

Inhalt

Einleitung	13
Zur Baugeschichte der Niederösterreichischen Statthaltereirei und der Entstehungsgeschichte der künstlerischen Ausstattung des Marmorsaals	15
Die Genese des Bildprogramms	19
Erster Programmwurf	19
Der zweite Gesamtentwurf	35
Zweiter und dritter Programmwurf	39
Die Aquarellentwürfe	40

Der Freskenzyklus

Einleitung und Überblick	43
Zu den schriftlichen und bildlichen Quellen Leopold Kupelwiesers	45
Die einzelnen Bildfelder: Bezüge, Quellen, Intentionen	47
Die gekrönte Austria	47
Odoaker vor dem heiligen Severin (465 – 470)	56
Leopold I. stürmt Melk (984)	63
Die drei Erbauer der St. Stephanskirche	68
Die Gründung der Universität Wien durch Rudolf IV. (1364)	77
Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod	81
Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren	85
Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen	90
Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.	95
Das öffentliche Gericht zu Tulln (1200)	100
Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein	109
Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697	116
Die Aufgebote von 1797	125
Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern	132
Der Kongress zu Wien 1814	137
Einleitung zu den Herrscherporträts	143

Rudolf I.	144
Maria Theresia	148
Maximilian I.	151
Joseph II.	154
Albrecht II.	156
Ferdinand II.	158
Ferdinand I. der Gütige	161
Franz Joseph I.	164
Rezensionen	166

Fresko und Karton als Formen öffentlicher Kunst

Das Fresko: zur Konstruktion eines Gattungsbegriffs	167
Die Praxis nazarenischer Wandmalerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Technik und Stil	168
Öffentliche Kunst im Spannungsfeld zwischen Auftraggeber und Publikum	174
Formen der Öffentlichkeit: Leopold Kupelwieser und die Situation der Geschichtsmalerei in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	175
Leopold Kupelwiesers Statthalterei-Zyklus und Entwurf einer Geschichtshalle: österreichische Identitäten und ihre Inszenierungen	188
Zum Problem der „geschichtlichen Wahrheit“ in der Geschichtsmalerei	199
Kupelwiesers Statthalterei-Kartons im Kontext nazarenischer Kartonkunst: „Vom Wesen des Kunstwerks“	201

Materialtechnologische Aspekte

Der Arbeitsprozess im Überblick: Kartonzeichnungen, Probetafeln und Freskoarbeiten	215
Zur Herstellung der Kartons	220
Die Kartons zu den fünf Hauptgemälden der Decke	220
Fünf Kartons zu Herrscherporträts: Rudolf I., Maximilian I., Ferdinand II., Maria Theresia und Joseph II.	224
Die Kartons zu den Allegorien	225
Die Kartons zu den historischen Gemälden an den Wänden	231
Die Kartons zu den beiden Friesen	234
Die weitere Verwendung von neun Kartons als Deckenbilder im Palais Questenberg-Kaunitz.....	235
Die Präsentation der Kartons an der Decke des Palais Questenberg-Kaunitz Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1940 und die Situation danach: Dokumentation und Aktenvermerke	244
Übergabe aller Kartons	249
Zur Aufbewahrung jener Kartons, die nicht im Palais Questenberg-Kaunitz präsentiert wurden	249
Ausstellungen der Kartons	252

Herstellung und Verwendung von Kartons für Wand- und Deckengemälde	
in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Beispiele und Quellenliteratur	257
Die Papierbahn	257
Die Zeichnung	260
Die Fixierung	263
Die Übertragung an die Wand	265
Die Fresko-Probetafeln	267
Kupelwiesers Palette und Maltechnik	270
 Kupelwiesers Papiere: Ein Überblick über die Papierproduktion	
in der Habsburgermonarchie um 1850	273
Die Papiere für Skizzen und Vorstudien	273
Transparentpapiere	276
Papiere für die Kartons	279

Anhang: Programmentwürfe und Korrespondenzen

Nö. Landesarchiv, Varia 8/1a: Programmentwurf I	294
Nö. Landesarchiv, Varia 8/1b: Programmentwurf II	296
Nö. Landesarchiv, Varia 8/1c: Programmentwurf III	297
Nö. Landesarchiv, Varia 8: Schreiben von Leopold Kupelwieser an Freiherrn Kübeck von Kübau	297
Nö. Landesarchiv, Varia 8: Anweisung Kübeck von Kübaus an Freiherrn Talatzko von Gestiecek	298
 Literaturverzeichnis	301
Quellenverzeichnis	305
Personenregister	306

Einleitung

1847 wurde der niederösterreichische Künstler Leopold Kupelwieser (1796–1862) damit beauftragt, den großen Sitzungssaal im neuen Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei mit einem Freskenzyklus zur österreichischen Geschichte auszuschnücken. Während in Deutschland zu dieser Zeit bereits mehrere bedeutende Geschichtszyklen realisiert worden waren, stellte dieses Unternehmen in der österreichischen Monarchie das erste umfassende künstlerische Projekt dieser Art dar. Kupelwieser entwarf selbst das Programm für die insgesamt 23 Bildfelder und legte dabei eine zeitliche Achse von der Römerzeit bis in das frühe 19. Jahrhundert, während er die Geschichte des Habsburgerreichs in historischen Ereignissen verdichtete, die in unmittelbarem Bezug zu den Kernländern Niederösterreich und Wien stehen.

Dieses außergewöhnliche Werk, an dem Kupelwieser fast drei Jahre arbeitete, erhielt – im Gegensatz zu den in Deutschland entstandenen Geschichtszyklen – schon bei der Fertigstellung nur wenig Aufmerksamkeit; nicht zuletzt weil der Zenit der monumentalen Geschichtsmalerei¹ bereits überschritten und der Zyklus im Übrigen zu keiner Zeit öffentlich zugänglich war. Auch die Kunstwissenschaft befasste sich mit dem Werk eher am Rande, vor allem in Zusammenhang mit der sich ab etwa 1820 entwickelnden „Vaterländischen Malerei“. Im Folgenden sei ein kurzer Überblick über die vorhandene Literatur mit ihren unterschiedlichen methodischen Ansätzen, diversen Fokussierungen sowie teils widersprüchlichen Interpretationen gegeben:

Rupert Feuchtmüller behandelt den Freskenzyklus bereits in seinem Beitrag in den Kulturberichten aus Niederösterreich anlässlich einer Ausstellung zu dessen 100-jährigem Bestehen im November 1950 (Feuchtmüller 1950, p. 41ff.). Der Text beschreibt hauptsächlich die einzelnen Bildfelder und geht auch kurz auf die Kartons zu den Wand- und Deckengemälden ein. In seiner 1970 erschienenen Kupelwieser-Monographie Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik führt Feuchtmüller dann einerseits die persönlichen Lebensumstände des Künstlers während seiner Arbeit in der Statthalterei aus, die von den Wirrnissen des Revolutionsjahres 1848 geprägt waren (Feuchtmüller 1970, p. 59), andererseits stellt er den Freskenzyklus in den Kontext nazarenischer Kunst, vor allem in Zusammenhang mit den Fresken im Casino Massimo, und fügt eine kurze Deutung des Dekorationsschemas an, die im Wesentlichen auf dem Erläuterungstext zu der

Stichfolge von ca. 1850² beruht (Feuchtmüller 1970, p. 130f.).

Drei Jahre später widmet Eckart Vancsa Kupelwiesers Freskenzyklus ein Kapitel in seiner Dissertation Aspekte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Wien (Vancsa 1973, p. 154ff.). Auch er stellt Bezüge zu den nazarenischen Fresken im Casino Massimo her, erweitert aber das Vergleichsspektrum auf „nachnazarenische“ Malerei und ideale Geschichtsmalerei, insbesondere finden die Münchner Hofarkadenfresken von Peter Cornelius und die Karlsfresken von Alfred Rethel in Aachen Erwähnung. Weiters beschäftigt sich Vancsa eingehender und kritischer als Feuchtmüller vor ihm mit dem Programm des Freskenzyklus und widerspricht dabei vor allem im Zusammenhang mit der Zuordnung einzelner historischer Szenen zu allegorischen Figuren im zentralen Deckengemälde Feuchtmüllers Interpretation.

Einen wichtigen Beitrag zur Auseinandersetzung mit Kupelwiesers Statthalterei-Zyklus stellen Silvia Petrin Aufsätze Leopold Kupelwiesers Allegorien und „Aus dem unerschöpflichen Bor der österreichischen Geschichte...“ in den NÖ Kulturberichten bzw. im Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich dar (Petrin 1993, p. 10f. und Petrin 1996, p. 529ff.). Die Autorin veröffentlicht hier erstmals Auszüge aus den drei von Kupelwieser handschriftlich verfassten Programmentwürfen, die bis dahin völlig unbekannt waren und erst 1993 bei einer Auktion des Wiener Dorotheums vom Niederösterreichischen Landesarchiv erworben wurden. In ihrem 1996 erschienenen Aufsatz geht Petrin auch ausführlicher auf die Umstände und die Genese der Auftragserteilung ein, erörtert Aufgaben der daran beteiligten österreichischen Zentralverwaltungseinheiten und beleuchtet die Rolle direkt involvierter Personen wie Freiherr Kübeck von Kübau oder Freiherr von Münch-Bellinghausen. In der Folge zitiert die Autorin Ausschnitte aus den Programmentwürfen und bringt diese auch verschiedentlich mit einzelnen Skizzen und Entwürfen zu den unterschiedlichen Bildthemen in Verbindung. Als besonders verdienstvoll müssen an dieser Stelle die historische Kommentierung von Kupelwiesers Texten sowie die his-

1 Im Folgenden wird der Begriff „Geschichtsmalerei“ bevorzugt, um die geschichtlich orientierte Historienmalerei des 19. Jahrhunderts von der allgemeinen Kunstgattung der „Historienmalerei“, die in der Renaissance ihren Ursprung hat, abzugrenzen. Dazu: Fastert (2000) p. 9.

2 Erläuterungstext zur Stichfolge: Die Al-Fresco-Malereien im Saal der k.k. Statthalterei zu Wien, ausgeführt von Kupelwieser. Wien, o.J. (um 1850) o.S.

toriographischen Verweise hervorgehoben werden. Zum ersten Mal werden hier als literarische bzw. historiographische Quellen Eduard Maria Lichnowskys Geschichte des Hauses Habsburg (Wien 1836) und Anton Zieglers Gallerie aus der Österreichischen Vaterlands-Geschichte (Wien 1837) genannt.

Markus Kristan zitiert in dem Katalog zur Ausstellung *Der Blick zurück – Österreichische Geschichte in Darstellungen aus der Zeit Kaiser Franz Josephs* (Ausstellung im Looshaus, 1996/97), in der eine Stichfolge nach den Fresken aus dem Besitz der Albertina gezeigt wurde, lediglich den Erläuterungstext zu der Stichfolge von ca. 1850.

Zuletzt beschäftigte sich Werner Telesko in seinem Band *Geschichtsraum Österreich* eingehender mit dem Freskenzyklus in der Niederösterreichischen Statthalterei (Telesko 2006, p. 372ff.). Im Wesentlichen werden hier Ergebnisse und Interpretationen der bereits genannten Autoren Rupert Feuchtmüller, Eckart Vancsa und Silvia Petrin zu dem Thema zusammengefasst. Darüber hinaus werden weitere literarische und bildliche Quellen wie das von Joseph von Hormayr herausgegebene Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte, Illustrationen von Anton Ziegler und Gemälde von Johann Peter Krafft und Leander Ruß angeführt. Joseph Ploder trifft in seinem Aufsatz zu wiederentdeckten Zeichnungen von Leopold Kupelwieser keine kunstgeschichtlichen Zuordnungen der einzelnen Skizzen und Studien – vielmehr wird auf die bewegte Geschichte der am Grazer Institut für Kunstgeschichte aufbewahrten, verloren geglaubten und nun durch den Autor wieder entdeckten ca. 140 Zeichnungen Kupelwiesers eingegangen (Ploder 2007). Zwar befasst sich Ploder hier nicht explizit mit dem Freskenzyklus, dennoch erwies sich diese Publikation als besonders wertvolle Anregung für die vorliegende Arbeit.

Einzelne Bildgegenstände aus dem Freskenzyklus wurden immer wieder in kunsthistorischen oder historiographischen Abhandlungen herangezogen, um Thesen zur Geschichtsreflexion und zum Bilderkanon österreichischer Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts zu belegen. So etwa diskutiert Selma Krasa-Florian Kupelwiesers Darstellung der zweiten Türkenbelagerung in ihrem Aufsatz über das historische Ereignis und seine Rezeption (Krasa-Florian 1982, p. 306) oder das zentrale Deckengemälde mit der Austria-Allegorie in ihrer Publikation *Die Allegorie der Austria* (Krasa-Florian 2007, p. 17ff.), und Ernst Bruckmüller verweist in seinen Texten zur Ausbildung eines nationalen Bewusstseins in Österreich immer wieder auf Darstellungen Kupelwiesers (u.a.: Bruckmüller 1996, p. 363; Bruckmüller 1998, p. 291).

Die Beiträge der genannten Autorinnen und Autoren, die sich dem Freskenzyklus in der Niederösterreichischen Statthalterei aus der Perspektive der Kunstgeschichte

oder der Geschichtswissenschaft nähern, stellen eine gute Grundlage für die weitere Beschäftigung mit dem Zyklus dar, allerdings fehlte bislang eine umfassende Darstellung dieses ersten monumentalen Historienzyklus des 19. Jahrhunderts mit einem derartig komplexen Verweissystem.

Der Nachlass Kupelwiesers, der sich zu einem großen Teil im Niederösterreichischen Landesmuseum bzw. im Niederösterreichischen Landesarchiv befindet, bot für ein derartiges Unterfangen reichhaltiges Quellenmaterial: schriftliche Programmwürfe, Verträge und Korrespondenzen, Skizzen, Vorstudien, Fresko-Probetafeln und Kartons dokumentieren den künstlerischen Prozess von einer ersten Konzeptformulierung bis zur Umsetzung der einzelnen Bilder als Wandmalereien in allen Stadien. Erstmals wurden alle relevanten Texte nicht nur transkribiert, kommentiert und ausgewertet, sondern auch systematisch mit Skizzen und Vorstudien in Verbindung gebracht, so dass die Genese des Ausstattungsprogramms und der einzelnen Bildmotive in allen Details schlüssig nachvollzogen und erfasst werden kann. Dies ermöglichte nicht nur eine genauere Chronologie der Entwicklung des Programms, sondern führte auch zu einigen von bisherigen Deutungen abweichenden Interpretationen des gesamten Ausstattungsprogramms sowie einzelner Bildmotive.

Bei den ikonographischen Untersuchungen der einzelnen Wand- und Deckengemälde wurde eine Vielzahl künstlerischer Vorbilder und Einflüsse einbezogen, um den Zyklus einerseits innerhalb des österreichischen Kunstgeschehens der Zeit besser zu verorten und andererseits nazarenischen Freskenprojekten und der frühen deutschen Geschichtsmalerei mit ihren großen Geschichtszyklen gegenüberzustellen. Dabei wurden Werke der österreichischen „vaterländischen Malerei“, insbesondere auch Illustrationszyklen zur österreichischen Geschichte berücksichtigt.

In der Studie wurde ein interdisziplinärer Zugang zu der Materie gesucht und nicht nur bildliche, sondern auch literarische bzw. historiographische Quellen sowie biographische Zusammenhänge einbezogen. Die methodische Gegenüberstellung der Art der Darstellung einzelner historischer Ereignisse in den jeweiligen Wand- oder Deckengemälden mit der Schilderungsform derselben in geschichtswissenschaftlichen Abhandlungen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen bzw. zugänglich waren, ermöglichte eine Eingrenzung der dem Künstler mit großer Wahrscheinlichkeit bekannten Werke, die er bei der Ausarbeitung seiner Bildthemen auch herangezogen haben kann. Zugleich entstand durch die inhaltliche Analyse und Interpretation des Bildprogramms bzw. der einzelnen Bildfelder und ihrer visuellen Strategien eine differenzierte Darstellung von Kupel-

wiesers Geschichtskonzeption. Sein durch Verfahren von Sakralisierung und Projektion konstruiertes Bild der Vergangenheit und der damit eng verbundene Entwurf einer österreichischen Identität wurden dabei in den Kontext der von beginnendem Nationalismus und Neoabsolutismus geprägten Epoche der österreichischen Monarchie gebracht. Durch die Einbeziehung von Kupelwiesers sozialem Umfeld, seiner freundschaftlichen und beruflichen Verbindungen konnte die Beschreibung der Entwicklung des Freskenprogramms um wesentliche, diese Arbeit anregende und prägende Faktoren ergänzt werden. Darüber hinaus sollten anhand des Freskenzyklus grundsätzliche Entwicklungslinien in der österreichischen Geschichtsmalerei skizziert und wechselseitige Einflüsse von Literatur, Theater, Geschichtsforschung und Politik untersucht werden.

Der kunsttechnologische Zugang zu diesem Material erwies sich als besonders lohnend, denn vor allem in Bezug auf die Kartonkunst der Nazarener und ihre Konzeption einer idealen Freskomalerei ergeben sich enge Verschränkungen materieller wie konzeptueller und programmatischer Aspekte, die in der Auseinandersetzung mit Kupelwiesers Geschichtszyklus und seinen Kartons wesentliche Impulse darstellten. Gerade an den Brennpunkten Karton und Freskotechnik manifestieren sich die komplexen wechselseitigen Bedingungen von künstlerischer Technik und inhaltlicher Aussage und vermittelt sich Material als Bedeutungsträger besonders artikuliert. Dementsprechend sucht die vorliegende Arbeit auch über eine Beschreibung der Materialien und ihrer Art der Verarbeitung und Verwendung sowie über die Interpretation von Herstellungs- und Gebrauchsspuren Zugang zu Kupelwiesers Werkprozess und eröffnet einen unmittelbaren Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers. So konnten beispielsweise durch eine Zusammenschau von Beobachtungen zu Qualität und Vorbehandlung von Papieren, zur Art der Werkvorbereitung bzw. Anzahl der Vorstudien, der Konstruktionselemente und Pentimenti, sowie zu Detailreichtum und Genauigkeit der Ausführung von Zeichnungen Aussagen über Intention und Stellenwert von Kartons getroffen werden. Schriftliche Quellen wie Verträge, Rechnungen, Bestellungen, Briefe und Erinnerungen von Zeitgenossen wurden in Hinblick auf Kupelwiesers künstlerische Praxis ausgewertet und anhand von Beobachtungen und Untersuchungen an Skizzen, Studien, Kartonzeichnungen und Fresko-Probefafeln überprüft und ergänzt. Als unentbehrliches und verlässliches Instrumentarium erwies sich die Erfassung kunsttechnologischer Informationen – etwa zur Herstellung der Papierbahnen, zur Grundierung, zu den gemalten Zierrahmen und der Kaschierung sowie zu Gebrauchsspuren – in der Rekonstruktion des Werkprozesses und der Auseinandersetzung

mit den einzelnen Objektbiographien, die aus schriftlichen Quellen nicht ausreichend zu erschließen waren. Vielfach ergänzen sie die Rezensionsgeschichte des Zyklus bzw. reflektieren sie die Kunst- und Geschichtsauffassung der jeweiligen Überarbeitungsphase. In der Gegenüberstellung mit Vorgehen und Methode von Vertretern des Nazarener-Kreises und der frühen Geschichtsmalerei in Deutschland konnten nicht nur Wechselbeziehungen inhaltlicher Natur in Bezug auf künstlerische Auffassungen, Bildgestaltung und Motivwahl, sondern auch ein reger Austausch von technologischem Wissen und handwerklichen Techniken festgestellt werden. Diese Beobachtungen bereichern den Wissensstand zu Genese historischer Monumentalmalerei und Praktiken der Freskomalerei in Österreich und Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts um wichtige Aspekte.

Zur Baugeschichte der Niederösterreichischen Statthalterei und der Entstehungsgeschichte der künstlerischen Ausstattung des Marmorsaals

Der Sitz der niederösterreichischen Regierung war seit dem Jahr 1510 ständig in Wien, allerdings wechselte das Amtsgebäude der Regierung mehrere Male. Seit der Regierungszeit Josephs II. waren die unterschiedlichen Departements in verschiedenen Gebäuden untergebracht und mit zunehmendem Rummangel konfrontiert. Ab 1843 bemühte sich der damalige Regierungspräsident Johann Adam Talatzko³ daher um die Bewilligung eines Neubaus für die niederösterreichische Regierung. Der Präsident der allgemeinen Hofkammer, Karl Friedrich Freiherr von Kübeck⁴, forderte am 14. Dezember 1843 das niederösterreichische Regierungspräsidium auf, einen Architekturwettbewerb zur Gestaltung des neuen Gebäudes der Niederösterreichischen Statthalterei auf dem Grund des ehemaligen k. k. Dicasteralgebäudes⁵ (Niederländer-Haus) in der Wiener Herrngasse auszuschreiben. Mehrere Architekten, darunter Ludwig Förster, August von Siccardsburg und Eduard van der Nüll, reichten ihre Entwürfe ein, die allerdings nicht die Zustimmung der

³ Johann Adam Talatzko Freiherr von Gestieticz (1778–1858), von 1830–1848 Präsident der niederösterreichischen Regierung. Vgl.: Starzer (1897) p. 384.

⁴ Karl Friedrich Freiherr von Kübeck (1780–1855), seit 1840 als Präsident der allgemeinen Hofkammer in einer hohen Position der österreichischen Zentralverwaltung. Zu seinen Agenden gehörte die Aufsicht über öffentliche Gebäude (Dicasteral-Gebäude); damit war er die letzte Instanz, die über den Neubau eines Gebäudes für die niederösterreichische Regierung zu entscheiden hatte. Vgl.: Petrin (1996) p. 530, Anm. 3.

⁵ Das Dicasteral-Gebäude wurde 1845 demoliert. Vgl.: Cerny (1967) p. 88.



Abb. 1: Der große Sitzungssaal (Marmorsaal) im Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei; Bildquelle: Nö. Landesmuseum (Foto: Peter Böttcher).

Hofkammer fanden. Schließlich erhielt Hofbaurat Paul Sprenger⁶ den Auftrag, ein neues Bauprojekt auszuarbeiten, das in einem Dekret vom 4. August 1845 vom Kaiser genehmigt wurde.⁷

Seitens der niederösterreichischen Regierung wurde für die Bauleitung und Aufsicht eine eigene Baukommission unter dem Vorsitz des niederösterreichischen Regierungsrates Johann Wenzel Regner Ritter von Bleyleben⁸ gebildet. Unter den Mitgliedern der Baukommission befanden sich der Leiter der niederösterreichischen Provinzial-Baudirektion, Oberbaudirektor Josef Baumgartner, der Hofbaurat Paul Sprenger und der Dicasteralgebäude-Direktor Peter Schürer Edler von Waldheim. Nach der Demolierung des alten „Niederländer“-Gebäudes wurde 1846 mit dem Bau begonnen, der im Frühjahr 1848 abgeschlossen wurde. Die Übersiedelung der Behörde fand im November 1848 statt.

Das von Ludwig Hevesi geprägte Schlagwort „Statthalterestil“⁹ bezeichnete ursprünglich geringschätzend den

als trocken empfundenen, nüchternen und zweckmäßigen Stil des Bauwerks, der jegliche „pathetische Überhöhung“¹⁰ vermeidet. Das Gebäude¹¹ besitzt zwei Eingangstore und zwei Innenhöfe sowie zwei etwas reicher gestaltete Stiegenaufgänge, die zu den oberen Geschossen führen, wo schlichte Büroräume durch lange gerade Gänge erschlossen werden. Im ersten Stock des Hoftraktes befindet sich hofseitig der Prunkraum des Hauses, der

6 Paul Sprenger stand von 1842–48 der obersten bauberatenden und aufördernden Stelle des österreichischen Kaiserstaates als Hofbaurat vor.

7 Zur Baugeschichte der Niederösterreichischen Statthalterei vgl.: Petrin (1996) p. 529–532; Forstreiter (1930) p. 72–75, Cerny (1968) p. 88ff.

8 Johann Wenzel Regner von Bleyleben (1792–1873). Vgl.: Petrin (1996) p. 530, Anm. 11.

9 Hevesi (1903) zit. nach: Cerny (1968) p. 90.

10 Feuchtmüller (1949) p. 37.

11 Zu dem Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei vgl.: Ebd. p. 37f. und Cerny (1968) p. 88ff.

„große Sitzungssaal“, der aufgrund seiner Wandverkleidungen aus künstlichem Marmor auch „Marmorsaal“ genannt wird. Der etwa 110 Quadratmeter große Raum mit über fünf Metern Höhe hat ein Spiegelgewölbe mit Kappen aus Holz, das von verzahnten Holzbalken getragen wird; das Licht fällt durch drei große Fenster an der östlichen Längswand. (Abb. 1)

Leopold Kupelwieser erhielt bereits im Jahr 1847 den Auftrag, diesen repräsentativen Raum mit einem Freskenzyklus auszuschnücken. Es gibt keine Aufzeichnungen oder Hinweise darauf, dass diesem Auftrag eine allgemeine Ausschreibung voranging. Wie aus einem Schreiben Kübecks an Talatzko hervorgeht, muss ein erster Kontakt mit Kupelwieser schon in der ersten Hälfte des Jahres 1847 hergestellt worden sein, denn im Juli dieses Jahres beriet der Künstler sich bereits mit dem zuständigen Architekten Braun über Details zur Vorbereitung des Plafonds.¹²

Petrin bemerkt in ihrer Publikation über die Programmentwürfe Kupelwiesers, dass nicht geklärt werden konnte, auf welche Weise der Kontakt zwischen Kübeck und Kupelwieser zustande kam.¹³ Weder aus der Literatur noch aus den im Nachlass Kübecks im Österreichischen Staatsarchiv befindlichen Schriftstücken ergeben sich dazu Hinweise. Möglicherweise vermittelte den Auftrag Hofbaurat Sprenger, der mit Kupelwieser bekannt gewesen sein musste. Als einer von Kupelwiesers engsten Freunden, Carl Roesner, 1836 bei den Piaristen in Wien heiratete, waren bei der Feier unter anderen auch Kupelwieser und Joseph von Führich sowie die Architekten Nobile, Ostertag und Sprenger zugegen.¹⁴ Kupelwieser und Sprenger kannten sich vermutlich aus ihrer gemeinsamen Studienzeit an der Akademie der bildenden Künste¹⁵ oder durch ihre spätere Lehrtätigkeit an dieser Institution: Sprenger war dort ab 1828, Kupelwieser ab 1831 als Korrektor beschäftigt; 1828 erhielt Sprenger eine Professur der mathematischen Wissenschaften und wurde 1835 akademischer Rat der Akademie, während Kupelwieser 1836 als Professor für Historienmalerei an die Akademie berufen wurde.

Vielleicht kam der Auftrag auch direkt über den Hofkammerpräsidenten Karl Friedrich Freiherr von Kübau zustande, der eng mit dem Patriarchen von Venedig und späteren Abt von Lilienfeld, Ladislaus Pyrker, befreundet war¹⁶, der wiederum seit 1823 mit Leopold Kupelwieser in Verbindung stand.¹⁷ Laut Wiener Zeitung war Kupelwieser 1847 direkt von Kaiser Ferdinand mit der Ausgestaltung des Sitzungssaales beauftragt worden (Beilage zum Morgenblatt der Wiener Zeitung No. 23, 22. März 1851). Weiters werden Hofbaurat Nobile, Sektionsrat Sprenger, Freiherr von Münch-Bellinghausen und Baron Kübek, „sowohl für die Anregung, als auch für die wesentliche

Förderung und Ermöglichung dieser Kunstschöpfung“ bedankt. Es wird auch darauf verwiesen, „daß der eigentliche Ursprung der letzteren [der Kunstschöpfung, Anm.] noch der so mannigfach angefochtenen Rechnung des sogenannten, alten Regimes zu Gutengehe. Die Genehmigung der Ausführung datirt nämlich merkwürdigerweise vom 12. März 1848, also vom Vorabende der späteren Ereignisse.“

Im Jahr 1847 legte Kupelwieser den ersten Programm-entwurf und Aquarellentwürfe mit Vorschlägen zu geschichtlichen Motiven für die Wand- und Deckengemälde vor. Nach mehreren Abänderungen der Vorschläge – wahrscheinlich durch die Baukommission – verfasste Kupelwieser um die Jahreswende 1847/48 einen zweiten, ebenfalls nicht datierten Programm-entwurf¹⁸ und bat in einem an Kübeck adressierten Brief vom 8. Jänner 1848:

„daß die Wahl der Gegenstände nach Eurer Excellenz Bestimmung und ferneren Andeutung zu verbleiben habe, und keiner fremden Einmischung blosgestellt werde.“¹⁹

Weiters macht er in dem Schreiben konkrete Angaben zu den Zahlungsmodalitäten und den nötigen Vorarbeiten im Marmorsaal. Am 12. März 1848 wies Kübeck den Präsidenten der niederösterreichischen Regierung an, den Vertrag mit Kupelwieser abzuschließen und allen seinen Forderungen stattzugeben. In dem Brief werden einige Treffen mit Kupelwieser erwähnt und es wird festgelegt, dass die Arbeit bis längstens Juli 1849 vollendet werden sollte. Weiters enthält das Schriftstück eine Auflistung aller Bildthemen bis auf die Herrscher-Porträts in den Stichkappen und eine Kostenaufstellung mit Angaben zu jedem einzelnen Gemälde.²⁰ Kübeck betont in

12 Niederösterreichisches Landesarchiv, Nö. Regierung Präsidium 1848 Zl. 571/P, fol. 56 (Karton 73). Anweisung Kübeck von Kübau an Freiherrn Talatzko von Gestiecek, 12. März 1848 1054/B.C.

13 Petrin (1996) p. 530, Anm. 3.

14 Feuchtmüller (1970) p. 50.

15 Kupelwieser studierte von 1809 bis 1823, Paul Sprenger von 1817 bis 1823 an der Akademie der bildenden Künste in Wien.

16 Vgl.: Dobersberger (1997), u.a. p. 12.

17 Leopold Kupelwieser besuchte Pyrker 1823 auf der Durchreise nach Rom; in den darauf folgenden Jahren kam es immer wieder zu Kontakten, so etwa arbeitete Kupelwieser 1840 an der Ausstattung von Pyrkers Legendenwerk mit. Vgl.: Ebd. u. a.: p. 469f.

18 Siehe Anhang.

19 Niederösterreichisches Landesarchiv, Nö. Regierung Präsidium 1848 Zl. 571/P, fol. 89 (Karton 73). Schreiben von Leopold Kupelwieser an Freiherrn von Kübeck von Kübau, 8. Jänner 1848. Siehe Anhang.

20 Die Kosten für die einzelnen Gemälde wurden unterschiedlich hoch veranschlagt. Das Gesamthonorar von 13.000 Gulden war nach dem Urteil Kübecks „sehr mäßig“. Vgl.: Niederösterreichisches Landesarchiv, Reg. A, Präs. d. NÖ. Reg., Zl. 571 P 848 vom 12. März 1848, gez. Kübeck. Siehe Anhang.

diesem Zusammenhang, für inhaltliche Fragen des Programmkonzeptes allein verantwortlich zu zeichnen, und schließt damit jede Einflussnahme seitens der Baukommission aus:

„Da Professor Kupelwieser zur Vermeidung aller Abänderungen nun besonders angelegen ist die zu erählenden geschichtlichen und allegorischen Momente bestimmt zu bezeichnen, und ich mir weiter vorbehalten habe, die für die einzelnen Gemälde zu entwerfenden Zeichnungen zu beraten und zu prüfen, so entfällt in dieser Richtung jede einwirkende Amtshandlung der Baukommission. Ich habe daher dem Künstler auch gerne zugesagt, daß von Seite der Behörden eine Veröffentlichung der einzelnen Gemälde aufgaben vor ihrer Vollendung nicht ausgehen werde und auch nicht in ihrer Absicht sei.“²¹

Aus dem Schreiben geht deutlich hervor, dass Kupelwieser in allen Anliegen die uneingeschränkte Unterstützung des Hofkammerpräsidenten Kübeck genoss. In einem Schreiben vom 22. März 1848 bestätigte Talatzko, den Forderungen nachzukommen.²² Der Vertrag mit Kupelwieser wurde am 29. April 1848 abgeschlossen.²³

Mit den Fresko-Arbeiten begann Kupelwieser vermutlich im März 1848 und stellte sie – nach einer längeren Unterbrechung nach dem 6. Oktober 1848²⁴ – wahr-

scheinlich erst im Laufe des Jahres 1851 fertig. Das deutsche Kunstblatt vom 4. März 1850 berichtet, dass das Wandgemälde Wiener Kongress als letztes Fresko zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendet war. Im Beitrag der Wiener Zeitung vom 22. März 1851 wird angedeutet, dass Kupelwieser immer noch mit den Arbeiten am Freskenzyklus beschäftigt war: Hier ist von einer Kunstschöpfung die Rede, die „ohne großes Aufsehender Vollendung entgegen reift“.²⁵ Einige Kartons zu den Fresken entstanden bereits im Jahr 1847 vor dem Beginn der Freskoarbeiten²⁶, weitere Kartons zeichnete der Künstler wahrscheinlich parallel dazu und in der Zeit nach dem 6. Oktober, in der er die Arbeit im Marmorsaal für längere Zeit unterbrechen musste.²⁷ Die Porträts für die Stichkappen wurden nach dem 12. März 1848 festgelegt, die Auswahl der einzelnen Herrscher dazu findet sich erst im dritten Programmentwurf, der nach dem 1. Jänner 1849 zu datieren ist.²⁸ Dass die Mitglieder der Baukommission auch weiterhin mit der künstlerischen Ausstattung des Saales betraut waren, zeigen Paul Sprengers Vermerke „Gesehen und für gut befunden 15/4 1849 Paul Sprenger“ bzw. „Begutachtet 1:/5. 1849 Paul Sprenger“ auf den Kartons zu den Herrscher-Porträts von Maximilian I. und Maria Theresia.

21 Niederösterreichisches Landesarchiv, Nö. Regierung Präsidium 1848 Zl. 571/P, fol. 56 (Karton 73). Anweisung Kübeck von Kübaus an Freiherrn Talatzko von Gestiecek, 12. März 1848 1054/B.C. Siehe Anhang.

22 Niederösterreichisches Landesarchiv, Nö. Regierung Präsidium 1848 Zl. 571/P, fol. 89 (Karton 73). Anweisung von Talatzko, 22. März 1848.

23 Forstreiter (1930) p. 75.

24 Am 6. Oktober kam es in Wien wieder zu Straßenkämpfen, der Kriegsminister Graf Theodor Baillet-Latour wurde ermordet und der Kaiser verließ Wien. Am 31. Oktober besetzten kaiserliche Truppen die Stadt nach kurzer Belagerung. Vgl.: Petrin (1994) p. 551, Anm. 48.

25 „[...] gelang es mir seyt dem Märztagen mich [...] in mein Asyl der Kunst zu flüchten [...] ich war so glücklich ein paar junge Leute dazu [...] abzuziehen [...] und indem ich sie mit an der Kunst erwärmte [...] habe ich mit ihrer Beyhülfe einen großen Theil des Saales beendet [...]“ Nicht datierter Brief an die Kaiserwitwe Carolina Augusta, zit. nach:

Feuchtmüller (1970) p. 56. Zur Fertigstellung der Arbeiten vgl.: Deutsches Kunstblatt (red. v. F. Eggers) Nr. 9 vom 4. März 1850, p. 71 und Beilage zum Morgenblatte der Wiener Zeitung Nr. 23 vom 22. März 1851.

26 Vgl. Kapitel „Zur Herstellung der Kartons“.

27 „[...] allein seyt dem 6ten Oktober war es mir nicht mehr möglich diese Gemüthsruhe fest zu halten [...]. Seyt der Übergabeder Stadt ist es wieder ruhig [...] und ich kann wieder meiner Kunst leben, ich habe ein Carton beendet und fahre darin fort.“ Nicht datierter Brief an die Kaiserwitwe Carolina Augusta, zit. nach: Feuchtmüller (1970) p. 56. Am 5. Januar 1849 ordnete Edler von Waldheim an, eine größere à-Conto-Zahlung an Kupelwieser zu überweisen, da seine Kartonsarbeiten als Vorarbeiten für die Freskomalereien so weit fortgeschritten waren. Vgl.: Niederösterreichisches Landesarchiv, Nö. Regierung Präsidium 1849 Zl. 47/P, fol. 89 (Karton 73). Anweisung von Waldheim an das k.k. Nö. Regierungs-Präsidium, 5. Jänner 1849.

28 Vgl. Kapitel „Zur Herstellung der Kartons“.

Die Genese des Bildprogramms

Zu dem Freskenzyklus im Marmorsaal gibt es drei eigenhändig von Kupelwieser verfasste Programmentwürfe²⁹, die sich im Niederösterreichischen Landesarchiv befinden. Zusammen mit zahlreichen Skizzen, Pausen, Aquarellen und einem Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde aus dem Niederösterreichischen Landesmuseum bzw. aus Familienbesitz belegen sie die Entwicklung des Gesamtkonzeptes für die Ausgestaltung des Zyklus. In dem am Institut für Kunstgeschichte der Universität Graz wiederentdeckten Konvolut von über 100 Zeichnungen Leopold Kupelwiesers³⁰ befinden sich auch einige Skizzen und Entwürfe, die wichtige Stadien in der Entstehungsgeschichte des Zyklus darstellen und das Verständnis des Konzeptes und des Arbeitsprozesses wesentlich erweitern und ergänzen. Die Programmentwürfe sind nicht datiert, können aber durch Vergleiche und unter Einbeziehung von schriftlichem und bildlichem Quellenmaterial chronologisch geordnet und ungefähr datiert werden.

Erster Programmentwurf

1847 erhielt Kupelwieser durch den Vizepräsidenten der Hofkammer, Anton Rudolf Freiherr von Münch-Bellinghausen, den Auftrag, Entwürfe für die Ausschmückung des Ratsaales der Niederösterreichischen Landesregierung auszuarbeiten.³¹ Die Wahl der Stoffe wurde dem Künstler freigestellt, sofern „die Grundgedanken ernst und geistreich“³² aufgefasst seien. Der erste Programmentwurf dürfte unmittelbar nach Erteilung dieses Auftrags, also noch 1847, entstanden sein und ist an den Präsidenten der allgemeinen Hofkammer, Freiherrn Kübeck von Kübau, adressiert. (Abb. 3–6)

Hier werden die Aufteilung der Decke und der Wände skizziert sowie die einzelnen Bildthemen erstmals formuliert.³³ Der Text ist sehr flüchtig geschrieben und enthält zahlreiche Korrekturen, Hinzufügungen und Wiederholungen. Wahrscheinlich diente er als Vorlage einer späteren Reinschrift. Kupelwieser hatte bereits zu einem früheren Zeitpunkt einen Gesamtentwurf und vier Aquarellentwürfe zu dem Zyklus vorgelegt, auf die er im ersten Programmentwurf Bezug nimmt.

Am Anfang des Textes stehen allgemeine Überlegungen zu der gestellten Aufgabe. Besonders hier zeugen zahlreiche nicht zu Ende geführte oder unvollständige Sätze, Umformulierungen und sprunghafte Wendungen von dem gedanklichen Prozess, der zu Beginn um verschiedene Möglichkeiten der Auffassung und Ausgestaltung kreiste. Schon zu diesem Zeitpunkt stand aber fest, dass zur „möglichst zweckmäßigen Anwendung der Kunst“

sowohl allegorische als auch geschichtliche Darstellungen aneinandertzureihen sind. Auch ein weiterer wichtiger Punkt wird bereits angedeutet: Es sollen Momente aus der österreichischen Geschichte gewählt werden, die „in einer bestimmten Beziehung zur Gegenwart stehen“³⁴ Ebenso wird die gewünschte Wirkung dieser geschichtlichen Zusammenschau, des „zusammengedrängten Gedenkens“, bereits formuliert: Der Betrachter soll zur Überzeugung gelangen, dass „jede Regenten Tugend in ihrer schönsten Verherrlichung durch einen höheren Segen zu allen Zeiten in Österreich zu finden ist“³⁵

In der Folge wird die Einteilung der Decke in sieben Bildfelder vorgeschlagen. Eine beigefügte kleine Skizze der Decke zeigt ein rautenförmiges Mittelfeld, das von sechs unregelmäßig fünfeckigen Bildfeldern umgeben ist. (Abb. 2)



Abb. 2: Detail aus dem Programmentwurf I: Aufteilung der Decke; Nö. Landesarchiv, Varia 8/1a (fol. 1).

Dieser Skizze entspricht eine am Kunstgeschichtsinstitut in Graz aufbewahrte großformatige Bleistiftzeichnung von Kupelwieser, auf der sich genau diese Aufteilung der Bildfelder findet und die im Folgenden als erster Gesamtentwurf der Decke bezeichnet wird. (Abb. 7) Die hier ausgeführten Szenen entsprechen sowohl inhaltlich als auch in der Art der Darstellung den im ersten Pro-

29 Die vollständigen Transkripte der drei Programmentwürfe finden sich im Anhang. Zur besseren Lesbarkeit werden im Folgenden die Zitate aus den Programmentwürfen orthographisch angepasst und leicht bearbeitet wiedergegeben.

30 Zur Provenienz und Geschichte des Konvoluts von 114 Zeichnungen Leopold Kupelwiesers am Institut für Kunstgeschichte der Universität siehe: Ploder (2007).

31 Forstreiter (1930) p. 71ff.

32 Kielmannsegg (1891) Einleitung.

33 Anmerkung zu den Bildtiteln: Die Titel für die einzelnen Bilder wurden aus den Formulierungen im Erklärungstext zu dem Freskenzyklus (Ohne Autor: Die Al-Fresco-Malereien im Saale der k. k. Statthaltereizu Wien, ausgeführt von Kupelwieser, Wien, o.J., um 1850) abgeleitet und der heutigen Schreibweise angepasst. Die Bildtitel werden in dieser Form in Überschriften angeführt. Bei Zitaten einzelner Bildtitel im Text wird der Titel verkürzt wiedergegeben und kursiv geschrieben.

34 Programmentwurf I, siehe Anhang.

35 Ursprünglich hieß es im Text, dass jede Regenten-Tugend in Österreich zu finden „war“, das Verb wurde ins Präsens ausgebessert. Programmentwurf I, siehe Anhang.

