

DIE AUSSENSTELLEN DES ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR ANGEWANDTE KUNST:

Die Anregung, erhaltungswürdige Schloßbauten in Niederösterreich im Einvernehmen mit deren Besitzern als Museen auszustatten und damit zugleich auch die Depotraumnot unseres Museums zu lindern, wurde erstmals mit der Ausgestaltung eines wesentlichen Teiles des SCHLOSSES PETRONELL im Jahre 1963 verwirklicht. Der eindeutige Erfolg dieses Experiments ermutigte die Initiatoren zur Errichtung einer weiteren Außenstelle im SCHLOSS RIEGERSBURG (1967). Beide Projekte haben wesentlich zum Bekanntwerden und zur Erhaltung und Erneuerung wertvollen Kulturgutes beigetragen, konnten doch auf diese Weise allein aus der Möbelsammlung des Museums 205 Objekte, darunter auch zahlreiche Kleinplastiken, restauriert und nach vielen Jahren endlich wieder ausgestellt werden. Das sind immerhin nahezu um ein Drittel mehr Exponate, als im Stammhaus am Stubenring auf diesem Gebiet gezeigt werden können.

Im Jahre 1968 kam das GEYMÜLLER-SCHLÖSSEL dazu, das mit seiner gesamten Einrichtung und insbesondere seiner berühmten Uhrensammlung von Generaldirektor Dr. Franz Sobek der Republik Österreich zum Geschenk gemacht wurde und durch das Bundesministerium für Unterricht dem Österreichischen Museum für angewandte Kunst als dritte Außenstelle angegliedert wurde.

Das Interesse des Publikums kann als glänzende Rechtfertigung für die aufgewendeten Mittel angesehen werden: seit Errichtung der ersten Außenstelle haben bis heute über 250.000 Personen diese Schloßmuseen besucht!

DAS KUNSTGEWERBEMUSEUM IM SCHLOSS PETRONELL

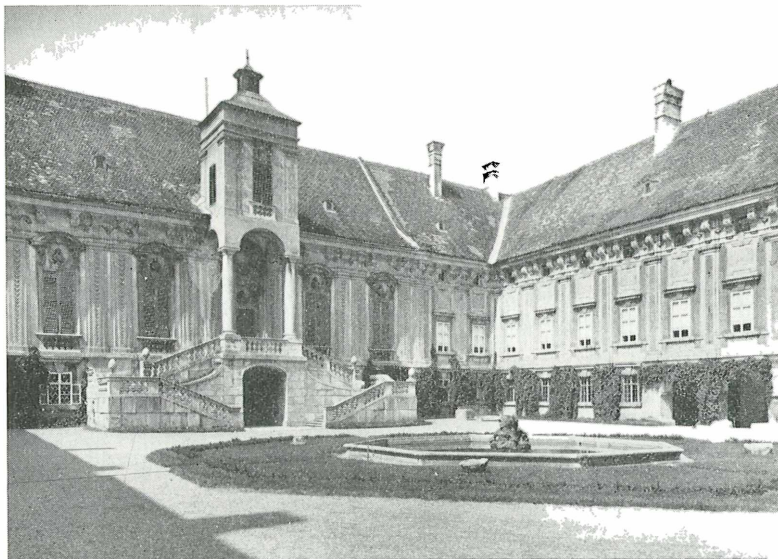
Franz Windisch-Graetz

Wenn man drei Probleme, nämlich die Raumnot in den Museen, das ungenützte Kulturpotential der Schlösser und die Notwendigkeit, Kunstfreunden neue kulturelle Ziele zu bieten, miteinander in Beziehung bringt, so resultiert daraus, daß sich nicht nur alle drei auf das glücklichste ergänzen, sondern durch diese günstige Wechselbeziehung auch jedes einer konstruktiven und höchst befriedigenden Lösung zugeführt werden kann: Für die Museen bieten sich endlich Möglichkeiten, die

Depotbestände dadurch zu verringern, daß qualitätvolle Stücke, die aus Platzmangel bisher oder seit langem nicht mehr ausgestellt werden konnten, in museal ausgestatteten Schlössern der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. — Viele Schlösser, die zumal in Niederösterreich durch Kriegs- und Krisenzeiten vom Verfall bedroht oder räumlich nicht voll ausgenützt sind, werden so einer neuen sinnvollen Verwendung zugeführt. — Dem ständig zunehmenden Strom der motorisierten Touristen, die besonders an den Wochenenden, an Sonn- und Feiertagen, in Massen über Land unterwegs sind, werden auf diese Weise lohnende Ausflugsziele geboten, denen überdies eine nicht zu unterschätzende kulturerzieherische und volksbildende Funktion innewohnt. Gleichzeitig tragen die Besucher mit den von ihnen entrichteten Eintrittsgeldern wesentlich zur Erhaltung dieser Schlösser bei und sichern so den Bestand von künstlerisch oft sehr bedeutsamen Bauwerken und wichtigen Denkmälern der Geschichte und Kulturgeschichte unseres Landes.

Die Veröffentlichung dieser Gedankengänge (1960) führte bald zu erfreulichen Stellungnahmen. Ausschlaggebend für alles weitere war das Interesse, das ein Schloßbesitzer an der Sache nahm. Otto Abensperg-Traun griff die Anregung auf und setzte sich mit dem Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Verbindung. Er sah sich nämlich gezwungen, die bisher bewohnten Repräsentationsräume seines Schlosses Petronell aufzugeben und sich und seiner Familie dort eine bedeutend kleinere Wohnung einzurichten, weil heute einfach nicht mehr genügend Personal zur Verfügung steht, um weitläufige Appartements entsprechend instand zu halten; ein Tatbestand, der für alle Schloßbesitzer ein schweres und wegen seiner Konsequenzen höchst bedenkliches Problem darstellt. Otto Traun wandte sich also an das Museum am Wiener Stubenring und bot die leer gewordenen Räume des Schlosses — neun Zimmer, von denen einige recht beträchtliche Ausmaße aufweisen, und einen 50 Meter langen Gang von geräumiger Breite — zur musealen Verwendung an. Der damalige Direktor des Museums, Dr. Viktor Griessmaier, erkannte die besonders günstige Gelegenheit, ging sofort auf den Vorschlag ein und gewann auch die zuständigen Beamten im Bundesministerium für Unterricht für eine uneingeschränkte Unterstützung des Planes. Damit konnte die Arbeit an einem Projekt beginnen, mit dessen Durchführung ein im österreichischen Musealwesen bisher unbeschrittener Weg eingeschlagen wurde. Es geschah hier nichts Geringeres, als daß sich die verantwortlichen Männer der staatlichen Kunstverwaltung und der Direktor eines der öffentlichen Museen zu dem Experiment entschlossen, Staatsbesitz, das heißt, ausgewählte Objekte aus den Depotbeständen eines Museums, in einem nichtstaatlichen Gebäude, einem Schloß, das weiterhin Privatbesitz bleibt, zur Aufstellung zu bringen. Allerdings gab es für dieses Vorgehen bereits ein verwandtes Beispiel, das sogar in ebendemselben Schloß Petronell seit mehreren Jahren mit beachtlichem Erfolg durchgeführt wurde: das Donaumuseum, das vom Niederösterreichischen Landesmuseum im Nordflügel des Schlosses ein-

gerichtet worden war. Aber der grundsätzliche Unterschied zu dem, was nun im gegenüberliegenden Schloßtrakt geplant wurde, liegt darin, daß die Objekte des Donaumuseums nicht aus den Depots des Landesmuseums stammten, sondern von Prof. Dr. Lothar Machura, dem Initiator dieser höchst instruktiven Dokumentation, eigens für den Zweck zusammengetragen worden waren. Obzwar von anderer Art, trug das Bestehen des Donaumuseums und der Anklang, den es in den Jahren seit seiner Eröffnung (1956) gefunden hatte, doch viel zur Errichtung des Kunstgewerbemuseums bei. Darüber hinaus spielte aber auch die Lage von Schloß Petronell selbst eine entscheidende Rolle. Als das Angebot des Schloßbesitzers auf die Durchführbarkeit und die Erfolgsaussichten hin geprüft wurde, waren sich bald alle Beteiligten darüber einig, daß die Situation in Petronell eine ganz besonders günstige ist. Schon das Schloß selbst, ein imposanter, viertürmiger Barockbau des 17. Jahrhunderts, von Domenico Carlone und Carlo Canevale errichtet, bildet mit seinem weiträumigen Hof und dem freskengeschmückten Festsaal eine Sehenswürdigkeit. Der Landstrich um Petronell ist uralter, seit der Antike besiedelter Kulturboden. An vielen Stellen der nächsten und weiteren Umgebung des Schlosses wurden unter den Wiesen des Parkes und unter den Feldern umfangreiche Reste der Römerstadt Carnuntum aufgedeckt und zugänglich gemacht. Die kostbaren Funde sind im Museum Carnuntinum im nahen Deutsch-Altenburg zu besichtigen, dessen Kirche und Karner, zusammen mit der kleinen Rundkirche von Petronell, bedeutende Beispiele romanischer und gotischer Baukunst darstellen. Der Freund klassischer Musik findet nicht weit von hier, in Rohrau, das Geburtshaus Joseph Haydns, das als Gedenkstätte eingerichtet ist.



Selten wird man anderswo in Niederösterreich auf so engem Raum derart viele und beachtliche Kulturdenkmäler vereint finden. Mit der Errichtung eines weiteren Museums erhielt nun das Gebiet von Petronell das Gewicht eines kulturellen Zentrums, das durch seine Vielfalt eine starke Anziehungskraft ausstrahlt. Die geringe Entfernung von Wien und die günstige Verbindung über eine ausgezeichnete Straße sind weitere, nicht zu übersehende Vorteile.

Unter derart günstigen Aspekten konnte tatsächlich mit Optimismus an die Verwirklichung des Planes geschritten werden. Die für das Museum bestimmten Räume im Schloß wurden zunächst einer sorgfältigen Adaptierung unterzogen. Dabei kamen in zwei Zimmern reizvolle Deckenmalereien zum Vorschein, die dann zusammen mit zwei anderen bemalten Plafonds durch das Bundesdenkmalamt restauriert wurden.

Im Österreichischen Museum für angewandte Kunst ging man inzwischen daran, das Konzept für die zu errichtende Außenstelle zu entwerfen und die entsprechenden Objekte auszuwählen. Als oberste Norm galt der Grundsatz, ausnahmslos Depotbestände heranzuziehen. Was die Art der Aufstellung betraf, gab es für die Museumsleitung keinen Zweifel darüber, daß diese nicht interieurmäßig erfolgen konnte. Diese Auffassung fand ihre Begründung zunächst schon in der Beschaffenheit der Petroneller Räume selbst. Die Mehrzahl von ihnen ist so schlicht, daß der Gedanke an eine museale Anordnung der Objekte näher lag, als die Vorstellung, nun hier Ensembles zu bilden, die unweigerlich den Charakter von etwas Künstlichem und Konstruiertem an sich gehabt hätten. Hingegen gewährte die museale Aufstellung wesentlich mehr Freiheit. Durch keine ensemblemäßigen Rücksichten gebunden, konnte die Dokumentation viel weitreichender durchgeführt werden. Nun war es durchaus möglich, einen barocken Hamburger Dielenschrank neben französischen Régence-Fauteuils und eine kostbar intarsierte englische Tischplatte neben einem österreichischen Sekretär auszustellen, wenn sie der gleichen Epoche angehörten und ästhetisch miteinander harmonierten. Dieses Beispiel entspricht der tatsächlichen Anordnung in einem der Zimmer. Sie wurde in den anderen ähnlich durchgeführt. Überdies bot die museale Aufstellung die Möglichkeit, Vitrinen zu verwenden, um kleine kunstgewerbliche Objekte zu zeigen.

Das erste Zimmer des eigentlichen Museumstraktes ist mit Boiseries des 19. Jahrhunderts vertäfelt, in die zahlreiche Ahnenbilder eingelassen sind. Die Ausstattung legte den Gedanken nahe, hier Dokumente und Erinnerungsstücke zur Familien- und Schloßgeschichte auszustellen, die in sechs modernen und in ihrer sachlichen Strenge bewußt mit der Raumdekoration kontrastierenden Tischvitrinen gezeigt werden.

In den folgenden Zimmern ist hauptsächlich Mobiliar zu sehen, für dessen Auswahl der barocke Charakter des Schlosses bestimmend war, so daß hier die Möbelkunst des Jahrhunderts von 1680 bis 1780 mit zum Teil erlesensten Werken aus verschiedenen europäischen Ländern dokumentiert wird.

In dem geräumigen Gang mit seinen zahlreichen großformatigen Familienbildern des Schloßbesitzers gelangten 20 neu angefertigte Vitrinen zur Aufstellung. Sie enthalten: modische Accessoires, Porzellan, Fayencen, Hafnerkeramik, Glas, Goldschmiedekunst, Zinn, Bronze, Eisenarbeiten (Prunkschlösser, Schlüssel, Beschläge usw.), Lederarbeiten und Elfenbeinschnitzereien. Außerdem werden in zwei Wandvitrinen Kostüme gezeigt; ein barocker Prunkschlitten und einige Möbel vollenden die Ausstattung dieser sehenswerten Galerie. Insgesamt kamen etwas mehr als 500 Objekte aus den verschiedenen Sammlungen des Museums nach Petronell. Davon bilden die Möbel wohl den weitaus imposantesten Teil, ein Kontingent von rund 90 Stück.

Die Gestaltung der Räume, ihre Einrichtung sowie die Anordnung der kleinen Objekte in den Vitrinen hatte Architekt Prof. Norbert Schlesinger übernommen, der durch seine vielseitige Erfahrung für diese Aufgabe prädestiniert war. Mit größtem Einfühlungsvermögen ist es ihm und seinen Mitarbeitern geglückt, das gewagte Experiment zu verwirklichen, den vorgegebenen Rahmen der Schloßräume mit dem neuen Inhalt, einer nach modernen Prinzipien, aber niemals modernistisch durchgeführten musealen Ausstellung von Kunstgewerbe, harmonisch zu verbinden. Von Prof. Schlesinger wurden auch die benötigten Vitrinen entworfen; sie vereinen vortrefflich die drei wichtigen Forderungen: Standfestigkeit, Sicherheit und optimale Zurschaustellung der Gegenstände.

Die finanziellen Mittel für das Zustandekommen des Petroneller Museums wurden in erster Linie vom Bundesministerium für Unterricht und außerdem vom Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau aufgebracht. Einen wesentlichen Beitrag leistete die Vereinigung österreichischer Industrieller, mit deren großzügiger Unterstützung 20 Vitrinen angefertigt werden konnten, ohne die die Aufstellung des Kunstgewerbes in der Ahnengalerie nicht möglich gewesen wäre.

Die Mehrzahl der in Petronell ausgestellten Möbel mußte vorher einer eingehenden Restaurierung unterzogen werden. Die Arbeit war so umfangreich, daß sie nicht nur von den Werkstätten des Museums allein geleistet werden konnte. Es mußte ein Großteil an namhafte Wiener Möbelfirmen, wie F. Marischka und F. O. Schmidt, sowie an die Vergolderwerkstätten R. Buhr, A. Michl und O. Polland übergeben werden. Eine nicht leicht zu bewältigende Schwierigkeit bedeutete die Anschaffung von stilgerechten Stoffen, um die verlorengegangenen Bezüge der vielfach sehr qualitätvollen Sitzmöbel zu ergänzen. Sie stammen zum Teil aus Wien, zum Teil aus Paris, Mailand und Turin.

Am 24. September 1963, einem strahlend sonnigen Herbsttag, fand die Eröffnung statt. In den nächsten Tagen und Wochen veröffentlichten alle großen Wiener Zeitungen und zahlreiche Blätter aus den Bundesländern ausführliche Berichte, Rundfunk und Fernsehen brachten Kommentare über das neue Museum. Die Optimisten hatten niemals daran gezweifelt, daß der in Petronell unternommene Versuch keine negative

Beurteilung finden würde; daß er aber derart positiv aufgenommen und mit Ausdrücken höchsten Lobes bedacht werde, damit hatte keiner gerechnet. Allein in den ersten beiden Monaten besuchten rund 12.000 Personen dieses Museum.

Petronell ist ein erster Versuch, angeregt von ausländischen Bestrebungen, die in die gleiche Richtung gehen, und doch wieder ganz anders gelöst, weil völlig den österreichischen Verhältnissen angepaßt; den staatlichen Museen in gleicher Weise dienend wie der Erhaltung unserer schönen Schlösser, kostbaren Denkmälern, von denen unsere Kulturlandschaft vielfach geprägt ist und die so sehr gefährdet sind. Petronell sollte aber auch ein Modellfall sein, daher wurde hier jede Improvisation und jedes Provisorium vermieden und in allem stets die für die beste gehaltene Lösung angestrebt, um zu überzeugen und zur Verwirklichung von weiteren, ähnlichen Institutionen anzuregen.

DAS GEYMÜLLER-SCHLÜSSEL UND DIE SAMMLUNG SOBEK

Erika Hellich

Pötzleinsdorf gehört zu den wenigen Vororten Wiens, die letzte Züge ihres dörflichen Charakters bis in unsere Zeit gerettet haben. Unweit der Endstation der Straßenbahn beginnt eine Zeile niedriger Weinbauhäuser, die hinaufführt zum alten Dorfplatz mit der kleinen barocken Kirche aus dem 18. Jahrhundert. Diesem gegenüber befand sich bis zum Jahre 1972 der durch das Auftreten der Brüder Schrammel bekannte „Straßerwirt“, ehemals ein Begriff für Stadt und Land. Gegenüber der Pfarrkirche mit dem kastanienbewachsenen Vorplatz weist ein Eisengittertor zu jener in Nord-Süd-Richtung liegenden Sommervilla, die der aus der Schweiz stammende Bankier Johann Jakob Geymüller im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts errichten ließ. Sie gilt als bedeutsames Zeugnis der historischen Vergangenheit, das dem Beschauer allen Zauber der Architekturromantik dieser Zeit vermittelt.

Besitzergeschichte: Die aus Basel stammenden Brüder Johann Heinrich und Jakob Geymüller sind gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Wien Mitbesitzer des Bankhauses Ochs am Kohlmarkt, bald darnach führen sie es als Alleininhaber unter der Bezeichnung „Geymüller & Co.“ Sie befassen sich mit Bank- und Anleihegeschäften, in dieser Zeit vor allem auch mit der Beschaffung von Geld für die von den Franzosen geforderten Kontributionen, mit Seidenhandel und Industrie Gründungen wie z. B. der Vöslauer Kammgarnfabrik.

Geschäftlich wie privat gehörte diese Familie zu den glänzendsten Erscheinungen des Vormärz; sie wurde auch für ihre Verdienste um den Staat Anfang des 19. Jahrhunderts vom Kaiser in den Freiherrenstand erhoben.

Außer in ihrem Stadtpalais in der Wallnerstraße waren die Festlichkeiten in Schloß Pötzleinsdorf (heute Gästehaus der Stadt Wien, wohin die nach der Familie benannte Geymüllerstraße führt) von außer-

ordentlicher Beliebtheit und Treffpunkt des geistigen und industriellen Wien dieser Zeit. Der Landschaftspark des Schlosses zählt heute zu den reizvollsten Anlagen Wiens. Er wurde in ihrem Auftrag mit kostbaren überseeischen Koniferen (heute unter Naturschutz) von dem damals sehr bekannten Gartenarchitekten Rosenthal angelegt und durch künstliche Bewässerung, Felsen, Lusthäuser und Tempel belebt. Nach dem Tode des älteren Bruders Johann Heinrich, dem Firmenchef, übernahm ein Neffe Firma und Repräsentationspflichten auch im Pötzleinsdorfer Schloß; allerdings nur bis zum inflationsträchtigen Jahr 1840, das dem Bankhaus ein dramatisches Ende brachte.

Johann Jakob von Geymüller, der jüngere der beiden Brüder, scheint im Grundbuch der Stadt Wien im Jahre 1808 im Hause Nr. 12 — später und bis jetzt: Pötzleinsdorfer Straße 102 — als Besitzer jenes Areals auf, das im Jahre 1820 in der „definitiven Grenzbeschreibung der Gemeinde Pötzleinsdorf“ im sogenannten franzisceischen Kataster sehr genau fixiert ist und identisch mit dem heutigen Flächenumfang der Liegenschaft angesehen werden kann. Nach seinem Tod (1834) wird der Besitz von den Erben bald verkauft und geht durch eine Reihe Eigentümer, bis im Jahre 1888 eine Familie Mautner diesen erwirbt, nach originalgetreuer Restaurierung den Osttrakt fassadengleich anbaut, wodurch der ursprüngliche Horizontal-Vertikalaspekt zugunsten einer Horizontallagerung verlorengeht.

Das „goldene Buch“ der Familie Mautner, das die in Amerika lebenden Nachfahren als Reliquie aufbewahren, enthält Eintragungen der damals



lebenden Literaten, Burgschauspieler und großen Meister der Musik, wie Johannes Brahms, die Familie Johann und Richard Strauß u. a., was bezeugt, wie sehr auch dieses Haus sommerlicher Treffpunkt von Kunst und Wissenschaft gewesen war. Die Familie Mautner wanderte mit dem Einmarsch Hitlers in Wien nach Amerika aus. Die Verwahrlosung des Gebäudes durch uninteressierte Parteien setzte während des Krieges massiv ein, und nach dessen Ende hat sich Dr. Sobek als wahrer Retter vor dem Verfall des bereits abbruchreifen Hauses erwiesen, indem er die von den Pötzleinsdorfern benannte „Mautnervilla“ mit großen finanziellen Opfern restaurieren ließ und mit einem kleinen Vorbau an der Khevenhüllerstraße den Nordwesttrakt verlängerte.

Es war seine Absicht, hier seine große Uhrensammlung unterzubringen und das Haus mit zeit- und stilgerechten Möbeln auszustatten. In wahrhaft mäzenatenhafter Weise hat er 1965 Uhren und Interieur dem Staate für die Nachwelt überantwortet und den Besitz in das Eigentum der Republik Österreich übertragen. Das Bundesministerium für Unterricht, befaßt mit der Durchführung dieser Transaktion, hat dann die Bezeichnung „Geymüller-Schlüssel — Sammlung Sobek“ verfügt.

Die Architektur: Der ursprüngliche Grundriß entspricht den Gesetzen der Symmetrie und leitet sich von der Architektur des Lustschlosses dieser Zeit ab, die in die intimeren Formen eines bürgerlichen Sommerhauses — als solches war es zweckbestimmt — umgesetzt wird.

Ein kleiner Rampen- und Treppenaufgang im Süden führt zu dem in einem Vorgarten der Straße zu liegenden Haupteingang. Diese Südfront verbindet sich in ihrem Mittelteil durch eine loggienartige Öffnung mit dem Freiraum, so wie die Nordseite das Halbrund eines Festsaales mit darüber gewölbter Kuppel in den größeren Teil des Gartens vorspringen läßt und sich damit diesem über drei Stufen öffnet. Die durch das Kuppelmotiv gegebene Monumentalisierung dieser Anlage, die, wie schon angedeutet, ursprünglich horizontal-vertikal komponiert war, dürfte durch den im Osten angefügten minarettartigen Turm, der, wie aus alten Ansichten zu entnehmen ist, von beachtenswerter Höhe war, einen weiteren Höhepunkt erreicht haben. Er mochte wohl in einem eigenartigen Gegensatz zum nahen Barockkirchlein gestanden haben.

Im josephinischen und nachfolgenden francisceischen Wien gab es zwar viele Lustschlösser mit Gartenhäusern, mit einem Zentralbau oder einer Pagode im Garten (Schloß Schönborn in Göllersdorf, das Gartenhaus von Schloß Harrach in Siebenbrunn, das Czatorskyschlößchen u. a.), aber keinen Bau mit dieser Kombination. Viel später wurde das von Baumeister Hartmuth umgebaute Jagdschloß des Fürsten Liechtenstein in Eisgrub mit einem Minarett versehen, jedoch ohne Kuppel- und Säulenmotive. Es ist auch kein „Sommerhaus“ im Sinne einer bürgerlichen Landvilla in der unmittelbaren Vorstadt von Wien bis jetzt bekannt.

Die frühe Romantik, eingeleitet durch die verschiedenen Architekturen in Laxenburg Ende des 18. Jahrhunderts, hat hier eine außerordentliche

Ausprägung erhalten. Wesentliche Akzente sind kiel- und spitzbogige Fensterlaibungen, deren Formen an die um diese Zeit restaurierte Minoritenkirche anklingen.

„Sommerhäuser“ gab es sinngemäß in Kurorten wie in Baden bei Wien, das zu jener Zeit von vielen Wienern aufgesucht wurde und wo noch vor dem Auftreten des bekannten Baumeisters J. Kornhäusl auch der aus Belgien von Herzog von Sachsen-Teschen geholte „architekt antique“ Louis Montoyer verschiedene Bauten errichtete. Es wird noch später auf seine Person eingegangen werden.

Pötzleinsdorf war damals ein beliebter Sommeraufenthalt der Wiener, die aber wohl nur in bescheidenen Unterkünften des Dorfes logierten. Die Familie Geymüller als Grundherrschaft besaß das Patronatsrecht, und so war es naheliegend, daß sich Herr Jakob Geymüller, im Sinne des Sommeraufenthaltes seiner brüderlichen Familie im Schloß, auf seinem Grundstück ein Sommerhaus erbauen ließ, wie dies eben sonst im fernen Baden bei Wien der Fall sein mochte.

Die Innenräume: Entsprechend den Gesetzen klassischer Monumentalarchitektur entspricht die Fassadengestaltung der Raumeinteilung des Inneren. Man betritt die kleine rechteckige Eingangshalle im Süden durch den loggienartigen Vorbau, dessen schlanke Säulen beide Stockwerke zusammenfassen. Die Halle leitet über zu dem sehr intim wirkenden und organisch in den Raum eingegliederten Stiegenaufgang. Ein kleines, fast quadratisches Foyer im ersten Stock (von dem aus die Stiege zu den Dachbodenräumen weiterführt) leitet in einen mit Empiremöbeln eingerichteten „Salon“ mit vorgelagerter Loggia und in den achteckigen, mit ägyptisierenden Säulen ausgestatteten Kuppelsaal, wodurch sich eine architektonisch beabsichtigte, eindrucksvolle Tiefenwirkung ergibt. Diesem Salon schließen sich in symmetrischer Anordnung nach Osten und Westen je ein quergelagerter, dem Süden zugewandter zweifenstriger Raum an. Korrespondierend dazu befindet sich im Norden an beiden Seiten des Kuppelsaals wieder je ein Raum. Der mit einem Walmdach gedeckte Dachboden enthält eine Reihe von Räumen mit originalen gaubenartigen Fenstern. Ende des 19. Jahrhunderts wurde von der Familie Mautner, wie schon erwähnt, ein Raum mit einem Fenster im Süden, einem im Osten, zum Teil anstelle des minarettartigen Turmes, hinzugefügt.

Der Baumeister: Bis jetzt ist keine bestimmte Überlieferung in bezug auf den Baumeister dieses Hauses bekannt. Wenn man aber die in dieser Zeit und etwas vorher entstandenen gesicherten Bauten, einschließlich der Monumentalarchitektur in Wien und Umgebung, in bezug auf die Grundriß- und Fassadengestaltung vergleicht, scheint der aus Brüssel stammende Hofarchitekt des Herzogs von Sachsen-Teschen (dem ehemaligen Gouverneur der Österreichischen Niederlande) Louis Montoyer zumindest in der Erstellung des Planes und der architektonischen Konzeption dafür in Frage zu kommen. Montoyer hat in Brüssel für seinen Herzog das Lustschloß Laeken gebaut. Der Hauptsaal enthält zwölf

korinthische Säulen und ist mit einer Kuppel gekrönt. Eingangshalle und runder Hauptsaal in der Mittelachse, der nach der Gartenseite halbkreisförmig vorspringt, bestimmen das Konzept, wie dies auch beim Geymüller-Schlüssel der Fall ist. Der zweigeschossige Palastbau ist mit schwach vortretendem Mittelrisalit und einem viersäuligen Portikus der Straße zugewandt. Im Park des Schlosses Laeken befindet sich noch ein kleines, von Montoyer erbautes pavillonartiges Schlößchen, das Belvedere, ein eingeschossiger Bau mit offener, nur gering vorspringender Säulenvorhalle und achteckigem Kuppelaufbau über einem kreisrunden Mittelsaal, in den man durch eine Rundbogentür gelangt.

Montoyers erstes gesichertes Werk in Österreich ist der Bau des Redoutensaales in Baden, der in Abbildungen einen mit Scheinarchitektur (Säulen) ausgestatteten Saal zeigt. Später entstand ein von einer Kuppel gekrönter Kiosk, geziert von einem Halbmond, im Kurpark von Baden im Jahre 1800. Ein Vergleich mit der von Montoyer 1801 bis 1804 umgebauten „Albertina“ ist hier nicht zulässig, da wahrscheinlich Kornhäusl 1823 das Innere wieder umbaute. Dagegen kann der 1806 begonnene Palastbau des Fürsten Razumofsky angeführt werden, weil auch dieser so konzipiert ist, daß der rechteckige Festsaal sich mit der achteckigen Kuppelhalle verbindet. Also ebenfalls 2 Räume, die ineinander übergehen und damit eine prägnante Tiefenwirkung erzielen.

Diese so zweckverschiedenen Architekturen Montoyers haben mit unserem Geymüller-Schlüssel nicht nur das Kuppel-Rechtecksaalmotiv als zentrales Anliegen gemeinsam, sondern auch die damit verbundene Vertikalkonzeption, die Ausgewogenheit der Maße, und eine konsequent durchgeführte, die Fassade gliedernde Linienornamentik. Da man keinem anderen damals in Wien oder Baden bauenden Architekten diese und ähnliche Merkmale nachweisen kann, scheint daher die Zuweisung des architektonischen Planes dieses Baues an Louis Montoyer, der 1796 nach Wien gekommen war und daselbst im Jahre 1811 starb, nicht unbegründet. Die Ausführung jedoch mochte einem Baumeister oder Maurermeister überlassen worden sein.

Der Garten: Nach beiden Seiten, dem Süden und dem Norden, öffnet sich die Mitte des Hauses dem Garten, der im Süden als Vorplatz im Halbrund abschließt, im Norden hingegen langrechteckig den Hang hinaufzieht und mit Büschen und Bäumen im Sinne eines englischen Landschaftgartens bepflanzt ist. Die natürliche Schönheit der Landschaft wird durch seltene Eichen und Nadelhölzer bereichert. Im Gegensatz zu dem gegenüberliegenden, vom Gärtner Rosenthal angelegten Landschaftsgarten, ist dieser mit weit weniger Bäumen bepflanzt gewesen, wie dies aus dem franzisceischen Kataster des Jahres 1820 ersichtlich ist, so daß wohl eine entsprechende Anzahl von Büschen — ein Charakteristikum des kommenden Biedermeiergartens — als Ersatz vermutet werden muß. Steinbänke, Marmorbecken, Biedermeier-Kinderköpfe und stimmungsvolle Laternen geben dem Gelände einen erhöhten Zauber der Romantik und Zeitferne. Für diese „Zutaten“ ist Dr. Sobek zu danken.

Die Sammlung Sobek: Neun Räume sind es insgesamt, die der ehemalige Generaldirektor der Österreichischen Staatsdruckerei mit etwa 180 Uhren, meist signiert und von Wiener Herkunft, sowie mit Mobiliar der Empire- und Biedermeierzeit ausstatten konnte.

Die Wiener Laternduhr: Durch diese Sammlung und dem Studium ihrer Quellen erst wurde der in- und ausländischen Fachwelt in Erinnerung gerufen und zum Bewußtsein gebracht, daß über Initiative Josephs II. im Wien des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts sich Uhrmachermeister französischer Provenienz ansiedelten, die in Zusammenarbeit mit einheimischen Meistern Uhren erzeugten, die vor allem als Exportartikel sehr geschätzt wurden. Dies gilt besonders für die sogenannte „Wiener Laternduhr“, die als Wanduhr in ihrer formalen Ausgeglichenheit und edlen Rahmung in Mahagoni oder Nußholz, verbunden mit Glas — eine damals nicht alltägliche Kombination —, eine Wiener Originalität darstellt. Die Spiegelglaserzeugung bei Baden mochte zu dieser Konstruktion von Holz und Glas, die als beachtenswert fortschrittlich angesehen werden kann, beigetragen haben. Zeitlos und formausgeglichen ist diese Wanduhr heute nach 170 Jahren eine gesuchte Antiquität, weil sie als technische Meisterleistung bezeichnet werden kann. Als 4-Wochen-, aber auch als Jahresuhr weist sie eine Ganggenauigkeit auf, die im Monat nur um Sekunden reguliert zu werden braucht.

Die Eingangshalle weist sechs verschiedene Ausführungen dieser Art auf.

Die Bilderuhr: Darunter versteht man eine Landschafts- oder Architekturmalerei oder eine Kopie nach berühmten Gemälden, in die zweckentsprechend, z. B. an einem Turm, wie bei der Darstellung der Karlskirche, oder unter dem Bogen eines Fensters eine kleine, gehende Uhr eingebaut ist. Meistens verfügt diese auch über ein Spielwerk mit zwei oder mehreren Melodien. Freude und Liebe zur Heimat zu erwecken spricht aus diesen Sujets, aber nichtsdestoweniger die deutlich realistische Einstellung zum Leben in der Kombination mit einer Uhr. Fünf Uhren dieser Art, darunter eine mit sich bewegenden Figuren einer Seiltänzergruppe, zieren die Eingangshalle bis zum Stiegenaufgang.

Noch eine dritte Variante von Großuhren mit mechanischer Präzision, gleich den Wanduhren, ziert die Halle. Es sind dies die *Bodenstanduhren*.

Zum Teil mit breiten Pendelstangen aus Zinn und Messing, sogenannten Kompensationspendeln oder Temperatenausgleichspendeln ausgestattet, besitzen sie eine Gangdauer von mehreren Monaten bis zu zwei Jahren. Die Gehäuse bestehen zumeist aus Holz und Glas. Die gerade, vertikale Kastenform ist für sie schon seit dem Directoire charakteristisch.

Bei diesen Wand- und Bodenstanduhren stoßen wir immer wieder auf die Namen „Mahrenzeller“ oder „Foggenberger“ (auch mit V geschrieben). Es sind „bürgerliche Meister“, die sich vor und nach 1811 in Wien in der Herstellung von Präzisionsuhren spezialisierten.

Über eine Treppe, die in harmonischer Linienführung dem Raum ein-

gefügt ist, gelangt man am Ende der zweigeteilten Halle in das Foyer des ersten Stockes. Jardiniere vor hohen Spiegeln, Leuchtschirmchen mit Stadtansichten machen diesen Raum intim wirkend. Ein besonders sorgfältig ausgeführtes Gehäuse einer Bodenstanduhr josephinischer Provenienz dokumentiert den hohen Stand der Wiener Intarsientechnik dieser Zeit. Zu linker Hand weist eine Türe in das sogenannte „Speisezimmer“ Konsoltische aus Mahagoni, das Lasten und Tragen im Sinne klassizistischen Formgestaltens seit dem Directoire darstellend, fallen durch zurückhaltende Eleganz auf. Ein großer runder Eßtisch ist von sechs Stühlen umgeben, die mit schlanken, leichtgeschwungenen Füßen, das „Louis XVI.“ noch in sich tragend, in den Voluten der Lehnen die Abhängigkeit von englischen Formen zeigen. Der rückwärtige Teil des Raumes ist von zwei korrespondierenden Glasschränken beherrscht, die mit ihren spitzbogigen Verzierungen der neuesten Mode entsprachen. Eine Reihe von Stühlen mit breiten Sitzflächen und konischen Beinen, für bequemes Sitzen konstruiert, ist dazwischen aufgestellt. Lehnen in sogenannter „Schuhlöffelform“ im schönsten Mahagoni vollenden eine Konstruktive, die man als eine der vorbildlichsten Sitzmöglichkeiten der Biedermeierzeit bezeichnen kann. Porzellan aus der Blütezeit der Wiener Porzellanmanufaktur, der Ära Sorgenthal (bis 1805), Überfanggläser aus Böhmen und Mähren sind der wertvolle Inhalt der erwähnten Vitrinen. Eine Orgel- oder Flötenuhr in Goldbronzee Ausführung ist mit einem Spielwerk ausgestattet, das über sieben Melodien aus Joseph Haydns Oeuvre für Flötenuhren verfügt. Das Werk ist vollkommen intakt und der Klang von besonderem Zauber. Sehr selten sind derartige Werke in europäischen Museen noch anzutreffen, so daß es einen kostbaren Schatz des Hauses darstellt.

Uhren aus dem 18. Jahrhundert, in künstlerischer Ausformung mehr an Denkmäler erinnernd, wie z. B. jene mit dem globustragenden Herkules, sind neben Kommodenuhren biedermeierlicher Prägung mit verspielten Perlensäulen, Alabaster- und Goldbronzehäuser weitere Objekte des Raumes.

Die Goldbronzekleinplastik ist seit den Zeiten Franz I. von Frankreich die Domäne französischer Künstler. So stellen Uhrgehäuse, von französischen Architekten und bildenden Künstlern entworfen, kleine Meisterwerke dar. Fürst Kaunitz, ein großer Liebhaber dieser französischen Kleinkunst, hat durch die Installierung einer „Erzgießerschule“ an der Akademie der Bildenden Künste in Wien auch in Österreich eine Technik kreiert, die es Wiener Künstlern ermöglichte, seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Uhrgehäuse nach französischem Muster, aber auch sonst kostbare Gegenstände aus diesem Material herzustellen. In Frankreich schienen die entwerfenden Meister auf Uhrgehäuser meist nicht auf, weil der Signatur des Uhrmachermeisters in diesem Zusammenhang größerer Wert beigemessen wurde. So sind auch in Wien die Gehäuse von Goldbronzehöhren selten signiert und tragen daher meist nur den Namen des Uhrenfabrikanten und nicht des Ziseleurs. Lediglich die in

Wien bis zum Jahre 1840 bedeutendste private Firma Dettler signierte ihre Erzeugnisse aus Goldbronze mit dem Namen „Detler“. Die Sammlung Sobek zeigt in den weiteren Räumen eine Reihe sehr kostbarer Uhren aus der Erzeugung dieses Unternehmens.

Ein kleines, echt „biedermeierlich“ eingerichtetes Schlafzimmer rechts vom Kuppelsaal ist mit einer Reihe verschiedener Nachtleuchten ausgestattet, die als Uhren phantasievoll ausgestattet sind.

Vom Speisezimmer gelangt man in den *achteckigen Kuppelsaal*, der mit seinen ägyptisierenden Halbsäulen durch seine Monumentalität aus dem Rahmen der sonst kleinen Raumeinteilungen des Hauses fällt. So in diese eingefügt, bekundet er das Konzept eines bedeutenden Architekten.

Ein 16kerziger Reifenluster mit reichem Glasketten- und Prismenbehang, ein Paar achtflammige Girandolen, die links und rechts von der zum Garten sich öffnenden Türe stehen, geben dem Raum eine festliche Note. Ein Kamin, davor bronzevergoldete Feuerböcke, Konsolspiegel, eine von Negern getragene Kaminuhr, eine prunkvolle Empirevasenuhr oder eine besonders elegant ausgeführte Bodenstanduhr mit Hilfszifferblättern, einem Weltzifferblatt, und eine Reihe von Standuhren, die nach Vorbildern französischer Goldbronzearbeiten geschaffen wurden, sind die Kostbarkeiten dieses Raumes.

Ein kleines, echt biedermeierlich eingerichtetes *Schlafzimmer* mit einem Nischenbett rechts vom Kuppelsaal ist mit einer Reihe verschiedener, nachts zu beleuchtender Uhren, die durch eine Ölflamme erhellt werden, ausgestattet. In der Mitte des Raumes hängt eine sogenannte Ampeluhr aus Alabaster mit drehbarem Zifferblatt. Den feststehenden Zeiger in Form eines Pfeiles trägt ein Amor.

Die gleiche Raumqualität wie einst das schon beschriebene Speisezimmer weist diese gegenüberliegende Seite des Kuppelsaales auf. Die Vergrößerung dieses Speiseraumes wurde erst von Dr. Sobek vorgenommen. In dieser ursprünglichen Vorstellung erst kann die Monumentalisierung durch den Kuppelraum ermessens werden.

Vom Kuppelsaal gelangt man in einen rechteckigen *Salon*, dem eine Loggia an der Südfront vorgelagert ist und die in der Südfassade dem Mittelrisalit entspricht. Die Betonung der Tiefendimension von Süd nach Nord ist hier deutlich gegeben. Eine schwarz politierte Sitzgarnitur mit reichen, holzvergoldeten Schnitzereien von Schwänen und Sphinxen, dem napoleonischen Empire entsprechend, dominiert in diesem Zimmer. Ein 18armiger Luster mit vier geflügelten Hermen vollendet den Glanz dieses Raumes. Goldbronzeuhren, seltene Unikate im Eckschrank und auf Tischchen, ein Musikschrank mit auswechselbaren Walzen finden hier ihren Platz.

Rechts vom sogenannten schwarzen Salon, der Südfront entsprechend, befindet sich querrechteckig ein zweifenstriger Raum mit einem Ensemble feuervergoldeter Kaminuhren. Eine sehr monumental wirkende Wanduhr, bekrönt von einem Doppeladler, fällt wegen der fran-

zösischen Namenssignatur auf: „Frere Genthon a Vienne“ Die Brüder Genthon wurden unter Joseph II. um 1790 in Wien aufgenommen, wo sie eine bedeutende Uhrenfabrikation eröffneten. Ein klassisch ausgewogener Empireofen gibt dem Raum eine Note besonderer Wohnlichkeit.

Arbeitszimmer:

Korrespondierend, links des schwarzen Salons wiederum querrrechteckig, befindet sich das sogenannte Arbeitszimmer. Eine schwere Herrensitze-garnitur österreichischer Provenienz um 1840 fällt durch eine Ornamentik auf, die den „art nouveau“ vorwegzunehmen scheint: Skrolls und Blütenformen, geschnitzt und ausgespart, sind die Kennzeichen. Links und rechts von dieser Garnitur befinden sich Bodenstanduhren von ein- und zweijähriger Gangdauer. In der Ecke steht ein ovaler Damenschreib-tisch mit mächtigen kanelierten Säulen, ähnlich wie jener, der sich im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst am Stubenring befindet. Dann gibt es noch einen von Meister Hefelesignierten und mit 28. Dezember 1848 datierten Sekretär mit vielen Geheimfächern, die, kompliziert konstruiert, auf Metallbändern und Rollen laufen. Meister Hefeles hat eine der größten Kunstschlösserwerkstätten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien installiert, in der zahlreiche Arbeiten der Ringstraßen-Holzinnenarchitektur entstanden. Ein Kamin aus Carrara-Marmor vollendet das Interieur.

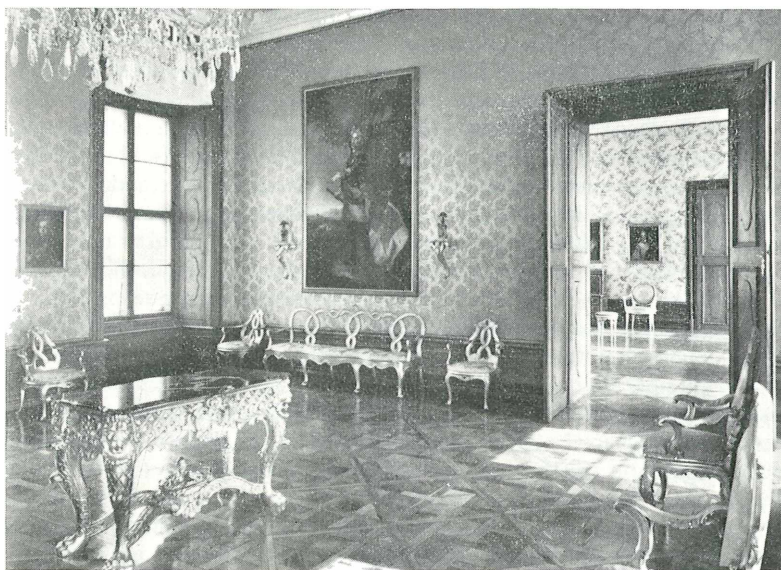
Der anschließende Raum — erst Ende des 19. Jahrhunderts von der Firma Mautner ausgebaut —, die sogenannte „Bibliothek“, ist nur durch Glastüren vom Arbeitszimmer getrennt. Zwei große Mahagoni-Glas-schränke mit gotisierendem Sprossengitter fassen Uhren verschiedener Art, darunter eine Reihe barocker Standuhren österreichischer Provenienz aus dem 18. Jahrhundert. Die Rückenplatte ist meist feinziseliert und das Zifferblatt in Silber oder vergoldeter Treibarbeit. Wie fast alle Uhren dieser Sammlung sind auch diese signiert von Meistern österreichischer, hauptsächlich Wiener Provenienz. Eine Biedermeier-Sitzecke in Mahagoni, ein brauner Kachelofen geben eine sehr wohnlich-warme Atmosphäre. Der kleine moscheeartige Raum und ein anschließendes, mit Säulen ausgestattetes Salettl, das an Stelle des nach 1828 abgebauten Minaretts errichtet wurde, ist in der Ära Mautner ebenfalls entstanden. Die *Mansardenräume* sind Depotzwecken gewidmet. Deren Dachgauben entsprechen noch dem originalen Zustand, ebenso wie das Walmdach.

Das um 1808 erbaute Geymüller-Schlössel mit seinem originalen Park, einer noch erhaltenen, seltenen Pyramideneiche, den vielen Sträuchern — ein Charakteristikum der Biedermeierzeit und seiner reichhaltigen Sammlung spiegelt die Atmosphäre jener Zeit in lebendiger, unmusealer Konzeption wieder und kann mit Recht als wohl einzigartiges Kulturgut bezeichnet werden.

Dr. Sobek hat mit vielen Marmorplastiken von der Romanik bis zum Biedermeier den Garten geschmackvoll zu beleben gewußt.

DAS SCHLOSSMUSEUM RIEGERSBURG / Franz Windisch-Graetz

Im Zuge der Restaurierung von Schloß Riegersburg übernahm das Österreichische Museum für angewandte Kunst die Aufgabe, fünf Räume, die an das Treppenhaus und den Festsaal anschließen und die ihre ehemalige Einrichtung infolge des Krieges völlig eingebüßt hatten, neu zu möblieren und auszustatten. Das dafür ausgearbeitete Konzept sah hier, in Ergänzung zur ersten Außenstelle des Museums, zum streng museal gestalteten Kunstgewerbemuseum in Schloß Petronell, eine interieurmäßige Ausstattung vor. Die Voraussetzung dafür bot die gut erhalten gebliebene Dekoration der Zimmer mit besonders qualitätvollen Stuckplafonds, schönen Kaminen, wohlproportionierten Lambrien usw. Als Leitgedanke für die Auswahl der Möbel, die den Depotbeständen des Museums entnommen werden sollten, diente der Gesichtspunkt, nicht bloß österreichisches, sondern auch ausländisches Mobiliar des 18. Jahrhunderts (Barock, Rokoko, Frühklassizismus) zur Aufstellung zu bringen. Die Anregung dazu gab die Tatsache, daß sich stets in zahlreichen Häusern des altösterreichischen Hochadels wertvolle ausländische Einrichtungsstücke befunden haben und zum Teil noch befinden, die von Mitgliedern dieser Familien, sei es als kaiserliche Gesandte oder in anderen öffentlichen Funktionen, sei es als Kunstliebhaber oder Sammler, erworben worden waren. In Anlehnung an diese Vorbilder und in Anbetracht der historischen Bedeutung des Hauses Khevenhüller war es durchaus berechtigt, in den Räumen von Riegersburg auch Möbel aus Frankreich, England und Italien auszustellen. Das Prinzip der interieurmäßigen Einrichtung verlangte aber auch die Anbringung stilgerechter



Wandbespannungen. Für deren Qualität mußten der künstlerische Rang des Bauwerkes und sein residenzartiger Charakter maßgebend sein, wobei sich hier grandseigneuraler Aufwand mit der nicht zu übersehenden ländlichen Note einer *Maison de plaisance* verbinden. Die Möbel, die durchwegs starke Beschädigungen aufgewiesen hatten, wurden zum Großteil in den museumseigenen Werkstätten fachkundigst restauriert; nur für die Regenerierung der Fassungen mußten Wiener Spezialfirmen herangezogen werden.

Rundgang durch die Schauräume:

Treppenhaus: Truhe, Italien (Rom?), Ende 16. Jh., Nußholz. — Sänfte, Paris, 2. Viertel 18. Jh. — Bildnis einer österreichischen Erzherzogin, wahrscheinlich einer Tochter Kaiserin Maria Theresias. — Auf einem barocken Konsoltisch ein Kabinettsschränkchen des 17. Jh., deutsch, Straminstickerei, Elfenbein und Ebenholz.

Festsaal: Rechts vom Eingang ein Bildnis der Kaiserin Elisabeth Christine (1691—1750), geb. Prinzessin von Braunschweig, Gemahlin Kaiser Karls VI. und Mutter der Kaiserin Maria Theresia (geb. 1717, reg. 1740 bis 1780), die das Porträt an der gegenüberliegenden Wand darstellt. Beide Gemälde entstammen der Werkstatt des Hofmalers Martin van Meytens (1695—1770). — Die vier Bilder über den Türen, sogenannte Supraporten, stellen Persönlichkeiten aus dem Hause Khevenhüller dar, und zwar (beginnend gegenüber der Eingangstüre und weiter im Sinne des Uhrzeigers): Johann Joseph, 1. Fürst von Khevenhüller-Metsch (1706—1776), Obersthofmarschall der Kaiserin Maria Theresia; seine Tagebücher, in denen er das Leben am Wiener Hofe beschreibt, sind eine wichtige Quelle zur Kulturgeschichte dieser Zeit. — Fürst Johann Sigismund Friedrich von Khevenhüller-Metsch (1732—1801), kaiserlicher Gesandter an den Höfen von Lissabon und Turin, Generalkommissär in Italien. — Fürst Karl Maria von Khevenhüller-Metsch (1756 bis 1823), führte ein Freikorps in der Völkerschlacht bei Leipzig, 1813. — Fürst Richard von Khevenhüller-Metsch (1813—1877), betrieb naturwissenschaftliche, vor allem zoologische Studien, die er in mehreren Veröffentlichungen niederlegte. Er ist im Ornat eines Ritters des Ordens vom Goldenen Vlies dargestellt. — Alle Möbel sind Wiener Arbeiten, die für den kaiserlichen Hof angefertigt wurden. Die Hocker neben den Kaminen stammen aus der 1. Hälfte des 18. Jh., der Tisch, die Sitzbank und die Stühle aus den Jahren 1770 bis 1780. Die Bezüge sind neu. Barockzimmer: Bodenstanduhr, Gehäuse mit besonders reicher Einlegearbeit (auch als *Intarsia* oder *Marketerie* bezeichnet): Blumen, Ranken, eine Vase und kleine Tiere; England, um 1700. Das Werk, eine Jahresäquationsuhr, von Daniel Quare (1648—1724), einem berühmten Londoner Uhrmacher. — Zwei Stühle mit gestickten Bezügen (*Gros-point*), deutsch, Anfang 18. Jh. — Schreibtisch mit Aufsatz (*Sekretär*), England, 18. Jh., Mahagoniholz. — Zwei Konsoltische mit Marmorplatten, Nußholz, Wien, um 1730. — Besonders hervorzuheben ist die spätbarocke Sitzgarnitur österreichischer Herkunft (1730—1740). Sie umfaßt neun

Teile, ein Kanapee, vier Armstühle und vier Hocker. Außer den geschnitzten Gestellen sei vor allem auf die in Gros-point-Stickerei ausgeführten Bezüge hingewiesen, die in lebhaften Farben großfigurige Pflanzenmotive zeigen und aus der Entstehungszeit der Möbel stammen. Eine komplette Garnitur, die mit derartigen Bezügen ausgestattet ist und in Österreich, wahrscheinlich in Wien, angefertigt wurde, gehört zu den größten Seltenheiten. — Schrank, datiert 1757, Pinzgau (Salzburg), wahrscheinlich aus Saalfelden, Zirbelholz. — Bilder: Bildnis des Kaisers Leopold I. (geb. 1640, reg. 1658—1705); Bildnis des Kaisers Karl VI. (geb. 1685, reg. 1711—1740), Vater der Kaiserin Maria Theresia, von Frans van Stampart (1675—1750); Bildnis der Kaiserin Maria Theresia II. (1772—1807), geb. Prinzessin von Neapel; sie war die zweite Gemahlin des im folgenden Bildnis dargestellten Kaisers Franz II. (als Kaiser von Österreich Franz I., geb. 1768, reg. 1792—1835). Die Porträts dürften bald nach dem Regierungsantritt des Monarchen gemalt worden sein, da er als Zeichen seiner Würde die Krone des Hl. Römischen Reiches und die von Ungarn neben sich hat und die Kleidung noch die des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist. Beide Gemälde stammen von Carl Caspar (geb. 1747 in Wurzbach, Schwaben, gest. 1809 in Wien; seit 1764 Schüler, seit 1784 Mitglied der Wiener Akademie). Porträt des Fürsten Karl Maria Khevenhüller (1756—1823), von Joseph Kurz (1768—1827), Wien, datiert 1803.

Turmzimmer: Die Wände sind mit einer Toile de Jouy bespannt, einem französischen Baumwolldruckstoff nach einem Original des 18. Jahrhunderts. Es sind verschiedene Schäferszenen dargestellt. Eine solche Art der Wandverkleidung ist gerade für einen intimeren Raum in einem Landsitz besonders gut geeignet. — Die Kommode ist eines der wenigen Möbel, die von der ursprünglichen Riegersburger Schloßeinrichtung erhalten geblieben sind. Sie stammt aus der Mitte des 18. Jh. — Darüber: Österreichischer Spiegel des Spätbarock aus der Zeit um 1740. — Chinesische Porzellanschüssel des 18. Jh. — Das Bett in der Nische ist durch die geschweifte Form und die schönen Intarsien als gute österreichische Arbeit aus der 1. Hälfte des 18. Jh. gekennzeichnet. — Barocker Kaminschirm, Wien, um 1730, mit einem indischen Chintz aus dem Anfang des 18. Jh. bespannt. — Kabinettschränkchen, deutsch, 17. Jh., Ebenholz mit Elfenbeineinlagen und Bronzebeschlägen. — Holzbock, Wien, um 1730. — Spieltisch, Österreich, Mitte 18. Jh., Eiben- und Ahornholz. Rokozzimmer: Mit der grünen Seidendamast-Tapete aus Paris und mit den vergoldeten Möbeln wird dem höfisch-repräsentativen Charakter des Schlosses Rechnung getragen. Die Sitzmöbel stammen aus Venedig. Ihre extravaganten Formen bringen so recht die kapriziöse Verspieltheit des venezianischen Rokoko zum Ausdruck. Die Bezüge sind aus dem gleichen Stoff wie die Wandbespannung. — Vergoldeter Prunktisch des deutschen Barock, um 1700. — Spiegel, deutsch, um 1750. — Barocker Kaminschirm, Wien, um 1730; mit einer bemalten chinesischen Seidentapete des 18. Jh. bespannt. — Kommode, Frankreich, Mitte 18. Jh.,

Pflaumenholz furnier, vergoldete Bronzebeschläge. — Chinesische Porzellanschüssel des 18. Jh. — Wandkonsoluhr, Schildpatt mit Messing-einlagen (Boullé-Technik), vergoldete Bronzebeschläge; das Werk von Pothenot, einem in der 1. Hälfte des 18. Jh. in Paris tätigen Uhrmacher. — Der Schreibtisch, ein prächtiges Beispiel für die französische Möbelkunst von der Wende des 17. zum 18. Jh., steigert mit seiner kostbar wirkenden Oberfläche aus glänzender Messing- und Schildpattmarke- terie die höfische Atmosphäre dieses vornehmen Raumes. Das Möbel war schwer beschädigt dem Museum geschenkt worden, wo es in mehr als einjähriger Restaurierungsarbeit wieder in seinen ursprünglichen Zu- stand versetzt wurde. — Am Fensterpfeiler: Bildnis des Grafen Leopold Daun (1705—1766) als Knabe, von einem unbekanntem österreichischen Maler. Der spätere Feldmarschall (Sieger über Friedrich II. von Preu- ßen in der Schlacht von Kolin, 1757) ist als Ritter des Malteserordens dargestellt. — Über dem Kanapee: Bildnis des Prinzen Eugen von Savoyen (1663—1736), von einem unbekanntem österreichischen Künst- ler. Das Gemälde gilt als eines der hervorragendsten Porträts des Prin- zen, die sich in Österreich erhalten haben. — Zwei Wandkonsolen, Mitte 18. Jh., darauf geschnitzte, farbig gefaßte Figuren, Schäfer und Schä- ferin, Arbeiten aus dem Grödnertal, Südtirol, um 1770. — Der schöne Luster stammt aus der im Jahre 1965 demolierten Sankt-Florian-Kirche (Rauchfangkehrerkirche) in Wien.

Gelber Salon: Die französische Wandbespannung, ein bedruckter Satin, zeigt Papageien und Blütenzweige auf gelbem Grund. Das Motiv ist orientalischen Vorbildern nachempfunden und entspricht im wesent- lichen einer ehemals hier im Schlosse vorhanden gewesenen Tapete. Bei den Sitzmöbeln handelt es sich um Wiener Arbeiten des Frühklassizis- mus, die zum Besten gehören, das aus dieser Zeit erhalten geblieben ist. Sie wurden für den kaiserlichen Hof angefertigt (1770—1780) und ent- stammen der von Maria Theresia in Auftrag gegebenen Ausstattung von Schloß Schloßhof. Die Bezüge sind teils noch die ursprünglichen, mit Seidenstickerei (Hocker), teils neue französische Seidendamaste, die farb- lich auf die Wände abgestimmt wurden. — Damenschreibtisch, sog. Zylinderbureau, mit Intarsien und Rosenholzfurnier; angefertigt von Fidelis Schey, einem anerkannten Ebenisten (Kunsttischler) in Paris, tätig zwischen 1777 und 1788. — Schreibschrank (Sekretär), hauptsäch- lich Rosenholz, vergoldete Bronzebeschläge, ein Pariser Erzeugnis des Louis-seize aus den Jahren 1770 bis 1780. — Stuckdecke mit der alle- gorischen Darstellung einer fürstlichen Tugend. — Über dem Gesims Putti mit den Emblemen des Jupiter (über dem Kamin), des Merkur, Herkules und Apollo. Bei den Gemälden dieses Zimmers handelt es sich ausschließlich um Porträts von Mitgliedern der fürstlichen Familie Diet- richstein, einem Kärntner Geschlecht, das seit dem Anfang des 12. Jahr- hunderts in Verbindung mit der gleichnamigen Burg urkundlich nach- weisbar ist. Die Ruine des Stammschlusses steht im oberen Glantal im Bezirk Feldkirchen. Nach über 800 Jahren Familiengeschichte lebt heute

jedoch kein Träger dieses berühmten Namens mehr. Die einzige Tochter des 1964 verstorbenen letzten Fürsten Dietrichstein ist in Argentinien verheiratet. Von ihr wurden die Bilder in dankenswerter Weise für eines der bundesstaatlichen Schloßmuseen leihweise zur Verfügung gestellt. Da die Familien Khevenhüller und Dietrichstein beide aus Kärnten stammen und überdies miteinander verwandt sind, lag es nahe, die Gemälde hier in Schloß Riegersburg zu einer kleinen Dietrichsteinschen Ahnengalerie zu vereinen, um so der Erinnerung an ein Geschlecht zu dienen, das mehrfach auf das engste mit den Geschicken Österreichs verbunden war.

Chinesischer Salon: Die Wiederverwendung einer chinesischen Papiertapete des 18. Jahrhunderts, die sich früher in einem der kaiserlichen Schlösser befunden hatte und in sehr beschädigtem Zustand durch viele Jahre im Österreichischen Museum für angewandte Kunst deponiert war, stellt eine konservatorische Meisterleistung des Instituts für Restaurierung an der Wiener Akademie der Bildenden Künste dar. Die Neuausstattung der Riegersburger Schloßräume bot Gelegenheit, die Besucher mit dieser wertvollen und im 18. Jahrhundert so hoch geschätzten Art der Wanddekoration bekannt zu machen, von der in Österreich nur mehr sehr wenige Beispiele in situ erhalten geblieben sind. Die Möbel gehören zu dem gleichen Schloßhofer Bestand wie die im Gelben Salon. Bei der prächtigen Bespannung des Kanapees, einem indischen Chintz aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, handelt es sich um den originalen Bezug, der in der Textilwerkstätte des Museums restauriert wurde. Er stammt aus dem Besitz des Prinzen Eugen. Als Maria Theresia das Schloß Schloßhof erwarb, das dem Prinzen gehört hatte, müssen im dortigen „Garde-Meuble“ große Bestände an derartigen Chintzen vorhanden gewesen sein. Anlässlich der im Auftrage der Kaiserin durchgeführten Neuausstattung von Schloßhof wurden viele damals angeschaffte Sitzmöbel mit jenen vorrätigen Stoffen bezogen. Das besterhaltene Beispiel dafür ist das Kanapee. Die Bezüge der übrigen Möbel sind neu und durchwegs französischer Herkunft. Besonders verwiesen sei auf den Tisch und die Armstühle, die zu den besten damaligen Leistungen der Wiener Möbelkunst gehören. — Die Kommode gehörte, wie ihr Gegenstück im Turmzimmer, zur ehemaligen Einrichtung des Schlosses. — Chinesische Vase des 18. Jh. — Besonders prächtige Stuckdecke mit der Darstellung einer Allegorie auf den Frühling.

Khevenhüller-Zimmer: Über dem Kamin: Bildnis des Grafen Sigismund Friedrich von Khevenhüller (1666—1742), von einem unbekanntem Maler. Der Graf war seit 1711 Statthalter von Niederösterreich und seit 1721 Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies. Nachdem er 1731 die Herrschaften Hardegg, Riegersburg, Fronsburg u. a. m. erworben hatte, gab er 1736 den Auftrag für den Neubau von Schloß Riegersburg. — Kleiner Tisch mit Mosaikeinlagen, Wien, Mitte des 18. Jh. — Die Sitzmöbel, Wien, 1770—1780, mit neuen französischen Bezügen.

Anlässlich der Neuausstattung des Schlosses durch das Museum befaßte

sich Frau Dr. Hanna Dornik-Eger eingehend mit der Erforschung der Baugeschichte von Schloß Riegersburg. Das Ergebnis dieser Arbeit* sei hier in gekürzter Fassung wiedergegeben.

ZUR BAUGESCHICHTE VON SCHLOSS RIEGERSBURG

Hanna Dornik-Eger

Die Geschichte des zu den bedeutendsten Bauten des Waldviertels und Niederösterreichs zählenden Schlosses Riegersburg läßt sich anhand urkundlicher Materialien bis in das Mittelalter zurückverfolgen. An der Stelle des heutigen Schlosses stand bis zum 18. Jahrhundert eine kastellartige Wasserburg mit vier Türmen. Dieses durch einen Kupferstich in der *Topographia Austriae inferioris* von Georg Matthäus Vischer aus dem Jahre 1672 überlieferte Gebäude wurde durch Sigmund Graf Khevenhüller im Jahre 1730 von dem Grafen St. Julien erworben. Da das Schloß zur Zeit des Kaufes nicht mehr bewohnbar gewesen sein dürfte, wurde sofort an bauliche Veränderungen gedacht. Ohne Kenntnis der urkundlichen Belege wurde der Plan dieses Umbaues bisher auf Grund von stilistischen Vergleichen Joseph Emanuel Fischer von Erlach zugeschrieben. Bei Durchsicht der Bauakten des Archives Khevenhüller-Metsch aber, sowie der Briefe des Bauherrn Sigmund Khevenhüller an seinen Sohn Johann Josef, konnte kein einziger urkundlicher Beleg für die Autorschaft des jüngeren Fischer gefunden werden, jedoch eine Reihe von Dokumenten, die den Bau als Werk des Architekten Franz Anton Pilgram (1699—1761) sichern. Jener bisher fast unbekannte Wiener Architekt war durch seinen Vetter, den Maurermeister und Bauunternehmer Franz Anton Jäggel, schon früh mit Lukas von Hildebrandt in Verbindung gekommen, und dürfte so guten Ruf erlangt haben, daß er 1731 von der Niederösterreichischen Regierung zunächst als Landschaftsmaurermeister aufgenommen wurde, jedoch unmittelbar darauf den Titel eines Landschaftsbaumeisters verliehen bekam. 1734 wurde er aufgrund seiner Aufgabe, das Werk Hildebrandts fortzuführen, zum Stiftsbaumeister von Göttweig ernannt und tritt seitdem als leitender Architekt in der Geschichte von Stift Göttweig hervor. Außer dieser archivalisch bestens belegten Tätigkeit Pilgrams ist für ihn der Bau von Kloster und Kirche der Elisabethinen in Wien sowie, nach neuesten Forschungen, der Bau des Prämonstratenserstiftes in Klosterbruck bei Znaim gesichert. Darüber hinaus scheint Pilgram, ebenfalls aufgrund jüngster Forschungen, vor allem für die Geschichte der Barockarchitektur Ungarns von höchster Bedeutung zu sein. Schloß Riegersburg ist nach der bisherigen Forschungslage der erste bekannte und gesicherte Profanbau Franz Anton Pilgrams, jenes Architekten, der stilistisch direkt die Nachfolge seines Lehrers Hildebrandt antritt, und gerade durch das

* Hanna Dornik-Eger: Franz Anton Pilgram, der Baumeister von Schloß Riegersburg; Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXI/1967, Heft 3/4, S. 141—152.

Weiterführen dieser Richtung entgegen jener Linie, die von Bernhard Fischer von Erlach zu Joseph Emanuel führt, für die Betrachtung und die Geschichte der österreichischen Barockarchitektur von großer Bedeutung wird.

Die ab 1731 in Angriff genommenen baulichen Veränderungen von Schloß Riegersburg erforderten lange Zeit und gingen in mehreren Abschnitten vor sich: Der erste Bauabschnitt betraf die Neugestaltung der Hauptfassade, der zweite den großen Saal und die heute so vorzüglich restaurierten und neu eingerichteten Räume des Osttraktes, der dritte die Kapelle und den Nordtrakt.

Die Hauptfassade des Schlosses überrascht durch ihre Großzügigkeit und ist sowohl in ihrer Gesamtgestaltung wie auch in ihren einzelnen Bau- und Dekorationssystemen in unmittelbarem Zusammenhang mit Entwürfen und Planungen Hildebrandts zu bringen. Die Lösung mit einem nur wenig vorspringenden, reich dekorativ gegliederten Mittelrisalit, dessen Mansardedach über die Walmdächer zu beiden Seiten ragt und sich von diesen deutlich abhebt, die besondere Betonung der Vertikale durch kannelierte Pilaster, in deren Kapitellen Nabelscheiben eingesetzt sind, die Zusammenfassung der Fensterumrahmungen der drei Geschosse, dies alles sind durchaus typische Merkmale der stilisierten Eigenheiten Hildebrandts und lassen immer wieder an ein großes Vorbild für Riegersburg denken: das Belvedere in Wien.

Die Bildhauerarbeiten der Fassade, die Reliefs und freiplastischen Figuren, die alle programmatisch einem persönlichen Wunsch und Gedanken des Auftraggebers und Bauherrn untergeordnet sind, nämlich der Versinnbildlichung der friedlichen Künste und der Ehre des Krieges zum Ruhm des Hauses Khevenhüller, stammen von Josef Kraker, einem Bildhauer, der ebenfalls mit Hildebrandt zusammengearbeitet hatte. Durch diese persönliche Verbindung von Architekt und Bildhauer zur Hildebrandtschule wird die Fassade von Riegersburg tatsächlich zu einem Nachklang großer Hildebrandtscher Fassadengestaltungen. Daß dennoch gerade diese Fassade immer wieder Anlaß zu kunsthistorischen Problemstellungen in der Zuschreibung geben konnte, ist vor allem jenem Umstande zuzuschreiben, daß doch in der österreichischen Barockarchitektur zu Beginn des 18. Jahrhunderts die beiden großen Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrandt so sehr dominieren, daß für die folgende Zeit jeder Bau in stärkstem Maße von den konstruktiven und dekorativen Systemen beider Architekten abhängig ist.

Die Seiten- und Rückfassade von Riegersburg wie auch die Kapelle sind einem einfacheren System verpflichtet und entsprechen damit der späteren, kühleren und klassizistischeren Bauphase, die für die gesamte Architektur Österreichs während der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders charakteristisch ist.

Der oft kritisierte Innenhof von Riegersburg ist eine Kompromißlösung, die primär durch die Achsenverschiebung aufgrund alter Baureste, die

in den Umbau miteinbezogen wurden, bedingt ist. Die persönliche Sprache Pilgrams wird am deutlichsten erkennbar in der Anlage der dreimal gebrochenen Hauptstiege, die aus der dreitorigen Eingangshalle zum großen Saal führt. Der dekorative Schmuck dieses Bauteiles, wie der ornamentierte Baluster, die Wandlisenen mit figuralen Kapitellen, die Fensternischen mit stukkierten Apsidialschalen sowie die kielbogigen Türsturze sind fast identisch jenem der Kaiserstiege in Göttweig, dem für Pilgram eindeutig gesicherten Trakt des Stiftes.

Durch die klare Feststellung der Autorschaft Franz Anton Pilgrams für den Um- und Neubau von Schloß Riegersburg tritt dieses Schloß in den interessanten Fragenkomplex der Geschichte der österreichischen Barockarchitektur des 18. Jahrhunderts.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Österreichs Museen stellen sich vor](#)

Jahr/Year: 1973

Band/Volume: [3](#)

Autor(en)/Author(s): Anonymus

Artikel/Article: [Die Aussenstellen des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst: 17-38](#)