

# ZWISCHEN ROMANTIK UND REALISMUS – DAS STIFT KLOSTERNEUBURG IN GRAPHISCHEN ANSICHTENWERKEN ZWISCHEN 1820 UND 1850

Von Wolfgang Christian Huber

## EINLEITUNG:

Am Beginn der künstlerischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen Baukunst Österreichs standen naturgemäß einige besonders prominente Denkmäler. Neben dem Wiener Stephansdom erregte auch das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg das Interesse derjenigen Altertumsforscher, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen, die bis dahin eher geringgeschätzte gotische Architektur für sich zu entdecken.<sup>1</sup> Dafür sind wohl mehrere Gründe verantwortlich.

Zunächst erwies es sich als Glücksfall, dass durch die Nichtvollendung des barocken Kaiserbaus anders als in anderen bedeutenden Stiften des Landes, die zur Gänze barockisiert worden waren, die mittelalterliche Bausubstanz noch relativ unangetastet erhalten geblieben war. Dazu kam die relative Nähe zur Haupt- und Residenzstadt Wien, die ein Aufsuchen des Ortes zu Studienzwecken sehr erleichterte.

Die herausragende Stellung des Stiftes als Begräbnisstätte des Landesheiligen Leopold brachte es außerdem mit sich, dass sich hier das Interesse an der Kunst der Vergangenheit mit dem in der Romantik so wichtigen nationalen Element traf.

Nicht zuletzt zählte das Chorherrenstift in seinen eigenen Reihen in der fraglichen Zeit überdurchschnittlich viele Gelehrte, darunter etliche Persönlichkeiten, deren Interessen sich mit denen der frühen Kunsthistoriker trafen und die daher derartige Forschungstätigkeiten anregten und förderten. Unter diesen sind an erster Stelle Propst Jakob Ruttenstock (reg. 1830 - 1844) und der langjährige Stiftsarchivar und bedeutende Historiker Maximilian Fischer (1782 - 1851) zu nennen.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Eine Übersicht über dieses geistige Klima in Österreich gibt Susanne KRONBICHLER-SKACHA, Romantik, Kunst und Architekturtheorie in Österreich zwischen 1770 und 1850. In: Wr. JB f. Kunstgesch. XXX/XXXI (1977/78) S. 259-285.

<sup>2</sup> Zur Person Ruttenstocks siehe Leopold STREIT, Das Chorherrenstift Klosterneuburg unter dem Propste Jakob Ruttenstock (1830 - 1844). In: JB des Stiftes Klosterneuburg, NF. 8 (1973),

Der Wandel in der künstlerischen Anschauung eines mittelalterlichen Baudenkmals lässt sich an Hand graphischer Ansichten des Stiftes aus der Zeit von 1820 bis ca. 1850 gut nachvollziehen. Neben zahlreichen Einzelblättern sehr unterschiedlicher Qualität existieren drei umfangreiche Serien, die sich ausführlich mit den Bauten des Stiftes beschäftigen. Es sind dies die Werke der Brüder Reinhold, von Haller/Festorazzo und der Großteil der unvollendeten Publikation von Ernst/Oescher.

## **I. DIE ARCHITEKTUR DES STIFTES KLOSTERNEUBURG IN GRAPHISCHEN DARSTELLUNGEN VOR 1820**

Um die herausragende Stellung der oben erwähnten Serien zu verdeutlichen, empfiehlt es sich zunächst, eine kurze Übersicht über signifikante Darstellungen des Stiftes vor 1820, dem Erscheinungsdatum der Reinhold-Mappe, zu geben.

### **I.1. Die barocke Vogelschau**

Die bedeutendste graphische Stiftsansicht der Barockzeit ist der großformatige Kupferstich von Johann Martin Lerch (1643 - 1693), zwischen 1687 und 1693 entstanden (Abb. 1)<sup>3</sup>. Es handelt sich um eine typische barocke Vogelschau, ein Darstellungstyp, der von niederländischen Kartographen um 1600 in Österreich eingeführt worden war.<sup>4</sup> Die Vogelschau, die einer geometrischen Zentralprojektion auf eine schräge Ebene entspricht, wurde sehr schnell zur bevorzugten Darstellungstechnik für große Baukomplexe, und derartige Blätter existieren denn auch von zahlreichen anderen Stiften.<sup>5</sup> Der Stiftskomplex wird von der Donauseite her gezeigt, darüber erscheint in einem Lorbeerkranz das Porträt des Auftraggebers, Propst Christoph Matthäi, und anderes barockes Beiwerk, das den propagandistischen Anspruch unterstreicht: Zwei Putti halten ein Spruchband, in dem auf die Begründung des Stiftes durch Markgraf Leopold

S. 57 - 177; zu Fischer: Berthold CERNIK, *Die Schriftsteller der noch bestehenden Augustiner-Chorherrenstifte Österreichs von 1600 bis heute*, Wien 1905, S. 237f.

<sup>3</sup> Floridus RÖHRIG, *Klosterneuburg in alten Ansichten*, Klosterneuburg 1973, S. 20.

<sup>4</sup> Für Wien ist in erster Linie Jacob Hoefnagel zu nennen, dessen große Vogelschau der Stadt Wien 1607/08 entstand, vgl. Alfred MAY, *Wien in alten Ansichten*, Wien 1965, S. 16.

<sup>5</sup> Ein Beispiel ist die große Vogelschau des Stiftes Kremsmünster von Clemens Beutler und Matthäus Küssel aus Simon RETTENPACHER, *Annales Monasterii Cremifanensis in Austria Superiore etc.*, Salzburg 1677. Der Typus des Lerch-Stiches mit in den Wolken thronenden Schutzpatronen und dem auftraggebenden Propst findet sich etwa auch in dem 1687 entstandenen Stich des Stiftes Herzogenburg von Johann Franck. Die Tradition dieser graphischen Darstellungen lebt im Bereich der Klöster bis ins 19. Jahrhundert weiter, vgl. die Vogelschauen des Wiener Schottenstiftes nach den Umbauten von Joseph Kornhäusel 1826/32, Abt Heinrich FERENCZY, *Die Geschichte des Schottenstiftes*. In: *Festschrift zur Eröffnung des Museums im Schottenstift*, Wien 1994, S. 22-23.



III. im Jahre 1114 hingewiesen wird, links flankieren die Heiligen Augustinus und Leopold (also Ordens- und Stiftsgründer) die Muttergottes. Die Vogelschau stellt ausschließlich die Gebäude des Stiftes dar; nicht zum Stift gehörende Bauten der Stadt wurden konsequent ausgespart, während die in Wirklichkeit räumlich weit getrennten Gebäude des Stiftsspitals mit der romanischen Gertrudskirche noch am linken Bildrand hinzugefügt wurden. Auf das Einbetten in einen Landschaftshintergrund, wie bei den meisten Vogelschauveduten üblich, wurde hier verzichtet, die topographische Lage des Stiftes innerhalb des Stadtgefüges von Klosterneuburg bleibt vollkommen unklar.

Nicht unüblich bei der barocken Vedute ist das Vermengen von tatsächlichen Gegebenheiten mit Idealzuständen, die zum Zeitpunkt des Entstehens der Ansicht erst im Bau oder gar erst in Planung waren. Deshalb ist ein Blatt wie der Stich Lerchs auch nur mit einer gewissen Vorsicht als bauhistorische Quelle zu betrachten.

Was zunächst wie eine Ungenauigkeit erscheint, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als Darstellung einer nie realisierten Planungsabsicht. Dies betrifft den so genannten Kuchelhof im rechten unteren Bereich des Blattes, der von den damaligen (und bis heute unverändert erhalten gebliebenen) Gegebenheiten deutlich abweichend dargestellt wurde. Das 1609 erbaute gotisierende Fenster der Thomas-Prälatur fehlt<sup>6</sup> und eine einheitliche architektonische Gestaltung des Platzes ist unterstellt.

Von dieser Darstellungsweise ist es nur ein Schritt zur rein propagandistischen Idealvedute. Von der nie vollendeten Klosterresidenz Kaiser Karls VI., an der in Klosterneuburg ab 1730 gebaut wird, existieren mehrere Vogelschauansichten, die wohl alle auf die um 1750 entstandene Zeichnung des Chorherrn Benedikt Prill zurückgehen (Abb. 2). Der hl. Leopold erscheint hier in den Wolken über der vollendeten Kaiserresidenz schwebend. Das Stift präsentiert sich so, wie es bei vollständiger Realisierung der Pläne Donato Felice d'Allios ausgesehen hätte, es ist aber zu bedenken, dass zum Zeitpunkt der Entstehung des Blattes die Bautätigkeit praktisch zum Erliegen gekommen war. Die Vedute vermischt denn auch tatsächlich existierende oder zumindest im Rohbau vorhandene Bauteile mit Partien, zu denen es noch nicht einmal Pläne gab (eine Aufrissplanung der Kirche und der südlich davon situierten Trakte ist offensichtlich nie zustande gekommen). Bezeichnend ist, dass derartige Idealveduten meist erst entstanden, als sich abzeichnete, dass das dargestellte Projekt in absehbarer Zeit und unter den gegebenen Umständen nicht vollendet werden würde.

<sup>6</sup> Zum Fenster der Thomasprälatur siehe Wolfgang HUBER, Das Fenster und die Apostelfiguren der Thomas-Prälatur in Klosterneuburg. Andrea Piazu und der gotische Stipes des Verduner Altars. In: ÖZKD XLVII (1993), Bd. 3/4, S. 144 - 157 - Floridus RÖHRIG vermutet, Lerch habe hier eine von Propst Christoph Matthäi geplante, aber nicht ausgeführte einheitliche Hofgestaltung im frühbarocken Sinn dargestellt, vgl. Floridus RÖHRIG, s. Anm. 3, ebenda.

Ein besonders beeindruckendes Beispiel für den Einsatz dieser graphischen Form zur Propagierung eines ins Stocken geratenen Bauprojektes sind die großformatigen Stiche, die Salomon Kleiner 1743/45 im Auftrag Abt Gottfried Bessels vom Benediktinerstift Göttweig schuf.<sup>7</sup>

## **1.2. Die idealisierte Landschaft - Das Stift als Landschaftsrequisit**

Obwohl keine Stiftsansicht im engeren Sinn und nicht der Druckgraphik zuzuzählen, verdient das Gemälde von Joseph Orient (1677 - 1747) im Stiftsmuseum besondere Erwähnung. In der Geschichte der Klosterneuburg-Ikonographie nimmt es nämlich einen bedeutenden Platz ein. Das Gemälde wird von Peter Pötschner um 1725 datiert und zu den wenigen vereinzelt Versuchen einer eigenständigen österreichischen Landschaftsmalerei vor 1758 gerechnet<sup>8</sup> (Abb. 3). Von hochgelegtem Standpunkt aus bietet sich der Blick über einen Donauarm auf die befestigte Stadt. Die Donaulandschaft ist phantastisch übersteigert. Bildaufbau und Farbgebung zeigen deutliche Anklänge an die niederländischen Flusslandschaften eines Josse de Momper oder Herman Saftleven. Im Unterschied zu den propagandistischen Veduten der Barockzeit hat der freie Umgang mit der Wirklichkeit hier allerdings rein künstlerische Gründe.

Die Stadt selbst ist übrigens bei aller Freiheit der Landschaftsschilderung topographisch relativ getreu wiedergegeben. Offenbar hat nun die Art und Weise, wie Orient die Stadt schildert, mit ihren eng gedrängten Häusern, überragt von den hohen Dächern der gotischen Kirchen und bekrönt von den Bauten des Stiftes, dem Idealbild, das man sich im 19. Jahrhundert vom mittelalterlichen Klosterneuburg machte, perfekt entsprochen.<sup>9</sup> Das zeigt die Aufnahme einer Radierung nach diesem Bild in die Haller/Festorazzo-Mappe mit dem Titel „Klosterneuburg im 17ten Jahrhundert“.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Gregor M. LECHNER, Stift Göttweig und seine Kunstschatze, St. Pölten 1978, S. 55f.

<sup>8</sup> Floridus RÖHRIG, s. Anm. 3, S. 16 - Peter PÖTSCHNER, Wien und die Wiener Landschaft, Salzburg 1978, S. 45, Tafel 26.

<sup>9</sup> Hans AURENHAMMER, Johann Christian Brands Ansichten von Klosterneuburg. In: JB des Stiftes Klosterneuburg NF, Bd. 4, 1964, S. 158.

<sup>10</sup> Auf Theodor Festorazzo geht übrigens auch die Zuschreibung dieses Gemäldes an Josef Orient zurück. Den Angaben in alten Museumsinventaren und einer Notiz auf dem Keilrahmen folgend wurde es nämlich früher Hans Graff zugewiesen.

### I.3. Die Zeichnungen Johann Christian Brands

Den wichtigsten Ansichtenzyklus vor Erscheinen der Mappe der Brüder Reinhold stellen die sechs Kreidezeichnungen von Johann Christian Brand im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste dar<sup>11</sup> (Abb. 4-9), denen ein weiteres Blatt seines Bruders Friedrich August zugeordnet werden kann.<sup>12</sup> Es handelt sich dabei überhaupt um die erste umfangreichere Ansichtenserie der Stadt. Ganz offenbar waren diese Zeichnungen als Vorlagen für eine Stichserie gedacht, denn 1780 suchte Brand bei Maria Theresia um die Gewährung des kaiserlichen Privilegs zum Druck einer Serie „Gegenden und Aussichten zu Klosterneuburg“ an, das ihm am 18. August 1780 auch erteilt wurde.<sup>13</sup> Aus unbekannten Gründen ist allerdings nur ein Blatt dieser Serie, seitenverkehrt gestochen von Friedrich August Brand, tatsächlich im Druck erschienen, und zwar der „Ausgang von der Hundskeele (sic) gegen die Unterstadt von Klosterneuburg“.<sup>14</sup> Mit Ausnahme der Sebastianikapelle und der Tutz-Säule wählt Brand ausschließlich Motive außerhalb des Stiftsareals, von den die Stadt beherrschenden Bauten wie der Stiftskirche oder dem barocken Kaisertrakt wird ganz abgesehen. Das Schwergewicht liegt auf der Darstellung der Stadttore und Befestigungsanlagen. Was die Motivwahl dieser Zeichnungen so interessant macht, ist die Konzentration auf mittelalterliche Bauten. Die Nahsichtigkeit der Motive und der Verzicht ihrer Einbettung in einen größeren Landschaftszusammenhang zeigt eine radikale Abkehr vom Typus der barocken Überschaullandschaft, den Brand in seinen früheren Werken bevorzugt verwendet und den er auch in dem 1792 entstandenen Gemälde „Blick vom Bisamberg auf Klosterneuburg“, das seit seiner Entstehung zum Bestand der Prälatur des Stiftes gehört, noch vertritt (Abb. 10). Es handelt sich bei dem Gemälde, wie Hans Aurenhammer wohl zutreffenderweise vermutet, um einen offiziellen Auftrag des Stiftes, der vom Charakter her durchaus dem Stich Lerchs vergleichbar ist, nämlich Präsentation des Besitzstandes, und daher die Wahl einer traditionelleren, den repräsentativen Ansprüchen der Auftraggeber stärker entsprechenden Darstellungsform verständlich macht.<sup>15</sup>

Sylvia Hofstätter hat darauf hingewiesen, dass die Kreidezeichnungen mit den

<sup>11</sup> Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 9826 - 9827, 9829 - 9831.

<sup>12</sup> Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 12395, vgl. Hans AURENHAMMER, s. Anm. 9, S. 160, Anm. 12.

<sup>13</sup> Hans AURENHAMMER, ebenda.

<sup>14</sup> Sylvia HOFSTÄTTER, Johann Christian Brand (1722 - 1795), ungedruckte Dissertation, Wien 1973, S. 68. Hofstätter verweist auf zwei von Friedrich August Brand gestochene verkleinerte Versionen dieser Ansichten.

<sup>15</sup> H. Aurenhammer schreibt die Wahl der Darstellungsweise weitgehend den Intentionen des auftraggebenden Propstes Floridus Leeb zu (s. Anm. 9, S. 162, Anm. 19). Für das Traditionsbewußtsein der Chorherren finden sich zahlreiche Belege in der Wahl deutlich retardierender Stilformen, vgl. Wolfgang HUBER s. Anm. 6.

Klosterneuburger Ansichten im Werk Brands einen entscheidenden Wendepunkt in der Hinwendung zur realistischen Landschaftsmalerei markieren. Sie bringt das Vorhaben der Herausgabe einer solchen Stichserie mit den gleichzeitig erscheinenden Wiener Veduten von Carl Schütz und Johann Ziegler und der damit im Zusammenhang stehenden großen Nachfrage nach derartigen Blättern in Verbindung.<sup>16</sup>

Doch anders als die Ziegler/Schütz-Serien, die die markanten Bauwerke der Stadt Wien darstellten, zeigt die Motivwahl Brands ganz andere Auswahlkriterien: Der Stimmungsgehalt der Motive ist hier wichtiger als die im Hinblick auf die spätere Verkaufbarkeit des Blattes zu beachtende Prominenz des dargestellten Bauwerkes.

Die Blätter wirken sehr stark komponiert, bilden aber, so weit man das heute noch belegen kann, die topographischen Gegebenheiten überraschend genau ab. Wie umfangreich diese Serie geplant war, bleibt vollkommen unklar: Nicht weniger als vier Zeichnungen widmet Brand einem vergleichsweise unwichtigen Motiv wie dem Stadttor bei der Hundskehle, sollten andere Bauten der Stadt und die Stiftsgebäude ähnlich umfassend dargestellt werden?

Obwohl die Ausgabe der Stichserie nicht zustande kam, waren Brands Zeichnungen sehr weit verbreitet und wirkten geschmacks- und stilbildend, da er sie als Kopiervorlagen in seiner Klasse für Landschaftsmalerei an der Wiener Akademie verwendete, eine Gepflogenheit, die auch noch nach seinem Tod beibehalten wurde und dazu führt, dass heute immer wieder Kopien im Kunsthandel auftauchen.<sup>17</sup> Es ist als sicher anzunehmen, dass Friedrich Philipp Reinhold und Heinrich Reinhold im Zuge ihrer Akademiestudien in Wien in den Jahren 1805-11 bzw. 1807-09 mit diesen Blättern in Kontakt gekommen sind. Ihre Mappe wird denn auch von allen älteren Autoren in direkter Nachfolge zu den Zeichnungen Brands gesehen.<sup>18</sup>

#### I.4. Druckgraphische Stiftsansichten der Zeit um 1800

In den Vedutenserien der Zeit um 1800 steht in den Klosterneuburg betreffenden Blättern immer die Landschaft im Vordergrund, die man entsprechend den akademischen Regeln mit kleineren Idealisierungen leicht in der Art einer

<sup>16</sup> Sylvia HOFSTÄTTER, s. Anm. 14, S. 69.

<sup>17</sup> Eine keineswegs vollständige Liste von Kopien gibt Hans AURENHAMMER, s. Anm. 9, S. 159, Anm. 11.

<sup>18</sup> Hans AURENHAMMER, s. Anm. 9, S. 161, Floridus RÖHRIG, s. Anm. 3, S. 40, Sylvia HOFSTÄTTER, s. Anm. 14, S. 70.

idealen Flusslandschaft im niederländischen Sinne darstellen konnte - wobei die Idealisierung in dieser Zeit immer in Richtung einer Flachlandschaft ging und genau der gegenteilige Effekt als in der von Orient vertretenen Landschaft in der Art des Saftlebens angestrebt wurde. Das Chorherrenstift erscheint in den meisten Bildern als reines Landschaftsrequisit, die Wiedergabe der Architektur ist zumeist nicht sehr genau, der unvollendete barocke Kaiserbau beherrscht naturgemäß das Bild.

Viele kleinere Stiche sind Illustrationen zu der in Mode kommenden Reiseliteratur. Sie sind zum Teil ziemlich unbeholfen und als reine Gebrauchsgraphik zu betrachten.

Von diesen heben sich die künstlerisch wertvolleren Blätter, die durchwegs in der Technik der Umrissradierung in Aberli's Manier gearbeitet sind und aufwendig koloriert in den Handel kamen, ab. Zumeist sind es Überschaualandschaften, die die gesamte Stadt in die Flusslandschaft eingebettet darstellen und auf denen das Stift nur winzig zu sehen ist. Die Blätter von Janscha/Ziegler und Köpp von Felsenthal verdienen aber nähere Beachtung:

Das Blatt von Johann Ziegler (1749 - 1802) nach Laurenz Janscha (1749 - 1812) (Abb. 11) zeigt den Prototyp der akademisch gelehrten Vedutenkunst des späten 18. Jahrhunderts: Ein breiter, dunkel gehaltener Vordergrundstreifen wird von Staffagefiguren belebt; eine Baumgruppe rahmt die Komposition. Das eigentliche Hauptmotiv wird in den Mittelgrund gesetzt, die Formen der Landschaft eher geglättet, die Architektur etwas vereinfacht wiedergegeben. Der Blick des Betrachters wird mehr oder weniger bruchlos auf das Hauptmotiv hingeleitet. Der harmonische Gesamteindruck ist wichtiger als die Detailgenauigkeit.

Anton Köpp von Felsenthal (1766 - 1826) (Abb. 12) zeigt das Stift von der Donauseite, was ihm die Möglichkeit bietet, die malerisch am Fluss liegende Stadt zum Hauptmotiv seines Blattes zu machen und mehr von den Stiftsgebäuden zu zeigen. Auch die Spiegelung des Stiftes im Wasser bringt ein reizvolles Element ins Bild. Er kämpft allerdings mit der Vordergrundgestaltung: Der obligatorische Uferstreifen nimmt nur das rechte Eck des Blattes ein, er wird durch das Fischerboot ergänzt, trotzdem muss die große Wasserfläche optisch überbrückt werden, was kaum gelingt. Die kompositionelle Verbindung zwischen der Staffagegruppe in dem Fischerboot und der eigentlichen Vedute fehlt weitgehend. Das direkt aus der Donau aufragende, blockhaft vereinfachte Stift wirkt monumentaler als auf dem Blatt von Janscha/Ziegler, der Bildraum wird aber nicht optimal ausgenützt.

Diese Ansichten stellen Prototypen dar, die man in vielen billigeren Werken der Zeit in kleineren Formaten nachgeahmt findet. Von einem tieferen Interesse an der historischen Architektur ist bei all diesen Blättern wenig zu merken.

## II. DIE „MAHLERISCHEN ANSICHTEN DES STIFTES KLOSTERNEUBURG“ VON FRIEDRICH PHILIPP UND HEINRICH REINHOLD

Die 1820 erschienenen „*Mahlerischen Ansichten des Stiftes Klosterneuburg*“<sup>19</sup> der Brüder Friedrich Philipp und Heinrich Reinhold sind das erste druckgraphische Werk, das sich ausschließlich mit dem Chorherrenstift beschäftigt. Die Mappe unterscheidet sich schon auf den ersten Blick durch die Wahl eines quadratischen Formates für die Druckplatten und den Verzicht auf jegliche Überschaulandschaft weitgehend von den übrigen damals entstandenen Vedutenstichen. Sie enthält acht Tafeln; jeder der beiden Brüder lieferte vier Entwürfe, die Radierungen besorgte sämtlich Heinrich Reinhold. Die Platten sind teilweise datiert und demnach zwischen 1817 und 1819 entstanden.<sup>20</sup> Die Vorzeichnungen für alle Stiche der Serie sind im Wien Museum erhalten.<sup>21</sup> Die Serie ist in der Literatur zu Heinrich Reinhold bisher nur sehr am Rande erwähnt worden,<sup>22</sup> ihre Bedeutung für die Geschichte der Darstellungen des Stiftes Klosterneuburg rechtfertigt aber eine ausführlichere Betrachtung.

### II.1. Beschreibung der einzelnen Tafeln

Zunächst wird an einer Analyse der einzelnen Tafeln zu untersuchen sein, inwieweit die Reinholds bereits bestehende graphische Vorlagen verarbeitet haben und inwieweit hier völlig neue Wege der Darstellung beschritten wurden. Wie auch bei der Betrachtung der folgenden Ansichtenwerke soll versucht werden, die Graphiken als Kunstwerke per se und nicht, wie in der früheren Literatur bisher fast ausschließlich geschehen, als baugeschichtliche Quelle zu behandeln.

Eröffnet wird die Mappe mit einer Titelvignette (Abb. 13). Sie erinnert an die Gründungslegende des Stiftes: Man sieht einen Baum, vor dem Jagdhorn, Lanze und Armbrust am Boden liegen. An einem Ast flattert der Schleier der Markgräfin Agnes. Der Stich atmet die typisch romantische Märchenatmosphäre und erinnert in seiner Art bereits an Werke von Moritz von Schwind oder Ludwig Richter.

<sup>19</sup> Mahlerische Ansichten des Stiftes Klosterneuburg, gezeichnet u. gestochen von den Brüdern Friedrich Philip (sic) u. Heinrich Reinhold, erläutert durch F. Ziska. Wien 1820, Zu finden bey den Verlegern in Mariahilf (Hauptstrasse Nro. 43, Stiege 4, Stock 3).

<sup>20</sup> Die Mappe kam offenbar ungebunden in den Handel. Die Abfolge der Stiche ist daher in den gebundenen Exemplaren nicht einheitlich.

<sup>21</sup> Feder in braun, laviert, jeweils 131 x 150 mm, Inv.Nr. 64027 - 64034.

<sup>22</sup> Die wichtigste neuere Literatur zu Reinhold findet sich in den Ausstellungskatalogen „Heinrich Reinhold (1788 - 1825). Zum 150. Todestag“, Siegen 1975 und „Heinrich Reinhold: Italienische Landschaften“, Gera 1988.

-- Das Stiftsgebäude. Fr. Phil. Reinhold del. – Heinr. Reinhold sc. 1817 (Abb. 14)<sup>23</sup>

Der Blick auf den unvollendeten Kaisertrakt von der Südostseite war als charakteristischste Ansicht des Stiftes für die Serie unverzichtbar. Das erste Mal erscheint das Stift von einem ähnlichen Standpunkt in der soeben behandelten Umrissradierung von Johann Ziegler nach Laurenz Janscha um 1790 in ein weites, idealisiertes Landschaftspanorama eingebettet (Abb. 11). Als direkter Vorläufer zu Reinholds Radierung ist aber eher der Stich von Johann Blaschke von 1809 aus Franz Sartoris „*Länder- und Völker-Merkwürdigkeiten des österreichischen Kaiserthumes*“ (Abb. 15) zu nennen. Dort steht die Darstellung mit dem versatzstückartigen Baum am linken Bildrand noch stärker in der spätbarocken Tradition, zeigt andererseits, wenn man das Fuhrwerk im Vordergrund zum Vergleich heranzieht, das bei den Klassizisten so beliebte Vergrößern der alten Architektur. Das Blatt der Reinholds folgt zwar auch den akademischen Kompositionsregeln mit dunklem Vordergrundstreifen und dem im Mittelgrund platzierten Hauptmotiv (in der Radierung deutlicher ausgeprägt als in der Vorzeichnung), wirkt mit seiner annähernd symmetrischen Komposition aber klarer, konzentrierter. Das Stift gewinnt durch seine Isolierung und die leichte Aufsicht an Monumentalität. Man muss bedenken, dass bis zur Komplettierung des barocken Stiftsbaus durch Josef Kornhäusel 1834-42 diese Seite die einzige war, von der aus man den Bau darstellen konnte, ohne unfertige Bauteile ins Bild bringen zu müssen.

Im Gegensatz zu den anderen Blättern der Serie ist die Architektur, selbst unter Bedachtnahme des kleinen Formates, nur ungenau und vereinfacht wiedergegeben. So ist etwa die Gliederung der beiden Obergeschoße durch Kolossalpilaster nur beim Eckrisalit richtig dargestellt, die Bänderung des zweiten Sockelgeschosses fehlt völlig.

Die genrehafte Staffageszene im Vordergrund mit einem Bauern, der seinen Hund mit einem Stock davon abzuhalten sucht, einen Stier anzubellen, ist typisch für Friedrich Philipp Reinhold, der gerade in dieser Zeit auch einige reine Genrebilder mit humoristischem Einschlag geschaffen hat.<sup>24</sup> Typischerweise charakterisiert Kurt Degen Friedrich Philipp Reinhold als „Maler, dem sich die liebenswerte Seite der Naturlandschaft und der Menschen erschlossen hatte.“<sup>25</sup> Die Gegenüberstellung zwischen dem monumentalen Kaisertrakt auf der einen, der unberührten Donaulandschaft und dem ländlichen Leben auf der anderen

<sup>23</sup> Im Verzeichniss der Kupfer auf dem Mappenumschlag zwar als letzter gereiht, scheint es mir logischer, diesen 1817 datierten Stich aus thematischen und stilistischen Gründen an den Anfang zu stellen.

<sup>24</sup> Als Beispiel wäre das von Friedrich Phillipp entworfene und von Heinrich radierte Blatt „Der wandernde Schuster“ von 1815 zu nennen, vgl. Gerhard WINKLER, Heinrich Reinhold (1788 - 1825) Leben und Werk im Kat. Gera 1988, Abb. BS 20.

<sup>25</sup> Kurt DEGEN im Kat. Siegen 1975, s. Anm.22, S. 7.



Seite ist ein typisches romantisches Motiv und tritt in diesem Blatt innerhalb der Serie am deutlichsten auf.

Die großflächigen Lavierungen der Vorzeichnung hat Heinrich Reinhold in relativ grobe Schraffierungen umgesetzt.

-- Die Stiftskirche. Fr. Ph. Reinhold del. 1817 – Heinr. Reinhold sc. 1817 (Abb. 16)

Dem Betrachter eröffnet sich der Blick über den Stiftsplatz auf die Südfront der Stiftskirche. Das Kompositionsschema entspricht weitgehend dem beim vorigen Blatt angewandten: Wieder findet sich der obligate dunkel gehaltene Vordergrund und das im Mittelgrund platzierte Hauptmotiv. Im Gegensatz zu den tatsächlichen Gegebenheiten wirkt das Gelände durch den tiefgelegten Blickpunkt leicht ansteigend und leitet den Blick des Betrachters so optimal zu Kirche hin.

Die in ihrer Weite überbetonte Fläche des Stiftsplatzes ist von gefälltten Baumstämmen übersät und von grasenden Ziegen belebt. Der auf einem der Baumstämme sitzende Zeichner mit Skizzenblock ist wohl ein verstecktes Selbstporträt des Künstlers oder zeigt einen der Freunde der Reinholds aus dem Wiener Romantikerkreis.

Die Darstellung der Kirche von dieser Seite, ihrer eigentlichen Schauseite, hat lange Tradition. Als bedeutendster Vorläufer ist ein Schabkunstblatt von Johann Ziegler (Abb. 17) aus dem Verlag Stöckl zu nennen. Da Heinrich Reinhold in seinen ersten Wiener Jahren für den Verlag Artaria gearbeitet hat<sup>26</sup> und mit den gängigen Veduten von Janscha, Ziegler und Schütz sicher vertraut war, ist eine Kenntnis dieses Blattes vorauszusetzen.

Bei Ziegler ist die Kirche näher gerückt und wirkt dadurch viel monumentaler, der dunkle Vordergrundstreifen ist ganz willkürlich dazukomponiert. Die zierliche gotische Tutz-Säule, die in ein wuchtiges turmartiges Monument umgedeutet wurde, beherrscht die Bildmitte mit der Funktion Vorder- und Mittelgrund zusammenzubinden. Bei Reinhold dagegen ist sie etwas zu klein geraten und spielt kompositorisch keine Rolle. Der direkte Vergleich beider Blätter erweist die größere Exaktheit der Darstellung der Architektur bei Reinhold trotz des kleineren Formates und der größeren Distanz.

-- Das ewige Licht. Heinr. Reinhold del. & fec. (Abb. 18)

Dieses Blatt zeigt den Stiftsplatz mit der gotischen Lichtsäule in Richtung Nordwesten. Am rechten Bildrand bildet der angeschnittene Südturm der Stiftskirche eine Rahmung, hinten abgeschlossen wird die Komposition durch die Baugruppen der Binderwerkstatt und die Gebäude des 1834 abgetragenen „Alten Ziegelhofs“.

Die Tutzsäule gehört zu den am öftesten dargestellten Motiven aus dem

<sup>26</sup> Gerhard WINKLER, s. Anm. 24, S. 331.



Stiftsbereich.<sup>27</sup> Für diesen Entwurf Heinrich Reinholds kann man als direktes Vorbild die Kreidezeichnung Johann Christian Brands mit der Sebastianikapelle und der gotischen Lichtsäule anführen (Abb. 4). Da die Sebastiani-Kapelle 1818 aber bereits abgerissen war, musste sie auf Reinholds Bild fehlen. Dadurch ist der harmonischen Bautengruppe, die Brand porträtierte, das Hauptelement abhanden gekommen. Reinhold erreicht eine ausgewogene Komposition dadurch, dass er der Säule durch den angeschnittenen Turm der Stiftskirche rechts und die Baumgruppe links Halt verleiht, außerdem ist der Horizont höher gelegt.

Lehrreich ist der Vergleich der Darstellungen der Tutz-Säule durch Brand und Reinhold. Brand hatte die Säule in ihren Gesamtproportionen willkürlich verändert (man vergleiche etwa die Blendmaßwerkzone unterhalb des Relieffrieses, die in Wirklichkeit der Darstellung bei Reinhold entspricht) und sie genau der Dachhöhe der Sebastianikapelle angeglichen, die ihrerseits sicher viel höher war. Reinhold dagegen gibt die Gesamtproportionen der Säule und ihren Maßwerkdekor richtig wieder.

Seine Darstellung verrät nicht nur genaue Studien vor Ort, sondern auch den Willen zur ernsthafteren Auseinandersetzung mit den Formen der Gotik.

Auch im Verhältnis der Staffagefiguren zur Szenerie ist zwischen Brand und Reinhold ein Unterschied festzustellen. Brand zeigt eine Idylle, Menschen und die alte Architektur, die gleichwohl deutliche Zeichen des Verfalls zeigt, scheinen in Harmonie. Bei Reinhold dagegen wirkt die im Verhältnis zur Architektur viel kleinere Staffage verloren, der Platz leer, das alte Gemäuer ein wenig bedrohlich.

Die Figurengruppe einer Mutter mit zwei Kindern bildet einen Gegenpol zu dem Vanitas-Symbol, das das „ewige Licht“ (Totenleuchte des ehem. Stiftsfriedhofes) verkörpert. Auch der Baum, der aus dem Turm der Stiftskirche herauswächst, verdeutlicht die zerstörerischen Kräfte der Natur gegenüber dem Menschenwerk, ein beliebtes romantisches Motiv, das sich vor allem in den zahlreichen Ruinenbildern der Zeit immer wieder findet. Diesen Baum hat es offenbar wirklich gegeben, da er sich auch auf dem Blatt „Die Stiftskirche“ findet, er wurde aber von anderen Künstlern wohlweislich weggelassen.

-- Eingang in den Stiftskeller. Fr. Phil. Reinhold del.- Heinr. Reinhold sc.  
(Abb. 19)

Die Tafel ist die einzige der Serie, die das Motiv eines Fernblickes aufweist, allerdings so stark eingegrenzt, dass auch hier der Eindruck des abgeschlossenen Raumes vorherrscht. Dargestellt ist der Blick durch das „Schiefergarten“ genannte Gässchen zum Leopoldsberg. Rechterseits sieht man ein mittelalterliches Wohngebäude, links zieht sich die Mauer, die den Stiftsbereich damals abgrenzte, in die Tiefe des Bildes. Sie wird hinten von der Bauflucht der ehemaligen Chorfrauenkirche

<sup>27</sup> Zur Geschichte der Tutz-Säule vgl. Elisabeth HASSMANN, *Meister Michael von Wiener Neustadt, genannt Meister Michael Chnab, Baumeister der Herzöge von Österreich*. Phil. Diss., Wien 1996, S. 505 - 514. Die Autorin bringt auch eine Übersicht über historische Darstellungen der Lichtsäule sowie über die gesamte ältere Literatur.

fortgesetzt, in der sich seit 1722 das Presshaus des Stiftsweingutes befindet und deren Giebel die linke Bildfläche beherrscht. Ganz im Hintergrund schließt der Leopoldsberg mit seiner Kirche den Durchblick ab. In einer von Bäumen beschatteten Nische steht ein Heiligenbild mit einer Laterne davor. Der Schatten dieser Baumgruppe fällt über die Straße und trennt den Vordergrund von Mittel- und Hintergrund deutlich ab.

Die genrehafte Gruppe der Staffagefiguren - ein Betrunkener verlässt soeben den Keller, er muss von seinem Freund gestützt werden und wird seiner Ehefrau zugeführt, die mit in die Hüften gestützten Armen dasteht und den Unglücklichen mit einer Schimpftirade überstürzen wird - ist, wie bereits gezeigt, typisch für Friedrich Philipp Reinhold. Ebenso charakteristisch ist die gegenüber dem Bruder wesentlich unruhigere Komposition. Ein Vergleich mit der Vorzeichnung zeigt, dass Heinrich alle Hände voll zu tun hatte, die zahlreichen Lavierungen seines Bruders in Schraffuren zu übersetzen.

Der begleitende Text Franz Tschischkas widmet dieser Tafel ausnahmsweise einen ganzen Absatz und schließt mit der Bemerkung „*Überaus anmuthig ist von diesem Standpuncte die Aussicht auf den Leopoldsberg mit seinem freundlichen Schlosse.*“

-- Die Binderey. Friedr. Ph. Reinhold del. – Heinr. Reinhold sc. 1818  
(Abb. 20)

Wie eine Bühne öffnet sich der an drei Seiten von hohen Mauern begrenzte Hof der Stiftsbinderei (des heutigen Binderstadels). Ein Mann ist damit beschäftigt, ein Fass auf die Tür der Binderei zuzurollen, eine anderer wendet sich zu der Durchfahrt Richtung Stiftsplatz, unter deren Torbogen eine Bäuerin mit einem Kind am Arm steht. Der strikt symmetrische Bildaufbau und die Betonung sehr nahsichtiger Architekturdetails gehen sicher auf den Einfluss des Bruders zurück, da sie sich bei anderen Werken Friedrich Philipps aus dieser Zeit kaum finden. Allerdings erweist sich die Tafel als ganzes relativ wenig aussagekräftig, da der Blick des Betrachters auf eine ganz uninteressante Mauer hin geführt wird, während die architektonisch wesentlich ergiebigere Partie (die noch dazu die im Titel genannte Binderei enthält) nur als seitliche Begrenzung der Komposition dient. Der sehr konstruiert wirkende, schachtelartige Raum, der vor dem Betrachter eröffnet wird, scheint ein Erbteil des auf der Akademie vermittelten Bildaufbaus des strengen Klassizismus zu sein.

-- Weg zur untern Stadt. Heinrich Reinhold del. & sc. 1818  
(Abb. 21)

Dargestellt ist der Hof vor der Fassade der Stiftskirche mit dem Zeugturm, dem heute nicht mehr bestehenden „Alten Ziegelhof“, der gotischen Durchfahrt zum Kuchelhof und dem Beginn des Stiegenabgangs zur Unteren Stadt. Mehr als

bei den anderen Tafeln wirkt hier die Architektur für sich. Auf der Vorzeichnung fehlt auch jegliche Staffagefigur, auf der ausgeführten Radierung hat Heinrich die Figur eines Chorherrn, der dem Stiegenabgang zustrebt, eingefügt. Sie ist aber der Architektur ganz untergeordnet. Ein kompositorisch wichtiges Element stellt der Schatten dar, der der ganz aus Horizontal- und Vertikallinien aufgebauten Komposition einen Diagonalakzent hinzufügt. Die Trennung in den dunklen Vordergrund und die besonnten Partien in der oberen Bildhälfte tritt in der ausgeführten Radierung noch deutlicher in Erscheinung als in der Vorzeichnung.

Als einzige vergleichbare Darstellung lässt sich die fast gleichzeitig, nämlich zwischen 1817 und 1820 entstandene Zeichnung im Skizzenbuch des Freiherren Ferdinand Anton Johann von Wetzelsberg (1795 - 1846) anführen<sup>28</sup> (Abb. 22). Sie enthält die einzige authentische Darstellung des Ziegelhofs, von dem Reinhold nur ganz rechts ein vom Bildrand angeschnittenes, tief im Schatten liegendes Stück zeigt. Wetzelsbergs Darstellungen sind künstlerisch belanglos, aber gerade dieser Vergleich zeigt sehr schön die Motivauswahl durch die Reinholds, die hier eindeutig gegen die historische Aussagekraft - die wäre mit der Darstellung des Fachwerkbbaus des Ziegelhofs weit größer gewesen - sondern in erster Linie aus künstlerischen Gründen erfolgte. Das eigentliche Thema dieses Blattes scheint die Auseinandersetzung mit den Gegensatzpaaren Natur - Architektur und Licht - Schatten sowie die Verdeutlichung der zerstörerischen Kräfte der Zeit an dem halbversunkenen Gemäuer zu sein. Als einziges Zugeständnis an die Sehgewohnheiten der Zeit wurde nachträglich die winzige Figur des Chorherrn in das Bild eingefügt. Gleichzeitig scheint er die verschwindende Kleinheit des Menschen angesichts der Größe der Vergangenheit und der zerstörerischen Kräfte der Zeit zu symbolisieren.

-- Bei dem Mehlmagazin. Heinrich Reinhold del. & fec. 1819  
(Abb. 23)

Dargestellt ist die sogenannte „Pfistererstiege“, die die Untere Stadt und den Kuchelhof des Stiftes verbindet. Deutlich sichtbar springt aus der Baulinie der Refektoriumstrakt mit dem ehemaligen Sommerrefektorium (heute Augustinussaal) vor, an der Blendmaßwerkverzierung erkennbar. Ein Mann strebt dem oberen Ende der Stiege zu. Es ist kein Chorherr, da das typische Element der Klosterneuburger Chorherrentracht, das Sarrocium, fehlt. Die Figur lässt an einen der Männer in altdeutscher Tracht denken, wie man sie bei vielen Romantikern findet.

Das Motiv wurde von einem ähnlichen Standpunkt aus schon von Johann Adam Klein 1817 gezeichnet<sup>29</sup> (Abb. 24). Da auch Klein, wie die Reinholds,

<sup>28</sup> Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 5217.

<sup>29</sup> Renate FREITAG-STADLER, Johann Adam Klein 1792 - 1875 Zeichnungen und Aquarelle. Bestandskatalog der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg, Nürnberg 1975, Kat. Nr. 263.

<sup>30</sup> Willi GEISMEIER, Die Malerei der deutschen Romantik, Dresden 1984, S. 210.

dem Romantikerkreis um die Brüder Olivier angehörte,<sup>30</sup> ist anzunehmen, dass die Anregung auf dieses sehr versteckte Motiv im Stiftsbereich von ihm ausging, ja möglicherweise sind die beiden mit Skizzenblock arbeitenden Figuren auf der Zeichnung Kleins sogar mit den Brüdern Reinhold zu identifizieren. Die Übereinstimmung der Zeichnung Kleins und der Radierung Reinholds beweist, dass beide tatsächlich den realen Bauzustand von 1817/18 abbilden. Heute befindet sich nämlich noch vor dem Torbogen eine Mauer mit einem spätgotischen Portal, das wiederum von Ernst und Oescher in deren Mappe aufgenommen wurde. Wann dieses Portal versetzt wurde und wo es sich ursprünglich befand, ließ sich trotz aller Nachforschungen nicht feststellen.<sup>31</sup> Domenico Riccardi weist auf das besondere morphologische Interesse Heinrich Reinholds hin,<sup>32</sup> das sich in zahlreichen auf der Alpenreise und in Italien entstandenen Studien von Bäumen und Felsen erweist. Die detailgetreue Schilderung der halbzerfallenen Stiege und der unkrautbewachsenen Partie im Vordergrund dieser Tafel, die gerade in der Vorzeichnung besonders zur Geltung kommt, ist hier besonders auffällig. Diese Partie nimmt praktisch die gesamte untere Hälfte der Tafel ein, ihr scheint das Hauptinteresse Reinholds, aber auch schon Kleins, bei dem diese Steinstrukturen noch akkurater gezeichnet sind, gegolten zu haben.

Das Motiv der Klosterstiege kehrt in der romantischen Graphik immer wieder. Motivisch nahe verwandt doch mit ungleich größerer Symbolkraft, die aus dem Licht-Schatten-Gegensatz resultiert, ausgestattet, ist eine um 1825 entstandene Lithographie von Carl Blechen.<sup>33</sup>

-- Der Feuerbrunnen. Heinrich Reinhold del. & sc. 1819. (Abb. 25)

Das Bild zeigt den kleinen Hof, der hinter dem Kuchelhof anschließt und den Raum zwischen dem Trakt des ehemaligen Sommerrefektoriums (heute Augustinussaal) und dem Junioratstrakt einnimmt. Der im Titel angesprochene Brunnen befindet sich ganz am linken Bildrand. Die von Heinrich in allen Blättern angestrebte allseitig geschlossene Komposition erreicht er hier durch eine Wolkenformation in der linken oberen Bildhälfte, die die Architektur fortsetzt.

Wieder wird die Szenerie mit einer einzelnen, sehr charakteristischen Staffagefigur belebt. Das Mädchen mit dem Bottich auf dem Kopf wirkt wie eine Vorahnung der Volkstypen aus der italienischen Zeit. Das Motiv könnte von Joseph

<sup>31</sup> Für die Mitteilung, dass es sich zweifelsfrei um eine Mauer des 19. Jahrhunderts handelt, das Portal dagegen eindeutig mittelalterlichen Ursprungs ist, danke ich Herrn Dr. Rudolf KOCH, der in diesem Bereich Bauuntersuchungen durchgeführt hat, vgl. Rudolf KOCH, Die mittelalterlichen und neuzeitlichen Stadtbefestigungen von Klosterneuburg. In: Kat. Tore, Türme, Festungsmauern, Klosterneuburg 1998, S. 15.

<sup>32</sup> Im Kat. Gera 1988, s. Anm. 22, siehe auch Kat. Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel, Aquarelle und Zeichnungen der Romantik aus der Nationalgalerie Berlin, DDR, Wien 1990, Kat. Nr. 97.

<sup>33</sup> vgl. Kat. Carl Blechen – Zwischen Romantik und Realismus. Hg. v. Peter-Klaus SCHUSTER, Berlin 1990, Kat. Nr. 263.

Anton Koch oder Ferdinand Olivier angeregt sein, wo es sich mehrmals findet.<sup>34</sup> Doch ist durchaus auch eine direkte Anregung aus Italien denkbar, denn es bestand ein Austausch von Zeichnungen zwischen dem Wiener Romantikerkreis und den in Rom tätigen Nazarenern und eine Skizze wie Hornys „Italienerin, einen Korb auf dem Kopf tragend“ (Abb. 26) könnte sehr wohl zu den Reinholds gelangt sein.<sup>35</sup>

Hier, wie bei der vorigen Tafel, vermeidet Reinhold interessanterweise das Motiv des Durchblicks durch einen rahmenden Bogen, obwohl es sich anböte (man betritt den Hof von dieser Seite durch einen Bogen) und von Klein in seiner Zeichnung der Pfistererstiege auch angewandt worden war. Er bevorzugte eine Kompositionsweise, die dazu geeignet ist, den Betrachter direkter in das Bild hineinzuziehen.

## II.2. Zusammenfassende Stilanalyse

Unter den acht Stichen dieser Mappe kann man zwei Typen von Ansichten unterscheiden.

- Am Beginn stehen die 1817 datierten Gesamtansichten der Kirche und des Kaisertraktes, die Motive also, die man sich von einer derartigen Ansichtenserie zuerst erwartet. Die Hauptmotive sind in den Bildmittelgrund gerückt, die Kompositionen folgen konventionellen Mustern und können durchwegs bereits auf Vorläufer im Bereich der Druckgraphik zurückblicken.

Entgegen der Tatsache, dass diese Darstellungen eigentlich die zentralen Blätter der Mappe ausmachen müssten, ist den Motiven von den Künstlern aber offensichtlich nicht allzu viel Aufmerksamkeit gewidmet worden. Vor allem die Architektur ist eher beiläufig dargestellt.

- Der größere und bedeutendere Teil der Serie umfasst Ansichten der mittelalterlichen Bauteile des Altstiftes und stiftlicher Nebengebäude. Hier wurden offenbar bewusst Motive gesucht, die von späteren Veränderungen verschont geblieben waren. Diese waren bei früheren Künstlern nie auf Interesse gestoßen.

Auch lässt sich anhand der Datierungen eine deutliche stilistische Entwicklung von den konventionellen „Pflichtstücken“, die durchwegs 1817 entstanden sind, bis zu den von Heinrich 1819 geschaffenen Blättern „Bei dem Mehlmagazin“ und „Der Feuerbrunnen“ feststellen. Man muss bedenken, dass die künstlerisch so bedeutsame Erfahrung der zusammen mit Johann Christian Erhard, Ernst Welker und Johann Adam Klein unternommenen Reise ins Salzkammergut, nach Salzburg

<sup>34</sup> Zum Motiv siehe Kat. Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel, s. Anm. 32, Kat.Nr. 83.

<sup>35</sup> Ludwig GROTE, Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik, Berlin 1938, S. 119.

und Berchtesgaden vom Sommer 1818 mitten in diese Periode fällt.<sup>36</sup> Die Abkehr von den überkommenen Mustern der Vedute hin zu einer neuen Sichtweise von Natur und Architektur hat durch dieses Erlebnis und durch den dort erfolgten ständigen Erfahrungsaustausch mit den Künstlerfreunden offensichtlich einen deutlichen Schub bekommen.

Der größere Teil der Radierungen zeigt ganz abgeschlossene Räume, nahezu dargestellt, die fast an eine Art „Hortus conclusus“ erinnern. Die romantische Rückbesinnung auf die Vergangenheit wird hier spürbar, einer Vergangenheit in der der romantische Künstler „die verlorene Harmonie des Lebensgefühles wiederzufinden und den Ausgleich mit dem Leben zu vollziehen“<sup>37</sup> versucht. Hans Joachim Neidhardt hat im Zusammenhang mit romantischen Waldlandschaften den Begriff „Geborgenheitsraum“ geprägt,<sup>38</sup> dieser lässt sich auch auf Reinholds Ansichten der Höfe des Stiftes übertragen. Tatsächlich beschränken sich die „Mahlerischen Ansichten“ anders als die späteren Serien auf Außenansichten, sie wirken aber durch die Kompositionsweise wie Innenräume.

Die individuellen Unterschiede der beiden Brüder treten deutlich zu Tage, vor allem lässt sich ein nicht unbeträchtlicher Qualitätsunterschied zwischen Friedrich Philipp und Heinrich feststellen. Heinrichs Blätter mit ihren geschlossenen Kompositionen die aus wenigen geraden Linien aufgebaut werden, wirken ganz in sich ruhend und erreichen eine formale Geschlossenheit, die in der zeitgenössischen Vedutengraphik ihresgleichen sucht. Friedrich Philipps Kompositionen dagegen sind unruhiger und weniger geschlossen. Er neigt in den Vorzeichnungen zu großzügigen, zum Teil etwas nachlässig ausgeführten Lavierungen. Wo er sich bemüht, die Kompositionsweise seines Bruders nachzuahmen, wie etwa im Blatt „Die Binderei“, wirkt das ein wenig gezwungen und überzeugt letztlich nicht restlos.

Besonders stechen die drei Blätter Heinrich Reinholds „Weg zur untern Stadt“, „Bei dem Mehlmagazin“ und „Der Feuerbrunnen“ hervor, die auch die spätesten Datierungen tragen.

Schon von den Zeitgenossen wurde Heinrich Reinholds Talent im kompositorischen Aufbau einer Landschaft gerühmt. Athanasius Graf Raczinsky meint in seiner „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ noch 1841 *„Von Reinhold kann man lernen, was eine vollkommen geschlossene landschaftliche Komposition heißt.“*<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Die Alpenreise des Romantikerkreises ist ausführlich dargestellt bei Heinrich SCHWARZ, Salzburg und das Salzkammergut. Die künstlerische Entdeckung der Stadt und der Landschaft im 19. Jahrhundert, Wien<sup>3</sup> 1956.

<sup>37</sup> ebenda S. 13.

<sup>38</sup> Hans Joachim NEIDHARDT, Gefährdung und Geborgenheit - Zur Psychologie der romantischen Landschaft. In: Jürgen GLAESEMER (Hg.), Traum und Wahrheit, Teufen 1985, S. 34.

<sup>39</sup> Das Zitat des Grafen Raczinsky überliefert Heinrich SCHWARZ, Heinrich Reinhold in Italien. In: Jahrbuch der Hamburgischen Kunstsammlungen 10 (1965), S. 80.

Auch Ludwig Richter, der Reinhold in Rom kennen lernte, charakterisierte ihn als einen, „*der so trefflich die Standpunkte zu wählen verstanden hatte, wo sich das Motiv mit Ferne, Vor- und Mittelgrund zu einem Ganzen zusammenschloß.*“<sup>40</sup>

Heinrichs späte Blätter innerhalb der Serie weisen einzelne Staffagefiguren auf, die dem Betrachter durchwegs den Rücken zukehren und sich der weltabgekehrten Stimmung der halbversunkenen Architekturen perfekt anpassen. Friedrich Philipp versuchte dagegen, seinen Blättern durch genrehafte Staffageszenen mit einem gewissen humoristischen Zug Atmosphäre zu verleihen. Diese stehen in einem seltsamen Gegensatz zur Ausdruckswelt der alten Architektur und könnten das Nebeneinander des Hohen, Hehren und des Einfachen, zutiefst Menschlichen auszudrücken versuchen.

Die Auswahl der Motive verwundert trotz der offensichtlichen Vorbildwirkung der Zeichnungen Johann Christian Brands, lässt sich doch in anderen graphischen Werken der Zeit kaum Vergleichbares ausmachen - wie zu zeigen sein wird, suchen die mehr wissenschaftlich orientierten Künstler der Vierziger Jahre sogar dezidiert andere Motive im Stiftsbereich auf. Eine Vorliebe der Zeit um 1820 für genau die Teile des Stiftes, die den Hauptteil der Darstellungen ausmachen, ist aber auch im zeitgenössischen Schrifttum nachzuweisen. So erwähnt Alois Prümmer in einer der frühesten kunsthistorischen Beschreibungen des Stiftes, die in Hormayr's „*Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*“ 1821 erschien, genau den Bereich, den die letzten drei Tafeln zeigen, als „*Ruinen der alten Nebengebäude des Stiftes, für alte Baukunst sehr wichtig*“.<sup>41</sup> Prümmer verweist im gleichen Text auf das soeben erschienene Stichwerk der Reinholds, das er seinen Lesern als „*Gelungene Abbildungen der vorzüglichsten Theile dieser alten Baue*“ empfiehlt.

Die Studien der Reinholds in Klosterneuburg werden durch einige Werke Friedrich Philipps, die in Verbindung mit den Zeichnungen für die „*Mahlerischen Ansichten*“ entstanden sind, belegt. Es handelt sich zunächst um das kleine Ölgemälde im Klosterneuburger Stadtmuseum, das das Wiener Tor, Teil der mittelalterlichen Befestigung der Oberstadt, darstellt. Das Gemälde ist rückseitig mit 11. April 1818 datiert (Abb. 27)<sup>42</sup>. Es wirkt wie eine Ergänzung zu den Stiftsansichten; auch hier ist ein eher unscheinbares Motiv gewählt. Floridus Röhrig sieht in dem Bild durch die Gegenüberstellung der wuchtigen Befestigungsanlagen mit den friedlich grasenden Ziegen im Stadtgraben und der ungestörten Natur im Vordergrund eine romantische Weltlandschaft.<sup>43</sup> Insofern lässt sich das Bild am ehesten mit der Tafel

<sup>40</sup> Walter GEESE, Die heroische Landschaft. Straßburg 1930, S. 78.

<sup>41</sup> Alois PRÜMMER, Reise-Nachrichten über Denkmäler der Kunst und des Alterthums in den österreichischen Abteyen, und in einigen andern Kirchen Österreichs und Kärnthens, in: Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, 1821, S. 428.

<sup>42</sup> Floridus RÖHRIG, s. Anm. 3, S. 74 f. - Floridus RÖHRIG / Wolfgang HUBER (Hg.), „...höchst frappant und pittoresk...“, Biedermeier in Klosterneuburg, Klosterneuburg 1993, S. 132.

<sup>43</sup> Floridus RÖHRIG, s. Anm. 3, S. 74.



„Das ewige Licht“ vergleichen, in der, wie schon gezeigt wurde, Naturelemente eine größere Rolle spielen, als in den anderen. Eine Federzeichnung in der Albertina, mit „Reinhold del.“ signiert und von fremder Hand „*Das Wiener Tor von Klosterneuburg (1820)*“ bezeichnet, zeigt das gleiche Stadttor von einem veränderten Standpunkt außerhalb des Stadtgrabens. Sie scheint mir gemeinsam mit dem kleinen Ölbild entstanden zu sein und daher ebenfalls 1818 anzusetzen (Abb. 28). Es zeigt sich im direkten Vergleich zwischen Zeichnung und Ölbild, dass Friedrich Philipp gegenüber der spontaneren Zeichnung bei der Gestaltung des Ölgemäldes Veränderungen vorgenommen hat, wohl in Hinblick auf Erzielung einer geschlosseneren Komposition. So sind die beiden Hütten neben dem Torturm auf dem Gemälde einem durchgehenden Mauerzug gewichen.

Eine Nachwirkung der Klosterneuburger Ansichten spürt man bei den Kupferstichen, die Johann Passini nach Entwürfen Friedrich Philipp Reinholds stach und die in dem 1835 erschienenen Buch „*Historisch-malerische Ansichten der Residenzstadt Wien und Umgebung*“ und dann wieder in Franz Carl Weidmanns „*Umgebungen Wiens*“ 1839 Verwendung fanden. Besonders interessant ist die Darstellung der Mödlinger Othmarskirche (Abb. 29), wo der gesamte Vordergrund von einem aus Steinen, Felsen, Buschwerk und dem in die Tiefe führenden Weg gebildeten „Geborgenheitsraum“ eingenommen wird, während die Kirche selbst, zum Teil hinter der Vegetation verborgen, im Hintergrund erscheint. Dass die Reinholds sich dabei vom gängigen Bildaufbau einer Vedute doch deutlich entfernt haben, zeigt der direkte Vergleich mit den anderen Illustrationen in diesem Buch, die, wie wohl von gar nicht so unbedeutenden Künstlern wie Thomas Ender geschaffen, doch am konservativen Bildaufbau strikt festhalten.

### II.3. Die Stellung der „Mahlerischen Ansichten“ im Werk der Brüder Reinhold

Zum Zeitpunkt des Entstehens der Zeichnungen für die „Mahlerischen Ansichten“ befindet sich die künstlerische Karriere der beiden Reinholds an einem wichtigen Wendepunkt. Seit 1814 lebt Heinrich Reinhold nach seiner Tätigkeit als Reproduktionsstecher in Paris wieder bei seinem Bruder in Wien. Die langjährige Erfahrung in der Technik der Radierung, die er in Paris sammeln konnte, kommt ihm bei den Versuchen, sich als eigenständiger Künstler auf diesem Gebiet zu profilieren, zugute. Um 1816 entstehen die ersten eigenständigen Radierungen Heinrich Reinholds.

Bei den Blättern „Elsässisches Bauernhaus“<sup>44</sup> (Abb. 30) und „Waldbach mit Holzbrücke und Angler“<sup>45</sup> vermerkt Reinhold ausdrücklich, sie seien „nach der Natur“ gearbeitet. Die zu Grunde liegenden Zeichnungen sind 1814 auf dem

<sup>44</sup> Kat. Gera 1988, s. Anm. 22, Kat. Nr. 49.

<sup>45</sup> ebenda Kat. Nr. 50.



Weg von Paris nach Wien entstanden. In der Auswahl der Bildmotive zeigt er sich allerdings noch der holländischen Landschaftsmalerei verpflichtet, von der relativen Strenge und Geradlinigkeit der späten Klosterneuburger Ansichten und der italienischen Blätter, in denen auch leere Flächen bewusst eingesetzt werden, ist noch wenig zu spüren. Gleichwohl finden sich hier bereits Charakteristika, die in den Klosterneuburger Blättern verstärkt auftreten: Die geschlossenen Kompositionen, der Verzicht auf weite Ausblicke, Staffagefiguren, die sich der Natur oder Architektur ganz unterordnen. Die Charakterisierung Gerhard Winklers, die Staffagefiguren agierten als Teil der Stimmung<sup>46</sup> trifft auch sehr schön für die Klosterneuburger Blätter Heinrich Reinholds zu.

Auch Friedrich Philipp Reinhold versucht sich 1816 an eigenen Radierungen. In den Landschaften zeigt er sich dabei sehr stark von Joseph Anton Koch beeinflusst, wie die kleine Radierung einer idealen südlichen Landschaft mit dem typisch Kochschen Bildaufbau zeigt (Abb. 31). Öfter aber ließ er seine Zeichnungen von seinem Bruder radieren.

Ab den Jahren 1816/17 lässt sich ein intensiveres Bemühen um eine stärker an der Realität orientierte Landschaftsgestaltung im Schaffen der Reinholds nachweisen. In den Sommermonaten dienen Ausflüge in die nähere und weitere Umgebung Wiens dem Landschaftsstudium. 1817 ist eine Reise in die Schneeberggegend belegt.<sup>47</sup>

In diese Jahre fällt auch ein erster Kontakt Heinrich Reinholds mit der im Entstehen begriffenen Altertumsforschung Österreichs. Denn gleichzeitig mit der Arbeit an den „Mahlerischen Ansichten“ arbeitet er an Druckplatten für das erste Heft des Werkes *„Denkmahle der Baukunst und Bildnerey des Mittelalters in dem Oesterreichischen Kaiserthume“* des Fürsten Lichnowsky (Abb. 32).<sup>48</sup> Dieses früheste Werk über die mittelalterliche Architektur Österreichs, ab 1817-1822 in vier Lieferungen erschienen, ist als Anregung für die Idee der *„Mahlerischen Ansichten“* nicht zu unterschätzen. Obwohl das Stechen von Druckplatten nach den Zeichnungen anderer Künstler für Heinrich Reinhold seit der Arbeit am Stichwerk über die Taten Napoleons (1809/15) eine eher ungeliebte Tätigkeit war, die er ausschließlich zum Broterwerb ausübte,<sup>49</sup> hat ihn die Arbeit an den *„Denkmahlen der Baukunst“* offenkundig interessiert und ihm die Augen für die Welt der mittelalterlichen Architektur geöffnet, denn er berichtet in einem Brief vom 24. Mai 1815 an seinen Bruder Gottfried: *„Jetzt habe ich angefangen*

<sup>46</sup> Gerhard WINKLER im Kat. Gera 1988, s. Anm. 22, S. 334.

<sup>47</sup> ebenda.

<sup>48</sup> Eduard Maria Fürst LICHNOWSKY, *Denkmale der Baukunst und Bildnerey des Mittelalters in dem Oesterreichischen Kaiserthume*. Gezeichnet und unter Aufsicht von Joseph Fischer, k.k. Kammerkupferstecher, Professor an der kaiserl. Akademie der vereinigten bildenden Künste; Wien 1817-1822.

<sup>49</sup> Er äußert sich in einem Brief vom 2. Mai 1819 verächtlich über *„solche kleinen Scheißereien, die der Zweck der Kunst nicht sind“* zitiert bei Gerhard WINKLER, Kat. Gera 1988, s. Anm. 22, S. 331.

*mit an einem Werk zu arbeiten, was ziemlich weitläufig werden wird und mir also für längere Zeit Beschäftigung sichert. Es ist eine mahlerische Darstellung aller merkwürdigen gotischen Kirchen und Denkmähler in Böhmen, Mähren und Oesterreich; eine Arbeit, die freylich etwas mühsam ist, aber für mich nicht unangenehm, da es mehr ins Landschaftliche schlägt, überdies ist es das erste vaterländische Werk der Art was je erschienen ist.*<sup>50</sup> Anregungen künstlerischer Natur konnten ihm die eher trockenen Vorlagen Joseph Fischers wohl kaum bieten.

Bereits angesprochen wurde die zusammen mit Johann Christian Erhard, Ernst Welker und Johann Adam Klein unternommene Reise ins Salzkammergut, nach Salzburg und Berchtesgaden im Sommer 1818, sicherlich ein Schlüsselerlebnis, besonders für Heinrich Reinhold. Es ist sicher bedeutsam, dass diese Reise mitten in die Arbeit an den Tafeln der „Mahlerischen Ansichten“ fällt und dass die 1819 datierten Druckplatten eine deutliche stilistische Weiterentwicklung erkennen lassen. Als Beispiel für die neue Sichtweise von Architektur und Natur, zu der Heinrich Reinhold auf dieser Reise gelangte, das Interesse für das Zusammenspiel von Felsen, Vegetation, Gemäuer, Wolken und Himmel als Hauptmotiv eines Bildes, das sich dann in den drei späten Tafeln der „Mahlerischen Ansichten“ deutlich manifestiert, sei hier das Ölgemälde „Der Falkenturm auf dem Mönchsberg“ mit seinem durch und durch ungewöhnlichen Bildausschnitt angeführt (Abb. 33).

Im Oktober 1819 bricht Heinrich Reinhold nach Italien auf. Er weilt zum Zeitpunkt des Erscheinens der „Mahlerischen Ansichten“ schon nicht mehr in Österreich, die Last der Fertigstellung und Vermarktung der Mappe oblag allein dem Bruder. Architekturskizzen aus seiner italienischen Zeit zeigen in zum Teil beeindruckender Art, dass er den seit der Alpenreise eingeschlagenen Weg nun konsequent weiter verfolgte, hier sei nur auf die den Klosterneuburger Blättern eng verwandten Zeichnungen aus Livorno hingewiesen.<sup>51</sup> Zu einer Wiederbegegnung mit seinem in Wien verbliebenen Bruder ist es nie wieder gekommen, denn 1825 ist Heinrich Reinhold siebenunddreißigjährig in Rom gestorben.

In einer im Familienbesitz Reinhold in Linz befindlichen handgeschriebenen Biographie Friedrich Philipp Reinholds<sup>52</sup> ist von einem „*Spekulationswerk*“ die Rede, das die Brüder im Eigenverlag herausbringen wollten und das Ansichten verschiedener österreichischer Gegenden enthalten sollte. Als klar war, dass Heinrich Reinhold nach Rom gehen würde, beließ man es aber bei den

<sup>50</sup> ebenda.

<sup>51</sup> Ähnliche Architekturskizzen aus Livorno befinden sich im Museum der bildenden Künste, Leipzig (Inv.Nr. I.5721), im Kupferstichkabinett Dresden (Inv. Nr. 1926-39) und im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin (Inv.-Nr. SZ 18).

<sup>52</sup> Dieses und die anderen Dokumente zu den Brüdern Reinhold wurden mir freundlicherweise von Frau Bernadette REINHOLD zugänglich gemacht.

„*Mahlerischen Ansichten des Stiftes Klosterneuburg*“. Die Publikation dürfte ohne Zutun des Chorherrenstiftes entstanden sein. Darauf deutet vor allem das Fehlen einer Widmung an den Klosterneuburger Propst. Auch die ebenfalls im Familienbesitz erhaltene Subskriptionsliste enthält keine Chorherren, unter den (wenigen) Subskribenten findet sich allerdings eine Reihe von Vertretern der höchsten Aristokratie, darunter so bedeutende Persönlichkeiten wie Moritz Graf von Fries, die Fürsten Alois und Wenzel von Liechtenstein, die Gräfin Czernin, der württembergische Gesandte Graf Mandelsloh etc. Dies bestätigt sehr schön die in der älteren biographischen Literatur aufgestellte Behauptung, Heinrich Reinhold habe zahlreiche Freunde und Gönner in höchsten Wiener Kreisen gehabt.<sup>53</sup>

Die Ausgabe der „*Mahlerischen Ansichten*“ durch die Brüder im Eigenverlag ist wohl der Versuch, die künstlerische Selbstverwirklichung mit dem kommerziellen Erfolg zu koppeln. Äußerungen wie die oben zitierte (Anm. 49) haben dazu geführt, dass die Klosterneuburger Mappe in der ohnedies spärlichen Literatur zu Heinrich Reinhold bisher nur ganz am Rande erwähnt wurde.<sup>54</sup> Gerade die Tatsache, dass es sich hierbei um einen Versuch handelte, sich von der Abhängigkeit von Verlegern und Kunsthändlern zu befreien, über deren „*niedrige Ansichten der Kunst*“ und „*erbärmlichen Schlendrian*“ sich Heinrich mehrmals abfällig äußert,<sup>55</sup> erweisen, dass es sich bei dieser Mappe doch um mehr handelte, als reinen Broterwerb.

Der Autor des begleitenden Textes Franz Ziska (Tschischka) (1786 - 1855) entstammt dem Kreis um Joseph Freiherrn von Hormayr und gilt als einer der Bahnbrecher der Altertumsforschung in Österreich.<sup>56</sup> Er war eigentlich Volkskundler, sein Hauptwerk ist aber die erste kunstwissenschaftliche Publikation über den Stephansdom,<sup>57</sup> deren 1832 erschienene wesentlich erweiterte zweite Auflage zu einem Standardwerk wurde. 1836 legte er ein Werk „*Kunst und Alterthum im österreichischen Kaiserstaate*“, einen frühen Kunstreiseführer mit topographischem Anspruch, vor.

Der Text Tschischkas geht allerdings kaum auf die Bilder ein. Nach einer längeren historischen Einleitung folgt eine sehr knapp gehaltene „*Wanderung*

<sup>53</sup> A. BOGENHARD, Heinrich Reinhold. Zum 100. Todestage eines Geraer Malers. In: Heimat-Blätter. Beilage der Geraer Zeitung, 12. Jg. (1925), Blatt 1, S. 2.

<sup>54</sup> In Gerhard WINKLERS sehr umfangreicher biographischer Skizze im Ausstellungskatalog Gera 1988 wird bloß erwähnt, Heinrich Reinhold mußte vor seiner Abreise nach Rom noch „vertragsgebundene Radierungen beenden, die er für die Schrift über Kloster Neuburg noch zu liefern hatte.“ (S. 349)

<sup>55</sup> ebenda, S. 331.

<sup>56</sup> Susanne KRONBICHLER-SKACHA, s. Anm. 1, S. 272 - Johann LINSBAUER geht in seiner Dissertation Franz Tschischka, ein Kunsthistoriker und Volkskundeforscher des 19. Jahrhunderts, Wien 1950, leider kaum auf die „*Mahlerischen Ansichten*“ ein und datiert sie überdies falsch mit 1822.

<sup>57</sup> Franz TSCHISCHKA, Die Metropolitankirche zu Sct. Stefan in Wien, Wien 1823, erschien neu 1832 unter dem Titel: Der St. Stephans Dom in Wien und seine alten Kunstdenkmale.

*in und um die weitläufigen (...) Stiftsgebäude*“. Nur einen halben Satz widmet Tschischka dem ersten Hof, „*dessen Vorder- und Rückseite die Künstler darstellten*“. Offensichtlich scheint keine allzu enge Zusammenarbeit zwischen Autor und Illustratoren stattgefunden zu haben.

## II.4. Anregungen aus dem Wiener Romantikerkreis

Elisabeth Herrmann-Fichtenau hat festgestellt, es sei erstaunlich, in welchem hohem Maße in der österreichischen Landschaftslithographie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch spätbarocke Traditionen lebendig waren.<sup>58</sup> Das kann wohl für die gesamte Druckgraphik gelten und zeigt einmal mehr die herausragende Stellung der Reinhold-Mappe. Vom üblichen akademischen Bildaufbau einer Vedute, der die Graphik der 20er und 30er Jahre bis weit in die 40er Jahre hinein beherrscht, hat sich besonders Heinrich Reinhold in seinen Blättern vollkommen gelöst. Daher soll hier noch die Frage nach den Anregungen gestellt werden.

Sie führt direkt zum Zusammenwirken der Reinholds mit dem Wiener Romantikerkreis um die Brüder Olivier. Heinrich und Friedrich Philipp Reinhold gehörten dem Künstlerkreis an, der sich ab 1814 in Ferdinand Oliviers Haus im Carolyschen Garten auf der Wieden sammelte.<sup>59</sup> Willi Geismeyer bezeichnet Ferdinand Olivier sogar als Anreger und Lehrer der Reinholds.<sup>60</sup> Ein abschließender Vergleich soll zeigen, wo die Gemeinsamkeiten und wo die Unterschiede zwischen der durch und durch vergeistigten Kunst Oliviers und den stärker realistisch orientierten Reinholds bestehen. Wie wir bereits gezeigt haben, stand vor allem Friedrich Philipp Reinhold stark unter dem Einfluss von Joseph Anton Koch, das verwundert nicht, denn Koch gehörte diesem Kreis an, und es ist verbürgt, dass er seine italienischen Skizzenbücher den jüngeren Künstlern zur Verfügung stellte.<sup>61</sup>

Im Werk Ferdinand Oliviers finden sich einige Blätter, die zu den „eigentümlichsten Dokumenten der deutschen Romantik“<sup>62</sup> gezählt werden, und die den Reinholds als Anregung für ihren unkonventionellen Zugang zum Thema Architekturvedute gedient haben können. Als geradezu programmatisch kann hier die oft publizierte Zeichnung „Gehöft in Wieden“ von 1814/15 herangezogen werden (Abb. 34). Hier nähert sich Olivier erstmals einem Architekturmotiv

<sup>58</sup> Elisabeth HERRMANN-FICHTEAU, Die österreichische Lithographie zur Zeit des Biedermeier. In: Katalog „Bürgersinn und Aufbegehren“ Wien 1987, S. 176.

<sup>59</sup> Ludwig GROTE, s. Anm. 35, S. 141 - Willi GEISMEIER, s. Anm. 30, S. 210.

<sup>60</sup> Willi GEISMEIER, s. Anm. 30, S. 213 - Der Einfluß Ferdinand Oliviers auf Heinrich Reinhold wurde zuletzt festgestellt von Domenico RICCARDI im Ausst.Kat. Gera 1988, s. Anm. 22, S. 13.

<sup>61</sup> Otto v. LUTTEROTTI, Joseph Anton Koch (1768 – 1839). Leben und Werk. Wien 1985, S. 69.

<sup>62</sup> Ludwig GROTE, s. Anm. 35, S. 140.

quasi von hinten. Gezeigt wird, was noch der vorigen Künstlergeneration nicht darstellungswürdig erschien, eine „Zwischenwelt voller optischer Eigenarten und Reize,“<sup>63</sup> Hinterhöfe mit weidendem Vieh, die Dachlandschaft der Wirtschaftsgebäude, die im Zusammenspiel mit dem Gatter das Hauptmotiv des Blattes ausmacht. Keith Andrews spricht von „nearly impersonal, structural „cubic“ life per se.“<sup>64</sup> Das Gartenpalais Schönborn erscheint nur ganz beiläufig im Hintergrund und ist auf den ersten Blick von der umgebenden Zweckarchitektur kaum zu unterscheiden.<sup>65</sup> Das Übereinander- und Ineinanderschachteln der kubischen Formen der einfachen Architektur, das man in den späten Blättern der Klosterneuburger Radierungen musterhaft vorexerziert sieht und das Heinrich Reinhold auch in Italien noch mehrmals fasziniert hat, findet sich auch sehr schön in Ferdinand Oliviers Zeichnung der Steinbrüche bei der Matzleinsdorfer Pfarrkirche (Abb. 35)<sup>66</sup>. Als radikalstes dieser Blätter sei schließlich noch die „Sandgsetten auf der Wieden beim Belvedere“ erwähnt (Abb. 36). Kaum ein größerer Gegensatz ist denkbar, als der zwischen dem auf der Akademie gelehrtten Aufbau einer Vedute, der, wie gezeigt, die Druckgraphik praktisch ausschließlich beherrschte, und dieser scheinbar völlig aus dem Gleis geratenen, in Wirklichkeit aber ganz bewusst austarierten Komposition, die das scheinbar Belanglose zum praktisch einzigen Bildgegenstand macht und den barocken Prachtbau des Belvedere gerade noch mit ins Bild nimmt.

Mag auch die Anregung, die scheinbar altbekannte Umgebung Wiens mit gänzlich neu ausgerichtetem Künstlerblick zu erforschen, von Olivier auf die Reinholds ausgegangen sein, so zeigen sich in der Umsetzung doch ganz verschiedenartige künstlerische Temperamente.

So wirkt bei Olivier alles wesentlich distanzierter als bei Reinhold, man spürt immer sein Bestreben, die Landschaft nur als Metapher zu verwenden und zu einer höheren Aussage zu zwingen. Das Fehlen einer einheitlichen Lichtführung lässt die Landschaften ganz unrealistisch wirken.<sup>67</sup> Alle Wiener Blätter wirken additiv und erschließen keine realen Räume. Die Kulissenhaftigkeit, die gerade im Blatt der Sandgsetten fast unangenehm spürbar wird, hat Heinrich Reinhold zugunsten schlüssiger Raumkonstruktionen ganz überwunden.

Auch Oliviers Staffagefiguren leben nicht, sie wirken wie erstarrt. Man spürt, dass auch sie vom Künstler dazu herangezogen werden, den allegorischen Sinn der Landschaft zu verdeutlichen. Heinrich Reinholds Staffage wirkt, trotz des

<sup>63</sup> Gottfried RIEMANN im Kat. „Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel“, s. Anm. 32, S. 141.

<sup>64</sup> Keith ANDREWS, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964, S. 109f., Tafel 37.

<sup>65</sup> Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Fe. Olivier Nr. 16.

<sup>66</sup> Ludwig GROTE, s. Anm. 35, Tafel 78.

<sup>67</sup> Peter MÄRKER, „Selig sind, die nicht sehen und doch glauben - Zur nazarenischen Landschaftsauffassung Ferdinand Oliviers. In: *Städel Jahrbuch*, NF. VII, S. 187-207.

ebenfalls sehr bewussten Einsatzes, viel spontaner und weniger gezwungen, Friedrich Philipps Figuren haben überhaupt ein humoristisches Eigenleben.

Bezeichnend ist, dass das bei Olivier so beliebte Bogenmotiv, das er als „sinn- und bedeutungssteigernde“ Form<sup>68</sup> einsetzt, das sich aber zwischen Betrachter und Bild als eine Art Barriere schiebt, von Heinrich Reinhold selbst dort nicht übernommen wird, wo es sich selbstverständlich anböte, wie bei den Blättern „Mehlmagazin“ und „Feuerbrunnen“. Am nächsten scheint mir Friedrich Philipp Reinhold in der kleinen Radierung der Mödlinger Othmarskirche (Abb. 29) bei Olivier zu sein. Es ist auch bezeichnend, dass dieses Blatt inmitten der Illustrationen dieses Buches, die von verschiedenen Künstlern entworfen wurden, etwa Thomas Ender, und die durchwegs eine konventionelle Veduten-Sichtweise aufweisen, unerhört fremd und modern wirkt.

Auch andere Künstler aus dem Umkreis Oliviers interessieren sich gleichzeitig für eine den Stichen der Reinholds vergleichbare Motivwelt. Julius Schnorr v. Carolsfeld, bis zu seiner Abreise nach Rom 1818 Mitglied im Olivier-Freundeskreis, zeichnet 1820 einen Hinterhof in Sorrent.<sup>69</sup> In ihrer aus wenigen Architekturlinien gebildeten Komposition, die einen ganz abgeschlossenen Raum schafft, in dem alte Architektur mit deutlichen Zeichen des Verfalls im Gegensatz zu den spielenden Kindern gezeigt wird, ist diese Zeichnung der Bildwelt der Klosterneuburg-Radierungen nahe verwandt.

Ein weiteres Beispiel aus diesem Künstlerkreis ist Johann Christoph Erhards Zeichnung „Portal am Ruprechtsbau des Heidelberger Schlosses“<sup>70</sup> (Abb. 37), wohl in Wien 1818 entstanden (Erhard war auch Teilnehmer an der Alpenreise!). Sie zeigt zum einen genau vor Ort skizzierte gotische Architektur, und zwar nicht irgendwelche, sondern einen Teil des Heidelberger Schlosses, eines der wichtigsten Symbole für die einstige Größe der deutschen Kunst, in Verbindung mit einer allegorisierenden Staffagegruppe. Die an gotische Madonnen erinnernde Mutter mit ihren Kindern unter dem Schlussstein mit den schwebenden Engeln ist unschwer als Caritas-Allegorie zu deuten. Wie wir gezeigt haben, taucht eine ähnliche Gruppe im Blatt „Das ewige Licht“ auf, doch ganz allgemein spielen Staffagefiguren als Bedeutungsträger in den Klosterneuburger Blättern, anders als etwa in den meisten Zeichnungen von Julius Schnorr oder den Oliviers, kaum eine Rolle.

<sup>68</sup> Willi GEISMEIER, s. Anm. 30, S. 213.

<sup>69</sup> Feder, Pinsel und Bleistift auf Papier, 264 x 224 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. C 1908-815.

<sup>70</sup> Kat. „Von Caspar David Friedrich bis Menzel“, s. Anm. 32, Kat. Nr. 88.

### III. KLOSTERNEUBURGER ANSICHTEN ZWISCHEN 1820 UND 1844

#### III.1. In Österreich bzw. Deutschland erschienene Druckwerke

In den Jahren nach 1820 überschwemmten Ansichtenwerke unterschiedlichster Qualität den Markt. Unter den zahllosen „pittoresken“ oder „malerischen“ Serien erfreuten sich Donaureisen besonders großer Beliebtheit. Da eine Ansicht des Stiftes Klosterneuburg unverzichtbarer Teil einer jeden „Donaureise“ war, lassen sich die Blätter sehr gut miteinander vergleichen. Die allermeisten derartigen Blätter stehen in der Tradition der Umrissradierungen eines Laurenz Jansch, Johann Ziegler oder Carl Schütz und folgen dem von der Akademie gelehrtens Aufbauschema einer Vedute.

Eine hervorragende Stellung ob der Quantität und künstlerischen Qualität seines Werkes nimmt Jakob Alt (1789 - 1872) ein.

Besonders muss auf die „264 Donau-Ansichten vom Ursprung bis zum Ausflusse ins Meer“ von Jakob Alt und Adolph Kunike hingewiesen werden, die 1818 - 1826 erschienen. Es handelt sich um die bei weitem umfangreichste Serie dieser Art und die erste, die die Technik der Lithographie für ein so großes Werk nutzte. Alle Blätter sind aufwendig koloriert. Peter Pötschner misst der Verwendung der Lithographie, die es den Künstlern ermöglichte, von dem streng linearen Stil der Umrissradierungen Abstand zu nehmen, auch eine wichtige stilbildende Funktion in der Entwicklung der österreichischen Landschaftsgraphik zu.<sup>71</sup> Walter Koschatzky setzt die Serie zusammen mit den Arbeiten der „Kammermaler“ des Erzherzogs Johann, Gauermann, Russ und Loder, an den Beginn der künstlerischen Auseinandersetzung mit der österreichischen Landschaft.<sup>72</sup>

Von den zwei Blättern dieser Serie, die Klosterneuburg zum Thema haben, ist in unserem Zusammenhang das Blatt „NIEDER ÖSTERREICH: Klosterneuburg“ (Abb. 38) das interessantere. Gabriele Gmeiner-Hübel hat in Ihrer Analyse dieser Serie verschiedene Grundtypen des Bildaufbaus festgestellt, die Alt immer wieder verwendet<sup>73</sup>. Durchwegs tritt als Erbteil der spätbarocken Landschaftstradition der schon sattem bekannte bildparallel liegende, dunkel gehaltene Vordergrundstreifen mit Staffagefiguren auf, von dem aus der Blick in die Tiefe auf das eigentliche Bildmotiv gelenkt wird. Die Verbindung zwischen komponierten Elementen und dem Hauptmotiv stellt oft den Schwachpunkt dieser

<sup>71</sup> Peter PÖTSCHNER, s. Anm. 8, S. 73.

<sup>72</sup> Walter KOSCHATZKY, Rudolf von Alt, Salzburg 1975, S. 32.

<sup>73</sup> Gabriele GMEINER-HÜBEL, Jakob Alt (1789 - 1872). Leben und Werk. Ungedr. Phil. Diss. Graz 1990, S. 82f.



Bilder dar, sie geschieht bei kaum einem anderen Künstler so bruchlos wie bei Jakob Alt und weist gerade die Lithographien der Donauansichten als Marksteine auf dem Weg zur klassischen Wiener Biedermeierlandschaft aus. Im Falle des Stiftes bringt es die topographische Situation mit sich, dass das Hauptmotiv sich eher im Mittelgrund und nicht, wie bei den meisten Blättern, die Städte zum Thema haben, im Hintergrund findet.<sup>74</sup> Natürlich ist das Blatt von Janscha/Ziegler (Abb. 11) als Vorbild auszumachen, doch gelingt es Alt, durch einen weiter hügelaufwärts gewählten Standpunkt mehr Gebäudeteile ins Bild zu bringen (die Stiftskirche ist bei Janscha/Ziegler überhaupt nicht zu sehen), und gleichzeitig das Stift noch besser in das Landschaftspanorama einzupassen. Überdies kommt es bei ihm zu einer Konzentration auf das Hauptmotiv durch Reduzierung von versatzstückartigen Elementen (Baumgruppen, Staffagefiguren) und Ausrichtung aller Kompositionslinien auf das genau in der Bildmitte platzierte Stift. Selbst der Spaziergänger, der sich wohl gerade bei den bei der Weinlese beschäftigten Leuten nach der Bedeutung dieses auffälligen Bauwerks erkundigt hat, zeigt auf das Stift und verstärkt damit diese Bewegung.

Zu den oben genannten Vorzügen kommt bei Jakob Alt eine von keinem anderen Künstler erreichte Genauigkeit der Architekturwiedergabe, die auch auf einer souveränen Beherrschung der damals noch ganz neuen lithographischen Technik beruht. Alt wechselt virtuos zwischen mit breiter Kreide gestalteten Landschaftspartien und der mit der Feder detailreich hineingesetzten Architektur. Er ist auch einer der ganz wenigen Vedutisten, dem es gelingt, die Ovalform des Marmorsaalbaus einigermaßen glaubhaft wiederzugeben, zumeist erscheint der Marmorsaal auf den Vedutenblättern als Rundbau oder als Vieleck.

Die Popularität der Serie beweisen die sofort auftauchenden Plagiate. Als ein Beispiel von vielen sei die Umrissradierung von Johann Simpert Steingrübels aus dem Augsburger Verlag Tessari angeführt.

Der große Erfolg veranlasste Jakob Alt in späteren Jahren noch mehrere andere Donauserien nachfolgen zu lassen. Die Reihe „*Donauansichten vom Ursprung bis Belgrad*“ von 1833, die größtenteils aus leicht überarbeiteten Blättern der ersten Serie besteht, bringt für Klosterneuburg eine neue Darstellung (Abb. 39).<sup>75</sup>

Dieser Blick auf das Stift zählt zu den unkonventionellsten Blättern der Epoche. Die Verwandtschaft mit der Lithographie der ersten Serie ist unverkennbar und doch

<sup>74</sup> Gabriele GMEINER-HÜBEL, s. Anm. 73, S. 109, Abb. 83. 1834 hat Jakob Alt das Motiv in einem Aquarell mit veränderter Staffage und Lichtstimmung wiederholt (450 x 550 mm, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Inv. Nr. OG 1, Gabriele Gmeiner-Hübel, Kat. Nr. 11.95 dort noch als in Wiener Privatbesitz befindlich angeführt)

<sup>75</sup> Walter KOSCHATZKY, s. Anm. 72, S. 33. Gabriele Gmeiner-Hübel geht in ihrer Arbeit auf das veränderte Klosterneuburg-Blatt leider nicht ein.



hat eine Veränderung stattgefunden. Einerseits ist die Tendenz, das Hauptmotiv näher an den Betrachter heranzuholen, die man in allen Blättern der Serie von 1833 feststellen kann, auch hier gegeben. Andererseits zerfällt das Blatt in die Darstellung der Donaulandschaft in der rechten Bildhälfte und Stadt und Stift in der linken. Der Blick des Betrachters wird durch die Kompositionslinien eher auf den Durchblick zum Fluss durch die heutige Pater-Abel-Straße geleitet, während das hochgelegene Stift links zusammen mit dem angeschnittenen Bergrücken des Bisambergs eher zur Rahmung der Komposition dient. Obwohl der breite Vordergrundstreifen gerade in der rechten Bildhälfte wenig überzeugend wirkt, hat das Bild durch das überraschende Aus-dem-Zentrum-Rücken des Hauptmotivs beträchtlich an Spannung gewonnen.

Wie bei allen Werken Jakob Alts ist die Architektur, obwohl sie nur einen relativ geringen Raum einnimmt, und es sich in erster Linie um ein Landschaftsbild handelt, mit konkurrenzloser Genauigkeit wiedergegeben. Durch die erneute Drehung des Betrachterstandpunktes ist nun noch mehr vom Stiftskomplex zu sehen und die Abfolge von Marmorsaaltrakt, Vestibülbau und Stiftskirche wird für den Betrachter noch logischer und nachvollziehbarer, obwohl ein Gutteil des Gebäudes von davor liegenden Häusern und Bäumen verdeckt wird. Kaum ein anderer Künstler hat die komplizierten räumlichen Verschachtelungen des unvollendeten Stiftsbaus vor der Errichtung des Kornhäusel-Traktes so schlüssig wiedergegeben.

In dem Werk „*Das Kaiserthum Oesterreich*“ von Carl August Schimmer (erstmalig in Darmstadt 1838 erschienen und dann bis in die Fünfziger Jahre in diversen Verlagen immer wieder neu aufgelegt) finden sich drei Stahlstiche zu Klosterneuburg, die durchwegs auf Entwürfe von Eduard Willmann (1820 – 1877) zurückgehen. Während die Ansicht des Kaisertraktes nicht sonderlich ansprechend ist, liefert Willmann eine der schönsten und genauesten Ansichten der Westfassade der Stiftskirche und zwar von der einzigen Stelle, von der man sie damals realistischerweise wirklich darstellen konnte, von der Kreuzergasse in der Unteren Stadt aus (ABB. 40). Dunkel und unnahbar erhebt sich die Kirche über den niedrigen Häusern der Unteren Stadt, deren Bewohner im Schatten des gewaltigen Baus ihren alltäglichen Geschäften nachgehen. Das Motiv wird auch von Rudolf v. Alt in einem Aquarell verwendet, bei dem die Kirche aus etwas größerer Entfernung gezeigt wird. Ein Stich danach erscheint in einem späteren „Donau-Reise“-Album seines Vaters Jakob (Abb. 41). Auf diesen Stich bezieht sich nun wieder Eduard Ritter (1808 – 1853), der die Szenerie, am linken Bildrand etwas erweitert aber sonst ziemlich getreu in einem seiner typischen romantischen Genrebilder verwendete (Abb. 42).

Bemerkenswert ist das Werk von Schimmer auch, weil man darin die älteste als Druckgraphik verbreitete Darstellung des gotischen Erkers im Leopoldihof findet (Abb. 43), allerdings nur in winzigem Format und dementsprechend ungenau. Das Problem, das das Stift Klosterneuburg dem architekturinteressierten Reisenden und dem Künstler, der hier ein stimmungsvolles Bild der historischen Bauten

eingefangen wollte, in dieser Zeit bot, bringt Schimmer auf den Punkt: „*Gegenwärtig aber besteht das Ganze noch immer aus einer wunderlichen Mischung von alter und neuer, unvollkommener und imposanter Architektur.*“

Auf ein besonders populäres Werk sei extra hingewiesen, da bei diesem die damals vorherrschende Praxis der Verlage besonders augenfällig wird. Das Fehlen einer Urheberrechtsregelung brachte es mit sich, dass in Zeiten großer Nachfrage Ansichtsalben von findigen Verlegern in Windeseile zusammengeklittert wurden, deren Illustrationen ausschließlich aus anderen Büchern zusammengetragen und von mäßig begabten Stechern nachgestochen worden waren.<sup>76</sup>

„*Strahlheims Wundermappe oder sämtliche Kunst- und Natur-Wunder des ganzen Erdballs. Treu nach der Natur abgebildet und topographisch-historisch beschrieben*“ erschien in 13 Bänden zwischen 1834 und 1837 im „Comptoir für Literatur und Kunst“ in Frankfurt/Main. Anders als im Titel verkündet, wurde hier gar nichts unmittelbar nach der Natur abgebildet, sondern ausschließlich nach bereits bestehenden graphischen Vorlagen kopiert. So ist das Stift auf der Tafel „Klosterneuburg“ im Band IV (Abb. 44) auf den ersten Blick kaum zu erkennen. Es handelt sich nämlich um eine freie Kopie nach der gerade in der Wiedergabe der Architektur äußerst unbeholfenen und groben Federlithographie von Tobias Dionys Raulino (1785 - 1839) in dem Werk „*Wiens Mahlerische Umgebungen*“ im Verlag Joseph Trentsensky, um 1825 in Wien erschienen.<sup>77</sup> Den barocken Staffagebaum Raulinos hat der Kopist von „*Strahlheims Wundermappe*“ durch eine niedrige Weide ersetzt, der war ihm wohl denn doch zu altmodisch, mit den Stiftskuppeln wusste er allerdings rein gar nichts anzufangen: Man beachte dass die Krone auf dem Marmorsaal durch ein Kreuz ersetzt ist, wie es sich wohl nach Ansicht des Autors für ein Kloster richtigerweise gehörte, die zweite Kuppel hat er gleich ganz weggelassen und durch den bei Raulino viel zu groß dargestellten alten Wehrturm ersetzt.

Allen österreichischen und deutschen Graphiken ist gemeinsam, dass es sich um Landschaftsbilder handelt, die sich nicht in erster Linie mit der historischen Architektur des Stiftes beschäftigen. Dementsprechend finden sich nur die Hauptansichten von Kaisertrakt oder Stiftskirche auf den Bildern, die Bauten sind aus relativ großer Entfernung dargestellt, stimmungsvolle Winkel wie in der Reinhold-Mappe wurden nicht aufgesucht.

Gegenüber den in der Einleitung vorgestellten Graphiken der Zeit um 1800 hat aber eine deutliche Weiterentwicklung stattgefunden. Erstens durch die Verwendung von Lithographie und Stahlstich, die es ermöglichten von dem rein

<sup>76</sup> Diese Praxis beschreibt für den englischen Raum an Hand mehrerer Beispiele Percy MUIR, *Victorian Illustrated Books*, London, 1985, S. 62f.

<sup>77</sup> Es existieren noch andere Kopien nach dem Raulino-Blatt, etwa eine Kreidelithographie von Carl Wilhelm Medau.

auf Konturen beruhenden Stil der Umrissradierungen abzugehen. Es werden nun auch zunehmend andere Bildqualitäten als „malerisch“ empfunden.

### III.2. Die im Ausland erschienenen Werke

#### III.2.1. Labordes „Voyage pittoresque“

Besonders weite Verbreitung in ganz Europa fand Alexandre de Labordes „*Voyage pittoresque en Autriche*“, von 1821, ein besonders aufwendig gestaltetes, umfangreiches Werk. Labordes Werk beschäftigt sich eher mit Geschichte als mit der Landschaft, daher spielt die historische Architektur in den Abb.en eine weit größere Rolle als in den Donaureisen. Fünf Tafeln des zweiten Bandes sind Klosterneuburg gewidmet. Vom Umfang und der Auswahl der Motive sind diese noch am ehesten mit den Stichen der Brüder Reinhold zu vergleichen. Die Tafel „*Entrée du Couvent de Closter-Neubourg*“ (Abb. 45) zeigt die Stiftskirche von Südwesten und erweist sich als freie Kopie des Schabkunstblattes von Johann Ziegler (Abb. 17), in der Wiedergabe der Architektur und der räumlichen Verhältnisse allerdings um einiges genauer. Der Entwurf stammt von Leopold Lieb (1771 - 1836), der hauptberuflich als Porzellanmaler in der Wiener Porzellanmanufaktur beschäftigt war.<sup>78</sup> Der obligate dunkle Vordergrundstreifen verwandelt den Stiftsplatz fast in eine Mondlandschaft, zu der Schattenzone des Vordergrundes zählt auch noch die viel zu plump und gänzlich unproportioniert dargestellte Tutz-Säule (auch dies offenbar ein Erbteil von Ziegler). Die Tendenz zur Einebnung aller architektonischen Details zu eher blockartigen Formen zeigt sich bei allen Tafeln der „*Voyage Pittoresque*“.

Der gotischen Säule ist dann noch eine eigene Tafel gewidmet, diesmal von Franz Jaschke (1775 - 1842), der alle übrigen Klosterneuburger Ansichten der „*Voyage pittoresque*“ entwarf (Abb. 46). Die Säule ist auch hier ganz verballhornt und erinnert ebenfalls sehr stark an den Ziegler-Stich. Ihre Proportionen stimmen überhaupt nicht. Interessanterweise ist sie, vor allem was den oberen Abschluss betrifft, auch ganz anders dargestellt, als auf Liebs Kirchenansicht (Abb. 45).

Der „*2e Vue du Couvent de Closter-Neubourg*“ (unbezeichnet) zeigt die Westfassade der Stiftskirche (Abb. 47). Ein Vergleich mit der heutigen Situation und einer 1819 entstandenen Zeichnung von Georg Christoph Wilder (Abb. 48) zeigt, wie viel auf dieser Radierung der Phantasie des Künstlers entspringt. Da die Stiftskirche bereits relativ knapp an den Rand des Hügelplateaus gebaut wurde und sich vor ihr noch der bereits öfters erwähnte „Ziegelhof“ erhob, ermangelte es ihr eines Vorplatzes, von dem aus sie in ihrer vollen Größe betrachtet werden

<sup>78</sup> Floridus RÖHRIG, s. Anm. 3, S. 70.

konnte, schon gar nicht war es möglich, sie isoliert als Mittelmotiv eines breitformatigen Bildes darzustellen – beides Gründe, weshalb von Vedutisten üblicherweise die Südfront der Kirche dargestellt wurde, oder, wie wir oben gezeigt haben, der Blick aus der Unteren Stadt (dies wurde aber erst nach 1834, dem Zeitpunkt der Abtragung des Ziegelhofes möglich). Dieses Manko wurde nun vom Autor des Laborde-Stiches durch phantasievolle Abänderung der realen Situation ausgeglichen. Die breite Straße, auf der Soldaten an der Kirche vorbei ziehen, entspringt gänzlich der Phantasie des Künstlers, ebenso die Tatsache, dass sich zur Linken der Kirche eine Freifläche mit Bäumen befindet (das widerspricht im übrigen auch der ersten Laborde-Ansicht der Kirche, wo man richtigerweise die Gebäude des mittelalterlichen Altstifts erblickt). Was den Durchblick auf den Stiftsplatz betrifft, so vergleiche man dieses Blatt mit Reinholds „Binderey“, das den gleichen Torbogen darstellt. Auch die Architektur selbst ist ziemlich ungenau, zum Beispiel befindet sich in der Mitte der Fassade ein Spitzbogenfenster statt des von Wilder und danach Willmann und Alt richtig dargestellten rundbogigen.

Im krassen Gegensatz zur topographischen Genauigkeit steht der technische Aufwand der Tafeln der „*Voyage pittoresque*“. Sie sind durchwegs in der Aquatinta-Technik gestaltet, die malerische Effekte ermöglicht, die mit einem normalen Kupferstich nicht zu erzielen gewesen wären. Die Staffagefiguren sind meist Soldaten in napoleonischen Uniformen. Gerade im Falle von Stift Klosterneuburg hat dies einen bitteren Beigeschmack, denn das Stift trug unter der napoleonischen Besatzung enorme Schäden davon (vor allem wirtschaftlicher Natur durch die umfangreichen Plünderungen), von denen es sich während des nachfolgenden Vierteljahrhunderts nur sehr schwer wieder erholen konnte.<sup>79</sup> Die weite Verbreitung des Werks des Grafen Laborde bringt es mit sich, dass man Kopien in verschiedenen anderen Werken der nachfolgenden Jahre begegnet, z. B. erscheinen die Ansichten der Stiftskirche leicht verändert und stark verkleinert im Stahlstich in Philippe Le Bas' „*Etats de la Confederation Germanique*“ 1842.

### III.2.2. Die Stahlstichmappen von Bartlett und Batty

Auch in England hatten graphische Ansichtenwerke in den 1820er und 30er Jahren Hochkonjunktur. Hier wurde vor allem im Stahlstich gearbeitet. Als typische Produkte dieses Genres sind die Alben von Robert Batty und William Bartlett erwähnenswert.<sup>80</sup>

In „*German Scenery from drawings made in 1820 by Captain Batty of the*

<sup>79</sup> Über die Situation des Stiftes in der Franzosenzeit informiert Berthold CERNIK, Tagebücher des Stiftes Klosterneuburg über die Invasion der Franzosen in Österreich in den Jahren 1805 und 1809. In: JB. des Stiftes Klosterneuburg 2 (1909), S. 155f.

<sup>80</sup> Siehe zu den englischen Stahlstichalben Percy MUIR, s. Anm. 76, S. 62.

*Grenadier Guards, F.R.S.*“, London 1822<sup>81</sup> beschäftigen sich zwei Tafeln mit Klosterneuburg. Die Arbeiten Battys<sup>82</sup> sind sehr stark den Prinzipien der idealen Landschaft verpflichtet und bringen durchwegs Elemente, die die natürliche Situation mehr oder weniger stark verunklären. Batty wählt den üblichen Blick auf den Kaisertrakt von Südosten mit besonders dichtem Buschwerk als Vordergrund und hat den Marmorsaal (wie viele andere Künstler) fälschlicherweise zu einem Rundbau umgedeutet (Abb. 49).

Noch stärker idealisiert ist das Blatt „*Near the Danube, above Klosterneuburg*“ (Abb. 50). Der formelhafte Baum und die Schäferstaffage lassen kaum an eine Vedute, eher an eine Ideallandschaft, denken. Kahlen- und Leopoldsberg sind weit an den rechten Bildrand geschoben und viel zu flach, das Blatt suggeriert eine weite, ebene Landschaft, die mit der Realität nichts zu tun hat.

Der im deutschen Sprachraum so populären Donau-Reise entspricht „*The Danube: its History, Scenery and Topography*“ von William Beattie, in London wohl 1844 erschienen.<sup>83</sup> Der Entwerfer der 80 Stahlstichtafeln William Henry Bartlett (1809 - 1854) dürfte die Reise selbst gar nicht mitgemacht haben, denn im Titel heißt es weiter: „*Splendidly illustrated from sketches taken on the spot by Abresch*<sup>84</sup>, and drawn by W. H. Bartlett“. Da kann es schon passieren, dass man zu Hause in London beim Reinzeichnen der Skizzen eines anderen etwas durcheinander bringt und so tauchen im Blatt „*View from the Leopoldsberg (Looking to Klöster-Neuburg)*“ (Abb. 51) versehentlich Staffagefiguren in türkischen Trachten auf und dem Leopoldskirchlein wurde ein Minarett verpasst.<sup>85</sup> Die Tafel mit der Stiftsansicht (Abb. 52) ist wesentlich genauer gearbeitet, sie bringt die mit Abstand verlässlichste Wiedergabe der Architektur des Stiftes innerhalb der englischen Stahlstiche. Dies betrifft vor allem die mittelalterlichen Bauteile des Altstiftes und die Stiftskirche, während die Proportionen der barocken Kuppeln des Kaisertraktes überhaupt nicht stimmen. Bartlett bringt als einer der ersten die Ansicht von der Donauseite in Richtung Südosten, was bisher stets vermieden wurde, da man hier die Baulücke zwischen dem unvollendeten Kaiserbau und den mittelalterlichen Teilen ins Bild bringen musste. Auch von dieser Tafel existieren zahlreiche Nachahmungen, z. B. eine Lithographie von J. Wopalensky aus dem

<sup>81</sup> Ingo NEBEHAY/Robert WAGNER, Bibliographie altösterreichischer Ansichtenwerke aus fünf Jahrhunderten, Graz 1981/91 Nr. 78. Der Künstler Robert Batty wird dort fälschlicherweise als Charles Batty geführt.

<sup>82</sup> Allgemeines Künstlerlexikon Bd. 7, Leipzig-München 1993, S.500.

<sup>83</sup> NEBEHAY/WAGNER Nr. 82.

<sup>84</sup> Bei diesem Abresch dürfte es sich um den deutschen Kupferstecher Franz Abresch handeln, der in 30er und 40er Jahren an mehreren Vedutenwerken, darunter etlichen englischen, mitgearbeitet hat. Percy MUIR zählt „The Danube“ zu den besten Werken Bartletts, den er im übrigen als „not a very distinguished artist“ qualifiziert (S. 87).

<sup>85</sup> Kat. „...höchst frappant und pittoresk...“, Klosterneuburg 1993, s. Anm. 42, Kat. Nr. 6.

sehr kopierfreudigen Verlag C.W. Medau in Prag. Die große Verbreitung, die dieses Werk auch im deutschsprachigen Raum fand, beweisen auch die zahlreichen Gemälde, die sich offensichtlich an diesem Stich orientieren.

Die englischen Stahlstiche erfassen Landschaften großräumig, es sind „Views“, Panoramen, das Nahsichtige, das Detail interessiert noch weniger. Die Landschaft wird in ihrer Weite, oft auch in Ihrer Dramatik überbetont, Atmosphäre und Lichtstimmungen spielen eine weit größere Rolle als bei den Graphiken des Kontinents - man denke nur an J.M.W. Turner oder John Martin, die beide Landschaftsgraphiken geschaffen haben. Es sind durchwegs Stilmerkmale, die der exakten Darstellung von Architektur nicht entgegenkommen. Die weite Verbreitung dieser Alben in ganz Europa führt aber dazu, dass man Variationen dieser Kompositionen immer wieder begegnet, auch in Werken, die mit dem Anspruch antreten, historische Denkmale exakt nach der Natur wiederzugeben.

#### **IV. „DAS STIFT DER REGULIRTEN CHORHERREN ZU KLOSTERNEUBURG NÄCHST WIEN“ VON MICHAEL HALLER UND THEODOR FESTORAZZO**

Diese Publikation<sup>86</sup> unterscheidet sich schon durch das Format (Blattgröße 51 x 68 cm) und den Umfang deutlich von allen vorhergehenden Graphiken zum Stift Klosterneuburg. Im Unterschied zu allen früheren Werken ist hier auch die direkte Mitwirkung des Stiftes gegeben: Der umfangreiche Text, der die Tafeln begleitet, stammt von dem Chorherrn Maximilian Fischer, der lange Jahre das Amt des Stiftsarchivars bekleidete. Das Werk erschien ohne Jahr mit einer Widmung an Kaiser Ferdinand I. und wurde bisher auf Grund der auf dem Blatt „Das Muschelgewölbe“ erscheinenden Jahreszahl meist auf 1844 datiert. Es gibt aber Beweise dafür, dass die gesamte Mappe erst einige Jahre später fertig war.<sup>87</sup> Im Gegensatz zur Motivwahl der Reinhold-Mappe, die auf den ersten Blick ein wenig willkürlich wirkt, unterliegt der Aufbau dieses Werkes einer strikten Systematik.

<sup>86</sup> Das Stift der regulirten Chorherren zu Klosterneuburg nächst Wien. In ein und dreissig Blättern mit erläuternden (sic !) historischen Text des hochwürdigen Herrn Maximilian Fischer regulirten Chorherren und Archivars des Stiftes. Herausgegeben von Theodor Festorazzo und Michael Haller.

<sup>87</sup> Maximilian FISCHER schreibt im Text zur Tafel „Das ewige Licht“ die Restaurierung der Tutz-Säule, die für 1843 gesichert ist, habe „vor einigen Jahren“ stattgefunden. Außerdem warnt Eduard MELLY in seinem Text über das Werk von Ernst/Oescher in den „Sonntagsblättern“ noch 1846 vor einem ebenfalls angekündigten, aber noch nicht erschienenen Werk über Klosterneuburg, das er seinen Lesern nicht empfehlen könne, womit nur die Haller-Festorazzo-Mappe gemeint sein kann. In der Österreichischen Nationalbibliothek wird das Werk unter dem Erscheinungsdatum 1846 geführt.

#### IV.1. Beschreibung der einzelnen Tafeln

Die Beschreibung der einzelnen Tafeln folgt dem einzigen gebundenen Exemplar der Stiftsbibliothek Klosterneuburg.<sup>88</sup> Die Tafeln wurden von verschiedenen Druckern ausgeführt. Außer den Hauptautoren Michael Haller und Theodor Festorazzo scheint noch ein Stecher G. Bauer auf.

Das Titelblatt enthält eine Radierung nach dem Gemälde „Die Auffindung des Schleiers durch den hl. Leopold“ von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, das 1842 zur Ausstattung des neuen Refektoriums im Kaisertrakt geschaffen wurde.

Das Vorsatzblatt mit dem „allegorisch-genealogischen Stammbaum des Hauses Österreich“ (Abb. 53) verdeutlicht die Bedeutung Klosterneuburgs als nationales Heiligtum, die dieses Stift unter den anderen niederösterreichischen Stiften hervorhebt,<sup>89</sup> gleichzeitig zeigt sich hier der quasi offizielle Anspruch des Mappenwerkes: In einer Landschaft, in deren Hintergrund die Stiftskirche und der Leopoldsberg erkennbar sind, steht ein Baum mit Porträtmedaillons aller regierenden Habsburger von Rudolf I. bis zu Ferdinand I. Zwei Engel halten darüber den österreichischen Erzherzogshut. In einer Wolke über dem Stift erscheinen, gleichsam als Schatten aus grauer Vorzeit, verschiedene Babenberger, beginnend mit Leopold III. und Agnes, die den Schleier in der Hand hält.

Klosterneuburg mit der Grabstätte des Nationalheiligen war über Jahrhunderte der Inbegriff des nationalen österreichischen Heiligtums. An kaum einem anderen Ort manifestierte sich die Verbindung zwischen Herrscherhaus und Kirche so deutlich. Als Vorbild dieser Tafel sind barocke Kupferstiche, in denen der hl. Leopold in seiner Funktion als Staatsheiliger, als Schutzherr Wiens und Österreichs, dargestellt wird, zu nennen.<sup>90</sup>

#### TAFELN 1 - 5: Die Stiftskirche

Die ersten fünf Tafeln präsentieren die Stiftskirche von innen und außen. Am Beginn stehen die eigentümlich unausgewogenen Außenansichten der Kirche im Breitformat, die neben der eigentlichen Architektur noch weite Aussichten auf

<sup>88</sup> Stiftsbibliothek Klosterneuburg D III 198. Die Bindung ist neueren Datums. Die Reihenfolge der Tafeln folgt aus dem in der Mappe enthaltenen Inhaltsverzeichnis. Diese wurde auch von NEBEHAY/WAGNER übernommen, Nr. 171.

<sup>89</sup> Auf diese Bedeutung wurde nicht zuletzt anlässlich der Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände von Seiten des Klosterneuburger Prälaten immer wieder hingewiesen. vgl. die diesbezüglichen Beiträge im Kat. „Die Krone des Landes“, Klosterneuburg 1996.

<sup>90</sup> Zahlreiche Beispiele finden sich im Ausst.-Kat. „Der heilige Leopold - Landesfürst und Staatssymbol“. Klosterneuburg 1985, Kat.Nr. 294 ff. Nicht zuletzt fällt auch die Aquarellzeichnung Benedikt PRILLS (Abb. 2) in diesen Bereich.



den Stiftsplatz zeigen (Abb. 54 und 55). Der tief gelegene Betrachterstandpunkt ermöglicht es Festorazzo, die Kirche monumental aufragen zu lassen und die Weite des sie umgebenden Platzes zu betonen. Die künstlerische Aufgabe wirkt aber alles andere als bewältigt. Die zentralperspektivische Konstruktion wird direkt unangenehm spürbar. Besonders befremdlich ist bei Tafel 2 (Abb. 55), dass die Architektur der Kirche vom rechten Bildrand überschritten wird, während die gesamte linke Bildhälfte fast leer bleibt. Aus den historischen Zusammenhängen wird zumindest die Darstellung des freien Platzes vor der Westfassade der Kirche verständlicher. 1834 wurde nämlich, wie schon mehrfach erwähnt, im Rahmen des Beginnes der Komplettierung des Kaisertraktes der vor der Kirche befindliche sogenannte Ziegelhof weggerissen.<sup>91</sup> Als einer der Beweggründe dafür kann wohl angesehen werden, dass man die seit Jahrhunderten verstellte freie Sicht auf die Fassade der Kirche herstellen wollte. In Fischers Text wird denn auch auf die Aussicht hingewiesen, die man mit dieser Tafel wohl der Öffentlichkeit präsentieren wollte.

Ähnliche „Freilegungen“ im Umfeld großer Sakralbauten waren im 19. Jahrhundert gang und gäbe. Die Tutzsäule und der entfernt liegende Turm der Martinskirche vermögen es allerdings bei weitem nicht, das kompositionelle Ungleichgewicht des Bildes, das durch die Wolkenformation noch verstärkt wird, wettzumachen. Ähnlich hat der Freiherr von Wetzelsberg 1817/20 den Platz dargestellt. Bei ihm ist das Unterdrücken der Apsispartie der Kirche noch durch die Tatsache zu erklären, dass sich unmittelbar dahinter die Baugrube mit den seit fast 100 Jahren offen liegenden Fundamenten des unvollendeten Kaiserbaues befand, die, wie schon dargelegt wurde, ungerne gezeigt wurde.

Trotz des Bemühens, die Architektur möglichst umfassend zu präsentieren, zeigt sich hier ein in allen Tafeln festzustellendes Phänomen, nämlich dass Details „glattgebügelt“ werden. Baugeschichtlich interessant ist der kleine Vorbau vor dem Seitenportal des Südturmes, wie Fischer schreibt, „1666 unpassenden Styles geschehen“. Er wurde im Zuge der Restaurierungstätigkeit Friedrich von Schmidts 1883/87 entfernt.<sup>92</sup>

Tafel 3 (Abb. 56) existiert in zwei Versionen, einer größeren mit dem Titel „Kreuzganhof in Klosterneuburg“ und einer kleineren mit dem Titel „Stiftskirche III“. Im Hochformat gehalten, wird der Blick aus dem Kreuzganhof gegen das Langhaus und die Türme der Stiftskirche wiedergegeben. Einen bedeutenden Akzent bildet die Wehingerkapelle in der nordwestlichen Kreuzgangecke. Es ist die kompositionell gelungenste der Darstellungen der Stiftskirche. Fischer merkt

<sup>91</sup> Einen genauen zeitgenössischen Bericht gibt Maximilian FISCHER in seiner handgeschriebenen Stiftschronik. Stiftsarchiv Klosterneuburg, Hs. 119 fol. 135ff.

<sup>92</sup> Im Text Maximilian Fischers finden sich nicht nur wertvolle Hinweise zu Bauteilen, die im späteren 19. Jahrhundert Restaurierungen zum Opfer fielen, er liefert meist auch die Beweggründe, die zu deren Demolierung führten.



an, man sehe sich „...gleichsam in den Hofe einer Ritterburg versetzt und macht einen düsteren und unheimlichen Eindruck.“ Diesen Eindruck kann die Radierung allerdings nicht vermitteln.

Tafel 4 (Abb. 57) gehört einer Gruppe unbezeichneter Umrissradierungen an, die im Umfeld der Aquatintablätter wie Fremdkörper wirken. Sie zeigt das Innere der südlichen Turmkapelle mit einer gotischen Marienstatue und dem 1489 datierten Taufstein, der sich heute gestürzt und zweckentfremdet im Binderstadel befindet, vor der durchgreifenden Restaurierung der Jahre 1883/87.<sup>93</sup> Im Text beklagt Maximilian Fischer die Verunklärung des mittelalterlichen Raumes durch die barocke Stuckdekoration. Es ist die einzige Ansicht, die wir von diesem Raum vor der Restaurierung besitzen.

Die etwas trockene Tafel mit ziemlich unbeholfenen Staffagefiguren vermag es nicht wirklich, die räumlichen Verhältnisse der Kapelle glaubhaft zu machen. Da praktisch auf jegliche Licht-Schattenwirkungen verzichtet wird, bleibt die Darstellung total steril.

Auf Tafel 5 (Abb. 58) wird in steiler perspektivischer Aufsicht mit leicht schrägem Fluchtpunkt der Innenraum der Stiftskirche dargestellt. Auch diese Tafel ist baugeschichtlich eine wichtige Quelle, da sie die Stiftskirche nach der „Reinigung“ des Jahres 1832 zeigt. Damals wurden die Fresken in den Seitenkapellen übertüncht. Nach dem Einbau des neuen Hochaltarblattes von Leopold Kupelwieser in den barocken Hochaltar wurden von diesem etliche Statuengruppen entfernt, da sie die Zeitgenossen als „zu unruhig“ empfanden. Auch die Figur des segnenden Christus auf dem Schalldeckel der Kanzel wurde durch eine schlichte Kugel ersetzt.<sup>94</sup> Alle diese Änderungen wurden im Laufe des 20. Jahrhunderts wieder rückgängig gemacht.

Zu dieser Tafel hat sich die Vorzeichnung erhalten,<sup>95</sup> die bisher immer Georg Christoph Wilder (1794 - 1855)<sup>96</sup> zugeschrieben wurde. Der Nürnberger Wilder hat zwar in seiner Wiener Zeit (1819 - 1828) oft in Klosterneuburg gezeichnet und mit seinen durchwegs 1827/28 entstandenen Radierungen Franz Tschischkas *„Der Sanct-Stephans-Dom in Wien“*, also ein kunsthistorisches Pionierwerk ausgestattet, hat Wien aber 1828 bereits verlassen und kann daher nicht der Autor

<sup>93</sup> Als baugeschichtliches Zeugnis behandelt bei Renate WAGNER-RIEGER, Zur Baugeschichte der Stiftskirche von Klosterneuburg. In: JB des Stiftes Klosterneuburg, NF, Bd. 3 (1963), Abb. 27 und Elisabeth HASSMANN, s. Anm. 27, Abb. 335.

<sup>94</sup> Wolfgang HUBER, in: „...höchst frappant und pittoresk“, Klosterneuburg 1993, S. 22f.

<sup>95</sup> Floridus RÖHRIG, s. Anm. 3, S. 96.

<sup>96</sup> Vornamen und Geburtsdatum dieses Künstlers werden in der Literatur fast immer falsch angegeben. Matthias MENDE hat in seiner Monographie unter Berufung auf die Taufmatriken der Nürnberger Lorenzkirche eindeutig die Vornamen Georg Christoph und das Geburtsjahr 1794 gesichert, vgl. Matthias MENDE, Georg Christoph Wilder. Ein Nürnberger Zeichner des 19. Jahrhunderts, Nürnberg 1986, S. 9, Anm. 4 u. 5.

dieser Zeichnung sein, da zweifelsfrei der Zustand von nach 1832 gezeigt wird. Wilders Zeichenstil mit durchwegs unruhiger, expressiver Linienführung<sup>97</sup> (Abb. 59) weicht auch von dem etwas trockenen, steifen, konstruiert wirkenden Blatt stark ab, das sich stilistisch so gut in die Mappe einfügt, dass diese Zeichnung eindeutig Haller oder Festorazzo zuzuweisen ist.

Für die Bildkonstruktion gilt das bereits bei den Tafeln 1 und 2 gesagte. Seltsamerweise wurde das künstlerische Manko der Stiftskirche, die auf die romanische Struktur zurückgehende und durch die barocken Abmauerungen der Seitenschiffe noch verstärkte relative Enge und Dürsterkeit des Schiffes, die auch in der zeitgenössischen Reiseliteratur wiederholt vermerkt wurde,<sup>98</sup> durch die Wahl der Perspektive noch verstärkt. Nach einer sehr genauen Geschichte der verschiedenen Umbauphasen und lobender Erwähnung etlicher Ausstattungsstücke beklagt Maximilian Fischer im Begleittext doch die „große Ueberladung“, und schließt mit dem Resümee: „So ward die altdeutsche Kirche im Innern zur italienischen.“<sup>99</sup> Auf die im Bild deutlich zu erkennenden Eingriffe des Jahres 1832 geht Fischer kaum ein, ganz nebenbei erwähnt er, das ursprüngliche Hochaltarblatt<sup>100</sup> befinde sich „gegenwärtig auf dem Hochaltare der Pfarrkirche zu Meidling“.

#### TAFELN 6 - 9: Leopoldskapelle und Verduner Altar

Tafel 6 (Abb. 60) ist wieder eine reine Umrissradierung. Sie präsentiert die Innenansicht der Leopoldskapelle mit dem Grab des Stifters. Anders als man es erwarten würde und es etwa Joseph Kovátsch in einem weit verbreiteten kleinen Stich von 1832 getan hat,<sup>101</sup> (Abb. 61) wird die Kapelle nicht in ihrer Hauptblickrichtung sondern Richtung Süden gegeben. Das Stiftergrab, der eigentliche Zentralpunkt des Raumes ist kaum zu erkennen und die in Natura sehr

<sup>97</sup> Man vergleiche etwa die Darstellungen der Stiftskirche von 1819 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg S.P.11253 (Abb. 48) oder die auf Abb. 59 gezeigte undatierte Zeichnung im Wien Museum Karlsplatz (Floridus RÖHRIG, s. Anm. 3, S.94).

<sup>98</sup> Die Kirche wurde wiederholt als „zu schmal“ und von schlechter Proportion bezeichnet. Siehe Ralf Georg BOGNER, „Unser Blick wird mit aller Macht...“ in: „...höchst frappant und pittoresk...“, s. Anm. 42, S. 50.

<sup>99</sup> Im zeitgenössischen Schrifttum wird der Begriff „altdeutsch“ synonym zu „gotisch“ verwendet, ebenso der Begriff „italienisch“ synonym zu „barock“.

<sup>100</sup> Fischer schreibt es fälschlicherweise dem Kremser-Schmidt zu, in Wirklichkeit stammt das Bild von Johann Georg Schmidt („Wiener Schmidt“). Es wurde 1952 wieder an seinem ursprünglichen Ort im Hochaltar angebracht, vgl. Bernhard RITTINGER, „Variatio delectat“. Die Hochaltarbilder der Stiftskirche Klosterneuburg von Johann Georg Schmidt und von Leopold Kupelwieser. In: JB des Stiftes Klosterneuburg, NF, Bd. 16 (Festschrift für Floridus Röhrig), 1997, S. 229 - 241.

<sup>101</sup> „... höchst frappant und pittoresk...“, s. Anm. 42, S. 106. Die dem Stich zu Grunde liegende Zeichnung befindet sich im Stiftsarchiv Klosterneuburg, PZ 1044. Da sich auch die Originaldruckplatte im Stift erhalten hat, scheint es sich um eine Auftragsarbeit für das Stift gehandelt zu haben.

interessante Lichtstimmung, die durch Umbauten Joseph Kornhäusels 1837 noch verstärkt wurde,<sup>102</sup> wird nicht einmal angedeutet.

Die Tafeln 7 - 9 sind dem Altar des Nikolaus von Verdun gewidmet und in unserem Zusammenhang weniger interessant. Die umfangreiche Publizierung des Verduner Altars in für die Zeit technisch revolutionären Farbdrucken erfolgte gleichzeitig durch Albert v. Camesina (Bild) und Joseph Arneth (Text). Das Werk von Camesina und Arneth, auf das auch von Maximilian Fischer in der Erläuterung der Bildtafeln hingewiesen wird,<sup>103</sup> ließ eine detailliertere Behandlung des Altars überflüssig erscheinen. Quasi als Ergänzung enthält die Mappe von Haller/Festorazzo als Tafeln 8 und 9<sup>104</sup> die von Camesina nicht berücksichtigten Dekorplatten. Beide Werke zeugen von der großen Wertschätzung, die bereits von der Gründergeneration der Kunstgeschichte dem Emailwerk des Meisters Nikolaus entgegengebracht wurde.

#### TAFELN 10 - 17 : Der Kreuzgangbereich

Entgegen dem Text Fischers, der die Tafeln 10 und 11 in der falschen Reihenfolge beschreibt, bringen diese Tafeln - wieder Umrissradierungen - zunächst den Nordflügel des Kreuzganges mit dem Eingang in das ehemalige Brunnenhaus und danach den Ostflügel mit dem Eingang in die Leopoldskapelle (Abb. 62). Die großen Formate der Druckplatten überforderten Michael Haller augenscheinlich, die Zentralperspektive wirkt geradezu schulmäßig vorgetragen. Auch die Staffagefiguren sind eher plump in die Vedute eingefügt. Das besonders interessante Portal zum Brunnenhaus, dem Ernst/Oescher eine eigene Tafel widmeten, wird nicht sichtbar. Die unbezeichneten Tafeln 12, 13, 15 und 16 bringen Details: Maßwerk und Kapitelle, eher trocken und mit sehr schematischer Berücksichtigung der Licht- und Schattenwirkungen wiedergegeben.

Interessanter ist die Tafel 14 mit der Innenansicht der Wehingerkapelle (Abb. 63). Seltsamerweise wählte Haller nicht den wesentlich aussagekräftigeren Blick nach Norden wie wenig später Leopold Ernst, sondern gibt die Kapelle nach Süden, in Richtung auf den Kreuzgang. Mit der perspektivisch richtigen Darstellung der Grabplatte des Berthold von Wehingen gibt es ein wenig Probleme. Auch hat sich Michael Haller mit Details, etwa der Konsolplastik,

<sup>102</sup> Durch eine Glaskuppel über dem Leopoldsgrab bekam dieser zentrale Bereich der Kapelle eine zusätzliche Belichtung. Vgl. Floridus RÖHRIG, Klosterneuburg - das Stift und seine Kunstschatze, Wien-Klosterneuburg 1994, S. 97.

<sup>103</sup> Joseph ARNETH, Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg, verfertigt im 12. Jahrhundert von Nicolaus aus Verdun, Wien 1844.

<sup>104</sup> Bei NEBEHAY/WAGNER wird nur eine Tafel genannt, daher stimmt ab hier die Nummerierung nicht mehr mit der Bibliographie überein.

nicht so genau auseinandergesetzt, ein einmal gefundenes Schema wird auf alle anderen Konsolen angewendet. Bei Leopold Ernst, sieht man, dass fast alle Konsolen unterschiedlich gestaltet waren (heute sind alle diese Details durch die neugotische Restaurierung verunklärt).

Die Außenansicht des Westflügels des Kreuzgangs (Abb. 64) wird vom Bau des ehemaligen Brunnenhauses (im Stich mit der noch heute üblichen Bezeichnung Agneskapelle bezeichnet) beherrscht. Auch hier bietet sich der Vergleich mit der entsprechenden Tafel bei Ernst/Oescher an, eine nähere Behandlung soll daher dort erfolgen.

#### TAFEL 18: Zwei Ansichten des Leopoldihofes

Die beiden Ansichten des Leopoldihofes (Abb. 65 und 66) zeigen die künstlerischen Grenzen der beiden Entwerfer besonders deutlich, denn die Perspektivkonstruktionen wirken wieder ziemlich gezwungen und die Architektur ist hier besonders vergrößert wiedergegeben (vgl. vor allem das nachgotische Fenster der sog. Thomas-Prälatur, das auch von den Proportionen her überhaupt nicht stimmt). Da aus unverständlichen Gründen gerade dieser Hof in der Reinhold-Mappe fehlt und auch bei Laborde keine Beachtung fand, handelt es sich aber um erstmalige genauere Darstellungen dieses stimmungsvollen Bereiches. Der bedeutende spätgotische Erker des heutigen Archivtraktes, der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem bei Künstlern überaus beliebten Motiv entwickelte, hat auch keine nähere Beachtung gefunden.<sup>105</sup>

Das damalige Verständnis von Denkmalschutz illustriert folgende Passage aus dem Text Fischers: *„Schade, daß der Zahn der Zeit an den Figuren und ungemein zarten Fensterverzierungen so genagt hat, daß sie nicht mehr auszuheben und an einen andern Platz zu versetzen sind.“*

#### TAFEL 19: Die Tutz-Säule (Abb. 67)

Diese Tafel weicht von den anderen in dem Sinne ab, dass hier ein radikaler Bruch mit den realen Gegebenheiten festzustellen ist, während die anderen Tafeln des Werkes sich in dieser Hinsicht als überaus verlässlich erweisen. Die gotische Lichtsäule des Stiftsplatzes wurde aus ihrer natürlichen Umgebung herausgerissen. Sie steht isoliert vor einem Landschaftshintergrund, wohl der Donau, die Ruine

<sup>105</sup> Man vergleiche dagegen die meisterhaften Darstellungen durch Rudolf v. Alt, der den Erker immer wieder und in den verschiedensten Techniken dargestellt hat (Aquarell im Stiftsmuseum Inv. Nr. OG 10, Ölgemälde im Stiftsmuseum Inv. Nr. GM 537; Radierung von 1876).

rechts hinten könnte die Burg Kreuzenstein sein. Wie bereits gezeigt wurde, erfreute sich die Säule bei Künstlern besonderer Wertschätzung. Auch in Labordes „*Voyage pittoresque en Autriche*“ war ihr ja eine eigene Tafel gewidmet (Abb. 46). 1840 hat Rudolf v. Alt die Säule in einer meisterhaften Zeichnung dargestellt (Abb. 68)<sup>106</sup>. Seine Darstellung ist natürlich verlässlicher als die in der „*Voyage pittoresque*“, zeigt aber auch, dass eine effektvolle Darstellung auch im Umfeld des Stiftsplatzes kein Problem darstellt, es kommt nur auf den Betrachterstandpunkt an. Man erkennt, dass die Säule damals noch nicht den strebepfeilerbesetzten Aufsatz trägt, mit dem sie von Haller/Festorazzo dargestellt wurde. Dieser ist einer quellenmäßig belegbaren Restaurierung des Jahres 1843<sup>107</sup> zu verdanken, auf die auch Maximilian Fischer im Begleittext verweist: „*Die Spitze wurde vor einigen Jahren neu verfertigt, da ein Blitzstrahl die vorige gänzlich vernichtet hatte.*“

Bei näherer Betrachtung zeigt sich auch, dass die Säule von Festorazzo in ihren Proportionen verändert wurde, sie wurde gleichsam gestreckt um so dem Idealbild eines himmelwärts strebenden gotischen Turmes näher zu kommen. Bezeichnend scheint mir auch, dass man bei der Restaurierung der Spitze wider besseres Wissen neue Elemente einfügte, um dieses „*seltene Denkmal*“ durch die Verwendung von Strebepfeilern quasi aufzuwerten, zu nobilitieren.

#### TAFELN 20 - 21: Weitere gotische Bauteile des Altstiftes

Das um 1510 zu datierende Muschelgewölbe in der heutigen Stiftstischlerei stellt eine bis heute weitgehend unbekannte architektonische Kostbarkeit im Stiftsbereich dar (Abb. 69). Die vorliegende Radierung ist auch die einzige historische Darstellung dieses Raumes, der seit 1834 als Werkstatt genutzt wird<sup>108</sup>. Gegenüber der Realität ist er etwas zu groß dargestellt und wirkt leer. Die Aufnahme dieser Tafel in das Werk verrät die intime Kennerschaft der Autoren um die mittelalterlichen Architekturschätze des Stiftes.

Tafel 21 (Abb. 70) vereinigt zwei Darstellungen rund und den heute nicht mehr benutzten Aufgang vom Niedermarkt (damals der Hafenplatz an der Donau) zum Stift, das sog. „Wassertor“, ein frühgotisches Portal, und den Beginn der so genannten Pfistererstiege oder finsternen Stiege (in der oberen Partie von Reinhold dargestellt, vgl. Abb. 23). Es sind die einzigen Tafeln, die stimmungsmäßig in die

<sup>106</sup> Lothar SCHULTES, Die Sammlung Kastner, Bd.2, Kunst des 19. Jahrhunderts (Kataloge des OÖ. Landesmuseums, NF. Nr. 113), Linz 1997, Kat.Nr. 79.

<sup>107</sup> Stiftsarchiv Klosterneuburg, Hs. 119 fol. 179, siehe auch Elisabeth HASSMANN, s. Anm. 27, 1996, S. 506, Anm. 8.

<sup>108</sup> Fischer schreibt von „verschiedenen oekonomischen Zwecken“. Erst aus dem 20. Jahrhundert ist mir wieder eine künstlerische Darstellung dieses Raumes bekannt, eine Radierung von Josef Ferdinand Benesch (1875 - 1956).

Nähe der Radierungen Reinholds kommen, allerdings mangelt auch Ihnen das Atmosphärische vollkommen.

#### TAFELN 22 - 26: Gesamtansichten von Stadt und Stift

Tafel 22 bringt die Wiedergabe des eingangs besprochenen Gemäldes von Josef Orient (Abb. 3). Maximilian Fischer meint über das mittelalterliche Klosterneuburg: *„Wie sich Klosterneuburg in den damaligen Zeiten dem Auge dargestellt hat, weiß man nicht mehr, und blos ein einziges, vom Vicedirector der Wieneracademie Orient zu Ausgang des 17. Jahrhunderts gemaltes Bild ist vorhanden, das eine Gesamtansicht vom Stifte und der Stadt darbietet.“*

Im begleitenden Text zu der Tafel heißt es weiter: *„So wie Orients Bild Klosterneuburg zu Ende des 17ten Jahrhunderts darstellt, sollte es aber nicht mehr lange bleiben, da diese zusammengestückelten und vereinzelter alten Bauten weder dem Ansehen des Stiftes noch den nothwendigsten Bedürfnissen seiner Bewohner entsprachen.“*

Die folgenden Ansichten sind die einzigen Tafeln im Rahmen des Werkes, die sich in die Tradition der „Donaureisen“ einfügen lassen. „Klosterneuburg. Westseite“ (Abb. 71) folgt einem weit verbreiteten Typus für den stellvertretend der Stahlstich aus dem Werk des Captain Batty (Abb. 50) behandelt wurde, der aber auch in der zeitgenössischen Ölmalerei immer wieder dargestellt wurde.<sup>109</sup>

Tafel 24 betitelt sich „Nordostseite des Stiftes Klosterneuburg“ (Abb. 72). Auch für diese Ansicht finden sich in der zeitgenössischen Grafik zahlreiche Vorbilder, der Stahlstich von Bartlett/Bentley (Abb. 52) wurde bereits erwähnt. Das Blatt folgt dem akademisch verbindlichen Vedutenaufbau mit dunklem Vordergrundstreifen und der Staffagegruppe im Vordergrund, im Mittelgrund platzierten Hauptmotiv und harmonischem Landschaftsumfeld.

Zwei Tafeln sind nun gezielt dem barocken Kaiserbau gewidmet. Tafel 25 (Abb. 73) zeigt wieder den schon bei den Außenansichten der Kirche festgestellten seltsam unharmonischen Aufbau, der so vielen Entwürfen Festorazzos eigen ist. Der an den Marmorsaalbau anschließende, nach Süden gerichtete Seitenrisalit beweist, dass die Zeichnung bereits nach 1842 entstanden sein muss, es bestand also keine Notwendigkeit mehr, den Bau von der rechten Bildkante so brutal abschneiden zu lassen. Über die Gründe für die Wahl dieses Bildausschnittes kann man hier nur spekulieren. Es könnte ihm um eine gewisse Stilreinheit gegangen

<sup>109</sup> Besonders schön bringt den Fernblick auf die Stadt von einem ähnlichen Standpunkt Anton Hansch in einem Gemälde von 1839, Stiftsmuseum Klosterneuburg Inv. Nr. GM 195, vgl. Kat. „...höchst frappant und pittoresk...“ s. Anm. 42, Kat. Nr. 14, S. 102f.

sein, so dass er es peinlich vermied, ältere Bauteile ins Bild bringen zu müssen, also das bereits festgestellte schulmäßige „Freistellen“.

Trotz des großen Formates sind architektonische Details und vor allem die Bauplastik wieder nur eher kursorisch dargestellt.

Tafel 26 zeigt das Eingangsportal des Stiftes Klosterneuburg (Abb. 74), also neueste Architektur. Die gesamte Fassade wurde erst 1834-1843 von Joseph Kornhäusel unter Verwendung der vorhandenen Rohbauten errichtet<sup>110</sup> und wird in diesem Blatt stolz erstmals präsentiert. Deutlich ist erkennbar, dass der Vorplatz noch die Spuren der Bautätigkeit zeigt. Die Gartenanlage vor dem Hauptportal wurde erst in den darauf folgenden Jahren angelegt. Bei dieser Tafel wird ein erhöhter Betrachterstandpunkt angenommen, der fast ein bisschen in Richtung Vogelschau geht. Die Ansicht fügt sich also in die barocke Tradition, Klosterneubauten in Vogelschauansichten zu präsentieren.

#### TAFELN 27 - 29: Historische Baupläne und Grundrisse

Die abschließenden Tafeln bringen Wiedergaben von Donato Felice d'Allios Planzeichnung mit einem Schnitt durch den Stiegenhastrakt<sup>111</sup> sowie seinen Idealgrundriss der barocken Gesamtanlage.<sup>112</sup> Schließlich zeigt Tafel 29 den Grundriss des gesamten Stiftes, wie es sich 1842 nach der Vollendung der Bauten Joseph Kornhäusels präsentierte (und auch heute noch präsentiert). Die beiden Grundrisse werden bei den Erläuterungen Maximilian Fischers nicht berücksichtigt. Die Absicht einer Gegenüberstellung der geplanten Gesamtanlage mit dem nunmehr endlich vollendeten tatsächlich ausgeführten Bau ist aber offensichtlich.

### IV.2. Zusammenfassende Stilanalyse

Die Mappe von Haller und Festorazzo besticht zunächst durch ihren systematischen Aufbau und ihren Umfang. Weder vorher noch nachher wurde die Architektur des Stiftes so umfassend dargestellt. Es gibt auch von keinem anderen österreichischen Stift ein vergleichbares Werk.

Die Mappe wirkt aber auf den Betrachter überaus uneinheitlich, nicht nur wegen der Verwendung unterschiedlicher Drucktechniken, vereint sie doch Bilder ganz unterschiedlicher Bildtypen:

<sup>110</sup> Über die Auseinandersetzung zwischen den Architekten Rösner und Kornhäusel siehe Kat. „...höchst frappant und pittoresk...“ s. Anm. 42, S. 18 f.

<sup>111</sup> Stiftsarchiv Klosterneuburg, Pz 28, Elisabeth MAHL, Donato Felice d'Allio und die Planungsgeschichte des Stiftes Klosterneuburg. In: JB des Stiftes Klosterneuburg NF, Bd. 5 (1965) Abb. 23.

<sup>112</sup> Stiftsarchiv Klosterneuburg, Pz 38, vgl. Elisabeth MAHL, s. Anm. 111, Abb. 35.



- Reine Architekturdarstellungen, Innen- wie Außenansichten.
- Musterbuchartige Details von Maßwerken und Kapitellen, die, wie bei Ernst /Oescher den Neogotikern als Studienmaterial zur Verfügung gestellt werden sollen.
- Darstellungen, die sich in die Tradition der zeitgenössischen Veduten- und Landschaftsgraphik einfügen lassen. Einen Sonderfall innerhalb dieser Gruppe stellen die beiden Ansichten des Leopoldihofes dar, Motive, die bis dahin von Vedutisten praktisch unbeachtet geblieben waren, die sich aber in der Folge bis tief ins 20. Jahrhundert hinein größter Beliebtheit erfreuten.

Neben Bildern, die rein historisch intendiert sind, stehen gleichberechtigt Tafeln, die Zeitgenössisches präsentieren. Dazu zählen im weiteren Sinne alle Ansichten des Kaisertraktes, sowie die Innenansicht der Stiftskirche in dem 1832 herbeigeführten Zustand. Auch bei den Außenansichten der Stiftskirche spielt wohl eine gewichtige Rolle, dass man die neue Platzgestaltung präsentieren wollte.

Ganz anders als in der Bilderfolge von Ernst/Oescher, die ausschließlich vergangenheitsorientiert ist, und wie zu zeigen sein wird, sich nicht scheut, nicht mehr existierende Idealzustände wiederherzustellen, zeigt sich das Stift hier in seiner quasi offiziellen Publikation als mitten in der jahrhundertalten lebendigen Tradition stehend. Dazu zählt, dass man sich der Schätze der Vergangenheit durchaus bewußt ist und ihre Erforschung durch Fachleute begrüßt und fördert (siehe Verduner Altar Publikation von Arneth/Camesina), dazu zählt aber auch, dass man selbstverständlich an Neuem schafft und dies gleichberechtigt neben den historischen Werten präsentiert. Nach der über hundert Jahre währenden Epoche, in der das Stift eine Bauruine darstellte, die nur von wenigen „Schokoladenseiten“ her ohne Gesichtverlust darstellbar war, wird hier nicht ohne Stolz der aktuelle Zustand präsentiert.

Es verwundert sehr, dass im Begleittext der Name Joseph Kornhäusel kein einziges Mal erwähnt wird, obwohl durch seine Bautätigkeit der Jahre 1834-1842 erst der hier präsentierte Zustand geschaffen wurde und gerade seine Prominenz und hohe Reputation mit ausschlaggebend für die Auftragsvergabe war.<sup>113</sup> Der Abschluss der Vollendungsarbeiten des Kaisertraktes scheint mir auch einer der Hauptbeweggründe für die gesamte Publikation zu sein.

Gegenüber der Mappe der Reinholds ist in der Bildauffassung jedenfalls eine radikale Änderung festzustellen. Wo bei den Reinholds die Schaffung so genannter Geborgenheitsräume stand, steht hier im Großteil der Blätter das genaue Gegenteil: Das Freistellen und Aufreissen, das Betonen der freien Fläche rund um die zu präsentierende Architektur, wohl zur Betonung ihrer Monumentalität

<sup>113</sup> Zur Geschichte des Bauauftrages vgl. Wolfgang HUBER, „Ein Bau, auf den des Landes ganze Aufmerksamkeit gerichtet ist...“, in Kat., „...höchst frappant und pittoresk...“ s. Anm. 42, S. 17 - 28.

und Musterhaftigkeit. Besonders augenfällig wird dies bei den Außenansichten der Stiftskirche und den Darstellungen des Kaisertraktes. Die gotische Tutzsäule wird sogar aus ihrer gewohnten Umgebung herausgerissen um sie vor neutralem Hintergrund um so monumentaler wirken zu lassen und als Schulbeispiel für Gotik besser begreifbar zu machen. Dies wird nun aber erkauft mit einem Mangel an Atmosphäre. Die alte Architektur wirkt in den meisten Blättern von Haller und Festorazzo überdimensioniert, kalt, leer und seelenlos.

Beim Bildaufbau der Außenansichten wird ein einmal gefundenes Schema immer wieder variiert. Immer wieder führen diagonale Kompositionslinien in die Bildtiefe und eröffnen so für den Betrachter einen Raum, während Innenräume zentralperspektivisch gezeigt werden.

Der Lehrbuchcharakter des Werkes wird durchgehend deutlich spürbar, fast stärker als bei dem definitiv als Lehrbuch angelegten Werk von Ernst/Oescher.

Das Stift wird nicht, wie in praktisch allen graphischen Darstellungen vorher als „malerisch“ empfunden, die Mehrzahl der Blätter gibt sich sogar betont „unmalerisch“, selbst bei Orten, wo sich eine stimmungsvolle Lichtmalerei angeboten hätte (Leopoldskapelle, Kreuzgarten, Raum mit Muschelgewölbe).

Man hat das Gefühl, dass die Künstler hier vom Auftraggeber in ein gänzlich neues Feld hineingestoßen wurden, in dem sie sich mehr schlecht als recht zurechtfinden. Weder Haller noch Festorazzo waren ihrer Ausbildung nach Architekten, das reine Architekturbild war offensichtlich nicht ihre Domäne, die Genauigkeit von baukünstlerischen Details und die glaubhafte Darstellung der Atmosphäre von Innenräumen sind durchwegs mangelhaft. Besonders mit der Darstellung von Licht- und Schattenwirkungen in Innenräumen hatten die Landschaftler Haller und Festorazzo ihre Probleme.

Das Verwenden der Aquatintatechnik und die oftmalige Verwendung eines sehr tief liegenden Augenpunktes weisen auf Labordes „*Voyage pittoresque*“ als Vorbild hin. Es ist das einzige ältere druckgraphische Werk, das eine ähnliche Sichtweise des Stiftes aufweist.

Bei etlichen Tafeln scheint mir der Autor Maximilian Fischer nicht nur die Auswahl des Motivs bestimmt zu haben (von ihm stammt ohne Zweifel der Hinweis auf das Muschelgewölbe der Stiftstischlerei) sondern auch auf die Darstellungsweise Einfluss genommen zu haben.

Tatsächlich lässt sich im sonstigen Oeuvre Theodor Festorazzos fast nichts finden, das sich außerhalb der spätbarock-klassizistischen Landschaftsauffassung bewegt. Allerdings existieren zwei Blätter, die sich seinen Tafeln für das große Ansichtenwerk zur Seite stellen lassen und auch zeitlich in enger Nachbarschaft entstanden sind.

Das Benefizblatt für die durch einen Brand teilweise zerstörte Klosterneuburger Martinskirche von 1844 (Abb. 75) weist den gleichen seltsam unsymmetrischen

Bildaufbau und die starke Zentralperspektivkonstruktion auf wie die Außenansichten der Stiftskirche.

Ähnlich gestaltet ist eine großformatige Lithographie, die die Fahnenweihe der Nationalgarde auf dem Stiftsplatz am 30. Juli 1848 darstellt (Abb. 76).<sup>114</sup>

#### IV.3. Das kulturelle Umfeld im Stift zur Zeit der Entstehung der Mappe

Im Stiftsarchiv Klosterneuburg befindet sich die Abschrift eines Briefes, in dem eine namentlich nicht genannte Persönlichkeit um Unterstützung für die beiden Künstler gebeten wird. Beim Schreiber des Briefes handelt es sich um Propst Jakob Ruttenstock.<sup>115</sup> Offensichtlich handelt es sich beim Gegenstand des Schreibens um die Annahme der Widmung durch den Kaiser. Interessant ist, dass in dem Schreiben an zwei Stellen der vaterländische Anspruch des Werkes betont wird und dass als eines der Hauptargumente ins Treffen geführt wird, dass die beiden Künstler auf der „*einmal eingeschlagenen Bahn der vaterländischen Kunst*“ unbedingt zu unterstützen seien.

Propst Jakob Ruttenstock war altertumskundlichen Bestrebungen gegenüber sehr aufgeschlossen. Gleichzeitig mit Haller und Festorazzo arbeitete, wie schon erwähnt, Albert v. Camesina an seiner graphischen Gesamtaufnahme des Verduner Altars, die 1844 mit dem Text von Joseph v. Arneth im Druck erschien und auf die in der Haller/Festorazzo Mappe ja ausdrücklich verwiesen wird.<sup>116</sup> Im Nachruf auf Camesina findet sich die Passage „*(Er) sprach gern in freundlicher Erinnerung von seinem Aufenthalte in Klosterneuburg, wo er einen Kreis gelehrter und sein Unternehmen wohlwollend fördernder Capitularen fand. Das Gefühl besonderer Anhänglichkeit an dieses Stift hatte er bis in die letzten Tage bewahrt.*“<sup>117</sup>

Die Mappe von Haller und Festorazzo stellt trotz ihrer eher bescheidenen künstlerischen Qualität ein bemerkenswertes Zeugnis der Auseinandersetzung mit der historischen Architektur dar. Besonders zusammen mit den kommentierenden Texten Maximilian Fischers, die an vielen Stellen programmatisch das vorwegnehmen, was die Restaurierungs- und Regotisierungsarbeiten an Kirche und Kreuzgang unter Friedrich v. Schmidt dann 1874 - 1892 in die Tat umsetzen konnten.

<sup>114</sup> Floridus RÖHRIG, Klosterneuburg im Vormärz. In: Katalog „... höchst frappant und pittoresk...“, s. Anm. 42, S. 13.

<sup>115</sup> Stiftsarchiv Klosterneuburg Karton 333, Fol. 303 Nr. 58. Die Briefkopie ist unsigniert, doch an Hand der charakteristischen Handschrift ist Propst Ruttenstock als Schreiber sicher zu identifizieren.

<sup>116</sup> s. Anm. 103.

<sup>117</sup> Karl LIND, Albert Camesina, Ritter von San-Vittore. In: Mitteilungen der Gesellschaft für Geschichte der Stadt Wien, NF, Bd. 7 (1881) S. 79.

#### IV.4. Biographische Notizen zu den Künstlern

Über die beiden Künstler ist relativ wenig bekannt. Johann Engelbert Theodor Festorazzo wurde 1800 in Tirol geboren.<sup>118</sup> Wo er seine Ausbildung empfangen ist nicht bekannt. Zeugnis der Tiroler Herkunft des Künstlers ist ein Gemälde im Meraner Museum mit der Darstellung von St. Leonhard im Passeier, 1828 datiert und einige Druckgraphiken mit Tiroler Ansichten.<sup>119</sup> Auch soll Festorazzo in Meran eine Zeit lang unter den Lauben gewohnt haben.<sup>120</sup> Das kleine Gemälde zeigt sich als typisches Produkt der akademisch gelehrten Landschaftsauffassung. Danach war er in München tätig.

Eine Eintragung im Stadtarchiv Klosterneuburg besagt, dass Theodor Festorazzo aus Braunschweig zugezogen sei. 1843 erhält er jedenfalls die Erlaubnis zum Betrieb einer Kupferdruckerei in Klosterneuburg, im darauf folgenden Jahr hat er den Eid als österreichischer Untertan abgeleistet.<sup>121</sup> Im Stift Heiligenkreuz befindet sich eine Serie von 16 Ölgemälden mit Ansichten der stiftlichen Pfarren und Herrschaften aus den Jahren 1847/48,<sup>122</sup> also unmittelbar anschließend an das Erscheinen der Klosterneuburger Mappe entstanden. Bei der Betrachtung dieser Serie sieht man, wie stark Festorazzo noch Ende der Vierziger Jahre der akademischen Landschaftsauffassung verpflichtet war. So ist die Ansicht von Winden am See (Abb. 77) eine typische spätbarocke Überschaulandschaft im Sinne Johann Christian Brands mit dem formelhaften Baum und lässt sich problemlos der großen Klosterneuburger Ansicht Brands von 1792 (Abb. 10) zur Seite stellen. Die Ansicht von Mönchhof lässt sich noch am ehesten mit den Klosterneuburger Blättern vergleichen. Hier wie dort finden wir die wie mit dem Messer gezogenen Schatten und die Betonung der freien Fläche rund um das Gebäude.

Anfang der Fünfziger Jahre taucht Festorazzo in Baden bei Wien auf, wo er eine private Zeichenschule betrieb. In diese Zeit fallen wohl die zahlreichen graphischen Blätter mit Badener Ansichten,<sup>123</sup> meist in der von ihm bevorzugten Aquatintatechnik gearbeitet. Sie erweisen sich als typische Biedermeierlandschaften und beweisen, dass Festorazzo in kleineren Formaten durchaus auf der Höhe der Zeit stehende Leistungen zu liefern im Stande war; mit den Riesenplatten der Klosterneuburger Tafeln war er augenscheinlich überfordert. Als Beispiel für eine spätere Auseinandersetzung mit einem Klosterbau sei seine Radierung des Stiftes

<sup>118</sup> AKL, Bd. 39, München/Leipzig 2003, S. 213.

<sup>119</sup> NEBEHAY/WAGNER Nr. 873, Ansicht von Hocheppan.

<sup>120</sup> Freundliche Mitteilung des Kustos des Meraner Museums, W. DUSCHEK.

<sup>121</sup> Stadtarchiv Klosterneuburg, AA 5 - 3.

<sup>122</sup> Mein Dank gilt Herrn Verw. Dir. Werner RICHTER vom Stift Heiligenkreuz für die Zurverfügungstellung des Bildmaterials dieser bislang unpublizierten Gemälde (Nur eines der Bilder wird in der Österr. Kunsttopographie genannt, noch dazu mit falschem Titel. ÖKT Bd. XIX, S. 199).

<sup>123</sup> Eine „Ansicht der Krainerhütte bei Baden“, Wien Museum Karlsplatz, Inv. Nr. 94.346.

Heiligenkreuz erwähnt. Am 14. Mai 1862 ist er in Baden gestorben und wurde auf dem dortigen Stadtfriedhof begraben.

Über Michael Haller ist fast gar nichts bekannt. Nach dem oben erwähnten Brief Propst Ruttenstocks stand er in Diensten des Chorherrenstifts, aus denen er aber trat, um sich ganz der Kunst widmen zu können. Das muss schon einige Jahre vor 1844 geschehen sein. 1845, 1847 und 1852 war er auf den Wiener Akademie-Ausstellungen vertreten. In den folgenden Jahren war nach Wurzbach „*von seinen Arbeiten nichts mehr zu sehen*.“<sup>124</sup> Ein Gemälde im Stiftsmuseum wird Haller zugeschrieben.<sup>125</sup> Ein signiertes Gemälde mit der Darstellung von Altaussee wurde 1996 im Wiener Kunsthandel angeboten,<sup>126</sup> seine Qualität war, vor allem in koloristischer Hinsicht, äußerst bescheiden.

Der bei einigen Tafeln als Stecher in Erscheinung tretende G. Bauer lässt sich biographisch überhaupt nicht fassen.

## V. DIE „BAUDENKMALE DES MITTELALTERS IM ERZHERZOGTUM OESTERREICH“ VON ERNST UND OESCHER

Das Mappenwerk von Leopold Ernst und Leopold Oescher, dessen erste Lieferung im Mai 1846 erschien,<sup>127</sup> lässt sich der Mappe von Haller und Festorazzo direkt an die Seite stellen, denn die ersten drei Lieferungen beschäftigen sich ausschließlich mit Klosterneuburg.

Der Anspruch von Ernst und Oescher war aber ein weit größerer. Zweck des Unternehmens sollte es nämlich sein „*die vorhandenen Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich in ihrem Bestande bildlich wiederzugeben, und so zur Bekanntwerdung derselben möglichst beizutragen*.“ Weiters heißt es im „Prospectus“ der 1. Lieferung „*Wir sind gesonnen, das Meiste, was Unter- und Oberösterreich an diesen Gegenständen besitzt, zu veröffentlichen, und nebst den interessantesten Ansichten der Objekte, hauptsächlich unser Augenmerk auf die Details zu richten, und so eine Art architektonischen Cursus der deutschen Baukunst Oesterreichs zu liefern*.“ Das Werk ist den Niederösterreichischen Landständen gewidmet, die die Widmung

<sup>124</sup> Constant v. WURZBACH, Biographisches Lexikon des Kaiserthumes Oesterreich, Bd. 7, Wien 1861, S. 244. Die knappe Eintragung bei Wurzbach und der Brief im Stiftsarchiv Klosterneuburg sind die einzigen biographischen Quellen zu Michael Haller.

<sup>125</sup> Kat. „...höchst frappant und pittoresk...“ s. Anm. 42, Kat. Nr. 13.

<sup>126</sup> Kat. der Wiener Kunstauktionen vom 1. Oktober 1996, Kat. Nr. 62.

<sup>127</sup> Bau-Denkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich. Nach der Natur aufgenommen und auf eigene Kosten herausgegeben von den Architekten Leopold Ernst und Leopold Oescher, Wien 1846 - 1847.

annahmen, „die Denkmale der Vorzeit ehrend und über die neue Richtung der Baukunst von den besten Hoffnungen erfüllt.“<sup>128</sup> In Österreich war man sich in Künstlerkreisen in der Mitte der Vierziger Jahre schmerzlich bewusst geworden, dass der lebhaften architekturgeschichtlichen Publikationstätigkeit, die in den anderen Ländern Europas eingesetzt hatte (England, Frankreich, Preußen) - noch - nichts entgegenzusetzen war.<sup>129</sup>

Doch erschienen bis November 1847 nur 4 Hefte, dann dürften die finanziellen Möglichkeiten der Herausgeber erschöpft gewesen sein. Eine Eingabe an die Widmungsträger, für die Ernst seit 1845 die Umgestaltung der Säle im Niederösterreichischen Landhaus in Wien besorgte, um finanzielle Unterstützung brachte kein Ergebnis.<sup>130</sup> Schließlich vereitelten die Revolution von 1848 und der Tod Leopold Oeschers 1849 eine Weiterführung des Werkes.<sup>131</sup> Die angekündigte Dokumentation des Stephansdoms kam nicht mehr zustande, nur zwei einzelne Blätter mit Details vom Riesentor existieren. Das Werk teilt also das Schicksal seines bedeutendsten Vorläufers, der schon angesprochenen Publikation des Fürsten Lichnowsky, die zwischen 1817 und 1822 erschienen war.

Trotz des vorzeitigen Abbruchs blieb das Werk von Ernst und Oescher die Initialzündung, die die wissenschaftliche Erforschung der gotischen Baudenkmäler Österreichs in Schwung brachte. So konnte Rudolf v. Eitelberger noch 1893 schreiben „die mittelalterlichen Baudenkmale gaben die erste wissenschaftliche Anregung zur Renaissance der romantischen Architektur in Österreich.“<sup>132</sup>

<sup>128</sup> Zitiert bei Renate WAGNER-RIEGER, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970, S. 98.

<sup>129</sup> Rudolf v. EITELBERGER meinte in Frankls „Sonntagsblättern“ 1846, man sei in Österreich „apathisch gegen die Kunstwerke eben so als gegen literarische Unternehmungen“, (Kunstblatt, Beilage zu den Sonntagsblättern Nr. 33 (1846), S. 790).

<sup>130</sup> Elisabeth SPRINGER, Zur wissenschaftlichen und kulturpolitischen Tätigkeit Eduard Mellys. In: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs 30, 1977, S. 76.

<sup>131</sup> „Die von den beiden Architekten L. Ernst und Oescher begonnene und bis zum 5. Heft vorgeschrittene, seitdem aber leider durch Oescher's Tod und die Ungunst der Zeitverhältnisse unterbrochene Herausgabe der „Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Österreich“ versprach das umfassendste archäologische Werk zu werden, das bis jetzt im Vaterlande erschienen ist.“ (Eduard MELLY in: Das Westportal des Domes zu Wien in seinen Bildwerken und ihrer Bemalung, Wien 1850, S. 14). Nach WURZBACH trug sich Leopold Ernst nach den Erfahrungen der Jahre 1848/49 ernsthaft mit dem Gedanken, nach Amerika auszuwandern.

<sup>132</sup> Alfred NOSSIG, Das 19. Jahrhundert. In: Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn, herausg. v. Albert ILG, Wien 1893, S. 360.

<sup>133</sup> Die aktuellste Zusammenfassung von Ernsts Biographie bei Klaus EGGERT, Zur Baugeschichte von Grafenegg im 19. Jahrhundert. In: Das Zeitalter Kasier Franz Josephs, Teil. 1 Von der Revolution bis zur Gründerzeit, Grafenegg 1984, S. 511 - 521.

<sup>134</sup> Renate WAGNER-RIEGER, 1970, s. Anm. 128, S. 97.

## V.1. Biographische Notizen zu den Autoren und Mitarbeitern

Leopold Ernst (Wien 1808 - 1862)<sup>133</sup> ist einer der wichtigsten in Wien tätigen Architekten des romantischen Historismus.<sup>134</sup> Er hatte seit 1822 an der Wiener Akademie bei Pietro von Nobile studiert, also eine fundierte klassizistische Ausbildung genossen. 1831/32 unternahm er zusammen mit Friedrich v. Amerling, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband, eine Studienreise nach Italien. Sein Hauptwerk, der ab Mitte der Vierziger Jahre durchgeführte Umbau des Schlosses Grafenegg im romantisch-neugotischen Sinne, weist ihn als Pionier der Neugotik in Österreich aus.

Heute ist Ernst außer als Architekt von Grafenegg in der Literatur vor allem durch seine Tätigkeit als Restaurator am Stephansdom und Dombaumeister (von 1853 bis zu seinem Tod) präsent. Tatsächlich gehört er zu den Gründervätern der Denkmalpflege in Österreich: Er war Mitbegründer des Vereins zur Erhaltung der Baudenkmale im Erzherzogthum Oesterreich und des Altertums-Vereins zu Wien.

In unserem Zusammenhang interessiert aber vor allem der Architekturmaler Leopold Ernst. Als solcher war er bei den Zeitgenossen sehr geschätzt, zwischen 1834 und 1856 finden sich seine Gemälde immer wieder auf den Jahresausstellungen der Wiener Akademie.<sup>135</sup> Seit den späten Dreißiger Jahren entstanden Gemälde nach Architekturstudien in Niederösterreichs Stiften.<sup>136</sup> Diese Studien müssen bereits in den frühen Dreißiger Jahren eingesetzt haben.<sup>137</sup> Auch der Stephansdom begegnet als Motiv immer wieder, außerdem verarbeitete er zeitlebens Skizzen von seinem Italienaufenthalt. Leider ist von den Gemälden Ernsts nur ein kleiner Teil in öffentlichen Sammlungen erhalten, der sehr große Bestand an Bildern, der sich im Schloss Grafenegg befand, ging im Zuge des Russischen Besatzung 1945-1955 verloren.<sup>138</sup>

Über Leopold Oescher (Wien 1804 - 1849)<sup>139</sup> ist nur wenig bekannt. Er war eher technisch orientiert und tätigte sämtliche Vermessungsarbeiten. Er schrieb ein Buch über „*Elemente der Darstellenden Geometrie*“ für Architekten, außerdem

<sup>135</sup> Cyriak BODENSTEIN, Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788 - 1888, Wien 1888, S. 51 - 54.

<sup>136</sup> Im Niederösterreichischen Landesmuseum finden sich ein „Kreuzgang in Heiligenkreuz“, datiert 1838 (Inv. Nr. 1874) und ein „Brunnenhaus in Heiligenkreuz“ aus dem gleichen Jahr (Inv. Nr. 1873).

<sup>137</sup> Ein entsprechender Hinweis findet sich bei der Besprechung der Tafel „Ein Fenster der Kapelle des hl. Apostels Thomas“ in Heft III, wo Ernst die Situation vor einer entstellenden Restaurierung des Jahres 1835 wiedergibt.

<sup>138</sup> Freundliche Mitteilung von Fürst Franz Albrecht METTERNICH-SANDOR.

<sup>139</sup> Die Lebensdaten Oeschers, die in der neueren Literatur nie angeführt werden, finden sich bei Rudolf v. EITELBERGER, Josef Daniel Böhm. In: Gesammelte Kunsthistorische Schriften Bd. I., Wien 1879, S. 204.



existiert ein 1846 erschienenes Werk mit Entwürfen für „*Bauobjekte, die in Eisen ausgeführt werden*“. Im Sommer 1846 erstellte er im Auftrag der Regierung eine kunsthistorische Aufnahme des Riesentores des Stephansdoms. Das 1850 erschienene Werk Eduard Mellys über das Riesentor des Stephansdoms<sup>140</sup> verwendet die damals entstandenen Zeichnungen Oeschers, die bereits 1846 im Wiener Kunstverein ausgestellt worden waren. Melly bezeichnet dessen Bauaufnahme als „*Zeugnis seltener Künstlerschaft und patriotischer Hingebung*“.<sup>141</sup> 1849 beteiligte Oescher sich zusammen mit Josef Beer und Flohr am Wettbewerb um den Bau der Altlerchenfelder Pfarrkirche.<sup>142</sup> Er scheint aber sonst als selbständiger Architekt kaum hervorgetreten zu sein.

Etliche Tafeln lithographierte Karl Ludwig (Károly Lajos) Libay (1814 - 1888). Der aus Neusohl (Besztercebánya, heute Banská Bystrica, Slowakei) stammende Künstler studierte seit 1835 an der Wiener Akademie und gab später selbständig zahlreiche Ansichtenserien heraus. Er ist vor allem als Chronist des Salzkammergutes bedeutend.

Im ersten Heft der „Denkmähe“ findet sich ein geschichtlicher Abriss von Eduard Melly (1814 - 1854).<sup>143</sup> Melly, der zu den Pionieren der Kunstgeschichte und Denkmalpflege in Österreich zählt, war einer der streitbarsten Vorkämpfer für die Neugotik in Wien.

Melly war vielfältig journalistisch tätig und kann durchaus als das öffentliche Sprachrohr der Künstlergruppe angesehen werden, die sich um den Maler Friedrich von Amerling geschart hatte und der Leopold Ernst und Leopold Oescher angehörten.<sup>144</sup>

Melly veröffentlichte in dem von ihm redigierten „Kunstblatt“ in den „Sonntagsblättern“ des Ludwig August Frankl regelmäßig Literaturrezensionen, unter anderem einen ausführlichen Vorbericht über die „Denkmale“ in deutlicher werbender Absicht.<sup>145</sup>

Wie wichtig die Publikation der heimischen Baudenkmäler gerade im Hinblick auf den nationalen Charakter, den man der Gotik zuschrieb, war, geht

<sup>140</sup> Eduard MELLY, Das Westportal des Domes zu Wien in seinen Bildwerken und ihrer Bemalung, Wien 1850.

<sup>141</sup> Eduard MELLY, s. Anm. 140, S. 15.

<sup>142</sup> Renate WAGNER-RIEGER, s. Anm. 128, S. 115, Anm. 27.

<sup>143</sup> Zu Person und Werk Mellys vgl. ausführlich Elisabeth SPRINGER, Zur wissenschaftlichen und kulturpolitischen Tätigkeit Eduard Mellys. In: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs 30, 1977, S. 67 - 96.

<sup>144</sup> Elisabeth SPRINGER, s. Anm. 143, S. 83.

<sup>145</sup> Darin heißt es: „Zwei tüchtige Architekten, die Herren Ernst und Oescher, haben ein Unternehmen begonnen, wozu nächst gründlichem Können und Wissen auch noch Muth und unverzagte Beharrlichkeit gehört, sie wollen nämlich die alten Denkmale der Baukunst in Oesterreich in lithographischen Nachbildungen veröffentlichen.“

aus mehreren schriftlichen Äußerungen Mellys und Ernsts hervor. In den 1854 anlässlich des Wettbewerbs um den Bau der Votivkirche anonym herausgegebenen „Gothischen Briefen“ finden sich viele programmatische Aussagen, die die Auswahl der Motive und Darstellungsweise der „Denkmahle“ verstehen helfen. Vor allem vertritt der Autor<sup>146</sup> die Auffassung, jede Nation, Engländer, Franzosen, Deutsche und Österreicher habe ihre eigene Form der Gotik hervorgebracht und der moderne Architekt könne seine Muster nur an den Bauten seiner engeren Heimat finden. In den meisten Hervorbringungen seiner im Sinne des romantischen Historismus arbeitenden Zeitgenossen sah er den *„lächerlichsten Wirrwarr moderner Dispositionen und gothischer Theaterornamentik, ein anwiderndes Pasticcio aus der Gothik von aller Herren Länder und aus allen Jahrhunderten, aneinander gekleistert durch Übergänge von eigener grotesker Erfindung; in den Konstruktionen Verlegenheit oder Liederlichkeit an allen Ecken, kurz vom Dachfirste bis zur Einfahrt, vom gefälschten Getäfel bis zum mißgeformten Lehnstuhle, überall eine Verlassenheit des Architekten von den einfachsten Stylgesetzen, von den ABC-Kenntnissen des gewählten Styls...“*<sup>147</sup>

Der im Sinne der Gotik arbeitende Architekt muss ein möglichst umfassendes Studium der mittelalterlichen Vorbilder betreiben, denn für den Verfasser der Gothischen Briefe war klar, *„daß, wie irgend und mehr als irgend ein anderer Baustyl, gerade die Gothik die konsequenteste Einheit des Einzelnen zum Ganzen, die strengste wechselseitige Verhältnißmäßigkeit des gesamten Bauinhaltes gebieterisch fordere. Wie würden sie lachen, erschiene im Don Carlos auf der Szene des Burgtheaters König Philipp in vollständiger spanischer Tracht, hätte aber sein Haupt mit einem wohlgebürsteten modernen Cylinder bedeckt, oder Posa trüge unter seinem Maltesermantel einen Gunkelschen Salonfrack.“*<sup>148</sup>

Soviel Purismus löste selbst in Kreisen, die dem Historismus mit großem Interesse gegenüberstanden, Unbehagen aus. Rudolf v. Eitelberger charakterisierte den Künstlerkreis um Ernst und Oescher als eine Gruppe von *„Künstlern von specifisch religiöser Richtung, (...) die aus der Gotik ein förmliches architektonisches Glaubensbekenntnis machten und die es sich nicht nehmen ließen, dass das Gothische die eigentliche vaterländische und national-deutsche Bauweise gewesen sei.“*<sup>149</sup>

<sup>146</sup> Lt. Elisabeth SPRINGER ist der Verfasser der „Gothischen Briefe“ Eduard Melly. Im Exemplar der Österr. Nationalbibliothek wird Leopold Ernst als Autor genannt. Da Ernst und Melly in engem Gedankenaustausch standen und Mellys Tätigkeit an den „Baudenkmahlen“ ja gegeben ist, können die dort geäußerten kunsttheoretischen Ansichten sicher für beide Persönlichkeiten in Anspruch genommen werden.

<sup>147</sup> Gothische Briefe S. 36.

<sup>148</sup> ebenda, S. 13.

<sup>149</sup> Rudolf v. EITELBERGER, Ferstel und die Votivkirche. In: Gesammelte kunsthistorische Schriften, Wien 1879, S. 280 - wieder zitiert bei Elisabeth SPRINGER, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1979, S. 15.

## V.2. Analyse der Klosterneuburger Ansichten innerhalb der Mappe von Ernst/Oescher

Auch im Werk von Ernst und Oescher finden sich Tafeln ganz unterschiedlicher Art. Ein Gutteil zeigt Detailansichten von Kapitellen, Maßwerk und anderen Architekturteilen. Die Lithographien übertreffen die entsprechenden Tafeln im Werk von Haller/Festorazzo in Punkto Detailreichtum und Wiedergabe der Plastizität durch Modellierung mit Licht und Schatten bei weitem. Diese Details, die tatsächlich eine Pionierleistung darstellen und von der zeitgenössischen Kritik besonders begrüßt wurden, sind aber in unserem Zusammenhang weniger ergiebig, da sie in erster Linie als bauhistorische Quelle interessant sind.

Ich möchte besonders die drei Lithographien hervorheben, denen Gemälde Leopold Ernsts zugrunde liegen. Das interessanteste Blatt im ersten Heft ist die Innenansicht der Wehingerkapelle (Abb. 78). Der Lithographie voran ging das 1845 datierte und auf der Akademie-Ausstellung dieses Jahres gezeigte Gemälde, das sich heute in der Hamburger Kunsthalle befindet (Abb. 79).<sup>150</sup>

Ernst wählte im Gegensatz zu Haller/Festorazzo die wesentlich aussagekräftigere Ansicht nach Norden mit Blick auf die großen Maßwerkfenster des späten 14. Jahrhunderts. Zwei mit Baldachinen verzierte Halbsäulen eröffnen den Durchblick in die Kapelle, formen sich quasi zu einem Fenster in die Vergangenheit. Diese Konstruktionsweise hat Ernst öfters verwendet, etwa bei dem 1838 entstandenen Gemälde „Das Innere einer Taufkapelle.“<sup>151</sup>

In dieses Bild fügt sich die Staffagegruppe in historischen Kostümen, die dem Bild eine deutliche Vanitas-Symbolik verleiht. Ein Ritter wird von einem Geistlichen (er trägt keine Chorherrentracht!) auf die Grabplatte des Berthold von Wehingen hingewiesen. Diese Gruppe wird noch durch die Lichtführung besonders hervorgehoben. Im Gemälde sieht man noch besser, dass der Lichteinfall, der unrealistischerweise von den beiden nordseitig gelegenen Fenstern herkommt, ganz auf diese beiden Figuren konzentriert ist, während der größere Teil der Architektur dunkler gehalten ist.

Architekturdetails wie die Baldachine und Kapitelle sind wesentlich exakter ausgeführt als in dem Konkurrenzwerk. Elisabeth Hassmann hat darauf hingewiesen, dass Ernst Schäden an den Kapitellen und Baldachinen genau wiedergibt, während auf dem Blatt von Haller/Festorazzo schadhafte Teile stillschweigend ergänzt wurden.<sup>152</sup> Der Detailgenauigkeit steht aber ein sehr freier Umgang mit der großen Form gegenüber. Die Veränderungen gegenüber

<sup>150</sup> Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 3469, im Bestands-Kat. von 1993 unter dem falschen Titel „Die Severins Kapelle am Kreuzgang in Klosterneuburg“ angeführt.

<sup>151</sup> Öl auf Leinwand, 73,5 x 49,5 cm, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 7912.

<sup>152</sup> Elisabeth HASSMANN, s. Anm. 27, S. 429.

der tatsächlichen Situation, die aus ästhetischen Gründen unternommen wurden, werden von Ernst im Begleittext allerdings ausführlich erläutert:

*„Um im Bilde die Kapelle im Ganzen darzustellen, wurde die Mauer, welche dieselbe von dem Kreuzgange trennt, und durch welche auch der Eingang angebracht ist, weggedacht, das Bild mit den beiden sich an der Wand befindlichen Pfeilern im Vordergrunde abgeschlossen, wodurch die Kapelle allerdings größer erscheint, als sie in Wirklichkeit ist. Ebenso wurde der Obertheil des Altars mit der Architektur der Kapelle in Uebereinstimmung gebracht, und der aus dem vorigen Jahrhundert existirende weggelassen.“*

Die große Höhe, bei relativer Enge, in der sich die Wehingerkapelle heute präsentiert, ist das Produkt des Umbaues des 17. Jahrhunderts, bei dem ein nicht unbeträchtlicher Teil der Kapelle abgetrennt wurde. Ernst, der jeglichen späteren Änderungen seiner Studienobjekte misstrauisch gegenüberstand, erlaubte sich also eine Veränderung der Raumproportionen.

Ebenso zeigt das Blatt einen gotischen Flügelaltar statt des tatsächlich damals bestehenden barocken, der bei Haller/Festorazzo richtig dargestellt ist.

Dort wo schriftliche Erläuterungen fehlen, wird es bei dieser Arbeitsweise oft schwierig eine Verbindung zu den realen Vorbildern herzustellen, um so mehr, als Ernst in seiner Architekturmalerei zu capriccioartigen Zusammenstellungen neigte. So erweist sich sein Gemälde „Inneres einer gotischen Kirche“ von 1838 (Abb. 80), das in seiner Gesamtkomposition der Ansicht der Wehingerkapelle ebenfalls sehr verwandt ist, bei genauerem Hinsehen als Capriccio, das Architektur der Wiener Michaeler- und Minoritenkirche mit Ausstattungsteilen des Stephansdoms (Epitaph des Nikolaus Engelhard, Friedrichsgrab) kombiniert.

Eine derartige Arbeitsweise steht in seltsamem Gegensatz zu den puristischen Ansichten, die sich in den schriftlichen Äußerungen der Gruppe um Ernst und Melly finden – man denke nur an die oben zitierte Passage vom Zusammenhang des Einzelnen zum Ganzen in der Gotik. Auf der anderen Seite entspricht dies genau dem Bild, das die zahlreichen um 1840 entstandenen spätromantischen Klosterbilder vermitteln: Kombination von realen Architekturteilen, die in Wirklichkeit weit auseinander liegen, theatralisch übersteigerte Lichtstimmungen und fast unvermeidlich die Einführung von Vanitas-Symbolen.

Die Lithographie aus den „Denkmahlen“ dürfte für viele Künstler anregend gewirkt haben, denn aus der Zeit um 1850 sind mehrere weitere Darstellungen der Kapelle bekannt. Von etwas verschobenem Standpunkt stellte Joseph Gerstmeyer 1852 die Wehingerkapelle in dem Gemälde „Inneres einer Mönchskapelle“ (Abb. 81) dar. Gerstmeyer muss aber vor Ort gewesen sein, denn er zeigt den tatsächlich existierenden Barockaltar, den man auch bei Haller/Festorazzo findet bei ebenfalls romantisch-historisierenden Staffagefiguren.

Bei Gerstmeyer fehlt allerdings das Hochgrab des Reinhard von Wehingen in der rechten Bildhälfte, stattdessen erscheint dort die Figur eines Mönches.

Eindeutig auf Ernst geht die auch bei Gerstmeyer festzustellende Stauchung der Kapelle zurück. Gerstmeyer hat nicht den Anspruch, Architektur zum

Studium dokumentieren zu wollen, und wählt deshalb eine ungeniert romantisch übersteigerte und in dieser Form auch ganz unrealistische Lichtstimmung.

Die „Ansicht des Klosterhofes (sog. Kreuzgarten)“ (Heft 2, Blatt 1) hat Karl Ludwig Libay nach Ernsts Entwurf lithographiert (Abb. 82).

Der Innenansicht des Kreuzganghofes liegt wohl das 1844 auf der Akademie-Ausstellung gezeigte Gemälde „Stiftshof in Klosterneuburg“ zugrunde.<sup>153</sup> Die Tafel folgt einem sehr ähnlichen Kompositionsschema wie das Blatt mit der Darstellung der Wehingerkapelle. Wieder bilden zwei in tiefem Schatten liegende Ecken eine Rahmung und eröffnen den Durchblick auf das besonnte Brunnenhaus, vor dem zwei Chorherren stehen.

Auch hier wurde von Ernst ein reinigender Eingriff gegenüber der tatsächlichen Situation vorgenommen. Der barocke Aufbau auf dem Brunnenhaus, der dessen Proportionen allerdings ziemlich unschön verändert, wurde von ihm weggelassen.<sup>154</sup>

Eine Gegenüberstellung mit dem entsprechenden Blatt aus der Haller/Festorazzo-Mappe (Abb. 64) zeigt aber, wie weit Ernsts „reinigender Eingriff“ in diesem Fall ging. Ernst hat nicht nur den Aufbau des Brunnenhauses (zusammen mit dem umlaufenden Kranzgesims) weggelassen, er hat auch den gesamten Hof in seinen Proportionen verändert. Er hat geweitet, vergrößert, monumentalisiert. Streng genommen stimmen beide Ansichten nicht. Was bei Ernst zu groß ist, ist bei Haller/Festorazzo zu klein. Das gilt insbesondere für das Verhältnis der Maßwerkfenster zur gesamten Architektur des Brunnenhauses, ebenso für das Verhältnis des gotischen Untergeschosses zu dem barocken Aufbau. Der Vergleich zeigt aber auch, dass Ernsts Kreuzgangsansicht bei aller Freiheit als Bild lebt, während die Radierung von Haller/Festorazzo eher nichts sagend bleibt. Der Sache, der Propagierung der gotischen Baukunst, wurde also mit einem Bild wie dem Ernsts, das einen starken Eindruck hinterlässt, ein wesentlich größerer Dienst erwiesen.

Von der sonst üblichen Bildwelt des romantischen Klostergenres hebt sich diese Lithographie übrigens deutlich ab. In der romantischen Architekturmalerei erscheinen Klosterhöfe und Kreuzgänge durchwegs bei Nacht und Nebel, Regen oder Sturm, kaum je in derart hellem Sonnenschein. Doch die Gotik hatte für Ernst definitiv nichts Finsteres oder Düsteres. In den „Gothischen Briefen“ findet sich die Passage: *„Aus dem Bereiche der Kunst wird die Düsterheit der gothischen Kirchen, welche trübe und niederdrückend auf die Seele wirke, als Beweis - oder Vorwand angeführt. Allein gothische Kirchen sind nur dort dunkel und düster, wo ihre Restauration, wo ihre Reinhaltung vernachlässigt wurde, wo wohl gar*

<sup>153</sup> Cyriak BODENSTEIN, s. Anm. 135, S. 53. Der heutige Aufenthaltsort des Gemäldes ließ sich leider nicht eruieren.

<sup>154</sup> „Auch in der im Mittel des Bildes dargestellten sogenannten Agnes-Kapelle befindet sich noch ein derlei Aufbau, welcher hier im Blatte I., der Verunstaltung wegen weggelassen wurde“.

*dunkelgraue Tünche und seit der Zopfzeit ungestörter dunkler Staub sich zu einer alles Licht absorbierenden lugubren Masse zusammen gefunden haben.*<sup>155</sup>

Auch die Innenansicht des Kreuzganges (Abb. 83) präsentiert sich in hellem Sonnenlicht. Mit der Staffagegruppe von zwei Mönchen, von denen sich einer in einem Sessel an einem der Kreuzgangfenster niedergelassen hat, steht auch dieses Blatt nahe dem Bildtyp des romantischen Mönchs- und Klostergenres, das um 1810 bereits seine erste Blüte erlebte. Nirgends spürt man die Dämmerstimmung, die sich bei anderen romantischen Kreuzgangdarstellungen so oft findet und die auch die heutigen Besucher des Kreuzganges umfängt (dies allerdings als Resultat der von Friedrich v. Schmidt veranlassten neugotischen Verglasung).

Neben diesen Ansichten, die teils genrehafte Züge tragen, enthält das Werk mehrere reine Architekturstudien, etwa den „Eingang zur sogenannten Agneskapelle“ (Abb. 84), den Leopold Oescher nach Ernst lithographiert hat.

Durch die Verwendung der Lithographie mit vielfachen Modellierungen und Licht-Schatten-Abstufungen ist das Blatt gegenüber den in vergleichbaren Werken sonst üblichen rein linearen Architekturzeichnungen wesentlich aussagekräftiger, wenn auch ein technisches Instrumentarium, etwa ein beigelegter Maßstab fehlen. Durch den Verzicht auf eine Staffagefigur ist die größenmäßige Beurteilung für den Betrachter überhaupt schwer.

Auch die „Innere Ansicht des Erkers in der ehemaligen herzogl. Burg“ (heute Stiftsarchiv) (Abb. 85) verzichtet auf jegliche Staffage. Zu diesem Blatt existiert eine 1844 datierte aquarellierte Vorzeichnung,<sup>156</sup> die Ernsts Vorstellungen der heute verlorenen Farbigkeit der Architektur festhält. Außerdem dürfte er das Motiv auch auf einem 1845 ausgestellten Ölgemälde dargestellt haben<sup>157</sup>.

### V.3. Zusammenfassende Analyse

Die Lithographien von Leopold Ernst nehmen eine Zwischenstellung zwischen reinen Architekturzeichnungen und späromantischen Klostergenrebildern ein. Die Architektur wird durch eine sehr diffizile Lichtmalerei zum Leben gebracht. Bezeichnenderweise existieren etliche Tafeln als Gemälde und als Lithographien, der malerische Aspekt ist hier also wesentlich stärker als in den Mappen von Reinhold und Haller/Festorazzo und auch als in den meisten Vedutenstichen. Der Willen zur Dokumentation der Realität manifestiert sich in einem bis dahin

<sup>155</sup> Gothische Briefe, 1854, S. 7.

<sup>156</sup> Kat. „Die Krone des Landes“ Klosterneuburg 1996, Kat. Nr. 6.

<sup>157</sup> BODENSTEIN erwähnt ein Gemälde „Innere Ansicht eines Zimmers der alten herzoglichen Burg zu Klosterneuburg. Nach vorhandenen Ueberresten ergänzt.“ s. Anm. 135, S. 53.

unbekannten Detailreichtum, was Bauplastik und architektonische Details angeht. Allerdings geht die Begeisterung für das Mittelalter so weit, dass spätere Änderungen der Bauten in den Bildern rückgängig gemacht werden.

Auch Ernst schafft in seinen Bildern Geborgenheitsräume, allerdings ausschließlich mit den Mitteln der Architektur. Nie zeigen seine Bilder weite Innenräume, immer sind es Kapellen, Teilansichten, Gruften etc.

War festgestellt worden, dass die Auswahl der Mappe von Haller/Festorazzo einer strikten Systematik unterlag, so gilt dies noch mehr für Ernst und Oescher. Doch kommen hier andere Auswahlkriterien zum Tragen: Das einzige, was die Autoren interessiert, ist die Gotik. Typischerweise ist hier dem gotischen Erker des heutigen Stiftsarchivs eine Tafel gewidmet, allerdings als isoliertem Motiv; der Hof, der die Vedutengraphiker bis dahin – wenn überhaupt – mehr interessiert hat, wird in seinem „pittoresken“ Durcheinander verschiedener Baustile nicht beachtet. Ernst und Oescher wählten die Motive, wie an einer Stelle des Begleittextes ausdrücklich erwähnt wird, in erster Linie danach aus, ob sie „zur Nachahmung geeignet“ wären.

Das ist eine gänzlich neue Sicht- und Denkweise, die hier erstmals in einer österreichischen Publikation so deutlich ausgesprochen wird.

#### **V.4. Stellung der „Baudenkmale“ innerhalb der zeitgenössischen architekturgeschichtlichen Literatur in Europa**

Eine Rezension der ersten Lieferung der „Baudenkmale“ von Rudolf v. Eitelberger in den „Sonntagsblättern“ Nr. 33, 1846, liefert uns ein wichtiges Zeugnis für die Aufnahme, die dieses Werk in den interessierten Kreisen Wiens fand: Positiv vermerkt Eitelberger die vielen Detailaufnahmen und auch die Verwendung der Lithographie: *„Auch ist die malerische, nicht auf trockene Kontouren sich beschränkende Behandlung für Darstellung nicht blos der mittelalterlichen, sondern jeder gesunden Kunstrichtung angehörigen Baudenkmale die allein richtige, weil nur aus einer malerischen Auffassung das Ganze, wie das Detail richtig gewürdigt werden kann, und nur dadurch auf die Empfindung lebendig zurück gewiesen wird, aus der jedes Kunstwerk hervor geht.“* Er merkt allerdings kritisch an, dass *„nicht blos auf den ornamentalen Theil der Baukunst gesehen werde, sondern auch auf den konstruktiven, und daß zum Verständnisse des Ganzen außer perspektivischen Ansichten (wie es in diesem Hefte geschehen ist) auch Grundrisse gebracht würden“*. Außerdem bemängelt er den zu wenig ausführlichen Textteil und empfiehlt den Künstlern, *„sich mit Geschichtsforschern in Verbindung zu setzen. Hier wäre es gut, wenn die Herausgeber sich die Werke von Fr.X. Schmidt, Wetter, Boisserée, Puttrich u.s.f. zum Muster nehmen würden“*.

Folgt man diesen Empfehlungen Eitelbergers, so ergibt sich in der Tat ein



repräsentativer Überblick über ähnliche Publikationen des deutschsprachigen Raumes. Bei der Ausstattung dieser Werke ist im Laufe der Jahrzehnte eine deutliche Entwicklung festzustellen. Ältere Werke, auch relativ aufwendig gestaltete, begnügten sich zumeist mit reinen Konstruktionszeichnungen oder allenfalls sehr bescheidenen Kupferstichveduten.

Ein schönes Beispiel hierfür ist „*Von altdeutscher Baukunst*“ von Christian Ludwig Stieglitz (1756 – 1836) aus dem Jahr 1820. In der graphischen Ausstattung eher karg, liefert uns Stieglitz einige Kernaussagen der Diskussion, die bereits in der Generation der Klassizisten zum Thema sakrale Baukunst und Stilwahl entstanden war:

*Nicht selten wird die Frage aufgeworfen, ob in unseren Zeiten die Nachbildung der Baukunst unserer Altvordern stattfinden könne. Man würde zu weit gehen, sie ganz zu verbannen, da sie, aus dem Charakter des Deutschen hervorgegangen, von Deutschen ausgebildet wurde. Freylich lässt sich das Vergangene nicht zurückrufen und jene alte Zeit ist von der unsrigen zu sehr verschieden. Das bürgerliche Leben hat eine andere Richtung erhalten und durch Gewöhnung an antike Formen sind die deutschen uns fremd geworden.*<sup>158</sup>

Stieglitz verwendet die Begriffe „gotisch“ und „altdeutsch“ synonym, auch die von ihm präsentierten Kathedralen von Reims, York und Burgos sind „altdeutsche“ Bauten.

Dieser Stil ist nun der für Sakralbauten einzig angemessene, denn: *Giebt man der Kirche die Form eines griechischen oder römischen Tempels, wie es häufig geschieht, so ist schon die Idee der Bestimmung des Gebäudes zuwider und das Heilige wird durch die Form entweiht, die an heidnische Götter erinnert.*<sup>159</sup> Wie er denn überhaupt zu dem Schluss kommt: *Es ist nicht zu verkennen, dass keine Kirche im neueren Styl so schön sie auch ist, so hohe heilige Empfindungen zu erregen vermag als ein altdeutscher Dom.*<sup>160</sup>

Auch der großherzoglich-hessische Hofbaumeister Georg Moller (1787 – 1852) bringt in seinen „*Denkmaehlern der Deutschen Baukunst*“ (3 Bände, ab 1821)<sup>161</sup> zunächst neben Grund- und Aufrissen der Bauten nur Strichzeichnungen ohne Wiedergabe von Licht-Schatten-Wirkungen auch bei perspektivischen Innenansichten. Band 2 enthält umfangreichere Einzeldarstellungen herausragender Denkmäler (Elisabethkirche Marburg/Lahn, Dom Limburg/Lahn und Freiburger Münster), nun auch mit atmosphärischen Innendarstellungen.

Nun aber zurück zu den von Rudolf v. Eitelberger empfohlenen Autoren: Sulpiz Boisserée ist hier vor allen anderen zu nennen, denn in seiner Begeisterung

<sup>158</sup> Christian Ludwig STIEGLITZ, *Von altdeutscher Baukunst*, Leipzig 1820, S. 10/11.

<sup>159</sup> ebenda, S. 11.

<sup>160</sup> Ebenda.

<sup>161</sup> Georg MOLLER, *Denkmaehler der Deutschen Baukunst*, Darmstadt 1821, 3. Band fortgesetzt von Ernst GLADBACH.

für die Gotik als nationaldeutschen Stil, fokussiert auf das Projekt der Vollendung des Kölner Domes als Denkmal für die Befreiungskriege gegen Napoleon war er in der Lage künstlerische Kräfte in bis dahin unbekanntem Ausmaß für die Sache der Gotik zu mobilisieren. Sein Werk über den Kölner Dom, das ab 1823 in 4 Lieferungen erschienen war, legte auch von der Qualität der graphischen Ausstattung her eine sehr hohe Latte. Die großformatigen Tafeln stammen wieder von Georg Moller. Boisserées *„Denkmale der Baukunst vom 7. bis 13. Jahrhundert am Niederrhein“* von 1833<sup>162</sup> ist wahrscheinlich der bedeutendste Vorläufer der Ernst/Oescher-Mappe. Es bietet eine vergleichbare Übersicht über die mittelalterlichen Bauten eines bestimmten Gebietes, wobei hier naturgemäß die Romanik im Mittelpunkt steht. Das Buch erweist sich als großformatiger Prachtband mit zahlreichen Lithographien von Domenico Quaglio (1786 – 1837), durchwegs zwischen 1830 und 1832 datiert. Gesamtansichten der Bauwerke wechseln mit Grund- und Aufrissen ab. Die Tatsache, dass sich die historischen Bauten in aufwendig gestalteten Landschaftsräumen befinden ist für architekturges chichtliche Werke der Zeit absolut noch nicht die Regel. Quaglio monumentalisiert die Bauten sehr stark, schön zu sehen bei der „Ansicht des Münsters in Bonn“ oder der Abteikirche Maria Laach (Abb. 87). Die Gegenüberstellung des wuchtigen Stadttores mit den friedlich spielenden Kindern im Stadtgraben in der Tafel „Das Ehren-Tor der Stadt Köln“ (Abb. 88) entspricht der romantischen Ikonographie mit ihren Konfrontationen von würdigen, gewaltigen Zeugen der Vergangenheit und unbeschwerter naturverbundener Jugend. Die „Ansicht der Abteikirche St. Martin zu Köln“ (Abb. 89) lässt ein Idealbild des mittelalterlichen Köln mit den am Rheinufer ankernden reich beladenen Handelsschiffen vor uns erstehen, wie wir es von Bildern Hans Memlings kennen ohne dezidiert mittelalterliche Staffage ins Bild einzuführen.

Quaglio gilt als Hauptmeister der romantischen Architekturmalerei und trat bereits seit 1816 mit einschlägigen Publikationen hervor, etwa den *„Denkmalen der Baukunst des Mittelalters im Königreiche Bayern“* oder *„Merkwürdige Gebäude des Teutschen Mittelalters“*.

Vergleicht man Quaglios Arbeiten für das Werk Boisserées mit der *„Sammlung malerischer Burgen und anderer mittelalterlicher Denkmäler im Königreich Bayern“*, posthum in München 1844 erschienen, oder mit seinen Gemälden, etwa der in mehreren Fassungen existierenden „Burg Eltz“<sup>163</sup>, so zeigt sich, wie er es, frei von den Anweisungen eines Historikers, verstand, die historische Architektur zu inszenieren. Die Darstellungen der bayerischen Burgen bestechen neben ihrem meisterhaften Bildaufbau vor allem durch Pathos und Dramatik. Die alten Gemäuer erscheinen durchwegs von Stürmen umtost, inmitten von Gewittern

<sup>162</sup> Sulpiz BOISSERÉE, *Denkmale der Baukunst vom 7. bis zum 13. Jh. am Nieder-Rhein*. München 1833.

<sup>163</sup> Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. 2388, eine zweite Fassung im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt.

oder mit spektakulären Sonnenauf- bzw. -untergängen. Die Burg Eltz erinnert in Bildaufbau und Farbigkeit an die Landschaftsdarstellungen der Niederländer des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts (etwa den anfangs erwähnten Saftleven mit seinen Rheinlandschaften) und versucht mit diesem Stilmittel die Vergangenheit zu evozieren.

Ludwig Puttrichs *„Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen“*<sup>164</sup> ist ein Sammelwerk wie die Ernst/Oescher-Mappe, von 1836 an in mehreren Lieferungen erschienen und versucht, dem Leser ein möglichst umfassendes und abwechslungsreiches Bild der vorgestellten Baudenkmäler zu vermitteln. Dazu zählt, dass das Werk Illustrationen von verschiedenen Künstlern in den verschiedensten graphischen Techniken enthält, und auf architektonische und historische Besonderheiten gleichermaßen ausführlich eingegangen wird. Bei Puttrichs „Denkmahlen“ sieht man aber, mit welchen Schwierigkeiten der Autor solch einer Publikation in dieser Zeit zu kämpfen hatte. Von den vielen Künstlern, die als Zeichner, Radierer und Lithographen mitarbeiteten, konnten manche die Intentionen des Autors besser und andere weniger gut umsetzen. So mussten bereits in der zweiten Lieferung die Lithographien des Pariser Lithographen Fragonard<sup>165</sup> nachträglich ausgetauscht werden, weil sie sich zu große Freiheiten von den Vorlagen erlaubten (dem Exemplar für Subskribenten wurden sowohl Fragonards Lithographien als auch die von Brandt neu lithographierten Blätter beigelegt).

Unter den Illustrationen in Puttrichs Werk erweisen sich die Blätter von Albert Emil Kirchner (1813 – 1885) als künstlerisch am wertvollsten. Allerdings neigt gerade er wieder am ehesten zum „Inszenieren“ und Romantisieren, besonders wenn es sich um die Darstellung von Burgen handelt (etwa bei der Darstellung des Schlosses Bernburg wo es sogar heißt *„Die Ansicht ist so aufgenommen, wie das Schloß vor etwa 100 Jahren sich darstellte“*).

Der von Eitelberger ebenfalls genannte Johann Wetter verfasste eine *„Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz“*. Diese Publikation von 1835 weist keine Illustrationen auf, nur ein Grundriss des Domes ist angefügt. Das Buch erweist sich aber in Aufbau und Behandlung des Stoffes als selbst für heutige Verhältnisse moderner Kirchenführer, stets an zeitgenössischen Quellen orientiert, sachlich und ohne das damals sonst noch so stark hervortretende sagenhaft-anekdotesche Element.

Die größte Tradition hatten Publikationen zur gotischen Baukunst naturgemäß in England, dem Ursprungsland des „Gothic Revival“.

Das Werk *„Examples of Gothic Architecture“* von Augustus Pugin Vater

<sup>164</sup> Ludwig PUTTRICH, *Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen*. Unter Mitwirkung von G.W.Geyser. Leipzig 1836-52.

<sup>165</sup> Es handelt sich wohl um Théophile Fragonard (1806 – 1876) evtl. auch seinen Vater Alexandre Evariste (1780 – 1850).

und Sohn gilt diesbezüglich als Meilenstein. Es erweist sich allerdings als reine Fachpublikation für Architekten, es besteht ausschließlich aus Plänen, Grund- und Aufrissen und Detailplänen, also aus all dem, was nach Eitelbergers Meinung bei Ernst/Oescher fehlt. Erst in den letzten beiden Lieferungen war überhaupt eine Gesamtansicht des behandelten Bauwerks enthalten. Illusionistische Darstellungen von Innenräumen fehlen völlig.

Viel näher sind Ernst/Oescher bei Joseph Nash, dessen vierbändiges Werk „*The Mansions of England in the Olden Times*“ (ab 1839) europaweit große Aufmerksamkeit fand.<sup>166</sup>

Nash bringt in großformatigen Lithographien zumeist Innenansichten von Räumen aus den berühmtesten englischen Herrenhäusern der Tudorzeit. Alle Räume sind möbliert und mit zeitgenössisch kostümierten Figuren belebt, denen detaillierte kostümgeschichtliche Studien zugrunde liegen, wobei Nash offensichtlich vor allem die Bilder Holbeins und diverser niederländischer Meister (Van Dyck, Terborch, Pieter de Hooch etc.) genau studiert hat. Diese Staffagegruppen rücken zuweilen die Architekturdarstellungen in den Hintergrund, doch gegenüber den eher blutleeren Darstellungen in den älteren Architekturgeschichten war diese Art der Präsentation historischer Architektur für die Zeitgenossen geradezu eine Offenbarung.

In der Zusammenschau erweist sich das lithographische Werk von Leopold Ernst und Leopold Oescher als durchaus auf der Höhe der Zeit stehend. Das Bemühen der Künstler, möglichst viele Teile des behandelten Baudenkmals in durchmodellierten Lithographien und im räumlichen Zusammenhang abzubilden, stellt sogar durchaus eine Pionierleistung dar. Das Eindringen von Elementen der spätromantischen Genremalerei ist nicht nur als Zugeständnis an die Sehgewohnheiten des Publikums zu verstehen, es entspricht dem künstlerischen Willen der Autoren, die die von ihnen verherrlichte Epoche der Gotik mit allen Mitteln wieder zu beleben versuchten. Dabei klafft zwischen den schriftlichen Äußerungen und den Bildern nicht selten eine Lücke: da wird Sachlichkeit beschworen und jede Abweichung von der reinen Kunst der Gotik verteufelt, dort wird übersteigert, pathetisiert, inszeniert. Dass sich auch Leopold Ernst, der sich in seinen Texten gerne überaus puristisch gab, zu geradezu hemmungslosen romantischen Schwärmereien hinreißen ließ, beweist ein 1850 entstandenes Gemälde, das vor Jahren im Wiener Kunsthandel angeboten wurde, und sich nun im Privatbesitz in Rom befinden soll<sup>167</sup> (Abb. 90). Sowohl Landschaft als auch Architektur lassen Klosterneuburg als Vorbild erkennen, die Säule im Vordergrund ist eine vereinfachte Version der Tutzsäule, in deren Gestaltung wohl auch andere vergleichbare gotische Lichtsäulen eingeflossen sind, die Kirche im

<sup>166</sup> Kat. „Der Traum vom Glück“, Wien 1996, Kat.Nr. 7.56.

<sup>167</sup> Ich danke Frau Inge Kitlitschka, die mich auf dieses Gemälde aufmerksam gemacht hat.

Hintergrund eine phantastisch übersteigerte Stiftskirche. Das alles ist nun aber in eine gewaltige Ruinenphantasie umgedeutet, in der, so scheint es, alle Träume von der Wiederbelebung der versunkenen Epoche begraben wurden.<sup>168</sup>

Wenn man sich vor Augen hält, dass Ernst nach der Revolution von 1848 und dem Tod seines Mitarbeiters Leopold Oescher 1849 im Jahr der Entstehung des Bildes vor einem vollkommenen Neuanfang stand, mag dies verständlich erscheinen. Tatsächlich hatte der Siegeszug der Neugotik damals aber auch in Österreich begonnen.

Fotonachweis:

Abb 1, 2, 3, 10, 11, 27, 42, 76, 81, 90 Inge Kitlitschka

Abb. 12 – 21, 25, 32, 38 – 41, 43 – 47, 49 – 58, 60 – 67, 69 – 75, 78 Karl Holubar

Abb. 24, 33 Bildarchiv der Stiftsbibliothek Klosterneuburg

Abb. 4 – 9 Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien

Abb. 22 Niederösterreichische Landesbildstelle

Abb. 28, 30, 31, 35 Albertina, Wien

Abb. 29 Österreichische Nationalbibliothek

Abb. 48 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Abb. 26, 34, 36, 37 Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2004, Jörg. P. Anders

Abb. 59 Copyright Wienmuseum

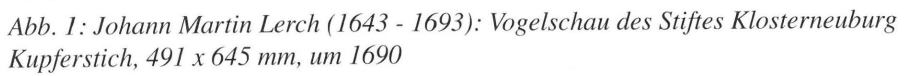
Abb. 69 Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz

Abb. 77 Werner Richter, Heiligenkreuz

Abb. 79 Elke Walford, Fotowerkstatt Hamburger Kunsthalle

Abb. 80, 87 – 89 Stefan Fiedler

<sup>168</sup> Praktisch gleichzeitig malt auch Thomas Ender eine romantische Architekturphantasie unter Verwendung von Klosterneuburg: „Im Klostergarten“, Öl auf Leinwand, 45 x 55,5 cm, 1847, Niederösterreichisches Landesmuseum, vgl. Floridus RÖHRIG, s. Anm. 3, S. 90.



*Abb. 1: Johann Martin Lerch (1643 - 1693): Vogelschau des Stiftes Klosterneuburg  
Kupferstich, 491 x 645 mm, um 1690*



Abb. 2: Benedikt Prill (1721 – 1759): Der hl. Leopold über der Idealansicht des Stiftes Klosterneuburg, Lavierte Pinselzeichnung, 635 x 450 mm, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Inv. Nr. OG 180





Abb. 3: Josef Orient (1677 - 1747): Blick auf Klosterneuburg  
Öl auf Leinwand, 43 x 59 cm, um 1725, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Inv. Nr. GM 360

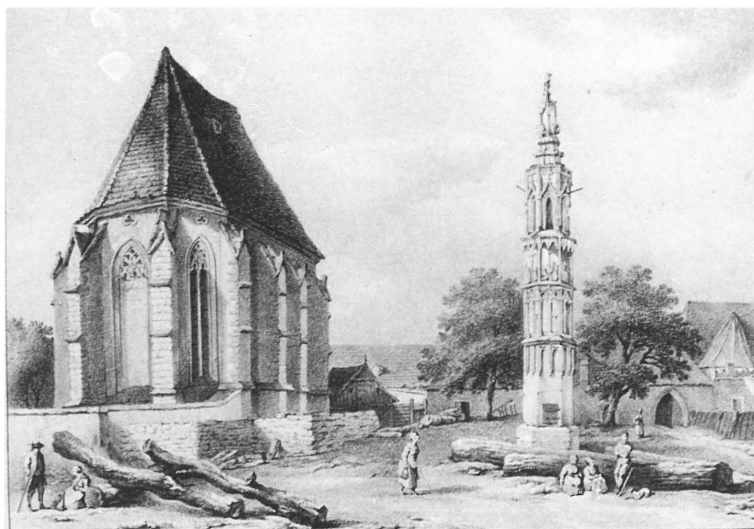


Abb. 4: Johann Christian Brand (1722 - 1795): Die Sebastianikapelle und die Tutzsäule in Klosterneuburg, Kreidezeichnung, 427 x 546 mm, um 1780. Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 9831



*Abb. 5: Johann Christian Brand: Der Durchgang von der Hundsköhle in die Oberstadt von Klosterneuburg*

*Kreidezeichnung, 388 x 457 mm, um 1780*

*Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 9830*



*Abb. 6: Johann Christian Brand: Der Eingang in die Hundsköhle gegen die Unterstadt von Klosterneuburg*

*Kreidezeichnung, 381 x 351 mm, um 1780*

*Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 9826*



Abb. 7: Johann Christian Brand: Der Durchgang von der Hundstehle in die Unterstadt von Klosterneuburg. Kreidezeichnung, 388 x 457 mm, um 1780, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 9829



Abb. 8: Johann Christian Brand: Der Ausgang der Hundstehle gegen die Unterstadt von Klosterneuburg. Kreidezeichnung, 439 x 387 mm, um 1780, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 9827



Abb. 9: Johann Christian Brand: *Das Wassertor in Klosterneuburg mit dem Turm von St. Martin*, Kreidezeichnung, 352 x 492 mm, um 1780  
Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 9825



Abb. 10: Johann Christian Brand: *Blick vom Bisamberg auf die Donau und Klosterneuburg*, Öl auf Leinwand, 105 x 156 cm, 1792  
Stiftsmuseum Klosterneuburg, Inv. Nr. GM 258



Abb. 11: Johann Ziegler (1749 - 1802) nach Laurenz Janscha (1749 - 1812): Ansicht des Stifts Kloster-Neuburg. Kolorierte Umrissradierung, 330 x 425 mm. Aus der Serie „Vues des differèns Bourgs, Villages....“, um 1790. Bez. Gezeichnet von L. Janscha – Gestochen von Ziegler



Abb. 12: Anton Köpp von Felsenthal (1766 - 1826): Klosterneuburg. Kolorierte Umrissradierung, 315 x 382 mm. Aus der Serie „Historisch mahlerische Darstellungen von Oesterreich. Bearbeitet und herausgegeben von den Gebrüdern Ant. und Christ. Köpp, Edle von Felsenthal“, 1814. Bez. Nach der Natur gezeichnet und geätzt v. A. Köpp v. Felsenthal

Mahlerische Ansichten  
des Stiftes  
**Klosterneuburg.**

gezeichnet u. gestochen  
von den Brüdern

Friedrich Philip u. Heinrich Reinhold,

erläutert durch F. Ziska.



Wien 1820.

*F. Ph. Reinhold del.*

*H. Reinhold sculp.*

Abb. 13: Heinrich Reinhold (1788 - 1825) nach Friedrich Philipp Reinhold (1779 - 1840):

Mahlerische Ansichten des Stiftes Klosterneuburg, Titelvignette

Radierung 150 x 165 mm

Bez. in der Platte Fr. Ph. Reinhold del. - H. Reinhold sculp.



Fr. Phil. Reinhold del.

Das Stiftsgebäude.  
Klosterneuburg

Heinr. Reinhold sc. 1817

Abb. 14: Heinrich Reinhold nach Friedrich Philipp Reinhold: Das Stiftsgebäude  
Radierung, 150 x 165 mm  
Bez. in der Platte Fr. Phil. Reinhold del. - Heinr. Reinhold sc. 1817



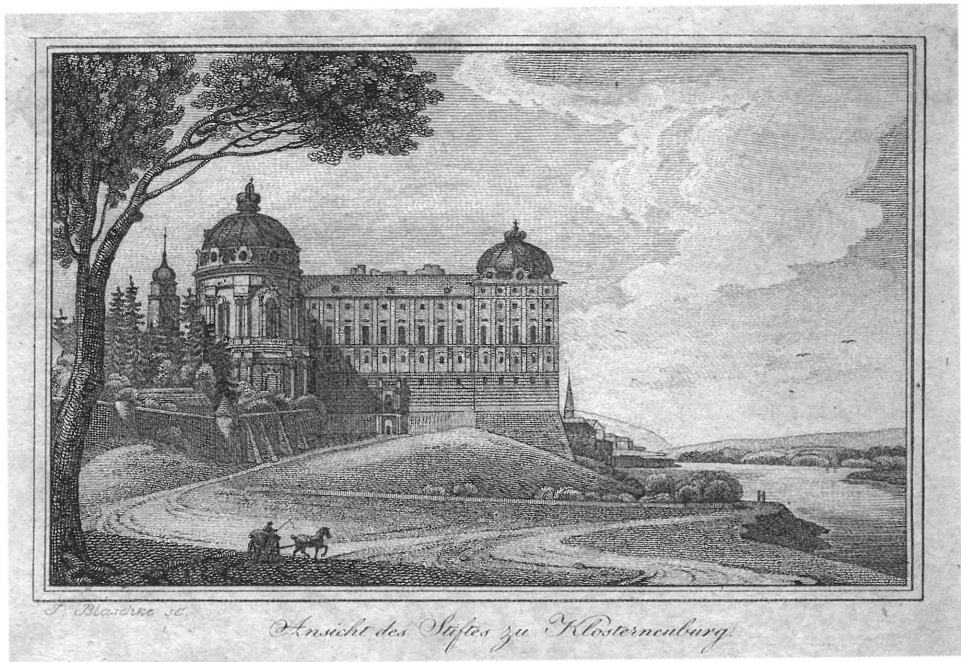


Abb. 15: Johann Blaschke (1770 - 1833): Ansicht des Stiftes zu Klosterneuburg  
 Kupferstich, 110 x 155 mm  
 Aus Franz Sartori, *Länder- und Völker-Merkwürdigkeiten des österreichischen Kaiserthumes*, 1809  
 Bez. J. Blaschke sc.

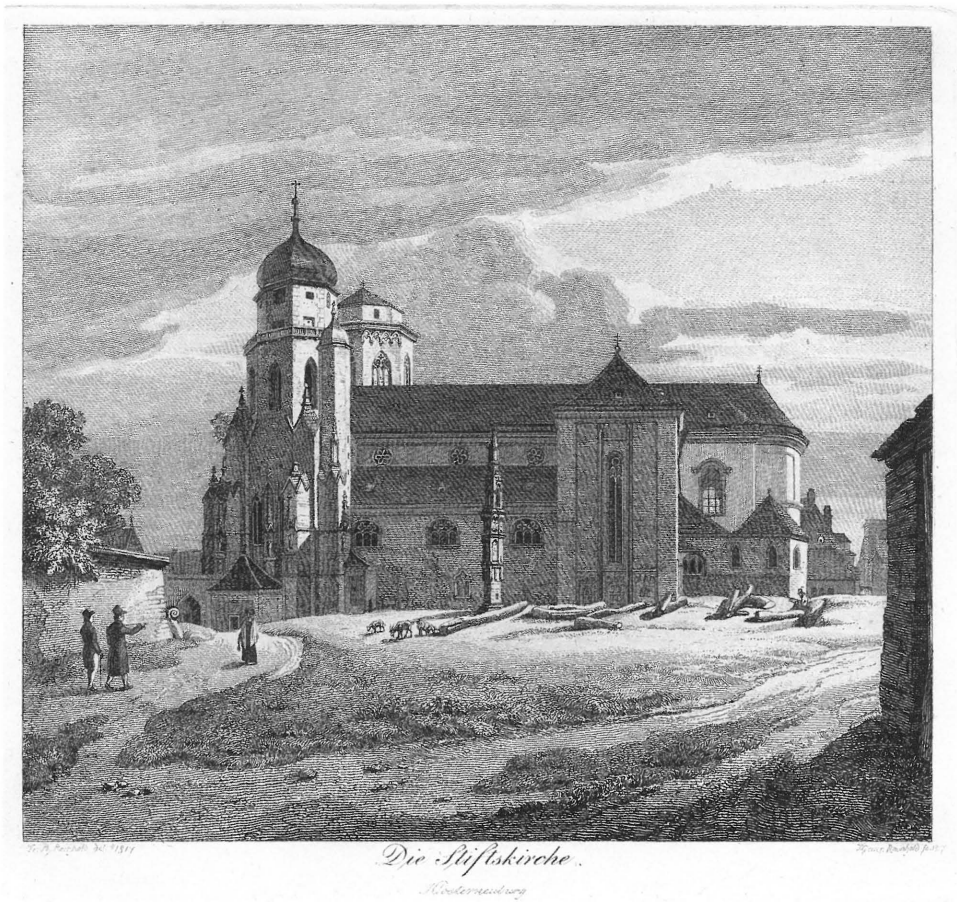


Abb. 16: Heinrich Reinhold nach Friedrich Philipp Reinhold: Die Stiftskirche  
 Radierung, 150 x 165 mm  
 Bez. in der Platte Fr. Phil. Reinhold del. 1817 - Heinr. Reinhold sc.



Abb. 17: Johann Ziegler (1749 - 1802): Stifts-Kirche der berühmten Praelatur Kloster-Neuburg in Unter-Oesterreich  
Schabkunstblatt, 220 x 258 mm  
Bez. J. Ziegler f.

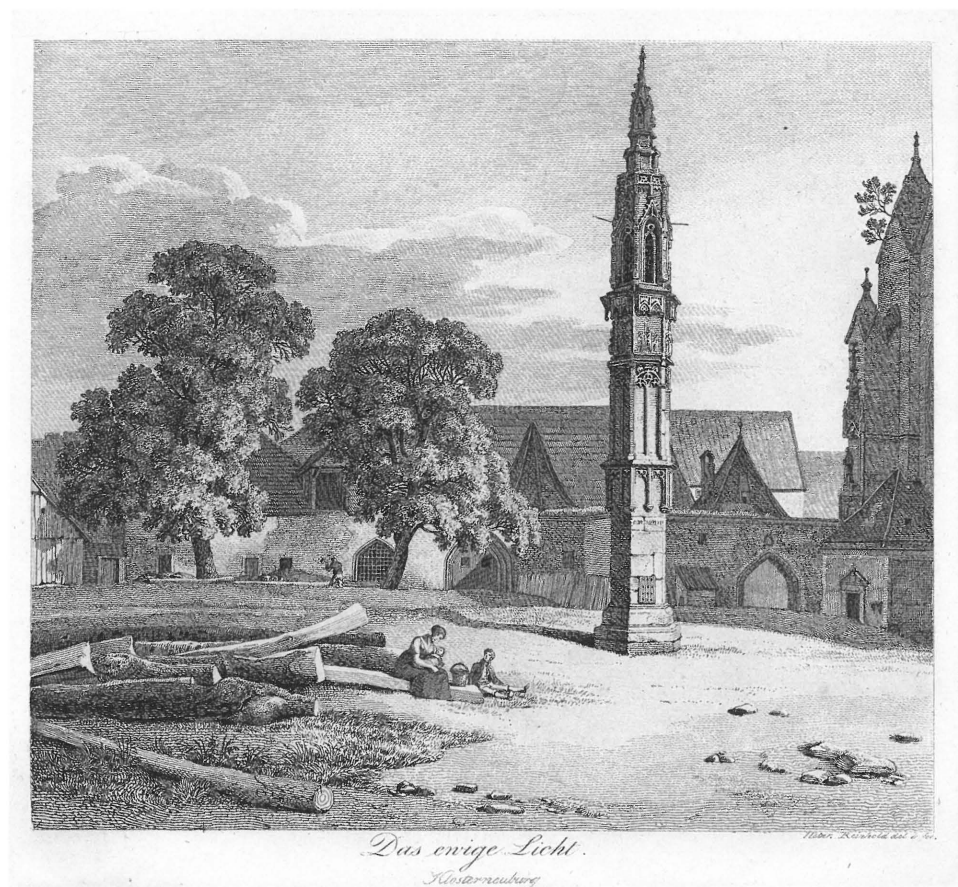


Abb. 18: Heinrich Reinhold: Das ewige Licht  
 Radierung, 150 x 165 mm  
 Bez. Heinr. Reinhold del. et fec.



Abb. 19: Heinrich Reinhold nach Friedrich Philipp Reinhold: Eingang in den Stiftskeller  
 Radierung, 150 x 165 mm  
 Bez. Fr. Phil. Reinhold del. – Heinr. Reinhold sc.

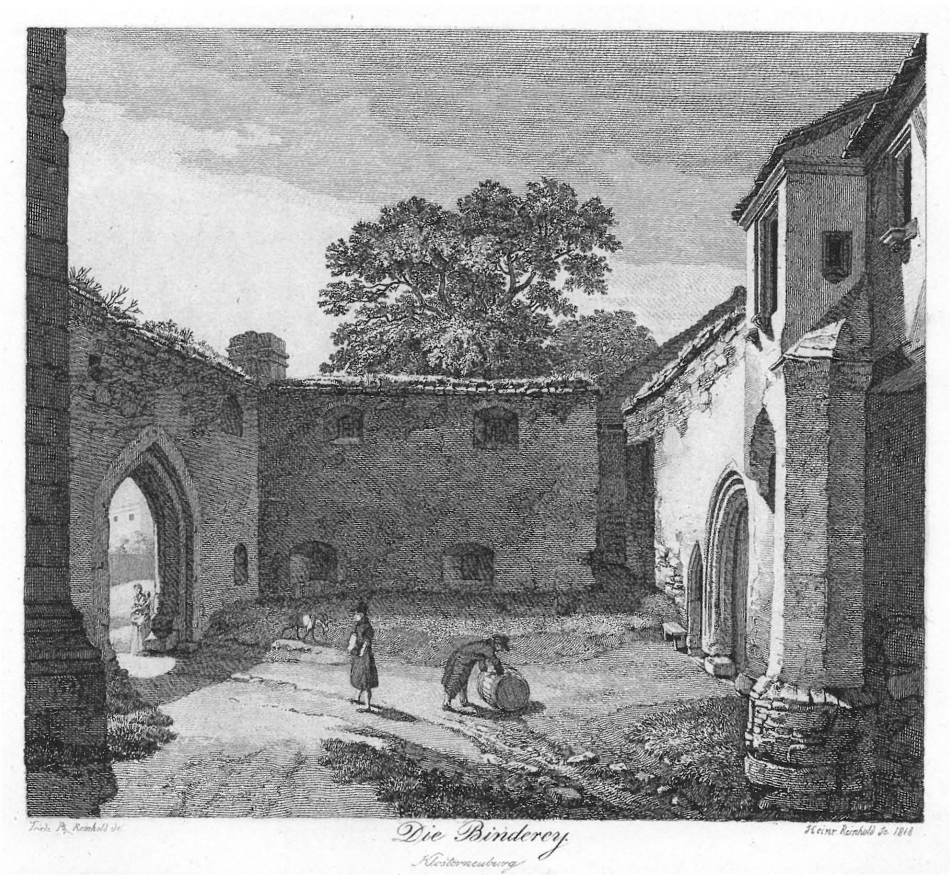


Abb. 20: Heinrich Reinhold nach Friedrich Philipp Reinhold: Die Binderey  
 Radierung, 150 x 165 mm  
 Bez. Friedr. Ph. Reinhold del. - Heinr. Reinhold sc. 1818





*Weg zur untern Stadt.*  
Nürnberg

Heinrich Reinhold del. & sc. 1818.

Abb. 21: Heinrich Reinhold: Weg zur untern Stadt  
Radierung, 150 x 165 mm  
Bez. Heinrich Reinhold del. & sc. 1818



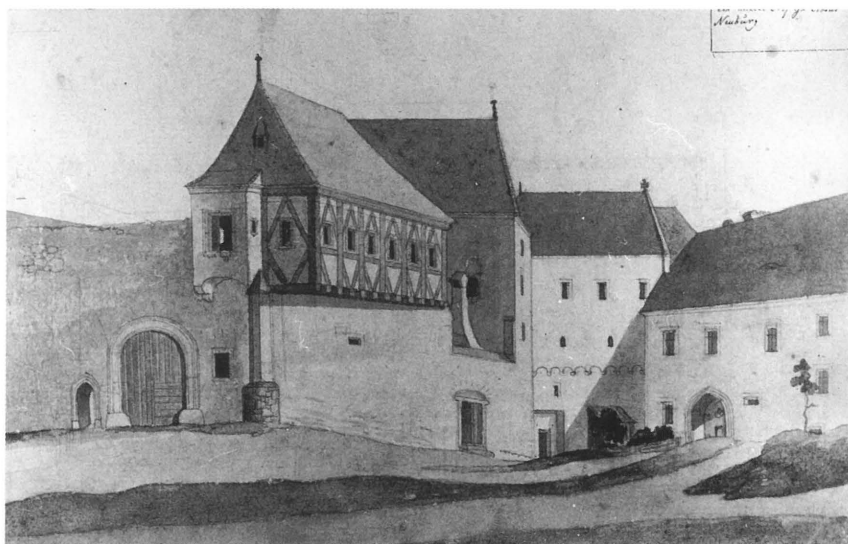


Abb. 22: Ferdinand Anton Johann von Wetzelsberg (1795 - 1846): Ein innerer Hof zu Kloster-Neuburg. Aquarellierte Federzeichnung aus dem Niederösterreichischen Skizzenbuch (Seite 43)

Niederösterreichisches Landesmuseum, St. Pölten, Inv. Nr. 5217



Abb. 23: Heinrich Reinhold: Bei dem Mehlmagazin  
Radierung 150 x 165 mm

Bez. Heinrich Reinhold del. & fec. 1819



Abb. 24: Johann Adam Klein (1792 - 1875): Klosterneuburg, Pfistererstiege  
Bleistiftzeichnung, 204 x 132 mm

Sign. Klein fec. 1817 in Klosterneuburg bei Wien  
Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg, Inv. Nr. 13587



*Der Feuerbrunnen.*

*Heinrich Reinhold del. & sc. 1819.*

*Klosterneuburg*

Abb. 25: Heinrich Reinhold: Der Feuerbrunnen

Radierung 150 x 165 mm

Bez. Heinrich Reinhold del. & sc. 1819



Abb. 26: Franz Theobald Horny (1798 - 1824): Italienerin, einen Korb auf dem Kopf tragend

Federzeichnung, 342 x 208 mm, um 1820

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Inv. Nr. Horny Nr. 1

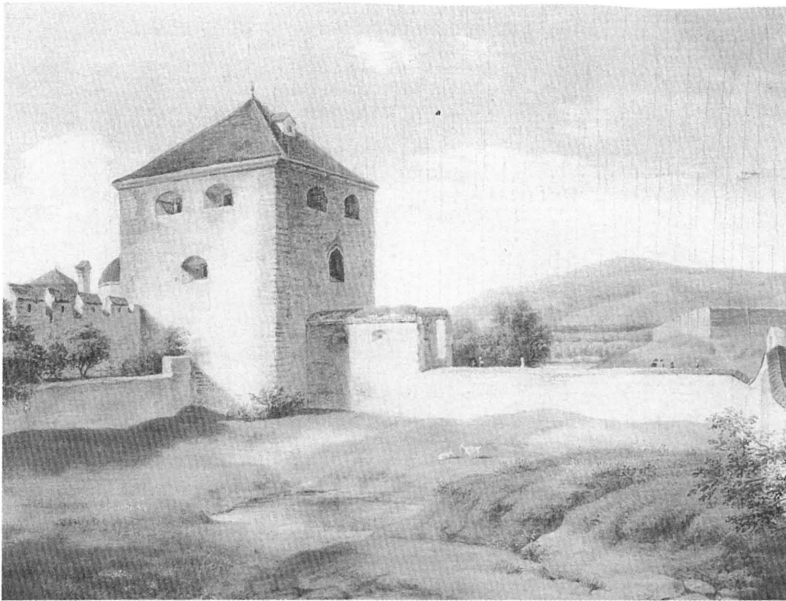


Abb. 27: Friedrich Philipp Reinhold: Das Wiener Tor in Klosterneuburg, 11. April 1818, Öl auf Holz, 15,8 x 19,6 cm, Stadtmuseum Klosterneuburg Inv. Nr. G 238



Abb. 28: Friedrich Philipp Reinhold: Das Wiener Tor von Klosterneuburg. Federzeichnung, Graphische Sammlung Albertina, Wien, Alb. Inv. 25.058



Abb. 29: Johann Passini (1798 - 1874) nach Friedrich Philipp Reinhold:  
 Die St. Othmarskirche in Mödling  
 Radierung aus: Franz Carl Weidmann, *Die Umgebungen Wiens*, Wien 1839  
 Bez. F. P. Reinhold del. - Joh. Passini sc.





Abb. 30: Heinrich Reinhold: Elsässisches Bauernhaus, 1816

Radierung,  
134 x 186 mm  
Bez. in der Platte  
unten links: Heinr.  
Reinhold f. nach d.  
Nat. 1816



Abb. 31: Friedrich Philipp Reinhold: Ideale Landschaft, 1816

Radierung  
Bez. Frd. Php. Reinhold inv. f. 1816



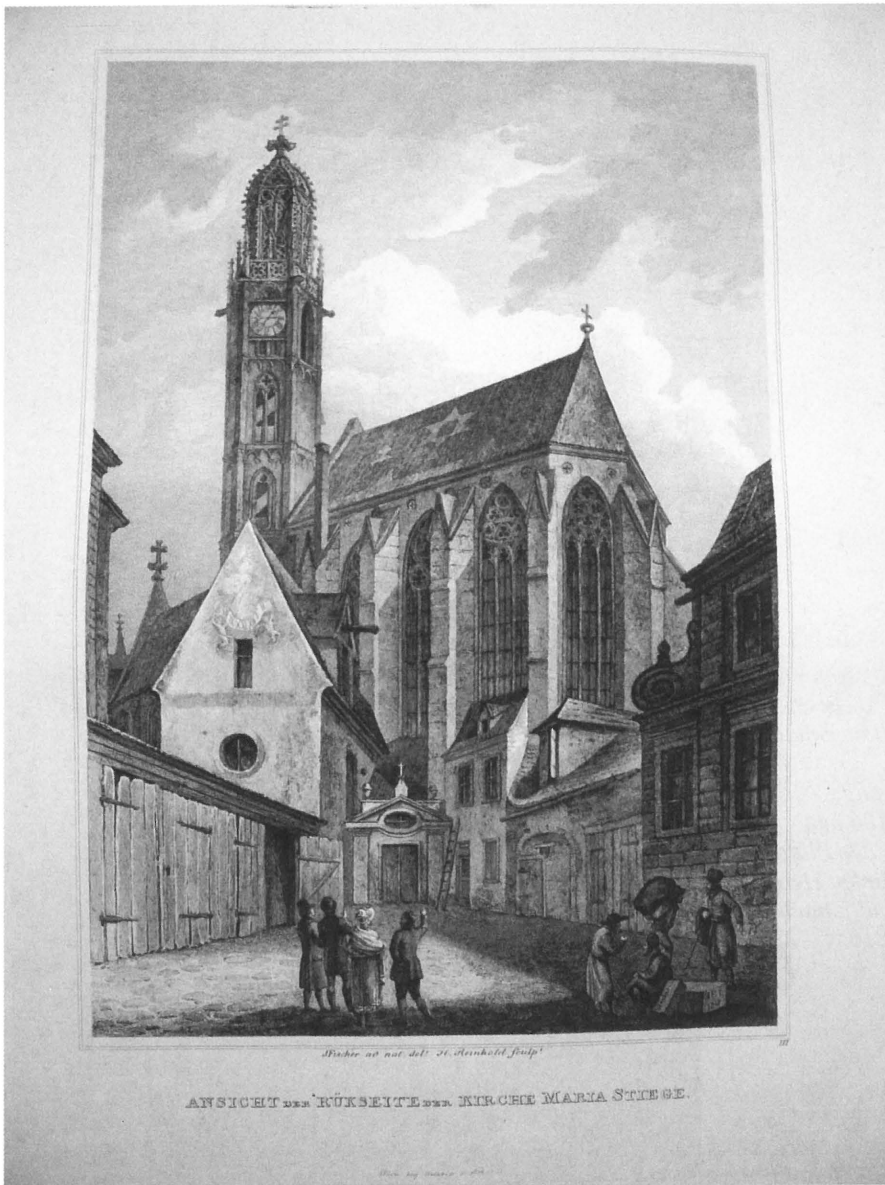


Abb. 32: Heinrich Reinhold nach Joseph Fischer (1769 - 1822): Ansicht der Rückseite (sic!) der Kirche Maria Stiege

Radierung, 367 x 281 mm

Aus „Denkmale der Baukunst und Bildnerey des Mittelalters in dem Oesterreichischen Kaiserthume“ Heft I, 1817

Bez.: J Fischer ad nat. delt. H. Reinhold sculp. In der Platte bez. IF f. 1815 ad natur:



Abb. 33: Heinrich Reinhold: *Der Falkenturm auf dem Mönchsberg*  
Ölgemälde, 1818, München, Privatbesitz

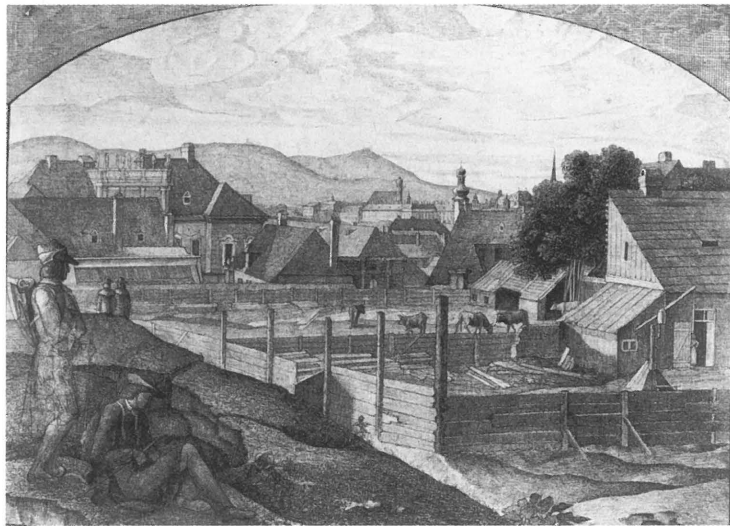


Abb. 34: Ferdinand Olivier (1785 - 1841): *Gehöft in Wieden am  
Starhemberg-Schönburg-Palais*, Federzeichnung, 177 x 256 mm,  
1814/15, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr.  
Fe. Olivier Nr. 16



Abb. 35: Ferdinand Olivier: Die Steinbrüche bei der Matzleinsdorfer Pfarrkirche, 1814/15, Federzeichnung, 160 x 240 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien, Inv. Nr. 28.272 D-Pr.

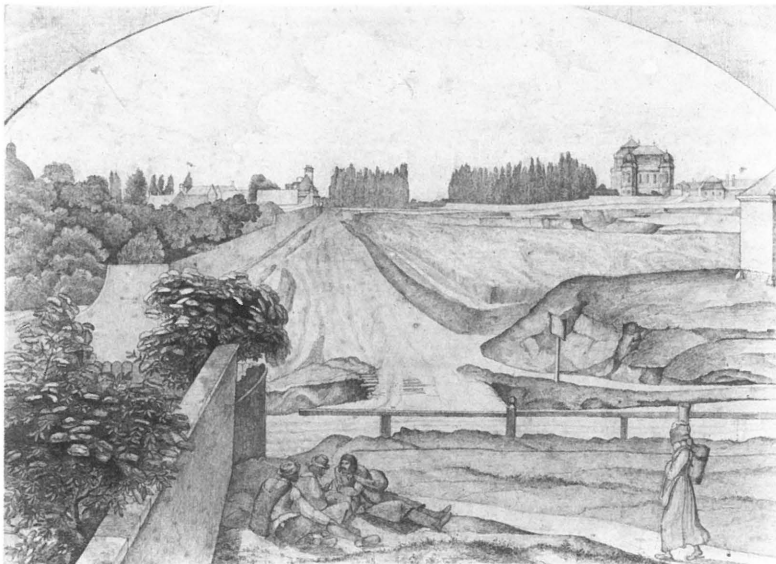


Abb. 36: Ferdinand Olivier: Die Sandgsetten auf der Wieden am Belvedere, 1814/15, Bleistiftzeichnung, 173 x 253 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Fe. Olivier Nr. 15



Abb. 37: Johann Christoph Erhard (1795 - 1822): Portal am Ruprechtsbau des Heidelberger Schlosses, 1818

Aquarellierte Federzeichnung, 255 x 188 mm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Erhard Nr. 34



Abb. 38: Jakob Alt (1789 - 1872)/Adolf Kunike (1777 - 1838): Nieder-Österreich: Klosterneuburg, Kolorierte Lithographie, 258 x 325 mm. Aus der Serie: 264 Donau-Ansichten vom Ursprung bis zum Ausflusse ins Meer, 1826, Bez. Druck v. Kunike - Gez. v. J. Alt

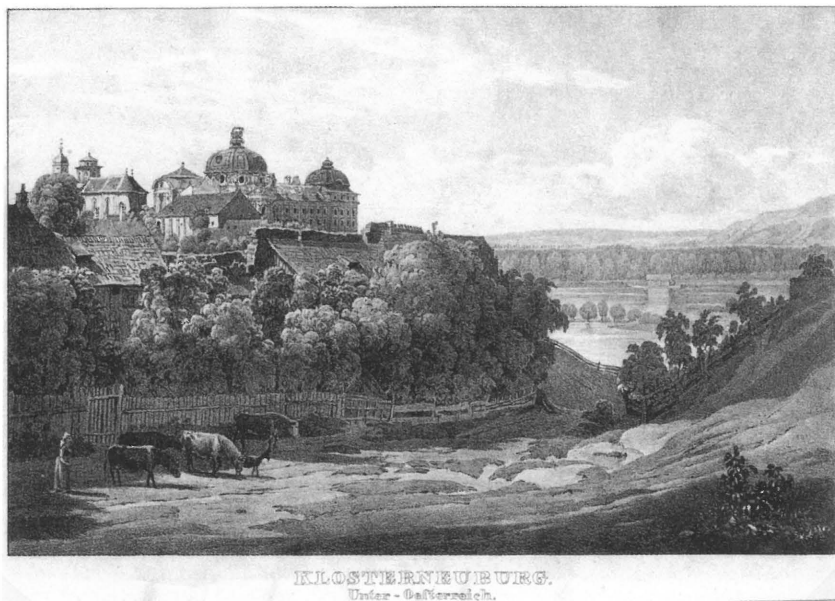


Abb. 39: Jakob Alt: Klosterneuburg. Aus der Serie „Donauansichten vom Ursprunge bis Belgrad“, 1833, Lithographie, 127 x 193 mm



Abb. 40: Johann Richter (1823 - ??) nach Eduard Willmann (1820 – 1877):  
Stiftskirche in Klosterneuburg. Stahlstich, 150 x 120 mm  
Aus: Carl August Schimmer, *Das Kaiserthum Oesterreich in seinen merkwür-  
digsten Städten, Badeorten, seinen Domen, Kirchen und sonstigen ausgezeich-  
neten Baudenkmalern*, Darmstadt 1838, Bez. Gem. v. E. Willmann – Stahlst. v.  
J. Richter





KLOSTERNEUBURG

Abb. 41: F. Foltz nach Rudolf v. Alt: Klosterneuburg. Stahlstich, 156 x 100 mm  
 Aus Jakob und Rudolf Alt, *Donau-Album von Ingolstadt bis Hainburg*, Wien um 1850  
 Fälschlich bez. Gez. v. J. Alt – Gest. v. F. Foltz





*Abb. 42: Eduard Ritter (1808 – 1853):  
Blick durch die Kreuzergasse auf die Stiftskirche  
Öl auf Leinwand, 37,1 x 30,6 cm  
Stiftsmuseum Klosterneuburg, Inv. Nr. GM 521*

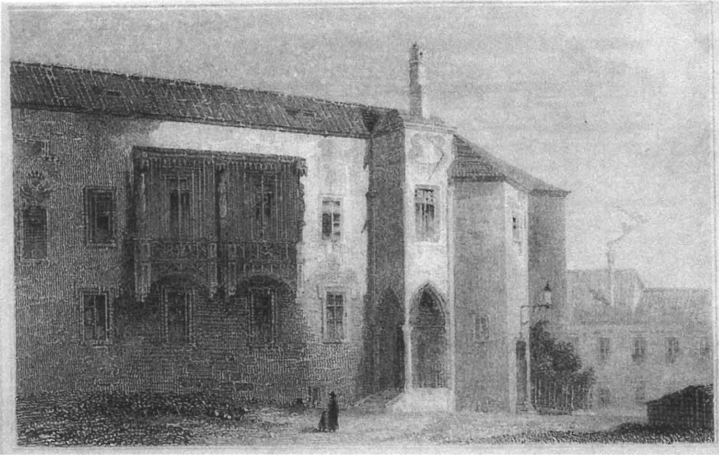


Abb. 43: Ein Theil des Klosterhofs in Klosterneuburg.

Stahlstich, 86 x 145 mm

Bez. Druck und Verlag von G.G. Lange in Darmstadt. Aus: Carl August Schimmer, *Das Kaiserthum Oesterreich in seinen merkwürdigsten Städten, Badeorten, seinen Domen, Kirchen und sonstigen ausgezeichneten Baudenkmalern*, Darmstadt 1838

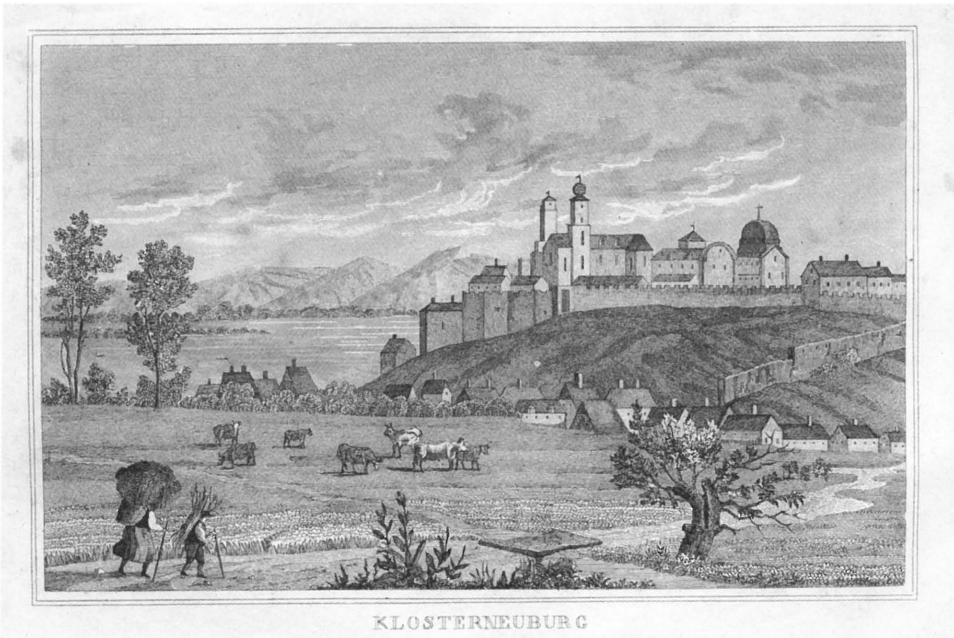


Abb. 44: Klosterneuburg

Kupferstich, 135 x 180 mm

Aus „Strahlheims Wundermappe“, Frankfurt/Main 1837



*Entrée du Couvent de Kloster-Neubourg*

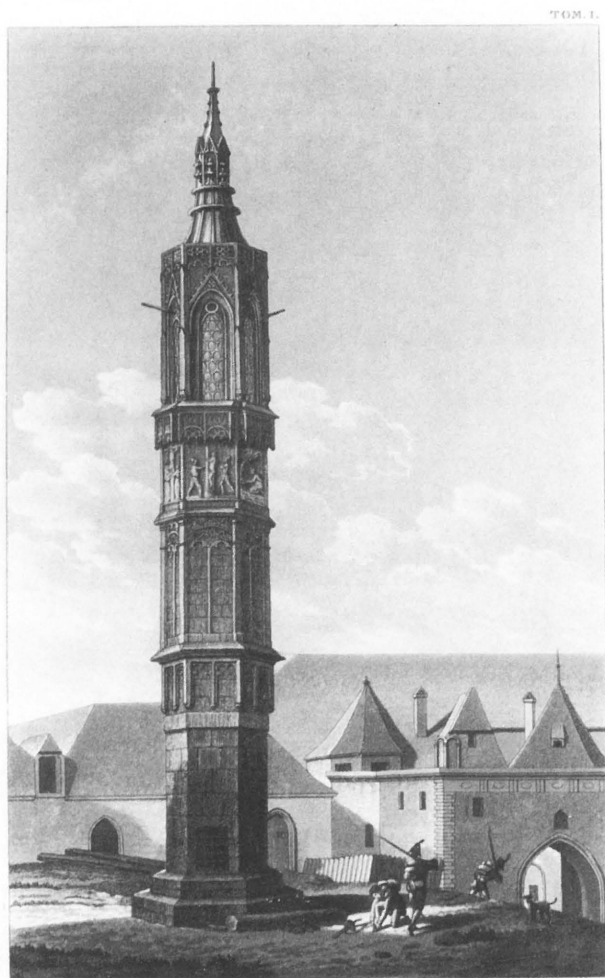
Abb. 45:

Benedikt Piringer (1780 - 1826) nach Leopold Lieb (1771 - 1836): *Entrée du Couvent de Kloster-Neubourg*

Aquatintaradierung, 248 x 345 mm

Aus: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque en Autriche*, 1821

Bez. Lieb del. - Piringer sculp.



*Monument Gothique à l'entrée du Couvent de Closter-Neubourg*

Abb. 46: Benedikt Piringer nach Franz Jaschke (1775 - 1842): Monument gothique à l'entrée du Couvent de Closter-Neubourg. Aquatintaradierung, 350 x 241 mm. Aus: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque en Autriche*, 1821, Bez. Jaschke del. - Piringer sculp.



*2. Vue du Couvent de Closter-Neubourg*

Abb. 47: 2e Vue du Couvent de Closter-Neubourg

Aquatintaradierung, 250 x 350 mm

Aus: Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque en Autriche*, 1821

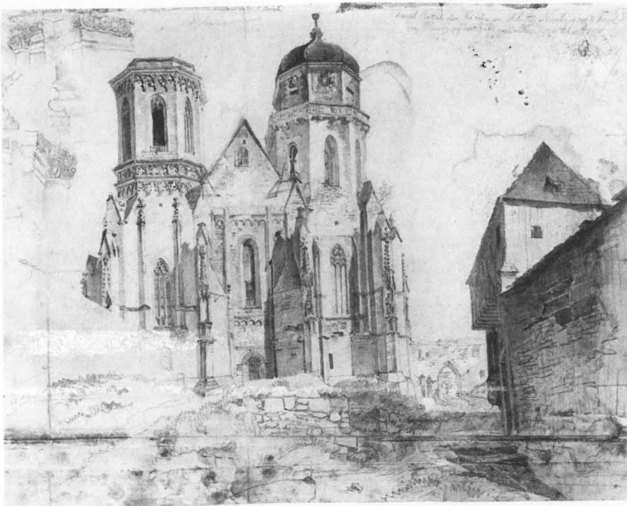


Abb. 48: Georg Christoph Wilder (1794-1855): Westfront der Stiftskirche in Klosterneuburg, 1819. Bleistiftzeichnung laviert, 235 x 300 mm

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, S.P. 11253

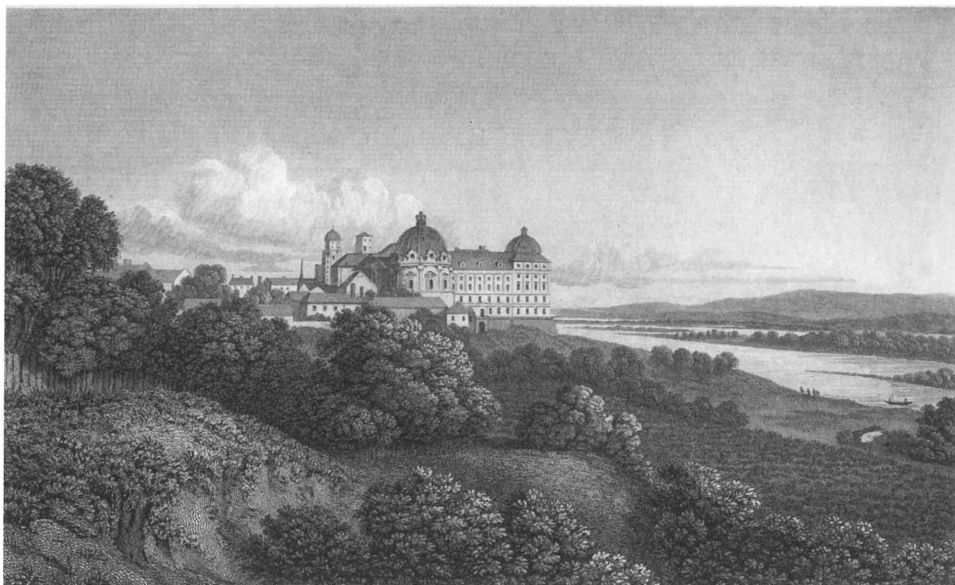


Abb. 49: George Corbould (1786 - 1846) nach Robert Batty (1789 - 1848): Klosterneuburg. Stahlstich, 135 x 210 mm. Aus „German Scenery made in 1820 by Captain Batty of the Grenadier Guards, F.R.S“, Bez. Drawn by Captn. Batty - Engraved by G. Corbould, London 1822



Abb. 50: Edward Francis Finden (1791 - 1857) nach Robert Batty (1789 - 1848) Near the Danube, above Klosterneuburg. Kolorierter Stahlstich, 135 x 210 mm Aus „German Scenery made in 1820 by Captain Batty of the Grenadier Guards, F.R.S“, Bez. Drawn by Captn. Batty - Engraved by E. Finden, London 1822



Abb. 51: William Mossman (? - 1851) nach William Henry Bartlett (1809 - 1854): View from the Leopoldsberg (Looking to Klöster-Neuburg). Kolorierter Stahlstich, 120 x 180 mm. Aus: „The Danube: its History, Scenery and Topography“



Abb. 52: Joseph Clayton Bentley (1809 - 1851) nach William Henry Bartlett (1809 - 1854): Kloster-Neuburg. Stahlstich, 120 x 180 mm. Aus: „The Danube: its History, Scenery and Topography“. Bez. W.H.Bartlett - J.C.Bentley



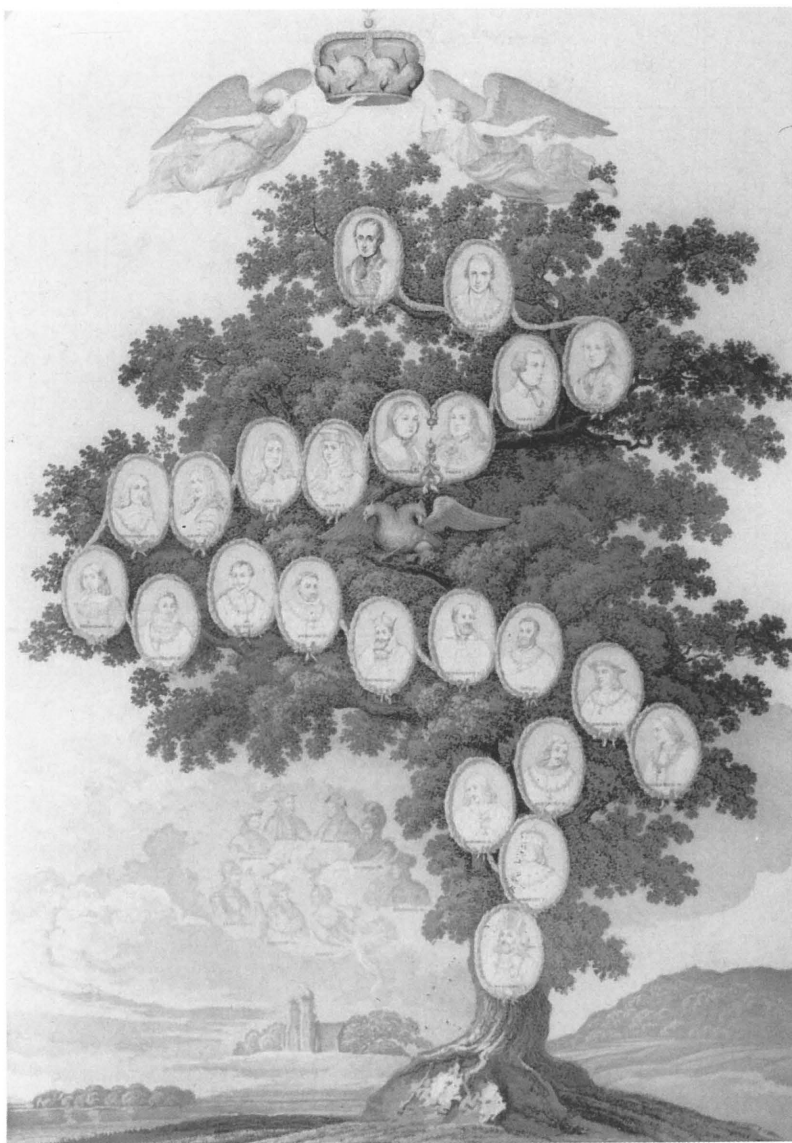


Abb. 53: Allegorisch-genealogischer Stammbaum des Hauses Österreich. Aus „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“  
Aquatinta 600 x 425 mm  
Unbez.



Abb. 54: Theodor Festorazzo (1800 - 1862): Stifts-Kirche Klosterneuburg (Stiftskirche mit dem Hauptthore Nr. 1). Aus: *Das Stift der regulierten Augustiner Chorherren*. Aquatinta, 330 x 453 mm. Bez. Th. Festorazzo del. & sc. - Wernigk impr.



Abb. 55: Theodor Festorazzo : Stiftskirche in Klosterneuburg. (Stiftskirche, äußere Epistelseite), Aus: *Das Stift der regulierten Augustiner Chorherren*. Aquatinta, 330 x 463 mm. Bez. Th. Festorazzo del. & sc. - Joh. Feiertag gedruckt.



*Abb. 56: Stiftskirche III*

*Aus „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“, Aquatinta, 370 x 300 mm  
Unbezeichnet*



Abb. 57: Kapelle Nro.1 in Klosterneuburg

Radierung, 272 x 360 mm. Aus „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“  
Unbezeichnet



*Abb. 58: Das Innere der Stiftskirche  
Aquatinta, 520 x 415 mm. Aus „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“  
Unbezeichnet*



Abb. 59: Georg Christoph Wilder (1794 - 1855): Die Apsis der Stiftskirche von Klosterneuburg. Aquarellierte Bleistiftzeichnung, 169 x 230 mm, Wien Museum, Inv. Nr. 63.977, Copyright Wienmuseum

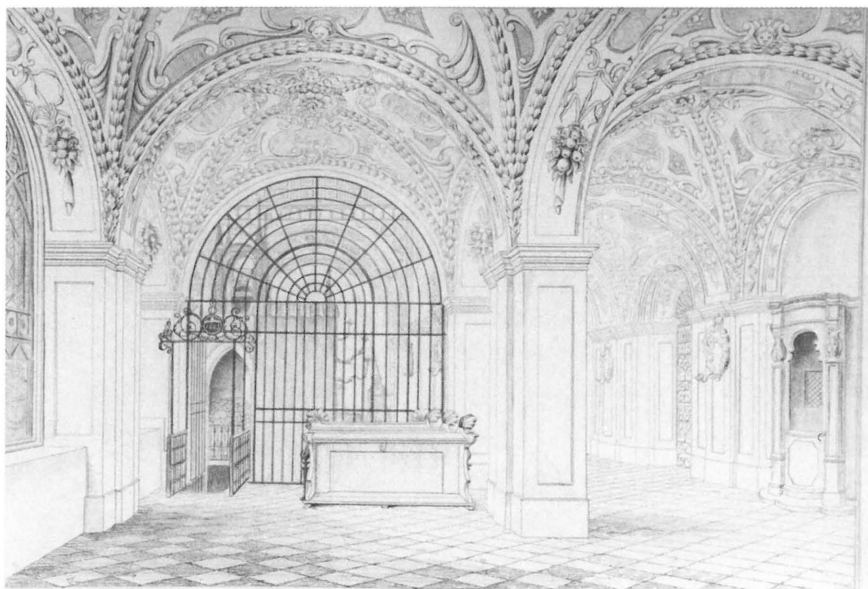
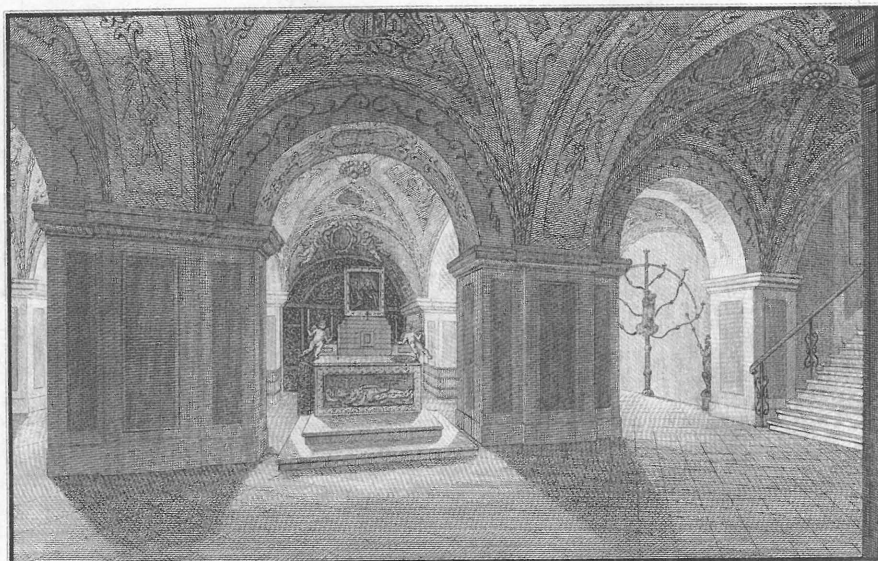


Abb. 60: Leopolds Kapelle in Klosterneuburg. Radierung, 276 x 370 mm. Aus „Das Stift der regulierten Augustiner-Chorherren“. Unbezeichnet



*Die Grabstätte des heiligen Leopold zu Klosterneuburg.*

Abb. 61: Joseph Kovátsch (1799 - 1836): Die Grabstätte des heiligen Leopold zu Klosterneuburg, Kupferstich, 140 x 190 mm. Bez. Jos. Kovatsch fec.





Abb. 62: G. Bauer nach Michael Haller: Kreuzgang Nr. 2 in Klosterneuburg

Radierung, 547 x 420 mm, Aus „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“. Bez. M. Haller del. - G. Bauer sc.

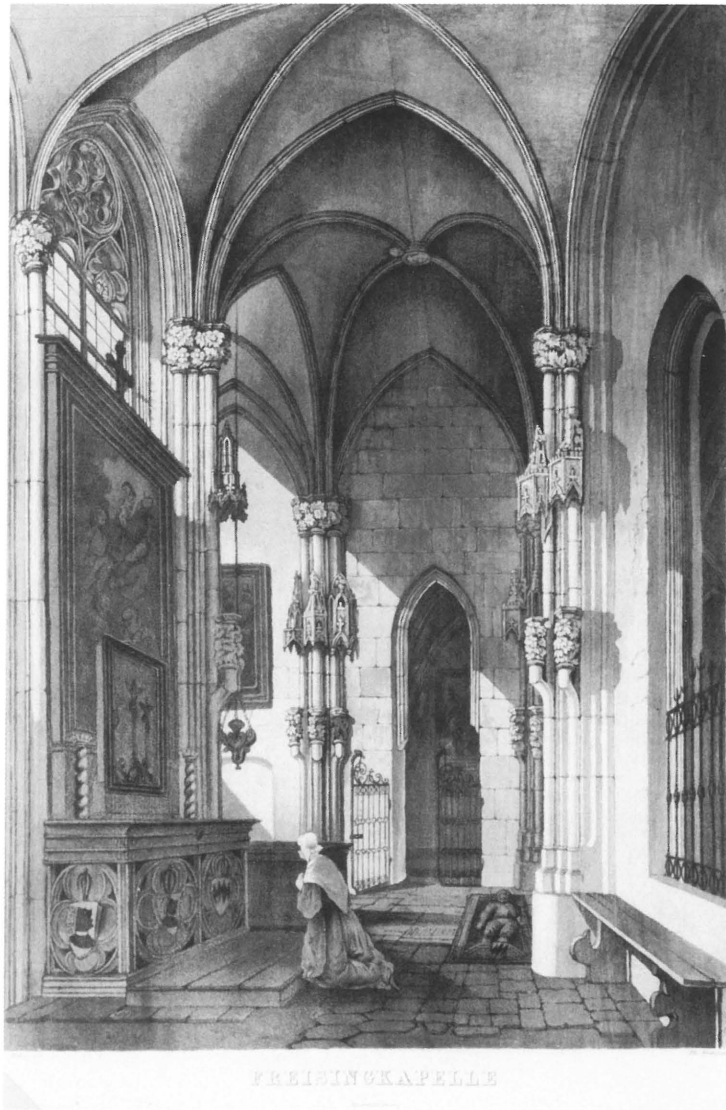


Abb. 63: Theodor Festorazzo nach Michael Haller: Freisingkapelle in Klosterneuburg.  
 Aus: „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“, Aquatinta, 540 x 415 mm  
 Bez. M. Haller del. - Th. Festorazzo sc.



Abb. 64: Theodor Festorazzo nach Michael Haller: Kreuzgarten in Klosterneuburg

Aus: „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“, Aquatinta, 370 x 310 mm

Bez. M. Haller del. - Th. Festorazzo sc- Wernigk imp.



Abb. 65: Theodor Festorazzo nach Michael Haller: Leopoldshof in Klosterneuburg (Nr.1). Aus: „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“, Aquatinta, 215 x 285 (Bildausschnitt, Platte gemeinsam mit Abb. 66). Bez. M. Haller del. - Th. Festorazzo sc. - Gedruckt v. Joh. Feiertag

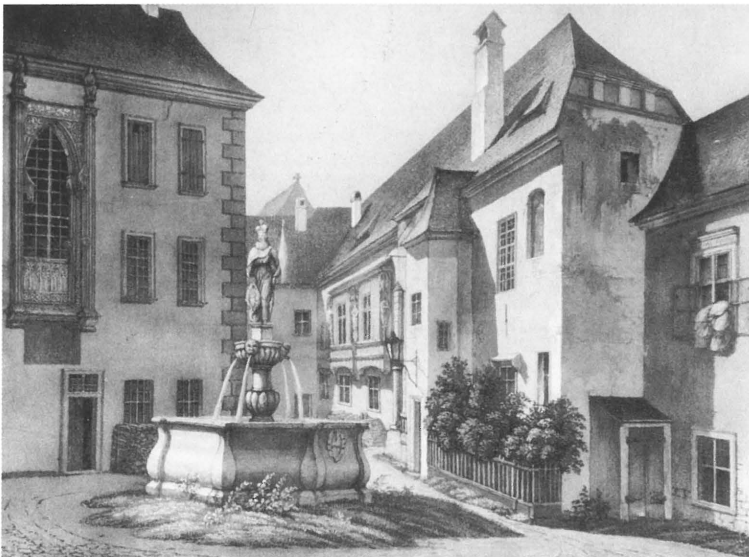


Abb. 66: Theodor Festorazzo nach Michael Haller: Leopoldshof in Klosterneuburg (Nr. 2). Aus: „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“. Aquatinta, 215 x 285 (Bildausschnitt, Platte gemeinsam mit Abb. 65). Bez. M. Haller del. - Th. Festorazzo sc. - Gedruckt v. Joh. Feiertag

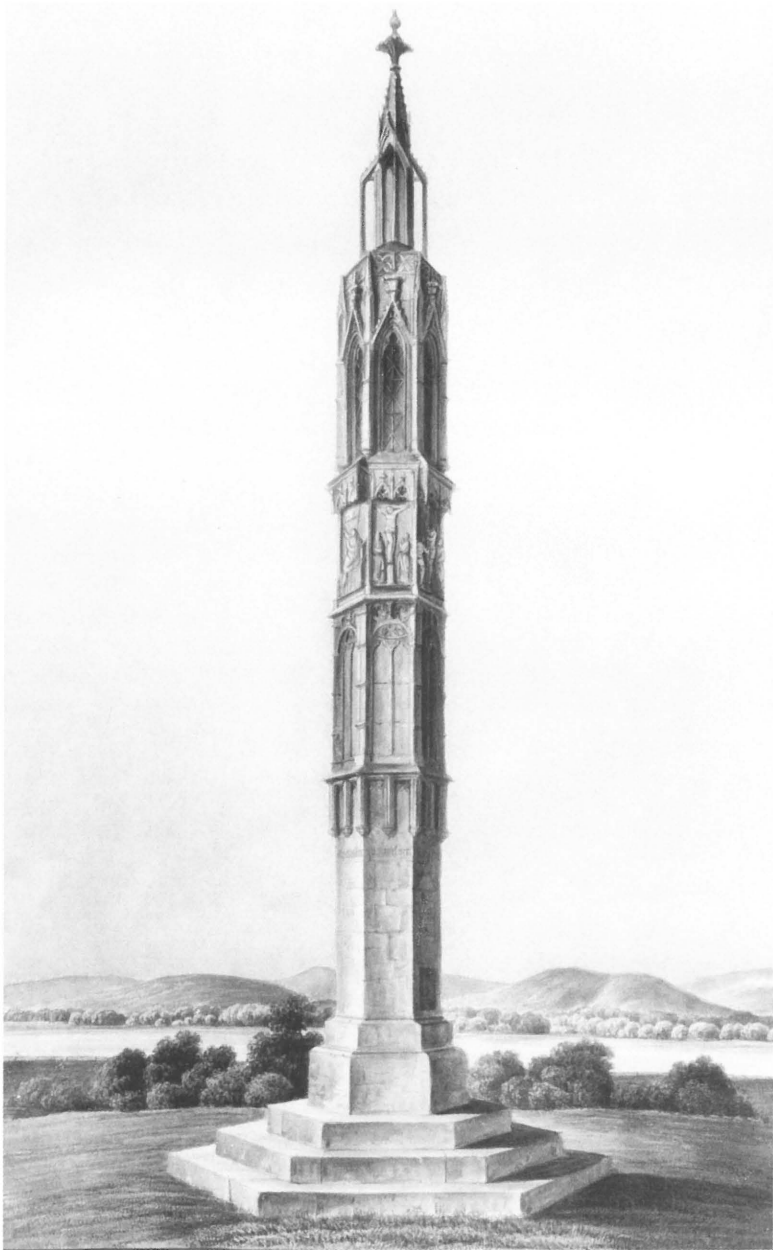


Abb. 67: Theodor Festorazzo nach Michael Haller: Ewige-Licht-Säule  
Aus: „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“, Aquatinta, 420  
x 275 mm, Bez. M. Haller del. - Th. Festorazzo f.



Abb. 68: Rudolf von Alt (1812 - 1905): Die Tutzsäule in Klosterneuburg, 1840  
 Bleistift und Deckweiß auf braunem Papier, 276 x 219 mm  
 Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz, Inv.-Nr. 820-1-Ka 160 (Sammlung Kastner)

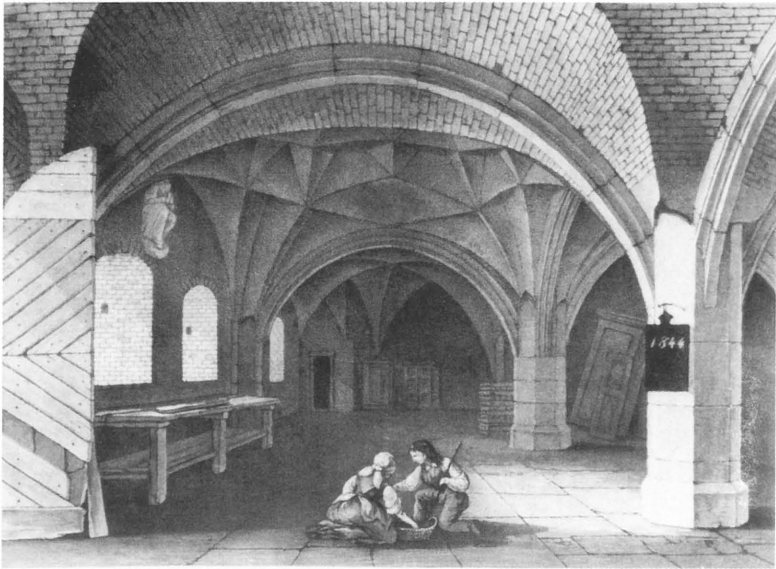


Abb. 69: Theodor Festorazzo nach Michael Haller: Muschelgewölbe in Klosterneuburg. Aus: „Das Stift der regulirten Augustiner- Chorherren“, Aquatinta, 300 x 370 mm. Bez. M. Haller del. - Th. Festorazzo sc- Wernigk imp.



Abb. 70: Theodor Festorazzo nach Michael Haller: Erster Hof des Stiftes Klosterneuburg von der Nordseite / Zweiter Hof des Stiftes Klosterneuburg von der Nordseite. Aus: „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“, Aquatinta, 420 x 545 mm (Platte). Bez. M. Haller del. - Th. Festorazzo sc- Wernigk imp.



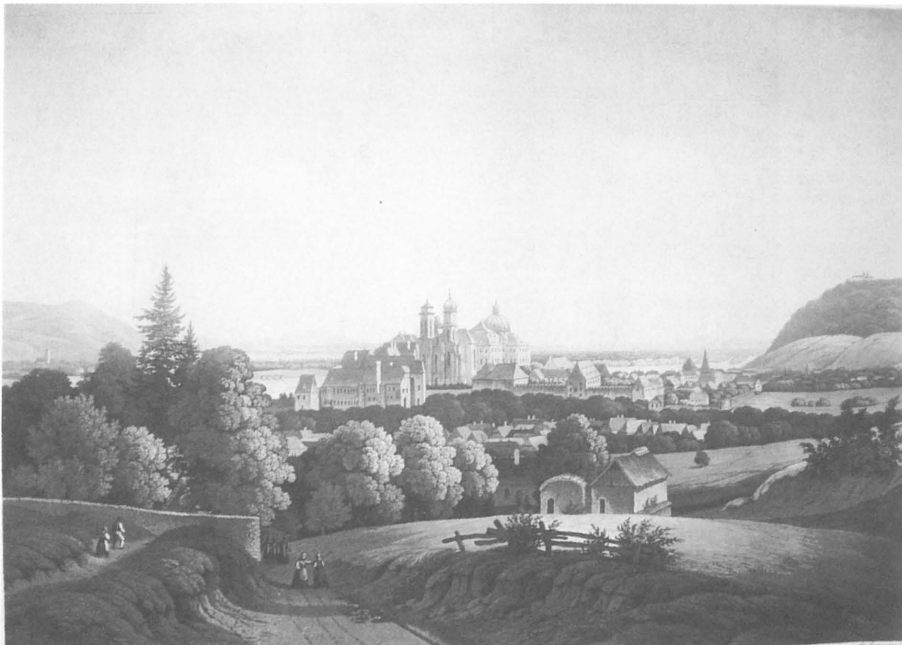


Abb. 71: Theodor Festorazzo nach Michael Haller: Klosterneuburg - Westseite. Aus: „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“, Aquatinta, 420 x 545 mm. Bez. M. Haller del. - Th. Festorazzo sc- Wernigk imp.

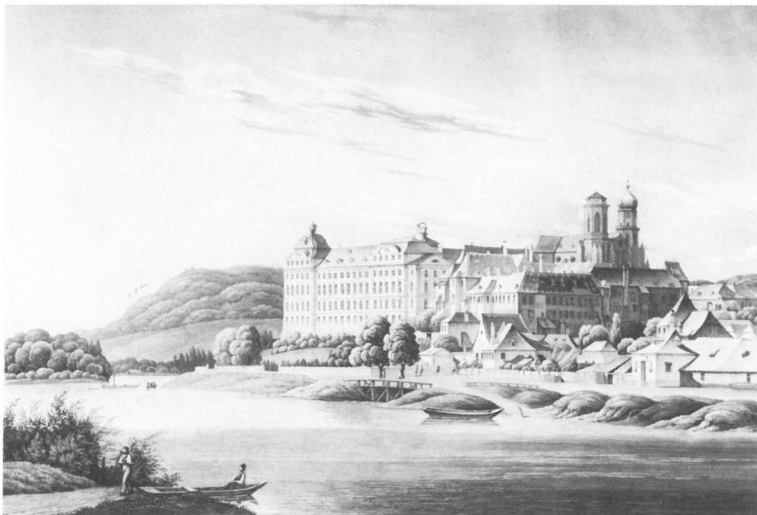


Abb. 72: Theodor Festorazzo: Nordostseite des Stiftes Klosterneuburg  
Aus: „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“. Aquatinta, 420 x 545 mm. Bez.  
Th. Festorazzo del. et sc. - Joh. Feiertag gedruckt

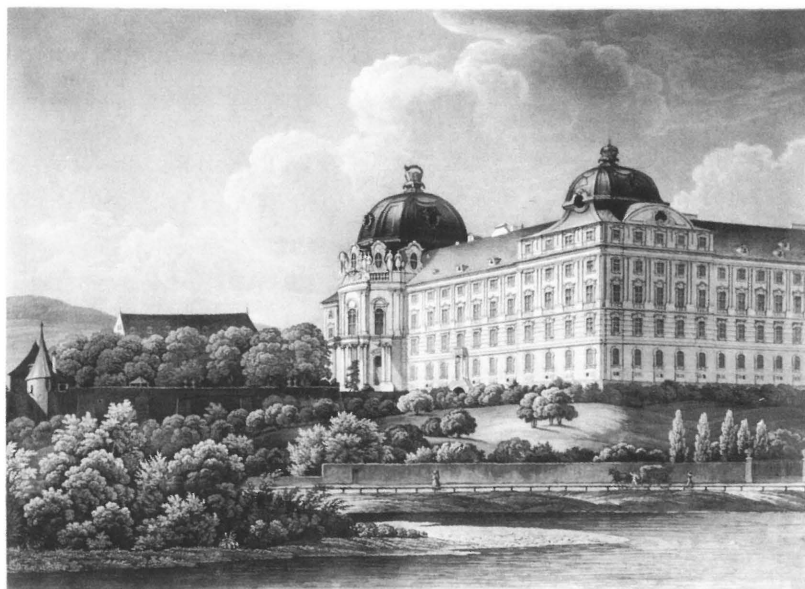


Abb. 73: Theodor Festorazzo: Ostseite des Stiftes Klosterneuburg. Aus: „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“. Aquatinta, 420 x 545 mm. Bez. Th. Festorazzo del. & sc. - Gedruckt von Joh. Feyertag

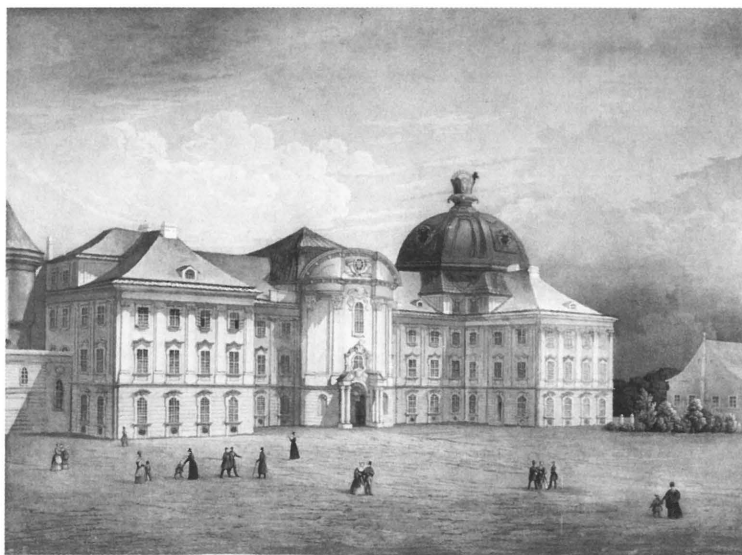


Abb. 74: Theodor Festorazzo: Eingangsportal des Stiftes Klosterneuburg. Aus: „Das Stift der regulirten Augustiner-Chorherren“, Aquatinta, 420 x 545 mm. Bez. Th. Festorazzo del. & sc. - Gedruckt von Heinrich Prey

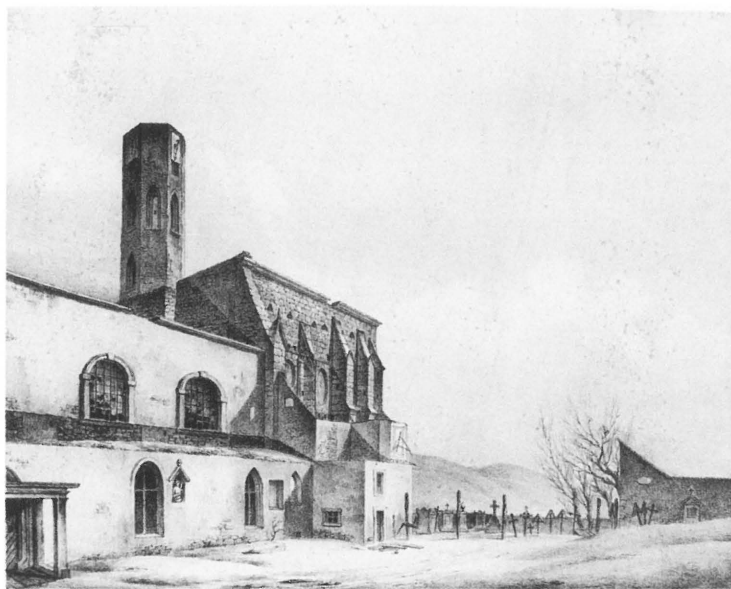


Abb. 75: Theodor Festorazzo: St. Martin - Pfarrkirche der unteren Stadt Klosterneuburg. Erinnerung an den 23. Januar 1844, Lithographie, 330 x 420 mm. Bez. Th. Festorazzo del. - Gedr. b. J. Rauh

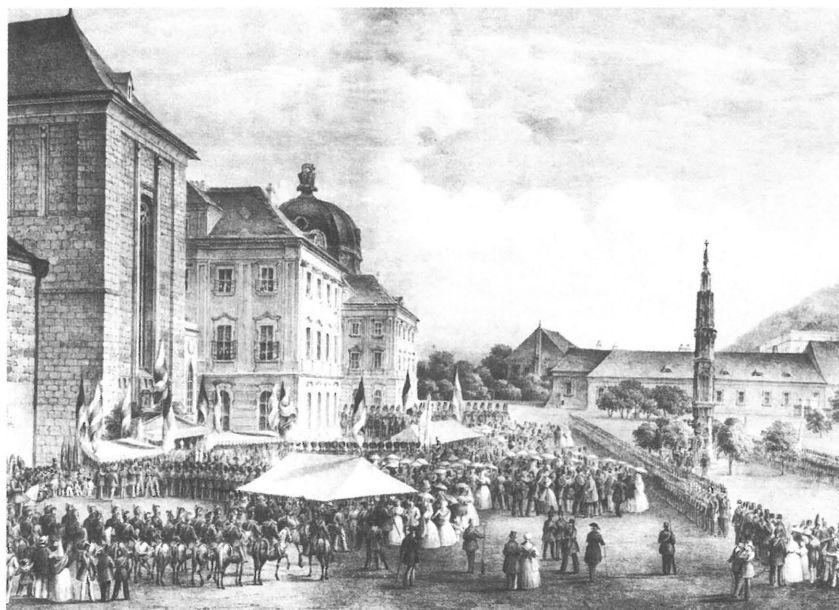


Abb. 76: Theodor Festorazzo: Fahnenweihe der Nationalgarde in Klosterneuburg am 30. Juli 1848, Lithographie, 360 x 495 mm. Bez. Festorazzo del.

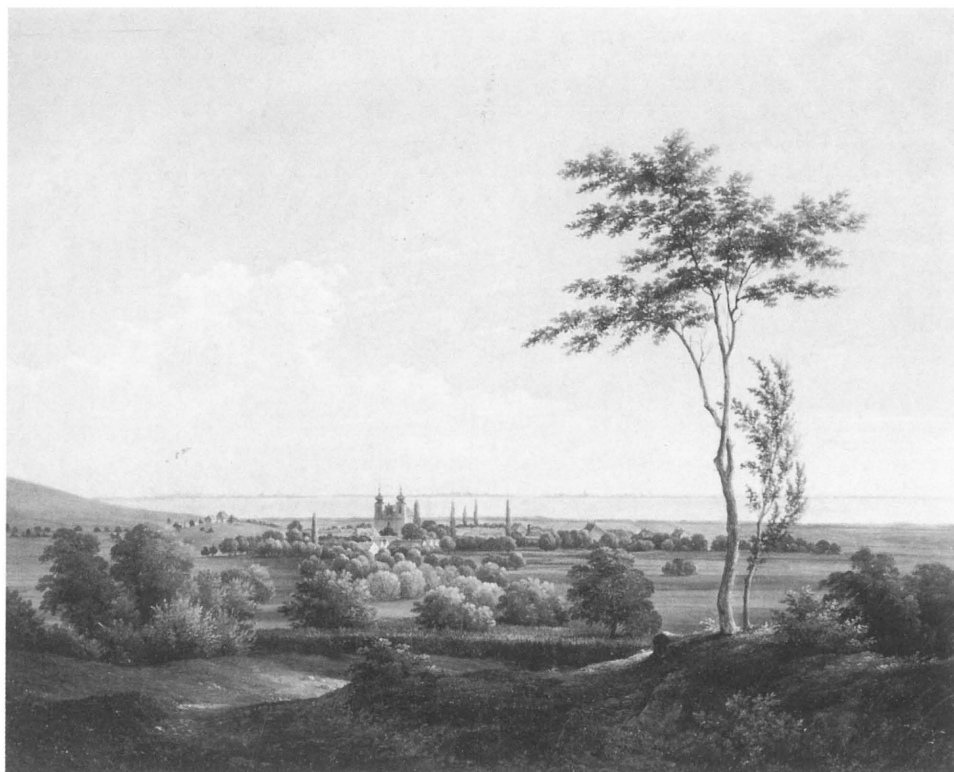


Abb. 77: Theodor Festorazzo: *Winden am See*, 1847

Öl auf Leinwand, 34 x 42 cm. Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Inv.Nr. 403

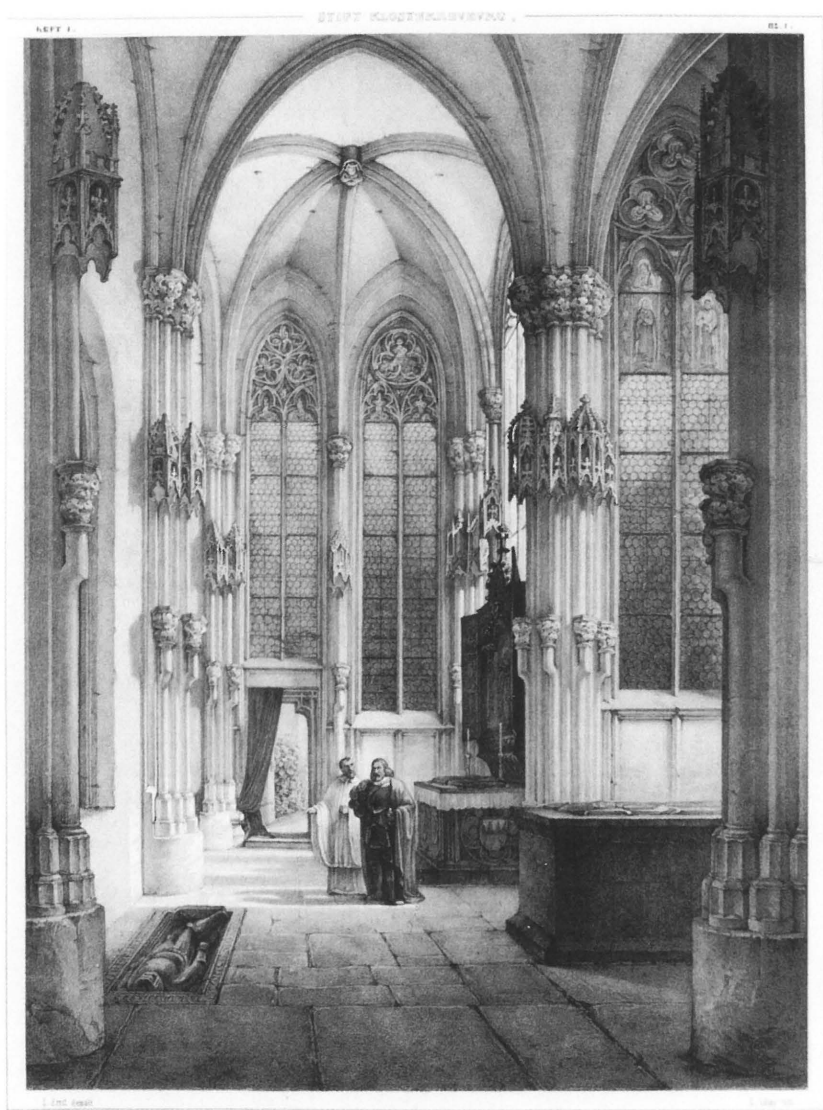


Abb. 78: Karl Ludwig Libay (1814-1888) nach Leopold Ernst (1808-1862): Die Wehinger-Kapelle in Klosterneuburg, Lithographie, 420 x 315 mm  
 Aus: „Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich“ Heft I, Blatt I  
 Bez. L. Ernst gemalt - L. Libay lith.

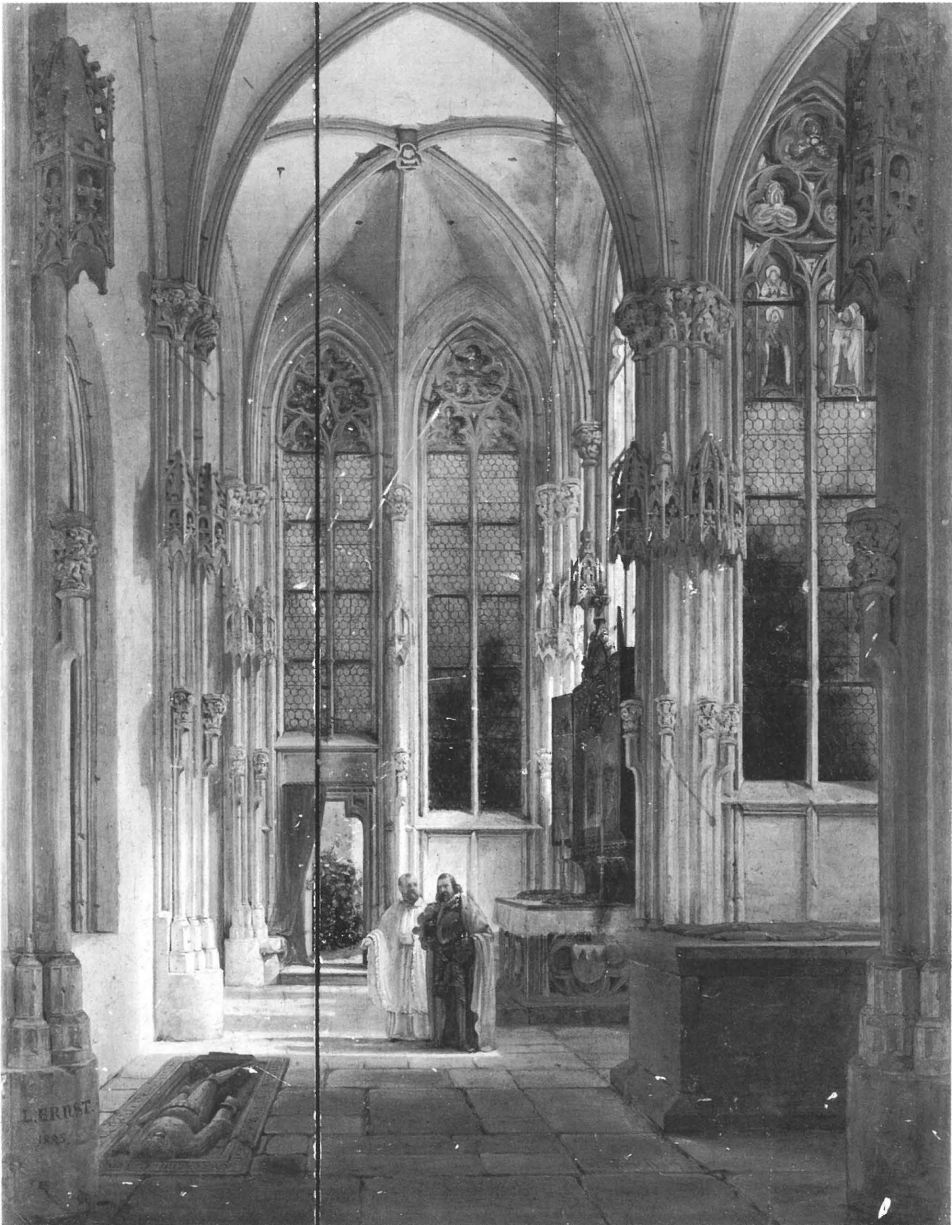


Abb. 79: Leopold Ernst: Die Wehinger-Kapelle im Kreuzgang in Klosterneuburg, dat. 1845

Öl auf Holz, 63 x 47 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 3469

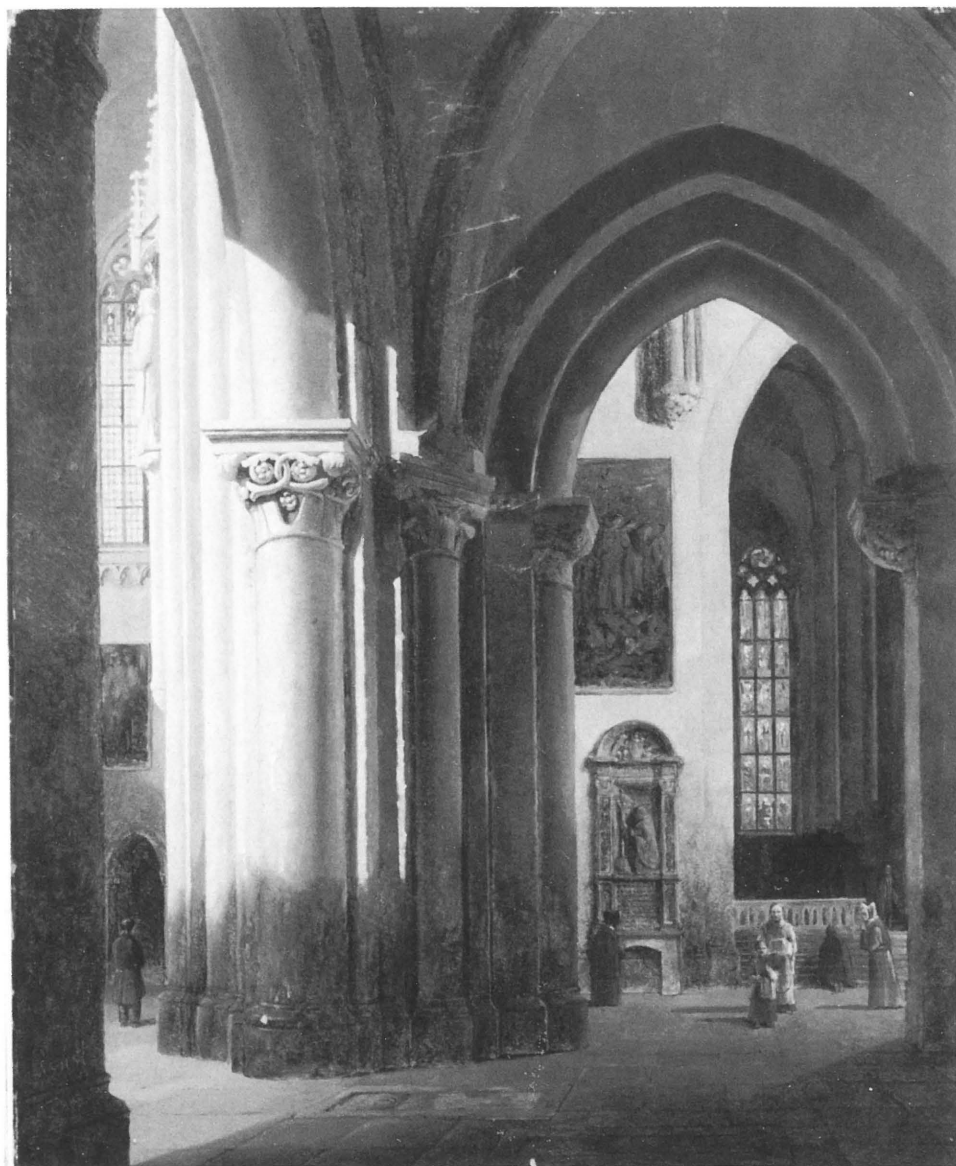


Abb. 80: Leopold Ernst: *Inneres einer gotischen Kirche*, dat. 1838  
Öl auf Leinwand, 60 x 49 cm, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Inv. Nr. GM 357





Abb. 81: Joseph Gerstmeyer (1801 - 1870): Inneres einer Mönchskapelle, dat. 1852. Öl auf Leinwand, 60,5 x 47,5 cm, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Inv. Nr. GM 556



Abb. 82: Karl Ludwig Libay nach Leopold Ernst: Ansicht des Klosterhofes (sogenannter Kreuzgarten), Lithographie, 335 x 410 mm. Aus: „Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich“ Heft II, Blatt I. Bez. L. Ernst gemalt - L. Libay lith.

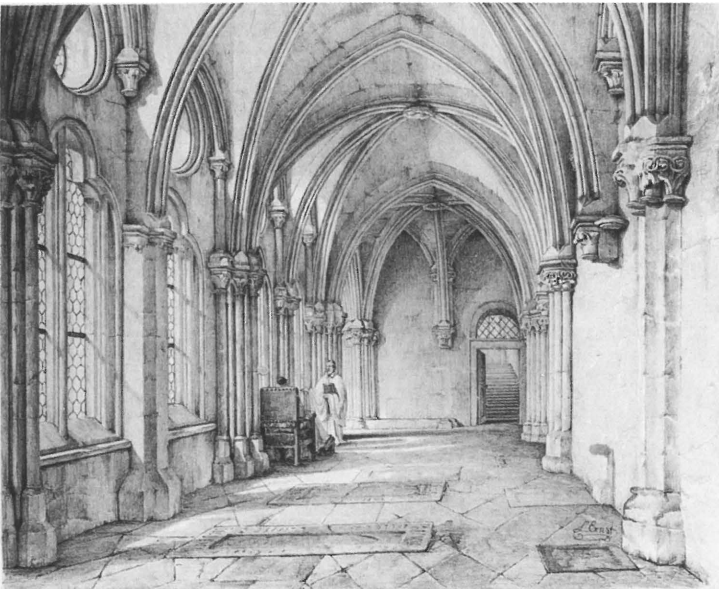


Abb. 83: Leopold Ernst: Innere Ansicht des Kreuzgangs. Lithographie, 335 x 410 mm Aus: „Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich“ Heft II, Blatt VI. Bez. L. Ernst gezeichnet und lithogr. Außerdem in der Platte signiert L. Ernst

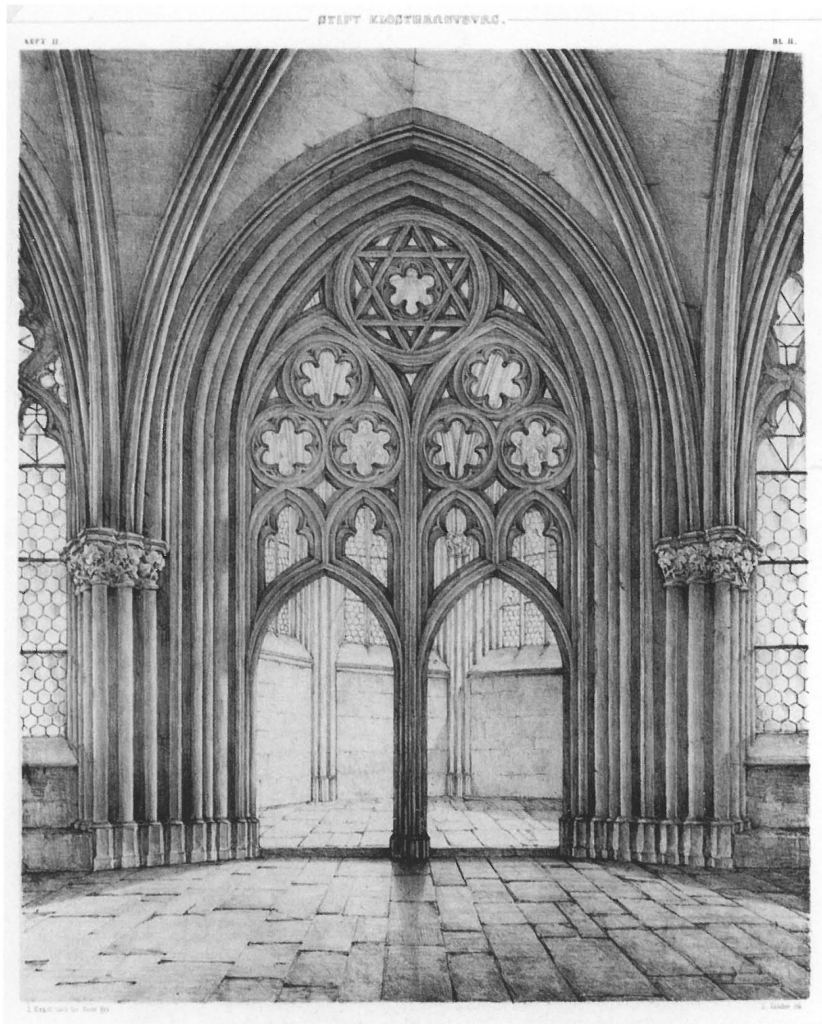


Abb. 84: Leopold Oescher (1804-1849) nach Leopold Ernst: Eingang zur sogenannten Agneskapelle. Lithographie, 405 x 340 mm. Aus: „Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich“, Heft II, Blatt II. Bez. L. Ernst nach der Natur gez. - L. Oescher lithogr.



Abb. 85: Karl Ludwig Libay nach Leopold Ernst: Innere Ansicht einer Erkers von einem Zimmer in der alten herzoglichen Burg. Lithographie, 335 x 410 mm  
 Aus: „Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich“, Heft III, Blatt I  
 Bez. L. Ernst nach der Natur gez. - L. Libay lithogr

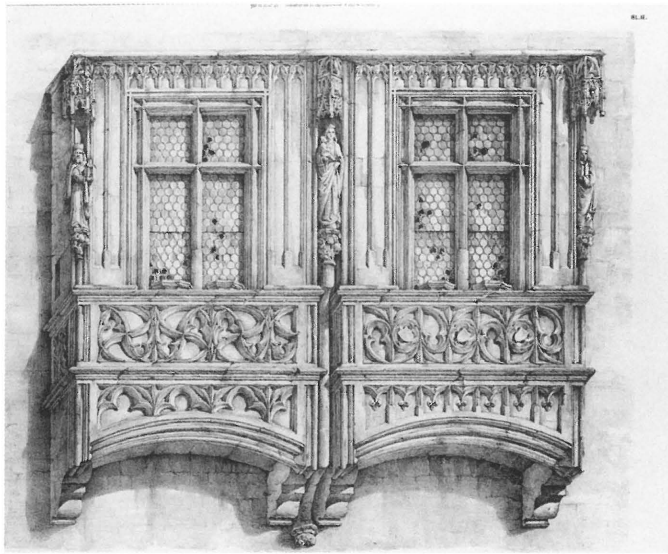


Abb. 86: Leopold Oescher nach Leopold Ernst: Aeußere Ansicht eines Erkers. Lithographie, 330 x 410 mm. Aus: „Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich“, Heft III, Blatt II. Bez.: L. Ernst nach der Natur gez. – L. Oescher lith.



Abb. 87: F. Schnorr nach Domenico Quaglio (1786-1837): Ansicht der Abteikirche zu Laach. Lithographie, 245 x 330 mm. Aus: Sulpiz Boisserée, „Denkmale der Baukunst vom 7. bis 13. Jahrhundert am Niederrhein“ 1833. Bez. Domenico Quaglio ad natur. Delin. – F: Schnorr lithogr.

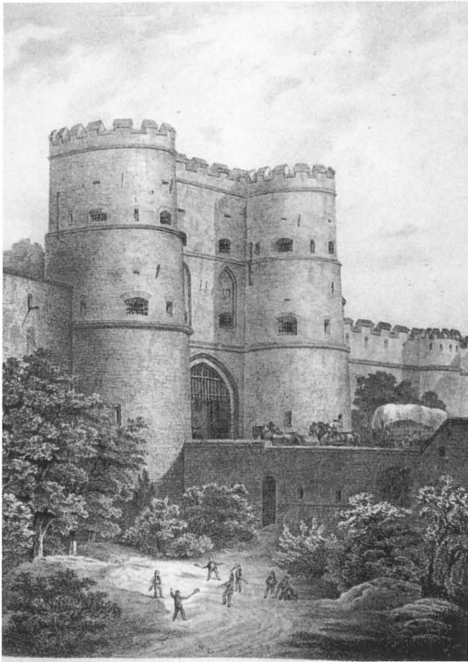


Abb. 88: F. Schnorr nach Domenico Quaglio:  
 Das Ehren-Thor an der Stadt Köln  
 Lithographie, 330 x 245 mm  
 Aus: Sulpiz Boisserée, „Denkmale der  
 Baukunst vom 7. bis 13. Jahrhundert am  
 Niederrhein“ 1833  
 Bez. Dom. Quaglio ad natur. delin. - F.  
 Schnorr lithogr.



Abb. 89: Ignaz Bergmann (1797 – 1865) nach Domenico Quaglio  
 Ansicht der Abteikirche St. Martin zu Köln von der Rhein-Seite. Lithographie,  
 260 x 330 mm. Aus: Sulpiz Boisserée, „Denkmale der Baukunst vom 7. bis 13. Jahrhun-  
 dert am Niederrhein“ 1833. Bez. Domenico Quaglio ad. natur. Delin. – I. Bergmann  
 litho.



Abb. 90: Leopold Ernst: *Abendstimmung (Gotisches Architekturcapriccio)*, dat. 1850  
Öl auf Leinwand, 69 x 95 cm, Privatbesitz, Rom