

Schemper-Sparholz, Ingeborg

Der Bildhauer Franz Biener und der Einfluss Antonio Beduzzis auf den skulpturalen Schmuck des Schlosses in Feldsberg

Opuscula historiae artium. 2018, vol. 67, iss. 2, pp. 106-121

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/140917>

Access Date: 29. 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.

Der Bildhauer Franz Biener und der Einfluss Antonio Beduzzis auf den skulpturalen Schmuck des Schlosses in Feldsberg

The article focuses on the decorative sculptural work on the exteriors of Valtice Castle, some of which has been attributed to Franz Anton Biener (1681/82–1742), his authorship being partly documented in archival sources. From 1707 until his death in 1742 Biener was in the service of the House of Liechtenstein. The article examines the sculptural work's iconographic programme, with its allusions to the virtues and the rank of the client, and it also analyses stylistic changes made under the direction of the architects Anton Ospel (1677–1756) and Antonio Beduzzi (1675–1735). While the sculptural work on the façades of the riding school and the press house shows clear signs of Ospel's characteristic style, the decorative sculptures and ornaments on the main façade and in the courtyard resemble more the 'Wienerischer Gusto', which can be traced back to Beduzzi's designs and to the scenic and sculptural decoration of the chapel. The groups of figures unfolding freely in space are situated into Carlo Innocenzo Carloni's painting and have their roots in the Roman Baroque sculpture of Bernini, which spread through northern Italy to the Vienna and its neighbouring regions. This sculptural work may have been influenced by sculptor Lorenzo Mattielli (1687–1748). The pulpit in the former Liechtenstein patronage church, which to now was attributed to Beduzzi should now be attributed to Anton Ospel because of its Borromini-like style. The switch in patrons is probably the main reason for the change in style. While Anton Florian, Prince of Liechtenstein (1656–1721), was still responsible for the first step of the renovation of the castle, the modernisation of the courtyard, and the decoration of the chapel were executed by his son and successor Joseph Johann Adam, Prince of Liechtenstein (1690–1732).

Keywords: Baroque sculpture; Moravia; Liechtenstein; Franz Anton Biener; Lorenzo Mattielli; Anton Ospel; Antonio Beduzzi

ao. Univ. Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz
Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien /
Department of Art History, University of Vienna
e-mail: ingeborg.schemper@univie.ac.at

Ingeborg Schemper-Sparholz

Das Schloss in Feldsberg (Valtice) ist an den Fassaden und im Inneren durch eine auffallend reiche Bauplastik ausgezeichnet, die an markanten Punkten akzentuierend eingesetzt ist. Als ihr Schöpfer gilt Franz Biener (um 1681/82–1742), der auf dem Liechtensteinischen Gut Schirgiswalde (ehemals Böhmen, heute Sachsen) geboren, nach Erfahrungen in Berlin und Dänemark ab 1707 als Bildhauer im Dienst von Anton Florian Fürst von Liechtenstein (1656–1721) anzutreffen ist.¹ 1718 erhielt er den Titel „Fürstlicher Hofbildhauer“. 1715 wird erstmals sein Name im Zusammenhang mit Feldsberg genannt. Er lieferte das Modell eines Ofens nach Entwurf von Anton Ospel (1677–1756).² Damit erweist er sich zwar von einem fremden Konzept abhängig, jedoch erforderte die Umsetzung in die dreidimensionale Form räumliches Vorstellungsvermögen und bildhauerisches Können. Sie gibt dem Bildhauer genug Spielraum, um dem Werk seinen persönlichen Stempel aufzudrücken, seine eigene „maniera“ zu demonstrieren.

Biener war bis zu seinem Tod fürstlicher Bildhauer im Dienst des Hauses Liechtenstein, das heißt, er war offensichtlich fix angestellt und hatte sämtliche anfallende plastische Arbeiten zu erledigen. Ihm stand zumindest ein Geselle zur Seite, der ebenfalls von fürstlicher Seite entlohnt wurde.

Aus einem Brief an den Fürsten vom 2. Februar 1721, der den nicht erhaltenen Brunnen mit Seepferden vor dem Schloss und den geplanten Schmuck der Hauptfassade betrifft, geht hervor, dass Biener seinen Gesellen beauftragte, die benötigten Blöcke aus dem Steinbruch bei Eggenburg zu holen. Er räumte jedoch ein, dass er auch selbst dorthin reisen müsse, um die Qualität des Steines zu prüfen, und er legte selbst bei der Ausführung Hand an. In dem Brief heißt es: „Meine vor mich undter den Händen habenden Arbeit dermalen die vür Kündel welche zu denen sechs Pferden kommen undt die Modelle auf das neue Gebäu suche ich noch in einem undt dem andern zu verbessern [...]“.³

Biener strebte den Titel eines kaiserlichen Hofbildhauers an, der ihm 1720 auch gewährt wurde. Dabei war



1 – Anton Ospel – Franz Biener, **Tor zu den Stallungen**, 1715–1718. Feldsberg, Schloss

ihm die Position von Anton Florian von Liechtenstein, der seit 1692 als Erzieher des späteren Kaisers Karl VI. fungierte und das Amt des Obersthofmeisters bekleidete, sicherlich von Nutzen.⁴ Das Ansuchen ist in doppelter Hinsicht interessant: Biener weist hier darauf hin, er hätte schon für den kaiserlichen Hof gearbeitet, dennoch können bis heute keine Arbeiten des Bildhauers in Wien nachgewiesen werden.⁵ Auffallend ist zudem, dass er eine Reise des führenden Hofbildhauers Lorenzo Mattielli (1687–1748) nach Italien als Argument für den dadurch freigewordenen Titel anführt. Mattielli war beim Umbau des Landschlusses Hetzendorf bei Wien (1716–1718) für Anton Florian bzw. seine Gattin Barbara von Thun tätig gewesen. Auch in Hetzendorf hatte Anton Ospel die Bauführung inne und wurde von Antonio Beduzzi (1675–1735) abgelöst, der für die dekorative Gestaltung der Fassade, die Entwürfe für die Bauplastik und die Fresken im Festsaal verantwortlich zeichnete. Eine Mitarbeit Bieners bei dem großen Auftrag – acht Attikafiguren, zwei Dreiergruppen von Laternenträgern, vier Sphingen – wäre denkbar, auch wenn stilistisch seine Hand nicht zu merken ist. Es handelte sich in Hetzendorf um eine kon-

geniale Zusammenarbeit zwischen dem Theatralingenieur Antoni Beduzzi und Lorenzo Mattielli. Franz Biener lebte zuletzt in der Rossau in Wien, also wiederum auf liechtensteinischem Territorium.⁶

Die Problematik, bei einem Bildhauer des Spätbarocks, der sich überdies der Aufgabe der dekorativen Bauplastik widmet, einen unverwechselbaren Stil herauszufiltern, stellt sich bei Franz Biener im besonderen Maße. Dank der Forschungen von Hartmut Ritschel können wir zwar seinen Lebensweg verfolgen, doch wissen wir nichts Konkretes über seine Ausbildung. Seine Werke zeigen ihn geprägt von unterschiedlichen Einflüssen, die hier nur mit den Namen Balthasar Permoser und Andreas Schlüter umschrieben seien⁷ und einen unbekümmerten Einsatz barocker Bewegungsmotive verbunden mit einem bis zur Karikatur gehenden Ausdrucksstreben verraten, etwa bei den unmittelbar vor Feldsberg entstandenen Personifikationen der irdischen Trübsale und himmlischen Seligkeiten am Grufthaus von Hainewalde (1713–1715) in Sachsen.

Die zeitgenössische Baupraxis entpuppt sich als sehr komplexes Geschehen, das nicht nur den arbeitsteiligen

Entstehungsprozess betrifft, sondern auch die endgültige formal-ästhetische Erscheinung, die noch immer am besten mit dem in Verruf geratenen, inzwischen jedoch einigermaßen rehabilitierten Begriff des Gesamtkunstwerks bezeichnet wird. So findet man kaum Signaturen an Bauplastik, selten auch auf Plänen oder Entwurfskizzen graphischer oder plastischer Natur.

Erst die Forschung der letzten Jahrzehnte hat in mühevoller Arbeit die Bedeutung von Theatralingenieuren wie Antonio Beduzzi oder der Brüder Giuseppe (1696–1757) und Antonio Galli Bibiena (1697–1774) für das Erscheinungsbild der Wiener Architekturszene aufgezeigt.⁸ Beduzzis Entwürfe prägten aber nicht nur die Fassadengliederungen und die Ornamentik der höfischen Kunst im Wiener Raum zwischen 1710 und 1735. Sie gaben auch konkret die figürlichen Elemente einer Fassade oder eines Innenraumes vor, und so kommt es, dass sowohl Maler, wie Johann Michael Rottmayr (1656–1730) in Melk, Carlo Innocenzo Carlone (1687–1775) in Hetzendorf und Domenico Mainardi (†1747) in Feldsberg sich an seine Entwürfe zu halten hatten ebenso wie die Stuckateure Santino Bussi (1664–1736) und Alberto Camesina (1675–1756) sowie die Bildhauer Lorenzo Mattielli, Josef Kracker (1683–1733) und, wie zu zeigen ist, auch Franz Biener. Wo bleibt dabei der persönliche Stil der einzelnen Künstler? Zweifelsohne setzte er sich in den meisten Fällen durch wie es die Arbeiten Rottmayrs in Melk oder Carlones in Hetzendorf veranschaulichen. Dennoch scheint Beduzzi auch stilistisch Einfluss genommen bzw. Impulse gegeben zu haben, die im Werk Lorenzo Mattiellis zu einer rokokohaft eleganten Gestaltungsweise einerseits und einer akademisch klassizierenden Stilvariante andererseits führten. Letztere wurde für den sogenannten Kaiserstil Karls VI., der römisch-imperiale Ansprüche über eine spezifische Formensprache ausdrücken sollte, eingesetzt.

In den Werken Franz Bieners für Feldsberg kann nun ein auffälliger Stilwandel zwischen den Skulpturen, die unter der Leitung Ospels respektive unter der Leitung Beduzzis entstanden sind, festgestellt werden.

Diese Untersuchung von „Stilfragen“, den spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten eines Künstlers ist in diesem Fall keine überholte Methode der Kunstgeschichte, sondern vielmehr eine Verpflichtung, die seriöserweise nicht nur auf Beobachtung, sondern auf Quellenstudien gestützt sein muß.

Während Gustav Wilhelm kein Problem darin sah, sämtliche plastische Arbeiten in Feldsberg Biener und seiner Werkstätte zuzutrauen, erkannte bereits Hartmut Ritschel Differenzen zwischen den Skulpturengruppen über den einander gegenüberliegenden triumphbogenartig gestalteten Toren, die zu den Stallungen und der Reithalle bzw. zum Presshaus führen, den Skulpturen an der Hauptfassade und der Stuckdekoration der Kapelle, in der großplastische Elemente eine wichtige Rolle spielen. In den Quellen, soweit

derzeit bekannt, ist meist nur von dem Bildhauer die Rede. Geht man davon aus, dass Biener der hauptverantwortliche Bildhauer in Feldsberg war, so ist diese Bezeichnung nicht erstaunlich und würde für seine Tätigkeit sprechen, wie auch Rizzi 1985 vermutete.⁹

Im Herbst 1715 wurden Figuren auf die Portale der den Schlossohof flankierenden Flügel versetzt, doch erst 1718 waren die Arbeiten an den Portalen abgeschlossen. [Abb. 1] Bis 1721 konzentrierte man sich auf die prunkvolle Ausstattung der Stallungen und der Reitschule. Biener lieferte Brunnenfiguren, Maskarons und kleidete die Nischen aus.¹⁰ Die ikonographisch nicht eindeutig entschlüsselbaren Figurengruppen über den Portalen könnten Teil eines skulpturalen Programms gewesen sein, das im nicht realisierten neuen Verbindungsflügel seinen krönenden Abschluss hätte finden sollen. Der zugehörige Entwurf wurde noch von Ospel im Mai 1721 vorgelegt, auch die Steinmetzarbeiten waren bereits 1720 in Auftrag gegeben worden. Im April 1721 verpflichtete er sich „die *altana zwischen beeden Thürmen*“, den Karnies „zu denen beeden Fassaden“ und die „*Zwey Mitten Frontispisen [Frontispize]*“, sowie die „*Postamente oder Parabet allwo die Emblemata darauf zu stehen khommen [...]* ingleich 6 *Postamente allwo die Figuren und zwey globy darauf zu stehen khommen*“ sowie Kapitelle und Türgewände anzufertigen. In den Bauakten ist das Konzept der geplanten Bauinschrift des Traktes erhalten, die Anton Florian von Liechtenstein als Majoratsherren des Hauses Liechtenstein, Obersthof- und Stallmeister des Kaisers Karl VI. preist, der 1721 zum ewigen Gedächtnis für seine Erben dieses Schloss erweitert und vollendet hat.¹¹

Auf den geplanten skulpturalen Schmuck des Verbindungsflügels bezieht sich offenbar auch die Stelle im Bericht des Bauschreibers an den Fürsten vom 25.2.1721, in der es heißt: „*Nebenbey einige Gedanken von denen Emblematen auf die Medaillen, so sich auf lhro Durchl. und dero hochlöbl. Meriten gantz bequem applicieren mächten, inthema auch diese gegenwörtige gezeichnete numerirte Emblemata sich gar tauglich accordieren mit denen über die zwey Portonen stehenden Statuen. Dess Boetten [Poeten] in Wienn seine Gedancken ist nichts anders als die Götter, als nemblich Jupiter, Neptunus, undt Amphitrite, Pluto und Poserpina, Apollo undt Pallas, welche schon etwas gemein seyn [...]*“.¹² Der Fürst solle sich also nicht mit einem gewöhnlichen Götterprogramm zufriedengeben, vielmehr war die Umsetzung von Emblemen geplant, die sich auf seine Verdienste beziehen. Die Anregungen dafür hatte man sich bei Medaillen geholt. Es wird darauf hingewiesen, dass das Programm mit den Statuen über den beiden Portalen „*accordiert*“. Wir können also annehmen, dass auch der Statuenschmuck der seitlichen Portale des Vorhofes emblematisch auf das Haus Liechtenstein alludiert. Eindeutig ist dies bei der linken Gruppe über dem zum Presshaus führenden Portal zu erkennen.

Eine gerüstete von Kriegsgerät umgebene Figur wird von einem Putto begleitet, der einen überdimensionalen geschliffenen Stein auf die Schulter gehoben hat, den sagenumwobenen „*lichten Stein*“, dessen Auffindung durch einen Bauern und Überreichung an den Herrscher zur Nobilitierung der Familie geführt haben soll.¹³ [Abb. 2] Angesprochen werden sollen wohl Kriegsruhm, Kampfesmut, Reichtum und Stärke des Hauses Liechtenstein, doch sind die Gruppen bis jetzt nicht überzeugend gedeutet.¹⁴

Die Skulpturen schmiegen sich in die abfallende Giebellinie der eigenwilligen Architektur Ospels, ohne mit ihr in Beziehung zu treten. Sie flankieren die Wappenkartusche, deren biegsame Form in den flachen Konsolen wiederkehrt. Ein Fehlen der Skulpturen würde der Vollendung der architektonischen Form keinen Abbruch tun, ja ihre labile Haltung auf dem Gesims hat etwas Beängstigendes. Ritschel erkannte in den Typen Übereinstimmungen mit früheren Werken Bieners in Hainewalde (heute Landkreis Görlitz) und Rumburk (heute Tetschen/Děčín). Die Köpfe neigen zur Übersteigerung des Ausdrucks, die Silhouetten sind bewegt, ja zerrissen, die Oberflächenbearbeitung ist hart und detailliert.¹⁵

Eine deutliche Veränderung ist demgegenüber bei den Figuren an der Hauptfassade der Vierflügelanlage zu erkennen. [Abb. 3] Die Fassade wurde unter dem Nachfolger Anton Florians, Fürst Josef Johann Adam von Liechtenstein (1690–1732) in den Jahren 1721–1723 erneuert. Nachdem die Idee des Verbindungsbaues aufgegeben wurde, kam ihr die Rolle einer Schaufront zu.

Über dem martialischen Portal des 17. Jahrhunderts mit seiner Rustikaordnung sitzen in kapriziöser Haltung auf den Schenkeln des Sprenggiebels zwei weltliche Tugenden als Pendantfiguren. Die nunmehr fehlenden Attribute sind aufgrund erhaltener Fotografien erkennbar und weisen die linke Skulptur mit dem Spiegel als Prudentia und die rechte, mit Waage und Schwert ausgestattete Figur als Justitia aus. [Abb. 4]

Beide sind nach Art Minervas gerüstet, mit einem körperbetonenden Muskelpanzer, der die Brüste in neomanieristischer Art hervortreibt, darunter ist ein zart gewebtes Unterkleid zu sehen, das jedoch die Beine frei lässt. Als selbständiges plastisches Draperiestück flattert davon abgesetzt der Mantel zur Seite. Ein Helm mit ausladendem

2 – Anton Ospel – Franz Anton Biener, **Allegorische Gruppe mit „lichten Stein“ am Tor zum Presshaus**, 1715–1718. Feldsberg, Schloss



Helmbusch, unter dem gedrehte Locken hervorquellen betont wirkungsvoll die Silhouette vor der Wand. Die Gesichtszüge sind gleichmäßig mit angedeutetem Lächeln gebildet. Insgesamt wirken die Figuren skulptural wesentlich selbstständiger als die Gruppen über den seitlichen Portalen. Dennoch befinden sie sich in einem stabilen Verhältnis zur unterlegten älteren Architektur. Auch die Putti, die über dem Doppelfenster das mächtige Liechtensteinwappen mit dem bekrönenden Fürstenhut und der metallenen Kette des goldenen Vlieses flankieren, sind rundlicher, ihre Oberfläche ist sensibler gestaltet als bei den früheren Kinderfiguren. Trotzdem meint man in der Ausführung wieder die Hand Bieners zu erkennen, besonders in der scharfen Zeichnung der Oberflächenornamente, der gedrehten Bildung der Locken. Wie ein kostbares Juwel ist ein weibliches Maskaron an den Keilstein über der Bogenöffnung des Portals appliziert.¹⁶



3 – Antonio Beduzzi – Franz Biener, **Mittelportal an der Hauptfassade**, nach 1721. Feldsberg, Schloss



4 – Antonio Beduzzi, **Riss der Hauptfassade von Schloss Feldsberg**, nach 1721. Mährische Galerie Brunn

Der Bildhauer folgte exakt dem Entwurf Antonio Beduzzis, der im Nachlass des Architekten Moritz Grimm erhalten geblieben ist.¹⁷ [Abb. 5] Im Gegensatz zur eigenständigen Architektur Ospels, die vom ästhetischen Standpunkt der skulpturalen Dekoration nicht bedarf, sind die bauplastischen Akzente bei Beduzzi das entscheidende Kriterium für die Modernisierung. Der fortifikatorische Charakter der frühbarocken Architektur wird durch die auf sockelartigen Aufsätzen stillebenartig angeordneten Kriegstrophäen in der Dachzone unterstützt. Über den rustizierten Ecklisenen verdeutlichen bewegte Puttengruppen, die von dem Adler aus dem Liechtensteinwappen überragt werden, die räumliche Dimension. Im Brennpunkt der Dekoration steht die ausladende Kartusche mit dem fürstlichen Wappen und der vergoldeten Kette mit dem goldenen Vlies über dem Portal, dem die Liechtensteinischen Tugenden Gerechtigkeit, Klugheit unten sowie Glück und Tapferkeit auf dem Giebel des Dachaufsatzes zuzuordnen sind. Fürst Joseph Johann Adam hat den erstrebten Orden kurz nach seinem Regierungsantritt 1721 erhalten.

Um die Strenge zu mildern, dienen als einziges Element die zarten ornamentalen Schichtungen der Wand bei den Fensterumrahmungen, die als Signatur Beduzzis gelten können. Ihrer bediente er sich in verstärktem Maß im Innenhof. Auch für diese Dekoration ist eine Zeichnung erhalten, welche die zentrale Fenstertüre im Piano Nobile mit der *Altane*, wie der Balkon in den Quellen bezeichnet wird, wiedergibt.¹⁸ [Abb. 5, 6] Beduzzi zeigt in einer Gegenüberstellung, wie die Steinbaluster des 17. Jahrhunderts durch ein schmiedeeisernes Gitter ersetzt werden sollen. Einziger bildhauerischer Schmuck sind ein Adler und zwei Putti, die in entspannter Haltung, einer in Vorder-, der andere in Rückansicht, über dem Sprenggiebel lagern. Sie tauchen im Werk Beduzzis seit der Melker Sommersakristei immer wieder in gemalter und plastischer Form auf, etwa in Hetzendorf, wo Carlo Innocenzo Carlone den Entwurf getreu umsetzte. [Abb. 7] Auch der Bildhauer in Feldsberg hielt sich getreu an die Vorgabe Beduzzis. Es stellt sich die berechnete Frage, ob dem Bildhauer Biener ein abrupter Stilwandel zur rokokohaften Eleganz der Figuren zuzutrauen ist, oder aber eine Umsetzung plastischer Modelle von Beduzzis bevorzugtem Bildhauer Lorenzo Mattielli vorgenommen wurde.

Dieselbe Fragestellung lässt sich auch auf die Dekoration der Kapelle ausdehnen: Der längsrechteckige tonnengewölbte Raum mit abgerundeten Ecken liegt in dem neu erbauten Flügel, der den Hof im Südwesten abschließt. Es ist ein einheitlicher Farbraum – dominiert von den im Stuckmarmor vorgegebenen Tönen grau, blau, grün, rot und weiß, veredelt durch Vergoldungen an Kapitellen, Ornamenten und gemalter Quadratur. [Abb. 8] In ihrer plastischen und malerischen Ausstattung ist die Kapelle derzeit ausschließlich als Werk Beduzzis greifbar.



5 – Antonio Beduzzi, Riss der Portal-Fenstergruppe an der Fassade des Innenhofes von Schloss Feldsberg, 1721–1723.
Mährische Galerie Brünn



6 – Antonio Beduzzi mit Bauplastik von Franz Biener nach Modell von Lorenzo Mattielli (?), **Portal-Fenstergruppe im Innenhof**, um 1724. Feldsberg, Schloss

Die Gliederung durch flache Doppelpilaster berücksichtigt bereits die Einbindung von drei Altären. An den Seitenwänden entsteht durch einen Dreiecksgiebel eine Ädikula, die jeweils eine plastische Gruppe über den Seitenaltären in einer Nische umrahmt. Beim Hauptaltar emanzipiert sich die Ordnung zu Freisäulen, die ein Bild mit der Geburt Christi (Mainardi nach Reni) einfassen. Es wird die Illusion erweckt, dass es freischwebend von Kinderengeln getragen wird. Auf den Giebeln des abschließenden Sprenggiebels lagern zwei große Engel, welche die Verbindung zur Himmelszone verkörpern, in der gemalte Engel ein Spruchband mit der Aufschrift *Gloria in Excelsis Deo* halten. In der Glorie wird die Freude über die Geburt des Erlösers zum Ausdruck gebracht. In den Nischen der abgerundeten Ecken stehen über den Türen Stuckplastiken der alttestamentarischen Vorfahren Christi – links: Abraham und Isaak, rechts: der Psalmist David.

Die Kapelle ist dem hl. Josef und der hl. Anna geweiht. Das Programm, das um die heilige Familie und ihre Vorfahren kreist, steht durch Namensanalogien deutlich in

Beziehung zum Auftraggeber und seiner Familie: Fürst Josef Johann von Liechtenstein war in dritter Ehe mit Maria Anna Katharina, einer geborenen Gräfin von Oettingen-Spielberg vermählt. Der linke Seitenaltar zeigt als Aufsatz eine plastische Gruppe der erweiterten hl. Familie mit Joachim und Anna, die das Christkind verehren. [Abb. 9] Der Zeitpunkt intensiver Planungen zur Kapelle fällt 1724 mit der Geburt eines Stammhalters des Fürsten zusammen¹⁹ und lieferte den Anlass, das Thema der Geburt ikonographisch in das Zentrum des Figurenprogrammes zu stellen. Indem der Sohn auf den Namen Johannes Nepomuk getauft wurde, knüpfte man an jenen Heiligen an, der als Schutzpatron Böhmens für die Familie Liechtenstein eine wichtige Rolle spielte – ihm ist demnach auch der rechte Seitenaltar der Kapelle geweiht. In einer plastischen Stuckkomposition, die über den Nischenrand hinausgreift, tragen Engel den Leichnam des Märtyrers.

Die freiplastischen Stuckaltäre nach Entwurf Beduzzis stellen im Rahmen des Ensembles eine Besonderheit dar. [Abb. 10] Zurückgehend auf römische Erfindungen wie zum



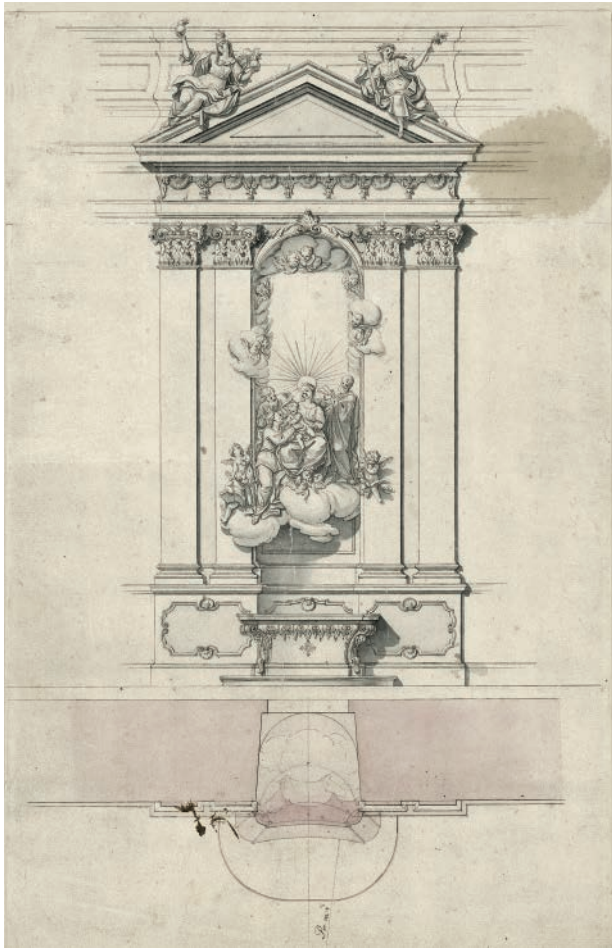
7 – Carlo Innocenzo Carlone, **Lagernde Putti**, 1716–1718. Wien, Schloss Hetzendorf, Festsaal



8 – Feldsberg, **Schlosskapelle**, Innenraum



9 – Altar der hl. Familie, 1724–1726. Feldsberg, Schlosskapelle



10 – Antonio Beduzzi, **Entwurf für den Altar der hl. Familie**, um 1724. Kunstbibliothek Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz

Beispiel den Altar in der Sakristei von San Niccolo da Tolentino von Alessandro Algardi, über dem als Marmorgruppe die Madonna dem hl. Filippo Neri erscheint (1651–1655), vermitteln sie barocken Illusionismus in denkmalhafter Inszenierung. Eine verwandte Aufgabe stellt der Altar der hl. Familie von Enrico Merengo nach Entwurf von Giuseppe Pozzo in der Scalzi-Kirche in Venedig (um 1700) dar.²⁰ [Abb. 11] Die venezianische Kunstszene war für die in Wien tätigen Künstler noch näherliegender als Rom. Wenige Jahre nach Fertigstellung der Feldsberger Kapellenaltäre hat Lorenzo Mattielli seine Terrakottagruppe der heiligen Familie (Wien, Österreichische Galerie) geschaffen (1736), die er später in der Kapelle des Schlosses Hubertusburg in Sachsen zu einer groß angelegten Altargruppe umbildete (1746). [Abb. 12] Die Vermittlung solcher Erfindungen über Beduzzi ist anzunehmen. Das Konzept des Bolognesen, jede Form, sei sie gattungsspezifisch malerisch, plastisch oder architektonisch dem dekorativen „Gesamtkunstwerk“ unterzuordnen, ist jedoch schon in den dreißiger Jahren zugunsten einer Isolierung der Altargruppe verlorengegangen.

Die technische Durchführung des Glanzstickes zeugt in ihrer Differenzierung der Oberflächen von großer Meisterschaft und läßt sich durchaus mit Werken wie den Hochaltarplastiken der Wiener Karlskirche vergleichen, die etwa zeitgleich zu datieren sind. Eine Unterstützung durch erfahrene Stuckplastiker wie den in Feldsberg genannten Alberto Camesina ist anzunehmen,²¹ doch spricht nichts gegen die Annahme, dass Franz Biener als fürstlicher Bildhauer den Betrieb geleitet hat. Er hat schon in seiner Frühzeit in Dänemark in Stuck gearbeitet. Seine charakteristische „Manier“ des zweiten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts mußte im Wiener Hofstil aufgehen. Es ist zu vermuten, dass er sich größtenteils an Modelle zu halten hatte. Wer diese hergestellt hat, läßt sich nicht mehr entscheiden. Wenn wir uns an die arbeitsteilige Situation bei der Entstehung des Hochaltars der Stiftskirche in Melk erinnern, für den Giuseppe Galli Bibiena den Altarentwurf schuf und Mattielli



11 – Giuseppe Pozzo, **Altar der hl. Familie**, Karmeliterkirche (Scalzi-Kirche) in Venedig, Entwurf, 1689. Ferrara, Convento dei Carmelitani Scalzi



12 – Lorenzo Mattielli, Altar der hl. Familie mit dem hl. Franz Xaver, 1746. Hubertusburg, Schlosskapelle



13 – Putti und Cherubsköpfe vom Hochaltar, 1724–1726. Feldsberg, Schlosskapelle



14 – Lorenzo Mattioli, Cherubsköpfe, 1716–1718. Wien, Paulanerkirche



15 – Anton Ospel, **Brüstung der Reitschule**, 1719 –1720. Feldsberg, Schloss

Modelle für die Hauptfiguren lieferte, die Peter Widerin aus St. Pölten ausführte, so ist es nicht abwegig anzunehmen, dass Lorenzo Mattielli auch in den Entstehungsprozess der Schlosskapelle von Feldsberg eingebunden war.²² Dies kann eine Gegenüberstellung der Kinderengel am Hochaltar mit den Lorenzo Mattielli zuzuweisenden Cherubsköpfen in der Wiener Paulanerkirche und über dem Kapellenportal in Feldsberg zeigen. [Abb. 13, 14]

Wenige Jahre zuvor, als Biener unter der Leitung Ospels den skulpturalen Schmuck für das Liechtenstein Schloss in Wilfersdorf lieferte – vier Sphingen, ein Neptunbrunnen, Trophäenschmuck und zwei posauneblasende Genien, die das Wappen am Giebel flankieren, scheint er mehr Freiheit in der Gestaltung besessen zu haben.²³ Die heute noch erhaltenen zwei Sphingen zeigen seinen Hang zum Grotesken. Ihre Körper sind unproportioniert gedrungen, auf den Schultern ruhen übergroße Köpfe, die er jedoch gekonnt mit einer ornamental aufgewühlten Frisur versieht. Aufwendig gemustert sind der antikisierende Schuppenpanzer und die Satteldecke mit Bandelwerkornamentik. Raffinierter in der Oberflächenstruktur erweisen sich zwei Sphingen, die heute in schlechtem Zustand im Schlosspark von Feldsberg liegen. Sie stammen angeblich von einem anderen Liechtensteinischen Besitz in Nordmähren und kamen 1927 nach Feldsberg. Es darf angenommen werden, dass es sich bei jenen beiden Sphingen, die in der Oberflächenbehandlung sehr differenziert erscheinen, um das fehlende Figurenpaar aus Wilfersdorf und damit um zwei Werke Bieners handelt. Gemeinsam mit den 1927 transferierten Sphingen kamen in Feldsberg zwei kolossale Herkulesfiguren an,²⁴ die heute am Eingang des Vorhofes aufgestellt sind und nach Ritschel ebenfalls von Biener stammen. Sie paraphrasieren zwei bekannte antike Typen, nämlich, den Herkules Farnese, der drei Äpfel der Hesperiden hinter seinem Rücken verbirgt und Herkules, der seine Keule geschultert hat.

16 – Franz Biener, **Kanzel**, 1720. Feldsberg, Pfarrkirche

Fazit

Die vorliegende Studie unterstreicht somit das Desiderat, die Rolle der Theatralingenieure wie Antonio Beduzzi nicht nur auf die Formgestaltung innerhalb der zeitgenössischen Architekturlandschaft zu beschränken. Über ihre Entwürfe, die sich auch für ornamentale und figürliche Elemente als prägend erweisen, wirken sie auch stilistisch auf die ausführenden Bildhauer zurück, wie es bereits für Lorenzo Mattielli, Josef Kracker und nun auch für Franz Bieners Arbeiten in Feldsberg aufgezeigt wurde. In diesem Sinn ist durch stilkritische Analyse auch die Zuweisung des Kanzelentwurfs in der Pfarrkirche von Feldsberg an Beduzzi in Frage zu stellen: Die stets postulierte Urheberschaft Beduzzis lässt sich angesichts eines konkreten Vergleiches zurecht anzweifeln. Stellt man etwa den Kanzelkorpus mit dem ausladenden Gesims des Schalldeckels und den als üppige Volute ausgebildeten Treppenlauf der für Ospel gesicherten Altane am Innenraum der Reitschule gegenüber, offenbaren sich stilistische Parallelen in der Formensprache.²⁵ [Abb. 15, 16] Zudem stehen das Wappen der Kanzel und jenes am Portal zu den Stallungen einander stilistisch nahe und unterscheiden sich von jenem am Hauptportal,



bei dem die Schichtung wesentlich flacher erscheint und das Ornament auf die Fläche appliziert ist. Demgegenüber ist das Ornament bei Ospel als selbstständige plastische Form ausgebildet.²⁶ Für künftige Forschungen lassen die

vorliegenden Ergebnisse somit eine differenziertere Betrachtung stilistischer Handschriften von Bildhauern in landesfürstlicher wie höfischer Bautätigkeit unter Kaiser Karl VI. wünschenswert erscheinen.

Fotonachweis – Photographic credits: 1–3, 6, 9: Petr Fidler; 4, 5: Moravská galerie v Brně; 7: Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Bilddatenbank UNIDAM; 8: Národní památkový ústav – František Sysel; 10: Kunstbibliothek Berlin – Dietmar Katz; 11: Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Bilddatenbank UNIDAM; 12: [http://www.pfarrei-st.hubertus.de/index.php/wermsdorf/schlosskirche?showall=&limitstart=\(21.11.2017\)](http://www.pfarrei-st.hubertus.de/index.php/wermsdorf/schlosskirche?showall=&limitstart=(21.11.2017)); 13: Ingeborg Schemper-Sparholz; 14: Julia Strobl; 15: Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien – Helmut Lorenz; 16: Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien – Armin Plankensteiner

Anmerkungen

¹ Inzwischen sind die Feldsberger Dokumente nach Kriegsverlust wieder aus Russland überstellt und befinden sich im Liechtenstein Archiv in Wien. In dem frühesten Beitrag von Gustav Wilhelm aus dem Jahr 1938 konnten diese Unterlagen noch berücksichtigt werden. Der vorliegende Beitrag stützt sich im Wesentlichen auf Gustav Wilhelm, *Der Wiener Baumeister Anton Johann Ospel im Dienste der Fürsten Liechtenstein, Belvedere* 13, 1938–1943, S. 141–147. – Idem, *Baugeschichte des Schlosses Feldsberg*, Brunn – München – Wien 1945 (noch vor Auslieferung in der kompletten Auflage vernichtet, eine Kopie stand mir im Liechtensteinarchiv Wien zur Verfügung). – Anton Wilhelm, *Der Vorarlberger Architekt Anton Johann Ospel (1677–1756)*, phil. Diss. Wien 1966. – Wilhelm Georg Rizzi, Antonio Beduzzi und die Schloßbauten der Fürsten Liechtenstein in Mähren, in: Frank Büttner – Christian Lenz (ed.), *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, München 1985, S. 211–222. – Hartmut Ritschel, *Franz Biener, ein Bildhauer des 18. Jahrhunderts, sein Leben und Werk*, Diss. Leipzig 1990. – Christiane Salge, *Anton Johann Ospel – ein Architekt des österreichischen Spätbarock (1677–1756)*, München – Berlin – London – New York 2007. – Tomáš Valeš – Michel Konečný, *Umělci a umělečtí řemeslníci ve valtických matrikách 17. a 18. století, Opuscula historiae artium* 60, 2011, S. 52–73, hier S. 54.

² Salge (Anm. 1), S. 39.

³ Brief von Franz Biener am 2. Februar 1721, Künstlerakte Biener, Liechtensteinarchiv Wien.

⁴ Gerald Schöpfer, *Klar und fest. Geschichte des Hauses Liechtenstein* (Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft für Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Sonderband), Riegersburg 1996, S. 63. – Zu den biografischen Quellen in Wien vgl. Herbert Haupt, *Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620–1770* (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, ed. von Susanne Claudine Pils, Bd. 46), Innsbruck 2007, S. 247, Nr. 444.

⁵ Harmut Ritschel, *Der Barockbildhauer Franz Biener und seine Werke in Sachsen und Nordböhmen*, in: *Denkmalpflege in Sachsen 1894–1994, zweiter Teil*, Halle an der Saale, 1998, S. 471. Wir können annehmen, dass er wohl bei den reichen Aufträgen des Hofes der zwanziger und frühen dreißiger Jahre im Wiener Raum mitbeteiligt gewesen ist. Möglicherweise ist die Sitzfigur einer Iustitia-Providentia an der Fassade des Pilotischen Stiftungshauses in der Singerstraße Biener zuzuschreiben. Die auf Stilkritik gründende Vermutung kann durch die dokumentierte Verantwortung Anton Ospels für die Architektur gestützt werden.

⁶ Ingeborg Schemper-Sparholz, *Der Bildhauer Lorenzo Mattielli. Die Wiener Schaffensperiode 1711–1738. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaisern Karl VI.*, masch. Habilitationsschrift an der Universität Wien, 2003. Die Publikation ist in Vorbereitung.

⁷ Ritschel (Anm. 5), S. 469–470.

⁸ Siehe dazu die Arbeiten von Wilhelm Georg Rizzi, u. a.: Antonio Beduzzi und Johann Lukas von Hildebrandt, *Alte und Moderne Kunst* 24, 1979, H. 166/167, S. 36–49. – Zur Baugeschichte des Schlosses Hetzendorf in der Zeit des Hochbarock, *Wiener Geschichtsblätter* 37, 1982, S. 65–96. – Antonio

Beduzzi und die bolognesische Dekorationskunst in der Wiener Architektur um 1700, in: Hermann Fillitz – Martina Pippal (edd.), *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Wien 1983*, Bd. 7 Wien und der europäische Barock, Wien 1986, S. 55–63. – Mattielli und Beduzzi, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LIV, 2000, H.2,3, S. 399–414. ⁹ Rizzi (Anm. 1), S. 211.

¹⁰ Wilhelm, *Der Wiener Baumeister Anton Johann Ospel* (Anm. 1), S. 145.

¹¹ *TRIVNI GLORIA DEO: HIC AEDES HAEC DOMUS UTRIUSQUE MAIORA-TUS POSSESSORIS ATQVE GUBERNATORIS SERENISSIMI DUCIS OPPAVII & CARNOVIAE CELSISIMI SACRI ROMANI IMPERII PRINCIPIS DE LICHTENSTEIN ANTONII FLORIANI SUPREMI AULAE & STABVLI PRAEFECTI AVGUSTISSIMI CAESARIS CAROLI VI. AD PERPETUAM HAEREDIBUS MEMORIAM AVGMENTATA REPARATA ATQVE PERFECTA. M.D.CCXXI.* – Quellenzitat, Hausarchiv der regierenden Fürsten Liechtenstein (weiter nur HAL), Wien, Feldsberg Akten II, 1721, fol. 73.

¹² Wilhelm, *Baugeschichte des Schlosses Feldsberg* (Anm. 1), S. 34.

¹³ Zur Legende des Namens Liechtenstein vgl. Schöpfer (Anm. 4), S. 9.

¹⁴ Über dem Reitschulportal sitzt links eine Minerva ähnlich gerüstete Frauenfigur, die einen metallenen Zweig präsentiert und eine Lanze hält, nach Ripa könnte es sich hierbei um die Allegorie der Tapferkeit (*Fortezza*) handeln. Neben ihr ist ein Hund platziert, auf dem rittlings ein Putto reitet, rechts thront eine geschmückte weibliche Figur auf einem Löwen, ihre Attribute sind Schwert und Szepter, die sie als Allegorie der Vernunft (*Ragione*) ausweisen könnten. Cesare Ripa, *Iconologia*, Siena 1613, S. 179, 451. Sie wird begleitet von einem Putto, der ein Ährenbündel hält, er sitzt auf einem Füllhorn, aus dem Preziosen- Münzen, Perlenketten quellen, was möglicherweise die Umwandlung des landwirtschaftlichen Ertrages in Geld bedeuten könnte. Das gegenüberliegende Portal zeigt männliche Figuren: links der auf einem Kanonerohr sitzende Krieger und der Putto mit dem geschliffenen Stein, als Pendant eine Kampfszene zwischen einem lorbeerbekränzten nahezu nackten Heros und einem am Boden liegenden Drachen, dem er das Schwert in den Schlund stößt. Ihm beigegeben ein Putto, der auf einer Weltkugel sitzt. Während die linke Figurengruppe die Personifikation des Hauses Liechtenstein verkörpert und auf die Rolle des Anton Florian Fürst von Liechtenstein im zeitgenössischen Kriegsgeschehen anspielt, könnte die rechte Figurengruppe als Kampf zwischen Gut und Böse gelesen werden.

¹⁵ Ritschel (Anm. 1), S. 73.

¹⁶ Die Figuren auf dem Dachaufsatz sind bis heute nicht zufriedenstellend gedeutet worden. Die linke Figur mit Füllhorn und Szepter stellt nach dem maschinenschriftlichen Manuskript, das vermutlich von Wilhelm verfasst wurde, den Wohlstand dar. Die rechte Skulptur mit dem Modell eines Ritters ist nicht überzeugend als Tapferkeit ausgewiesen worden. HAL, Wien, Künstlerakte Biener.

¹⁷ Brunn, Mährische Galerie, inv. Nr. B 14742, Federzeichnung, blaugrau laviert, 997 × 1436 mm. Vgl. Jiří Kroupa, in: Jiří Kroupa (ed.), *La Moravie à l'âge baroque dans le miroir des ombres 1670–1790* (Ausst.-Kat.), Rennes 2002, Kat. Nr. 27 a.

¹⁸ Brunn, Mährische Galerie, inv. Nr. B 14744, Federzeichnung blaugrau laviert, 985 × 580 mm, ebenda Kat. Nr. 27b. Zur Bedeutung der Altane im Rahmen der fürstlichen Hofarchitektur vergleiche den neuesten Beitrag von

Jiří Kroupa, Die architektonische Repräsentation der Liechtenstein und Dietrichstein, in: *Die Liechtenstein und die Kunst* (Veröffentlichungen der Liechtensteinisch-Tschechischen Historikerkommission, 3), Vaduz 2014, S. 31–46.

¹⁹ Schöpfer (Anm. 4), S. 70–71.

²⁰ Herbert Karner, *Giuseppe Pozzo und der mitteleuropäische Altarbau*, in: *Barock in Mitteleuropa - Werke, Phänomene, Analysen* (Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag). Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte LV/LVI, 2006/2007, S. 225–236.

²¹ Wilhelm, Der Wiener Baumeister Anton Johann Ospel (Anm. 1), S. 145.

²² Dieser Überlegung stimmte auch Jiří Kroupa zu; vgl. Jiří Kroupa, *Umělci, objednavatelé a styl*, Brno 2006, S. 125. Die Nähe zum Wiener höfischen Spätbarock ist nicht nur durch die beteiligten Künstler, sondern auch stilistisch offensichtlich. Trotz ähnlicher Gestaltungstendenzen bestehen keine Verbindungen zu dem gleichzeitig in Mähren tätigen, römisch orientierten Baldassare Fontana, vgl. Hradisko (1718), Velehrad (1724–1730). Zu Fontana siehe Mariusz Karpowicz, *Baldasar Fontana, 1661–1733*, Lugano 1990.

²³ Wilhelm, Der Wiener Baumeister Anton Johann Ospel (Anm. 1), S. 146.

²⁴ Ritschel (Anm. 1), S. 77.

²⁵ Ein nicht näher spezifizierter Entwurf Beduzzis für die Kirche in Feldsberg „*un disegno per un pulpito nella caedrale [?] di Felzberg*“, Spezifikation ohne Datum, die vorwiegend Schloss Hetzendorf betrifft, HAL, Wien, H1810) hat Rizzi dazu veranlasst, Beduzzi den Entwurf für die Kanzel der Feldsberger Pfarrkirche zuzuschreiben; vgl. Rizzi, Zur Baugeschichte des Schlosses Hetzendorf (Anm. 8), S. 86, Anm. 36. Der von Rizzi später zitierte Brief vom 6. September 1720 weist zwar Biener als ausführenden Bildhauer der Kanzel aus, der Urheber ihres Entwurfes wird allerdings nicht explizit erwähnt und muss somit nicht zwangsläufig in Antonio Beduzzi gesehen werden. HAL, Wien, H 1259, 6. September 1720; vgl. Rizzi (Anm. 1), S. 211–212.

²⁶ Vergleiche dazu auch die komplexe Entwurfsgeschichte der Kirche der Mercedarier in Wien, wo Ospel und Galli Bibiena gemeinsam einen Entwurf umsetzten; vgl. Salge (Anm. 1), S. 195. Auch unterscheiden sich andere Kanzelentwürfe von Beduzzi für den Passauer Dom und die Salesianerinnenkirche in Wien von dem Feldsberger Beispiel. Vgl. Wilhelm Georg Rizzi – Ilse Schütz, Die Domkanzel, in: Karl Möseneder (ed.), *Der Dom in Passau. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Passau 1995, S. 431–452. – Rizzi, Mattielli und Beduzzi (Anm. 8), S. 392–414.

RESUMÉ

Sochař Franz Biener a vliv Antonia Beduzziho na sochařskou výzdobu zámku ve Valticích

Ingeborg Schemper-Sparholz

Příspěvek je věnován bohaté sochařské výzdobě architektury zámku ve Valticích, připisované sochaři Franzu Antonu Bienerovi (1681/82–1742), jehož autorství je zčásti doloženo archivními prameny. Biener působil ve službách Liechtensteinů od roku 1707 do své smrti v roce 1742. Článek analyzuje jednak ikonografický program výzdoby, zahrnující narážky na ctnosti a postavení stavebníka, jednak stylistické proměny, k nimž došlo pod vedením architektů Antona Ospela (1677–1756) a Antonia Beduzziho (1675–1735). Zatímco sochařská výzdoba na fasádách jízdárny a lisovery vína vykazuje jednoznačně Ospelův rukopis, architektonická plastika na hlavní fasádě a ve vnitřním dvoře je výrazněji orientována na „vídeňský vkus“ („Wienerischer Gusto“), na nějž odkazují Beduzziho návrhy. Oproti Ospelovým plastikám, vyznačujícím se klidným pohybem a jistou tuhostí ve výrazu, získávají postavy na hlavní fasádě, vytvořené podle Beduzziho zachovaných kreseb, na eleganci a dekorativismu, aniž by ztrácely individuální znaky Bienerova stylu. Vrcholným

dílem je scénickoplastické vybavení kaple, vytvořené opět podle Beduzziho návrhu. Skupiny postav volně rozvinuté do prostoru a zasazené do malířské výzdoby Carla Innocenza Carloneho (1687–1775) mají své kořeny v římském barokním sochařství vycházejícím z díla Berniniho a prostřednictvím horečnatých divadelně inscenovaných interiérů (např. kostel Scalzi v Benátkách, Giuseppe Pozzo) byly přeneseny do vídeňského prostředí. V článku je dále vyslovena teze, že sochař Lorenzo Mattielli (1687–1748) mohl dodat, podobně jako v Hetzendorfu nebo v Melku, pro lednickou zakázku plastické modely. Naproti tomu kazatelna v bývalém patronátním kostele Liechtensteinů ve Valticích, v literatuře spojovaná s Beduzzim, byla na základě borrominiovského tvarosloví zámecké jízdárny ve Valticích připisována Antonu Ospelovi. Provádějícím sochařem mohl být v obou případech Biener. Rozhodující pro proměnu vkusu byl nástup nového stavebníka. Zatímco první fázi přestavby zámku vedl ještě Anton Florian z Liechtensteinu (1656–1721), modernizace vnitřního dvora a vybavení kaple následovalo až za jeho syna a nástupce Josepha Johanna Adama z Liechtensteinu (1690–1732). Jeho vliv na ikonografický program je zřejmý z výběru patronií oltářů: svatá Rodina s Mariinou matkou svatou Annou upomíná na něj samotného a jeho třetí ženu Annu z Öttingenu (†1729), která roku 1724 přivedla na svět dědice Johanna Nepomuka Karla, který však brzy zemřel (†1748). Českému světcovi svatému Janu Nepomuckému je zasvěcen pravý boční oltář.

Obrazová příloha: **1** – Anton Ospel, Franz Biener, **brána jízdárny**, 1715–1718. Valtice, zámek; **2** – Anton Ospel, Franz Anton Biener, **Alegorie se zářícím kamenem („mit dem liechten Stein“)** na bráně lisovery vína, 1715–1718. Valtice, zámek; **3** – Antonio Beduzzi, Franz Biener, **prostřední portál hlavní fasády**, po 1721. Valtice, zámek; **4** – Antonio Beduzzi, **návrh hlavní fasády zámku Valtice**, po 1721. Moravská galerie v Brně; **5** – Antonio Beduzzi, **návrh portálu s okny na fasádě vnitřního dvora zámku Valtice**, 1721–1723. Moravská galerie v Brně; **6** – Antonio Beduzzi a Franz Biener podle návrhu Lorenza Mattiellioho (?), **portál s okny ve vnitřním dvoře**, kolem 1724. Valtice, zámek; **7** – Carlo Innocenzo Carlone, **ležící puttí**, 1716–1718. Vídeň, zámek Hetzendorf, slavnostní sál; **8** – Valtice, **zámecká kaple**, interiér; **9** – **oltář svaté Rodiny**, 1724–1726. Valtice, zámecká kaple; **10** – Antonio Beduzzi, **návrh na oltář svaté Rodiny**, kolem 1724. Kunstbibliothek Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz; **11** – Giuseppe Pozzo, **oltář svaté Rodiny**, karmelitánský kostel v Benátkách (zvaný Scalzi), návrh, 1689. Ferrara, Convento dei Carmelitani Scalzi; **12** – Lorenzo Mattielli, **oltář svaté Rodiny se svatým Františkem Xaverským**, 1746. Hubertusburg, zámecká kaple; **13** – **Putti a cherubíni na hlavním oltáři**, 1724–26. Valtice, zámecká kaple; **14** – Lorenzo Mattielli, **cherubíni**, 1716–1718. Vídeň, klášterní kostel paulánů; **15** – Anton Ospel, **poprseň jízdárny**, 1719–1720. Valtice, zámek; **16** – Franz Biener, **kazatelna**, 1720. Valtice, farní kostel