

Wissenschaftliche Arbeiten

Türkenkriege und

Eisenstadt 1986

aus dem Burgenland Heft 73

Kleinlandschaft II

Österreich

Sigel WAB 73, 1986

"Schlaininger Gespräche 1984"

ISBN 3-85405-099-2

Ingeborg Schemper-Sparholz

HÖFISCHE DEKORATIONEN DES 17. JAHRHUNDERTS IM BURGENLÄNDISCH-WESTUNGARISCHEN RAUM

Es ist überraschend, im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts in den ständig bedrohten westungarischen Herrschaften eine kulturelle Blüte zu finden, von der noch heute die Dichtungen des Grafen Nikolaus Zrinyi, die musikalischen Schöpfungen des Palatins Paul Esterházy und die Schloßbauten mit den Resten einer einst reichen Dekoration auch einer breiten Öffentlichkeit bekannt sind.¹⁾ Nach Unterdrückung der siebenbürgischen Aufstände erlaubte offenbar eine etwas ruhigere Phase dem Adel die Beschäftigung mit den Künsten. Vor allem Ádám I. Batthyány (1610-1659), Franz III. Nádasdy (1622-1671) sowie Nikolaus I. Esterházy (1582-1645) und besonders sein Sohn Paul Esterházy (1635-1713) waren durch hervorragende Bildung, geschickte habsburgfreundliche Politik und ökonomisch kluges Verhalten befähigt, dem höfischen Ideal der Zeit entsprechend ihre Herrschaftssitze auszubauen, auszustatten und dort auch entsprechend Hof zu halten.²⁾ Sie vertreten den Typus des humanistisch gebildeten Landadeligen, der literarisch und musikalisch interessiert, von der Idee her sein Hauswesen letztlich noch nach antiken Wertmaßstäben (das heißt verpflichtet zur Tugend, nicht macchiavellistischen Grundsätzen folgend) zu verwalten und zu repräsentieren versteht.³⁾

Schon die politische Haltung der Auftraggeber legte eine Orientierung auch in künstlerischen Fragen nach Wien nahe, das seit dem Regierungsantritt Kaiser Ferdinands II. und vor allem durch die Initiative seiner

zweiten Gattin Eleonora Gonzaga von Mantua wieder zu einem aktiveren Kunstzentrum geworden war. Der Adel war jedoch noch nicht so stark an den Wiener Hof gebunden wie am Ende des 17. Jahrhunderts, sodaß den Landschlössern als kleinen Residenzen und als geistigen, wirtschaftlichen und kulturellen Zentren große Bedeutung zukam. Der Hausherr entfaltete hier ein nahezu absolutistisches Herrschaftsgefühl, das nicht zuletzt auch in den Dekorationen zum Ausdruck kommt.

Aus den Quellen geht hervor, daß die führenden Künstler aus der kaiserlichen Metropole kamen. Der kaiserliche Ingenieur Filiberto Lucchese führte 1640 bis 1648 die Umbauten der Batthyány-Schlösser in Rechnitz, Bernstein, Güssing und wahrscheinlich auch Schlaining durch. Lucchese war nicht nur als Architekt tätig, sondern lieferte auch Risse für Innendekorationen und Altäre und wird selbst "stukator" genannt. Er arbeitete meist mit den gleichen Leuten zusammen, die er teilweise bereits von seinem Vorgänger, dem kaiserlichen Architekten Giovanni Battista Carlone, 1636 übernommen hat. In seinem Gefolge treten zum Beispiel der Baumeister Carlo Martino Carlone, der Stukkateur Andrea Bertinalli, und der Maler Christian Knoer auf, seit der Mitte der Fünfzigerjahre auch der bedeutendste Dekorationsmaler des 17. Jahrhunderts in den habsburgischen Ländern Carpoforo Tencala. Erscheinen Namen dieses vorwiegend aus Comasken bestehenden Künstlerteams in den Quellen, so kann meist auch die architektonische Leitung Luccheses vermutet werden, so zum Beispiel beim Umbau des Eisenstädter Schlosses, eine Annahme, die durch stilistische Beobachtung gestützt werden kann.⁴⁾

Als zweites kulturelles Zentrum sollte jedoch Graz nicht vergessen werden, das nahe der westungarischen Grenze gelegen mit seinen Jesuitenschulen gerne als Ausbildungsort für den gegenreformatorisch eingestellten ungarischen Adel diente. So wurden zum Beispiel Paul Esterházy, der spätere Palatin, aber auch die Söhne Ádám I. Batthyány nicht nur in Tyrnau, sondern auch in Graz erzogen. Enge wirtschaftliche und kulturelle Kontakte zwischen der Familie Batthyány und steirischen Adeligen sind belegt. 1655 wandte sich Ádám I. Batthyány auf der Suche nach fähigen Malern nach Graz, wo man ihm jedoch empfahl, den kaiserlichen

Hofmaler heranzuziehen.⁵⁾ Zahlreiche Handwerker aus der Steiermark (Steinmetze, Bildhauer, Schreiner u. a.) arbeiteten seit den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts in Westungarn für die Familie Batthyány. Sie kamen vor allem aus Hartberg, Radkersburg, Graz und Marburg, waren jedoch größtenteils ursprünglich italienischer Herkunft. Sie sind im Gefolge der Festungsbaumeister ins Land gekommen (zum Beispiel Domenico Genolo, Abundio Bolla, Giovanni della Torre). Am interessantesten ist wohl der Stukkateur Giovanni Rocco Bertoletti, der in den 50er und 60er Jahren des 17. Jahrhunderts einige wichtige Stuckdekorationen in Graz und Mariazell geschaffen hat, und den wir nach 1671 im Esterházy-Schloß in Eisenstadt beschäftigt finden.⁶⁾ Kaum bekannt ist, daß der Stukkateur Alessandro Sereni, der in den 60er und 70er Jahren für den Hof und den steirischen Adel in Graz gearbeitet hat, das erste Mal 1655 in Vöröskő (Pibersburg, Cervení Kamen) und zwar zusammen mit dem späteren Hofmaler Carpoforo Tencala tätig gewesen ist.⁷⁾ In diesem Fall ging die Vermittlung in die andere Richtung.

Infolge dieser engen Kontakte zwischen Wien - Graz - Westungarn, die weiter noch bis nach Oberungarn, der heutigen Slowakei und nach Mähren verfolgt werden können, erstaunt es nicht, eine ziemlich übereinstimmende Kunstsprache zu finden, die auf dem Gebiet der Architektur und Innendekoration von oberitalienischen Spätrenaissanceprinzipien geprägt ist.⁸⁾ Daß die westungarischen Dekorationen vor allem inhaltlich dennoch eine lokale Note besitzen, soll im Laufe dieses Referates gezeigt werden.

Bei den meisten Herrschaftssitzen des 17. Jahrhunderts in Westungarn handelt es sich um Umbauten bereits im Mittelalter an strategisch günstigen Plätzen errichteter Burgen. Die Wehrfunktion mußte unbedingt gewährleistet bleiben. Das erklärt das meist karge Äußere der Bauten. Eine Ausnahme bildet das Schloß in Eisenstadt, das Paul Esterházy ab 1663 als Residenz ausbauen ließ. Die Fassade ist architektonisch reich gegliedert und mit plastischem Schmuck versehen. Das Programm zeigt eindeutig apotropäischen Charakter. Alle Mächte wurden aufgeboten, um den Feind fernzuhalten: Über den Fensterbegrünungen der Belétage sind in

Nischen die Büsten ungarischer Heerführer eingestellt, unter ihnen an zentraler Stelle Nikolaus und sein Sohn Paul Esterházy.⁹⁾ Sie vertrauen jedoch nicht auf ihre eigene Kraft, sondern haben sich unter den schützenden Mantel der 'Patrona Hungariae' begeben. Am Hauptportal befand sich, wie an allen Esterházy-Bauten, über den Büsten der Hausherrn ein Madonnenbild. Zusätzlich hoffte man offenbar noch auf die bannende Kraft der Dämonen. In diesem Sinn sind wohl die virtuos von dem Stukkateur Andrea Bertinalli gestalteten Fratzen zu verstehen, die sich an der Hauptfassade unterhalb des Konsolgesimses und im Innenhof als Fensterbekrönungen finden.

Für die Anordnung der Räume im Inneren der Herrschaftssitze ist zu berücksichtigen, daß die Schlösser auch eine wesentliche Rolle als Wirtschaftshöfe, teilweise auch als Landgericht und Sitz des Patronatsherren zu spielen hatten. Es wurden also sehr viele Nutzräume benötigt, die, wie die erhaltenen Inventare beweisen, von den Wohn- und Repräsentationsräumen der Herrschaft kaum getrennt waren.¹⁰⁾ Zu den bestausgestatteten Räumen zählte der immer vorhandene große Saal, der für Festivitäten, aber meist auch als Speisesaal diente. Graf Ádám I. Batthyány, der eine besondere Vorliebe für musikalische Darbietungen hatte - er unterhielt eine eigene Musikkapelle - besaß in Rechnitz ein eigenes Musikzimmer.

Die leider nur in Auszügen erhaltenen Inventare des 17. Jahrhunderts sind die einzige Quelle, die uns heute eine Ahnung von den ständig wechselnden Dekorationen und von der relativ reichen Meublage (siehe besonders Rechnitz, Schlaining) vermitteln können. Versilberte und vergoldete Ledertapeten, seidene Tapeten und Wandteppiche teilweise niederländischer Herkunft verkleideten die Wände. Eine besondere Note verliehen türkische Beutestücke wie etwa in einem Turm in Rechnitz das "Zelt des Aga Berky mit allem Zubehör" (1660). In Forchtenstein wird noch heute das angeblich in der Schlacht bei Ofen 1686 eroberte Staatszelt mit reicher Applikationsstickerei gezeigt. Die Magnaten folgen hier einem damals üblichen Usus. In der Anhäufung von Beutestücken, Reste des Nomadengeistes der Bewohner der "Welt der Grenz-

festungen" zu sehen, scheint mir doch etwas überintepretiert.¹¹⁾ Auffallend ist bei der Einrichtung eine besondere Vorliebe für rustikale Gegenstände, wie aus der Erwähnung von Bauernöfen, Bauernbetten und -kissen, Bauertischen, bodenständiger Keramik auch in den Herrschaftsräumen geschlossen werden kann.

Selbstverständlich waren die Räumlichkeiten auch mit Bildern geschmückt, die in der für die Barockzeit charakteristischen dichten Anordnung dekorativen Prinzipien folgend ganze Wände bedecken konnten. Wie wir aus dem Inventar von 1673 wissen, das nach der Konfiszierung des Nádasdy-Vermögens angelegt wurde, war das Schloß in Pottendorf förmlich angeräumt mit Kunstkammerstücken und Bildern.¹²⁾ Die Bilder sind in dem Inventar leider nur nach dem Inhalt, nicht nach Künstlern bezeichnet, sodaß sich die reiche Bildersammlung Nádasdys kaum rekonstruieren läßt. Es gab alle Arten von Themen: Historien, Mythologien, Schlachten, sehr viele religiöse Themen und Porträts.

Eine besondere Rolle spielten die Porträts. Jede Adelsfamilie besaß natürlich eine Ahnengalerie, um durch eine möglichst viele Generationen zurückreichende Ahnenreihe die Vornehmheit der Familie zu betonen und ihre derzeitige Stellung und Besitzverhältnisse zu legitimieren. 1660/70 ließ Graf Ádám Batthyány eine Ahnengalerie in Rechnitz aufstellen,¹³⁾ eine Ahnenreihe gab es auch im Nádasdy-Schloß Pottenbrunn und wahrscheinlich auch in Sárvár. Für Franz Nádasdy und seinen Schwager Paul Esterházy war der bekannte wandernde Hofporträtist Benjamin von Blockh tätig, der unter anderen Aufträge für die Höfe in Wien, Dresden und Florenz ausführte. (Porträt Paul Esterházy, 1655, Eisenstadt, Schloß; Porträts von Franz Nádasdy und seiner Gattin, 1656, Budapest, ungarische Nationalgalerie, dort befindet sich auch die erwähnte Ahnenreihe der Batthyány). Es ist bezeichnend, daß gerade die Esterházy, die erst durch Nikolaus Esterházy in den Hochadel aufgestiegen waren, in Forchtenstein eine Ahnenreihe vorführten, die mit dem sagenhaften Paul Christian Estoras (996) beginnt. Ein Stammbaum aus dem Jahre 1670 führte das Geschlecht gar bis auf den Ursprung der Menschheit zurück.¹⁴⁾

Außer den eigenen Ahnen präsentierte man aber auch gerne andere ungarische, meist verwandte Adelsgeschlechter und ungarische Helden. Franz Nádasdy besaß in Pottenbrunn eine Sammlung ungarischer Porträts, die im Inventar von 1673 namentlich angeführt werden und die Leopold I. nach der Enthauptung des Besitzers dessen Schwager Paul Esterházy zum Geschenk machte.¹⁵⁾ Den sogenannten Kaisersälen der Klosterresidenzen im Reich entsprechend gab es aber auch Serien der ungarischen Könige, die ja seit Ferdinand I. mit den Habsburgern identisch waren. Dadurch erkannte der westungarische Adel zeichenhaft die herrschenden politischen Verhältnisse an. Franz Nádasdy, der in Pottenbrunn einen Raum als Kaisersaal bezeichnete und zwei Serien "römischer Kaiser aus dem Hause Österreich" (das heißt nicht nur die ungarischen Könige!) besaß, ließ 1664 in Nürnberg das mit Kupferstichen versehene "Mausoleum regni apostolici regum & ducum" drucken, das für mehrere Schloßdekorationen als Vorlagenwerk diente,¹⁶⁾ zum Beispiel für die Fassadendekoration des Esterházy-Schlusses Nagybitse, möglicherweise auch für die ursprüngliche Wanddekoration des Festsalles in Eisenstadt.¹⁷⁾

In Eisenstadt wurde die Dekoration des 17. Jahrhunderts bei der Erstürmung des Schlosses durch die Türken 1683 schwer beschädigt, anschließend jedoch wieder ausgebessert, wie aus einer bewundernden Beschreibung von 1702 durch einen Jesuitenpater aus Tyrnau geschlossen werden kann.¹⁸⁾ Im Zuge der klassizistischen Umgestaltung (Marmorfußboden, Schließung der Wand – ursprünglich war eine direkte Verbindung zum Garten möglich) wurde die Wanddekoration völlig neu gestaltet, die Fresken des 17. Jahrhunderts an der Decke wurden in das neue Dekorationssystem einbezogen. Diese stammen nach stilistischen Kriterien und archivalischen Hinweisen von Carpoforo Tencala.¹⁹⁾ Die Bilder fallen heute durch ihre kräftigen Farben und die plastisch modellierte Bildwelt aus der zarten Rankenornamentik der Umgebung heraus. Es fehlt ihre Verankerung an der Decke durch die schweren plastischen Stuckrahmen des 17. Jahrhunderts und die verbindenden Kartuschen. Eine Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen kann vielleicht ein Blick auf die nur einige Jahre später ebenfalls von Tencala ausgeführte Dekoration des großen Saales auf Schloß Trautenfels im Ennstal vermitteln, wo ein verwandtes

Dekorationssystem verwendet wurde.²⁰⁾

In der Wandzone des Eisenstädter Festsaaes erblickt man heute eine gemalte Serie ungarischer Könige in Büstenform, die zwar in dieser Weise wahrscheinlich 1793 vom fürstlichen Hofmaler Friedrich Rhode geschaffen wurde, jedoch schon im ursprünglichen Konzept vorhanden war. Die erwähnte Beschreibung des Saales von 1702 nennt bereits die "stemmata regum". Genauer erfährt man bei Bernoulli (1783) und Korabinszky (1786): "Nebst dem Plafondgemälde sind an den Wänden Malereien mit lebensgroßen Bildnissen der ungarischen Könige, die ungarischen Heerführer aber in kleinerer Gestalt. Auf den Lambrien sind die der Familie Esterházy gehörigen Schlösser dargestellt".²¹⁾ Bedenkt man, daß an der Decke zwischen den mythologischen Darstellungen in sechzehn Ovalen Allegorien der von den Türken eroberten Provinzen im Osten und Südosten des Reiches vorgeführt werden, ergibt sich m. E. ein politisches Programm: das Streben nach Wiedervereinigung der besetzten ungarischen Provinzen mit dem Königreich Ungarn unter der Herrschaft der Habsburger, die als legitime Erben der ungarischen Krone anerkannt werden. Die ungarischen Heerführer erscheinen als treue Vasallen im Dienst des Herrscherhauses, nur durch ihren Kampf kann dieses Konzept verwirklicht werden. Unter den Heerführern war sicher an ausgezeichneter Stelle – wie an der Fassade – der Hausherr dargestellt, der durch sein kaisertreues Verhalten 1681 Palatin und 1687 mit der Fürstenwürde ausgezeichnet werden sollte. Seine Selbstdarstellung erfolgte auch in den Lambrien durch die bildliche Präsentation seiner ungeheuren Besitztümer (30 Herrschaftsbezirke im Ausmaß einer halben Million Hektar) und mythologisch überhöht in den Deckenbildern, worauf an anderer Stelle näher eingegangen werden soll. Unter anderen ist er im Bild des Helden Herkules zu erkennen, der den hesperischen Drachen, das personifizierte Böse, überwunden hat (laut Beschreibung 1702 eine Brunnenfigur in einem Hof neben dem Speisezimmer) und die goldenen Früchte der Hesperiden als Symbole der Tugend gewonnen hat (Deckenbilder).²²⁾

Außer im Eisenstädter Schloß haben sich repräsentative Festsaaldekorationen des 17. Jahrhunderts noch im Batthyány-Schloß Bernstein (1644),

im Nádasdy-Schloß Sárvár (1653) und in Schloß Kobersdorf (50er Jahre) erhalten, das damals dem Grafen Johann Kery gehörte. Der Schmuck konzentriert sich heute auf die Decken, die meist veränderlichen Wanddekorationen (Wandteppiche, Ledertapeten) sind verloren oder zeigen einen späteren Zustand wie in Sárvár und Eisenstadt.

An dieser Stelle seien einige Bemerkungen zum Dekorationsprinzip des 17. Jahrhunderts erlaubt.²³⁾ Das System der Dekoration wurde wohl vom Architekten mitentworfen (vgl. Briefe Filiberto Luccheses an Ádám Batthyány), das Programm bestimmte wahrscheinlich der Hausherr. Stilistisch sind daher die Dekorationen des 17. Jahrhunderts im westungarischen Raum der Herkunft der Künstler entsprechend am besten oberitalienischen, speziell genuesischen Beispielen der Spätrenaissance vergleichbar (zum Beispiel Genua, Pal. Podestà, Atrium oder Genua, Pal. Doria). Die Spiegelgewölbe werden durch ein Stuckrahmensystem gegliedert, das den Mittelspiegel als Fläche ausscheidet, die gewölbten Teile in einzelne Felder zerlegt und das Gewölbe als Ganzes mittels eines durchlaufenden mit Schmuckstäben verzierten Gesimses von der Wand abgesetzt. Die einzelnen Rahmen sind optisch durch Kartuschen und Volutenspangen miteinander verknüpft. Je nachdem, ob das Mittelfeld stark dominiert oder sich den umliegenden Feldern angleicht, und je nachdem, ob die Felder über die füllende Stuckornamentik dominieren oder ihr gleichgestellt sind, entsteht ein barocker, renaissancehafter oder manieristischer Eindruck. Die großen Flächen dienten zur Aufnahme von figürlichen Stuckreliefs oder gemalten Bildern, die als "quadri riportati", das heißt an die Decke versetzte gerahmte Tafelbilder, von dem Betrachter einzeln und hintereinander gelesen werden mußten, ohne daß wie in der Dekorationskunst des 18. Jahrhunderts optisch und inhaltlich eine Zusammenschau angestrebt war. Der Betrachterstandpunkt aus der Froschperspektive wurde nicht berücksichtigt. Eine veränderte Auffassung deutet sich nur in der spätesten, bereits besprochenen Dekoration in Eisenstadt an, wo Carpofo Tencala dem Betrachter in einer durch Verkürzung erzielten Schrägsicht entgegenkommt und farblich stärker nach einer dekorativen Einheit strebt, ohne jedoch die Dekorationsweise prinzipiell zu verändern. Das additive Prinzip der Aneinanderreihung von Bildern

war besonders geeignet für zyklische Darstellungen, die in mehreren Bildern einen Geschehensablauf berichten (Eisenstadt, Bernstein) oder aber einem gemeinsamen Thema huldigen (Schlachtszenen in Sárvár). Die Dekorationsweise erlaubt auch, mehrere Bildthemen gleichzeitig vorzuführen, ohne daß die Übersichtlichkeit verloren geht. Die Themen überlagern sich zum Beispiel in Rasterform und sind durch den rhythmischen Wechsel von Größe und Form der Bildfelder in ihrer Zusammengehörigkeit klar erkennbar.²⁴⁾ Es müßte jedoch immer untersucht werden, ob nicht doch diesen unterschiedlichen Bildthemen ein übergeordnetes Konzept zugrunde liegt, das allegorisch oder emblematisch zu deuten wäre.²⁵⁾

1653 ließ Franz Nádasdy den Festsaal seines Schlosses in Sárvár künstlerisch ausgestalten.²⁶⁾ Stukkateur war Andrea Bertinalli, der im Gefolge des kaiserlichen Bautrupps nach Westungarn gekommen war.²⁷⁾ Von dem Maler der Deckenbilder ist die Signatur H. R. M. bekannt. Er wird in der ungarischen Literatur überzeugend mit dem in Wien ansässigen Maler Hans Rudolf Miller identifiziert, der auch für Ádám Batthyány und für Paul Esterházy tätig gewesen ist.²⁸⁾ Der große Saal, im Zuge der Umbauten des 17. Jahrhunderts an zentraler Stelle in der Hauptachse des Schlosses neu errichtet, zeigt das oben beschriebene Dekorationssystem. Auffallend an der Stuckdekoration ist die reiche Ornamentik der klassischen Schmuckstäbe (siehe Gesims und Mittelrahmen) und im Kontrast dazu die manieristisch zu bezeichnende Freude an der Metamorphose der Form in den frei angetragenen Stuckteilen – die Motive gehen ineinander über –, eine Eigenart Bertinallis, die schon an seiner Stuckdekoration in der Stiftskirche von Klosterneuburg (1638 ff.) zu beobachten ist: An die Rahmen der Schmalseiten sind klammerartig Maskarons angehängt, die Voluten entsenden, deren Enden die Form von Löwen beziehungsweise Greifen annehmen.

Das Programm ist ein heroisch-kriegerisches. Die Bildfelder enthalten Türkenschlachten aus der Zeit des sogenannten fünfzehnjährigen Krieges 1593-1601. In den seitlichen Feldern sind die Kämpfe um Buda, Tata, Pápa, Szekesfehervar, Nagy Kanizsa und Győr dargestellt, im längsrecht-

eckigen Mittelfeld erkennt man den Großvater Franz Nádasdys, den berühmten "Schwarzen Beg", in der für die Ungarn siegreichen Schlacht von Sziszek 1598: Hier wurde im Bild eine ähnliche Verherrlichung des Ahnherrn angestrebt, wie sie dem Dichter Miklos Zrinyi in seinem berühmten Heldengedicht "Szigeti Veszedelem" (Der Fall von Sziget) gelungen ist. Sollten auch historische Szenen dargestellt werden, so wählte der Maler doch bestimmte Formeln, um ein konkretes Ereignis vorzuführen. Er entnahm einer Serie von Radierungen Antonio Tempesta exemplarische Augenblicke einer "klassischen" Schlacht: Anlage der Festung, Belagerung, Kavallerieattacke, Reiterduell, Verfolgung des Feindes, verlieh den Kämpfenden türkische und ungarische Tracht und fixierte den historischen Ort durch Abbildung einer topographisch getreuen Ansicht aus der *Cosmografia* des H. Ortelius (Stiche von H. Siebmacher) im Hintergrunde. Durch Beischriften wurde für den Betrachter jeder Zweifel ausgeschaltet. Für den Helden des Mittelbildes diente ein Porträt aus der Familiengalerie als Vorlage. Die das Mittelbild rahmenden Kartuschen zeigen Putti, die Sieges- und Herrschaftszeichen präsentieren, auf Schriftbändern ist zu lesen: AMAT VICTORIA CURAS und VICTORIA COMES GLORIAE, was soviel heißt wie 'Die durch Umsicht errungenen Siege bringen Ruhm'. Der Auftraggeber der Dekoration, Franz Nádasdy, hoffte sein ganzes Leben, die Palatinwürde zu erlangen. Géza Galavics, der die Vorlagen nachwies, möchte in dieser Verherrlichung des Kampfes gegen die Türken eine bereits antihabsburgische Haltung Nádasdys sehen (der Kaiser versuchte bekanntlich um jeden Preis, den Frieden an den Grenzen zu wahren, während die ungarischen Magnaten an die Notwendigkeit des Kampfes glaubten, ein Grund für die Wesseleny-Verschwörung, der sich Nádasdy anschloß und dafür hingerichtet wurde). Schlachtendekorationen und speziell Türkenk Schlachten waren jedoch keine Ausnahme. So schreibt zum Beispiel der Wiener Maler Christian Knoer 1637 an Ádám Batthyány zu einer Dekoration in Rechnitz: "in dem mittleren Stücke mache ich eine türkisch und ungarische Schlacht, die Euer Gnaden, wie ich hoffe, mit Lust sehen werden".²⁹⁾

Am häufigsten wurde die griechische und römische Mythologie als Anregung für profane Dekorationen herangezogen. Beliebteste Quelle waren

die Metamorphosen des Ovid, von dem niederländischen Kunsttheoretiker Carel van Mander, treffend als "Der Mahler Bibel" bezeichnet.³⁰⁾ Sie boten Stoff für amouröse Szenen, aber auch für Kampfszenen und heroische Apotheosen. Für die Darstellung gab es eine bis ins Spätmittelalter zurückreichende Bildtradition, die nur geringfügig im Sinn des jeweiligen Zeitstiles verändert wurde.³¹⁾ Die in druckgraphischen Blattfolgen verbreiteten Zyklen dienten als Vorlage für jede Form bildkünstlerischer Äußerung - vom Kunstgewerbe bis zur monumentalen Dekoration.³²⁾ Im 17. Jahrhundert wurden im Wiener Einflußbereich vor allem zwei Serien benützt: die Radierungen des Vasari-Schülers Antonio Tempesta, 1608 in Rom erschienen, und die Radierungen des niederländisch geschulten Deutschen Johann Wilhelm Baur, 1641 in Wien erschienen. Da nicht jeder Künstler das Genie und die Souveränität eines P. P. Rubens besaß, der Tempesta's Serie als Anregung für seine monumentalen Dekorationen im königlich-spanischen Jagdschloß Torre della Parada benützte, wurden die Radierungen auch in den Deckendekorationen schablonenhaft in das Großformat übertragen. Es ist nicht auszuschließen, daß dies manchmal auf speziellen Wunsch des Auftraggebers geschah, der bestimmte Kompositionen zu sehen wünschte. Es ist auffallend, wie stark diese "Ovid-Mode" in den westungarischen, aber auch mährischen und steirischen Schlössern verbreitet gewesen ist (vgl. Eggenberg, Trautenfels, Rabenstein, Riegersburg, Holesov, Namiest nad Oslave, Cervenj Kamen u. a.).³³⁾ Im folgenden sollen einige Beispiele aus dem burgenländisch-westungarischen Raum vorgestellt werden.

Bereits Mitte der 40er Jahre des 17. Jahrhunderts entstand die Stuckdekoration des sogenannten Rittersaales auf Burg Bernstein, die wahrscheinlich auf einen Entwurf Filiberto Luccheses zurückgeht.³⁴⁾ Sie wurde einem älteren Raum aufgelegt und versucht durch ihre rythmische Gliederung Unregelmäßigkeiten des Grundrisses und der Proportionen auszugleichen. Die Bernsteiner Stuckdekoration steht im Dekorationsprinzip und in der Ornamentik genuines Villendekorationen des späten 16. Jahrhunderts besonders nahe. Gegenüber der Festsaaldekoration in Sárvár, die einerseits stark manieristische, andererseits bereits barocke Züge aufweist, vertritt Bernstein eine etwas frühere Stilstufe. Charak-

teristisch ist die Kleinteiligkeit der Einzelformen, die strenge Bindung des Ornaments an die Rahmen, die Vorliebe für antikisierende Ornamente. Dieser Intention entspricht auch die einheitliche Steinfassung für Ornament und figürliche Stuckreliefs, die klassifizierenden Charakter hat. Die Stuckreliefs, die anstelle von Gemälden in das Rahmensystem eingelassen sind, stellen Szenen aus den Metamorphosen des Ovid dar: im Deckenspiegel leicht versenkt erkennt man Minerva und die neun Musen auf dem Berge Helicon und als ein in der Komposition entsprechendes Gegenstück – Merkur erwählt die schöne Königstochter Herse zu seiner Geliebten, als sie sich mit ihrer Schwester zum Tempel der Diana begibt. In den elegant geschwungenen, von Rankenhermen gerahmten Kartuschen der Wölbung werden drei Szenen aus dem Phaeton-Mythos dargestellt: 1. im Palast seines Vaters Phoebus Apollo bittet Phaeton, die Sonnenrosse einmal lenken zu dürfen; 2. die Fahrt im Sonnenwagen und 3. der Absturz, nachdem der Jüngling durch zu wilde Fahrt die Kontrolle über den Wagen verloren hat. Als ähnliches Mißgeschick wird der Sturz des Ikarus vorgeführt. Man sieht außerdem Ceres, die befiehlt, den frevlerischen Erysichthon zu bestrafen und die Apotheose des Herkules. Für sechs Reliefs dienten die Radierungen aus der Serie A. Tempestas als Vorlagen, die getreu ins Stuckrelief umgesetzt wurden.

Nicht nur mit der Freude an Poesie und sinnlicher Darstellung läßt sich die besondere Vorliebe für die ovidischen Fabeln erklären. "Als sollte man ja billig nachdenken / daß etwas anderes dadurch gemeint / und zu erkennen gegeben wäre", heißt es in Carel van Manders Kommentar zu den Metamorphosen (in der Übersetzung J. v. Sandrarts, 1679). Seit dem Spätmittelalter sind die Fabeln gleichnishaft im moralischen Sinn gedeutet worden (vgl. die kommentierten Ausgaben des sogenannten Ovid moralisé). Die in neuplatonischen und später in jesuitischen Kreisen auftretende Idee, die klassischen Mythen typologisch zur christlichen Heilslehre in Beziehung zu setzen, lehnt Van Mander strikt ab: "Ich habe / meiner Meinung nach / in dieser Verwandlungsbücher Auslegung / einigermassen / eine gewissenhafte Vorsichtigkeit gebraucht / und dasjenige / was mich ungeziemend zu seyn dünckt / und von andern / in andern Sprachen geschehen war / nämlich die Heydnische Fabeln auf einen geistlichen Sinn zu ziehen / und auf Christentum zu deuten / vermieden in Erwägung / daß diese Dinge keine Gemeinschaft oder Vergleichung miteinander haben. Der Poet kannte Christum nicht. Seine Gedichte

dienen auch nicht Christum zu verkündigen. (S. 4). "Dann sie zwar / als bereits erwähnt ist / sehr nützlich / die Sitten zu verbessern / und den Menschen zu einem aufrichtig-tugendhaften ehrlichen / bürgerlichen Leben anzuspornen / auch andere natürliche Dinge erkennen zu lernen, weiter aber gleichwohl nicht zu ziehen sind". (S. 4).

"Die schoenen Lehren", die Van Mander in Ovid findet, entsprechen allerdings christlichem Gedankengut. Die auf einer Tradition fußende Interpretation Van Manders fand ihren Niederschlag auch in den zahlreichen Emblembüchern, die in einer geistvollen Verbindung von Bildsymbol, Devise und Lehrgedicht nicht nur die Vielfalt der Erscheinungswelt, sondern auch moralische und ethische Grundsätze (zum Beispiel die Fürstentugenden) zeichenhaft darzustellen suchten.

So erfolgte die Auswahl der Szenen in Bernstein sicher nicht zufällig oder rein nach kompositorischen Gesichtspunkten. Ádám Batthyány war literarisch gebildet und mit dem emblematischen Denken sicher vertraut. Die Reliefs an der Wölbung bedeuten: Gefahr des Machtmißbrauches und Belohnung des Gerechten. Im Emblembuch des Nicolas Reusner (1581) heißt es: "Wenn der Herrscher nicht weiß, wohin er mit den ihm anvertrauten Zügeln leiten soll, und nicht klug die Mitte zwischen den Extremen einhält und, wenn es ihm gefällt, die Sporen stärker als die Zügel zu gebrauchen, stürzt er in jähem Fall wie Phaeton, der vom Blitzstrahl getroffen, in den Wassern des Eridanos ertrank, als er den Wagen des Phoebus unkundig lenkte".³⁵⁾ Auch der Sturz des Ikarus und die Bestrafung des Erysichthon sind die Folgen von vermessenem Handeln. Herkules hingegen erlebt die Apotheose desjenigen, der sich richtig entschieden und immer seine Pflicht erfüllt hat. Athena als Schützerin der Musen verdeutlicht die Aufgeschlossenheit allem Geistigen und Künstlerischen gegenüber.

Auch in einem Eckraum des Schlosses in Sárvár sind in ein Netz von Stuckkartuschen gemalte Szenen aus den Metamorphosen eingefügt. Die Stuckdekoration verfertigte 1657 Andrea Bertinalli, der Maler ist unbekannt.³⁶⁾ Dargestellt sind Perseus, der im Begriff ist, die gefesselte Andromeda zu befreien, Jupiter, der in Gestalt der Diana die keusche Jägerin Callisto zu verführen sucht, Amor empfängt einen Befehl von Venus (aus dem Kompositionstypus zu schließen, soll er Pluto für Proserpina

entflammen) und Narziß erblickt sein Spiegelbild in einem Brunnen. Diese Szene hält sich wiederum treu an das Tempesta-Vorbild. Ihre Bedeutung ist leicht verständlich. Narziß ist einerseits ein warnendes Beispiel für zu starke Eigenliebe, positiv interpretiert jedoch ein Anreiz für das "Nosce te ipsum".³⁷⁾ Im Zentrum der Dekoration erscheint Apollo am Gipfel des Helicon mit Leier und dem Flügelroß Pegasos. Er wird von einem kleinen Genius mit Lorbeer bekrönt. Es handelt sich wohl um eine Allusion auf den Hausherrn und seine musischen Neigungen. Rund um das Mittelbild sind in kleinen Kartuschen 'Ignudi' im Bronzeton gemalt, wie sie seit Michelangelo häufig in Dekorationen vorkommen, kindliche Genien in Stuckrelief halten Fruchthörner, ein Symbol des Überflusses. Die Stuckdekoration wirkt barocker als im Festsaal, das starre Stuckrahmensystem ist weggefallen, die Wölbung wird ohne Unterbrechung von einem Stuckkartuschennetz überzogen.

Es wurde offensichtlich nie beachtet, daß auch für die malerische Dekoration eines Festsaales des Wasserschlosses Kobersdorf Ovids Metamorphosen als Vorwurf gedient haben. Die Malereien sind fast vollständig durch Witterungseinflüsse der letzten Jahrzehnte zerstört worden. Sie sind kaum mehr rekonstruierbar, während die Stuckdekoration mit großem Kostenaufwand von der derzeitigen Besitzerin wiederhergestellt wird. Auf Fotos aus dem Jahr 1939 lassen sich das Programm und die unterschiedliche Qualität der Malereien noch teilweise erkennen. Die Dekoration ließ Graf Johann Kery in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts im Zuge des Schloßumbaues anfertigen.³⁸⁾ Die Namen der Stuckateure und Maler sind unbekannt. Die barock-manieristischen Züge der Stuckdekoration lassen an die Bertinalli-Werkstatt denken. Von den 19 Darstellungen sind sieben Szenen nicht mehr rekonstruierbar, darunter das Hauptbild im Deckenspiegel, wo man nur eine reich drapierte offenbar schwebende weibliche Gestalt erkennt, die sich Jupiter (mit Blitzbündel und Adler) nähert. Das Gewölbe ist durch Stichkappen gegliedert, wodurch sich für die Dekoration eine Reihe von Flächen unterschiedlicher Größe ergibt, die mit Rollwerkkartuschen besetzt werden. Sie enthalten folgende gemalte Szenen:

Südliche Längsseite:

Leibung: Der Kampf zwischen Achill und Cygnus, einem Sohn Neptuns, der auf Seiten der Trojaner kämpfte; nach seiner Bezwingung durch Achill entzieht sich der Unverwundbare dem Helden durch seine Verwandlung in einen Schwan (Ovid 12, 72-143).

Stichkappen: Venus befiehlt Amor, seine Pfeile auf Pluto zu richten und ihn für Proserpina zu entflammen (Ovid 5, 360-384). Der Tod der Procris (Ovid 7, 849-853).

Lünetten: Polyphem verschlingt einen Gefährten des Odysseus, er wird dabei von Achaemenides beobachtet (Ovid 14, 168 ff.). Venus in der Schmiede des Vulkan läßt die Waffen für ihren Sohn Aeneas schmieden.

Nördliche Längsseite:

Leibung: Der Auszug aus Troja, die Ermordung Hecubas durch Polymnestor (Ovid 13, 400 ff.)

Lünette: Aeneas trägt seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja (Ovid 13, 623 ff.). Die übrigen Bilder sind nicht mehr zu erkennen.

Westliche Schmalseite:

Leibung: Die Ermordung Cäsars und seine Versetzung unter die Gestirne auf Wunsch der Venus (Ovid 15, 841-851). Die Opferung der Iphigenie und ihre Entrückung durch Diana (Ovid 12, 30-38).

Stichkappe: Die Verleihung der Unsterblichkeit an Romulus (Ovid 14, 819 ff.)

Lünette: Aeneas wird von Venus mit Ambrosia und Nektar gesalbt, um ihn den Göttern gleich zu machen, im Hintergrund die Schiffe des Aeneas, die vor seinem Untergang von Venus in Meerjungfrauen verwandelt wurden (Ovid 14, 605-609).

Östliche Schmalseite:

Leibung: Andromeda, an den Felsen geschmiedet, erwartet ihren Retter Perseus, der sich ihr bereits auf seinem Flügelroß Pegasos nähert (Ovid 4, 672-675). Die übrigen Bilder sind nicht mehr zu erkennen.

Hauptthema scheinen der troianische Krieg und seine Folgen gewesen zu sein. Am Beispiel der Salbung des Aeneas kann gezeigt werden, daß

als Vorlagen zwar nicht unmittelbar die Radierungen A. Tempestas dienten, doch ein Werk aus der gleichen Tradition. Die Häufung von Apotheosen griechischer und römischer Helden an der westlichen Schmalseite der Decke ist auffallend. K. van Mander erkennt in der Verwandlung zum Gestirn beziehungsweise in der Vergöttlichung eines Helden symbolhaft die innere Wandlung des tugendhaft gewordenen Menschen: "... / daß er eine ganz andere Gestalt bekommen, oder wiedergeboren werden / auch nichts auf der Welt in höherer Achtung / Würde noch Liebe / als ein gerecht / aufrichtig / tugendlich / frommes Leben / guten Namen / Ehre und löbliche Gerüchte haben / innerlich aber die allerlieblichste Süßigkeit / und den annehmlichsten Geschmack eines unverletzt / tröstlichen / guten / frölichen und ruhigen Gemüths gemessen möge: sintemalen eben dis. der verlangte und ruhige Seelen=Hafen ... Dises ist der Götter Olympus / dises ist der Himmel / dahinaus die Kinder des Gottes geführt / und hell-glänzende Himmels=Zeichen werden". (K. van Mander in der Übersetzung J. v. Sandrarts 1679, S. 4.) In der Dekoration von Festsälen absolutistisch auftretender Adeliger steht wohl noch ein anderer Anspruch hinter solchen Darstellungen. Der Fürst, der sich von Geburt auserwählt und zur Tugend verpflichtet, weiß, verdient, auch durch seine Taten, göttliche Verehrung. Bereits 1623/25 ließ sich Graf Albrecht von Waldstein im Festsaal seines Prager Palais als Kriegsgott Mars auf einem Streitwagen in den Wolken darstellen. Die Apotheose des Fürsten, von Rubens vorbildhaft im Medici-Zyklus entwickelt, erreichte erst in der Hoch- und Spätbarockkunst ihre endgültige Ausprägung durch deutliche Bezugnahme auf den Helden in einer sehr allgemeinen Form (so zum Beispiel die Apotheosen des Prinzen Eugen als Apoll und Herkules in den Dekorationen des Wiener Belvedere). In den narrativen Darstellungen des 17. Jahrhunderts wird hingegen die emblematische oder allegorische Bedeutung hinter dem vordergründigen Bildsinn häufig übersehen.

Anmerkungen:

- 1) Graf Nikolaus Zrinyi d. J., 1620-1664, Feldherr und Politiker, Banus von Kroatien, schuf das Heldengedicht "Szigeti Veszedelem" (Der Fall von Sziget), das als Nationalepos Ungarns gilt (vgl. A. Agyal, Die Welt der Grenzfestungen. In: Südost-Forschungen 16, 1957, S. 311 ff.). - Paul Esterházy von Galanta, Graf von Forchtenstein, seit 1681 Palatin von Ungarn, kaiserlich-österreichischer Feldmarschall und deutscher Reichsfürst (1687), 1635-1713, war als Schriftsteller und Komponist tätig; er schuf unter anderen eine Kantatensammlung, die 1711 unter dem Titel "Harmonia caelestis ..." in Wien erschien. Erstaunlicherweise gibt es über Paul Esterházy, der politisch über großen Einfluß am Kaiserhof verfügte, bis heute keine wissenschaftliche Biographie (laut freundlicher Mitteilung von István Tóth soll in Kürze eine Arbeit von Emma Iványi, Budapest, über Paul Esterházy erscheinen).
- 2) Graf Ádám Batthyány, 1610-1659, k. k. Kämmerer, General eines Kavallerieregiments, Kommandierender General in Transdanubien, oberster Truchseß von Ungarn. Voraussetzungen zur Erlangung dieser Positionen war wohl seine Konversion zum Katholizismus 1630 (Bibiana KAMEITLER, Graf Ádám I. Batthyány, phil. Diss., Wien 1961). - Franz III. Nádasdy, 1622-1671, Studium in Siena, Obergespan von Eisenburg, Zala, Somogy, königlicher Rat, Obersthofmeister und wirkl. Geheimrat, konvertierte 1643 zum katholischen Glauben. Nádasdy war neben Paul Esterházy der bedeutendsten Mäzen Ungarns (s. György RÓZSA, Nádasdy Ferenc és a művészet = F. Nádasdy und die Kunst. In: Művészeti történeti Ertesítő, Budapest 1970)
- 3) Otto BRUNNER, Adeliges Landleben und europäischer Geist. Leben und Werk Wolf Helmhards von Hohberg 1612-1688, Salzburg 1949. Wenn auch die Stellung der nieder- und oberösterreichischen Stände mit dem wirtschaftlichen, militärischen und sozialen Status der ungarischen Magnaten kaum zu vergleichen ist, verbindet sie doch ein gemeinsames Bildungsideal, das zum Entstehen einer übernationalen höfischen Kultur geführt hat.
- 4) Zur Baugeschichte der Batthyány-Schlösser s. Österreichische Kunsttopographie, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Oberwart, bearbeitet von Adelheid SCHMELLER-KITTL, Wien 1974, beziehungsweise die archivalischen Vorarbeiten dazu, Wien 1969. - Zum Problem der Wanderkünstler s. Klara GARAS, Migrations d'artistes, relations artistiques (Les maîtres italiens et la pénétration du baroque en Hongrie). In: Le Baroque en Hongrie, BAROQUE, Revue Internationale 8 (1976), S. 47; Peter FIDLER, Architektur des 17. Jahrhunderts in Wien und in der angrenzenden Region, Referat am XXV. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte, CIHA, Wien 1983; Andrásné KÁSZONYI, Andrea Bertinalli Stukátor es köre. In: Annuaire du Musée des arts décoratifs, Budapest 1965, S. 44 ff.; Werner KITLITSCHKA, Zur Tätigkeit Carpofo Tencalas nördlich der Alpen. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXIII, 1970, S. 208 ff.; Brigitte FASS-BINDER, Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, phil. Diss., Wien 1979
- 5) Maria AGGHAZY, Steirische Beziehungen der ungarländischen Barockkunst. In: Acta Historiae Artium, XIII, S. 313 ff.
- 6) J. M. WIENERROITHNER, Steirische Innendekorationen von den ersten Deckengestaltungen italienischer Stukkateure im 16. bis zum 18. Jahrhundert; Diss., Graz 1952
- 7) Eine Arbeit der Referentin zur Tätigkeit Carpofo Tencalas in Mähren und in der Slowakei ist in Vorbereitung.
- 8) Klara GARAS, a. a. O.; Günther BRUCHER, Barocke Deckenmalerei in der Steier-

mark. In: Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Graz, 1973, S. 126 ff.

- 9) Die Fassaden hatten ursprünglich an allen vier Seiten das gleiche Aussehen. nur die Hauptfront war durch die Büstenreihe im Zwischenstock besonders ausgezeichnet. Das erste und zweite Obergeschoß der Hauptfassade blieben von späteren Umbauten, die die Außenerscheinung des Schlosses stark veränderten, verschont. Die Büsten stammen laut Kontrakt von 1667 von dem Eisenstädter Bildhauer Hans Matthias Mayr. Sie sind aus Loretto-Sandstein hergestellt und dunkelrot gefaßt, wodurch der Eindruck von Terrakottaarbeit entsteht. Zusammen mit der ursprünglich blau-rosa-weißen Färbelung der Fassade ergab sich ein für heutige Begriffe ungewöhnlich bunter Eindruck der Außenerscheinung des Baues. Die beiden Esterházy-Büsten tragen die Aufschriften CNERHP und CPERHP, das bedeutet Comes Nicolaus (resp. Paulus) Esterházy Regni Hungariae Palatinus. Auch die Heerführer sind genau bezeichnet: ZOLTAN - VERBULCH (Vérbulcs) - GEYSA (Géza) - SABOLCH (Szabolcs) - EURS (Örs) - LEHEL - CHUND (Kund) - GYULA - ARPAD - ALMOS - BELA - BUDA DUX HUNGARORUM - ATILA - KEME - KADICHA (Kadocsa) - KEVEI (Keve) DUX. (Österreichische Kunsttopographie, XXIV, Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust, Wien 1932); Martin KOLLER, Historische Architekturfarbigkeit. In: Restauratorenblätter 4, Wien 1980, S. 124 ff.
- 10) Die nur auszugsweise erhaltenen Inventare aus dem Batthyány'schen Herrschaftsarchiv Körmend befinden sich heute im Staatsarchiv Budapest, Missiles P/1314, P/1324. Sie sind in deutscher Übersetzung in den Archivalischen Vorarbeiten zur Kunsttopographie des Bezirkes Oberwart, 1969, a. a. O., publiziert: Bernstein 1646, 1648, 1656, 1691 (S. 14 ff.); Pinkafeld 1646, 1648 (S. 357 ff.); Rechnitz 1634, 1637, 1640, 1643, 1650, 1660 (S. 394 ff.); Schlaining 1661 (S. 485 ff.).
- 11) A. ANGYAL, 1957, a. a. O.
- 12) Alfred SITTE, Die Schatzkammer Nádasdys. In: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien, XXXIV, 1899, S. 87-96; XXXV, 1900, S. 66-75; DERS., Aus den Inventarien des Schlosses Pottendorf. In: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien, XL, 1906, S. 49 ff.; XLI, 1908, S. 33 ff.
- 13) Géza GALAVICS, Tradition et actualité dans l'art baroque de la Hongrie du XVII^e siècle. In: Baroque 8, Montauban 1976, S. 24; Gisela CENNER-WILHELM, Die Porträtkunst der Barockkunst in Ungarn. Referat am XXV. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte, CIHA, Wien 1983
- 14) Paul Esterházy ließ die Geschichte seines Geschlechtes auch mit Kupferstichen versehen im Druck verbreiten: Tropheum nobilissimae domus Estorasiense ... Viennae 1700
- 15) Alfred SITTE, 1906, a. a. O., S. 123
- 16) Geza GALAVICS, 1976, a. a. O. Die Porträtvorlagen gehen teilweise noch auf die Holzschnitte der Chronique Thuróczi (1488) zurück. Die Serie entstand 1620 im Sadeler-Kreis in Prag, wurde jedoch erst 1664 durch F. Nádasdy herausgegeben und erlebte mehrere Auflagen und Erweiterungen.
- 17) György ROSZA, Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Wandmalereien im Schloß von Nagybittse (Bytca). In: Acta Historiae Artium, 1969, S. 281-291
- 18) Samuel TIMON, Tyrnau, 1702 (zit. nach Österreichische Kunsttopographie, Bezirk Eisenstadt, S. 64, vgl. Anm. 9)
- 19) Werner KITLITSCHKA, 1970, a. a. O.
- 20) Günther BRUCHER, 1973, a. a. O., Abb. 122;
- 21) KORABINSZKY, Geographisch-historisches und Produkten-Lexikon von Ungarn, 1786,

- S. 140 (zit. nach Österreichische Kunsttopographie XXIV, vgl. Anm. 9)
- 22) Eine Arbeit zur Ikonographie der Tencala-Fresken in Eisenstadt und Trautenfels wird von der Referentin vorbereitet.
 - 23) Ingeborg SCHEMPER, Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Wien 1983 (Ergebnisse der Dissertation 1977)
 - 24) Vgl. die Untersuchungen an Sakralräumen von Bernd EULER-ROLLE, Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barock bis 1720/30, Diss., Wien 1983
 - 25) Vgl. die überzeugende Deutung des Bildprogrammes in Schloß Eggenberg durch Grete LESKY, Graz 1970
 - 26) Melitta TÓTH, A sárvári vár építéstörténete (Zur Baugeschichte von Sárvár). In: SAVARIA, A Vas megyei muzeumok értesítője, 4, 1966-70
 - 27) Andrásné KÁSZONYI, 1965, a. a. O.
 - 28) Géza GALAVICS, Törökellenes harc és világi kepzőművészetünk (Der Kampf gegen die Türken und die figürlichen Künste). In: Művészettörténeti Értesítő, 1976, 1. Hans Rudolf Miller schuf u. a. das Castrum Doloris für die drei Mitglieder der Familie Esterházy in Irnava, die 1652 in einem Gefecht mit einer türkischen Streifschar in Oberungarn ums Leben gekommen waren.
 - 29) Archivalische Vorarbeiten, Oberwart, a. a. O., S. 399
 - 30) Karel van Manders Kommentar zu den Metamorphosen Ovids erschien 1604 in Amsterdam zusammen mit seinem berühmten Lehrgedicht, die Übersetzung Joachim von Sandrarts in Nürnberg 1679 unter dem Titel: P. Ovidii Nas. Metamorphosis, oder: Des verblühten Sinns der ovidianischen Wandlungs-Gedichte gründliche Auslegung: Aus dem Niederländischen Carls van Mander/Zu Behuf der Edlen Poesie-Kunst und Tugend Liebhabere ins Teutsche übersetzt. Und der Sandrartischen Academie einverleibt.
 - 31) M. D. HENKEL, Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im 16. und 17. Jahrhundert. In: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1926/27
 - 32) Von den Zeitgenossen sehr bewundert war zum Beispiel eine Serie von Wachstafeln, die der Wachsbossierer Daniel Neuberger für die Kunstkammer Ferdinand III. in Wien schuf. Er bediente sich dabei verschiedener graphischer Vorlagen, die er teilweise treu übernahm, teilweise zu neuen Kompositionen zusammenfügte. (Heinrich KLAPSLA, Daniel Neuberger. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 1935)
 - 33) Günther BRUCHER, a. a. O., konnte eine Reihe von Vorlagen für die steirischen Schloßdekorationen nachweisen.
 - 34) Ingeborg SCHEMPER- SPARHOLZ, Die Stuckdekoration des Rittersaales der Burg Bernstein im Burgenland. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXXIII, 1979, S. 96 ff.
 - 35) Emblemata Nicolai Reusneri IC. Partim Ethica et Physica ..., zit. nach Arthur HENKEL und Albrecht SCHÖNE, Emblemata, Handbuch der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1967, Sp. 1615/1616
 - 36) Die Malereien wirken sehr stark restauriert, enthalten jedoch eindeutig Kompositionen des 17. Jahrhunderts: sie wurden meines Wissens von der kunsthistorischen Forschung bisher nicht beachtet.
 - 37) Joachim von HENKEL-SCHÖNE, a. a. O., Sp. 1627/28; Joachim von SANDRART, a. a. O., S. 39
 - 38) W. FEYMAN, Die Herrschaft Kobersdorf, Diss. Wien 1970; Harald PRICKLER, Burgen und Schlösser im Burgenland, Wien 1972

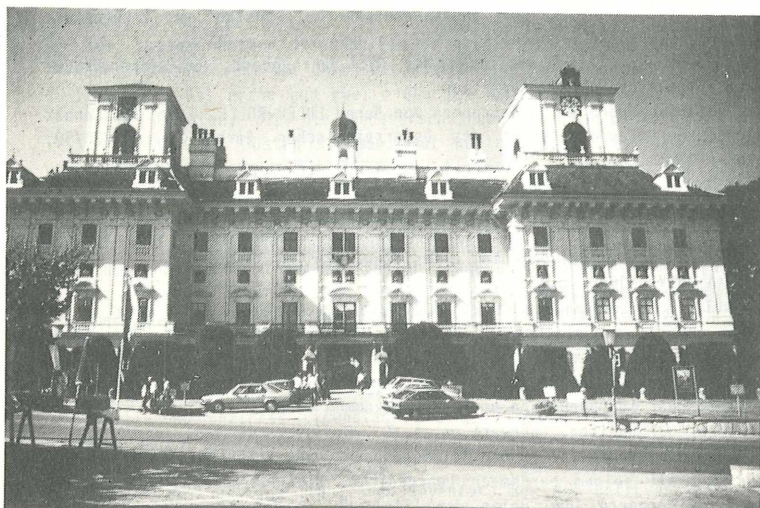


Abb. 1: Eisenstadt, Schloß, Hauptfassade



Abb. 2: Eisenstadt, Schloß, Büsten von Nikolaus und Paul Esterházy über dem Hauptportal



Abb. 3: Eisenstadt, Schloß, Maskarone der Hauptfassade

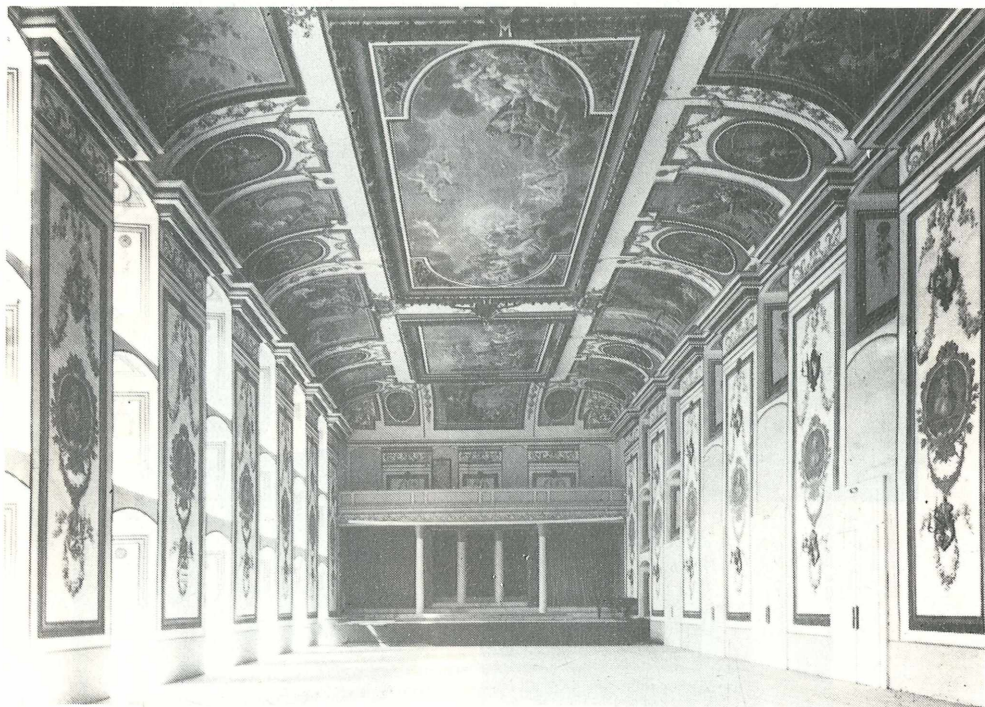


Abb. 4: Eisenstadt, Schloß, Festsaal (Haydn-Saal)



Abb. 5: Eisenstadt, Schloß, Festsaal (Haydn-Saal), Wandzone



Abb. 6: Sárovar, Schloß, Festsaal

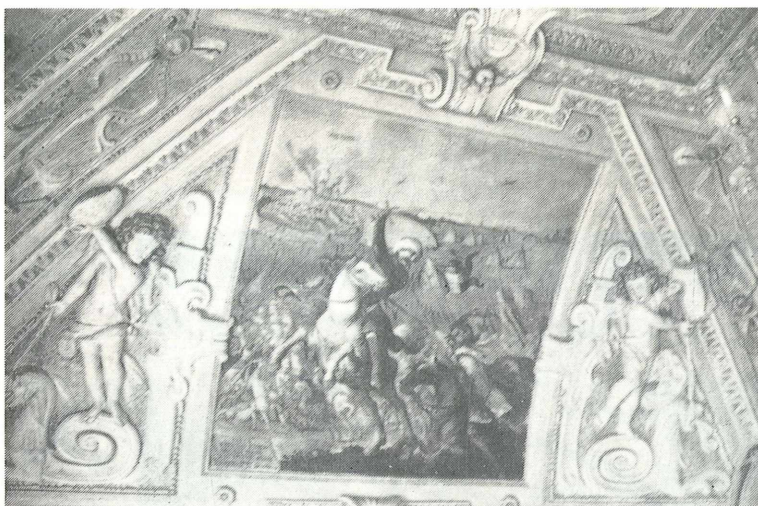


Abb. 7: Sárovár, Schloß, Festsaal, Schlacht von Papa



Abb. 8: Antonio Tempesta, Schlachtenszene



Abb. 9: Bernstein, Schloß, Rittersaal



Abb. 10: Bernstein, Schloß, Rittersaal, Stuckrelief: Pallas Athene und die Musen



44. *Pallas in Helicone Musas inuisit .*

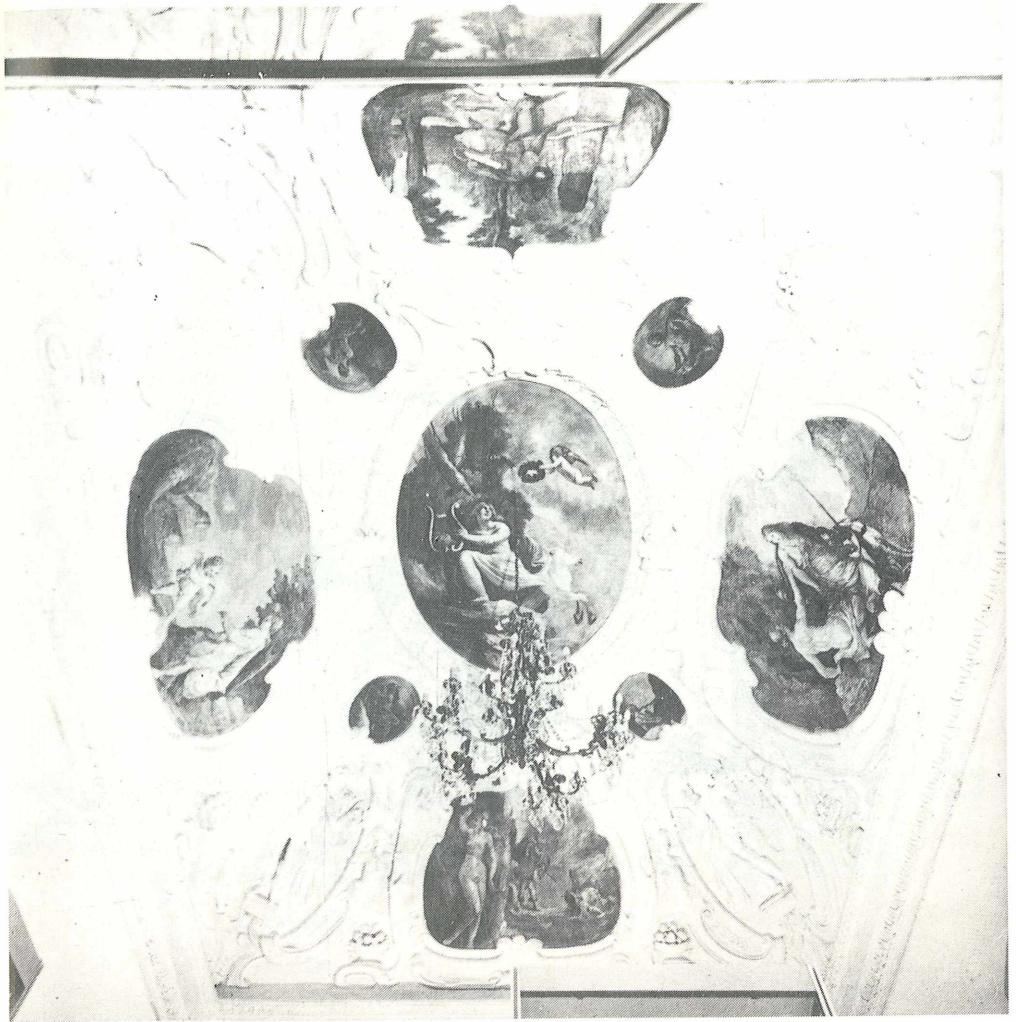
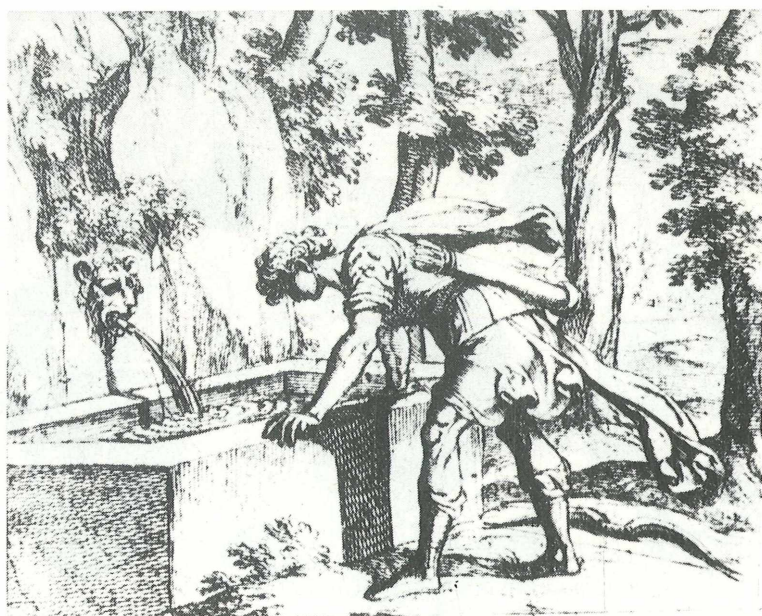


Abb. 12: Sárvár, Schloß, Eckraum, Narziß (u. a.)



28. *Amore sua mirabilem Narcissus in florem transmutatur.*

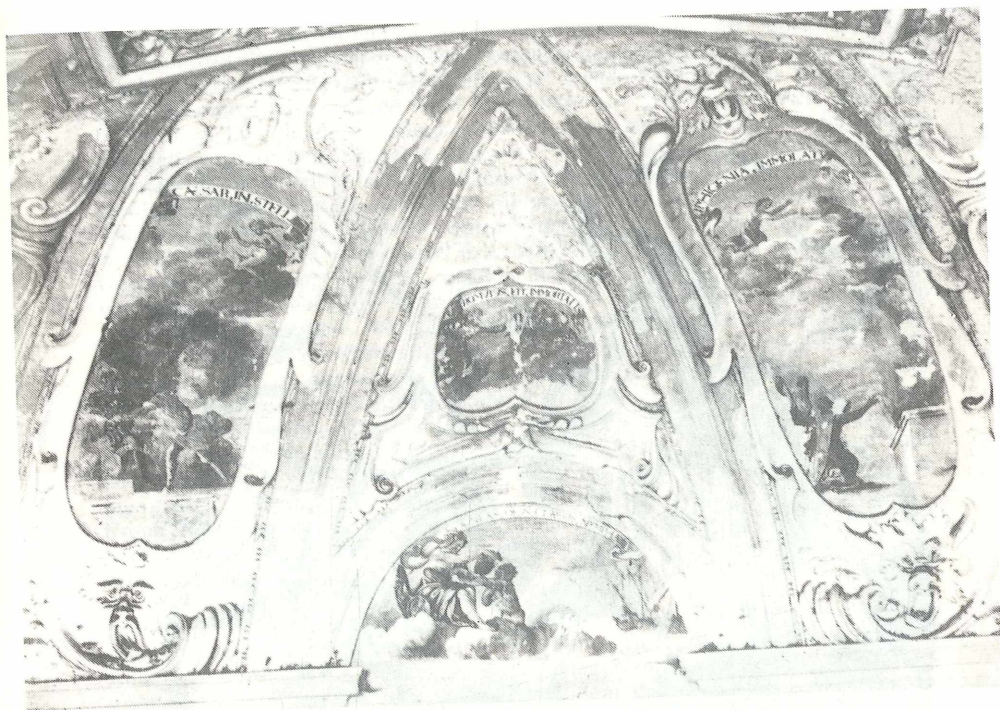
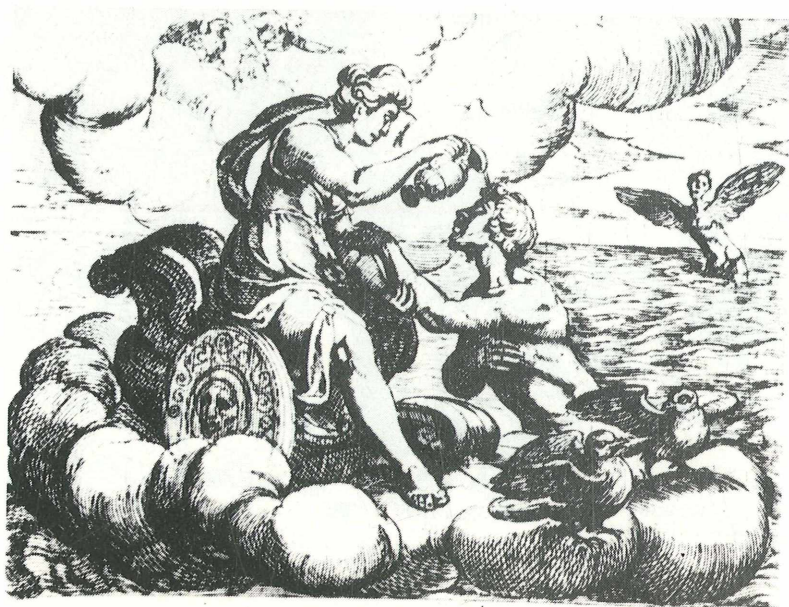


Abb. 14: Kobergsdorf, Schloß, Festsaal, Die Salbung des Aeneas



141. *Aeneas Humitio flumine ablutus in Indiaitem.*

BERICHT über die Diskussion zum Referat von Ingeborg SCHEMPER Vorsitz: Franz ROTH

Rudolf KROPPF: Über steirische Künstler in diesem Raum sind für das 17. Jahrhundert im Batthyány-Archiv in Eisenstadt kaum Aufzeichnungen vorhanden. Für das 18. Jahrhundert habe ich eine ganze Reihe steirischer Künstler gefunden, die hier tätig waren, aber kaum auf den Burgen. Sie arbeiteten meist in Dörfern beim Bau von Kapellen oder bei kleineren Renovierungen von Kirchen. Ich habe im Archiv über die Stuckdecken von Schlaining keine Quellen gefunden. Während sonst für diese kleinen Arbeiten die Rechnungen vorliegen, fehlt jeder Hinweis für diese Stuckarbeiten. Diese Künstler haben an solchen Aufträgen doch einige Zeit gearbeitet. Sie waren meist nicht allein, sondern mit einem ganzen Team unterwegs. Wo haben diese Personen gewohnt, wo haben sie gelebt?

Ingeborg SCHEMPER: Der Großteil war Wanderkünstler, die im Gefolge des Bautrupps mitgegangen sind und dann an Ort und Stelle gewohnt haben und hier auch gepflegt wurden. Das geht aus den Rechnungen deutlich hervor. Sehr häufig sind sie im Winter auch wieder in ihre Heimat, das oberitalienische Seengebiet, zurückgekehrt.

Gerhard SEEBACH: Es gibt vor allem bei den Klöstern relativ viele Unterlagen, wie diese Künstler gepflegt und zum Teil auch untergebracht wurden. Es wird genau spezifiziert, was sie zu essen bekamen, was an Geld zur Verfügung gestellt wurde, um auch Gehilfen und Mitarbeiter bezahlen zu können. Der Leiter, der eine Arbeit durchführte, war auch verantwortlich für die Verpflegung, dafür erhielt er im Kontrakt bestimmte Mengen an Naturalien und an Geld zur Verfügung gestellt. Andererseits gab es auch Fälle von Wanderkünstlern – vor allem im Spätmittelalter sind einige Fälle bekannt, wo die Künstler auch über Winter blieben. Das waren vor allem Leute, die Zimmermann- und Schnitzarbeiten durchgeführt haben, die über Winter auch arbeiten konnten und auch gepflegt wurden. Wie weit das zuverlässig ist, bleibt noch zu überprüfen.

Franz ROTH: Soweit die Künstler, Baumeister und Poliere im Festungsbereich tätig waren, waren sie mit manchmal sehr primitiven, problematischen Arbeitsbedingungen vertraut und müssen das, was man ihnen auf den Schlössern und in den Klöstern als Auftrag geboten hat, eigentlich sehr unangenehm empfunden haben. Nicht wenige dieser Künstler, vor allem Comasken, haben sich sehr rasch integriert durch Einheirat, durch Änderung der Konfession und Änderung des Namens. Ich möchte nur erwähnen, daß die Familie Carlone unter dem Namen Karlon heute noch in der Obersteiermark, vor allem im Einzugsbereich Admonts, vorhanden ist.

Gerhard SEEBACH: Die Leiter am Bauwerk selbst, zum Beispiel Baumeister, haben sich dann im betreffenden Ort Häuser gekauft. Man kennt zum Beispiel im frühen 18. Jahrhundert das Beispiel der Tiroler Architekten, die nach Osten gezogen sind – von Mungenast angefangen bis Prandtauer etc. – und dort richtig ansässig wurden.

Ingeborg SCHEMPER: Es gibt nebeneinander beide Fälle. Die oberösterreichischen Carlone sind immer als Wanderkünstler tätig gewesen und immer wieder in ihre Heimat zurückgekehrt, während in der Steiermark viele Oberitaliener ansässig geworden sind.

Alfred RATZ: Zur Frage, wo diese Stukkateure in Bernstein gewohnt haben, gibt es eine sehr gute Quelle bei den Missiles der Batthyány vom 12. Dezember 1648. Susanna Heusinger, die Frau des Kastellans und Verwalters der Herrschaft, schrieb an Ádám Batthyány, der die Herrschaft 1644 übernommen hatte: "Die Stukkaturarbeiter, die die ganzen Fasten und fast den ganzen Winter hier gewesen ...". Es geht allerdings daraus nicht hervor, in welchem Gebäude sie gewohnt haben, im Ort, im Meierhof oder auf der Burg oben. 1648, 26. Juni, Luchese aus Wien an Batthyány: er beklagt sich über die Stukkateure, die in Bernstein arbeiten und rechtfertigt die Mehrkosten: "... daß die Stukkaturarbeiter zu Pernstein meinen Angaben nach überhaupt nicht annehmen wollen". Sie seien bloß nach der Wochen aufgedingt und weilen sie bisweilen "wegen Mangel an Materialien feiern müssen, auch in dem Saal, wasz verbochen gewesen, auszgebessert, als ist es bei meinem Überschlag nicht geblieben, sondern bringt nach der Verbesserung so in Bedingnuß nit begriffen, noch um 100 Gulden mehrere als ich vermeint habe, welches alles zusammen auf 300 Gulden sich belaufen wirdet". Daraus geht hervor, daß schon etwas bestanden hat, bevor diese Reliefs von Luchese, von dem wir erst 1645 den ersten Beleg haben, angefertigt wurden. Die Königsberger haben nach schwerer Beschädigung der Burg Bernstein, nach der Belagerung durch das Bocskay-Heer 1605 in Jormannsdorf ein neues Kastell errichtet. In einer Quelle heißt der Ort nicht Jormannsdorf sondern Kunigsberghausen. Dann ist die Burg Bernstein 1617 abgebrannt und nach Prickler ist 1627 die Hochburg wieder bewohnbar gewesen. Obwohl uns keine Detailrechnungen überliefert sind, wissen wir, daß die Königsberger 12 Schlösser in der Buckligen Welt um- und zum Teil neu gebaut haben. Am Fuß der Dachtraufe von Jormannsdorf ist das Wappen von Ludwig von Königsberg, des Bauherrn des Schlosses, leider so ungünstig angebracht, daß seine Erhaltung gefährdet ist. Der Wiederaufbau des Rittersaaltraktes auf Bernstein erfolgte also nicht erst in Batthyányscher Zeit, sondern schon unter Ludwig von Königsberg (gest. 1628). Der jedem Betrachter ins Auge springende Unterschied zwischen dem Stuckplafond mit seinen bewegten, mythologisch-antiken Szenen und den steiferen Jagdszenen in den tiefen Fensternischen läßt eindeutig verschiedene Hände und verschiedene Entstehungszeiten erkennen. Die älteren Stuckarbeiten in den Fensternischen müssen also Königsbergisch sein. Es sind jene, die von Luchese schon angetroffen und vor 1648 restauriert wurden, als er die Stuckdecke schuf. Zu diesem Zweck war er gezwungen, die Raumgliederung mit Rahmengesimsen etc. völlig zu ändern und anzupassen. Unrichtige Behauptungen von Adelheid Schmeller-Kitt in der Kunsttopographie des Bezirkes Oberwart (1974) wie, daß den Königsbergern ein derartiger Repräsentationsbau nicht zuzutrauen sei, widerlegen sich von selbst - abgesehen von weiteren nachweisbar falschen Angaben.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 1986

Band/Volume: [073](#)

Autor(en)/Author(s): Schemper-Sparholz Ingeborg

Artikel/Article: [Höfische Dekorationen des 17. Jahrhunderts im Burgenländisch-Westungarischen Raum. 217-250](#)