und Bibliothekar Johann Franz Thaddäus von Kleimayr, der sich seit 1755 im Dienst des Erzstiftes befand und der 1784 seine Chronik über das antike Salzburg „Iuvavium“ veröffentlichte, in Verbindung gebracht. Daher tritt der mittelalterliche, heiliggesprochene, burgundische Prinz Sigismund, Namenspatron und Identifikationsfigur Sigismund Graf Schratzenbachs, als römischer Imperator in Schuppenpanzer und Paludamentum auf, einen Helm mit ausladender Helmzier auf dem Haupt. Die lateinische Inschrift, die als Chronikon gelesen das Jahr 1767 ergibt, besagt, dass das Werk *AETERNAE MEMORIAE*, zum ewigen Gedächtnis des Erzbischofs und Reichsgrafen des heiligen römischen Reiches Sigismund Schratzenbach errichtet wurde. Dass unmittelbar darunter ebenfalls in Marmor gemeißelt Wolfgang Hagenauer als Architekt genannt ist, erregte den Unwillen seines Konkurrenten, des Hofbaumeisters Geyer, beweist aber die unbestrittene Position der Hagenauer Brüder und ihren Anteil an der



22: J. B. Hagenauer, *Minerva als Beschützerin der Accademia Clementina*, 1763, Terrakotta, Berlin, Staatl. Museen.

originellen Lösung, die Stadttor und Denkmal verbindet. Auch Johann Baptist hat sich unterhalb der Sigismundstatue verewigt. Die Arbeiten zum Neutor und zur Errichtung des Mariendenkmals liefen parallel, denn am 21. Februar 1766 richtete Johann Baptist ein Gesuch an das Hofbauamt, ihm „wegen benötigter Gelegenheit, zur Winterszeit die große Steinarbeit zum Portal und übrige auf dem Thumbplatz fortsetzen zu können“ ein beheizbares Atelier zur Verfügung zu stellen. Wir können also annehmen, dass das Konzept für einen Triumphweg erstellt wurde, der durch das Sigismundstor, die damals noch stehende kleine Pforte der Pferdeschwemme, vorbei am Sacellum (dessen Marienaltar ebenfalls Hagenauer in Auftrag hatte) zum Domplatz führen sollte, wo an der Stirnseite des Mariendenkmals das Schratzenbachwappen den Ankommen den ins Auge springen musste. Das Mariendenkmal, das erstmals in Salzburg ein Denkmal aus „Erz“, wenn auch nicht in Bronze, sondern in dem leichter zu gießenden Blei-

Zinguss verwirklichte, ist das sakrale Pendant zum Neutor. Es bot Schratzenbach die Möglichkeit seine „Memoria“ mit einer intensiven Marienverehrung zu verbinden. Während das antikisierende Triumphtor mit Marmorskulpturen prunkt, ist es nun Marmor in Kombination mit Metall, das Ewigkeitsanspruch erhebt. (Abb. 27) Obwohl von den Zeitgenossen als „Ehrensäule“ und auch heute gerne als Mariensäule bezeichnet, ist der Denkmalcharakter in Aufbau und Programm evident. Schon das unter Bischof Harrach angefertigte Modell für eine Mariensäule nach Entwurf von Johann Lucas von Hildebrandt war für eine Ausführung mit Metallfiguren gedacht, wie die Figürchen aus dunklem Wachs vermuten lassen, und es mag gerade dieser Anspruch die Ausführung zunächst verhindert haben, gab es doch in Salzburg keine Tradition des Bronzegusses.<sup>50</sup> Dieses Projekt wurde nun wieder aufgegriffen und in zeitgemäßer Form umgesetzt. Hagenauer hat im kleinen Format bewiesen, dass er mit





Abb. 23 (links): Rosa Barducci-Hagenauer, Johann Baptist Hagenauer, Salzburg, SMCA, um 1770.

Abb. 24 (rechts): J. B. Hagenauer, Hl. Sigismund, Untersberger Marmor, Salzburg, Neutor.

Metall umgehen kann. In Bologna und Florenz konnte er bedeutende Denkmäler in Bronze studieren. Er selbst bekennt sich zu der von G. R. Donner begründeten Wiener Tradition des Bleigusses, der auch technisch leichter umzusetzen war. Dennoch ist sein Mut beachtlich, auch wenn immer wieder bemerkt wird, dass er im monumentalen Format gescheitert sei. Es scheint tatsächlich der Guss in Hagenauers Werkstatt im späteren Wallistrakt der Residenz erfolgt zu sein. Bei der Einrichtung der Werkstatt hatte er auf Öfen Wert gelegt, die wahrscheinlich nicht nur zur Heizung im Winter, sondern auch für den Guss dienten. Wasser zur Kühlung konnte der Almkanal liefern, der in unmittelbarer Nähe in St. Peter vorbeifloss. Anlässlich des Umbaus des Wallistraktes für die Universität Salzburg wurde in

einer Zwischenmauer eingemauert ein beschädigtes aus einer mit Eiseneinlagen armierten Gipsmörtelmasse bestehendes 1:1 Gussmodell für den Kopf der Teufelsfigur am Mariendenkmal gefunden. Eine Korrektur an der rechten Wangenpartie scheint misslungen zu sein, sodass das Stück für den Guss ersetzt werden musste.<sup>51</sup> Hagenauer hatte nicht den Ehrgeiz Cellinis die Figuren aus einem Stück zu gießen, die jüngste Restaurierung bewies, dass die Figuren aus vielen Teilen zusammengesetzt sind.<sup>52</sup> Eine Säule nach dem Typus München-Wien galt schon zu Fischer von Erlachs Zeiten als zu „gemein“, aber auch ein berninesker Wolkenobelisk oder eine Wolkensäule, wie sie sein Lehrer Itzfeldner in Tittmoning 1758 schuf und Hagenauer selbst am Beginn seiner Tätigkeit für die kleine Sigmunds-

glorie gewählt hat, kam nicht mehr in Frage. Die Brüder entwarfen ein Denkmal mit einem stereometrischen zweistufigen Sockel, über dem auf der Weltkugel die Immaculata steht.<sup>53</sup> Der Maßstab orientiert sich am Dom und seiner Bauplastik. Wer durch die Bögen der Franziskanergasse den Domplatz betritt, erblickt Maria, die unterhalb der Salvatorfigur der Domfassade positioniert ist und von den Engeln bekränzt scheint.

Das Programm wird in den lateinischen Inschriften an der Weltkugel und der dem Dom zugewandten Seite des Sockels formuliert.<sup>54</sup> Demnach ist das Monument der Immaculata Conceptio und dem dreieinigen Gott geweiht, der Quelle der Allmacht, Weisheit und Liebe, in dessen Anblick die Erkenntnis der Engel erstarrt, die Weisheit der Menschen sich verwirrt, der Neid der Dämonen knirscht, die Kirche lobpreist und jubelt. Die überlebensgroßen Sockelfiguren verdeutlichen aktiv diese Sinngebung.

Formale und inhaltliche Bezüge werden verschränkt. An der Stirnseite bilden Ecclesia mit Papstkrone, der Engel und die Immaculata durch ihre Körperhaltung eine etwas krampfhaft flächenbezogene Dreieckskomposition. Der Engel blickt zur Madonna auf. Dieser himmelstrebenden Aufwärtsbewegung antwortet in der Diagonale eine vernichtende Abwärtsbewegung. Die Dialektik gut – böse in der Diagonale wird durch zwei männliche Figuren verkörpert. In der dem Dom zugewandten horizontalen Ebene wird dem Teufel die menschliche Weisheit gegenübergestellt, die verwirrt und verzweifelt ist ob ihres geringen Wissens, wie aus ihrer Gestik und dem verzogenen Gesichtsausdruck hervorgeht. Sie ist in der Diagonale das Pendant zu der in sich ruhenden stolzen Ecclesia, die in ihrer Gewandfülle sich ausbreitet.

Dies ist ein doch spezifisches Programm für ein Marienmonument. Hagenauer geht zwar formal von dem Hildebrandt-Modell von 1712 aus, was die Haltung der Sitzfiguren betrifft, verbindet sie jedoch mit einer neuen Sinngebung. Es sind nicht mehr die Sünden – Hochmut, Häresie, Götzendienst und Erbsünde –, die von Maria überwunden werden, sondern dialektisch werden Himmel und Hölle, seligmachendes theologisches und verwirrendes menschliches Wissen gegenübergestellt und in dramatischer Inszenierung auf die unbefleckte Empfängnis Mariens bezogen. Der Engel (angelorum intellectus stupet) blickt mit staunend ausgebreiteten Armen nach oben, während sich









die menschliche Weisheit – gekleidet in königlicher Tracht und mit einem Diadem bekrönt mit einer Geste des Erschreckens nach unten neigt (hominum sapientia delirat). Die Ikonographie erinnert an geistliche Bibliotheksprogramme, in denen Maria als Verkörperung der „Divina Sapientia“ erscheint.

Das Mariendenkmal ist Schrattenbachs Antwort auf den sog. Sykophantenstreit der 1740er Jahre.<sup>35</sup> Damals wurde von einer Gruppe von Professoren der Benediktineruniversität Salzburg unter Einfluss der Lehren Muratoris die Heiligen- und Marienverehrung in Frage gestellt, vor allem der Eid der Universitätsabsolventen auf die Unbefleckte Empfängnis Mariens abgelehnt. Schrattenbach vermied zwar theologische Debatten, doch pflegte er – unterstützt von dem Jesuiten Ignaz Parhammer – eine intensive Marienverehrung. Er stiftete die Gedenktafel im Stollen Mariae Empfängnis in Dürrnberg, ließ die Marienaltäre in der Augustinerkirche in Mülln, im Sacellum, die Marienkirche in Gastein-Boeckstein auf eigene Kosten errichten – alles Projekte, deren Verwirklichung den Hagenauer-Brüdern zu verdanken ist.

Das Marienmonument am Domplatz ist programmatischer Höhepunkt seines Glaubensverständnisses und gleichzeitig Denkmal seiner selbst als Herr der Diözese Salzburg, wie die ins Auge springenden Reliefs am Sockel vermitteln: an der Stirnseite ist das Schrattenbachwappen angebracht, an der Südseite – in flachem Relief – die im Kosmos schwebende Erdkugel, deren sichtbare Hälfte ganz von einer kartographischen Darstellung der Diözese Salzburg eingenommen wird. (Abb. 25) Das Marienmonogramm im Zeichen der Gestirne und des aufgehenden Mondes sendet Strahlen auf das Territorium des Fürstbischofs.

An der Nordseite (gegen die Residenz) ist am Ufer eines bewegten Wassers (Fluss Salzach?) eine Büste des Fürsterzbischofs

Schrattenbach aufgerichtet, deren barocker Sockel angesprengt ist und mit Klammern zusammengehalten wird. (Abb. 26) In der rechten unteren Ecke ist ein zersplitterter Baumstamm zu sehen, der nur noch wenige Zweige hat. In der Mitte brandet das Wasser gegen die Küste, ein Schiff mit schwellegenden Segeln sucht die Küste zu erreichen. In dem bewölkten Himmel sind einige Vögel zu erkennen darüber spannt sich der Zodiacus mit den Zeichen: Krebs, Löwe, Jungfrau, Waage. Das Bild der Jungfrau ist teilweise durch eine Sonne verdeckt, deren Strahlen auf die Büste des Salzburger Landesfürsten gerichtet sind. Sigismund Schrattenbach steht also im Zeichen der Jungfrau Maria. Kein Festtag des Landesfürsten lässt sich konkret mit diesem Sternbild verbinden. Der ruinöse Zustand des Denkmalssockels, der teilweise abgestorbene Baum, die heranrollenden Wellen deuten auf eine drohende Gefahr, die nur durch das Eingreifen Mariens abgewendet werden kann. Das Schiff ist ein beliebtes Sinnbild für die Kirche. „Zwei Hände machen der Herrschaft ein Ende. Er und noch einer werden das Erzstift regieren“, soll Schrattenbach angesichts der Konflikte mit Bayern und den aufklärerischen Tendenzen in seiner Diözese gesagt haben.<sup>36</sup> Hier stand Hagenauer wohl eine graphische Vorlage zur Verfügung. Die emblematisch verschlüsselte Darstellung erinnert an Darstellungen geistlicher Porträts, die capriccioartige Inszenierung des ruinösen Denkmals an Piranesi.<sup>37</sup>

Die Einweihungspredigt 1771 – gehalten von P. Primus Buell, Archivar der Kapuzinerprovinz Innsbruck – stand unter dem Motto des Hohen Liedes, Kap. 6, Vers 9: Quae est ista, quae progredit. Maria als geschmückte Braut Christi ist ein Bild, das zu Hagenauers eleganter Figur mit der modischen Masche in der hoch aufgetürmten Frisur passt. Im Gegensatz zu den nahsichtigen unangenehm breit ausladenden Sockelfiguren ist

Maria gelangt mit stereometrisch scharf geschnittenem Hals und erstmals mit dem für die Wiener Zeit typischen klassizierenden Gesichtsschnitt dargestellt, eine gerade Stirn-Nasenlinie und schwere gesenkte Augenlider. Ein in breiten Falten gelegtes Mantelkleid hüllt die Figur ein und gleitet sichelförmig schwerflüssig an der Rückseite herab.<sup>38</sup> (Abb. S. 865) Die großen Metallflächen der Figuren füllt Hagenauer mit punzierten Mustern (vgl. Messerschmidt, Maria Theresia und Franz Stephan, Ost. Galerie).

Das Werk war einst an der Weltkugel einmütig als Gemeinschaftsarbeit der Brüder bezeichnet. Schrattenbach plante sein 50-jähriges Priesterjubiläum mit einer großen Zeremonie zu begehen.<sup>39</sup> Das Programm dazu war schon fertig, als der Fürstbischof starb. Es ist zu vermuten, dass zu diesem Anlass auch eine graphische Reproduktion der öffentlichen Monumente geplant war, die nur durch den Tod Schrattenbachs unterblieb – Fürstbischof Colloredo, der prinzipiell barocke Andachtsformen ablehnte, hatte selbstverständlich kein Interesse, ein Denkmal zu verbreiten, das so programmatisch die Ansichten und die Magnifizenz seines Vorgängers demonstrierte.

Obwohl Hagenauer in Italien mit den aktuellen klassizistischen Ideen konfrontiert wurde und sich beim Schriftverkehr zu den Altarbauprojekten aktueller Topoi bediente, bleiben die Aussagen zunächst reine Rhetorik, wären im Umfeld Schrattenbachs wohl auch nicht zu verwirklichen gewesen. Johann Baptists Altarprojekte (Josephs Altar, Mülln, Sacellum), projizieren den Fischerschen Entwurf für den Hochaltar der Franziskanerkirche in die Fläche, um ein zentrales Andachtsbild durch den Diadembogen baldachinartig zu überhöhen (Abb. 28, 29). In Köstendorf wurde der von den Brüdern kritisierte Entwurf Berglers, der eine offene Kollonade vorsah, nur durch klassi-



Abb. 25 (links außen): J. B. Hagenauer, Mariendenkmal, Relief mit Karte der Diözese Salzburg.

Abb. 26 (links innen): J. B. Hagenauer, Mariendenkmal, Teufel und Relief mit Büstendenkmal Erzbischof Graf Schrattenbach.

Abb. 27 (rechts): W. Hagenauer/J. B. Hagenauer, Salzburg, Mariendenkmal.

sche Säulen ersetzt und seines Rokokoornaments beraubt und mit einem nur teilweise verwirklichten, theologisch spitzfindigen figürlichen Programm angereichert. Die Eingaben der Brüder betreffend die Altäre verraten zwar eine Kenntnis der Schriften Winckelmanns, die ja damals schon publiziert waren, doch die Annahme einer Begegnung mit Winckelmann ist rein spekulativ.<sup>60</sup> Anwendung fanden die neuen Ideen zunächst nur in den Kirchenbauten des Bruders Wolfgang, was wohl mit den liturgischen Erfordernisse in Salzburg bereits aktiver aufklärerischer Kreise zusammenhängt. Das ist auch an den ausführlich erklärten ikonographischen Programmen der Altäre zu erkennen. Das einzige als klassizistisch zu bezeichnende Altar-Projekt lieferte Hagenauer für die Priesterhauskirche in Klagenfurt (1768) im Auftrag des als fortschrittlich bekannten Bischofs Auersperg. Es konzentriert sich auf kirchlich-hierarchische Symbolik über klassizierenden Säulenstümpfen und verzichtet auf Heiligenfiguren. Hagenauers skulpturaler Stil hingegen zeigt keinerlei Reaktion auf die Situation in Rom. Er folgt weiterhin seinen Wiener Akademieerfahrungen. Die Vorliebe von geschnitzten Figuren, die „auf Marmorart“ weiß gefasst sind, waren in Wien seit Lorenzo Mattielli in Verwendung und finden sich bei Hagenauers Lehrer Schletterer, dem er auch stilistisch bei den Altarfiguren verpflichtet blieb.

Die Abgussammlung nach antiken Skulpturen erregte in Salzburg allerdings Bewunderung. Ihr Ruf mag ausschlaggebend gewesen sein, dass Hagenauer 1767 aus München den Auftrag erhielt, Stuckmodelle in Originalgröße für vier Statuen Apollo, Diana, Bacchus und Ceres zu fertigen, die unter seiner Aufsicht 1768 im Parterre des Nymphenburger Schlossgartens aufgestellt wurden. Straub und Günther hatten sich bei dieser Aufgabe offensichtlich nicht bewährt. Die schon Jahrzehnte früher begonnene Ausstattung des Nymphenburger Gartens wurde um 1760 unter Kurfürst Karl Theodor wieder aufgenommen – möglicherweise in bewusster Konkurrenz zu Schönbrunn. Hagenauer traf in München auf Roman Anton Boos, der kurz darauf auch beim Wiener Projekt beteiligt war und hier wichtige Anregungen erhielt. Den von ihm erst 1785 in Marmor übertragenen Götterfiguren liegen die Modelle Hagenauers zugrunde.<sup>61</sup>



Professor für Bildhauerei an der reformierten Akademie der schönen Künste und schönen Wissenschaften in Wien – Der Anteil am Schönbrunner Statuenensemble 1774-1779

Der Auftrag für München war sicher keine schlechte Empfehlung für Wien. Der Ortswechsel war durch den Tod des Erzbischofs nötig geworden, da dessen nüchtern denkender Nachfolger Hieronimus Colloredo keine Verwendung für den Bildhauer hatte.<sup>62</sup> Sie erfolgte aber zu einem günstigen Zeitpunkt, denn der Großauftrag für die Ausstattung des Schönbrunner Schlossgartens erforderte zahlreiche Bildhauer, die alle ehemalige Wiener Akademiestudenten waren.<sup>63</sup> 1774 stand außerdem durch den Tod Schletterers die Professur für Bildhauerei zur Disposition. Wiederum zeigt sich das geschickte Auftreten Hagenauers. Er konnte auf seine Italienerfahrung und die Gipsammlung verweisen, die er als Lehrmaterial in den Unterricht an der Wiener Akademie einzubringen versprach. So setzte er sich gegen den unangepassten Messerschmidt und den rührigen, aber unbeliebten Wilhelm Beyer durch.

Beyer, der bis heute nicht allzu positiv beurteilt wird, kommt dennoch die entschei-

dende Rolle beim Planungsprozess der Gartenausstattung in Schönbrunn zu, leitete er doch den Bruch mit der Donnerstradition ein und ermöglichte Hagenauer, auch seine Antikenerfahrungen anzuwenden.<sup>64</sup>

Hagenauer grenzte sich stärker als der übrige Mitarbeiterstab von Beyer ab und betonte seine selbständige Position als Akademieprofessor. Er hatte ein eigenes Atelier in Meidling, wohin die vorbossierten Blöcke mittels einer speziellen Vorrichtung („Maschine“) transportiert und fertig nach Schönbrunn gebracht wurden. Er reiste nur einmal mit Beyer in die Tiroler Steinbrüche – beruft sich im übrigen auf seine Unabkömmlichkeit an der Akademie. Seine Mitarbeiter waren vor allem Leonhardt Posch und Vinzenz Lang, die die Blöcke für ihn vorbossierten. Hagenauer bemüht sich seinen persönlichen Stil einzubringen, weicht teilweise bewusst von den Modellen Beyers ab, soweit wir dies im Vergleich mit den Stichen in Beyers Publikation „Österreichs Merkwürdigkeiten“ beurteilen können.<sup>65</sup> Die im Hofmobiliendepot erhaltenen 16 sogenannten Gipsmodelle – offenbar Abgüsse der





Abb. 28: J. B. Hagenauer, Salzburg, Sacellum, Hochaltar.

Tonmodelle bzw. nachträgliche Reduktionen der Statuen – verraten deutlich unterschiedliche Hände.<sup>66</sup>

Nur drei Figuren sind eindeutig mit Beyer zu verbinden. Er modellierte die weiche, sinnlich biegsame Aktfigur der Leda mit der ondolierenden Silhouette (Abb. 30).<sup>67</sup> Ihr labiles Standmotiv wird durch den hinter ihr hockenden Schwan gestützt. Ihr entspricht keine Figur in Schönbrunn, allerdings findet sich eine ähnliche Figur vor einer Brunnenische reproduziert in Beyers Stichwerk, wo sie als kokette Rückenfigur dargestellt ist. Auch die Nymphe, die sich die Haare

auswindet, ist Beyer zuzuweisen.<sup>68</sup> Von der Figur ist keine Ausführung bekannt. Die Dame trägt einen Rosenkranz im Haar, es könnte sich daher auch um eine Venus handeln, die im Schönbrunner Programm fehlt. Hagenauer folgt bei den acht Figuren, die er zunächst zu der Schönbrunn-Serie beisteuerte, Beyers Figurentypen, die dieser um 1765 aufgrund seiner Erfahrungen in Frankreich und Italien für die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur entwickelt hatte. Hagenauers Gestaltungsprinzip, das nun als „manierter Klassizismus“<sup>69</sup> bezeichnet werden kann, ist an der ornamental geprägten

spindelförmigen Silhouette seiner gelängten Figuren erkennbar, die in leicht gedrehter Schrittstellung auftreten, mit körperbetonenden Gewändern ausgestattet sind, dennoch kaum Körpervolumen vermitteln, jedoch das Auge durch langgezogene fließende um die Körper geführte lineare Faltenzüge erfreuen. Charakteristisch sind die schräg abfallenden Linien der aufgetürmten Frisuren oder der Schleier bei den weiblichen bzw. Helmbuschen bei den männlichen Figuren (Hannibal), die schmalen Schultern mit den an den Körper gelegten Armen.

Die Statuetten dienten als Mustersammlung für den Lehrbetrieb an der Akademie, aber auch zur Präsentation möglichen Auftraggebern gegenüber. In einem Brief vom 10. Februar 1774 an den Erzbischof Colloredo in Salzburg meldet Hagenauer seine Erfolge in Wien. In der Hoffnung, seine Besoldung als Hofstatuarius in Salzburg weiter zu behalten, weist er darauf hin, dass der Aufenthalt in der Kunstmetropole seiner Weiterentwicklung förderlich wäre, er könne dadurch umso besser seinem ehemaligen Dienstherrn in Salzburg dienen: „... weillen man unter So viellen Künstler und Kunstgelehrten, wie man hier Seind, jmer Künstlicher würd, und ich nur nächtllicher weille, einige Stunden meine Schueller zu Instrujern verbunten bin, die übrige Zeit, zu Euer Hochfürstl. Gnaden und mehreren Diensten freye bin...“.<sup>70</sup> Er sandte acht inhaltlich bezeichnete Modelli, die teilweise mit den in Wien erhaltenen Gipsen übereinstimmen, die bis auf Amphion in Schönbrunn in ausgeführter Form zu finden sind und auch seine Handschrift tragen: Amphion (kein Gips vorhanden), Römische Matrone, Sibylle, die Hesperidenschwestern, Hygieia, eine Vestalin und Hannibal.<sup>71</sup> Darus ist zu schließen, dass er die Modelle mehrfach abgegossen hat. Die in Schönbrunn vorhandene Doppelgruppe der stehenden Hesperidenschwestern weicht von der bei Beyer reproduzierten Sitzgruppe ab.

Im August 1774 meldet Beyer, dass 15 Figuren fertig seien. Die Aufstellung erfolgte ab Frühjahr 1775. Als erste wurde Hagenauers Vestalin unter Abfeuerung von Böllerschüssen aufgestellt, allerdings noch an den Kanten des Rasenparterres, nicht vor den Hecken (Abb. 32).<sup>72</sup> Die Ausführung hatte Leonhard Posch im Steinbruch begonnen. Das Gipsmodell weicht in der Haltung von der ausgeführten Statue ab (Abb. 31).<sup>73</sup> Die Priesterin hält eine Fackel in das Kohlebecken, das hinter ihr steht, um eine Öllampe anzuzünden. So ergibt sich eine Drehbewegung. Sie trägt einen langen fließenden Chiton, darüber ein Himation, das auch den Kopf bedeckt, darunter noch ein völlig unantikes Kopftuch mit Halsbinde. Die Stoffmasse des Umhanges rafft sie unter ihrem rechten Arm. Die Marmor-



statue hingegen erinnert durch ihren klassischen Faltenwurf mehr an eine antike Vestalin, eine Rolle, in der man die tugendhafte Frau seit der Renaissance gerne darstellte und die im Klassizismus mit bewusstem Bezug auf antike Vorbilder wie z.B. die ehemals in Wien befindlichen Herkulanerinnen zu einem Leitbild für das sentimentbetonte Frauenbild wurden.<sup>74</sup> Wie schon Tietze/Sobotka feststellt, steckt in der hoheitsvollen Haltung und im scharf geschnittenen Profil des Gesichts unverkennbar die Madonna des Salzburger Mariendenkmals, allerdings in klassizistischem Gewand.

Die Sibylle von Cumae, die drei Bücher mit Weissagungen verbrannt haben soll, als König Tarquinius Superbus um den Preis zu handeln versuchte, entspricht in ihrer ausgeführten Form völlig dem Gipsmodell.<sup>75</sup> Sie zeigt den beschriebenen spindelförmigen Figurenaufbau. Sie vollzieht eine leichte Drehbewegung in Richtung der zur ihren Füßen liegenden brennenden Bücher, drei Bücher hält sie unter den linken Arm geklemmt.

Beyer bildet in seinem Stichwerk ein abweichendes Modell ab. Er behauptet, Vinzenz Lang hätte diese Statue nach seinem Modell in Tyrol angefangen, „Herr Hagenauer hat solche verfertigt“.<sup>76</sup>

Auch Cybele entspricht Hagenauers Vestalinentypus, nur trägt sie über dem verhüllten Haupt eine Mauerkrone, hat ihren linken Arm abgewinkelt, legt den Zeigefinger nachdenklich an ihre Wange, hinter ihr hat sich hündchenartig ihr Attribut, der Löwe, eingerollt, um die Plinthe nicht zu stark zu überschreiten.<sup>77</sup>

Es muss sich um ein Konkurrenzmodell zu Beyer handeln, nach dessen Entwurf die Figur sitzend auf dem Löwenthron ausgeführt wurde.<sup>78</sup>

Die Römische Matrone, wie sie in den Quellen genannt wird, ist durch keine Attribute näher gekennzeichnet.<sup>79</sup> Sie hat fülligere Formen als die Vestalinnen, trägt aber einen ähnlichen in geordneten Falten gelegten Peplos, ihr Haupt ist allerdings unbedeckt. Ihre Rechte hat sie in die Hüfte gestützt, die linke ergreift den Mantelsaum. Ruhig mit beiden Beinen fest auf der Plinthe stehend, blickt sie hoheitsvoll geradeaus. Ihre Umsetzung ins Großformat erfolgte getreu dem Modell.

Das Gipsmodell der Aspasia geht hingegen auf ein Modell Beyers zurück.<sup>80</sup> (Abb. 33) Die Figur unterscheidet sich von den weiblichen Figuren Hagenauers durch ein stärker klassizierendes Standmotiv – der Körper ist frontal in leichtem Kontrapost gegeben, der Kopf scharf ins Profil gedreht. Das Körper-Gewandverhältnis ist klarer definiert. Aspasia, die durch ihre Schönheit berühmter war, ist durch die Attribute Minervas ausgezeichnet. Sie stützt sich mit der

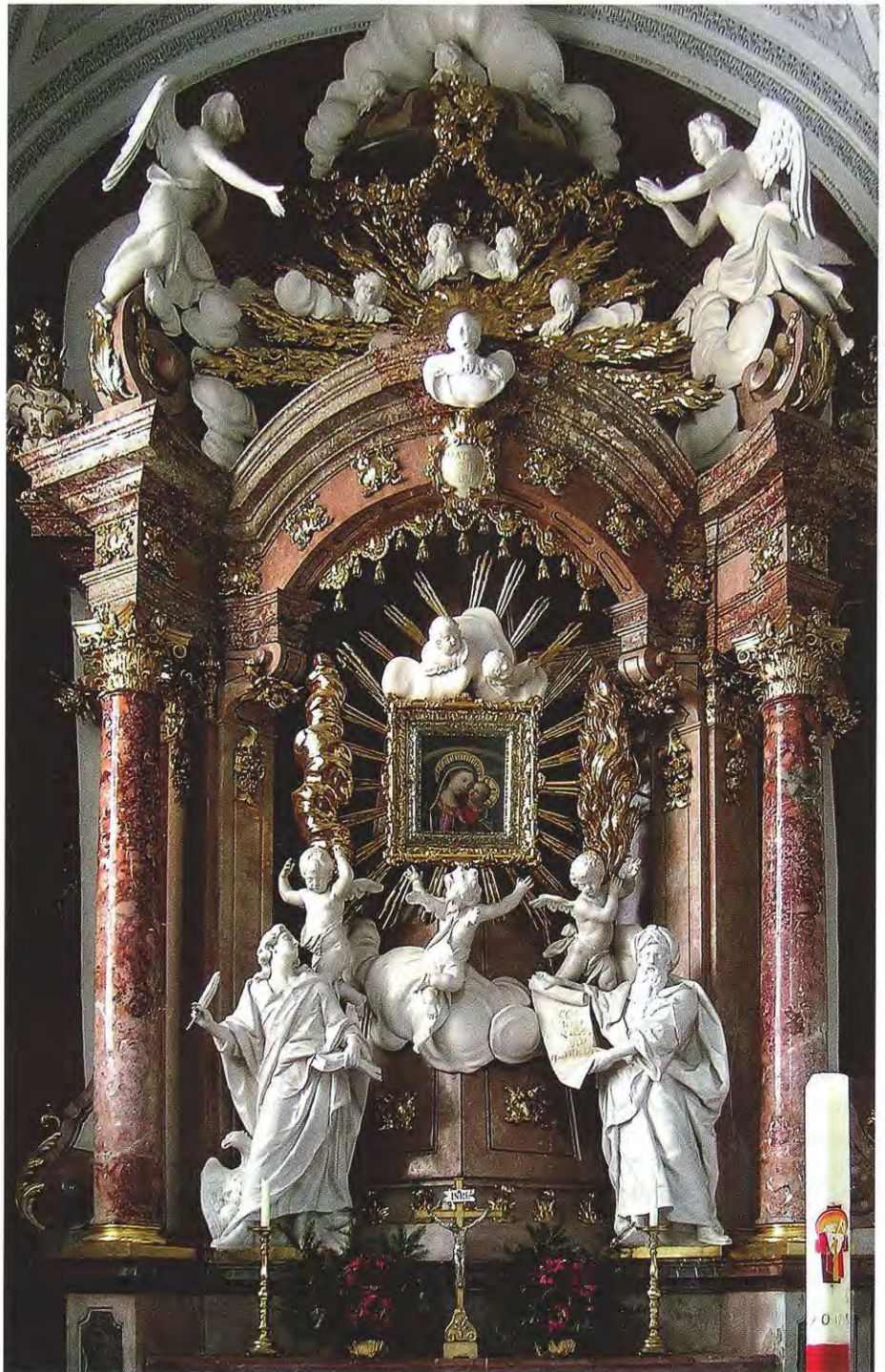


Abb. 29: J. B. Hagenauer, Marienaltar, Salzburg-Mülln, ehem. Augustinerkirche.

Rechten auf den quergestellten Schild, ein Helm mit einem steilen Helmbusch betont die Silhouette; ihre Rechte, um den die Stoffmasse des Mantels geschlungen ist, ist selbstbewusst in die Hüfte gestützt. Unterschiedlich zu Hagenauer ist auch der rokokohafte Gesichtsschnitt mit der zarten Nase und dem kleinen Mund. Die Ausführung stimmt mit der Gipsstatuette völlig überein. Einen speziellen Fall stellt die heute in Schönbrunn abseits stehende Artemisia dar (Abb. 34). Hagenauer nennt sie nicht unter seinen Werken, obwohl er für ihre Fertigstellung bezahlt wurde.<sup>81</sup> Es handelt sich um

die einzige Figur, die noch sein alter Lehrer Schletterer begonnen hat. Er hatte einem Modell Beyers zu folgen, das dieser schon für eine Porzellanfigur in Ludwigsburg entworfen hat (Abb. 35, 36). Die Witwe steht ganz im Sinne des französischen Rokoko mit überkreuzten Beinen an die Urne mit der Asche ihres Gatten gelehnt. Sie hält den Becher mit dem Trank, dem sie die Asche ihres verstorbenen Gatten beigemischt hat, ist unpassend leicht bekleidet mit entblößter Hüfte und Brust.<sup>82</sup> Bei der Umsetzung der Porzellanfigur ins Großformat ging die Feinheit des Entwurfs verloren. Der extreme





Kontrapost wird ausgeglichen durch das Abstützen auf die Aschenurne, der Kopf wird streng frontal ausgerichtet, die Figur züchtig mit einem reich gefältelten Chiton bekleidet. Das Faltenrelief wird in die Fläche gebreitet, der Knoten des über der Scham geknüpften Schleiers als selbständiges Motiv wirksam. In einer empfindsamen Zeichnung hat Franz Caspar Sambach die ausgeführte Figur – oder das endgültige Modell festgehalten (Abb. 37).<sup>85</sup> Die Urne über einem altarähnlichen Sockel, der mit Widderköpfen verziert ist, unterscheidet sich von Beyers Abbildung der Statue, die zwar stärker aufgerichtet und frontal ausgerichtet ist, sonst aber noch dem Ludwigsburger Modell folgt. (Abb. 38)

Von besonderer Eleganz sind die Gipsmodelle der nachträglich 1777 beauftragten beiden Kanephoren, um deren Ausführung sich auch Mollinarolo beworben hatte.<sup>84</sup> Die Anregung ging von Hetzendorf von Hohenberg aus, „die Cariatiden Weiber“ sollten „schön, geschlangt, reizend gezeichnet von edler Stellung mit leichtem, aber doch antiquem Gewand, denen Gratien nicht ganz ungleich 91/2 Schuh nach dem Maß und Höhe wie sich schon 2 von Beyer vorfinden“ sein. Die Priesterinnen der Ceres ergänzen Beyers Trägerfiguren von 1772, die Nymphe der Flora und eine Bacchantin. Hohenberg betont, dass er nur Gedanken beisteuern können, „Zeichnen ist nicht meine Sache denn mir lieget ob baurisse zu verfertigen und die arbeiten anzugeben, hierüber muss Herr Hagenauer Modell machen, wie allzeit geschihet und bei den Bildhauern üblich ist. Hieraus kann man von allen Seiten die Statuen besehen ...“. Am 18. Dezember 1777 meldet er, dass er „... die drei Modelle Ihro Mayt habe überbracht und sehen lassen

worüber höchst dieselbe vollkommen zufriedenen wahr und also ohne weiteres vorgefahren werden kann ...“<sup>85</sup>

Die eine Kanephore stützt mit dem linken Arm den Früchtekorb, der von einer Schlange umwunden ist, rafft mit der gesenkten Rechten das Gewand. Sie trägt einen körperbetonenden Chiton, der von einem auf der Hüfte sitzenden Gürtelband gehalten wird, darüber einen Mantelüberwurf, dessen Faltenkaskaden an der Rückseite der Figur eine Stütze bilden. Ihre elegante Drehbewegung ist aus einem ausgeprägten kontrapostischen Standmotiv entwickelt, das die Verschiebung der Körperachse mit hochgezogener rechter Hüfte über dem Standbein, gesenktem rechten Arm, gehobenen linken Arm über dem entlasteten Spielbein, unter dem dünnen Gewand sichtbar werden lässt. Die Mehransichtigkeit nimmt auf den Aufstellungsort an dem Beginn der Alleen Rücksicht. Vielleicht konnte Hagenauer bereits auf eine Skizze Mollinarolos zurückgreifen.<sup>86</sup> Der Gips des spiegelbildlich aufgebauten Pendants zeigt eine noch ausgeprägtere tänzerische Drehbewegung. Die linke Hand ist in Hüfthöhe unter den Mantel geschoben.

Chronos, der seinen Sohn verschlingt, wirkt hingegen unbeholfen, er weicht auch in den Proportionen ab.<sup>87</sup> Dies könnte dafür sprechen, dass der Gips möglicherweise nach der von Veit Königer ausgeführten Statue entstanden ist, welche die gleichen Mängel aufweist.

Unter den Gipsen befinden sich einige Figuren, die nie ins Großformat umgesetzt wurden, sich allerdings thematisch auch in den großen Rahmen antiker Tugendhelden eingefügt hätten. Hagenauer hat die Themen aus der römischen und griechischen

Abb. 30 (oben außen): W. Beyer, Leda, Gips, Wien, Hofmobiliendepot.

Abb. 31 (oben Mitte): J. B. Hagenauer, Vestalin, Gips, Wien, Hofmobiliendepot.

Abb. 32 (oben innen): J. B. Hagenauer, Vestalin, Tiroler Marmor, Wien, Schönbrunn.

Abb. 33 (rechts oben innen): W. Beyer, Aspasia, Gips, Wien, Hofmobiliendepot.

Abb. 34 (rechts oben Mitte): W. Beyer/ J. Schletterer/ J.B. Hagenauer, Artemisia, Tiroler Marmor, Wien, Schönbrunn.

Abb. 35 (rechts oben außen): W. Beyer, Artemisia, Porzellanfigur, Stuttgart, Landesmuseum.

Abb. 36 (rechts innen): W. Beyer, Artemisia, Modello für Porzellanfigur, Stuttgart, Landesmuseum.

Abb. 37 (rechts Mitte): F. C. Sambach(?), Artemisia, Bleistiftzeichnung, Wien-Museum

Abb. 38 (rechts außen): W. Beyer, Artemisia, Kupferstich aus: Österreichs Merkwürdigkeiten, Wien 1779.

Geschichte 1779 als Entwürfe für Preisaufgaben an der Akademie vorgelegt: „... 3. Jason, wie er nach dem erlegten Drachen das goldene Fell mit Beyhillfe der Medea erobert und Beyde in vollem vergnügen nach Haus reiset. 4. der Ulysses, wie er nach seiner Zurückkunft aus dem Troyanischen Kriege Seine Schöne Ehegemaclin die getreue Penelope umarmen und bey dem Umfang Sie Ihme nicht erkennen wollte“.<sup>88</sup> Letztere Darstellung ist offenbar in der Gruppe zu erkennen, die seit Dernjac mit „Rückkehr eines Helden“ bezeichnet wird.<sup>89</sup> (Abb. 41) Eine Dame in griechischem Gewand empfängt einen Mann in Reisekleidung. Er trägt eine Toga, eine eng anliegend Kopfbedeckung, an seiner Seite ein Schwert.





Sie legt ihren Arm um seine Schulter, er ergreift ihre rechte Hand, eine Geste, die der antiken Menelaosgruppe entlehnt ist. Die beiden blicken einander ernst an, ein Hündchen schnüffelt am Bein des Mannes. Es scheint seinen Herren zu erkennen (gleichsam eine Anspielung auf Odysseus' Hund Argus), während die Frau völlig emotionslos bleibt. In der Gruppenbildung erweist sich Hagenauers Schwäche. In dem Bestreben „klassisch“ zu sein, sind seine Figuren steif einander gegenübergestellt, während sich die Partner in den Gruppen Beyers gefühlvoll zueinander neigen. Hagenauers Gipsmodell Jason und Medea ist wie ein Pendant zu Beyers in „Österreichs

Merkwürdigkeiten“ publizierter Gruppe Alexander und Olympias komponiert.<sup>90</sup> (Abb. 40) Das um die Schultern gebundene Widderfell des gerüsteten und behelmten Jünglings, der Drachen zu seinen Füßen und die Büchse in der Linken der Frauenfigur lassen an der Identifikation des Themas keinen Zweifel. Beyer nahm, wie schon Dernjac feststellte, einen Stich Montfaucons als Anregung. Allerdings sind für die lose Gruppenbildung auch unmittelbare Antikenvorbilder wichtig gewesen wie die schon erwähnte Menelaosgruppe. Das Thema selbst, bei einem Auftrag für das habsburgische Kaiserhaus immer in Bezug zum Orden des Goldenen Vlies zu

sehen, gewann im späten 18. Jahrhundert infolge der Homerverehrung allgemein an Aktualität. Jason löste als Held Herkules ab, der in Schönbrunn nur durch eine ältere Figur vertreten ist.<sup>91</sup> Für Medea als Einzelfigur ist auch ein nicht verwirklichtes Gipsmodell Hagenauers erhalten.<sup>92</sup> In Schönbrunn tritt schließlich Jason als Einzelfigur in einer von Beyer geschaffenen Statue mit attributiv beige-stelltem Drachen auf, das eroberte Widderfell stolz präsentierend. Eine typisch Hagenauersche, besonders bizarre Figur ist Hannibal.<sup>93</sup> (siehe Abb. 42) Die Figur geht auf eine Idee W. Beyers zurück, wie die Abbildung in Österreichs





Abb. 39 (links außen): J. B. Hagenauer, Kanephoren, 1776, Gips, Wien, Hofmobiliendepot.

Abb. 40 (links Mitte): J. B. Hagenauer, Jason und Medea, Gips, Wien, Hofmobiliendepot.

Abb. 41 (rechts innen): J. B. Hagenauer, Odysseus und Penelope, Gips, Wien, Hofmobiliendepot.

Abb. 42 (rechts Mitte): J. B. Hagenauer, Hannibal, Gips, Wien, Hofmobiliendepot.

Abb. 43 (rechts außen): J. B. Hagenauer, Fabius Cunctator, Gips, Wien, Hofmobiliendepot.

Merkwürdigkeiten verrät, entspricht aber im Figurenschema dem Stil Hagenauers, sodass ein entsprechendes Modell vorausgesetzt werden kann. Nach diesem wurde dann die Umsetzung ins große Format vorgenommen. Beachtlich ist die malerische Qualität der Rückseite, wo der Helmbusch in Form eines Rossschweifes, Bärfell und Mantel in einer sanften S-förmigen Kurve eine schmale Silhouette bilden. In Beyers Erklärung heißt es: „Hannibal nach der Schlacht bey Cannä. Das Schaff mit Ringe, die er den römischen Rittern abgezogen, und als Zeichen seines Sieges nach Karthago geschickt hatte, dann die zerrissenen Tropheeen, die ihm zu Füßen liegen, und der Verlust des Auges, den er kurz vorher erlitten hatte, sollten diesem Helden das Charakteristische geben. Hr. Hagenauer hat diese Statue in Marmor gehauen ...“. Das erwähnte „Schaff“ wird bei Hagenauer zu einem schlanken Empire-Gefäß, das mit Ringen besetzt ist.

Als spätere Ergänzung zu dem schwungvollen Helden Hannibal wurde auf Wunsch Hohenbergs nach Hagenauers bereits vorhandenem Entwurf 1776 sein siegreicher Gegner, der Römer Fabius Cunctator, dem Programm hinzugefügt. Auch für diese schwächliche Gestalt, die nachdenklich die Hand ins Kinn stützt, ist ein Gipsmodell erhalten.<sup>94</sup> Die inhaltlich bedingte in sich gekehrte Haltung – brachte ihm doch sein zögerndes Verhalten den Sieg über den Karthager – ist weit von einem himmelstürmenden Helden entfernt, es handelt sich bereits um eine moderne Reflexionsfigur. Die erst 1779 aufgestellten Statuen Apoll und Diana von Hagenauer folgen deutlich den berühmten Vorbildern des Apoll von Belvedere und der Diana von Versailles. Hier

ließe sich auch der greise Silen mit dem Dionysosknaben, für den ein Gipsmodell erhalten ist, gut anschließen.

Die Frage eines vorgegebenen Programms wird von der Forschung unterschiedlich beurteilt. Zuletzt haben sich B. Hajos und F. Dahm wieder für die These der programmatischen Veranschaulichung der Roma Nova – Zerstörung Karthagos (künstliche Ruine) eingesetzt, und darin eine von Staatskanzler Kaunitz und Hofrat Sperges befürwortete Verherrlichung der Habsburgermonarchie gesehen, wobei die Darstellung republikanischer Helden und mit ihnen entsprechenden Tugenden auffallend seien.<sup>96</sup> Dies wird von Schedler angezweifelt. Ihrer Meinung nach handelt es sich um eine von Beyer zusammengestellte Figurengruppe, die auf seinen bereits in Ludwigsburg für die Porzellanmanufaktur entwickelten Erfindungen beruht, welche von Kaunitz abgesegnet werden. Ein Vergleich mit der konventionellen Nymphenburger Götterserie verdeutlicht die größere Aktualität des Wiener Programms. Man mag Beyer Feingefühl absprechen, Großspurigkeit vorwerfen, was nicht zu leugnen ist – seine Informiertheit über das italienische Akademiewesen und aktuelle Diskussionen betreffend z.B. Zeitkostüm, Auswahl würdiger Themen oder die Bedeutung der Allegorie ist unbestritten. Demnach galt es zu eindeutige Allegorien zu vermeiden, um den Blick nicht von der Schönheit des Kunstwerkes selbst abzulenken (Karl Philipp Moritz), die Bedeutung läge im Ausdruck der Figur selbst. Es ist daher nicht zu erwarten im Sinne einer Staatspropaganda aufschlüsselbare Begriffe in einem rhetorisch vernetzten System dargestellt zu sehen wie zur Zeit Karls VI. Die Auswahl der Figuren ist den-

noch nicht zufällig wie aus dem Musterkatalog der Porzellanmanufaktur Ludwigsburg gewählt. Zu viele inhaltliche und formale Bezüge lassen sich ablesen. Bemerkenswert scheint die Dominanz weiblicher, wissender, tugendhafter und daher würdiger Frauen, die damals auch anderenorts (Malerei, Kleinplastik) durch ein idealisiertes Frauenbild an das Gefühl appellierten: Römische Matrone, Sibylla Cumana, Artemisia, Angerona, Euterpe, Aspasia, Medea, Vestalin. In dieser losen Form hat schon Algarotti 1742 durch ein Programm für einen Tafelaufsatz Maria Theresia gehuldigt.<sup>97</sup> Die Identifikation mit diesen Heldinnen war besonders bei Frauen in Frankreich und England sehr beliebt. Schon um 1800 erkannte man im Volksmund in Artemisia die um ihren Gatten trauernde Maria Theresia, in Olympias und Alexander Joseph II. und seine Mutter.<sup>98</sup> Die Affinität zwischen der Porzellanplastik und Gartenfiguren wird von Algarotti explizit angesprochen, wobei er sich natürlich für antikennahe Weißfassung ausspricht.

Trotz der verstärkten Orientierung an antiken Gestaltungsmustern blieb Donner als Leitbild in Wien weiterhin präsent. Die beiden Brunnen im Ehrenhof von Schönbrunn, die ursprünglich im Parterre des Gartens platziert werden sollten, verbinden Erinnerungen an Versailles mit den Flußgöttern Donners vom Mehlmarktbrunnen. Im Zentrum des Interesses steht meist die konzentriertere Komposition des jungen Franz Anton Zauner, doch ist zu bedenken, dass es nicht zuletzt sein Lehrer Hagenauer gewesen sein könnte, der die neuerliche Auseinandersetzung mit den Figuren des Mehlmarktbrunnens angeregt hatte. Wahrscheinlich nach Modellen entstanden die Zeichnungen





aus der Hagenauerschule an der Wiener Akademie. Die Flussgötter des Mehlmarktbrunnens waren schon seit 1773 im städtischen Zeughaus deponiert. 1786 forderte der Magistrat ein Akademiegutachten zur Wiederherstellung. Auch Hagenauer bot sich für die Restaurierung an. Gegen seinen Vorschlag erhob Fischer Einspruch, da man befürchtete, er würde durch seine „Besserungen“ den ursprünglichen Zustand zu sehr verändern.<sup>99</sup> Das übermächtige Vorbild der Providentia verrät eine kleine Beweinungsgruppe aus Lindenholz trotz Orientierung an einem traditionellen Typus, wie er durch Augsburger Plaketten des 16. Jahrhunderts Verbreitung fand (Abb. 45).<sup>100</sup>

Maria sitzt erhöht auf einem kantigen Felssockel, wendet ihren Kopf nach links, Christus lehnt in sitzender Stellung an ihrer rechten Seite, sein Kopf ruht in ihrem Schoß, sie scheint ihn mit der Rechten unter der Achsel zu unterstützen. Ihre Linke berührt den über ihrem linken Knie schlaff herabhängenden Unterarm des Sohnes (Arm wurde unter Arm der Madonna durchgeführt), wodurch sich die charakteristische Parallelführung der Hände ergibt. Durch das Ineinandergreifen der beiden Figuren und den geschlossenen Kontur entsteht eine pyramidal aufragende Gruppe, die reliefhaft vor einer nahezu flächigen Rückseite aufgebaut ist. Durch die schräge Sitzhaltung der Madonna, der kontrapostisch die Position Christi entspricht, entstehen drei Ansichten, schräg links – frontal – schräg rechts, die die Illusion einer vollrunden Gruppe aufrechterhalten. Hagenauers gedrehte Formulierung der Sitzposition Mariens und körpernahe Gewandführung erinnert deutlich an Donner, nicht nur an die „Providentia“, sondern durch ihren klassischen Kopftypus mit

dem Schleier auch an die Dolorosa der Gurker Pietà. Die einer tragischen Maske gleichenden erhobenen Augen mit den schweren Lidern, der leicht geöffnete Mund mit den herabgezogenen Mundwinkeln sind die formelhaft eingesetzten Zeichen für den Affekt Trauer. Ähnlich klassizierende Kopftypen verwendet Hagenauer für seine Schönbrunner Figuren von Vestalin und Sibylle wie ein Vergleich mit den Gipsen im Hofmobiliendepot beweist.

Im Gegensatz zu seinem Schüler Johann Probst, der Donners Gurker Pietà 1797 replizierte und durch Assistenzfiguren erweiterte, sich dabei aber von dem Vorbild entfernt, versucht Hagenauer eine Neuinterpretation Donners im Sinne des Klassizismus, was im kleinen Format durchaus überzeugend gelang. (Abb. 44) Der traditionellen Zuschreibung an J. B. Hagenauer ist daher zuzustimmen, eine Datierung um 1775/85 ist anzunehmen. Eine Umsetzung in großes Format oder in Metallguss ist nicht bekannt, die ursprüngliche Verwendung unklar. Die exakte Ausarbeitung in hartem Holz mit Polierung der Oberfläche spricht gegen einen Modello. Es könnte sich um ein privates Andachtsbild gehandelt haben, das möglicherweise einst vergoldet war und vor einem Hintergrund – einer Golgothalandschaft oder einem Kreuz – montiert war.

*Der Direktor der Graveurakademie, Porträtist und Manufakturist Hagenauer 1779-1810:*

*Ornamentzeichnungen, Porträts in Gips, Wachs* In der offiziellen Funktion eines Akademieprofessors nahm Hagenauer seit 1774 an den Ratssitzungen teil, wo er auch Vorschläge für Preisaufgaben einbrachte, oder in akademieinternen Streitfragen zu vermitteln suchte. Sein Urteil als Gutachter ist 1776 bei

der anstehenden Restaurierung der Pestsäule und dem Prozess um die Figuren Mollinarolos in Wiener Neustadt gefragt.<sup>101</sup> Als die Restaurierung der Flussgötter des Mehlmarktbrunnens zur Diskussion stand, scheint er, wie erwähnt, sich für zu massive Eingriffe ausgesprochen zu haben. Kritisch beurteilt wird der Professor für Bildhauerei in Akademiekreisen besonders vom Sekretärsadjunkt Anton Weinkopf, der ihm wenig zutraut. Das zeigt sich bei seiner Bewerbung um den Posten des Direktors der Graveurakademie 1779/80. Es wird angezweifelt, dass er die Probestücke, einen Ausdruckskopf und eine Anatomie, die er aus eigenem Antrieb als Allegorie der Malerei mit der Bildhauerei und der Architektur zu einer Gruppe ergänzt und in Ton geformt hatte, selbst angefertigt habe. J. G. Mollinarolo, der ein besonders versierter Zeichner war, bemängelt seine Fähigkeit im Zeichnen. Tatsächlich ist erstaunlich, dass trotz jahrzehntelanger Lehrtätigkeit kaum eigenhändige Zeichnungen nachgewiesen werden können.<sup>102</sup> Noch mehr überrascht, dass ihm vorgeworfen wird, er könne nicht in Metall schneiden. Trotz der Stimmen gegen ihn, erhält er den Posten des Direktors der Graveurakademie, der ihn nun zur Ausbildung solider Handwerker verpflichtet. Hagenauer, der aus finanziellen und wohl auch aus prestigeträchtigen Gründen seine Professur für Bildhauerei neben der Direktorsposten behalten möchte, übte Druck auf die Akademie aus. Er will seine Lehrsammlung aus der Akademie entfernen, doch zwingen ihn seine beengten Verhältnisse schließlich die Sammlung an die Akademie zu verkaufen. Die letzte Phase seines Schaffens war im wesentlichen der angewandten Ornamentik gewidmet. Im Ornamentalen lag, wie auch





Abb. 44: J. N. Probst, Pietà nach G.R. Donner, Graz, Joanneum.

bei den Werkanalysen gezeigt werden konnte, seine spezifische Begabung. So mag es ein klug überlegter Schritt von Kaunitz gewesen sein, die Bildhauerprofessur für Zauner freizumachen und Hagenauer auf den Direktorsposten der Graveurakademie zu lenken.

Trotz eingeschränkter Möglichkeiten hat der Bildhauer jedoch auch in den achtziger Jahren noch in Gips und Marmor gearbeitet. Auf der ersten Ausstellung der Akademie 1786 waren von ihm vier Marmorarbeiten und Modelle, u.a. das Gipsmodell einer Flora vertreten.<sup>103</sup> Der Schwerpunkt seiner Produktion lag aber offenbar im Porträt. Hagenauer, der sich stets seiner guten Kontakte zur Kaiserin und dem Mitregenten Joseph, dem späteren Kaiser Joseph II. rühmte, hat – wie es ja zu den vorrangigen Aufgaben einer Hofakademie gehörte – Porträts von Mitgliedern der kaiserlichen Familie gefertigt. Verloren sind die ganzfigurigen Figurinen aus Gips von der ersten Version der Ehrenpforte in Innsbruck. Anlässlich des Friedens von Teschen fertigte Hagenauer 1779 Gipsmedaillons Maria Theresias und ihres Sohnes von nahezu karikierender Porträttreue, die er auf eine Marmorplatte applizierte (Wien, KHM, Depot). 1781 wird von einer ganzfigurigen Statue und einer Büste Josephs II. berichtet, über die sich der Kaiser wohlgefällig geäußert haben soll.<sup>104</sup> Erhalten hat sich nur die lebensgroße 1787 datierte Gipsbüste in St. Peter in Salzburg, die vielleicht in Zusammenhang mit der Ganzfigur steht. Sie zeigt den Kaiser wesentlich jünger als zu erwarten mit vollen Gesichtszügen, sodass es sich um die Wiederholung eines älteren Modells handeln dürfte.

1781 ist ein Medaillonbildnis des Protektors der Akademie Wenzel Anton Fürst Kaunitz datiert. (Abb. 46) Es befand sich, wie aus dem Werkverzeichnis Hagenauers seiner in der Akademie aufbewahrten Arbeiten von 1798 hervorgeht, im Raum A der Akademie über der Eingangstür.<sup>105</sup> Allerdings geht aus der Erwähnung nicht hervor, aus welchem Material es bestand. Auf dem mit 1786 bezeichneten Stich von Joseph Matthias Schmutzer wird Bronze als Material genannt. (Abb. 47) Das erhaltene Exemplar im Staatsarchiv ist eine Applikation aus weißem Marmor auf einer schwarzen Steinplatte.<sup>106</sup> Abweichungen zwischen Stich und Marmorausführung lassen vermuten, dass tatsächlich unterschiedliche Fassungen existierten. Die qualitätvolle Arbeit könnte als Ehrengabe für den Protektor der Akademie anlässlich seines siebzigjährigen Geburtstages entstanden sein. Es steht in der Tradition von Matthäus Donners Reliefmedaillons. Das in hohem Relief wiedergegebene Profilbildnis weist eine barocke Oberflächenaufbearbeitung von glatt polierter Epidermis und rauer, mit dem Drillbohrer bearbeiteter Lockenperücke auf. Der knappe Büstenabschnitt folgt allerdings bereits klassizistischen Vorstellungen und wurde offenbar Vorbild für ein späteres Porträtmedaillon von Außenminister Thugut wie ein im Staatsarchiv erhaltener Kupferstich zeigt. Kleinplastische Arbeiten in Alabaster und Wachs, aber auch große Figuren in Gips verkaufte Hagenauer an private Auftraggeber, schon um seinen mageren Gehalt aufzubessern. Es ist erwiesen, dass er nicht nur seinen „Vetter“, Abt Dominikus Hagenauer, in Salzburg bedient hat, der 1787 Gipsbüsten und Alabasterarbeiten in Wien erwarb. Jo-

hann Georg Meusel überliefert, Hagenauer hätte „eine Art von Manufaktur von Gypsenen Statuen, die er durch verschiedene Leute gießen und zusammensetzen, und so zum Theil auf Marmorart glätten, zum Teil bronzenen läst“<sup>107</sup> Friedrich Nikolai liefert eine bisher nicht beachtete genauere Beschreibung dieser Manufaktur, die im Sinne der Kaunitzischen Akademiereform eine gewerbemäßige Verbreitung akademischer Kunstproduktion garantierte: „Die größten Stücke dieser Art werden in Kasten in festgestopfte Sägespäne gepackt und weit versendet. Ich sah eben eine kolossalische Statue des heil. Paulus zusammensetzen, die für den Altar einer Kirche in einer Landstadt bestimmt war. Mir schien die Stellung, besonders das Gewand etwas trocken. Die weiblichen Figuren scheinen diesem Künstler am besten zu gerathen. Sie haben viel Anmuth, und gleichen sehr oft in einzelnen Theilen der Venus von Medicis. Er unterweist auch an Sonn- und Feiertagen Nachmittags einige Handwerker in Zeichnung und Verzierungen.“

Abt Dominikus von St. Peter suchte seinen Vetter, wie er ihn bezeichnet, am 18. April 1787 an der Akademie auf: „... ich verfügte mich um 3 Uhr mit H. Gravier Directeur Johann Hagenauer in die Akademie, wo von allen Gattungen Manufakturisten, als Maller, Bildhauer, Kupferstecher &c unterrichtet werden. Dieser Ort verdient besonders gesehen zu werden, indem man eine Sammlung von Kunststücken antrifft.“ Aus seinem Tagebuch erfahren wir auch, dass ihn Hagenauer am folgenden Tag „abfurmte“. Er hat also wahrscheinlich einen Gesichtsabdruck genommen. Das erklärt die frappierend nüchterne Realistik der noch in zwei Exemplaren erhaltenen Büste. (Abb. 49) Bei seinem Besuch am folgenden Tag hätte er noch kleinere Korrekturen angebracht. Die beiden Porträtbüsten zeigen jene von Meusel beschriebenen Möglichkeiten der Materialillusion, einmal eine glatte polierte Oberfläche, das zweite Mal eine Bronzierung, die den Metalleffekt ergibt.<sup>108</sup>

Hagenauer hat sich sicher schon in seiner Zeit als Akademieschüler mit dem plastischen Porträt beschäftigt, wahrscheinlich noch bei Matthäus Donner die Medailleurtechnik, das Bossieren eines Medaillonbildnisses in Wachs und das Schneiden in Metall gelernt. Dies kann auch sein gekonntes Umgehen mit Punzen erklären. Was zunächst nur als Modell bzw. Bewahrung des Modells diente, wurde in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zum geschätzten Material. Bildnisse in Wachs und Gips ermöglichten auch dem nicht so finanzkräftigen Bürger seine Züge in würdiger Form für seine Familie zu bewahren. Großer Beliebtheit erfreuten sich auch die Scagliola Arbeiten, Abdrücke von Gemmen und Kameen, wie sie sich in Hagenauers Sammlung fan-



den. Hagenauers Schüler Leonhard Posch, der in Schönbrunn noch als Steinbildhauer mitarbeitete, aufgrund einer schweren Erkrankung diesen anstrengenden Beruf jedoch nicht länger ausüben konnte, wurde zum europaweit geschätzten Spezialisten für Porträtmedaillons. Ihm sind auch die technisch virtuosen Wachsporträts seines Lehrers (Wien, Öst. Galerie, Barockmuseum) zu danken (Abb. 48 a, b).<sup>109</sup> Bei diesen Frühwerken beweist er sein Virtuositentum noch durch minutiöse Bearbeitung der Oberfläche, um die Illusion von Stofflichkeit zu erzielen. Gips und Wachs boten nicht nur die Möglichkeit kostbareres Material vorzutäuschen, sie erlaubten mittels Polychromierung auch die Illusion von äußerstem Realismus. Abt Dominikus von St. Peter schätzte und sammelte solche Wachsmodellierungen. Bei seinem Aufenthalt in Wien 1787 wollte er „in dem Militair Spital die von Florenz aus Wachs gemachten Präparaten“, besichtigen, also die heute noch im Josephinum existierenden anatomischen Präparate. Er erwarb auch die nach einer Totenmaske gegossene, bossierte und mit Glasaugen und echten Haaren versehene Büste des Salzburger Universitätsprofessors P. Dominikus Beck OSB.<sup>110</sup> In seinem Besitz befand sich ebenso ein Wachsmedaillon, das ihn selbst darstellt und die Porträttreue mit der Gipsbüste Hagenauers bestätigt. In dem Kabinett des Grafen Deym in Wien waren sowohl Antikenabgüsse in Gips, als auch figurale Installationen in polychromen Wachs zu sehen, die an heutige Wachsfigurenkabinette erinnern, also eine bewusste Kontrastierung klassischer Idealfiguren und surreal wirkender zeitgenössischer Porträts. Graf Deym, der sich selbst Müller nannte, war mit Leonhard Posch gemeinsam in Italien, um Wachsbüsten der königlichen Familie in Neapel zu überbringen und in Wien fehlende antike Prototypen abzugießen.<sup>111</sup> Die Verbindung könnte noch der Graveurdirektor Hagenauer hergestellt haben. Über seine Schüler gab Hagenauer die Technik der Wachsmodellierung, Gips- und Metallguss weiter. Sie folgten damit der europaweiten Nachfrage an Porträts in bürgerlichen Kreisen. Anstelle des Bleigusses trat Anfang des 19. Jahrhunderts der Eisen-guss. Damit waren die Tiroler Leonhard Posch in Paris und Berlin, Joseph Mattersperger (1754-1825) in Dresden, Moskau und Breslau erfolgreich.<sup>112</sup> In Wien führen die Brüder Vinazer und Christian Thaler die Verbreitung des plastischen Porträts fort. Johann Nepomuk Probst, dem das Denkmal für Wolfgang Hagenauer auf dem Friedhof in St. Peter in Salzburg zu verdanken ist, fand eine sichere Stelle in Kärnten am aufgeklärten Hof des Bischofs Niklas Graf Salm.<sup>113</sup> Er schuf nicht nur die freie Variation nach Donners Gurker Pietà für die Priesterhauskapelle in Klagenfurt, sondern auch



Abb. 45: J. B. Hagenauer, Pietà, Lindenholz, Wien, Hofgalerie, Ulrich Hofstätter.

Büsten seines Auftraggebers, des regierenden Kaisers und des Papstes Pius VII. Im Sinne des bereits klassizistisch geprägten Umfeldes folgt er einem stärker idealisierenden Porträttypus.<sup>114</sup> Johann Baptists Neffe Johann Georg, der einige Zeit bei seinem Onkel in Wien gelebt und 1768-1775 die Wiener Akademie besucht hatte, leitete 1778-1783 als bischöflicher Architekt den Umbau und die Einrichtung von Schloss Pöckstein-Zwischenwässern. Nachweislich hat er sich Entwürfe seines Onkels für die Innendekoration bedient. Außer einiger Innenräume in St. Peter in Salzburg ist dort wohl der einzige Ort, wo noch eine Vorstellung eines Interieurs nach Hagenauer'schem Muster zu gewinnen ist. Johann Baptist Hagenauer starb in Wien am 11. September 1810. Hagenauers persönliche Hinterlassenschaft war ohne Belang. Sein kostbarster Besitz waren die Lehrhelfe, die sich im Studiensaal der Akademie befanden und von dieser der Witwe abgelöst wurden: Medaillons und Abgüsse, mit Bleistift gezeichnete allegorische Stücke mit Rahmen und Glas, Buchstabentafeln, „9 Köpfe in Basreliefs von Gyps, ein Gesims

von Holz ober der Tür, worauf ein Lux und ein Tiger von Gips stehen, 4 Postamente worauf Köpfe in Lebensgröße in Gips stehen“. Die Antikenabgüsse hatte er schon anlässlich der Aufgabe seiner Professur für Bildhauerei an die Akademie verkauft.<sup>115</sup> Abt Dominikus Hagenauer, der den Bildhauer nur um knapp ein Jahr überlebte, widmete ihm einen bisher nicht beachteten Nachruf in seinem Tagebuch: „... starb zu Wien im 79ten Jahr seines Alters der berühmte Statuarus und Professor an der Universität zu Wien H. Johann Baptist Hagenauer Salzburgischer Truchses und Galerie Inspector. Er war ein Bauerssohn von Straß aus dem Pfliegergericht Deisendorf im Salzburgischen. Ein mit einem Brod geschnitztes kleines Kruzifix gab zu seinem und seinen Geschwisterten Empor Bringung den Anlas.“ Die Geschichte von dieser Familie ist in dem nämlichen Tagebuch 1801 16 Xbr bey Gelegenheit des Hinscheidens des Bruders Wolfgang Hagenauer angeführt worden. Von Johann kommt also nur anzuführen, daß ihm mein Vater bey dem Bildhauer Itzel-felner zu Tittmoninh diese Kunst lernen





ließ; er wurde nachher nach Wien geschickt, wo ihn Erzbischof Schrottenbach mit einem kleinen monatlichen Beytrag unterstütz(t)e. Er profitierte da so schnell daß er im 2ten Jahre schon das 2te Prämium errang. Schrottenbach schickte ihn nach 3 Jahren ins Welschland wo er in wenig Jahren solche Vor(t)schritte machte, daß er reich mit Prämien geziert, bey seiner Rückkunft als Statuarius Galerie Inspector, und Hochfürstlicher Truces angestellt wurde. Er verhehlte sich mit einer welschen berühmten Mahlerin Rosa (Barducci), welche ihres und ihres Manns Portrait in die Leopolds Firmianische Mallersammlung liferte, von diesem Künzler hat man in Salzburg die 5 Statuen auf den Dom Platz; den Siegmund und die Verführungen samt den steinernen Portrait beym Mönchsberg Thor; 2 grosse Statuen in dem Sacello der Universität, auch einige in der Augustiner Kirche zu Mühlh. Nach dem Tode des Erzbischofes Schrottenbach, da Erzbischof Coloredo ihn auf verschiedene Arten neckte, begab er sich nach Wien, suchte bey der Kaiserinn Theresia Dienste, die ihn mit ausgezeichneten Besoldungen als Professor in der K.K. Ackademi in den Jahren 1773 bis 1774 anstellte. Von ihm sieht man zu Schonbrunn schöne Statuen und vorzüglich Colossalische Trophäen. Eben so liferte er nach München einige Statuen. Nach dem Tode seiner Frau Rosa verhehlte er sich das 2temal mit einer treflichen Wachsarbeiterinn von wel-

cher ich einige gute Stücke besonders die Mutter Gottes, und den heiligen Joseph, samt ihren und ihres Manns Porträt(en) besitze. Er hinterließ diese als Wittwe, aber keine Kinder.<sup>116</sup>

Wenn wir heute Künstler wie Beyer und Hagenauer kritisch mit Blick auf die reifen Lösungen des Klassizismus beurteilen, so können wir ihnen nicht gerecht werden. Die Schritte, die Hagenauer innerhalb von zwanzig Jahren seinen Anfängen im Stil des süddeutschen Rokoko in der Itzfeldner Werkstätte in Tittmoning über die virtuoson Kleinkunstwerke aus Metall mit ihrer akribisch durchgestalteten Oberfläche wie Prometheus, Magdalena Petrus, die noch in einer artifiziellen barocken Formensprache geschaffen wurden, zu den kühlen klassizierenden Schönbrunner Gartenfiguren vollzog, sind in der Rasanz der Entwicklung zu würdigen.

#### Anmerkungen:

Für Anregungen und Stilfeststellungen danke ich herzlich Andreas Gamerith, Sabine Haag, Adolf Hahnl, Johann Kronbichler, Claudia Maué, Luigi Ronzoni.

(1) AK G. R. Donner, Wien, Österreichische Galerie 1993, Kat. 146-149 (B. Wild).

(2) G. Sobotka, bearb. v. E. Tietze-Conrat, J. B. Hagenauer, in: *Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts des Bundesdenkmalamtes* 14, 1920, 1-56. – I. Wegleiter, J. B. Hagenauer (1732-1810), Diss. phil. (masch), Wien 1952.

(3) F. Martin, *Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in: *MSL*, 80, 1940 – A. Hahnl, *Die Brüder Wolfgang, Johann Baptist und Johann Georg Hagenauer*, in: *Ainring. Heimatbuch* (Hrg. Gemeinde Ainring), Ainring 1990.

(4) Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe* (Hrg. W.A. Bauer/O.E. Deutsch), Kassel 2005, u.a. II, 64, 87, 176, 328, 383.

(5) Die seit Pillwein 1839 kolportierte Verbindung Hagenauers zu Itzfeldner wird durch die Tagebucheintragung Abt Dominikus Hagenauers anlässlich Hagenauers Tod 1810 bestätigt, vgl. Anm. 116. Es bestanden geschäftliche und verwandtschaftliche Kontakte zwischen Lorenz Hagenauer und der Tittmoninger Familie Wagner. Außerdem hat Itzfeldners Gattin im Haus Hagenauer in Salzburg gedient. – R. Preiss, *Johann Georg Itzfeldner (1704/5-1790)*, Weissenhorn 1983. Stilistisch ist eine Beziehung nur allgemein, was die Verwendung des Rokokoornaments angeht, festzustellen. Im Figürlichen ist seine Mitarbeit an den Projekten Itzfeldners nicht fassbar.

(6) vgl. Beitrag von A. Hahnl in diesem Heft.

(7) Lindenholz, ungesasst, H. 62,5 cm, bez. I H, neben dem Familienwappen der Hagenauer, darunter 17.A.53, Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 7. – AK Triumph der Phantasie, 1998, Kat. 3294, 1935 aus Sammlung Blumka erworben, ehemals Salzburg, Stift St. Peter, vgl. Beitrag R. Franz in diesem Heft.

(8) Alabaster, Sockel aus rotem Marmor, H: 64 cm, am Sockelrand dat. 1754 und bez. Joannes Hagenauer Salisburgensis invenit et fecit. – 1776 noch in der Residenzgalerie nachweisbar: Der Heil. Sigismundus von Allabaster in einem geschnitzten und vergoldeten Kasten mit Glas, Inventare der Salzburger Burgen und Schlösser, 5, Residenz II, 520. Inventare, 1776, bis 1932 in der Schatzkammer von Stift St. Peter – ÖKT XII, 1913, 135, heute Lawrence (Kansas, USA), Helen Foresman Spencer Museum of Art. – AK St. Peter in Salzburg, 1982, 396, Kat. 559

(9) Zahlungen aus der Privatschatulle Schrottenbachs wurden über Lorenz Hagenauer abgewickelt, 1760 1000 fl., 1762 760 fl. zur Bezahlung seiner Schulden in Wien und 1500 fl



Abb. 46 (links außen): J. B. Hagenauer, Wenzel Anton Fürst Kaunitz, Reliefmedaillon, 1781, Marmor, Wien, Österr. Staatsarchiv, Wien.

Abb. 47 (links innen): J. M. Schmutzer, Wenzel Anton Fürst Kaunitz nach J. B. Hagenauer, Kupferstich, 1786.

Abb. 48 a-b (rechts): L. Posch, J. B. Hagenauer und Rosa Barducci, Wachsmedaillons, Wien, Österreichische Galerie.



über den Factor Haffner „zur Bestreitung der Reyskosten nach Wälschland.“, F. Martin, wie Anm. 3.

(10) *Protocollum der jenigen Academischen Scholaren, welche sich in der kai: könig: Hof= Academie um die aus Allerhöchsten Kai: könig: Gnaden aufgesetzte Praemia beworben haben ...*, Wien, AdA.

(11) Blei-Zinnguss, an der abgerundeten Plinthe bez. I: HAGENAVER INV: ET: FEC 1759, H: 41,4 cm, B: 58 cm, T: 36 cm, aus dem Antikenkabinett 1880. Ketten geschmiedet. Aufwendige Kaltarbeit mit unterschiedlichen Punzen, Wien, KHM, Kunstkammer, Inv. 5825.

(12) *Protocollum*, wie Anm. 10.

(13) *Musée du Louvre, Le catalogue sommaire, Sculpture Francaise II, Vol. 1, 20*, MR 1745, Paris 1998.

(14) R. Steiner, *Prometheus, Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, Mü. 1991.

(15) P. Joannides, *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, 64-70.

(16) *Philadelphia, Museum of Art, 1611/12, Wiederholung von Wouters/Snjders in Lille.* – AK Rubens, *Albertina* 2005, 218, Kat. 33.

(17) AK *Barocker Luxus Porzellan, Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz*, Liechtenstein Museum Wien 2005, 446, 447, Kat. 298, 299.

(18) A.E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti, IV, Frankfurt 1924*, 49. Der Adler fehlt, war aber möglicherweise nie vorhanden. Terrakotta, H: 51 cm, B: 40,5 cm, T: 31 cm, Wien, MAK, Inv.: Ke 570. Provenienz: unbekannt, linker Fuß, rechte Zehen fehlen, alte Bruchstellen, Restaurierung durch Mag. Trumher 2005: Abnahme eines braunen, wohl an eine Metallfassung erinnernden späteren Ölanstrichs, darunter ursprüngliche (?) Fassung: dünn pigmentierter Schellackanstrich über Resten einer Schlemme, Differenzierung zwischen dunkelgrau/braunem Felsen und rosigem Inkarnat.

(19) Dies scheint naheliegender als Wegleiters (wie Anm. 2) Hinweis auf den entspannt ruhenden antiken barberinischen Faun.

(20) vgl. z.B. B. Passarotti, *Zeichnung nach 2 Figuren aus dem Jüngsten Gericht oder die Figur des Propheten Jonas in dem Gewölbe-*

*zwinkel der Sistina – Joannides, Anm. 15*, 176. (21) *Christus an der Geisselsäule*, Bronze, vergoldet, H: 19,6 cm, B: 10,2 cm, T: 11,3 cm, an der Basis bez. IOANNES HAGENAUER SALSIBURGENSIS INVENTIT ED FECIT 1756, ehem. Salzburg, dann Sammlung Delmar, *The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund, Inv. Nr. 1953.286.* – AK Donner 1993, Kat. 146.

(22) Zu den Anregungen dieses Typus durch Sebastiano del Piombo und Algardi s. R. Kanz, *Balthasar Permosers Christus an der Geisselsäule*, in: *Festschrift B. Bushart, Pinxit-Sculpsit – Fecit*, 1994, 226-241. – Es wäre zu überlegen, ob die Figur in Tittmoning, die – selbst wenn man berücksichtigt, dass es sich um eine vergrößerte Replik handelt – so völlig aus dem Werk Itzfeldners herausfällt, nicht mit Hagenauer in Verbindung gebracht werden könnte. Die Entstehung knapp vor seiner Italienreise bei einem Aufenthalt in Salzburg wäre möglich.

(23) *Sobotka/Tietze-Conrat*, wie Anm. 2. (24) *Alabaster, mit partieller Vergoldung und Polychromie*, H: 19,6 cm, B: 7,5 cm, T: 9 cm, Privatbesitz. Zustand: Linke Hand oberhalb des Handgelenkes abgebrochen, ebenso die große Zehe des linken Fußes, der vergoldete Strick offenbar urspr. teilweise aus Stuck (?) appliziert und durch einen Ring unten an der Säule gezogen, beschädigt. Der Ring stand ursprünglich wohl zur Hälfte freiplastisch vor, Provenienz: ehem. Salzburg, dann Prof. Kurt Rossacher, Salzburg, unpubliziert.

(25) *Blei-Zinnlegierung, an der Rückseite bezeichnet: I: HAGENAUER INV ET FEC 1759*, ein zweites Mal bez mit I: HAGEN – H: 23,5 cm (mit gestreckten Armen), 21 cm (Kopf bis Zehen) B: 11,5 cm (Abstand zwischen den Handnägeln), *Marmorsockel*: H: 28 cm, Wien, KHM, *Geistliche Schatzkammer* seit 1910, Inv. Nr. E 50 – ehem. *Hauskapelle der Salzburger Residenz*, wahrscheinlich ident mit einem der beiden im Inventar von 1776 genannten *Kruzifixe „von Composition mit marmorsteinernen Postamenten“*, *Inventare, Residenz II*, wie Anm. 8, 520.

(26) *Kruzifix: Bronze, vergoldet, Lendentuch punziert*. H: 20,5 cm, mit *Sockel*: 53 cm, *Spannweite der Arme*: 13 cm, montiert auf schwarz

gebeizten Kreuz, *Sockelplatte*, 18x18 cm. Signiert und datiert an der Rückseite des Lendentuches: HAGENAUER/SALISBURGENSIS/INV ET FEC., Salzburg, Landesregierung (Depot), Inv. Nr. 11631 1986, 1986 aus Privatbesitz erworben. – Geringfügige Abweichungen in den Maßen, doch sonst Ähnlichkeit in Gesichtsausdruck und Knüpfung des Lendentuches stimmen mit dem Kruzifix der Schatzkammer in Wien. Allerdings lässt das Salzburger Kruzifix die differenzierte Oberflächengestaltung vermissen. So die fließende Körperbewegung, das Spiel der Muskeln, der Corpus ist unorganisch und kantig, zeigt weder Brustwarzen noch Nabel noch Seitenwunde. Separat gegossene Dornenkrone und hinterlegte Gloriole wirken aus anderem Material, erneuert? (27) *Blei-Zinnlegierung, Magdalena*: H: 15 cm, B: 11 cm, T: 10 cm, seitlich an der Rasenbank, bez. Io HAGENAUER INV:FEC. 1759, *Petrus*: H: 16,5 cm, B: 10 cm, T: 9,5 cm, 1880 ehem. *Antikenkabinett der kaiserlichen Sammlungen*, seit 1952 Wien, *Österreichische Galerie*, Inv. 4936, 4937 – AK Donner, 528-531, Kat. 147, 148.

(28) J. Ramharter, *Die Skulpturen des Stiftes Schlägl, Stift Schlägl* 1998, S. 117.

(29) *Inventare Residenz II*, wie Anm. 8, 520, „S. Petrus et S. Magdalena von Composition von Hagenauer“.

(30) *Blei-Zinnlegierung, Petrus*, H: 15,7 cm, B: 11 cm, T: 9,5 cm – *Magdalena*: H: 15 cm, B: 10,8 cm, T: 9,8 cm, beide sind an der Rasenbank bez. mit HAGENAUER INV ET FEC. 1759, Wien, MAK, Provenienz: *Legat Rosalia Goldschmidt* 1910.

(31) *Beurteilung nach Foto*.

(32) *Terrakotta, H: 25,5 cm, linke Hand des Johannes Ergänzung nach 1964, der Kopf angeleimt*. Rückwärts befindet sich eine Öffnung zur Befestigung eines Kreuzes, *Brno, Moravská Galerie*, 1909 aus Salzburg angekauft. – M. Stehlik, *Das Hagenauer-Modelletto in der Moravská Galerie zu Brno*, in: *Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University* 1964, F 8, 197-201.

(33) E.W. Braun, *Zwei Terrakottastudien von J. B. Hagenauer*, in *Belvedere* 1927, 53-55. Die Modelle, die 1916 im Wiener Kunsthandel



aufgetaucht, gelangten zunächst in die Sammlung G. R. Paalen in Sagan/Zągán (Polen), wurden 1932 getrennt. Magdalena, H: 17,5 cm Wien, Österreichische Galerie, Inv. 3222 – E. Baum, Katalog des Österreichischen Barockmuseum, Wien 1980, 220, Kat. 126. – Petrus, H: 18,5 cm, B: 15 cm, T: 14,5 cm, Inv. PL.O. 2538, GNM, Nürnberg – C. Maué, Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum, 2, 2006, 248-251, Kat. 209. In dem ausführlichen Katalogbeitrag auch Überlegungen zur Ikonographie betreffend die Kombination mit der Beweinungsgruppe.

(34) I. Schemper-Sparholz, Troger und die Skulptur, in: Barockberichte, 38/39, 616-632.

(35) Vgl. Beitrag R. Codroico in diesem Heft.

(36) Terrakotta, H: 35,5 cm, B: 52,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv. 3923 – S. Zamboni, Una visita dei Mozart, in: Arti a confronto, Studi in onore di A.M. Matteucci, 1004, 373-376.

(37) Minerva als Beschützerin der Accademia Clementina, Terrakottarelieff, H: 33,5 cm, B: 27 cm – Weiße Bemalung mit grauer Patinierung, mehrmals gebrochen, an der Vorderkante größere Ausbrüche. Im Jahr 1938 aus dem Kunsthandel erworben, Inv. Nr. SKG 8607. – P. Bloch, Bildwerke 1780-1910. Aus den Beständen der Skulpturengalerie und der Nationalgalerie, Berlin 1990, 27-28, Kat. 16.

(38) Zu Minozzis Rolle in der Akademie, s. S. Benassi, L'Accademia Clementina, La funzione pubblica. L'ideologia estetica, Bologna 2004.

(39) L. Ronzoni, Jacob Gabriel de Mollinarolo, detto Müller – Polycletes Austriacus, in: AK Donner 1993, 160-186.

(40) Fürst Kaunitz an Maria Theresia, Wien, 5.12.1774, AdA, Sobotka/Tietze-Conrat, wie Anm. 2, 37-41. – Die Hochzeit mit Rosa Barducci fand 1764 im Salzburger Dom statt.

(41) Auf einem Foto nach einem derzeit verschollenen Gemälde von Waldmüller, das die Professoren der Wiener Akademie darstellt, sind Teile der heute verlorenen Gipssammlung zu erkennen. Abb. bei A. Foschler-Tarrasch, Leonhard Posch, Porträtmodelleur und Bildhauer 1750-1831 mit einem Verzeichnis seiner Werke und deren Vervielfältigungen in Eisen- und Bronzeuß, Porzellan und Gips, Berlin 2002, 20.

(42) A. Hahnl, Das Neutor, Schriftenreihe des Stadtvereins Salzburg, Salzburg 1977 mit ausführlicher Interpretation der Quellen.

(43) F. Martin, wie Anm. 3.

(44) Hagenauer bestätigt am 30. August 1764 die Übernahme des „Inventarium über dasjenige, was sich in der grossen Gallerie gegen Sanct Peter in Gold, Silber, Gemälden, auch anderen Pretiosen und kunstreichen Stücken befundet ...“. – Inventare Residenz I, Anm. 8, 74.

(45) Es handelt sich möglicherweise um das bei Nikolai erwähnte Bild aus der Firmianschen Porträtgalerie.

(46) I. Schemper-Sparholz, Ein Denkmal zu Ehren des Fürsterzbischofs Sigismund Graf

Schrattenbach, Der „Sigmundsstein“ im Salzbergwerk von Dürrnberg bei Hallein, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (in Druck).

(47) Martin, wie Anm. 3, 178.

(48) Hahnl, wie Anm. 42, 52.

(49) Das beliebte Zitat ist jedoch Lukan, Pharsalia 6,18, entnommen und bezieht sich eigentlich auf das Schicksal Cäsars.

(50) W. G. Rizzi, in: AK Triumph der Fantasie, Wien 1988, Kat.

(51) Th. Hoppe, Zum Umbau des Wallis-Traktes der Salzburger Residenz für die Universität Salzburg, in: ÖZKD XX, 1966, 118f.

(52) Vgl. Restaurierbericht in diesem Heft.

(53) Der Aufbau mit den großen Sockelfiguren, die durch Gestik in Bezug zu Maria treten, das erinnert z.B. an das Reiterdenkmal des großen Kurfürsten von Schlüter in Berlin (Postsdam).

(54) Inschriften: Kugel (Vorderseite):

IN CONCEPTIONE  
IMMACULATA PERMANSISTI  
ET NOBIS CHRISTUM  
PEPERISTI

(Du bist in der Empfängnis unversehrt – zu ergänzen: von der Erbsünde – geblieben und hast uns Christus geboren).

Würfel (Rückseite):

DEO TRINO  
OMNIPOTENTIAE SAPIENTIAE ET AMORIS-FONTI  
MARIAE DEIPARAE  
VIRGINI SINE LABE CONCEPTAE  
SPLENDIDISSIMO  
DIVINAE POTENTIAE SAPIENTIAE AMORIS  
PRODIGO

IN CUIUS ADSPECTU  
ANGELORUM INTELLECTUS STUPET;

HOMINUM SAPIENTIA DELIRAT;

DAEMONUM LIVOR FRENDET;

ECCLESIA GLORIATUR ET EXULTAT:

S.A.A.S.S.L.N.S.R.F.F. MDCCLXXI

(Der Gottesgebärerin Maria, der Jungfrau ohne Makel empfangen (und) dem dreifaltigen Gott, der Quelle der Allmacht, Weisheit und Liebe,

dem überreichen Spender (splendidissimo prodigo)

der göttlichen Macht, Weisheit und Liebe

Erzbischof Sigismund von Schrattenbach, Legatus Natus des römischen Stuhls hat es in Auftrag gegeben. 1771

Kugel (Rückseite): ehem Künstlersignatur (siehe Hübner)

JOHANNES STATUARIUS ET WOLFGANGUS ARCHITECTUS HAGENAUER FRATRES AMBO SALISBURGENSES  
(Übersetzung nach Hahnl, W. Hagenauer, Diss. 1969).

(55) J. Laglstorfer, Der Salzburger Sykophantenstreit um 1740, Diss. phil. (masch.) Salzburg 1971.

(56) U. Salzmann, Der Salzburger Erzbischof Siegmund Graf Schrattenbach (1753-1771) und sein Domkapitel, in: MGSL 1984, 11-46.

(57) AK Geistliche Porträts, Göttweig 1986 – Für Hinweis Dank an W. Telesko. Maria als Retterin in Sturm und Bedrängnis

(58) Reminiszenz an Parmigianino? Untypisch sowohl für Donnerkreis in Wien als auch Münchener Hofkreis (Straub, Günther). Die Immaculata der Kanzel der Münchener Hofkirche mit ihrem körperbetonten Gewand von R. A. Boos steht viel stärker in dieser Tradition.

(59) Vorbild könnte für ihn die Feier zum 50-jährigen Priesterjubiläum gewesen sein, die Fürstbischof Emmerich Esterházy 1732 in Pressburg abgehalten hatte. Dort hat G. R. Donner mit der Ausstattung des Martin-Domes den entsprechenden Rahmen geschaffen, Giuseppe Galli Bibiena entwarf eine Triumphpforte.

(60) Hahnl, wie Anm. 42.

(61) U. Schedler, Die Statuenzyklen der Schloßgärten von Schönbrunn und Nymphenburg. Antikenrezeption nach Stichvorlagen, Hildesheim/Zürich/NewYork 1985, 87, 111-113.

(62) Hagenauer bezieht Gehalt bis Ende 1774 – Hahnl, wie Anm. 3, Brief an Colloredo, 10. Dez. 1774, Salzburg LA, zit. nach Sobotka/Tietze-Conrat, wie Anm. 2, 41.

(63) J. Dernjac, Zur Geschichte von Schönbrunn, Wien 1885 – U. Schedler, wie Anm. 61 – B. Hajos, Schönbrunner Statuen, 1773-1780, Wien 2004.

(64) Hagenauers Gipsothek spielte als Vorbildsammlung für Beyer keine Rolle, denn sie kam erst 1775 nach Wien: „Endlich muß ich auch in Unterthänigkeit anzeigen, dass der Professor Hagenauer der hiesigen Akademie zum Gebrauch gewidmete Studii, bestehend aus Statuen, Büsten, Basreliefs zusammen über 100 Stücke große und kleine aus Gips nach Antiken geformt, von Salzburg zu Wasser angekommen ist, aber aus Mangel, diesen Vorrath unterzubringen noch in einer hölzernen Badhütten an dem Donau Kanal liegt mit Gefahr verschleppt oder wenigstens zerbrochen zu werden – In dem Akademiezeichnungssaal ist nicht möglich alles unterzubringen, es findet sich aber dazu gute Gelegenheit in dem nahen vormaligen Jesuitenkollegio, wie Herr Graf Herberstein dem Hagenauer selbst versichert hat, und allein auf einen Befehl von ihrer Majestät wartet, alles dafür einstmals und bis auf weitere Vertheilung einnehmen zu lassen. (Bericht Hofrat Sperges an Staatskanzler Kaunitz, AdA, VA 1775, fasz. 84).

(65) Wilhelm Beyer, Österreichs Merkwürdigkeiten die Bild und Baukunst betreffend, Wien 1779.

(66) Wien, Hofmobiliendepot. Die Gipsmodelle wurden 1836 von der akademischen Kunsthandlung der Akademie der bildenden Künste um 129 fl. 54 kr. angekauft. Hajos, wie Anm. 63, vermutet einen Zusammenhang mit Restaurierungen der Statuen 1830 und 1844. Sie verblieben in Schönbrunn, ehe sie 1998 teilweise im Hofmobiliendepot ausgestellt wurden. Originale Modelle in Wachs und Ton wurden, wie aus



einer *Announce Beyers* 1776 bekannt ist, zum Verkauf angeboten. Tonmodelle der Aeneas-Gruppe, Prokopp zugeschrieben, und ein Triton, der mit Beyer für den Neptunbrunnen in Zusammenhang steht, befinden sich in der Österreichischen Galerie bzw. im Louvre in Paris. – Hajos, wie Anm. 63. – Die Gipse sind noch immer unter Beyer inventarisiert, obwohl schon Dernjac auf den Anteil Hagenauers hinweist, wie zuletzt von Hajos, wie Anm. 63, bestätigt wurde.

(67) Leda: MD-Inv. Nr. 034813, H: 62,5 cm, B:16 cm, T: 14 cm. Die schmale Standplatte ist im Unterschied zu den übrigen Gipsen an den Kanten abgeschrägt.

(68) Nymphe, Gips, MD-Inv.Nr. 034822, H: 65cm.

(69) A. Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, 1929, 14.

(70) Brief an Erzbischof Colloredo vom 10. Dezember 1774, Salzburg LA, Sobotka/Tietze-Conrat, wie Anm. 2, 41f.

(71) Für diese 8 Statuen erhielt Hagenauer 8.116 fl., zit. nach Wegleiter, wie Anm. 2.

(72) Hajos, wie Anm. 63.

(73) Vestalin, Gips, Wien, MD-Inv.Nr. 034814, H: 59 cm, B: 16 cm, T: 20 cm.

(74) Ch. Schalles, Die „Vestalin“ als ideale Frauengestalt. Priesterinnen der Göttin Vesta in der bildenden Kunst von der Renaissance bis zum Klassizismus, 2 Bd., Göttingen 2003 – vgl. z.B. Houdon.

(75) Sibylle Cumae, Gips, Wien, MD-Inv. Nr. 034818. H: 59 cm, B: 14,5 cm, T; 17 cm. Der rechte Unterarm oberhalb des Ellenbogens ist abgebrochen, Teil vorhanden.

(76) Beyer, wie Anm. 65.

(77) Cybele, Gips, Wien, MD-Inv. Nr. 034812 H: 59 cm, B:16 cm, T: 17 cm.

(78) Beyer, wie Anm. 65.

(79) Römische Matrone, Gips, MD-Inv. Nr. 034821, H: 59 cm, B: 23 cm, T: 16 cm.

(80) Aspasia, Gips, MD-Inv. Nr. 034808, H: 66 cm, B: 17 cm, T: 16,5 cm.

(81) Artemisia (Entwurf Beyer, von Schletterer begonnen) – 1000 fl. geteilt zwischen Witwe Schletterers (800 fl.) und Hagenauer (200 fl.)

(82) Artemisia, blau-schwarz-gold bemaltes Modell in gebranntem Ton, auf Urne in goldener Schrift: DIIS HOSPITALIBUS, H: 29 cm, Inv. Nr. 11.659, Stuttgart, Landesmuseum, dort auch Porzellanfassung farbig und weißgold. – L. Balet, Katalog der kgl. Altertümersammlung in Stuttgart, I, Ludwigsburger Porzellan, Stuttgart/Leipzig 1911 – H.D. Flach, Ludwigsburger Porzellan, Ein Handbuch, 1997, 78, Abb. 476, 477.

(83) Bleistiftzeichnung, Wien-Museum, Inv. Nr. 101.430, rechts unten möglicherweise beschriftet durch einen Sammler mit Caspar Sambach. Es könnte sich auch um eine Zeichnung Beyers handeln.

(84) Kanephore I, Gips, Wien, MD-Inv.Nr. 034816, H: 65 cm, B: 17 cm, T: 17 cm. – Kanephore II. MD-Inv.Nr. 034809, H: 69 cm, B: 17 cm, T: 17,5 cm. Früchtekorb ohne Schlange.



Abb. 49: J. B. Hagenauer, Büste Abt Dominikus Hagenauer, 1787, Gips, Stift St. Peter, Kunstsammlungen.

(85) Wegleiter, wie Anm. 2, Quellen 48,49. Schreiben Hohenbergs vom 22.11.1777 und 18.12.1777.

(86) Vermutung Ronzoni.

(87) Chronos, Gips, MD-Inv.Nr.034823, H: 66,5 cm, B: 16 cm, T: 16 cm.

(88) AdA, VA 1779, fasz, 54, 55, zit. nach Sobotka/Tietze-Conrat wie Anm. 2, 44.

(89) Odysseus und Penelope (?), Gips, MD-Inv. Nr. 034819, H:59,5 cm, B:26,5 cm.

(90) Iason und Medea, Gips, Wien, MD-Inv. Nr. 034811, H: 65 cm, B: 30 cm, T: 21,5 cm.

(91) Er wurde als Einzelfigur (Thorvaldsen) und narrativ im Argonautenzug (Carstens) verherrlicht. Josef Kässmann schuf 1825-1829 als offiziellen Staatsauftrag eine monumentale Gruppe in Rom (Hofburg, Gesandtenstiege), ein Thema, das er sich selbst gewählt hatte. Als Schüler an der Wiener Akademie hat er das Modell Hagenauers, das sich damals noch in Besitz der Institution befand, wohl gekannt.

(92) Medea (?), Gips, Wien, MD-Inv. Nr. 034820, H: 59 cm, B: 16,5 cm, T:170 cm.

(93) Hannibal, Gips: MD-Inv.Nr. 034810, H: 64 cm, B: 15cm, T:17cm.

(94) Fabius Cunctator, Gips: MD-Inv.Nr. 034815, H: 63,5cm, B: 15 cm, T: 115 cm.

(95) Silen mit Dionysosknaben, Gips, MD-Inv. Nr. 034817 H: 65cm, B: 22,5cm, T: 13,5cm

Nach antikem Vorbild, unregelmäßig gebildete Standplatte, aus der der Tronco wächst. Um diesen schlingt sich ein dünner Zweig ähnlich einer Liane, die die Blöße des Mannes bedeckt. Das antike Vorbild – dort windet sich um den Tronco eine Schlange – wird den gelangten Proportionen der Schönbrunn-Serie angepasst, allerdings ist keine ausgeführte Statue bekannt.

(96) Hajos, wie Anm. 63.

(97) I. Schemper-Sparholz, Zu Ehren der Königin von Ungarn. Ein nicht verwirklichtes Projekt Lorenzo Mattiellis für einen Tafelaufsatz, in: Festschrift M. Pötzl-Malikova (in Druck).





Abb. 50: J. B. Hagenauer, Beweinung Christi, Detail mit Signatur, Wien, Österreichische Galerie.

(98) F. H. Böckh, *Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenzstadt Wien*, 1823, 163. Böckh stützt sich auf Öhler, 1805.

(99) AdA, VA, 1786, Fasz. 203.

(100) Pietà, Lindenholz, ungefasst, Reste eines Kreidegrundes für Steinfassung (?) oder Vergoldung. Gesicht Mariens und Kopf Christi extra angesetzt (Pentiment?), and der ausgearbeiteten, aber gerade abschließenden Rückseite, etwas aus der Hauptachse versetzt 2 konisch sich verjüngende Bohrlöcher von geringer Tiefe (für Montage?, Halterung?), Rechter Unterarm Christi fehlt, sonst in gutem Zustand. Wien, (Ulrich Hofstätter, Hofgalerie), H: 27,5 cm, B: 23 cm, T: 12 cm.

(101) L. Ronzoni, Zu J. G. Mollinarolos Hochaltar im Wiener Neustädter Dom, in: ÖZKD, 50, 1996, 69-83.

(102) Zu dem großen Bestand an Ornamentzeichnungen, s. R. Franz, Beitrag in diesem Heft.

(103) Wegleiter, wie Anm. 3, 29.

(104) H. Burg, F. A. Zauner und seine Zeit. Wien 1915. – Anlässlich der Bewerbung um die Direktorsstelle der Graveurakademie hat er „das Portrait unser allergnädigsten Kaisers Majestät zweymal in Wachs ... bossiert, wovon gleichergestalten ein Abdruck in Gips ... angeschlossen folget“, zit. nach Wegleiter, wie Anm. 2, 45.

(105) Wegleiter, wie Anm. 2, 223.

(106) Medaillon, D=44 cm, in vergoldetem Eichenlaubrahmen auf schwarzer Marmorplatte 51,5 x 53 cm, darauf Profilbildnis: Hochrelief in weißem Marmor H: 28 cm. Buchstaben der Inschrift teilweise nach dem Stich ergänzt.

(107) J. G. Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetzt lebenden teutschen Künstler*, Lemgo 1789, S. 68 – Für den Hinweis sei Luigi Ronzoni gedankt. Meusel beruft sich Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781*, IV, Berlin/Stettin, 514 – Pillwein nimmt die Bemerkung wörtlich in seinen Hagenauer-Artikel auf. – B. Pillwein, *Biographische Schilderungen oder Lexikon salzburgischer, teils lebender, teils verstorbener Künstler*, Salzburg 1821, S. 79-80.

(108) Die bronzierte Büste des Abtes Dominikus mit nach 1919 erneuertem hermenförmigen Büstenabschnitt, H: 46 cm, befindet sich

heute im Salzburger MCA, s. ÖKT 16, 1919, *Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg, die ungefasste, nur geglättete, an der Rückseite signierte und 1787 datierte Gipsbüste aus St. Peter mit großem Büstenabschnitt*, H: 62 cm, dzt. Salzburg, Dommuseum, AK St. Peter, wie Anm. 8.

(109) Baum, wie Anm. 33, – Föschler-Tarrasch, wie Anm. 40.

(110) AK St. Peter 1982, S. 341, Kat. 354.

(111) Föschler-Tarrasch, wie Anm. 40. In seiner Autobiographie gedenkt er dankbar seines Lehrers.

(112) Thieme-Becker *Künstlerlexikon*, 24, 1930, 259. Joseph Mattersperger (1754-1825) war 1767/78 Mitarbeiter Hagenauers in Salzburg, später bei Joseph Bergler in Passau, hielt sich dann sechs Jahre in Oberitalien bei G. Franchi auf. Für Apostelfiguren wurde er in Rom und Florenz ausgezeichnet. Statuen aus Stuck und Gips schuf er für die Mailänder Residenz. In Dresden in Dienst des russischen Gesandten Fürst Belosselskij, über dessen Empfehlung er ab 1794 Hofbildhauer der Zarin Katharina II. wurde und umfangreiche Statuenaufträge erhielt. Ab 1799 in Breslau an der Akademie, 1805 Professor für Ton- und Wachsmodellieren, Holzschnitzerei und Aktzeichnen. In der Dresdener Zeit Herstellung von Modellen für die Eisengießerei in Lauchhammer.

(113) E. Mahlnecht, *Der Gurker Bischof Franz Xaver von Salm als Kunstmäzen*, in: AK *Aufklärer – Kardinal – Patriot*. F. X. von Salm, Klagenfurt 1993, 82-97. In der bischöflichen Residenz Klagenfurt sollen sich auch mythologische Darstellungen sowie eine Büste des Vorgängers im Bischofsamt Graf Auersperg befinden haben. Es kann vermutet werden, dass er sich bei der Beschaffung einer Gipsabgussammlung nach Antiken auch an Johann Baptist wandte, Reste sind im Landesmuseum Klagenfurt erhalten. In einer von Salm initiierten kleinen Privatakademie wurde danach gezeichnet, wofür die Zeichnungen von Joseph Kreitner als Beispiel dienen können, s. ebenda 204-206, Kat. 8.3-8.7. Im Archiv der Diözese Gurk befindet sich ein Exemplar von Hagenauers „Unterricht von der Proportion des Menschen, vom Perspektive, wie auch von der Lichte- und Schattenlehre, Wien 1791“, ein Büchlein, das Grundkenntnisse für die Ausbildung von Künstlern vermitteln soll.

(114) Ebenda, 192, Kat. 6.1, 6.2. Für die Büste Kaiser Josephs II. in Pöckstein – Zwischenwässern diente Hagenauers Büste in St. Peter als unmittelbares Vorbild.

(115) Wien, AdA, Akten, 1810, Fasc. 53/61, zit. nach Wegleiter, wie Anm. 2, 230. Die Hagenauersche Gipsammlung ist bis auf die im Hofmobiliendepot erhaltenen Modelli für Schönbrunn verloren.

(116) *Tagebuch des Abtes Dominikus Hagenauer*, Stiftsarchiv St. Peter Salzburg, S. 142-144. Das kulturgeschichtlich hochinteressante Tagebuch wird mit einem Kommentar von H. Angermüller herausgegeben. Die Transkription besorgte A. Hahl, dem ich für die Erlaubnis

der Publikation herzlich danke. Abt Dominikus hat den Bildhauer noch im April 1808 in Wien getroffen, wo er ihn mit einer Wachtafel beschenkte. Die erwähnten Wacharbeiten seiner zweiten Frau Elisabeth, geb. Weber lassen sich nicht mehr in Besitz von St. Peter feststellen. Die Profession seiner zweiten Gattin, die ihn bei der Arbeit unterstützen konnte, war bisher unbekannt.

Abkürzungen:

AdA: Archiv der Akademie der Bildenden Künste in Wien

AK: Ausstellungskatalog

SL: Salzburger Landesarchiv

MGSL: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde

ÖZKD: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

MAK: Museum für Angewandte Kunst in Wien

SMCA: Salzburger Museum Carolino Augusteum

GNM: Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg

Fotonachweis:

Foto Otto, Wien: 4, 12, 15, 16, 18, 48 a, b

Konrad, Weissenhorn: 3

Spencer Museum of Art, University of Kansas, Museum purchase: 2

KHM, Kunstkammer: 1, 11

aus: Joannides, *Michelangelo and his influence, Drawings from Windsor Castle, Washington* 1977, 64: 5

MAK, Wien: 7 a, b, 13, 14, 38

aus: AK *Barocker Luxus Porzellan*, 2005: 6

The Cleveland Museum of Art, John L.

Severance Fund 1953.286: 8

Landesmuseum Ferdinandeum: 9

F. Simak: 10

Schemper: 19, 20, 25, 26, 29

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: 17

Staatl. Museen Berlin: 22

SMCA: 23

Ulrich Ghezzi: 24, Titelseite innen

AR S.r.l.: 27

BDM: 28

K. Pani, *Inst. f. Kunstgeschichte, Univ. Wien*:

30, 31, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47

R. Kaltenbrunner: 32, 34

Landesmuseum Stuttgart: 35, 36

Wien Museum: 37

Joanneum, Graz: 44

Österr. Staatsarchiv, Wien: 46

R. Weidl: 49

Anschrift der Verfasserin:

ao. Univ.-Prof.

Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

Institut für Kunstgeschichte

der Universität Wien

Spitalgasse 2

1090 Wien

ingeborg.schemper@univie.ac.at