

Schemper-Sparholz, Ingeborg

Die Hochaltarplastik der Wiener Paulanerkirche - ein bisher nicht erkanntes Werk Lorenzo Mattiellis

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2002, vol. 51, iss. F46, pp. [45]-55

ISBN 80-210-2993-5

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110957>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

INGEBORG SCHEMPER-SPARHOLZ

DIE HOCHALTARPLASTIK DER WIENER PAULANERKIRCHE – EIN BISHER NICHT ERKANNTES WERK LORENZO MATTIELLIS

Die Präsentation der virtuoson Zeichnung aus dem Skizzenbuch der Familie Galli-Bibiena auf der Ausstellung *Triumph der Phantasie* 1998 rückte erstmals den Hochaltar der Paulanerkirche ins Blickfeld des kunsthistorischen Interesses [Abb. 2].¹ Aufgrund des Verlustes des ursprünglichen Hochaltarbildes von Carlo Innocenzo Carlone, beeinträchtigt durch den klassizistischen Tabernakel mit vier ungelenkten adorierenden Engeln und durch die mehrmals überfaßte verschmutzte Oberfläche ist die Gesamtwirkung heute gestört [Abb. 1].² Der Altar wirkt auf

-
- ¹ Werkskizzenbuch der Familie Galli-Bibiena, fol. 71v, Feder auf Papier, 32,6x21 cm, Wien, Österreichisches Theaternmuseum, Inv.-Nr. HM 36.992; vgl. Wilhelm Georg Rizzi, in: Michael Krapf (Hrsg.), [Ausst.-Kat.] *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinaro*. Wien 1998, S. 137–138, Kat. Nr. 26, dort auch Näheres zu der Skizzensammlung und dem Problem der Zuschreibungen, S. 129–139.
- ² M. Seis, *Geschichte des ehemaligen Paulaner-Klosters und der dermaligen Pfarrkirche zu den heiligen Schutzengeln auf der Wieden*. Wien 1827. – Die Paulaner erhielten 1626 das Niederlassungsrecht in Wien, 1627 wurde der Grundstein zu Kirche und Kloster auf der Wieden gelegt, Weihe 1651. Nach der Beschädigung durch die Türken 1683, die offenbar nicht so gravierend war wie immer angegeben, wurde der einfache Saalbau mit Seitenkapellen, schmalerem Presbyterium und anschließendem Mönchschor wieder hergestellt, die Altäre wurden sukzessive erneuert, so z. B. 1706 von der Savoy'schen Nation der erste Altar zu Ehren des Hl. Franz von Sales in Wien errichtet; erst zwanzig Jahre später folgte die Berufung der Salesianerinnen nach Wien durch Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalie. Eine völlige Neugestaltung erfuhren nur das Presbyterium mit den kaiserlichen Oratorien und einige Nebenalträ. Anlässlich der 200-Jahr-Feier der Klostergründung erhielt der Hochaltar 1827 einen neuen Tabernakel aus Stuckmarmor und vier Adorationsengel, der Hochaltar wurde gereinigt, 1860 erfolgte eine gründliche Renovierung von Hochaltar und Presbyteriumswölbung, die Fresken wurden zum Teil durch den Maler Görtz neu gemalt, 1917 neuerlich ausgebessert und 1937 freigelegt, 1881 ist eine teilweise Renovierung des Hochaltars überliefert. Eine Befundung durch Mag. Brigitte Lux am 24. November 1992 ergab, daß die plastische Dekoration aus Stuckmasse über Mörtelkern besteht, die mehrfach überfaßt und stellenweise vergoldet ist. Eine Restaurierung nach heutigen Maßstäben wäre dringend notwendig. Die Archivbestände gelangten nach der Aufhebung des Klosters, die trotz josefinischer Verordnung erst 1796 definitiv durchgeführt wurde, teilweise ins Niederösterreichische Landesarchiv, teilweise ins Wiener Diözesanarchiv, wo jedoch keine neuen Dokumente die Bau- und Ausstattungsgeschichte betreffend gefunden werden konnten.

den ersten Blick unansehnlich und wurde daher von der Barockforschung lange nicht beachtet. Eine genauere Betrachtung offenbart jedoch die Dynamik und die Virtuosität des auffallend reichen plastischen Schmuckes, der offenbar vorwiegend aus weißem Stuck modelliert ist und durch partielle Vergoldung kostbare Glanzlichter erhält. In der Sockelzone präsentieren sich zwei jugendliche Heilige, deren ikonographische Bedeutung erst aus der Beschäftigung mit der Geschichte des Altars klar wird, im Auszug weisen zwei szenisch aufgefaßte Engelgruppen auf das Schutzengelpatrozinium der Kirche hin. Weitere in den architektonischen Aufbau eingefügte Engel und Cherubsköpfchen beleben die Szenerie und unterstreichen diesen ikonographischen Schwerpunkt.

Die Dokumentation zur Entstehung ist schlecht, es sind keine Primärquellen erhalten, die über den Künstlerkreis abgesicherte Aussagen erlauben. Näheres über den Anlaß der Errichtung eines neuen Hochaltars ist nur aus einer Eintragung im *Wienerischen Diarium* vom 16. November 1716 und einem Bruderschaftsbuch von 1746 zu erfahren.³ Den Altar stifteten *sammentlich hier (auf der Wieden) in Herren=Dienst stehende Laqueien*, die sich schon 1714 in einer vom Kaiser genehmigten und 1719 von Papst Clemens XI. bestätigten Bruderschaft *unter dem Titel des heil. Bonifacii et Vitalis, Martyrer* organisiert hatten. Die Initiative soll von einem Bedienten des *Herzogs von Matalona aus Neapel* ausgegangen sein, der angeblich nach neapolitanischem Vorbild damit seinen Standesgenossen ein würdiges Begräbnis durch die Paulaner sichern wollte.⁴ Am 4. Jänner 1716 fand die Gründungsversammlung statt, in der auch die Errichtung des Hochaltars beschlossen wurde. Die Bewilligung des Unternehmens durch Karl VI. erfolgte am 29. Oktober 1716. Die Aufrichtung des Altars überstieg weit das Vermögen der Lakaien, sodaß im *Wienerischen Diarium* ein Spendenaufruf erlassen wurde. Dieser hatte offenbar Erfolg. Den Grundstein legte Michael Johann Graf von Althan. Als weitere Guttäter werden Maria Eleonora Gräfin von Pagni, der 1720 eine Predigt gewidmet ist, und *der edelveste Herr Johann Georg Nayhauser, der äußeren Stadt Rat in Wien, welcher sich die Erbauung des ermeldten Altar eyffrigst angelegen seyn liese und mit Darleyhung seiner eigenen Mittel dessen Verfertigung beförderte* sowie der frisch augurierte Bischof von Wien Sigismund Graf Kollonitz genannt.⁵ Am 1. Jänner 1718 wurde die erste

³ *Wienerisches Diarium* 1716, Nr. 1389, 21.–24. November, S. 6; siehe auch Anm. 15.

⁴ Die Herzöge von Matalona stammen aus der neapolitanischen Familie Caraffa. In Wien sind Anfang des 18. Jahrhunderts mehrere Mitglieder der Familie Caraffa nachweisbar, ein Lelio Duca di Maddaloni war General der spanischen Armee, dieser hatte einen Neffen Marzio, Johann Karl Graf Caraffa (†1743), war kaiserlicher General, 1718 Oberbefehlshaber der kaiserlichen Truppen im Kampf um Sizilien, eine Gräfin Caraffa war Obersthofmeisterin der Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalia; siehe Heinrich Benedikt, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus österreichischen Archiven*. Wien–Leipzig 1927, S. 461, 499, 660; Max Braubach, *Prinz Eugen von Savoyen. Eine Biographie*. Wien 1965, Band IV: Der Staatsmann, S. 59; Band V: Mensch und Schicksal, S. 226.

⁵ Anton Höschl, *Dictum Factum et Concupitum, Wort, Werk und Verlangen Das ist: die Sünde durch das langerwünscht – nunmehr erlangte Fiat außgelöschet: oder die erhaltene Gnaden-Bull, welche [...] Clemens XI. einer neu-ordentlich aufgerichteten Bruderschaft unter dem Ti-*

Messe am neuen Hochaltar gelesen, 1728 verehrte Kardinal Michael Graf von Althan, Vizekönig von Neapel *der löblichen Bruderschaft ein Particul von dem Hl. Gebein* (des Märtyrers Vitalis) *mit der Authentica*, das am Titularfest zur Verehrung ausgesetzt werden sollte. Der beteiligte Personenkreis weist in das unmittelbare Umfeld des Kaisers, der sog. *spanischen Partei*. Bei den Paulanern führte der *Kaiserweg* (die heutige Favoritenstraße) vorbei direkt zur kaiserlichen Favorita, der bevorzugten Sommerresidenz Kaiser Karls VI. Dessen besonderer Günstling Michael Graf Althan hatte 1716 das ebenfalls in unmittelbarer Nähe der Paulaner gelegene Garten-Palais Czernin erworben.⁶ Die beiden Oratorien im Presbyterium sind nicht zufällig mit dem kaiserlichen Adler bekrönt. Zweimal jährlich besuchte Kaiser Karl VI. ein feierliches Hochamt mit Musik in der Paulanerkirche.⁷ Wie man in Bezug auf die Augustinerkirche aus den Zeremonialakten weiß, bevorzugte es Karl zunächst, dem Gottesdienst in einem eigenen Oratorium nur in Begleitung seines Oberstkämmerers Althan beizuwohnen.⁸ In Berufung auf das spanische Hofzeremoniell kam es jedoch zu einer gesteigerten Darstellung weltlicher Macht im sakralen Raum, was die Erweiterung und repräsentative Ausgestaltung der Presbyterien der wichtigsten Kirchen im Wiener Raum zur Folge hatte. Die Paulanerkirche ist eines der frühesten Beispiele.⁹

Der Altar ist dem Kirchenpatrozinium entsprechend den Hl. Schutzengeln geweiht. Das geht deutlich aus der Inschrift hervor, die sich im Altarauszug befindet und auf die zwei große Engel hinweisen. Die Inschrift nennt aber auch die offiziellen Stifter, die Lakaien: *DIVO ANGELO CUSTODI IN PIETATIS AC*

tul der zweyen Märtyrern Vitalis und Bonifacii in dem Gottes-Hauß [...] deren Paulanern zu Wienn auf der Wieden [...] erteilet hat [...] vorgetragen [...] den 30. Jenner 1720.

- 6 Michael Graf Althan besaß kein eigenes Stadtpalais. Karl VI. hatte ihm den sog. Spanischen Palast in der Wallnerstraße zur Verfügung gestellt. Geplant war für den Obristhofstallmeister eine repräsentative Wohnung in den von Johann Bernhard Fischer von Erlach entworfenen Hofstallungen, was durch den frühen Tod des Grafen 1722 nicht mehr realisiert wurde. Ein Mitglied der Familie Galli-Bibiena, möglicherweise Giuseppes Bruder Giovanni Maria hat 1716 anlässlich der Geburt des Thronfolgers Leopold die Festdekoration des Spanischen Palastes entworfen. M. Frank, in: Deana Lenzi-Jadranka Bentini (Hrsg.), [Ausst.-Kat.] *I Bibiena: una famiglia europea*. Venezia 2000, Kat. Nr. 23.
- 7 Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*. München–Salzburg 1977, S. 47, zit. nach: M. Frank, *I Bibiena a Vienna: La corte e altri committenti*, in: D. Lenzi–J. Bentini (zit. Anm. 6), S. 115.
- 8 Friedrich Polleroß, *HISPANIARUM ET INDIARUM REX*. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien. In: Jordi Jané Cordi (Hrsg.), *Denkmodelle*. Akten des achten Spanisch-Österreichischen Symposions 13.–18. Dezember 1999 in Tarragona. Sonderheft 1, Tarragona 2000, S. 147.
- 9 1723 Änderung der Chorlösung beim Weiterbau der Karlskirche durch Josef Emanuel Fischer von Erlach, im selben Jahr Chorumbau in Klosterneuburg durch Matthias Steidl, 1729 Verlängerung und Bühnenhafte Ausgestaltung des Chores der Peterskirche. Der kaiserliche Theateringenieur Giuseppe Galli-Bibiena sorgte für den repräsentativen Rahmen auch in den *spanischen Heiligtümern* des Benediktinerklosters der Schwarzspanier vom Monserrat (vor 1739) und der spanischen Spitalskirche Santa Maria de Mercede (1723); vgl. F. Polleroß (zit. Anm. 8), S. 142–155.

*DEVOTIONIS ARGUMENTUM VIENNENSE FAMULITUM HIC ERIGENDUM CURAVIT ALTARE PRIVILEGATUM.*¹⁰

In der Sockelzone sind die Schutzheiligen der Lakaienbruderschaft Bonifazius und Vitalis auffallend jugendlich dargestellt [Abb. 3, 4]. Beide gelten dem *Martyrologium Romanum* folgend als frühchristliche Märtyrer, die der Christenverfolgung unter Kaiser Diokletian zum Opfer gefallen waren. Beide waren – der Legende nach – je einer weiteren Person in dienender Stellung verbunden, die ebenfalls heilig gesprochen wurde, jedoch nie jene Popularität erlangte, wie die Untergebenen. Bonifaz war Verwalter und Liebhaber der reichen Matrone Aglaja. Betraut mit der Aufgabe, Reliquien aus Tarsos zu holen, wurde er selbst gefangen genommen, gefoltert und enthauptet, sein Leichnam nach Rom überführt, Aglaja ging ins Kloster.¹¹ Bonifazius ist am Altar auf der rechten Seite als engelgleicher Jüngling in togartigem Gewand mit einer Zange in der Hand dargestellt, mit der sein Fleisch beim Martyrium am ganzen Körper aufgerissen wurde [Abb. 4].¹² Vitalis von Bologna, dessen Kult schon sehr früh mit Vitalis von Mailand vermischt wurde und dessen Verehrung in Ravenna ihr bedeutendstes Zeugnis hat, diente – nach der von Ambrosius überlieferten Legende – einem Römer namens Agricola, beide erlitten Folter und Märtyrertod, wobei Vitalis sich vor seinem Herrn opferte, Agricola ihm freiwillig nachfolgte. Dargestellt wird er als jugendlicher römischer Soldat mit Stulpenstiefeln, Mantel, Schwert und Märtyrerpalme [Abb. 3].¹³

Bemerkenswert ist, daß das Fest des hl. Vitalis von Bologna nach dem Heiligenkalender am 4. November gefeiert wurde, also am selben Tag wie Karl Borromäus, der Namenspatron des regierenden Kaisers. Die Auswahl der beiden Heiligen, die dem Erwerb der Reliquien vorausging, lag eindeutig in ihrer Vorbildhaftigkeit für die Dienerschaft. Sie konnten der von der Herrschaft geforderten Sozialdisziplinierung dienen.¹⁴ Dies wird auch in der Aufbereitung ihrer *Vitae* im Bruderschaftsbuch deutlich. Bonifazius wird als *Hülff, Schutz und Stan-*

¹⁰ Die Inschrift wurde offenbar anlässlich einer der überlieferten Restaurierungen falsch erneuert, Groß- und Kleinbuchstaben vertauscht, sodaß das Chronogramm heute nicht mehr verständlich ist. Es ließ sich ursprünglich wohl in 1718 auflösen, dem Datum der Fertigstellung; vgl. Wilhelm Georg Rizzi, *Das Schloß Ebenthal in Niederösterreich und sein Festsaal* von Giuseppe Galli-Bibiena. ARX 1, 1984, S. 8, Anm. 13.

¹¹ Agostino Amore–Maria Vittoria Brandi, in: *Bibliotheca Sanctorum* III. Rom 1963, Sp. 324–326.

¹² Ein Büstenreliquiar in Antwerpen, 17. Jahrhundert, zeigt Bonifazius alt und bärtig begleitet von zwei Putti, die Märtyrerkranz und Zange halten, Abb. ebenda, Sp. 326. So ist seine Darstellung als *Eisheiliger* auch nördlich der Alpen gebräuchlich, der jugendliche Typus entstammt der ikonographischen Tradition der Ostkirche.

¹³ Liselotte Schütz, in: Wolfgang Braunfels (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 8. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1976, Sp. 578. Die Darstellung entspricht der ikonographischen Tradition seit dem Spätmittelalter z. B. an einem Glasfenster in San Petronio, Bologna, Ende des 15. Jahrhunderts.

¹⁴ Das für den Wiener Raum ungewöhnliche Heiligenprogramm wurde sicher nicht von den Lakaien, sondern von den Paulanern in Absprache mit den Förderern und dem italienischen Künstlerkreis erstellt. Es entspricht der Kulturpolitik unter Karl VI., in der die *Integration der territorialen Heiligenverehrung in die Pietas Austriaca* angestrebt wurde und *Rücksichtnahme auf die Nationen des Herrschaftsgebietes und auf landesspezifische Gebräuche* genommen wurde; siehe F. Polleroß (zit. Anm. 8), S. 163.

despatron bezeichnet. In einem an Vitalis gerichteten Gebet heißt es: *auf dass wir hie auf Erden / nach deinem Exempel Gott in unseren Oberen erkennen, und durch treue Dienst=Leistung ihme loben und preysen / auch in allen Tugend-Werthen zunehmen mögen / damit wir dadurch verdienen mit dir o Heil Patron und Martyrer VITALIS der Anschauung Gottes in alle Ewigkeit geniesen.*¹⁵

Im Bruderschaftsbuch wird auch der Bezug zu den Schutzengeln hergestellt: So wird Bonifazius während seines Martyriums von einem Engel getröstet. Vitalis sieht in derselben Situation in den Händen eines Engels bereits das Märtyrerkranzlein. Am Altar der Paulanerkirche blickt Bonifazius nach oben, wo über ihm der Schutzengel Gabriel ein Kind an der Hand führt. Der Lohn im Himmel ist ihnen gewiß. Er öffnet sich, und über einer gemalten Quadraturzone erscheint an der Presbyteriumswölbung die Hl. Dreifaltigkeit in der himmlischen Glorie.

Leider werden in dem Bruderschaftsbüchlein von 1746, das offenbar die Neuauflage einer älteren Fassung ist, keine Künstler genannt. Dennoch muß es einen ausführlichen Bericht auch zur künstlerischen Gestaltung gegeben haben, da er ebenda angekündigt wird und Kisch sich in seinen Angaben auf ein Bruderschaftsbuch bezieht.¹⁶ Demnach schuf Carlo Innocenzo Carlone nicht nur die Ausmalung der Presbyteriumswölbung, sondern auch das ursprüngliche Schutzengelbild des Hochaltars.¹⁷ Tatsächlich wird in einem zeitgenössischen Werkverzeichnis der Skizzen des Künstlers ein Schutzengelbild genannt, das bis jetzt nicht identifiziert werden konnte.¹⁸ – Das Dreifaltigkeitsbild an der Decke des Presbyteriums, das bei der Restaurierung im 19. Jahrhundert nahezu neu gemalt wurde und daher heute schwer zu beurteilen ist, hat Carlone mit geringen Variationen in der Dreifaltigkeitskirche in Stadl-Paura (1719–1723) wiederholt, die Überlieferung ist also durchaus glaubwürdig. Die Quadratur, die einfache Emporen vortäuscht, auf denen eine Art Holzdecke einen Rahmen für die Öffnung in den Himmelsraum bildet, ist nach einer zeitgenössischen Quelle das erste Wiener Werk des bolognesischen Spezialisten in diesem Metier, Gaetano Fanti, der später noch oft mit Carlone zusammengearbeitet hat.¹⁹ Der Altar selbst ist, wie der *primo pensiero* aus dem *Werkskizzenbuch* zeigt, eine Erfindung Giuseppe Galli-Bibienas. Die Skizze präsentiert die rechte Altarhälfte bereits der ausge-

¹⁵ *Information, oder Unterricht des Anfangs, Fortpflanzung, Kurtzen Begriff aus dem Leben deren Heiligen Martyrern und Bruderschafts-Patronen, Regeln und Statuten einer [...] Bruderschaft unter dem Titul. [...] Bonifacii und Vitalis; So [...] den 2. Junij 1719 in der Kirchen deren [...] Paulanern auf der Wieden ist eingerichtet [...] worden.* Wien 1746.

¹⁶ Wilhelm Kisch, *Die alten Straßen und Plätze von Wien III.* Wien 1895, S. 75.

¹⁷ Es wurde 1842 durch das Bild gleichen Themas von Joseph von Hempel ersetzt; siehe M. Seis (zit. Anm. 2).

¹⁸ *L'Angelo Custode con varie virtù, un Angelo, che scaccia i peccati, 1,3 Brac. Altezza, 0,8 Brac. Larghezza;* vgl. Fausto Lechi, *Un elenco di abbozzi delle opere di Carlo Carloni. Arte lombarda X, 65, 121–138.*

¹⁹ M. Oretti, *Notizie de professori del disegno cioe pittori e de forestieri di sua scuola raccolta et in piu tomi divis;* Bologna, MS. Biblioteca del Archiginnasio, B 130–132, zit. nach Ulrike Knall-Brskovsky, *Italienische Quadraturisten in Österreich.* Wien–Köln–Graz 1984, S. 161, Anm. 4. – Es erstaunt, daß Fantis Anteil nötig war, wenn man die Fähigkeit Giuseppe Galli-Bibienas in diesem Metier kennt; vgl. Anm. 1. Für die Quadratur vgl. den virtuoson Entwurf für den Festsaal in Schloß Ebenthal publiziert bei W. G. Rizzi (zit. Anm. 8).

fürten Version entsprechend als schrankenartig den Chorraum abschließende Serliana. Eine wichtige Vorgabe war offenbar der seitliche Durchgang in die dahinterliegende Sakristei bzw. den darüber liegenden Mönchschor, denn er wird schriftlich bezeichnet und in einer Detailskizze in Schrägansicht und Grundriß extra herausgezeichnet. Daraus ist deutlich ersichtlich, daß sich der Altar nicht als *Apsisaltar* konkav in den Altarraum einschmiegt, sondern sich als selbständige in den Raum eingestellte *Festarchitektur* von der Rückwand abhebt.²⁰ Die szenische Wirkung wird durch Vergrößerung des Abstandes zwischen dem äußeren Säulenpaar erreicht, die äußeren Säulen treten also stärker in den Altarraum vor, dementsprechend ist auch das gerade Gebälk schräggestellt, das bewußt tiefer gesetzt ist als das Gebälk des Kirchenraumes. Die Rückwand mit den vergitterten Fenstern und den seitlichen Durchgängen schließt sich mit ihrer flachen vergoldeten Bandwerkverzierung über marmorierten Grund mit den seitlichen Oratorienwänden optisch zu einem festlichen Rahmen zusammen. Aufgrund der Lage des Mönchschor war in der Paulanerkirche eine Raumerweiterung nicht möglich. Galli-Bibiena nützt daher die von der Bühnendekoration bekannten Möglichkeit des blickdurchlässigen illusionistischen Schichtenraumes. Die besondere Betonung der Durchgangsportale läßt weitere dahinterliegende Räume ahnen, das Zurücksetzen der Statuen in die Ebene der inneren und weiter hinten gelegenen Säulenpaare erhöht ebenfalls den Eindruck von Raumtiefe. Die Skizze enthält auch bereits in enger Wechselbeziehung die dynamisch bewegten Dekorationsformen und Andeutung des figürlichen Schmuckes wie die übermächtigen profilierten Voluten und das giebelartig hochgezogene Gebälk, in das sich Dreiergruppen von Cherubsköpfchen eingemischt haben. So werden die Sockel der Aufsatzfiguren an das Gebälk gebunden, auch die geschwungenen Sockel der ionisierenden Säulen sind zu erkennen. Im Auszug ist die plastische Gruppe des Engelsturzes schon angedeutet, die in der Durchführung auf die linke Altarseite gewandert ist. Die rechte Säule flankiert eine schlanke nicht näher zu identifizierende Heiligenfigur. Wie schon Wilhelm Georg Rizzi festgestellt hat, kommt für die Skizze nur Giuseppe Galli-Bibiena in Frage, da sein Bruder Antonio erst 1721 nach Wien kam, sein Vater Ferdinando 1717 wegen seines Augenleidens nach Bologna zurückgekehrt war. Er hatte überdies ein Naheverhältnis zum Auftraggeberkreis. Giuseppe Galli-Bibiena hatte den Hofstaat Karls nach Spanien begleitet, war also mit Graf Michael Johann Althan bestens bekannt, sodaß es erklärlich ist, daß er den Auftrag erhielt. Der Altar der Paulanerkirche ist das erste für ihn gesicherte Werk nach seiner Rückkehr nach Wien.

Der Name des Bildhauers bzw. Stukkateurs ist nicht überliefert. Eine stilistische Analyse führt uns zum damals schon wichtigsten Bildhauer am Wiener Hof, Lorenzo Mattielli. Figurenaufbau und Typik finden sich mehrfach in seinem Werk wieder. Eine Gegenüberstellung des hl. Bonifazius [Abb. 4] mit der

²⁰ Im Unterschied zu dem wenige Jahre später entstandenen Hochaltar der Mercedarierkirche in Wien; siehe Herbert Karner, *Apsisaltäre*. Zur Typengeschichte des barocken Hochaltars im Wiener Einflußgebiet. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 51, 1997, S. 366–379. Der Hochaltar der Mercedarierkirche, der bei Herbert Karner erstmals Giuseppe Galli-Bibiena zugeschrieben wird, ist inzwischen für den Theatralingenieur gesichert.

unmittelbar danach entstandenen und für Mattielli gesicherten Aufsatzfigur der hl. Barbara (1718) am Lambacher Hochaltar [Abb. 5], offenbart die selbe Künstlerhand.²¹ Wir finden dort das ausgeprägt kontrapostische Standmotiv mit der hochgezogenen Hüfte, die Ausbreitung der Figur in der Fläche mit den pathetisch ausgebreiteten Armen und dem himmelnden Blick sowie die gratige nervös unruhige Faltenbildung mit dem verselbständigt wegflatternden Gewandteil, der das Volumen der Figur vergrößert. Einen verwandten Aufbau zeigt auch der Engel mit Kranz am Tambour der Wiener Karlskirche (1725) [Abb. 6]. Charakteristisch für Mattielli sind die Gesichter mit den langen geraden Nasen, schräggestellten Augen und malerisch-ornamental aufgelösten Locken, die aufgrund der materialbedingten Modellieretechnik des Stuckes skizzenhaften Charakter haben und sich daher gut mit dem Terrakottamodell des Daniel für den Melker Hochaltar (1731) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg vergleichen lassen, obwohl dieser eineinhalb Jahrzehnte später entstanden ist [Abb. 8].²² Hingegen erinnert der jugendliche Vitalis in römischer Rüstung an Mattiellis Floriansfigur von Mariazell (1729): er überschreitet die Plinthe, zeigt eine ähnliche Führung des Mantels, der die Figur beschattend hinterfängt und den Körperkern freilegt [Abb. 9].²³

Leitmotivartig erscheinen im Werk Mattiellis die Engelgruppen des Auszugs, was natürlich auftragsbedingt ist, gehören Engelsturz und Schutzengel in der Verkörperung der triumphalen und schützenden Funktion der katholischen Kirche zu den einprägsamsten Bildern der neuzeitlichen Kunst [Abb. 1].²⁴ Schon in Melk flankieren sie – nach Entwurf Beduzzis von Mattiellis Hand – paarweise das Kirchenportal (1711) [Abb. 10], der gerüstete Michael ruhig stehend, die bewegte Silhouette wird nur durch die Draperieführung erreicht.²⁵ Wesentlich dramatischer und bewegter ist die Formulierung in der Paulanerkirche [Abb. 11, 12]. Sie wirkt wie eine Vorstufe zur reifsten Lösung am Vorbau der Wiener Michaelerkirche (1724) [Abb. 13].²⁶ In heftiger Drehbewegung mit übergreifendem

²¹ Erwin Heinisch, *Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach. Österreichische Kunsttopographie* XXXIV. Wien 1959, S. 105–111.

²² Ingeborg Schemper-Sparholz, in: M. Krapf (zit. Anm. 1), S. 150–151, Kat. Nr. 32 (Abb. seitenverkehrt).

²³ Ingeborg Schemper-Sparholz, J. B. Fischers von Erlach Hochaltar und die Werke L. Mattiellis in Mariazell. *Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 29/30, 2001, S. 714 ff.

²⁴ Gabriele Groschner (Hrsg.), [Ausst.-Kat.] *Himmelsboten – Teufelskerle. Die Erzengel Michael und Gabriel in der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts*. Salzburg 1997; siehe besonders den Beitrag von Werner Telesko, *Theatrum diabolorum. Bemerkungen zur Ikonographie des Engelsturzes*, S. 50. – Die Paulaner pflegten besonders die Verehrung des hl. Michael, der Michaelstag am 29. September war einer der wichtigsten Festtage des Ordens; vgl. auch die Darstellung von Teufelsbezwinger Michael und Schutzengel Gabriel an der Fassade der Paulanerkirche in Prag, Neustadt.

²⁵ Ernst Bruckmüller (Hrsg.), [Ausst.-Kat.] *900 Jahre Benediktiner in Stift Melk*. Melk 1989, S. 240, Kat. Nr. 27, 27.

²⁶ Richard Bösel-Wilhelm Georg Rizzi, Planung und Entstehungsgeschichte des barocken Gebäudekomplexes von St. Michael in Wien, in: [Ausst.-Kat.] *St. Michael 1288–1988, Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien*. Wien 1988, S. 170–171.

Arm sticht Michael mit der Lanze auf den Satan ein, der hier tatsächlich in den Abgrund zu stürzen scheint. Diese Interpretation entspricht noch ganz der kämpferisch-gegenreformatorischen Auffassung. Beim Portikus der Barnabiten orientiert sich Mattielli stärker an klassischen Lösungen wie Guido Reni und dem damals in der Wiener Minoritenkirche präsenten Bild Luca Giordanos;²⁷ die Silhouette der beiden Opponenten ist stärker geklärt, der Formgelegenheit entsprechend mehr in die Breite entwickelt und im Raum entfaltet, der Teufel stürzt aufgrund der göttlichen Erscheinung des Erzengels, nicht durch den Kampf. Noch größer ist der Unterschied bei den Schutzengelgruppen. Die auseinanderfallende Gruppe und die wirbelnde Unruhe des Gewandes der Paulaner Figuren wird in St. Michael zugunsten einer fast klassizierenden Gestaltungsweise aufgegeben. In diesen Zusammenhang gehört auch eine im Pfarrarchiv von St. Peter in Wien erhaltene lavierte Federzeichnung einer Engelsturzgruppe, die wie eine spätere Aufschrift verrät, ein nicht verwirklichtes Konzept für die äußere Nischenplastik am *Kaiserchor* wiedergibt [Abb. 14]. Bekanntlich hat Mattielli auch für die Fassade von St. Peter Statuen geliefert. Die Zeichnung zeigt eine Variante der beschriebenen Komposition des Engelsturzes. Durch den übergreifenden Arm und die Lanze steht sie der Lösung in der Paulanerkirche nahe. Es ist bemerkenswert, daß auch in St. Peter die Brüder Galli-Bibiena mit der Chorungsgestaltung betraut und möglicherweise auch an der Fassadengestaltung beteiligt waren.²⁸ Die Zeichnung ist keine Nachzeichnung wie die gekonnten Blätter Van der Auwers,²⁹ zeigt sie doch *Pentimenti*, die m. E. durchaus für eine Entwurfzeichnung aus der Werkstatt des Bildhauers sprechen könnten. Sie wirft die Frage nach der Figurenfindung in der Paulanerkirche auf. Die enge Verzahnung der Altararchitektur mit dem figürlichen und ornamentalen Schmuck setzt wohl noch detailliertere malerische Entwürfe voraus ähnlich wie wir sie von Antonio Beduzzi kennen. Die eindeutige stilistische Zuordnung ins Oeuvre Mattiellis, was Typik und plastische Gestaltung betrifft, beweist hingegen den Anteil des

²⁷ Wolfgang Prohaska, in: [Ausst.-Kat.] *Luca Giordano 1634–1705*. Wien 2001, S. 148–149, Kat. Nr. 36.

²⁸ Bister über Bleistiftvorzeichnung, laviert, auf Papier, 20,5x31 cm am unteren Rand mit Kurrentschrift des 19. Jahrhunderts die Bemerkung: *Projekt nicht ausgeführt*; Wien, St. Peter, Pfarrarchiv, Inv. Nr. XXXXI (Kirche, Baulichkeiten). Auf der Rückseite der Michaelszeichnung findet sich eine Bleistifts-Skizze einer Nischenrahmung, die nicht der ausgeführten sehr einfachen Lösung entspricht, mit dem gespitzen Giebel sehr gut aber in die Gestaltungsweise Galli-Bibienas paßt. Erhalten ist noch eine Michaelsdarstellung – ruhig stehend in Rüstung mit Waage und Schwert und eine schwache Petruszeichnung. Keine stimmt völlig mit den ausgeführten Statuen außen am *Kaiserchor* überein, wie auch die Beischriften bemerken. Die Aufbewahrung dieser Blätter unter Restaurierungsprojekten aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts läßt darauf schließen, daß man bei Erneuerungen sich dieser zufällig erhaltenen Zeugnisse des Entwurfsprozesses erinnerte. Die Michaelsfigur aussen ergänzt die Gruppe der Erzengel, die im Inneren der Kirche im Auszug des Hochaltars angebracht sind. Zu Bau- und Ausstattungsgeschichte von St. Peter siehe Friedrich Polleroß, *Geistliches Zelt- und Kriegslager*. Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk. *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 39, 1983, S. 142–208.

²⁹ Heinrich Ragaller, *Johann Wolfgang von der Auwera – Ein Skizzenbuch – Dokumente zur Gartenplastik des Prinzen Eugen*, Würzburg 1979.

Bildhauers, der wohl in Abstimmung mit Maler und Theatralingenieur plastische Modelle entworfen hat. Ein ähnliches Zusammenspiel der Künstler läßt sich gleichzeitig in Schloß Hetzendorf nachweisen, wo Carlo Innocenzo Carlone und Lorenzo Mattielli den zeichnerischen Entwürfen Antonio Beduzzis folgten ohne ihr charakteristisches künstlerisches Profil zu verleugnen.³⁰

Läßt schon die Stilanalyse keinen Zweifel an der Zuschreibung, so wird sie durch nachweisbare Beziehungen Mattiellis zu den Paulanern unterstützt. Schon der erste Wohnsitz des Bildhauers in Wien befand sich auf der Wieden *beym goldenen Lamm*.³¹ Als seine Tochter Maria am 14. Jänner 1717 im Alter von nur drei Wochen starb wird der Vater in den Sterbematriken als *kays. Hofbildhauer in der kays. Favorita auf der Wieden* bezeichnet, was darauf schließen läßt, daß er dort mit Aufträgen beschäftigt war.³² 1722 erwarb er Grund für die Anlage eines Ziergartens von den Paulanern, hier errichtete er auch Haus und Werkstatt im unmittelbaren Umfeld der hochadeligen Auftraggeber.³³ In der nahen Paulanerkirche hat er am 11. Juli 1723 seine zweite Ehe in Wien mit Maria Magdalena Kranawetter geschlossen.³⁴ Auch in den erwähnten Künstlerkreis fügt sich Mattielli nahtlos ein. Als Mattielli 1714 um Bestätigung der Hoffreiheit ansuchte, wurde dieses Gutachten von Ferdinando Galli-Bibiena unterstützt. Wie erwähnt, arbeitete er zur Entstehungszeit des Altars mit Carlo Innocenzo Carlone in Hetzendorf zusammen, Carlone führte 1718 die Korrespondenz mit Abt Maximilian Pagl in Lambach und entschuldigt das Fernbleiben Mattiellis, der wegen der vielen Aufträge seine Werkstatt in Wien nicht verlassen könne.³⁵ Die malerisch

³⁰ Wilhelm Georg Rizzi, Zur Baugeschichte des Schlosses Hetzendorf in der Zeit des Hochbarock. *Wiener Geschichtsblätter* 37, 1982, S. 65–96.

³¹ Während der Entstehung des Hochaltars der Paulanerkirche starb hier Mattiellis Gattin Elisabeth, geb. Sacconi, nach der Geburt des vierten Kindes. Es könnte sich um das Gasthaus zum Goldenen Lamm oder eines der Nebengebäude gehandelt haben, das sich damals in Besitz des Orgelbauers Gottfried Sonnholz befand, beim großen Brand des Starhembergischen Freihauses 1759 abgebrannt ist. – Wilhelm Kisch (zit. Anm. 16) II, S. 69. Im Hinterhof muß auch Platz für Werkstatt gewesen sein. Bei der Rechnungslegung für die Hochaltarfiguren in Lambach am 6. Mai 1718 erwähnt der Bildhauer, daß die Figuren von den orth meines Hauses und Werkhstatt zur Thanau und Schiff zu bringen gewesen seien. Der Wohnsitz wird auch anläßlich des Todes seiner Kinder bis 1721 angegeben; vgl. Alexander Hajdecki, in Alfred Starzer (Hrsg.), *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien*, I. Abt., VI, Wien 1908, Reg. 12396.

³² A. Hajdecki (zit. Anm. 31), Reg. 12018.

³³ Es handelt sich um das heutige Haus Favoritenstraße 7, das spätere Palais Erzherzog Ludwig; vgl. Karl Hofbauer, *Die Wieden mit dem Edelsitzen Conradswerd, Mühlfeld, Schaumburgerhof und dem Freigrunde Hungerbrunn*, Wien 1864. Wie nobel ein fürstlicher Bildhauer in der Barockzeit residieren konnte zeigt der von Jiří Kroupa aufgefundene Grundriß des Hauses Dietrichstein'schen Bildhauers Ignaz Lengelacher im Mährischen Landesarchiv Brno; siehe [Ausst.-Kat.] *La Moravie a l'âge baroque 1670–1790. Dans le miroir des ombres*. Rennes 2002 (im Druck).

³⁴ Die Eintragung findet sich zwar in den Ehematriken von Maria Treu – vielleicht die zuständige Pfarre der Braut Maria Magdalena Kranawetter, Tochter eines Bediensteten der Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalie, das Aufgebot war auch bei St. Stephan angeschlagen. Die Trauung fand aber *ad S. Franciscum de Paula* statt; vgl. A. Hajdecki (zit. Anm. 31), Reg. 934. Obwohl nicht das Schutzengel-Patrozinium genannt ist, muß die Kirche auf der Wieden gemeint sein, da es keine andere Paulanerniederlassung in Wien gab.

³⁵ 1716 malte Carlone nach Konzept Beduzzis das Treppenausfresko im Palais Daun-Kinsky.

skizzenhafte Faktur bei den Engelsköpfchen läßt auch einen Anteil des virtuosen Stukkateurs Santino Bussi möglich erscheinen. Er war gemeinsam mit seiner Gattin Rosa 1714 Taufpate bei Mattiellis Tochter Rosa Catharina, arbeitete mit Mattielli in Hirschstetten (1714–1719) und im Garten des Palais Schwarzenberg (1719–1723) zusammen. Das Team Giuseppe Galli-Bibiena – Mattielli traf sich wieder beim Hochaltar in Melk (1726–1731) und zuletzt beim Altar der Barmherzigen Brüder in Wien (1735), wo Santino Bussi noch einmal die Stuckanteile übernahm.³⁶

Ein abschließender Vergleich dieser drei Altäre zeigt die Veränderung der Konzepte über zwei Jahrzehnte [Abb. 1, 15, 16], eine Veränderung, die nicht nur durch die unterschiedliche Raumdisposition bedingt ist, sondern eine dekorative Gestaltungsweise offenbart.

Giuseppe Galli-Bibiena wandte in der Paulanerkirche ein Altarbauschema an, das Beduzzi in seinem nicht realisierten Entwurf für Melk (1711) harmonisch als triumphale Schauwand in die Apsisrundung einzubinden dachte. Diese Intention verwirklichte Galli-Bibiena erst beim Altar der Mercedarierkirche in Wien (um 1723), bei dem das Gnadenbild im Zentrum ursprünglich den Zielpunkt bildete.³⁷ Ob Galli-Bibiena auch für die Paulanerkirche den Tabernakelaufsatz über einem ornamental aufgelösten Sockel in die zentrale Öffnung hineinwachsen ließ wie in der Kirche des spanischen Spitals oder in Melk ist aus der Skizze nicht wirklich ersichtlich und läßt sich im heutigen Zustand nicht mehr rekonstruieren, ist aber zu vermuten, da ein Bezugspunkt in der vordersten Ebene fehlt.³⁸ Vergleichbar mit späteren Altarentwürfen ist seine aus der Bühnenkunst abzuleitende Vorliebe für plastische Elemente. Dieses Gestalten mit ornamentaler und figürlicher Plastik erreichte im szenischen Konzept des ausgeführten Hochaltars der Melker Stiftskirche (1725–1731) mit der Gruppe des Apostelabschiedes im Zentrum seinen Höhepunkt [Abb. 15], wobei die Säulenädikula in der Ausführung ähnlich wie in der Paulanerkirche die Bewegung nicht mitvollzieht, sondern starr bleibt, wenn auch stärker gestaffelt und durch seitliche *Flügel* mit Figurennischen an die Seitenwände angeschlossen ist. Inhaltlich ist der Altar in Melk an das malerische Konzept Beduzzis gebunden. Mattielli wird hier den Vorstellungen Galli-Bibienas sicher gerecht. Noch einmal trafen sich die beiden Hofkünstler wenige Jahre später bei den Barmherzigen Brüdern in der Wiener Leopoldstadt (1735) [Abb. 16]. Hier herrscht bereits der kontrollierende Einfluß der Wiener Akademie, wie schon aus der Beteiligung Daniel Grans als Maler

Nach den jüngsten Forschungsergebnissen könnte er schon hier mit Mattielli zusammengetroffen sein; siehe Luigi A. Ronzoni, Die Skulpturenausstattung des Palais Daun-Kinsky. Der Vizekönig Wirich Daun und Lorenzo Mattielli. In: *Palais Daun-Kinsky, Wien, Freyung*. Wien 2001, S. 69–124.

³⁶ Wilhelm Georg Rizzi, in: M. Krapf (zit. Anm. 1), S. 138–139, Kat. Nr. 27, S. 147–150, Kat. Nr. 31.

³⁷ Wilhelm Georg Rizzi, in: M. Krapf (zit. Anm. 1), S. 106, Kat. Nr. 8.3, Zeichnung von Salomon Kleiner (Privat Besitz). Zur Zuschreibung an Giuseppe Galli-Bibiena, die inzwischen durch Auffindung eines schriftlichen Beleges bestätigt wurde; siehe H. Karner (zit. Anm. 20), S. 366–379.

³⁸ Vgl. Anm. 2.

des Altarbildes zu erkennen ist. Das Grundschema entspricht der Paulanerkirche doch bleibt der Aufbau in einer Ebene, auf die äußeren Säulenpaare wird zugunsten von flachen Pilastern verzichtet, es fehlen die plastisch bewegten Voluten, der Schmuck beschränkt sich auf die klassischen Säulenordnungen, der Altarraum wird völlig geschlossen, es ist kein Durchblick auf die Rückwand möglich. Eine dementsprechend andere Rolle spielen die Figuren Mattiellis und die Stuckplastiken Santino Bussis, die zurückhaltend in der Bewegung und gekennzeichnet durch sparsame Gesten isoliert auf ihren streng stereometrischen Sockeln verharren. Unterstützt wird die klassizierende Gestaltungsweise durch das Material. Im Gegensatz zu dem warmen Farb-Goldklang von Melk herrschen hier kühle Rosa, Grün und Grautöne für den Altaraufbau und Weißtöne beim plastischen Schmuck vor.³⁹ Einen ähnlich vornehm-zurückhaltenden Farbklang zeigte in Übereinstimmung mit dem Deckenbild Carlones ursprünglich auch der Altarraum der Paulanerkirche, anstelle der nahezu klassizierenden Formisolierung bewirkte barocke Dynamik der plastischen und malerischen Elemente jedoch eine wesentlich stärkere dekorative Einheit.

Die nähere Beschäftigung mit dem Hochaltar der Paulanerkirche war in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Sie hat uns nicht nur ein bisher nicht beachtetes Werk Lorenzo Mattiellis erschlossen, sondern auch mit der frühesten zeremoniell bedingten bühnenhaften Chorumgestaltung unter Kaiser Karl VI. konfrontiert. Der Versuch des Herausfilterns der Anteile einzelner Künstlerpersönlichkeiten hat allerdings wieder einmal die Problematik dieses Vorgehens erwiesen, entstand das Werk doch in engem Zusammenwirken einer Künstlergruppe zur Verwirklichung eines vom Auftraggeber stark mitbestimmten Konzepts, so wie der Jubilar Jiří Kroupa, dem dieser Beitrag gewidmet ist, in seiner kulturhistorisch ausgerichteten Betrachtungsweise *ein barockes Gesamtkunstwerk* versteht.⁴⁰

Fotonachweis – Photographic Credits:

2, 16: Archiv der Autorin; 7, 14: Bundesdenkmalamt, Wien; 9: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; 1, 3, 4–6, 8, 10–13, 15, 17: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

³⁹ Es handelt es sich um Figuren mit einem Sandsternkern und einem Stucküberzug, eine Technik, die Mattielli mehrfach anwandte, z. B. schon 1718 in Lambach. Eine genaue technische Analyse der Figuren der Paulanerkirche bezüglich der Materialbeschaffenheit wäre wünschenswert.

⁴⁰ Siehe u. a. Jiří Kroupa, *Idea ac conceptus: Premonstratensian monasteries in Moravia of the baroque epoch as a *bel composto* in the countryside. *Opuscula Historiae Artium* F 43, 1999, S. 7–35.*

