



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Maria Beatrice d’Este (1750-1829) als Auftraggeberin  
zwischen Italien und Österreich“

Verfasser

Gernot Mayer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b>	<b>S. 1</b>
<b>2. Forschungsstand und Quellenlage</b>	<b>S. 3</b>
<b>3. Biografie</b>	<b>S. 6</b>
<b>4. Maria Beatrice als Auftraggeberin</b>	
<b>4.1 Mailand und Monza: 1763-1796</b>	<b>S. 16</b>
<i>Palazzo di Corte - Villa di Monza</i>	
<b>4.2 Wiener Neustadt und Wien: 1796-1814</b>	<b>S. 20</b>
<i>Neukloster - Palais Ulfeld - Gartenpalais Modena - Stadtpalais Modena</i>	
<b>4.3 Memoria, Massa und Carrara: 1814-1829</b>	<b>S. 43</b>
<i>Grabmalstiftungen - Maria Beatrice als Fürstin und Herzogin</i>	
<b>4.4 Maria Beatrice <i>post mortem</i>: nach 1829</b>	<b>S. 56</b>
<i>Das Andenken an die Erzherzogin</i>	
<b>5. Analyse: Die Kunstpatronage Maria Beatrice d'Estes</b>	
<b>5.1 Maria Beatrice als Sammlerin</b>	<b>S. 60</b>
<b>5.2 Maria Beatrice: Auftraggeberin und Mäzenin?</b>	<b>S. 64</b>
<b>Exkurs: Giuseppe Pisani</b>	<b>S. 66</b>
<b>Exkurs: Luigi Pichl</b>	<b>S. 68</b>
<b>5.3 Kulturtransfer Italien - Österreich</b>	<b>S. 72</b>
<b>5.4 Eine weibliche Kunstpatronage?</b>	<b>S. 75</b>
<b>6. Fazit</b>	<b>S. 78</b>
<b>7. Anhang</b>	
<b>7.1 Maria Beatrice im Porträt</b>	<b>S. 81</b>
<b>7.2 Brief Luigi Pichls</b>	<b>S. 85</b>
<b>7.3 Literatur- und Quellenverzeichnis</b>	<b>S. 91</b>
<b>7.4 Abbildungsnachweis</b>	<b>S.102</b>
<b>7.5 Abbildungen</b>	<b>S.106</b>

## 1. Einleitung

Maria Beatrice Ricciarda d'Este (1750-1829) ist heute geradezu vergessen und findet allenfalls noch als Tochter Ercole III. von Modena, als Ehefrau Erzherzog Ferdinands oder als Mutter von Kaiserin Maria Ludovica in manchem Lexikon Erwähnung.

Sie war die letzte Vertreterin der alten italienischen Adelsfamilie Este, zugleich Herzogin und Fürstin von Massa und Carrara. In Modena geboren, in Mailand erzogen und verheiratet, floh sie 1796 mit ihrer Familie vor den französischen Truppen nach Österreich. Von 1803 bis zu ihrem Tod 1829 – unterbrochen durch ein Jahr ungarisches Exil und mehrere Aufenthalte in Italien – lebte sie in Wien, wo noch heute die Bezeichnungen Palais Modena, Beatrixgasse und Modenapark auf sie verweisen.

Den eben skizzierten Lebensstationen der Erzherzogin zwischen Italien und Österreich soll im Folgenden nachgegangen werden, mit dem Ziel Maria Beatrice nicht länger nur als Tochter, Gattin und Mutter, sondern auch als eigenständige Persönlichkeit zu begreifen. Im Zentrum der Untersuchung steht hierbei ihre Tätigkeit als Auftraggeberin, Bauherrin und Mäzenin:

Im Namen von Erzherzogin Maria Beatrix wurden etwa ihr Wiener Stadtpalast und ihr Gartenpalais im Geschmack des Klassizismus umgestaltet oder Grabmonumente in Modena und Reggio Emilia errichtet. Als Herrscherin über Massa und Carrara ordnete sie zahlreiche Umbauten an, setzte städtebauliche Akzente und nahm Einfluss auf die lokale Kunstakademie.

Diese Auftraggeberschaft aber auch eine etwaige Sammeltätigkeit der Erzherzogin sollen nun untersucht und analysiert werden. Vorrangig stellt sich hierbei die Frage nach dem persönlichen Geschmack Beatrices, nach ihren künstlerischen Vorlieben und ihrem Verständnis von Kunst. In Anbetracht der langen Tradition Estensischer Kunstpatronage wird zudem Maria Beatrices Bedeutung als Mäzenin hinterfragt werden. Es wird zu prüfen sein, inwieweit die Erzherzogin Künstler förderte und welches Verhältnis sie zu ihren Architekten, Bildhauern und Malern pflegte.

Über die Annäherung an die Auftraggeberin sollen aber auch die Kunstwerke selbst, die in ihrem Namen entstanden sind, kunsthistorisch aufgearbeitet, deren Genese, Funktion und Schicksal untersucht werden. Ziel ist es, diese – heute zum Großteil in ganz Europa zerstreuten – Objekte in ihrem ehemaligen Entstehungszusammenhang zu rekontextualisieren und wieder miteinander in Beziehung zu setzen.

Ein wesentlicher Schwerpunkt der folgenden Studie liegt zudem auf der italienischen Herkunft Maria Beatrices, könnte diese doch bedeutend für einen kulturellen und künstlerischen Austausch zwischen Italien und Österreich um 1800 sein.

Nach einer eingehenden Darstellung des Lebens Maria Beatrice d'Estes, wird dem Lebensweg der Erzherzogin erneut, nun aber mit kunsthistorischem Fokus nachgegangen. Die mit Maria Beatrice verbundenen Kunstwerke – Paläste, Gemälde, Skulpturen und Grabmäler – werden präsentiert und quellenkritisch untersucht. In einem weiteren Schritt sollen die Erkenntnisse, die aus dieser Darstellung gewonnen werden konnten, analysiert und auf die primären Forschungsfragen dieser Studie hin überprüft werden.

Auf ein abschließendes Resümee folgen im Anhang eine Zusammenstellung der Porträt Darstellungen Maria Beatrices sowie die Edition eines Briefs des Architekten Luigi Pichl.

## 2. Forschungsstand und Quellenlage

Maria Beatrice d'Este widmete sich bislang keine eigenständige Publikation. Ihr Leben wurde zumeist nur in biographischen Lexika umrissen<sup>1</sup> oder in historischen bzw. kunsthistorischen Publikationen beiläufig skizziert.

Auch die italienische Forschung widmete der letzten d'Este bisher kaum Aufmerksamkeit. Selbst die umfangreichste Veröffentlichung zur Zeit der Restauration in Massa und Carrara, die Maria Beatrices Namen zudem im Titel trägt, geht nur flüchtig auf die Person der Erzherzogin ein.<sup>2</sup> Einzig Stefano Giampaolis Beitrag dieses Bands bezieht sich explizit auf Maria Beatrice, allerdings zeichnet der Autor ein unkritisches, teils unmäßig positives Bild von ihr.<sup>3</sup> In jüngeren italienischen Publikationen wird das Leben der einstigen Souveränin von Massa und Carrara nicht nur oberflächlich, sondern zum Teil auch fehlerhaft präsentiert.<sup>4</sup>

Schon zu ihren Lebzeiten wurde Maria Beatrice d'Este augenscheinlich kaum wahrgenommen. Obgleich sie zur Zeit des Wiener Kongresses Kaiserinmutter war, wird sie in den zahlreichen zeitgenössischen Gesellschaftsschilderungen, Tagebüchern und Berichten kaum erwähnt. Ihre Paläste wurden zwar in manche historische Wienbeschreibungen aufgenommen, an ausführlichen Schilderungen mangelt es allerdings ebenso wie etwa an zeitgenössischen Interieur Darstellungen.<sup>5</sup>

Die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem der Modena-Paläste erfolgte 1916. Wilhelm Englmann widmete sich in mehreren Aufsätzen dem Gartenpalais in der Beatrixgasse, „in dem Augenblicke, da das Haus aus dem Bilde der Stadt“<sup>6</sup> verschwand, also in Reaktion auf den Abbruch dieses Gebäudes. Erst Ricarda Oettinger beschäftigte sich 1971 erneut ausführlich mit diesem seit seiner Demolierung in Vergessenheit geratenen Palais.<sup>7</sup> Die Innenraumgestaltung des Palastes, die glücklicherweise über Fotografien dokumentiert ist,

---

<sup>1</sup> Etwa Wurzbach 1858, S 85-86 oder Hamann 1988, S. 309-311.

<sup>2</sup> Die Publikation „Massa e Carrara nella Restaurazione. Il governo di Maria Beatrice Cybo D'Este“ basiert auf einer Tagung, die 1979 politische, juristische, ökonomische und religiöse Aspekte der Regierungszeit Maria Beatrices thematisierte.

<sup>3</sup> Siehe Giampaoli 1980.

<sup>4</sup> Zu nennen sind etwa Passetgia/Isoppi 1997, S. 25-28 und Accorsi 2009, S. 217-219.

<sup>5</sup> Am genauesten schilderte Franz Xaver Sickingen das Palais in der Herrengasse: „In Bezug zu Pracht und Schönheit können wir auch das Palais der jüngst verblichenen Frau Erzherzogin Maria Beatrix in der Herrengasse nennen. Der Baustyl dieses Palastes aus neuer Zeit ist vorzüglich geschmackvoll, und so wie das Gebäude sind auch die Gemächer reich und prachtvoll geschmückt.“ Sickingen 1832, S. 71.

<sup>6</sup> Englmann 1916, S. 247.

<sup>7</sup> Oettinger 1971, S. 5-9.

analysierte Renate Goebel sowohl im Rahmen ihrer Dissertation 1973 als auch für den Ausstellungskatalog „Klassizismus in Wien“ 1978.<sup>8</sup> Eine rezente Publikation Wilhelm Georg Rizzis präsentiert nicht nur das klassizistische Gartenpalais, sondern auch neue Forschungsergebnisse zur Geschichte des barocken Vorgängergebäudes.

Zeitlich parallel zu Englmann beschäftigte sich Moriz Dreger im frühen 20. Jahrhundert mit dem Stadtpalais der Erzherzogin Maria Beatrix. Sein 1918 erschienener Aufsatz zu Giacomo Quarenghi und dem Modenapalast in der Herrengasse legte die Grundlage für die weitere kunsthistorische Beschäftigung mit diesem Bauwerk.<sup>9</sup>

Auf dieser Veröffentlichung basieren etwa kleinere Veröffentlichungen, wie eine Broschüre von Astrid Troll, aber auch die 1997 erschienene Studie Richard Pergers und Wilhelm Georg Rizzis. Diese Publikation behandelte erstmals die historischen Ursprünge, die ehemaligen Besitzverhältnisse und die komplexe Baugeschichte dieses Gebäudes.

Dabei blieb jedoch der reiche Quellenbestand des Haus-, Hof- und Staatsarchivs unberücksichtigt. Diesen bezog bislang nur Renate Goebel in ihre Untersuchungen zu den Raumschöpfungen des Wiener Klassizismus mit ein.<sup>10</sup>

Das Haus-, Hof- und Staatsarchiv verfügt mit dem *Habsburgisch-Estensischen Hausarchiv* und dem *Selekt Chambord* über einen reichen, wissenschaftlich kaum bearbeiteten Quellenbestand zur Geschichte der habsburgischen Tertiogenitur. Das Archivmaterial umfasst private und geschäftliche Korrespondenz, Verwaltungsakten, Urkunden, Aufzeichnungen und Rechnungsbücher. Die Dokumente, die ungefähr in den Zeitraum zwischen 1760 und 1914 datieren, betreffen Mitglieder der Familie Habsburg-Este von Erzherzog Ferdinand Karl sen. bis zu Erzherzog Franz Ferdinand.

Neben den Recherchen im Österreichischen Staatsarchiv, dessen Quellenbestand die zentrale Grundlage für die folgende Untersuchung bildet, erwiesen sich auch die Nachforschungen in Italien als fruchtbar. Über reiches Archivmaterial verfügt etwa das Staatsarchiv von Modena, wo sich neben Urkunden und Korrespondenz vor allem Verwaltungsakten zu den Besitzungen Maria Beatrices befinden. Diese Besitzungen, zu denen sich ferner Quellen im Staatsarchiv von Padua erhalten haben, erstreckten sich einst von der Villa d'Este in Tivoli bis nach Pisa,

---

<sup>8</sup> Goebel 1973, S. 126-128; Kat. Ausst. Wien 1978.

<sup>9</sup> Siehe Englmann 1916, 1917, 1918, 1919.

<sup>10</sup> Goebel 1973, S. 134-139.

Genua oder Novellara. Im Staatsarchiv von Modena werden zudem in der Abteilung *Archivio Cybo-Gonzaga* zahlreiche Dokumente verwahrt, die Maria Beatrices Regierung in Massa und Carrara betreffen. Die Dekrete der Souveränin, sowie weitere Quellen zu dem einstigen Herrschaftsgebiet der Erzherzogin, befinden sich ferner im Staatsarchiv von Massa.

Aufgrund des insgesamt sehr dichten Quellenbestands konnte das genannte Archivmaterial nur partiell aufgearbeitet werden. Es stellte sich vor allem die Herausforderung, aus der großen Menge an Archivalien kunsthistorisch Relevantes zu filtern. Die Fülle an Quellen zwang oftmals zu einer summarischen Vorgehensweise sowie zu einer Einschränkung der Forschungsziele. Einzelne Objekte, etwa zwei Villen Maria Beatrices in Novellara oder ein Palast in Pisa, deren Bedeutung für die Erzherzogin nicht hinreichend geklärt werden konnten, bleiben deshalb in der folgenden Studie unberücksichtigt.<sup>11</sup>

Problematisch erwies sich zudem, dass sich eine Mehrzahl der eingesehenen Archivalien auf die Zeit nach 1796 beziehen. Während zu der zweiten Lebenshälfte Maria Beatrices reiches Quellenmaterial vorliegt, gibt es kaum Belege für ihre Zeit in Mailand.

---

<sup>11</sup> In Novellara (Provinz Reggio Emilia) besaß Maria Beatrice nicht nur die mittelalterliche Burg *Rocca dei Gonzaga* sondern auch die beiden Villen *Casino di Sotto* und *Casino di Sopra*. Diese Villen wurden teilweise zur Zeit Maria Beatrices umgebaut und beherbergten eine geerbte, umfangreiche Kunstsammlung. Da die genannten Gebäude von der Erzherzogin anscheinend nicht benutzt, sondern stets vermietet wurden, werden sie im Folgenden nicht weiter behandelt. Ähnlich verhält es sich mit der Villa d'Este in Tivoli, einem Palast in Pisa und einem in Genua. Keines dieser Bauwerke diente Maria Beatrice offenbar für längere Zeit als Wohnsitz; teilweise vermietet oder verpachtet, stellten sie hingegen Einkommensquellen für sie dar.

### 3. Biografie

Francesco III., Herzog von Modena, forcierte aus politischem Kalkül eine Vermählung seines Sohnes Ercole Rinaldo mit Maria Teresa Cybo-Malaspina. Die Erbin der kleinen Staaten Massa und Carrara sollte schließlich seinem Herzogtum langfristig einen Meerzugang sichern.<sup>12</sup> Die 1741 geschlossene Ehe scheiterte: Die Brautleute verspürten keine Zuneigung zueinander und sollten lange getrennt voneinander leben. Mehr als zehn Jahre dauerte es, bis Maria Teresa ihr erstes Kind gebar. Anstatt des erhofften männlichen Stammhalters kam am 7. April 1750 allerdings ein Mädchen zur Welt: Maria Beatrice Ricciarda.

Das Ende der traditionsreichen Estensischen Dynastie war abzusehen, folglich die Neugeborene am europäischen Brautmarkt besonders begehrt. Bourbonen und Habsburger kündeten bereits ihr Interesse an, als 1753 Ercoles Frau unerwartet einen Sohn zur Welt brachte. Der kleine Rinaldo – der ersehnte männliche Erbe – starb allerdings schon wenige Monate später. Maria Beatrice blieb somit die letzte Vertreterin ihres Geschlechts und Erbin nicht nur eines großen Vermögens, sondern auch eines prestigeträchtigen Titels.

Kaiserin Maria Theresia strebte nach einer dynastischen Verbindung mit den Este, um den Habsburgern dieses Erbe zu sichern. Sie fand in Maria Beatrices Großvater, Francesco III., einen willigen Verhandlungspartner: Er war als Herzog von Modena Vasall des römisch-deutschen Kaisers und durch seine Untreue während des Österreichischen Erbfolgekriegs in verstärkte Abhängigkeit gegenüber den Habsburgern geraten.

Der Heiratsvertrag vom 11. Mai 1753 sah vor, dass das Herzogtum Modena auch nach dem Aussterben der Este fortzubestehen habe und niemals dem habsburgischen Herrschaftsgebiet eingegliedert werde. Nach dem Tod von Ercole d'Este habe die Regentschaft in Modena an den Ehemann Maria Beatrices zu gehen, in Folge an die männlichen Nachkommen der neuen habsburgischen Tertiogenitur. Diese sollte – so eine Bedingung des Herzogs – den Namen *Este* weiterführen.

Francesco III. wurde der Ehevertrag mit den einträglichen Ehrenämtern des Gouverneurs der Österreichischen Lombardei und des Generalkapitäns der österreichischen Truppe in Italien entgolten. Diese Ämter sollte der Herzog freilich nur bis zur Volljährigkeit des zukünftigen Gattens seiner Enkelin ausüben. Die ersten Beschlüsse von 1753 sahen noch Erzherzog Peter Leopold als Bräutigam Maria Beatrices vor; dieser schied jedoch durch den Tod seines älteren

---

<sup>12</sup> Milano 1999, S. 81. Vgl. Stammbaum der Familie Habsburg-Este, Abb. 1.

Bruders Karl 1761 als Heiratskandidat aus. An die Stelle Leopolds, der nun die Regierung im Großherzogtum Toskana übernehmen sollte, rückte 1763 Erzherzog Ferdinand Karl (1754-1806).<sup>13</sup>

Maria Beatrices Vater Ercole d'Este war von Beginn an gegen die Eheverhandlungen mit dem Haus Habsburg. Er selbst bevorzugte eine Verbindung mit den Bourbonen in Parma. Ercoles Widerstand veranlasste Francesco III. dazu, seinen Sohn vorübergehend in Sassuolo gefangen zu nehmen und seine Enkelin von nun an in Mailand erziehen zu lassen. Hier befand sich Maria Beatrice im Einflussgebiet Kaiserin Maria Theresias, die von nun an die Entwicklung ihrer zukünftigen Schwiegertochter direkt kontrollieren und leiten konnte.

Mailand war schließlich damals Hauptstadt der Österreichischen Lombardei: Bereits seit dem Spanischen Erbfolgekrieg hatten die österreichischen Habsburger Anspruch auf die Herzogtümer Mailand und Mantua erhoben. Mit den Vereinbarungen von Aachen 1748 wurden die Besitzverhältnisse in Italien beständig geregelt und die habsburgische Herrschaft in der Österreichischen Lombardei dauerhaft gefestigt.<sup>14</sup>

Francesco d'Este, seit 1754 Generalstatthalter in Mailand, hatte keine politischen Funktionen, sondern lediglich repräsentative Aufgaben zu erfüllen.<sup>15</sup> An seiner Stelle führten Graf Beltrame Cristiani und nach dessen Tod Graf Carl Firmian jeweils als *ministro plenipotenziario* die politischen Geschäfte. Trotz umfassender Befugnisse war aber auch deren Macht beschränkt; schließlich wurde das politische Schicksal der Lombardei direkt von Wien aus gelenkt, neben Kaiser und Kaiserin durch Fürst Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg. Als Staatskanzler unterstand Kaunitz das für die Lombardei zuständige *Dipartimento d'Italia*, das zunächst von Luigi Giusti, ab 1766 von Joseph Freiherr von Sperges geleitet wurde.

Während unter der Konstellation Kaunitz-Sperges-Firmian die oftmals gerühmte Maria-Theresianische Reformpolitik in der Lombardei umgesetzt wurde, konnte sich der mailändische Generalstatthalter Francesco d'Este anderen, weniger staatstragenden Aufgaben

---

<sup>13</sup> Zu den Heiratsverhandlungen siehe u.a. Wandruszka 1963b, S. 40-41. Nach der Darstellung von Milano sei zunächst Erzherzog Karl als Bräutigam bestimmt und Ferdinand erst die dritte Wahl gewesen. Siehe Milano 1999, S. 87-88.

<sup>14</sup> Allgemein zur Österreichischen Lombardei im 18. Jahrhundert und den Reformen in Mailand siehe Wandruszka 1963b und Benedikt 1964. Einen rezenteren Überblick über Geschichte und Politik dieser Zeit bietet etwa der Ausstellungskatalog Kat. Ausst. Mailand 1999/2000, der zudem das gesellschaftliche und kulturelle Leben in der Lombardei unter Maria Theresia behandelt. Zu Kunst und Architektur im Mailand des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts siehe den umfangreichen Band Mazzocca/Morandotti/Colle 2001.

<sup>15</sup> Benedikt 1964, S. 66.

widmen. Seine Aufmerksamkeit galt etwa dem Bau eines Lustschlosses in Varese, wo auch nachweislich seine Enkelin Maria Beatrice die Sommermonate verbrachte.

Über ihre Kindheit und Jugend ist sonst wenig bekannt. Eine bedeutende Quelle stellen diesbezüglich die zahlreichen Briefe der Kaiserin Maria Theresia an Maria Beatrice dar, die nicht zuletzt deren Vorbereitung auf den Ehestand dienen sollten. So sandte die Kaiserin ihrer zukünftigen Schwiegertochter etwa die Instruktionen, die sie anlässlich der Verhehlung ihrer Tochter Marie Christine verfasst hatte.<sup>16</sup>

Noch vor Erzherzog Ferdinand, dem Verlobten Maria Beatrices, bekam dessen Bruder Joseph die damals 19-Jährige zu Gesicht. Während seiner Italienreise 1769 habe er die junge Este für klug und verständig befunden, aber auch für hässlich und alt aussehend.<sup>17</sup>

Der Mangel an Schönheit dürfte auch Maria Theresia besorgt haben. Um ihren Sohn an seine baldige Gattin zu gewöhnen, ließ sie in dessen Zimmer ein besonders unvoreilhaftes Porträt Maria Beatrices aufhängen.<sup>18</sup> Die Strategie der Kaiserin dürfte gefruchtet haben; jedenfalls berichtet Leopold Mozart kurz nach der am 15. Oktober 1771 im Mailänder Dom zelebrierten Trauung von Erzherzog Ferdinand und Maria Beatrice:

„der Erzherzog und seine Frau befinden sich wohl und sehr vergnügt, welches Sr: M: die Kayserin eine sonderbare freude seyn wird, weil man besorget war daß er an Seiner Braut wenig vergnügen haben werde; indem sie nicht schön ist: sie ist aber ungemein freundlich, angenehm und tugendhaft, folglich von iederman geliebt, und hat den Erzherzog sehr eingenommen, dann sie hat das beste Herz und die angenehmste Art von der Welt.“<sup>19</sup>

Leopold Mozart befand sich nicht von ungefähr eben zu dieser Zeit in Mailand. Sein damals 15-jähriger Sohn Wolfgang hatte nämlich mit *Ascanio in Alba* eine der beiden Festopern aus Anlass der Mailänder Hochzeit komponiert. Sie erklang neben Hasses Oper *Ruggiero* (Libretto Metastasio) während der zwei Wochen dauernden Festlichkeiten, über deren Verlauf

---

<sup>16</sup> Siehe Arneth 1881, S. 78, Anm. 1.

<sup>17</sup> Siehe Benedikt 1964, S. 68: ohne Angabe einer Quelle!

<sup>18</sup> Dieses sonderbare Vorgehen gesteht die Kaiserin Maria Beatrice in einem Brief vom 5.4.1771: „Je ne peux vous cacher la malice, dont je me suis servie. Le portrait que ce peintre allemand a fait de vous, et qui a assez mal réussi, est dans mon cabinet où je me tiens. J’ai fait tirer une copie bien plus mauvaise encore, et celle-ci est dans la chambre de votre époux. Je l’ai fait exprès pour qu’il s’accoutume à cette princesse, et ne trouve toute une autre. L’empereur, sa suite, tous le gens qui viennent d’Italie, trouvent abominable ce portrait, et plus qu’ils le méprisent, et plus j’en sens de la consolation.“ Arneth 1881, S. 117.

<sup>19</sup> Brief aus Mailand vom 26.10.1771 an die Frau Leopold Mozarts in Salzburg; zitiert nach Angerer 2005, S. 167.

uns eine Beschreibung des Mailänder Dichters Giuseppe Parini unterrichtet.<sup>20</sup> Parini hatte zuvor auch das Libretto zu Mozarts Oper verfasst, das die erzhertzogliche Hochzeit allegorisch überhöht und das Konzept der arrangierten Ehe auf mythologischer Basis legitimiert.<sup>21</sup>

Wenngleich Maria Beatrices Heirat ausschließlich politischen Zwecken diene, verlief ihre Ehe – im Unterschied zu der ihrer Eltern und Großeltern – durchaus glücklich.<sup>22</sup> Der Briefwechsel zwischen ihr und ihrem Gemahl lässt jedenfalls darauf schließen, dass sie eine aufrichtige Zuneigung zu Ferdinand empfand.

Erzherzog Ferdinand wird stets als Sorgenkind Maria Theresias, zugleich aber auch als deren bevorzugter Sohn bezeichnet.<sup>23</sup> Bequemlichkeit, mangelnde Disziplin und Trägheit des Knaben sollen die Kaiserin erzürnt und zu ständigen Ermahnungen genötigt haben. Ferdinand war gewiss nicht das talentierteste Kind des Kaiserpaars; Adam Wandruszka versah ihn gar mit dem Prädikat „unbedeutend“.<sup>24</sup> Die überwiegend negative Beurteilung des Erzherzogs basiert aber vornehmlich auf den Aufzeichnungen seines Bruders Leopold. In den hämischen Notizen *Stato della famiglia* entwirft Leopold ein äußerst düsteres Porträt Ferdinands, das in seiner Überzeichnung geradezu einer Karikatur gleicht.<sup>25</sup> Des Erzherzogs Schilderungen, in denen er seinem Bruder etwa Dummheit, Geldgier und Schwäche vorwirft, müssen allerdings in Anbetracht Leopolds Eifersucht relativiert werden. Leopold währte schließlich Ferdinand und seine Gattin Maria Beatrice seitens der Kaiserin stets bevorzugt.<sup>26</sup>

---

<sup>20</sup> Diese Beschreibung findet sich mit weiteren Zeitdokumenten kombiniert bei Bartesaghi 2001.

<sup>21</sup> Der Handlung zufolge führt die Göttin Venus (Kaiserin Maria Theresia) ihren Sohn Ascanius (Erzherzog Ferdinand) der tugendhaften Nymphe Silvia (Maria Beatrice), aus dem Stamme des Herkules (Ercole d'Este), zu.

<sup>22</sup> Ein Zitat Albert von Sachsen-Teschens (Wolf 1863, S. 122-123) wurde bislang falsch gedeutet und als Zeugnis der Zwietracht zwischen Maria Beatrice und Ferdinand interpretiert. Siehe Pangels 1980, S. 504 und von dort übernommen Weissensteiner 2004, S. 184 bzw. Egghardt 2010, S. 180. Tatsächlich bezieht sich Albert in dieser Beschreibung nicht auf Ferdinand, sondern eindeutig auf den Erbprinzen, also auf Ercole d'Este, den Vater Maria Beatrices, dessen Ehe tatsächlich unglücklich verlief.

<sup>23</sup> Bislang fehlt es an einer seriösen, wissenschaftlichen Biografie zu Erzherzog Ferdinand. Am ausführlichsten schildert Pangels dessen Charakter und Lebenslauf (Pangels 1980, S. 494-514). Jüngere populärwissenschaftliche Texte folgen weitgehend Pangels Darstellung und führen zu keinen neuen Erkenntnissen. Siehe etwa Weissensteiner 2004, S. 169-200 und Egghardt 2010, S. 175-184.

<sup>24</sup> Wandruszka 1963a, S. 31.

<sup>25</sup> „Ferdinand in Mailand ist ein sehr schwacher Mann, von wenig Verstand und geringem Talent, aber der von sich eine sehr hohe Meinung hat, ein Wirt- und Querkopf, der alles allein machen möchte, er rühmt sich, alles zu tun und läßt keinen anderen etwas machen, von wenig Verstand, wenig Ordnung, wenig Arbeitseifer, zu zerstreut, unentschlossen und wirt. Er ist hart in seinen Grundsätzen, geldgierig, vom ersten Eindruck bestimmt, roh, hört die Leute nicht an, wenig Persönlichkeit, gewalttätig, keck [...] Falsch, wenig wahrheitsliebend, ein großer Schwätzer, hat er sich verhaßt und lächerlich gemacht. Er möchte sich immer in alles einmischen, hat ein schlechtes Benehmen, seine Frau beherrscht ihn völlig und läßt ihn üble Ungerechtigkeiten begehen, zugunsten der von ihr oder von der Fürstin Melzi Empfohlenen oder Begünstigten. In Mailand sind alle sehr verärgert, auch über die Einbildung, die sie zur Schau trägt, indem sie ärgerliche Reden führt und sehr stolz und wenig beliebt ist. Man behauptet auch, daß sie an gewissen Getreidegeschäften und wenig sauberen Schiebungen, um Geld zu machen, interessiert sind, was sie im Volk verhaßt gemacht hat.“ Aus den Aufzeichnungen Erzherzog Leopolds, zitiert nach Wandruszka 1963a, S. 353.

<sup>26</sup> Siehe Wandruszka 1963a, S. 340. Leopold, der meinte, seine Gattin werde von Maria Theresia benachteiligt, schrieb über seine Schwägerin Maria Beatrice: „Ganz ähnlich ist seine [Ferdinands] Frau, die, obwohl die

Auch der in der Literatur wiederkehrende Vorwurf der politischen Unfähigkeit Ferdinands muss im Kontext der Zeit betrachtet werden. Bereits während der Statthalterschaft von Francesco d'Este hatte sich ein Regierungssystem etabliert, das dem Generalgouverneur keine politische Mitbestimmung einräumte. Auch für Ferdinand, seit 1771 Statthalter in Mailand, war kein Raum für politisch eigenmächtiges Handeln vorgesehen. Der Tod Maria Theresias 1780 änderte daran wenig, vielmehr konnte nun Joseph II. den Wiener Zentralismus weiter ausbauen. Auch mit dem Ausscheiden Firmians aus der Politik gelang es Ferdinand nicht, mehr Autonomie zu erlangen: zum neuen *ministro plenipotenziario* wurde Graf Johann Joseph Wilczek ernannt, der ehemalige Obersthofmeister Maria Beatrices.<sup>27</sup>

Der Wiener Hof entschied nicht nur über das politische Geschehen in Mailand, sondern nahm auch Einfluss auf das Privatleben des erzherzoglichen Paares. So wirkte Kaiserin Maria Theresia unmittelbar auf die Erziehung ihrer Enkelkinder, indem sie pädagogische Richtlinien vorgab und Erzieher auswählte.<sup>28</sup>

Maria Beatrice und Ferdinand hatten neun Kinder, von denen zwei – Joseph und Maria Antonia – bereits im Kleinkindalter verstarben. 1773 kam Maria Theresia (gest. 1832) zur Welt, die spätere Gattin von Vittorio Emanuele I., König von Sardinien-Piemont.

Die 1776 geborene Maria Leopoldine – in der Familie stets “Mimi” genannt – wurde als junges Mädchen mit dem um 52 Jahre älteren bayerischen Kurfürsten Karl Theodor vermählt. Die ebenso charakterstarke wie eigensinnige Maria Leopoldine heiratete nach dessen Tod, gegen den Willen ihrer Eltern, Ludwig Graf von Arco.<sup>29</sup>

Franz (1779-1846), als ältester Sohn zum Haupterben der Habsburg-Este bestimmt, war mit seiner Nichte Maria Beatrice von Savoyen verheiratet. Erst nach den Beschlüssen des Wiener Kongresses konnte er als Herzog Francesco IV. in Modena einziehen.<sup>30</sup>

---

Kaiserin sie durchschaut und es auch sagt, sie dennoch so mit Zeremonien und berechnend abgefaßten Briefen und Komplimenten einzufangen wußte, daß auch sie alles von der Kaiserin erlangt was sie will und häufig mißbrauchen sie ihren Einfluß, um vielen Leuten Unrecht und viel Schaden zuzufügen, denn sie wissen die Gelegenheit zu nützen, da sie über alles was in Wien vorgeht, genau von dem Ehepaar Hardegg, ihren gewissenhaften Korrespondenten, informiert werden.“ Wandruszka 1963a, S. 339.

<sup>27</sup> Die Unzufriedenheit Ferdinands darüber macht folgende Bemerkung Karl Graf Zinzendorfs deutlich: „L'archiduc Ferdinand et l'archiduchesse son épouse sont fort mécontents de la nomination de Wilzek, ils auroient voulu gouverner seul comme le grand-duc avec un homme de plume en sousordre, et ne comprennent pas qu'ils ne sont pas comme lui souverains, et qu'ils n'ont pas les même talents.“ Tagebucheintrag vom 13. Jänner 1778, Klingenstein/Faber/Trampus 2009, S. 117.

<sup>28</sup> Siehe Krauss-Meyl 1997, S. 24.

<sup>29</sup> Zu Maria Leopoldine siehe Krauss-Meyl 1997.

<sup>30</sup> Zu Erzherzog Franz, im Folgenden auch Francesco genannt, siehe die panegyrisch gefärbte Biografie von Cesare Galvani; Galvani 1846-1854.

Sein 1781 geborener Bruder Ferdinand (gest. 1850) schlug eine militärische Laufbahn ein, wie auch der um ein Jahr jüngere Maximilian (1782-1863), der später zum Großmeister des Deutschen Ordens avancierte.<sup>31</sup>

Den Tod der beiden jüngsten Kinder musste Maria Beatrice noch selbst erleben: Karl Ambros, geboren 1785, starb bereits 1809 als Primas von Ungarn und Erzbischof von Gran (Esztergom). Seine 1787 geborene Schwester Maria Ludovica (Maria Luigia), die Gemahlin Kaiser Franz I., erlag 1816 ihrem Lungenleiden.<sup>32</sup>

Obwohl über ganz Europa zerstreut, hielten die Geschwister stets engen Kontakt untereinander.<sup>33</sup> Insbesondere Maria Beatrice war um den familiären Zusammenhalt bemüht und vermittelte in ihren Briefen beharrlich zwischen den Kindern.

Neben einem ausgebildeten Familiensinn war Maria Beatrices Charakter von einer tiefen Religiosität geprägt, die auch auf die Erziehung ihrer Kinder wie auf ihr politisches Handeln einwirkte. Maria Beatrice wird teils als streng, anmaßend, gar als herrschsüchtig bezeichnet.<sup>34</sup>

Indessen betonen andere Quellen ihr herzliches und heiteres Gemüt. So beklagt sich die lebenslustige junge Erzherzogin 1774 bei ihrer Tante, dass sie aufgrund ihrer Schwangerschaft nicht auf allen Bällen der Saison tanzen könne.<sup>35</sup>

Leopold Mozart berichtet 1771 seiner Frau von einer zeremoniell unkonventionellen, dafür umso herzlicheren Begegnung mit Maria Beatrice: „Wir waren bey S: K. Hoheit der Prinzessin Braut; sie war so gnädig, daß sie nicht nur lange mit uns sprach und uns das allerfreundlichste begegnete, sondern es war merkwürdig, daß, als sie uns sahe, sie geschwind auf uns zueilte, den handschue abzohe, uns die hand reichte, und von ferne schon zu sprechen anfieng, bevor wir Zeit hatten unsere Anrede zu machen.“<sup>36</sup>

Maria Beatrice hegte augenscheinlich eine große Liebe zur Musik. Belegt ist jedenfalls ihr Wohlwollen gegenüber Wolfgang Amadeus Mozart, den ihr Ehemann an den Mailänder Hof zu binden versuchte, was Kaiserin Maria Theresia allerdings entschieden ablehnte. Später

---

<sup>31</sup> Zu Erzherzog Maximilian siehe die zwar tendenziöse, aber auf Zeitdokumenten basierende Lebensschilderung Stögers, sowie die kulturgeschichtlich orientierte Dissertation Kastners. Stöger 1865, Kastner 1964.

<sup>32</sup> Zu Kaiserin Maria Ludovica siehe Guglia 1898.

<sup>33</sup> Auch Sylvia Krauss bemerkt einen „ungewöhnlich starken Familiensinn der habsburg-estensischen Linie“. Siehe Krauss 1995, S. 131.

<sup>34</sup> Entschieden negativ stellt Faber Maria Beatrice dar. Er bezeichnet sie u.a. als herrschsüchtig, sowie „sehr stolz und überaus ehrgeizig“. Siehe Faber 1996, S. 24.

<sup>35</sup> Archivio di Stato di Modena, Carteggio Principi Esteri, 1590/16, Brief vom 27.12.1774 Maria Beatrices an ihre Tante Elisabetta d'Este.

<sup>36</sup> Brief aus Mailand, 31.8.1771, zitiert nach Angerer 2005, S. 155.

sollte sie für die Opern Giacomo Rossinis schwärmen, die in vielen Briefen Erwähnung finden. Ein Porträt Maria Beatrices könnte zudem darauf hinweisen, dass sie selbst musikalisch begabt war: Es zeigt die junge Erzherzogin am Cembalo spielend (Abb. 141).

Neben der Musik interessierte sich Maria Beatrice auch für Literatur. So soll sie etwa den bereits erwähnten Giuseppe Parini gefördert und unterstützt haben.<sup>37</sup> Später stand ihr der Dichter Clemente Bondi (1742-1821) besonders nahe. Der Jesuit folgte der erzherzoglichen Familie nach Wien und war Erzieher der Kinder Maria Beatrices. Eng verbunden war sie zudem mit dem Schriftsteller Giuseppe Carpani (1751-1825), der seit 1775 für den Mailänder Hof tätig war<sup>38</sup> und der Erzherzogin zahlreiche Werke widmete. Der Briefwechsel des Dichters belegt den regen Austausch Carpanis mit Maria Beatrice<sup>39</sup>, die ihn auch zu Veröffentlichungen ermutigt haben soll.<sup>40</sup>

Nach dem Tod ihrer Mutter Maria Teresa Cybo-Malaspina 1790 wurde Maria Beatrice Herzogin von Massa und Fürstin von Carrara. Während sie mit den Eheverträgen jegliche Ansprüche auf die Estensischen Besitzungen verlor – das väterliche Erbe sollte auf ihren Gemahl bzw. ihre männlichen Nachkommen übergehen –, blieben die von ihrer Mutter geerbten Güter in ihrer Gewalt. Schon wenige Jahre nachdem sie die Nachfolge als Souveränin von Massa/Carrara angetreten hatte, endete ihre Regentschaft mit den französischen Eroberungen allerdings abrupt.

Schon seit 1794 war ihr Ehemann in Alessandria zur Abwehr der französischen Truppen auf verlorenem Posten stationiert. Unter dem Oberkommando des jungen Generals Napoleon Bonaparte gelang den Franzosen 1796 innerhalb eines rasanten Feldzugs die Eroberung der Lombardei.

Der Erste Koalitionskrieg bildete nicht nur eine Zäsur innerhalb der europäischen Geschichte, sondern auch in der Biografie Maria Beatrices: Die nicht aufzuhaltende Expansion Frankreichs zwang die erzherzogliche Familie zur Flucht aus Mailand, wo am 15. Mai 1796 Napoleon mit seinen Truppen einmarschierte. Zunächst floh Maria Beatrice nach Triest, ein halbes Jahr später zog sie mit ihrer Familie ins Exil nach Wiener Neustadt.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Einem Lexikoneintrag zufolge sei sie „Amica e protettrice del grande poeta civile“ gewesen. Siehe Orestano 1940, S. 175.

<sup>38</sup> Für Auftragswerke des Mailänder Hofes arbeitete Carpani u.a. mit dem Komponisten Václav Pichl zusammen, dem Vater des Architekten Luigi/Alois.

<sup>39</sup> Jacobs bezeichnet die Beziehung sogar als herzliche Freundschaft. Siehe Jacobs 1988, Bd. 1, S. 40.

<sup>40</sup> Konkret zur Publikation seiner *Spiegazione drammatica* des Marie-Christinen-Denkmal von Antonio Canova. Siehe Brief Carpanis an Canova vom 3.9.1805 in: Jacobs 1988, Bd.1, S. 247.

<sup>41</sup> Da die beiden älteren Töchter bereits zuvor verheiratet worden waren, flohen mit den Eltern die Kinder Franz, Ferdinand, Maximilian, Karl Ambros und Maria Ludovica aus Mailand.

Hier besuchten die Söhne Ferdinand und Maximilian die Theresianische Militärakademie, während sich Beatrices Mann in Wien um die Angelegenheiten seiner Familie bemühte. Ein Brief Erzherzog Ferdinands macht deutlich, wie ungewiss sich die Zukunft der Familie Habsburg-Este im napoleonischen Europa darstellte: Eine baldige Rückkehr nach Mailand war auszuschließen, ein dauerhaftes Exil in Wien noch nicht entschieden. Als zukünftige Heimstädte wurden neben der Residenzstadt auch Preßburg, Brünn, Linz, Pisa und Rom erwogen.<sup>42</sup> 1803 entschloss sich die Familie – mit dem Kauf eines Stadtpalais am Minoritenplatz – jedenfalls für eine dauerhafte Bleibe in Wien.

Im selben Jahr starb Maria Beatrices Vater Ercole III., der letzte Este-Herzog, in Treviso. Dessen Erbe, der Modenesische Herzogtitel, war im napoleonischen Italien längst obsolet geworden; die für Modena als Entschädigung bestimmten Herrschaften Breisgau und Ortenau gingen bereits 1805 für die erzherzogliche Familie wieder verloren.

Kurz darauf folgte der frühe Tod Erzherzog Ferdinand Karls. Maria Beatrices Gatte verstarb am 24.12.1806 im neuen Stadtpalais der Familie an einem Lungenödem.<sup>43</sup>

Brachte das Jahr 1808 mit der Hochzeit ihrer Tochter Maria Ludovica und Kaiser Franz I. auch ein erfreuliches Ereignis für die nun verwitwete Maria Beatrice, folgten darauf erneut kummervolle Zeiten. 1809 floh sie abermals vor Napoleon: Der neuerliche, bereits fünfte Koalitionskrieg – an dem auch die beiden Söhne Ferdinand und Maximilian militärisch beteiligt waren – und die Besetzung Wiens trieben sie ins Exil nach Ungarn.<sup>44</sup> Dort verstarb am 2. September ihr jüngster, erst 24 jähriger Sohn Karl Ambros, Erzbischof von Gran, an Typhus.

1814 kam es schließlich zu der von Maria Beatrice lange ersehnten politischen Wende. Mit dem Sturz Napoleons und den Beschlüssen des Wiener Kongresses wurde ihr ältester Sohn Herzog von Modena und sie war erneut legitime Herzogin und Fürstin von Massa und Carrara.<sup>45</sup> Ihr kleines Herrschaftsgebiet – heute Teil der Region Toskana – erstreckte sich entlang der italienischen Westküste am Tyrrhenischen Meer, war bergig und nur dünn besiedelt. Nach den französischen Eroberungen zunächst Teil der Cispadanischen, darauf der Cisalpinen Republik wurde es 1806 dem Fürstentum Lucca beigeordnet und von Napoleons

---

<sup>42</sup> HHStA, HEHA, Karton 25, Brief Ferdinands an Maria Beatrice vom 2.7.1802.

<sup>43</sup> Siehe Hawlik van de Water 1987, S. 221.

<sup>44</sup> Den Großteil des fast einjährigen Exils verbrachte Maria Beatrice in Großwardein, dem heutigen Oradea (RO).

<sup>45</sup> Sie verzichtete zugunsten ihres Sohnes Franz allein auf das kaiserliche Lehen der Lunigiana. Siehe Faber 1996, S. 22. Zu Maria Beatrice als Regentin in Massa und Carrara siehe u. a. Giampaoli 1986; Passeggia/Isoppi 1997 und Raffo 2001.

Schwester Elisa Baciocchi regiert. Deren Förderung des Marmorabbaus und die Gründung der Banca Elisiana mochten zwar vorübergehend zu einem Wirtschaftsaufschwung geführt haben; langfristig erwies sich die napoleonische Politik als fatal. Als Maria Beatrice 1814 ihre italienischen Besitzungen restituiert bekam, waren Massa und Carrara jedenfalls verschuldet und heruntergewirtschaftet. Die etwa 20 000 Einwohner<sup>46</sup> waren verarmt und wurden von 1815 bis 1817 von Hungersnöten geplagt.

Die ersten Amtshandlungen der wieder eingesetzten Regentin sollten einerseits die Spuren der napoleonischen Herrschaft tilgen<sup>47</sup>, andererseits das Leid der Bevölkerung lindern. Es folgten Maßnahmen zur Armutsbekämpfung und zur Verbesserung der medizinischen und schulischen Versorgung.<sup>48</sup> Die Vergabe von öffentlichen Aufträgen sollte der Erneuerung der verfallenen Infrastruktur dienen und zugleich Arbeitsplätze schaffen. Zudem ließ Maria Beatrice 1820-1824 einen neuen Kataster ihres Herrschaftsbereichs erstellen.

Sowohl als Ausdruck ihrer tiefen Religiosität als auch ihrer Abneigung gegenüber dem napoleonischen System ist Maria Beatrices Kirchenpolitik zu verstehen: Sie war darum bemüht, die kirchlichen Strukturen in Massa und Carrara zu erneuern und zerstörte Gotteshäuser wieder zu errichten. Sie berief die Orden der Kapuziner und der Minoriten Observanten in ihr Herzogtum, förderte die Barnabiten und erlangte 1824, nach langen Anstrengungen, einen Bistumssitz für Massa.

Umgesetzt wurden die genannten Maßnahmen und Reformen durchwegs von der lokalen Regierung unter der Leitung des Gouverneurs Graf Giuseppe Petrozzani. Maria Beatrice, die Massa und Carrara nach der Restauration nur zwei Mal – 1816 und 1819 – besuchte, regierte ihren Staat, unterstützt durch ihren Sohn Francesco, mittels Korrespondenz von Wien aus.

Maria Beatrices erste Reise nach dem Fall Napoleons in ihre italienische Heimat erfolgte 1816. Ihr Aufenthalt in Italien wurde jedoch vom Tod der geliebten Tochter Maria Ludovica überschattet, die am 7. April 1816, dem 66. Geburtstag ihrer Mutter, in Verona an Schwindsucht verstarb.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Bevölkerungstand von 1796 nach Faber 1996, S. 120.

<sup>47</sup> So ersetzte sie rasch den *Code Napoleon* durch eine neue Verfassung, die die rechtliche Situation von 1796 wiederherstellte. Bei der Verwaltung ihrer Staaten vertraute Maria Beatrice allerdings auf Kontinuität, sodass die Beamten der napoleonischen Ära zum Großteil im Amt blieben. Siehe Giampaoli 1980, S. 50.

<sup>48</sup> Zu nennen sind diesbezüglich etwa die Armenfürsorge oder die Fertigstellung des Krankenhauses in Massa. Die Verbesserung des Schulsystems erfolgte unter den Barnabiten, denen Maria Beatrice ein Erziehungsmonopol in Massa einräumte. Siehe Giampaoli 1980, S. 74-75.

<sup>49</sup> Die beiden verband eine besonders innige Beziehung. Der Briefwechsel zwischen ihnen stellt eine zentrale Quelle für Eugen Guglias Biografie der Kaiserin dar. Siehe Guglia 1898.

Bis 1820 reiste Maria Beatrice regelmäßig nach Italien, wo sie jeweils für mehrere Monate in Mailand und Modena verweilte. Wohl aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters musste sie mit der Zeit auf derartige Reisen verzichten. In Wien nahm sie zwar weiterhin am gesellschaftlichen Leben großen Anteil, zog sich aber zunehmend in die, wie sie selbst formulierte, ihrem Alter entsprechende Klausur zurück.<sup>50</sup> Dennoch blieb Maria Beatrice bis ins hohe Alter rüstig, und reiste etwa noch 1829, inzwischen 79-jährig, mit ihrem Sohn Maximilian nach Gmunden, wo sie erstmals die Kinder ihrer Tochter Maria Leopoldine traf.<sup>51</sup> Im selben Jahr, am 15. November 1829, verstarb Maria Beatrice nach kurzer Krankheit in ihrem Gartenpalais.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> „Io già rimango nella mia clausura propria della mia età”, siehe: HHStA, Karton 28, Brief an Sohn Francesco vom 10.2.1827.

<sup>51</sup> Krauss-Meyl 1997, S. 144.

<sup>52</sup> Nach einem Bericht ihres Leibarztes Malfatti, sei Maria Beatrice am 5. November 1829 erkrankt, und habe zunächst an Schüttelfrost und Erbrechen gelitten. Im weiteren Krankheitsverlauf folgten Fieber sowie Schmerzen an Leber und Herz. Siehe HHStA, HEHA, Karton 22/2, *Descrizione dell'ultima malattia di S.A.R. l'Arciduchessa*, Wien 30.11.1829.

## 4. Maria Beatrice als Auftraggeberin

### 4.1. Mailand und Monza: 1763-1796

Seit 1763 lebte Maria Beatrice d'Este in Mailand, wo sie im alten, direkt neben dem Dom gelegenen Palazzo di Corte wohnte.<sup>53</sup> Dieser Bau war über Jahrhunderte gewachsen, unregelmäßig in seiner Disposition und von geringer repräsentativer Wirkung.

Die nahende Hochzeit zwischen Erzherzog Ferdinand und Maria Beatrice machte einen Umbau des Palastes zu einer standesgemäßen Residenz für die erzherzogliche Familie und deren Hofstaat erforderlich. Der Verlauf der Umgestaltungen erwies sich als äußerst kompliziert und langwierig. Nicht nur da die bestehende, irreguläre Bausubstanz überwiegend beibehalten werden sollte, sondern vor allem aufgrund der komplexen Auftraggebersituation: Wurde der Umbau auch von Wien aus gelenkt und bezahlt, wirkten neben Maria Theresia und Staatskanzler Kaunitz auch der bevollmächtigte Minister Firmian sowie Erzherzog Ferdinand auf das Baugeschehen ein. Zudem arbeiteten unterschiedliche Architekten an der Konzeption des Palastes: Bereits 1768 war Luigi Vanvitelli mit Entwürfen für den Umbau beauftragt worden. Anstatt Vanvitelli wurde schließlich dessen Schüler Giuseppe Piermarini – seit 1769 *Imperial Regio Architetto* – mit der Renovierung betraut. Ferner beteiligte sich der Wiener Hofarchitekt Nikolaus Pacassi, der 1771 eigens nach Mailand reiste<sup>54</sup>, an dem Planungsprozess.<sup>55</sup>

Trotz seiner diffizilen Entstehungsgeschichte muss der heute als *Palazzo Reale* bekannte Palast zunächst als Werk Giuseppe Piermarinis angesehen werden (Abb. 2).<sup>56</sup> Piermarini ist neben Agostino Gerli und Giocondo Albertoli die prägende Gestalt des lombardischen Klassizismus, wie er sich ab etwa 1770 formierte. Mailand entwickelte sich damals zu einem Zentrum des neuen klassizistischen Geschmacks in Italien, parallel dazu zu einem Ort progressiv aufgeklärten Denkens. Die intellektuelle und kulturelle Blüte Mailands fand in der Architektur Piermarinis – etwa im Palazzo di Corte, dem Umbau der Brera oder dem neuerrichteten Teatro alla Scala – ihre visuelle Entsprechung.

---

<sup>53</sup> Ricci 2001, S. 46.

<sup>54</sup> Bereits in einem Brief vom 5.12.1770 kündigt Maria Theresia ihrer zukünftigen Schwiegertochter Maria Beatrice die Ankunft von Pacassi an (Arneth 1891, S. 112-3). Pacassi war 1771 in Mailand an der Planung des Palazzo di Corte beteiligt (Ricci 2001, S. 49), an der Adaptierung des Palazzo Clerici und an der Suche nach einer geeigneten Sommerresidenz für die erzherzogliche Familie (Franchini 1999, S. 47).

<sup>55</sup> Zur komplexen Baugeschichte siehe Ricci 2001, S. 46-61.

<sup>56</sup> Das Historienbild im Anhang zeigt die Hauptansicht des Palazzo Arciducal/Reale sowie die Piazza Duomo vor den tiefgreifenden Veränderungen der städtebaulichen Situation im 19. und 20. Jahrhundert.

Während der napoleonischen Herrschaft verändert, im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt und in Folge nur notdürftig wiederhergestellt, ist der Palazzo Reale heute nur als Relikt seiner einstigen Gestalt zu werten. Die einstmals prachtvollen Innendekorationen sind teils verloren, deren ikonografische Konzeption heute kaum noch nachvollziehbar.

Nach den Plänen Piermarinis und nach Entwürfen Giocondo Albertollis wurden die Räumlichkeiten durch die Maler Giuliano Traballese, Martin Knoller, Giuseppe Levati und Andrea Appiani sowie die Bildhauer Giuseppe Franchi und Gaetano Callani gestaltet.<sup>57</sup>

Die künstlerische Ausstattung basierte auf einem ikonografischen Programm des Dichters Giuseppe Parini. Mittels überaus detaillierter Vorgaben überhöhte dessen mythologisch-allegorischer *conpetto* die Ausstattung und schuf inhaltliche Bezüge zwischen den einzelnen Dekorationselementen.<sup>58</sup>

Exemplarisch sei etwa das *gabinetto* Maria Beatrices vorgestellt. Für dieses konzipierte Parini das von Giuliano Traballese ausgeführte Deckenbild „Amor und Psyche“, das den Moment der unerlaubten Betrachtung des Geliebten durch Psyche illustriert (Abb. 3).<sup>59</sup> Ergänzt wurde dieses Fresko durch vier Sopraportenbilder, die nach Parinis Konzept mittels weiblicher Allegorien die Voraussetzungen einer glücklichen Liebe präsentieren sollten: Ehrlichkeit (*sincerità*), Schamhaftigkeit/Anstand (*pudore*), Standhaftigkeit (*fermezza*) und Fruchtbarkeit (*fecondità*).<sup>60</sup>

Nach Jahren der Umbau- und Ausstattungsarbeiten konnte 1778 der neue Palazzo bezogen werden.<sup>61</sup> Verfügte die erzherzogliche Familie somit über einen standesgemäßen Stadtpalast, fehlte noch die entsprechende Sommerresidenz. Obwohl bereits 1771 angedacht, dauerte es Jahre, bis sich der Wiener Hof dazu entschied, dem Statthalter einen eigenen Sommersitz zu errichten. Im Mai 1777 wurde schließlich, nach langen Überlegungen, der Grundstein zur Villa des Erzherzogs in Monza gelegt.<sup>62</sup> Die Pläne zu diesem Neubau lieferte abermals Giuseppe Piermarini, der eine Schlossanlage mit Ehrenhofstruktur konzipierte (Abb. 4).

---

<sup>57</sup> Die Wahl der Künstler gehe, so Fernando Mazzocca, vor allem auf Piermarini, jeweils in Absprache mit Firmian, zurück. Siehe Mazzocca 2001, S. 169.

<sup>58</sup> Zu dem Programm Parinis siehe neben Mazzocca 2001 auch Edgar Baumgartl, der den propagandistischen Gehalt des Programms herausarbeitete: Baumgartl 1990 und Baumgartl 2004, S. 59-66.

<sup>59</sup> Mazzocca 2001, S. 168. Das Deckenbild ist heute verloren und nur über einen Bozzetto Traballeses im Museo d'Arte Moderna in Mailand bzw. eine historische Fotografie dokumentiert (Abb. 3).

<sup>60</sup> Mazzocca 2001a, S. 170. Das Deckenbild ist heute verloren und nur über historische Fotografien dokumentiert; die Sopraporten sind hingegen allein durch Parinis Konzept bezeugt.

<sup>61</sup> Ricci 2001, S. 59. Bis zur Fertigstellung des Palazzo di Corte lebte sie im Mailänder Palazzo Clerici.

<sup>62</sup> Bis dahin hatten Ferdinand und Maria Beatrice die villeggiatura provisorisch in Cernusco verbracht. Franchini 1999, S. 50. Zur Villa von Monza siehe Francesco di Giacomo (Hg.), *La Villa Reale di Monza*, Mailand 1999 und Rosa 2009.

Kaiserin Maria Theresia, die dieses Vorhaben finanzierte, ließ ihrem Sohn bei der Gestaltung seiner Sommerresidenz weitgehend freie Hand.<sup>63</sup> Ferdinand nützte seine Freiheit und setzte eigene Akzente. So ließ er etwa in Monza einen Landschaftspark nach englischem Geschmack anlegen (Abb. 5) – einen der ersten seiner Art in Italien – während zur gleichen Zeit seine Mutter mit Hilfe Staatskanzlers Kaunitz‘ den Schönbrunner Schlosspark nach barockem Muster vollendete.

Strukturell mag Piermarinis Ehrenhofanlage zwar traditionell erscheinen, doch folgt die Villa in Monza gewiss noch konsequenter der neuen klassizistischen Mode als der Mailänder Stadtpalast. Das veranschaulicht vornehmlich die Innenausstattung der Sommerresidenz, die zum Großteil von denselben Künstlern geschaffen wurde, die schon im Palazzo Reale tätig waren. Besondere Bedeutung kam hierbei erneut Giocondo Albertoli zu, der nicht nur die Ornamente für Decken- und Wanddekorationen, sondern auch Möbel und Einrichtungsgegenstände entwarf. Einige dieser Entwürfe, die sich durch großen Ideenreichtum und dekorative Üppigkeit auszeichnen, nahm Albertoli in die Stichwerke „Ornamenti diversi“ (1782) und „Alcune decorazioni“ (1787) auf, durch die seine originelle Spielart des Klassizismus weitere Verbreitung fand.

Eine der Raumschöpfungen in Monza soll nun näher betrachtet werden, steht sie doch in besonders enger Verbindung zu Maria Beatrice: *La Rotonda* (Abb. 6). Dieser am Rande des Schlosses gelegene Zentralbau verbindet die Villa mit den angrenzenden Gewächshäusern und geht auf Entwürfe Giuseppe Piermarinis zurück. Ursprünglich dürfte dieses Gebäude als Geschenk Ferdinands an seine Gattin konzipiert gewesen sein; namentlich die Freskenausstattung des kleinen Baus entstand wohl aus Anlass des 20. Hochzeitstags des Paares 1791.<sup>64</sup>

Die Ausmalung des Raums geht auf Andrea Appiani (1754-1817) und Giuseppe Levati zurück. Appiani schuf einen lyrischen Freskenzyklus, der in vier Sopraportenbildern, vier Lünetten und einem Deckentondo die Geschichte von Amor und Psyche illustriert, nach der berühmten antiken Liebesgeschichte des Apuleius (Abb. 7). Levati hingegen war für die Dekorationsmalereien verantwortlich: subtile Grisaillemalereien in der Tradition der Renaissancegroteske.

---

<sup>63</sup> Siehe die Dekrete Maria Theresias von 1778, Franchini 1999, S. 55.

<sup>64</sup> Zur Datierung siehe Panin 1999, S. 127-128 und Franchini 1999, S. 99, Anm. 72 und 73.

Neben der Malerei Appianis und Levatis bestimmte einst ein besonders virtuos gestalteter Kamin das Innere dieses Raums. Wie die Briefe zwischen Maria Beatrice und ihrem Mann bestätigen, war der aus Carrara stammende Bildhauer Giuseppe Franchi (1731-1806) Autor dieser Marmorarbeit.<sup>65</sup> Da Ferdinand 1794 bereits in Alessandria stationiert war, bat er seine Frau, in seiner Abwesenheit aktuelle Bauarbeiten in der Rotonda „Comme mia Commissionaria“ zu überwachen.<sup>66</sup> Maria Beatrice informiert in Folge ihren Gemahl über den Fortgang der Arbeiten<sup>67</sup> und beschreibt den Kamin Franchis als ein Werk von größter Schönheit und Raffinesse:

„[...] per distrarti un momento ti dirò che il Camino per la Rotonda è della massima bellezza per la proporzione, la sveltezza, il gusto, e la finezza del lavoro, e assolutamente ne a Roma, ne in Inghilterra non ne ho veduto che s'accoste a questo in bellezza. Il pavimento riesce benissimo, ed è fatto per più di due terzi; Franchi col Nipote vi lavorano colla massima attenzione, ed è molto contento dei due tuoi Muratori di Casa che sono i soli che lavorano con essi.“<sup>68</sup>

Dieser genaue Bericht verdeutlicht Maria Beatrices Interesse und ihre Anteilnahme an den Bauprojekten ihres Ehemanns. Dennoch kann bei keinem der beiden vorgestellten Gebäude, weder beim Mailänder Stadtpalast noch bei der Villa in Monza, Maria Beatrice d'Este als Auftraggeberin nachgewiesen werden.<sup>69</sup> Für die gesamte Mailänder Zeit der Erzherzogin fehlen Belege für ihre Kunstpatronage.<sup>70</sup>

---

<sup>65</sup> Dieses Objekt befindet sich heute nicht mehr in situ. Es handelte sich nach einer Beschreibung des 19. Jahrhunderts um ein Virtuosenstück: Den Kamin zierten Löwenköpfe, die eine Kette miteinander verband, deren einzelne Glieder frei gearbeitet waren. Siehe Franchini 1999, S. 103, Anm. 121.

<sup>66</sup> Ferdinand schreibt: „anche il Pavimento della Rotonda bisognarebbe mettere in opera ora che fa caldo ma a Condizione che Franchi scelga l'operaio e per un paio dei primi giorni vi assista. Pensateci e disponete Voi Comme mia Commissionaria.“ Aus einem Brief Erzherzog Ferdinands vom 31.7.1794, wohl aus Alessandria, HHStA, HEHA, Karton 25.

<sup>67</sup> „Franchi ritornato da Monza mi ha detto che il Camino e arrivato in buon stato, ed è della massima bellezza, anzi egli dice che supera quella della Camera; una sola piccola aletta d'una testina posta nel mezzo dell'architave si è trovata rotta, ma egli assicura che l'accomoderà con facilità, e in modo che non si conoscerà. Martedì mattina ritornerà a Monza per mettere mano all'opera, ed è impegnatissimo.“ Aus einem Brief Maria Beatrices vom 6.9.1794, HHStA, HEHA, Karton 25.

<sup>68</sup> Brief Maria Beatrices vom 22.9. o. J. (1794), HHStA, HEHA, Karton 25.

<sup>69</sup> Aus Rechnungsbüchern im HHStA geht allein hervor, dass Maria Beatrice Geld für die Inneneinrichtung vorstreckte. Am 31.12.1782 ist etwa verzeichnet: „A. S.A.R. L'Arciduchessa a saldo di diverse spese dalla med.ma fatte nella provvista di Mobili, e robe diverse come da allegato, e quittance“. Siehe HHStA, HEHA, Karton 433, *Fabbrica di Monza Libro di Cassa in Amministrazione*.

<sup>70</sup> Allein die Errichtung eines Lusthauses im 1783-1789 gestalteten *giardino pubblico* in Mailand könnte möglicherweise im Auftrag Maria Beatrices erfolgt sein. Giuliana Ricci sei herzlich für den Hinweis gedankt, dass dieses Gebäude (*edificio per le feste*) auf dem Areal des 1782 aufgelassenen Klosters S. Maria dei Sette Dolori, einer nicht näher bestimmbar Textquelle zufolge, von Maria Beatrice für sich und ihre Kinder, ganz nach eigenem Geschmack, entworfen worden sei: „L'imperatore ha regalato all'arciduchessa il Monastero delle Turchine: Ivi la Palade [sic!] estense alzerà un Palazzo di delizie e per se, e per i suoi figli quando dalla Modena

Dessen ungeachtet prägten die genannten Bauten gewiss Maria Beatrices Kunstgeschmack wie auch ihre Ansprüche an Architektur. Die Kenntnis der Werke von Piermarini, Albertolli, Franchi oder Appiani definiert ihren künstlerischen Erfahrungshorizont im 18. Jahrhundert. Zudem führen die genannten Beispiele die Problematik des kunsthistorischen Konzepts künstlerischer Auftraggeberschaft exemplarisch vor Augen. Es zeigte sich, dass Geldgeber und faktischer Kommittent keine personelle Einheit bilden müssen, folglich erhaltene Quellen ein mitunter eindimensionales Bild von Kunstpatronage vermitteln. So wurden die genannten Gebäude zwar von Wien aus bezahlt, deren Gestaltung aber von Politikern, Architekten wie auch den Bewohnern dieser Bauten beeinflusst. Mag quellenmäßig auch nur Erzherzog Ferdinands Einwirken auf die architektonischen Projekte nachweisbar sein, dürfte auch seine Gattin zumindest bei Fragen der Raumdisposition, Inneneinrichtung und Dekoration ihre Wünsche geäußert oder eigene Ideen eingebracht haben.

## 4.2 Wiener Neustadt und Wien: 1796-1814

### *Wiener Neustadt, Neukloster*

Die Flucht von 1796 führte die erzherzogliche Familie über Triest ins Exil nach Österreich. Vorübergehend fand sie in Wiener Neustadt ein neues Zuhause, wo sie im Zisterzienserstift Neukloster den 2. Stock des Prälatentrakts bezog.<sup>71</sup> Während Erzherzog Ferdinand vorwiegend in Wien weilte<sup>72</sup>, wohl um sich am Hof für die Interessen seiner Familie einzusetzen, blieb Maria Beatrice mit einigen der Kinder bis 1803 in Wiener Neustadt.

An diese Episode erinnert vor Ort heute nur noch ein weitgehend unbekanntes Zeugnis: Ein im linken Seitenschiff der Stiftskirche zur Hl. Dreifaltigkeit befindliches Epitaph (Abb. 8).

---

serva verranno a passar il carnevale nella amica Milano: il disegno sarà tutto dell'ingegnosa donna e ne sarà esclusa l'influenza di qualsivoglia architetto: possa ella dimenticarsi Galliori e tutta affidarsi nel concepire il pensiero elegante alla sua giudiziosa e perspicace mente." Siehe: Mailand, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Belgiojoso, Cartella 228, 6. August o. J. (1782?), o. A.; zitiert nach Giuliana Ricci. Zu beachten ist allerdings der ironische Tonfall des Dokuments, wie auch das Faktum, dass die Pläne zu diesem nicht mehr existenten Bauwerk von Giuseppe Piermarini stammen. Kann bei derzeitigem Forschungsstand die Bedeutung Maria Beatrices für die Konzeption des Lusthauses in Mailand auch nicht seriös eingeschätzt werden, stützt das genannte Zitat die These, wonach die Erzherzogin schon während ihrer Mailänder Zeit als Auftraggeberin tätig war. Zur Entstehung des *giardino pubblico* siehe Ricci 1983, S. 51.

<sup>71</sup> Laut Guglia bewohnte die Familie den 2. Stock des Prälatentrakts am äußeren Klosterhof. Siehe Guglia 1898, S. 18. Nach Gerhard Auer bewohnte Maria Beatrice die Prälatenräume, ihr Ehemann die angrenzenden Gästezimmer und die Söhne den 2. Stock der Prälatur. Siehe Auer 1994, S. 63.

<sup>72</sup> 1798-1804 stand dem Erzherzog in Wien das Untere Belvedere zur Verfügung. Siehe Aurenhammer 1969, S. 64. Hier wohnten zeitweise die Söhne Ferdinands; sowie auch Maria Beatrice, wenn sie die Residenzstadt besuchte.

Das Grabdenkmal Abt Alberich Stings wurde 1801 im Auftrag Erzherzog Ferdinands von Giuseppe Pisani geschaffen.<sup>73</sup> Die Inschrift des Epitaphs erinnert an das erzherzogliche Paar und verweist auf deren Flucht vor den Franzosen.<sup>74</sup>

Während des 5-jährigen Aufenthalts der Habsburg-Este in Wiener Neustadt dürfte es zu keinen baulichen Veränderungen in der Prälatur des Neuklosters gekommen sein. Anscheinend richteten sich die Erzherzoge nicht auf einen längeren Aufenthalt in Wiener Neustadt ein, sondern betrachteten das Neukloster als Interimslösung.

Maria Beatrices Mann suchte indes in Wien nach einer geeigneten Unterkunft für seine Familie. 1803 erwarb er zu diesem Zweck das am Minoritenplatz gelegene Palais Ulfeld.<sup>75</sup>

### *Palais Ulfeld, Minoritenplatz 3*<sup>76</sup>

Der Ulfeld Palast war Mitte des 18. Jahrhunderts im Auftrag von Corfiz Anton von Ulfeld nach Plänen Franz Anton Hillebrands auf Basis mehrerer Vorgängerbauten entstanden. Das heute zumeist nach den späteren Besitzern *Palais Dietrichstein* benannte Gebäude befindet sich im Österreichischen Staatseigentum und dient derzeit als Sitz des Frauenministeriums.

Trotz seiner prominenten Lage erfuhr das Bauwerk bislang keine kunsthistorische Würdigung; seine Baugeschichte blieb weitgehend unerforscht und die spärlichen Angaben in der Fachliteratur sind oftmals fehlerhaft.

Dokumente des Habsburgisch-Estensischen Hausarchivs verhelfen nun zu neuen Erkenntnissen über Erwerb, Umbau und Verkauf des Palais im frühen 19. Jahrhundert. So ist aus Briefen Erzherzog Ferdinands an seine Frau zu schließen, dass dem Kauf des Palais im Jahr 1803 lange Verhandlungen vorausgegangen waren.<sup>77</sup> Überdies ist zu erfahren, dass der

---

<sup>73</sup> Am Büstenabschnitt des Porträtreliefs befindet sich die Signatur Giuseppe Pisanis. Der Künstler nahm diese Arbeit auch in sein Werkverzeichnis als „un piccolo Monumento con Medaglione dell' Abbate di Naistat ove risiedeva la R. Famiglia“ unter den Aufträgen Erzherzog Ferdinands auf. Siehe Pisani 1835, S. 4.

<sup>74</sup> „FERDINANDVS.ARCH. AVSTRIAE.ET.M.BEATRIX.ATESTINA.CONIVX / OPPRESSA.A.GALLIS.ITALIA.ET.SEDIBVS.SVIS.EXPVLISI / AB.EO.PERAMANTER.TRIENNIO.EXCEPTI / HOSPITI.BENEMERENTI.GRATILANIMI.M.P.“

<sup>75</sup> Die Entscheidung für dieses Palais mag dessen Lage in unmittelbarer Nähe zur italienischen Nationalkirche beeinflusst haben. Ferdinand versuchte später – wie die gescheiterten Verhandlungen mit der italienischen Kongregation zeigen (HHStA, HEHA, Karton 147) – ein Estensisches Privatoratorium im Bereich der Orgelempore der Kirche einzurichten. Dieses Oratorium sollte über einen Verbindungsgang direkt vom Palais Ulfeld aus erreichbar sein. Diesbezüglich hat sich ein unsignierter Entwurf für den Oratoriumsgang erhalten. Siehe HHStA, HEHA, Karton 147.

<sup>76</sup> Zu diesem Gebäude siehe: Kraus/Müller 1991, S. 114-115; BDA 2003, S. 329-330; Matzka 2005, Bundeskanzleramt Palais Dietrichstein.

<sup>77</sup> Siehe u. a. den Brief vom 2. Jänner 1802, in dem bereits das Palais Ulfeld erwähnt wird. HHStA, HEHA, Karton 25. Bis zu dessen Erwerb sollten beinahe eineinhalb Jahre vergehen. Im Juli 1803 berichtet Maria

Erzherzog in Folge den jungen, noch unerfahrenen Architekten Luigi Pichl mit der baulichen Adaptierung des Palais beauftragte.<sup>78</sup> Weitere Archivalien bekunden ferner den Verkauf des Palais um 570.000 Gulden an Graf Paumgarten im März 1810.<sup>79</sup> Ein damals von Luigi Pichl angefertigtes Inventar vermittelt eine Vorstellung von der ehemaligen Ausstattung des Palastes.<sup>80</sup>

Für uns entscheidend indes sind vor allem jene Rechnungen, die bezeugen, dass im Auftrag Maria Beatrices kleine Ausbesserungsarbeiten sowie eine größere Renovierung 1808-1809 durchgeführt wurden. Bezeichnenderweise tritt Maria Beatrice im Palais Ulfeld also erst nach dem Tod ihres Ehemanns 1806 als Auftraggeberin in Erscheinung.

Von den Umbauten 1808/9 waren maßgeblich die Bibliothek und ein Kabinett betroffen.<sup>81</sup> Die archivalisch belegten Forderungen von Vergoldern, Stuckateuren, Tischlern und Tapezierern sind jeweils an die Erzherzogin selbst gerichtet, obgleich Maria Beatrice wohl nie rechtliche Eigentümerin des Palasts am Minoritenplatz war.<sup>82</sup> Nachdem Erzherzog Ferdinand Karl am 24.12.1806 in diesem Palais verstorben war, hatte nämlich dessen ältester Sohn Franz die Liegenschaft geerbt. Nur so ist zu erklären, dass Franz das Gebäude im Frühjahr 1810 veräußern konnte, während seine Mutter noch im ungarischen Exil weilte.<sup>83</sup> Briefe belegen zudem den vergeblichen Versuch Maria Beatrices, ihrem Sohn den Wiener Palast zuvor abzukaufen.<sup>84</sup>

Heute verfügt das Palais Ulfeld-Dietrichstein in der Beletage noch über drei Räume, deren klassizistische Wand- und Deckengestaltung auf die Familie Habsburg-Este und die Planungen Luigi Pichls zurückzuführen sind. Welchen Anteil die im Auftrag Maria Beatrices

---

Beatrice schließlich ihrer Tochter Maria Ludovica von dem neuen Palast: „Ho veduto le Vostre Camere nella nuova Casa, che non son grande, ma chiari e di bella vista, e vi è una tappezzeria che vi piacerà.“ HHStA, HEHA, Karton 26, Brief vom 26.7.1803.

<sup>78</sup> Siehe Anhang 7.2., Brief von Luigi Pichl 1829.

<sup>79</sup> Siehe HHStA, HEHA, Karton 147 und Karton 228.

<sup>80</sup> HHStA, HEHA, Karton 659, 1, Inventarisierung des Palais vom 21. März 1810.

<sup>81</sup> Siehe die Rechnungen HHStA, HEHA, Karton 357.

<sup>82</sup> Die Autoren des Dehio nennen hingegen „Maria Beatrix von Este-Modena“ als Eigentümerin des Palais. BDA 2003, S. 329.

<sup>83</sup> Schon 1809 beschloss Franz das Palais zu veräußern. Seine Mutter war zwar nicht gegen dieses Vorhaben, mahnte aber, den richtigen Zeitpunkt abzuwarten. Sie meinte, Franz solle sich bezüglich ihrer Unterkunft keine Sorgen machen: „Riguardo al mio alloggio, avendo io casa sufficiente per me al Giardino, non Vi dovete prender pensiere“. HHStA, HEHA, Karton 27, fol 316-319, Brief aus Groß Wardein vom 20.11.1809. Zu dem Verkauf des Stadtpalais siehe zudem die Aufzeichnungen Erzherzog Ferdinands in: HHStA, HEHA 22/1. Erzherzog Franz verkaufte das Palais mitsamt dem Inventar (Siehe Kaufvertrag in: HHStA, HEHA, Karton 147), behielt sich aber vor, einzelne Einrichtungsgegenstände zurückzukaufen, sollte seine Mutter darauf bestehen.

<sup>84</sup> Sie bot ihrem Sohn 550 000 Gulden für das Palais, wie aus dem Brief Beatrices an ihren Sohn vom 31.3.1810 aus Groß Wardein hervorgeht. HHStA, HEHA, Karton 27, fol. 363.

durchgeführten Adaptierungen von 1808/9 am Aussehen dieser Räume haben, ist gegenwärtig schwer zu ermessen.

Im bereits genannten Inventar Luigi Pichls von 1810 kann auch die auf uns gekommene klassizistische Raumfolge identifiziert werden:

„Ein marmorirter /: Scajola:/ Speisse Saal mit Basrelief und viel Vergoldung, besonders am Gesims und Plafon wie auch am Ofen daneben in der Credenze die Kästen und Tische.

Ein Gessellschaft Zimm[er] mit Roth und grauer Seiden Spallier /: diese Spalliere behaltend man sich vor dem Käufer abzunehmen:/ - zwey Troumeau Spiegeln, ein schöner Kamin von Carara marmor mit Bronze, darüber ein grosser Spiegel mit reichen Rahmen – Ein grosser mit Gold sehr reich verzierter Ofen, überhaupt ist das ganze Zimmer sehr reich an Bildhauer, und Vergolder Arbeit.

Daneben Ein noch grösseres Audienze Zimm[er] mit Lioner Weiß und Gelbe Seid Spallier, /: die Spallier sind wie oben verstanden:/ zwey Troumeau Spiegeln, Ein grosser sehr reich verzierter, und vergoldener Ofen.“

Die beiden letztgenannten Räume weisen noch heute stuckierte, teilweise vergoldete Decken auf, gemalte bzw. geschnitzte Sopraporten, Grisaillemalereien sowie vergoldete Stuckapplikationen in den Fensternischen (Abb. 9 und 10). Der Marmorkamin im von Pichl als „Gesellschaftszimmer“ bezeichneten Raum dürfte von dem Bildhauer Giuseppe Pisani stammen<sup>85</sup>, der ferner die Reliefs im benachbarten Speisesaal schuf (Abb. 12-15). Diese Flachreliefs des besonders prachtvoll erscheinenden, mit gelbem und weißem Stuckmarmor verkleideten Raums, listet Pisani in seinem Werkkatalog folgendermaßen auf:

„Quattro Bassi-rilievi nella Sala manger in Vienna, rappresentanti – Basso-rilievo I. Cerere che presenta un fascio di spiche a Triptolmeo montato sul cocchio datogli dalla Dea, e tirato da due Draghi volatori. – Basso-rilievo II. Pomona con una cesta di frutta e Vertunno con falce in mano da potatore in un orto di piante fruttifere. – Basso-rilievo III. Bacco coronato di pampini, e portante in mano grappoli d’uva sul carro tirato dalle Linci, e seguito da Satiri, e Baccanti con cembali e Sistri. – Basso-rilievo IV. Diana cacciatrice con mezza Luna in testa, e con l’arco, ed il turcasso; due o tre Ninfe compagne, ed alcuni cani in atto d’inseguire un cervo“.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Darauf weist die Nachschrift eines Briefs Erzherzog Ferdinands an seine Gattin in Wiener Neustadt vom 19.7.1803 hin. In dieser bittet er Maria Beatrice um die Maße des Kamins, den Giuseppe Pisani eben anfertigt: „dite a Massimiliano che mi porti le Misure Esterne del Camino che fa il Pisani.“ Siehe HHStA, HEHA, Karton 25.

<sup>86</sup> Pisani 1835, S. 4.

Die Ikonografie der Flachreliefs verweist augenfällig auf die ehemalige Funktion des Raums als Speisesaal (Abb. 11). Die dargestellten Gottheiten Vertumnus, Pomona, Ceres, Diana und Bacchus stehen somit stellvertretend für Früchte, Gemüse, Getreide, Fleisch und Wein.<sup>87</sup>

### ***Gartenpalais Modena, Beatrixgasse 29***<sup>88</sup>

Seit Ende 1803 war die erzherzogliche Familie im Wiener Palais Ulfeld wieder vereint. Die Sommermonate dürfte sie wahrscheinlich ab 1804 im Gartenpalais Strozzi in der Josefstadt verbracht haben. Rechnungen belegen jedenfalls eine Nutzung des Palastes in der Vorstadt bis 1807.<sup>89</sup>

Hatten sich die Habsburg-Este im Palais Strozzi offenbar nur eingemietet, entschlossen sie sich 1806 einen eigenen Sommersitz für die villegiatura zu erwerben. Erstaunlicherweise war es aber nicht Ferdinand, sondern seine Gattin Maria Beatrice, die nun als Käuferin und Auftraggeberin aktiv wurde. Im Frühjahr 1806<sup>90</sup> erwarb sie ein Palais in der Raabengasse, der späteren Beatrixgasse, auf der Landstraße. Dieser Vorort von Wien, der heutige 3. Gemeindebezirk, war zu diesem Zeitpunkt längst als Gegend adeliger Sommerresidenzen etabliert; so hatten hier etwa die Althann, Esterhazy und Harrach Besitzungen.

Schon der Wienplan Arnold Steinhausens von 1710 zeigt an der Stelle des späteren Palais Modena ein Gartengebäude (Abb. 16). Damals befand sich die Liegenschaft im Besitz des kaiserlichen Leibarztes Franz Stockhammer. Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde der vorhandene Bau durch die Familien Stockhammer bzw. Stockhammer-Harrucker erweitert, sodass der Vogelschauplan Joseph Daniel Hubers von 1774/78 bereits ein ansehnliches Palais mit weitläufigem Formalgarten vorstellt (Abb. 18). Der hier, wie auch am

---

<sup>87</sup> Während Giuseppe Pisani vier Basreliefs verzeichnet, befinden sich heute sechs Reliefs an den Wänden des Saals. Eine genaue Betrachtung verdeutlicht, dass die beiden längeren Reliefs an der Längsseite des Raums aus Abgüssen der vier kürzeren an den Schmalseiten zusammengesetzt wurden. Die unregelmäßige Anordnung der Lisenen an den Wänden sowie die leicht uneinheitliche Färbung der Scagliola Dekoration lassen vermuten, dass es in diesem Raum seit der Adaptierung von 1803 zu größeren Veränderungen gekommen ist. Möglicherweise gehen diese Veränderungen auf Umbauten im Auftrag der Fürstin Dietrichstein im späten 19. Jahrhundert zurück, die wohl eine Vergrößerung des Saals verursachten. Vgl. dazu Einreichplan von 1876 im Archiv der MA 37, Akt EZ 1768.

<sup>88</sup> Zu diesem Gebäude siehe: Englmann 1916; Englmann 1917; Englmann 1918; Englmann 1919; Oettinger 1971, S. 5-9; Goebel 1973, S. 126-128; Kat. Ausst. 1978, S. 95-96; Pemmer/Englisch 1981, S. 16-17; Haider 1984, S. 96-103; Kat. Ausst. 2008/2009, S. 148-151, Rizzi 2011.

<sup>89</sup> Darauf lässt ein Eintrag in den Rechnungsbüchern Maria Beatrices schließen, der Kosten für eine „Casa Cotteck“ in der Josefstadt auflistet (HHStA, HEHA, Karton 351). Das Palais Strozzi war seit 1753 im Besitz des Grafen Johann Karl Chotek und seiner Familie. Siehe dazu Lorenz/Rizzi 2007, S. 450.

<sup>90</sup> Der originale Kaufkontrakt konnte im HHStA nicht aufgefunden werden. In den Rechnungsbüchern lassen sich aber ab Mai 1806 Ausgaben für Kauf und Umbau des Palais nachweisen. Siehe HHStA, HEHA, Karton 351, *Cassa Generale di S.A.R* [...].

Nagel-Plan von 1770/73 (Abb. 17) zu erkennende Gartenpalast setzte sich aus einem quergelagerten Haupttrakt mit Mittelrisalit und zwei kurzen Seitenflügeln zusammen. 1790 erwarb Eleonore Fürstin von Liechtenstein diesen Besitz, 1806 verkaufte sie ihn an Maria Beatrice d'Este.<sup>91</sup>

Die neue Eigentümerin beauftragte eine Erweiterung des Baubestands und eine neue Ausstattung des Gartenpalasts. So geht aus dem Ansuchen um Baukonsens vom 17. Mai 1806 nicht nur hervor, dass Maria Beatrice „das in der Rabengasse auf der Landstraße befindliche fürstlich Eleonora Lichtensteinsche Haus samt Garten Nro 366. dann das anstehende Anton Heimsche Haus Nro 337. und 384. erkauft“ hat, sondern auch, dass sie „alldas zu höchst eigenen Gebrauch“ umbauen lassen wolle.<sup>92</sup> Maria Beatrices Wirken als Bauherrin noch zu Lebzeiten ihres Mannes<sup>93</sup> ist umso bemerkenswerter, als sie weder in Mailand noch in Monza als Auftraggeberin nachgewiesen werden konnte und im Palais Ulfeld erst als Witwe Umbauten anordnete. Der Kauf des Gartenpalais erfolgte dessen ungeachtet im Einvernehmen mit ihrem Gatten, der am Umbau des Palastes auch Anteil nahm.<sup>94</sup>

Die Adaptierung des vorhandenen Gebäudes basierte, wie schon beim Stadtpalast am Minoritenplatz, auf Plänen von Luigi Pichl. Ausgeführt wurden diese Entwürfe unter der Leitung des Baumeisters Franz Wipplinger von 1806-1807. In zwei Bauabschnitten wurden an die bereits bestehenden kurzen Seitenflügel dreigeschossige Trakte angebaut<sup>95</sup> und in Folge der ehrenhofartige Baukomplex gegen die Raabengasse durch eine neu errichtete, niedrige Eingangshalle geschlossen (Abb. 20 und 21).

---

<sup>91</sup> Zu den Vorbesitzern des Grundstücks siehe im Detail: Englmann 1916, Oettinger 1971, S. 5-9 und Pemmer/Englisch 1981, S. 16-17. Die Baugeschichte des alten Palais Stockhammer-Harrucker, etwa dessen Erweiterung nach Plänen von Franz Anton Pilgram, wurde jüngst detailliert von Wilhelm Rizzi rekonstruiert. Siehe Rizzi 2011. Eine Vorstellung von dem barocken Palais vermittelt ein Grundriss, der um 1843 im Rahmen von Erweiterungsbauten ausgeführt wurde. Siehe Abb. 40.

<sup>92</sup> WStLA, UKA, A 33, Alte Baukonsense, Akten 1-13475, 1643-1831, 6349/1806.

<sup>93</sup> Er starb am 24.12.1806.

<sup>94</sup> So schreibt Maria Beatrice, dass sie gemeinsam mit ihrem Mann an den Planungen des Umbaus arbeite: „[...] essermi poi trattenuta fino ad ora col Papà, occupati della fabbrichetta da farsi al mio nuovo Giardino“ HHStA, Selekt Chambord, Karton 6, Brief Maria Beatrices an ihren Sohn Ferdinand jun. vom 22.4.1806. Zudem hatte Ferdinand seiner Ehefrau Geld für den Kauf des Palais geborgt. Siehe HHStA, HEHA, Karton 351, *Cassa Generale di S.A.R* [...], Eintrag vom 13.6. 1806: „Alla Cassa Generale di S.A.R. il Suo Arciduca in saldo delli f. 7000 sovvenuti a S.A.R. l'Arciduchessa all'occasione dell'acquisto della Casa, e Giardino alla Raabengasse 35000.“

<sup>95</sup> Die beiden Bauphasen können sowohl über die Rechnungen im HHStA (HEHA, Karton 351) als auch über die Akten und Pläne des WStLA nachvollzogen werden. Die von Baumeister Franz Wipplinger gezeichneten Baupläne zum rechten Flügel (Ansuchen 17. Mai 1806) finden sich in: WStLA, UKA, A 33, Alte Baukonsense, Pläne 1-13475, 1643-1831, 6349/1806; die zum linken Anbau (Ansuchen 7. September 1806) in: WStLA, UKA, A 33, Alte Baukonsense, Pläne 1-13475, 1643-1831, 6429/1806.

Auch die Substruktionen gegen die Waag- bzw. Salesianergasse, die bei den genannten Stadtplänen des 18. Jahrhunderts noch nicht zu sehen sind, dürften unter Maria Beatrice errichtet worden sein.<sup>96</sup> Durch diesen Unterbau setzte sich der Garten des Palais nun terrassenartig vom Umland ab; die in dieser Substruktion befindlichen Gewölbe konnten als Lager und Geschäftslokale vermietet werden (Abb. 23).

Wie zahlreiche Rechnungen belegen, widmete Maria Beatrice der Gestaltung des Gartens besondere Aufmerksamkeit.<sup>97</sup> Anstelle des bestehenden barocken Formalgartens trat nun ein ausgedehnter englischer Landschaftspark, den ihr Gärtner Francesco Barducci anlegte. Der um 1830 publizierte Vasquez-Plan (Abb. 19) vermittelt einen Eindruck von den Ausmaßen und der Disposition des Gartens; ein etwa zur selben Zeit verfasstes Pflanzen-Inventar Barduccis veranschaulicht dessen einstigen botanischen Reichtum.<sup>98</sup> Neben Bäumen und Zierpflanzen fanden sich auch Gemüsebeete und Glashäuser auf dem Areal, letztere vornehmlich in einem vom Park isolierten Abschnitt, dem sogenannte Reservegarten.

Eben von diesem Reservegarten aus stellte ein uns unbekannter Künstler das Gartenpalais Modena Anfang des 19. Jahrhunderts dar (Abb. 25).<sup>99</sup> Hinter dem im Vordergrund wiedergegebenen großen Gewächshaus<sup>100</sup> ragt der neu aufgeführte rechte Seitenflügel des Palais hervor. Von dieser Blickachse präsentiert sich die Fassade 9-achsig, mit flachen Eckkrisaliten, und einem durch Rundbogenfenster und Lisenen ausgezeichneten piano nobile (Abb. 20).<sup>101</sup> Da auch für andere Ansichten des Gartenpalasts diese Perspektive gewählt

---

<sup>96</sup> Darauf lassen Zahlungen an Franz Wipplinger für die Errichtung der *Casematte* schließen. Siehe HHStA, HEHA, Karton 351, *D Spese per gli Acquisti [...]*, Zahlung vom 30.9.1807.

<sup>97</sup> Abgesehen von den Rechnungen (Siehe HHStA, HEHA, Karton 351, *D Spese per gli Acquisti [...]*) belegen zahlreiche Briefstellen die Bedeutung, die der Garten für Maria Beatrice hatte. Sie berichtet von langen Spaziergängen, klagt über der Vegetation schädliches Wetter und kranke Pflanzen. Mehrfach bezeichnet sie den Garten als Ort der Erinnerung; 1808 schreibt sie etwa an ihre Tochter Maria Ludovica „lunedì anderò a stabilirmi al Giardino, dove il mio Cuore troverà tante care memorie di Voi, e dell'epoca che ha assicurato la Vostra felice sorte.“ HHStA, HEHA, Karton 26, Brief vom 26.6.1808.

<sup>98</sup> In dem handschriftlichen Verzeichnis (ÖNB, Handschriftensammlung, 212300-C) listet Francesco Barducci auf 26 Seiten die im Garten vorhandenen Pflanzen auf: von A, wie „Acacia acanthocarpa“ – einer Mimosen Art – bis Z, wie „Zygotyllum Morgsana“ – einem Jochblattgewächs. Siehe Barducci 1833. Eine Fotografie des frühen 20. Jahrhunderts zeigt hingegen nur noch einen ungepflegten, verwilderten Garten (Abb. 24).

<sup>99</sup> Das Aquarell befindet sich als anonymes Werk im Wien Museum (Inv. HMW 29827). Möglicherweise handelt es sich um ein Werk Giovanni Maria Monsornos, von dem sich drei weitere Ansichten des Gartenpalais in Schloss Konopiště erhalten haben. Vgl. dazu Rizzi 2011, S. 267-8. Zu Monsorno als Kammermaler von Erzherzog Maximilian d'Este siehe Kastner 1964, S. 179-184.

<sup>100</sup> Die dargestellten Glashäuser gehen möglicherweise auf Entwürfe Luigi Pichls zurück, der jedenfalls für deren Erweiterung von 1816 verantwortlich zeichnete. Siehe HHStA, HEHA, Karton 414.

<sup>101</sup> Wilhelm G. Rizzi vermutet einen Einfluss des Architekten Giacomo Quarenghis auf diese Fassadengestaltung. Man spüre, so Rizzi, „Quarenghis Hand an der Bibliothek“ (Rizzi 2011, S. 265). Für eine Beteiligung dieses Architekten am Umbau des Gartenpalais gibt es allerdings quellenmäßig keine Belege.

wurde, scheint es, als sei der neue Bibliothekstrakt nach Entwurf Pichls zur neuen Hauptansicht des Modena Palais avanciert.<sup>102</sup>

Auch nach der Fertigstellung der neuen Trakte um 1807<sup>103</sup> wurde im Areal weitergebaut. Ab 1808 bereicherte ein auf einer kleinen Anhöhe errichteter Rundtempel den Garten (Abb. 22); im selben Jahr wurde auch die am 6. Oktober 1808 geweihte neue Palastkapelle fertiggestellt.<sup>104</sup> Dieser tonnengewölbte Saalbau (Abb. 30) befand sich hinter dem linken Seitenflügel des Palais und ersetzte ein Gebäude, das bereits seit 1777 auf der Liegenschaft als öffentlich zugängliches Gotteshaus gedient hatte.<sup>105</sup> Das Patrozinium der Kapelle „Flucht nach Ägypten“ könnte auf das Schicksal der Familie Maria Beatrices, auf ihre Flucht und ihr Leben im Exil hinweisen.<sup>106</sup>

Gegen den Park hin war der Kapelle ein Gartenpavillon in Form eines Tempels vorgelagert (Abb. 31). Das Innere dieses Gebäudes wurde von antikisierenden Reliefs geschmückt, die bacchantische Szenen mit tanzenden und musizierenden Figuren zeigten (Abb. 32). Teile dieser Stuckausstattung werden heute als letzte Relikte des Palastes im Wien Museum aufbewahrt.<sup>107</sup> Das Gartenpalais selbst wurde nämlich 1916 abgerissen, an seiner Stelle 1954 das Gewerbehaus der Wirtschaftskammer nach Plänen Carl Appels errichtet.

Über das Aussehen des Palastes vor dessen Demolierung unterrichten uns zwei Fotoserien der Ateliers August Stauda und Michael Frankenstein.<sup>108</sup> Die Außenaufnahmen zeigen das Palais naturgemäß entsprechend den baulichen Veränderungen, die das Gebäude nach dem Tod

---

<sup>102</sup> Diese Ansicht bietet etwa der Kupferstich aus: Tranquillo, Mollo, Wien's vorzüglichste Gebäude und Monumente, Wien um 1823 (Abb. 28) oder eine jüngere Fotografie (Abb. 29).

<sup>103</sup> Da am 3. Mai 1807 das Palais Strozzi in der Josefstadt aufgegeben wurde (Siehe HHStA, HEHA, Karton 351), dürfte der Palast auf der Landstraße im Sommer desselben Jahres bereits bewohnbar gewesen sein.

<sup>104</sup> Rechnungen zu Tempel und Kapelle finden sich im HHStA, wie auch das Weihedatum des Sakralbaus: Siehe HHStA, HEHA, Karton 351. Aus einem Brief an Erzherzog Karl Ambros erfahren wir zudem, dass Maria Beatrice wünschte, ihr Sohn könne die Weihemesse zelebrieren. HHStA, HEHA, Karton 32, Brief vom 14.9.1808.

<sup>105</sup> Eigens zur Kapelle des 18. Jahrhunderts siehe Englmann 1917.

<sup>106</sup> Diese Annahme findet sich bereits bei Englmann 1916, S. 253. Das Patrozinium wird durch einen Eintrag in den Rechnungsbüchern des HEHA bestätigt, demzufolge Fürst Carlo Albani ein entsprechendes Altarbild besorgte: „[...] un quadro rappresentante la fuga della sacra Famiglia per la nuova Capella alla Casa alla Raaben Gasse...391,51“ Siehe HHStA, HEHA, Karton 351, *D Spese per gli Acquisti [...]*, 16.5.1808.

<sup>107</sup> Zu den Objekten im Wien Museum siehe Kat. Ausst. Wien 2008/2009, S. 148-151. Wie die Korrespondenz zwischen den Städtischen Sammlungen und der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege zeigt, sollte die Vorgängerinstitution des heutigen Wien Museums auch weitere Ausstattungselemente, namentlich die gesamte Einrichtung der Bibliothek, übernehmen. Aus Platzmangel wurden schließlich allein die Stuckfragmente zur Verwahrung übernommen. Siehe dazu Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Akt Ehem. Palais Modena am Modenapark, Briefe vom 17.5., 25.5 und 17.6.1916.

<sup>108</sup> Abzüge beider Serien werden im Wien Museum verwahrt: Inv. Nr. 41.027/1-8 und 41.028/1-6; sowie 42.041-42.044.

Maria Beatrices 1829 erfuhr (Abb. 42 und 43). So wurden unter Erzherzog Ferdinand und dessen Neffen Herzog Franz das Corps de Logis und die Eingangshalle um einen Stock erhöht sowie die Straßenfront vereinheitlicht.

Eine anonyme Zeichnung der Nationalbibliothek (Abb. 27) vermittelt einen Eindruck vom äußeren Erscheinungsbild des Palais vor diesen Umbauten.<sup>109</sup> Der Vergleich zu den Fotografien bestätigt, dass die dekorative Gestaltung der Fassade – die Auszeichnung der Hoffassade durch vertiefte Reliefs mit Festons und Füllhörnern sowie die Betonung des Mittelrisalits durch Pilaster – überwiegend bis ins frühe 20. Jahrhundert erhalten blieb und nur der zentrale Giebelaufsatz mit Uhr durch die Umbauten verloren gegangen war.<sup>110</sup>

Die Fotoserien von 1916 dokumentieren allerdings nicht nur die Fassaden des Palais, sondern als letzte Zeugnisse auch dessen bedeutende klassizistische Innenausstattung.

Im Zentrum des Palasts lag ein oktogonal wirkender Festsaal, der den dekorativen Höhepunkt der Innenausstattung bildete (Abb. 33). Der Raum war mit reichen Grisaillemalereien versehen: Ornamentfriese mit Palmetten, Greifen und Dreifüßen; fingierte Reliefs mit Putti-Bacchanalen und Motive der antikisierenden Grotteske schmückten die Wände (Abb. 35). Das illusionistische Deckenbild dürfte nicht auf Maria Beatrice d'Este zurückgehen, sondern Bestandteil des schon vorhandenen Barockpalais gewesen sein. Diese Malereien zeigten neben Jahreszeitenallegorien die Göttin Flora/Ceres bzw. eine Personifikation der Fruchtbarkeit (Abb. 34).<sup>111</sup>

Eindeutig lokalisierbar ist die mehrfach abgelichtete Bibliothek (Abb. 36 und 37). Diese war im neu erbauten rechten Flügel eingerichtet und gehörte wohl ehemals zu den prachtvollsten Raumschöpfungen des Gartenpalasts. Der lang gestreckte Saal wurde von einer regelmäßigen

---

<sup>109</sup> Neben diesem Blatt dokumentieren auch Bauzeichnungen, die im Rahmen der Aufstockung des Palais 1843 entstanden sind, das ursprüngliche Aussehen der Fassaden. Siehe Abb. 41.

<sup>110</sup> Rizzi erkennt an der Fassadengestaltung der Hoffassade am Mittelrisalit die Formensprache Josef Kornhäusels und beruft sich diesbezüglich auf Paul Tausig, nachdem Joseph Karl Rosenbaum in seinem Tagebuch Kornhäusel als Entwerfer des Gartenpalasts Maria Beatrices nennt. Siehe Tausig 1916, S. 15 und Rizzi 2011, S. 266-267. Kornhäusels Name scheint allerdings weder in den entsprechenden Rechnungsbüchern, noch in einem anderen mir bekannten Dokument des HEHA auf. Aus den Quellen geht bloß hervor, dass Franz Wipplinger für die Verschönerung der Fassade („per l'abellimento della facciata“) und Michael Nesselthaler für den entsprechenden Bauschmuck („per i bassirilievi, festoni, Ornati e capitelli in gesso per l'abellimento della facciata del detto Corpo di Mezzo della Casa alla Raabengasse“) bezahlt wurden. Siehe jeweils HHStA, HEHA, Karton 351, *D Spese per gli Acquisiti [...]*, 18.6.1808 und 24.6.1808. Tatsächlich irritiert die Mischung an innovativen und eher traditionellen, ja geradezu altmodischen Elementen an der Hoffassade. Unklar ist etwa, ob der Giebelaufsatz mit seitlichen Voluten noch auf den älteren Baubestand zurückzuführen ist. Aus den zitierten Rechnungsbüchern im HEHA gehen nur Zahlungen für das Uhrwerk dieses Aufsatzes von 1808 hervor, an den Uhrmacher Paul Hartman und den Glockengießer Friedrich Westendorff.

<sup>111</sup> In der Literatur werden diese Fresken bedenkenlos der übrigen klassizistischen Innendekoration zugerechnet; etwa bei Renate Goebel (Kat. Ausst. 1978, S. 59) oder Oettinger 1971, S. 7-8. Stilistisch sind diese Fresken in *sotto in su*-Manier allerdings deutlich der Tradition illusionistischer Barockmalerei verpflichtet.

Abfolge von Arkaden gegliedert; Ornamentmalereien und in Grisaille-Technik ausgeführte Reliefs zierte die Wände.

Zwei weitere Aufnahmen zeigen ferner ein Zimmer mit fingierter Rauten-Kassettierung (Abb. 38) sowie einen Flachtonnen überwölbten Raum, dessen Decke ebenfalls in Grisaillemalerei kassettiert und mit Rosetten- und Akanthusornamenten dekoriert war (Abb. 39).

Aus Rechnungen des Habsburgisch-Estensischen Hausarchivs gehen die Namen der Künstler und Handwerker hervor, die an der Innenausstattung der Räume beteiligt waren. Beispielsweise scheinen der (Stuck-)Bildhauer Michael Nesselthaler<sup>112</sup>, der Stuckateur Georg Kaiser oder die Maler Winkelmayr und Simon Berger auf.<sup>113</sup>

Handelt es sich bei den Stauda/Frankenstein Fotografien auch zweifelsohne um äußerst bedeutende visuelle Quellen, muss stets beachtet werden, dass diese Aufnahmen in erster Linie den Verfall des Palais dokumentieren. Die schwarz-weiß Fotografien präsentieren leergeräumte, verlassene Räume und lassen keine Rückschlüsse auf die einstige Inneneinrichtung sowie dessen Materialien und Farbwirkung zu. Ungeachtet der trügerischen Tristesse der fotografischen Aufnahmen muss der Gartenpalast einstmals prachtvoll ausgestattet gewesen sein, so bezeichnet ihn etwa Maria Beatrices Neffe Ferdinand III. von Toskana als den schönsten Ort in Wien.<sup>114</sup>

Leider fehlen konkrete Anhaltspunkte für eine exakte Rekonstruktion der ursprünglichen Innenausstattung des Palais – etwa Möbelentwürfe oder detaillierte Raumbeschreibungen. Rechnungen, wie jene des Tapezierers Riegel von 1820 für Ausbesserungsarbeiten im „chinesischen Zimmer“, „Billardzimmer“, „Gold Cabinet“ und „Sitz Sallon“, für die Renovierung von 24 lederbezogenen Stühlen im „Tafelzimmer“ oder der Erneuerung von Stoffdrapierungen, regen in dieser Hinsicht zumindest die Imagination an und liefern Hinweise für das verlorene Mobiliar und die einstige Gestaltung der Innenräume.<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Nesselthaler schuf u.a. die Reliefs in der Eingangshalle. Für diese Arbeiten im „Vestibolo d'ingresso“ wurde der „Scultore Niesselthaler“ am 16. Juli 1807 entlohnt. Siehe HHStA, HEHA, Karton 351.

<sup>113</sup> Siehe HHStA, HEHA, Karton 351, Spese per gli Aquisti, Fabbrica e Amobigliamento della Casa e del Giardino e Sua nuova formazione alla Raabengasse.

<sup>114</sup> Erzherzog Ferdinand (III. Großherzog v. Toskana) aus Würzburg 8.7.1808: „Godo di sentirla carissima Signora Zia al suo Giardino, e sono sempre con lei coi miei pensieri, perché mi pare il più bel luogo di Vienna, ed il più adattato per lei.“ HHStA, HEHA, Karton 351.

<sup>115</sup> Rechnung vom September 1820; siehe HHStA, HEHA, Karton 359 a. Nach Gertrude Aurenhammer hätten die Möbel des Gartenpalais Modena Anfang des 20. Jahrhunderts der Ausstattung des Oberen Belvederes gedient. Siehe Aurenhammer 1969, S. 114. Das weitere Schicksal des Mobiliars konnte bislang nicht rekonstruiert werden.

### *Stadtpalais Modena, Herrengasse 7*<sup>116</sup>

Da Erzherzog Franz das Palais am Minoritenplatz während des ungarischen Exils seiner Mutter im Frühjahr 1810 verkauft hatte, verfügte die nach Wien zurückgekehrte Maria Beatrice über keinen Stadtpalast. Folglich musste sie auch die Winter in ihrem Gartenpalais in der Rabengasse verbringen; eine unbequeme und nicht standesgemäße Lösung.

Bereits von Ungarn aus hatte sie Luigi Pichl damit beauftragt, nach einem geeigneten neuen Wohnsitz in der Stadt zu suchen und die zum Verkauf stehenden Paläste zu begutachten.<sup>117</sup>

Maria Beatrices Wahl fiel zwar schon früh auf das Palais Dietrichstein in der Herrengasse, doch war ihr der Preis, den Fürst Franz Joseph von Dietrichstein-Proskau-Leslie für diese Immobilie verlangte, zu hoch. Erst nach langen Verhandlungen kam es im Mai 1811 zum Abschluss eines Kaufvertrags (Abb. 44), mit dem dieser prominent gelegene Palast mit langer Vorgeschichte in Maria Beatrices Eigentum wechselte.<sup>118</sup>

Seit dem 16. Jahrhundert befand sich die ursprünglich aus zwei Parzellen bestehende Liegenschaft im Besitz der Familie Dietrichstein. Das Gebäude, das sich entlang des Grundstücks erstreckte, umfasste zwei Höfe. Zur Herrengasse hin präsentierte sich der Palast, dessen Baukern im Laufe des 17. Jahrhunderts mehrfach erweitert und umgestaltet worden war, äußerst schlicht. Die Stadtansichten Daniel Hubers zeigen eine lange, geradezu schmucklose Fassade, deren monotone Wirkung nur durch bauplastisch bereicherte Portale abgemildert wurde (Abb. 45). Das Innere des Dietrichsteinpalais dürfte einstmals reich ausgestaltet gewesen sein. Allein die von 2003-2006 freigelegte Sala Terrena – ein Renaissancebau mit bedeutenden Barockfresken – legt davon heute noch Zeugnis ab.<sup>119</sup>

Unmittelbar nach dem Kauf ordnete die Bauherrin die Adaptierung des bestehenden Gebäudes für ihren Gebrauch an. Nach Plänen Luigi Pichls wurde unter der Leitung des

---

<sup>116</sup> Zu diesem Gebäude, dem heutigen Innenministerium, siehe: Dreger 1918; Troll 1996/5/66; Wagner-Rieger 1970, S. 34; Goebel 1973, S. 134-139; Kat. Ausst. Wien 1978, S. 89-100; Feuchtmüller 1982, S. 52-58; Rizzi 1997; Kraus/Müller 1991, S. 130-133; BDA 2003, S. 512-515; Matzka 2005; Mager 2008, S. 106-109.

<sup>117</sup> Siehe Anhang 7.2., Brief von Luigi Pichl 1829. Aus der Korrespondenz mit ihrem Sohn Francesco erfahren wir, dass Maria Beatrice unter anderem das Palais Starhemberg und Palais Palm in Erwägung zog. Sie schreibt: „Sapete forse già che debbo rinunziare alla Casa Staremberg, perchè il C[on]te Zichy (che ha rivenduta quella Ausperg) ha fatto un lungo contratto d'affitto. Ora ho pensato a quella del P. Palm, che abitavano i Zamoiska, e ho fatto prendere delle informazioni, senza nominarmi.“ HHStA, HEHA, 27, Brief aus Groß-Wardein vom 23.2.1810, fol 355.

<sup>118</sup> Der originale Kontrakt vom 9.5.1811 (HHStA, HEHA, Karton 349) sieht den Kaufpreis von 284 000 Gulden vor.

<sup>119</sup> Zur Baugeschichte des Palais Dietrichstein und dessen Umgestaltungen im 17. Jahrhundert siehe Rizzi 1997, S. 29-39.

Baumeisters Franz Wipplinger die vorhandene Bausubstanz reguliert, erweitert und modernisiert.<sup>120</sup>

Maria Beatrice plante das Palais so bald als möglich zu beziehen, die von ihr beauftragten Umbauarbeiten dauerten jedoch länger an als erwartet. Selbst nach dem Einzug der Erzherzogin Ende 1813 war die Adaptierung des Palais nicht abgeschlossen.<sup>121</sup> Aus der Korrespondenz der Erzherzogin kann geschlossen werden, dass schlechtes Wetter und Mängel an der bestehenden Bausubstanz die Fertigstellung stets verzögerten. Auch die horrenden Materialkosten im damals kriegsbedingt wirtschaftlich angeschlagenen Wien dürften sich auf die Ausführung des Umbaus negativ ausgewirkt haben.<sup>122</sup>

Über den langsamen Baufortschritt unterrichten uns die Briefe Maria Beatrices an ihren Sohn Franz. Sie schreibt ihm im Oktober 1811, dass die Umbauarbeiten zwar schon vorangeschritten seien, sie aber diesen Winter noch in der Einsamkeit ihres Gartenpalais verbringen werde müsse.<sup>123</sup> Im Dezember 1811 vermeldet Beatrice, dass die Baustelle teilweise schon unter Dach sei.<sup>124</sup> Während sie im April 1812 noch zuversichtlich ist, im selben Jahr das Palais beziehen zu können<sup>125</sup>, erkennt sie im September, dass sie auch diesen Winter in der Rabengasse wird fristen müssen.<sup>126</sup> Bald darauf zieht Maria Beatrice erstmals Bilanz über den Umbau. Sie schildert ihrem Sohn das Palais in der Herrengasse als bescheiden, aber bequem und meint, dass der Palast größer erscheine als er tatsächlich sei. Ferner beklagt sie das zu niedrige Erdgeschoß und den schlechten Zustand der alten Mauern,

---

<sup>120</sup> Die Veränderungen an der vorhanden Bausubstanz können an einer Grundrisszeichnung Luigi Pichls abgelesen werden (Abb. 49). Dieser Grundriss kann auf das Jahr 1816 datiert werden, da ihn der Architekt in einem Schreiben an Hofrat Bussetti vom 1. Mai 1816 als eben vollendet erwähnt. HHStA, HEHA, Karton 414.

<sup>121</sup> Der Stuckateur Nesselthaler wird beispielsweise erst am 13.10.1815 für seine Arbeiten im Oktogon bezahlt. Siehe HHStA, HEHA, Karton 403.

<sup>122</sup> So klagt Maria Beatrice 1811 ihrem Sohn Ferdinand, dass die Kosten für die Baustelle schrecklich hoch seien: „Le spese per la mia fabbrica sono terribili“. In seinem Antwortschreiben erklärt Erzherzog Ferdinand seiner Mutter, dass aufgrund der derzeitigen Finanzkrise – 1811 hatte Kaiser Franz I. den Staatsbankrott erklärt – schon einige Bauherren ihre Bauprojekte verkleinern oder gar aufgeben mussten. Siehe HHStA, Selekt Chambord, Karton 10, Korrespondenz zwischen Maria Beatrice d’Este und Erzherzog Ferdinand jun., Briefe vom 5.9. und 7.9.1811.

<sup>123</sup> „Ora vi dirò, che avendo effettuato io la compra della Casa Dietrichstein (come vi l’ho scritto più volte con dettaglio, ma però lo replico a buon conto) ho intraprese subito la fabbrica necessaria, ch’è ben avanzata, e spero portata sotto tetto prima del gelo; ma per l’inverno prossimo non sarebbe possibile di abitarvi; e ce ne staremo qui al giardino in solitudine [...]“, HHStA, HEHA, Karton 27, Brief an Francesco vom 31.10.1811, fol. 394.

<sup>124</sup> „Voglio dirvi che la mia fabbrica è bene avanzato essendo già sotto tetto le due camere di doppio al mio appartamento.“ HHStA, HEHA, Karton 27, fol. 388-389, Brief an Francesco vom 21.12.1811.

<sup>125</sup> HHStA, HEHA, Karton 27, fol. 436-437, Brief an Francesco vom 16.4.1812.

<sup>126</sup> HHStA, HEHA, Karton 27, fol. 426, Brief an Francesco vom 18.9.1812. Ein Beziehen des Palastes in diesem Jahr war aufgrund der noch feuchten Mauern unmöglich. So schreibt Erzherzog Ferdinand (III. Großherzog v. Toskana) am 23.10.1812 seiner Tante: „Mi dispiace che’Ella debba ancora passare un Inverno al suo Giardino, ma son con lei che sia assai malsano abitare una Casa con Muraglie fatte di fresco: che sento sia il caso della sua.“ HHStA, HEHA, Karton 31.

der langwierige Arbeiten verursacht und die Errichtung eines dritten Stockwerks unmöglich gemacht hätte.<sup>127</sup> Im Oktober 1813 kündigt die Erzherzogin an, aufgrund des prognostizierten strengen Winters noch im selben Jahr ihr Stadtpalais beziehen zu wollen, selbst wenn dieses bis dahin nicht fertiggestellt sein sollte.<sup>128</sup> Am 26. Dezember kann sie Erzherzog Franz endlich berichten, dass sie in zwei Tagen – nach zweieinhalbjährigem Umbau des Palastes – ihr Gartenpalais verlassen und in die Stadt ziehen werde.<sup>129</sup> Aus Briefen an Maximilian d’Este ist jedoch zu schließen, dass große Teile ihres Appartements zu diesem Zeitpunkt noch unvollendet waren und sie gezwungen war, zunächst das Audienzzimmer ihres Sohnes zu benutzen.<sup>130</sup>

Durch das Beibehalten der alten Grundmauern waren Pichl und Wipplinger bei der Adaptierung des Palais deutlich Grenzen gesetzt. Luigi Pichl bekannte demgemäß später, dass er bei dem Umbau des Stadtpalastes „sehr gebunden“ war.<sup>131</sup> Auch die neugestaltete Fassade des Palais (Abb. 46) entspricht in Erstreckung und Gleichmäßigkeit den Vorgaben des barocken Vorgängerbaus. Trotz des geringen architektonischen Spielraums gelang es, die gestreckte Front zu strukturieren und durch dekorative Akzente zu beleben: Die 18-achsige Schauseite mit rustiziertem Sockelgeschoß wird durch 15 Kolossalpilaster vertikal gegliedert und von 2-achsigen, Dreiecksgiebel bekrönten Risaliten eingefasst. Die äußerst zurückhaltende Fassade wird horizontal durch ein schmales Gesimsband und eine Attikabalustrade ausgezeichnet; ferner durch die giebelförmigen Fensterverdachungen der Beletagezone und durch Balkone in den Portalachsen bereichert.

Hinter dem linken Portal verbirgt sich eine Eingangshalle mit eingestellten toskanischen Säulen. Über diese Halle kann rechterhand das Vestibül betreten werden, wo gekoppelte toskanische Säulen mit rotmarmornen Schäften den Übergang zum Treppenhaus flankieren.

---

<sup>127</sup> „La casa è riuscita discreta di apparenza, e comoda per li alloggi; ma si è dovuto metter mano a quasi tutti i muri, per i guai che si sono trovati, e sarebbe stato impossibile l’inalzar un terzo piano; Vi ricorderete che la Casa è inserito fra due; onde lateralmente riesce tutta semplice, e per ciò non ha in realtà tanta abitazione come a prima vista annunzia l’apparenza; ed ha il difetto che il pian terreno è troppo basso.” HHStA, HEHA, Karton 27, fol. 446-453, Brief an Francesco vom 29.10.1812.

<sup>128</sup> HHStA, HEHA, Karton 27, fol. 471-472, Brief an Francesco vom 9.10.1813.

<sup>129</sup> „[...] dopo domani mattina vado a stabilirmi in Città, dove tutto è stato fatto in tre mesi, alla meglio, mentre sapete che sospeso ogni ammobigliamento, e quelle tali finizione che esigono tempo; ho trasporto ci molto da qui, e però manca molta [...]” HHStA, HEHA, fol. 500, Karton 27, Brief an Francesco vom 26.12.1813.

<sup>130</sup> HHStA, Selekt Chambord, Karton 12, Briefe an Erzherzog Maximilian vom 18.11.1813 und 21.12.1813.

<sup>131</sup> Diese Formulierung findet sich in einem Werkverzeichnis, das Pichl einem Schreiben vom 27.2.1815 an den Akademieprotector Metternich beilegte. Darin nennt er u.a. „6. das Palais in der herrenGasse /: bey welchen der Künstler zwar sehr gebunden war:“. Siehe Akademiearchiv, VA, Karton 34, 1815, fol. 122. Auf dieses Dokument verwies bereits Rizzi 1997, S. 40.

Die hier ansetzende dreiläufige Podesttreppe führt in das erste Obergeschoß, in die prunkvoll ausgestaltete Beletage (Raum 1).<sup>132</sup>

Die Wände des Treppenhauses (Abb. 51) sind horizontal durch Gesimsbänder und ein abschließendes Kranzgebälk, vertikal mittels Arkadennischen gegliedert. In drei der Nischen befinden sich Skulpturen; Darstellungen der antiken Göttinnen Minerva (Abb. 52), Diana (Abb. 53) und Ceres (Abb. 54). Bei diesen Statuen handelt sich um freie Nachschöpfungen antiker Skulpturen. Als Vorlagen dürften die Statuen *Minerva Giustiniani*, *Ceres Mattei* und *Diana Cacciatrice* bzw. *Diana Succinta* gedient haben, die heute in den Vatikanischen Sammlungen aufbewahrt werden.<sup>133</sup>

Der Schöpfer dieser Statuen war bislang unbekannt.<sup>134</sup> Mittels der Rechnungsbücher des Habsburgisch-Estensischen Hausarchivs kann nun die Autorenschaft Giuseppe Pisanis nachgewiesen werden. Der Bildhauer wurde 1813/1814 für vier Skulpturen im Treppenhaus bezahlt<sup>135</sup>, die er auch in seinem Werkverzeichnis auflistet: „[...] quattro Statue per lo Scalone del proprio Palazzo, che rappresentano – Apollo – Diana – Cerere – Minerva“.<sup>136</sup>

Unklar ist, was mit der vierten hier genannten Statue geschah, die einst Apoll darstellte. In einem Grundrissplan Luigi Pichls (Abb. 49) ist diese Skulptur im Treppenhaus in Gestalt eines grauen Rechtecks verzeichnet. Sie dürfte ehemals gegenüber der Statue der Diana aufgestellt gewesen sein; eben an der Stelle, wo dem Treppenhaus durch einen jüngeren Zubau seitlich ein Gang vorgelagert wurde. Möglicherweise ging die Apollo-Skulptur bei diesen baulichen Veränderungen des 19. Jahrhunderts verloren, vielleicht aber wurde sie durch den Bombentreffer zerstört, der das Palais 1944 schwer beschädigte.<sup>137</sup>

---

<sup>132</sup> Die Nummerierungen beziehen sich auf den Grundriss im Abbildungsteil (Abb. 50).

<sup>133</sup> Während Minerva und Ceres streng dem jeweiligen antiken Modell folgen, dürfte für die Skulptur der Diana sowohl der dynamische Typus *Diana Cacciatrice*, wie auch der beruhigtere Typus *Diana Succinta* Vorbildlich gewirkt haben. Die beiden Diana-Statuen, wie auch die *Mattei Ceres*, befanden sich damals im Museo Pio Clementino und wurden auch in das berühmte Tafelwerk des späten 18. Jahrhunderts aufgenommen (siehe: *Il Museo Pio Clementino*, Band 1, Rom 1783, Tafel 31 und 41; *Il Museo Pio Clementino*, Band 3, Rom 1790, Tafel 37). Die Statue der *Minerva Giustiniani* hingegen war zur Entstehungszeit der Wiener Skulptur im Besitz Lucien Bonapartes und kam erst 1817 in die Vatikanischen Sammlungen. Siehe Haskell/Penny 1981, S. 269-271.

<sup>134</sup> Auch eine Zuschreibung an Josef Klieber wurde diskutiert. Diesbezüglich widersprüchlich äußert sich Schmid 1987, S. 145-146 und S. 339.

<sup>135</sup> Siehe erste Zahlung vom 31.7.1813 über 1502 Gulden „Allo Scultore Pisani acconto delle 4 Statue per lo scalone“ und die zweite Zahlung vom 29.9.1814 von 498.- HHHSt, HEHA, Karton 403, *Spese della Fabbrica e mobigliamento*.

<sup>136</sup> Pisani 1835, S. 4.

<sup>137</sup> Für einen früheren Verlust dieser Statue spricht, dass Max Dreger bereits 1918 nur „die drei Figuren im Stiegenhaus“ erwähnt (Siehe Dreger 1918, S. 288). Merkwürdigerweise nennt Feuchtmüller zwar ebenfalls drei Statuen im Treppenhaus, bezeichnet diese aber als „Pallas Athene, Apoll und Klio, die Muse der Geschichte“ (Siehe Feuchtmüller 1982, S. 57). Kann Feuchtmüllers Interpretation der Ceres als Clio – in Anbetracht des

Durch Umgestaltungen und Renovierungen des 19. und 20. Jahrhunderts wurde jedenfalls in die ursprüngliche Struktur der Beletage-Appartements eingegriffen. Durch die Adaptierung des Palais zu einem Amtsgebäude kam es nicht nur zu Veränderungen der originalen Raumschließungen, es ging auch die Kenntnis um die ehemaligen Raumfunktionen verloren. Trotz zahlreicher Hinweise, die Verzeichnisse, Rechnungen und Inventare liefern, können die vormaligen Appartements hinsichtlich einstiger Nutzung und Funktion nicht in ihrer Gesamtheit rekonstruiert werden.

Wie der Vergleich zu einem Grundriss von 1816 (Abb. 49) zeigt, war der an das Treppenhaus anschließende Raum 2, der sich heute langgestreckt und saalartig präsentiert, einstmals wesentlich kleiner dimensioniert.<sup>138</sup> Ursprünglich dürfte er als Lakaienstube gedient haben, jedenfalls wird er in einem Möbelinventar als „Salle de valets de pieds“ bezeichnet. Wohl ehemals von diesem Raum aus war die sich parallel zur Herrengasse erstreckende, höchst repräsentativ ausgestattete Appartement-Enfilade erschlossen.

Diese nahm ihren Anfang mit Raum 3, den Maria Beatrice „Camera degli Uscieri“ nannte und der in Inventaren die Bezeichnung „Chambre des Hussiers“ oder „Zimmer der Thürhüter“ trägt. Der heute eher schlicht dekorierte Raum verfügt über zurückhaltend vergoldete Boiserien an den Wänden und ornamentale Grisaillemalerei an der Decke (Abb. 55). Die ebenfalls monochrom gemalten Sopraporten dürften später ergänzt worden sein, schließlich befanden sich hier noch 1830 vier Landschaftsbilder über den Türen. Für diese Gemälde war 1812 der Maler Carl Steinböck entlohnt worden, der auch zwei große Leinwandbilder für diesen Raum geschaffen hatte. Die beiden großen Bilder stellten Besitzungen Maria Beatrices dar: die Villa d’Este in Tivoli und das Gartenpalais in der Rabengasse (Abb. 26).<sup>139</sup> Der Verbleib der sechs Gemälde, die laut Maria Beatrice in diesem Raum einst einen sehr guten Eindruck, einen „buonissimo effetto“, machten, ist ungeklärt.<sup>140</sup>

---

irreführenden Attributs der Schriftrolle – auch nachvollzogen werden, ist es unverständlich, weshalb er statt der Figur der Diana einen Apoll nennt. Auf diese ikonografischen Unklarheiten verwies zuletzt Mager 2008, S. 107.

<sup>138</sup> Der Raum zeigt sich heute weitgehend schmucklos; die Wandgliederung an dessen Schmalseiten geht auf rezente Restaurierungen zurück.

<sup>139</sup> Zahlung vom 28. 9.1812 „al Pittore Steinböck per la Pittura a Olio di due Quadri grandi e quattro sopraporti per la stanza degli usserie [...]“; Siehe HHStA, HEHA, Karton 403, *Spese per l’aquisto, e fabbrica [...]*. Die genannten Bilder entsprechen folgendem Eintrag eines Inventars der Kunstgegenstände: „6 Tableaus von Leinwand in der Wand befestigt, von den beiden großen stellt das eine das Palais in der Raabengasse und das andere die Ansicht der Villa Estense in Tivoli vor, die übrigen 4 sind idealisierte Landschaften, über den 4 Flügelthüren angebracht.“ HHStA, HEHA, Karton 22/2, *Inventarium von denjenigen [...]*. Bei den Landschaften könnte es sich um Darstellungen weiterer Besitzungen Maria Beatrices in Italien gehandelt haben

<sup>140</sup> Maria Beatrice schrieb an ihren Sohn Maximilian: „La Camera detta degli Uscieri è compita com’era destinata, e i quadri Vi fanno buonissimo effetto;“ (HHStA, Selekt Chambord, Brief an Erzherzog Maximilian

Der linkerhand angrenzende Raum 4 präsentiert sich wesentlich reicher gestaltet. Die Wandflächen zwischen der weißen Boiserie sind heute mit rotem Stoff bespannt, waren aber ursprünglich mit gelber Seide verkleidet. Dieser Seidenbespannung verdankte der Raum auch seinen ehemaligen Namen „Gelbes Gesellschaftszimmer“ bzw. „Chambre jaune de Conversation“.<sup>141</sup> Die Deckenmalereien des Spiegelgewölbes sind wiederum monochrom ausgeführt, dieses ist nun aber dichter ornamentiert (Abb. 56 und 57). Während die friesartige Rahmung des zentralen Deckenfeldes hermetisch von Greifen, gekreuzten Füllhörnern, Girlanden und Elementen der Kandelaber-Groteske ausgefüllt wird, ist die Mitte nur moderat durch Palmetten und Akanthus bzw. durch dezente Vergoldungen ausgezeichnet.

Im angrenzenden Raum 5 (Abb. 58) – dem ehemaligen Audienzzimmer Maria Beatrices – ist die Fülle an Ornamenten noch weiter gesteigert. Dem hohen Rang dieses Raums innerhalb der Appartement-Hierarchie entsprechend, ist die Decke besonders wirkmächtig gestaltet: auf eine kassettierte Randzone folgen im Deckenspiegel reliefierte Ornamentfelder, die ein großes Längsoval rahmen (Abb. 59, 60, 62, 63). Das Dekorationsprinzip des Gewölbes ähnelt zwar dem der vorangegangenen Räume – die Ornamentfülle nimmt zur Mitte hin ab und es treten mit Greifen und Füllhörnern zudem die gleichen Zierelemente auf – doch sind die Einzelformen nicht länger in Grisailletechnik als malerisch fingierte Reliefs ausgeführt, sondern plastisch aus Stuck gearbeitet. Zudem wird dieser Raum materialesemantisch durch den üppigen Einsatz von Blattgold akzentuiert.

Vergoldete Boiserien, große Wandspiegel (Abb. 61) und ein fein gearbeiteter Marmorkamin schmücken die Wände des heute als Büro der Innenministerin dienenden Raums. Während die wandfesten Leuchter wie auch der prachtvolle Luster wahrscheinlich zur originalen Innenausstattung zählen, ist die gegenwärtig rote Stofftapedierung jüngerer Datums. Ursprünglich waren die Wände mit goldgestreifter blauer Seide bespannt, mit der auch die Sitzmöbel des Raums bezogen und die Fenster drapiert waren.<sup>142</sup>

Das angrenzende Kabinett 6 ist als intimer aber höchst repräsentativer Raum zu werten. Nicht imponierend wie der Stuckplafond im Audienzzimmer, dafür elegant und präziös präsentiert sich hier die Decke. Sie wird von floralen und geometrischen Zierformen bereichert sowie durch vier kleine ovale Reliefs mit Jahreszeitenallegorien (Abb. 65), die an antike Gemmen

---

vom 21.12.1813). Die Darstellung des Gartenpalastes befand sich noch im frühen 20. Jahrhundert im Stadtpalais Modena. Siehe Dreger 1918, S. 288. Und Abbildung bei Englmann 1918.

<sup>141</sup> HHSStA, HEHA, Karton 22/2, fol. 494-508, *Inventar des Mobiliars*.

<sup>142</sup> Nach dem Möbelinventar seien die Wände „tappessée de soie bleu avec rayes d’or“ HHSStA, HEHA, Karton 22/2, fol. 494-508, *Inventar des Mobiliars*.

erinnern und den kostbaren Charakter des Raums noch steigern. Das auf quadratischem Grundriss basierende Kabinett schließt mit einer Apsis (Abb. 64), deren Kalotte, wie auch die übrigen Wände, durch vergoldete, feingliedrige Ornamentapplikationen im Stil der Renaissance-Groteske bereichert ist.

Mit diesem Kabinett endet eine Raumfolge, die dem traditionellen Palastschema *Prima Antecamera* (3), *Seconda Antecamera*(4), Audienzzimmer (5) und *Retirade* (6) entspricht. Bemerkenswert erscheint die subtile Abstufung in unterschiedliche Grade der Plastizität und Vergoldung innerhalb dieser Räume, die dem aus der frühneuzeitlichen Profanarchitektur vertrauten Prinzip des hierarchisch strukturierten Appartements folgt.

Während sich die genannte Raumfolge als in sich geschlossenes, repräsentatives Appartement präsentiert, fällt es schwer, weitere Wohneinheiten in der Beletage zu rekonstruieren. Lage und Disposition des Appartements von Erzherzog Maximilian sind etwa ebenso ungeklärt wie die Anordnung der privaten Wohnräume Maria Beatrices.<sup>143</sup>

Von dem bereits besprochenen Vorraum 4 kann das prachtvolle Oktogon, Raum 11, betreten werden (Abb. 69). Dieser Zentralraum verbindet die Appartements mit den weiteren Räumen des *piano nobile* und stellt zugleich die dekorative Kulmination innerhalb des Modena Palastes dar. In die Wände des achteckigen Baus sind Arkadennischen eingeschnitten, in denen sich alternierend Türen und Wandspiegel befinden. Unterhalb der Arkadenbögen sind acht lünettenförmige, äußerst plastisch gearbeitete Reliefs eingelassen. Diese Reliefs zeigen Götter und Götterpaare: Flora (Abb. 72) – Apoll und die Musen – Venus und Mars – Jupiter und Juno (Abb. 74) – Ceres (Abb. 71) – Diana – Bacchus und Ariadne (Abb. 75) – Herkules. Möglicherweise versinnbildlichen sie in ihrer Anordnung den Jahreszeitenverlauf, vom Frühling (Flora) bis zum Winter (Herkules).<sup>144</sup>

Zu einem der Reliefs – Bacchus und Ariadne – hat sich ein Entwurf Josef Kliebers erhalten (Abb. 76).<sup>145</sup> Es können zwar keine Zahlungen an diesen Bildhauer nachgewiesen werden,

---

<sup>143</sup> Auf zwei der weiteren Wohnräume der Beletage, deren Funktion nicht geklärt werden konnte, soll aufgrund ihrer bemerkenswerten Gestaltungen noch hingewiesen werden: Auf den möglicherweise ehemals mit Tapisseries geschmückten, 1944 stark beschädigten Raum 8 sowie auf den präziösen Raum 9 mit gemalter Deckenkassettierung (Abb. 66) und qualitativ hochwertiger Grisailledekoration (Abb. 68). Nicht unerwähnt darf zudem die kleine Hauskapelle, Raum 13, bleiben (Abb. 67).

<sup>144</sup> Schmid erkennt hingegen ein „familiengeschichtlich allegorisches Reliefprogramm“. Siehe Schmid 1987, S. 145.

<sup>145</sup> MAK, Handzeichnungen, Kasette XVII, KI 3676-1.

doch hat Klieber nach eigener Aussage „6 Basreliefs aus Gyps in die Herrengasse“<sup>146</sup> geliefert.

Auf die Lünettenzone des Oktogons folgt ein engmaschiges Netz aus floralen bzw. geometrischen Ornamenten und figürlichen Darstellungen (Abb. 70, 73). Die grazil stuckierten Festons, Medaillons und geflügelten Genien überziehen die gesamte Decke und verleihen dem Raum eine außerordentlich prachtvolle Wirkung. Diese kleinteilige Stuckarbeit dürfte allerdings nicht auf Klieber zurückgehen, sondern von dem Bildhauer Michael Nesselthaler angefertigt worden sein.<sup>147</sup>

Über das Oktogon ist Raum 11 (Abb. 77) erschlossen, der wohl einstmals als Speisesaal diente. Die Wände sind hier erneut boisiert, durch Pilaster und Spiegel gegliedert, sowie mit – wohl ebenfalls nicht originaler – roter Textilbespannung versehen. Der Raum wird von einer äußerst qualitativ ornamentierten Flachtonne überwölbt (Abb. 78). Üppiges Akanthuswerk, mannigfache Friesformen, Putti und Medaillons – jeweils in Grisailletechnik gemalt – schmücken das Gewölbe (Abb. 80, 81). Die Lünettenfelder an den Schmalseiten zeigen malerisch fingierte Reliefs mit antikisierenden Szenen: Um einen Opferaltar tanzende und musizierende Gestalten sowie einen bacchantischen Reigen (Abb. 79, 82). Die dargestellten Opfergaben, Fruchtkörbe und Trinkgefäße dürften auf die ursprüngliche Funktion des Raums als Speisesaal verweisen.

Möglicherweise wäre einstmals der über den angrenzenden Raum betretbare Saal 12 für diese Nutzung bestimmt gewesen (Abb. 83). Der zwischen den beiden Innenhöfen quergelagerte, längsrechteckige Saal verfügt an den beiden Schmalseiten über jeweils drei Fenster. Mächtige Halbsäulen und die weiße Scagliola-Wandverkleidung verleihen dem Raum einen vornehmen und festlichen Charakter (Abb. 85). Der an den Wänden durch die Marmorimitationen und Vergoldungen vorgegebene noble Gold-Weiß-Akkord wird in den ornamentalen Grisaillemalereien der Decke fortgesetzt (Abb. 84).

Dieser Saal nimmt nicht nur wegen seiner Dimensionen eine Sonderstellung im Palast ein; er spielt aufgrund der brisanten Frage um seine Autorenschaft auch eine zentrale Rolle innerhalb

---

<sup>146</sup> Schmid 1987, S. 145. Hildegard Schmid bezweifelt, dass sich Klieber hierbei auf die Oktogonlünetten bezieht, da er nur sechs und nicht acht Reliefs nennt.

<sup>147</sup> Siehe Zahlung vom 13.10.1815 in: HHStA, HEHA, Karton 403, *Conti*. Aus den Rechnungsbüchern des HHStA gehen die Namen von weiteren Künstlern und Handwerkern hervor, die an der Ausstattung des Modena Palastes beteiligt waren. Neben den bereits genannten Bildhauern Pisani und Nesselthaler, sind der Stuckateur Postel (Postl), die Maler Geyling, Berger, Steinböck und Sacchetti, sowie die Tischler Roth und Leistler hier nachweislich beschäftigt gewesen. Viele der genannten Personen, wie auch der Architekt und Baumeister, waren bereits an der Baustelle des Gartenpalais in der Rabengasse tätig gewesen.

der Fachliteratur. Seitdem Max Dreger 1918 auf Entwürfe Giacomo Quarenghis für diesen Raum verwies, wurde die Bedeutung dieses Architekten nicht nur für die Gestaltung des Speisesaals, sondern generell für die Adaptierung des Palais diskutiert.

Giacomo Quarenghi (1744-1817), aus der Nähe Bergamos stammend, studierte Malerei und Architektur in Rom und war ab 1781 in Russland für Katharina die Große tätig. Auch unter den Zaren Paul I. und Alexander I. vielbeschäftigt, realisierte Quarenghi den Großteil seines architektonischen Schaffens in Russland. Zu seinen Hauptwerken zählen das Eremitage-Theater oder das Smolny-Institut in St. Petersburg sowie Bauten in Zarskoje Selo (Puschkin) oder Peterhof. Trotz seiner Absenz gelangte Quarenghi auch in Italien schon früh zu Ruhm. In Mailand beklagte etwa Giocondo Albertoli 1793, dass dieser Architekt nicht in seinem Heimatland sondern im fernen Russland reüssierte.

Die wichtigsten Entwürfe Quarenghis veröffentlichte 1821 dessen Sohn Giulio. In dem Stichwerk „Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi“ finden sich auch die bereits erwähnten Pläne für „la Salle à manger de Son Altesse Royale l’Archiduchesse Marie Beatrice de Modene à Vienne“, also für den Speisesaal Maria Beatrices.<sup>148</sup>

Aus dem entsprechenden Begleittext ist zu schließen, dass Giacomo Quarenghi diese Entwürfe zur Zeit seiner letzten Italienreise 1810/1811 anfertigte. Ein Brief Quarenghis an Antonio Canova vom 18. September 1810 bestätigt, dass der Architekt auf der Durchreise von Russland nach Bergamo in Wien Halt machte.<sup>149</sup> Als er ein Jahr darauf nach St. Petersburg zurückkehrte, machte er erneut in Wien Station. Während dieses zweiten Aufenthalts in der Residenzstadt war Quarenghi an den Umbauarbeiten des Palais in der Herrengasse beteiligt. Das belegen Briefe Maria Beatrices an ihre Söhne Ferdinand und Franz. Erzherzog Franz schrieb sie am 14.9.1811: „Ora sono occupata della mia Fabbrica alla quale si lavora con attività; e il buon Quarenghi capitato qui di ritorno, Vi assiste in queste giorni, che sta qui. Si eseguisce quello che riterrete progettato da principio come necessario ad abitarvi.“<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Siehe Quarenghi 1821, Tafeln 15 und 16. Die abgebildeten Kupferstiche folgen weitgehend einer Zeichnung Giacomo Quarenghis, die heute in St. Petersburg (Eremitage, Zeichnungen Inv. Nr. 9731) aufbewahrt wird, siehe Abb. 86.

<sup>149</sup> In diesem Brief berichtet Quarenghi Canova von seiner Besichtigung des Marie-Christinen-Grabmonuments in der Augustinerkirche: „Abbiamo ammirato tutti per la prima volta il suo superbo monumento dell’Arciduchessa [...] e tutti eravamo nell’estasi della più grande ammirazione, ma tutto quello che le potrei dire, sarebbe al di sotto del sublime merito del medesimo.“ Siehe Zanella 1988, S. 329.

<sup>150</sup> Siehe HHStA, HEHA, Karton 27, fol 404, Brief Maria Beatrices an Francesco vom 14.9.1811. Auf diesen Brief hat bereits Renate Goebel hingewiesen. Siehe Goebel 1973, S. 136, Anm. 1.

Ist somit Quarenghis Mitwirken am Modena-Palast auch gesichert, kann über seinen konkreten Anteil am Umbau nur spekuliert werden. Dreger war der Ansicht, dass Quarenghi die allgemeinen Richtlinien für den Umbau vorgegeben hätte, da schließlich „in dem Bau sein Geist“ herrsche. Nicht nur der sogenannte Speisesaal, auch weitere Räume, namentlich das Treppenhaus und die Kapelle, seien unmittelbar von Quarenghi beeinflusst.<sup>151</sup> Dreger stellte zudem zahlreiche Analogien zwischen der Fassade des Palastes und dem Äußeren des St. Petersburger Eremitage-Theaters fest.<sup>152</sup>

Feuchtmüller schrieb – eher willkürlich – Fassade, Torhalle, Vestibül, Treppenhaus und Kapelle Luigi Pichl zu, Quarenghi hingegen sämtliche Innendekorations- und Möbelentwürfe.<sup>153</sup> Rizzi sieht ebenfalls ein starkes Einwirken Quarenghis auf die Gestaltung des Palastes. Er erkennt die Architektursprache des Bergamasken in einigen Innenraumdekorationen wieder und meint, dass etwa das Oktogon „zweifellos zu Quarenghis Konzept“ gehöre.<sup>154</sup> Wie schon Dreger ist auch Rizzi davon überzeugt, dass die Fassade auf Quarenghi zurückzuführen sei und der Front des Eremitage Theaters folge.<sup>155</sup>

Bezüglich der Fassade ist allerdings festzuhalten, dass die eher unbedeutenden Analogien zu Quarenghis St. Petersburger Theater – etwa die Sockellösung – vor allem in den von Franz Wipplinger gezeichneten Einreichplänen vom 24.10.1811 erkannt werden können. Dieser Plan, der das Palais noch mit unregelmäßigen Fensterachsen zeigt (Abb. 47), wurde indes später abgeändert.<sup>156</sup> Erst eine jüngere, 1812 datierte Zeichnung Luigi Pichls präsentiert die Fassade – zwar etwas idealisiert, um eine Achse erweitert – jedoch gemäß ihres heutigen Erscheinungsbildes mit Balkonen und seitlichen Risalitgiebeln (Abb. 48), also mit Elementen, die für die Wirkung des Palais entscheidend sind, dem Eremitage theater aber fehlen.<sup>157</sup>

Zu beachten ist ferner, dass der Speisesaal – der einzige Raum der mit Quarenghi quellenmäßig tatsächlich in Verbindung zu bringen ist – so wie er sich heute präsentiert nur geringe Ähnlichkeit mit den genannten Entwürfen verbindet. Wandgliederung und Deckengestaltung entsprechen nicht den Planungen Quarenghis, dessen Entwürfe

---

<sup>151</sup> Siehe Dreger 1918, S. 288.

<sup>152</sup> Siehe Dreger 1918, S. 287.

<sup>153</sup> Feuchtmüller 1982, S. 54 und S. 57.

<sup>154</sup> Rizzi 1997, S. 44.

<sup>155</sup> Rizzi 1997, S. 42. In Folge wird bei Matzka eine Bauzeichnung Franz Wipplingers gar als Quarenghi Entwurf präsentiert. Siehe Matzka 2005, Innenministerium Palais Modena.

<sup>156</sup> Plansatz Wipplingers in: WStLA, UKA, A 33, Alte Baukonsense, Pläne (187-13475/1704-1831), 7393/1811.

<sup>157</sup> Siehe „Veduta del Palazzo di Sua A. R. la Serenissima Sig.ra Arciduchessa Maria Beatrice d'Este Arciduchessa d'Austria etc. fabbricata, e decorato l'anno 1812. nella Contrada de Signori in Vienna – da Luigi Pichl Architetto Arciduciale“, Wien Museum, Inv. Nr. 80347.

augenscheinlich niemals vollständig umgesetzt wurden. Tatsächlich dürfte der große Saal lange undekoriert geblieben sein und erst in den 1830er Jahren sein heutiges Aussehen erhalten haben.<sup>158</sup> Möglicherweise waren Geldmangel und Zeitnot Gründe dafür, dass das Quarenghi-Projekt nur in seinen Grundzügen verwirklicht<sup>159</sup>, dann aber aufgegeben wurde.<sup>160</sup> Im März 1813 schrieb Maria Beatrice jedenfalls ihrem Sohn Ferdinand, dass sie den Stadtpalast aufgrund ihrer angespannten Finanzlage nur soweit ausschmücken lassen könne, wie es absolut notwendig sei und dass sie Mühe habe, dies auch ihrem Architekten Pichl verständlich zu machen.<sup>161</sup>

Der Briefwechsel Maria Beatrices mit ihrem Sohn Ferdinand lässt überdies interessante Rückschlüsse auf die Rollenverteilung zwischen Pichl und Quarenghi zu. Am 5.9.1811 schrieb die Erzherzogin: „Il buon Quarenghi è qui, e si presta con impegno a osservare quello che si fà, e consigliarmi, e dirigere di buona grazia Pichler; di che son molto contenta, specialmente, oggetto sicurezza nel lavorare sul Vecchio.” Quarenghi sollte also die Baustelle begutachten, die Bauherrin beraten und ihrem Architekten Pichl, mit dem sich Maria Beatrice sehr zufrieden zeigt, Anleitungen geben. Erzherzog Ferdinand präzisiert in seinem Antwortschreiben vom 7.9.1811 das Verhältnis zwischen den beiden Architekten. Seiner Ansicht nach fehle es Pichl an Reife für ein großes Bauprojekt, die Anwesenheit Quarenghis sei deshalb nützlich: „Ho ben piacere, che la fabbrica avanzi rapidamente, e sono curioso da vederla, ed a Pichel, che ancora da se non fece fabbrica grande, capisco che Quengehi sarà molto utile.”<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> Dreger verwies bezüglich Veränderungen in diesem Saal auf Adaptierungsmaßnahmen Ende des 19. Jahrhunderts (Dreger 1918, S. 278). Rizzi geht hingegen davon aus, dass Quarenghi das Projekt noch selbst abgeändert habe. Rizzi 1997, S. 47. Wie bereits Goebel vermutete (Goebel 1973, S. 136), dürfte das gegenwärtige Erscheinungsbild des Raums auf Umbauten um 1834 zurückgehen. Siehe dazu Kapitel 4.4.

<sup>159</sup> Allein die markante Säulenstellung, also die exzentrische Positionierung der Halbsäulen, an den Schmalseiten des Saals erinnert noch heute an die Entwürfe des Bergamaschen. An den Längsseiten sind die Wandvorlagen nicht gekoppelt, wie von Quarenghi geplant, sondern verfügen über regelmäßige Interkolumnien. Die Einreichpläne Wipplingers vom Oktober 1811 präsentieren die Wandgliederung des Saals in der Grundrissprojektion bereits in dieser heute zu sehenden Form. Es irritiert, dass sowohl eine Grundrisszeichnung Pichls (Abb. 49), als auch ein in der Grafischen Sammlung Albertina verwahrter, unsignierter und undatierter Plan (AZ 5461, Plan des II. Stockes des Modeneser-Palastes in der Herrengasse, wohl nach April 1848) an den Längsseiten des Saals die von Quarenghi konzipierte Säulenstellung präsentieren. Es ist demnach nicht auszuschließen – wenn auch höchst unwahrscheinlich –, dass die Wandgliederung ursprünglich nach Entwürfen Quarenghis ausgeführt worden war, später die Säulen allerdings versetzt worden sind.

<sup>160</sup> Das erklärt auch, weshalb anstatt dieses Saals Raum 11 als Speisesaal genutzt und auch bereits dekoriert worden war.

<sup>161</sup> „Domani ricomincerò a metter mano alla mia Casa lavorando nell'interno, onde finire il nido per l'inverno; ma vedo facendo tutte le possibili riforme di ornati, e di tutto ciò che non è assolutamente necessario perche così comanda la mia incomodata cassa, ma stento a farlo capire, e eseguire a Pichler;” HHStA, Selekt Chambord, Karton 12, Brief an Ferdinand jun. vom 14.3.1813.

<sup>162</sup> Siehe HHStA, Selekt Chambord, Karton 10, Korrespondenz Maria Beatrice und Erzherzog Ferdinand jun.

In Anbetracht des kurzen Aufenthalts des Architekten in Wien sollte der Anteil Quarenghi am Umbau des Modena Palais wohl nicht überbewertet werden. Hatte Giacomo Quarenghi auch zweifellos Einfluss auf die Gestaltung des Gebäudes genommen, blieb die Bauplanung stets in Händen Luigi Pichls. Der Hofarchitekt Maria Beatrices war, als Quarenghi im September 1811 nach Wien kam, schon seit Monaten – nachweislich seit April<sup>163</sup> – mit dem Umbau des Stadtpalais beschäftigt gewesen und sollte dessen Adaptierung auch zu Ende führen. Die Pläne des erfahrenen, damals beinahe 70 Jahre alten Quarenghi waren aber gewiss eine inspirierende Quelle für den etwa 30-jährigen Luigi Pichl. Architekturzeichnungen in Berlin – ein Saalprojekt, auf das bereits Rizzi verwies<sup>164</sup> – verdeutlichen jedenfalls, wie sehr Pichl von Quarenghi beeinflusst wurde (Abb. 107-110).<sup>165</sup> Von einer Konkurrenzsituation zwischen den beiden Architekten, wie sie Wagner-Rieger vermutete, sollte allerdings nicht ausgegangen werden.<sup>166</sup>

Unklar ist, wann und unter welchen Umständen Maria Beatrice d’Este Giacomo Quarenghi kennen lernte.<sup>167</sup> Der bemerkenswert familiäre Ton in dem die Erzherzogin 1811 von „il buon Quarenghi“ spricht, aber vor allem Giulio Quarenghis Text zu den Schautafeln des Stichwerks von 1821<sup>168</sup>, lassen auf eine längere Bekanntschaft zwischen den beiden und bereits früher

---

<sup>163</sup> Noch vor dem offiziellen Kauf des Palais errechnete Pichl einen Kostenvoranschlag für die Adaptierung des Palais. Siehe HHStA, HEHA, Karton 349, *Calcolo preventivo della Fabbrica progettata*.

<sup>164</sup> Rizzi geht davon aus, dass diese Pläne für das Palais in der Herrngasse gedacht waren und ursprünglich für einen entlang der Hauptfassade geplanten Festsaal gedient hätten. Siehe Rizzi 1997, S. 43. Trotz gewisser Übereinstimmungen können die Entwürfe Pichls jedoch nicht in den Grundriss des Palais eingepasst werden. Zu diesen Plänen und deren tatsächlichen Bestimmung siehe S. 52.

<sup>165</sup> Kunstbibliothek Berlin, Hdz. 5237 - Hdz. 5240. Stilistisch orientieren sich die Berliner Blätter eindeutig an Quarenghi; bis ins kleinste Detail können Analogien zum Werk des Bergamasken erkannt werden. So zeigen die von Pichl angedeuteten Reliefs ähnlich aufgeblasen wirkende Figuren, wie sie für Quarenghis Entwurstil typisch sind. Zu diesen Zeichnungen siehe Kat. Ausst. Berlin/Köln 1979/1980, S. 164.

<sup>166</sup> Siehe Wagner-Rieger 1970, S. 34.

<sup>167</sup> Möglicherweise traten die beiden erstmals 1810 in Kontakt, als Quarenghi auf dem Weg nach Bergamo in Wien Halt machte. Die Verbindung könnte über Vermittlung gemeinsamer Bekannter, etwa aus dem russischen Adel, erfolgt sein. Ein weiteres mögliches Bindeglied zwischen Beatrice und Quarenghi könnte zudem der Dekorationsmaler Lorenzo Sacchetti gewesen zu sein. Dieser Künstler, der nachweisbar im Dienst Maria Beatrices stand und auch an der malerischen Ausstattung des Stadtpalais beteiligt war, findet in Quarenghis Korrespondenz mehrfach Erwähnung (Siehe Zanella 1988, S. 320, 322.). Quarenghi stand allerdings auch in Kontakt zu den Künstlern Giuseppe Franchi und Giocondo Albertolli in Mailand, was nahe legt, dass Maria Beatrice den Architekten bereits früher kennen gelernt hat.

<sup>168</sup> „Questa illustre erede [Maria Beatrice] delle virtù e della munificenza della gloriosa Famiglia Estense, cui le Belle Arti vanno debitorici, non meno che alla famiglia dei Medici, dei portentosi progressi fatti in Italia nel sedicesimo secolo, si degnò in diverse occasioni di dare a mio padre la più lusinghiera assicurazione della splendida sua protezione, che si estese ancora sui di lui figli, presso i quali ai manterrà sempre viva la memoria delle sue beneficenze.

Onorato più volte de’suoi reali comandi, soddisfece, il meglio che per lui si poteva, alle commissioni dell’inclita principessa, ed il grato suo animo fu vivamente commosso vedendo benignamente aggradite ed avute in pregio le sue fatiche da chi così a dentro sente e può con isquistro gusto giudicare delle cose delle Belle Arti.

erfolgte Aufträge schließen. So hätte laut Giulio Maria Beatrice seinem Vater bei verschiedenen Gelegenheiten ihre Protektion versichert („diverse occasioni di dare a mio padre la più lusinghiera assicurazione della splendida sua protezione“) und ihn einige Male mit Aufträgen beehrt („onorato più volte de’suoi reali comandi“).

Zu beachten sind jedoch die stilisierenden Tendenzen in Giulio Quarenghis Text. Dessen Lob auf Maria Beatrice als Förderin – neben ihrem Mäzenatentum wird auch ihr Kunstverstand und ihr Geschmack gepriesen – wertet nicht nur die Stellung Giacomo Quarenghis auf; unmissverständlich verdeutlicht der panegyrische Tonfall zudem die Hoffnungen des Verfassers auf finanzielle Unterstützung seitens der Fürstin. Für ein Werben um die Gönnerin spricht – von den schmeichelnden Worten Giulios abgesehen – bereits die Aufnahme des eher unbedeutenden Saal-Projekts in das repräsentative Tafelwerk, das wiederum – wie der Anhang verrät – von Maria Beatrice als Subskribentin mitfinanziert worden war.

Auf welche früheren Aufträge der Erzherzogin sich Giulio Quarenghi dessen ungeachtet beziehen könnte, war bislang nicht zu klären. Renate Goebel verwies diesbezüglich auf eine Zeichnung Quarenghis in Bergamo, die die Inschrift „Piano della Sala eseguita a Vienna per S.A.R. l’Arciduchessa Maria Beatrice D’Este“ trägt (Abb. 87, 88).<sup>169</sup> Ihrer Meinung nach, könnte es sich um ein Projekt für das Palais in der Rabengasse handeln.<sup>170</sup> Eine genauere Prüfung des Blattes verdeutlicht aber, dass der Saalentwurf nicht mit dem Grundriss des Gartenpalastes übereinstimmt. Folglich muss die Zeichnung für einen anderen architektonischen Kontext entstanden sein, möglicherweise ohne Bezug zu Maria Beatrice.<sup>171</sup>

---

Accogliendo nel suo passaggio per Vienna colla consueta clemenza quando fu l’ultima volta in Italia, gli commise di presentarle un progetto per la sala a mangiare del suo nuovo palazzo nella capitale dell’Austria, che si andava in allora restaurando. L’Architetto traendo ogni possibile vantaggio dal locale a ciò destinato, ed abbellendolo con tutte le ricchezze che può l’arte somministrare in colonne, in statue, in fregi, in bassirilievi e simili, nulla omise di tutto quanto contribuire poteva a renderla degna dell’Illustre principessa ch’ebbe la bontà di contestargliene l’intera sua soddisfazione.

Pubblicando i disegni di questa sala mi riesce sommamente caro di poter dare un solenne testimonianza di ammirazione e di gratitudine alla genera benefattrice della mia famiglia.” Quarenghi 1821, S. 23-24.

<sup>169</sup> Bergamo, Accademia di Carrara, Inv AC 2230.

<sup>170</sup> Siehe Goebel 1973, S. 136.

<sup>171</sup> Nach Vanni Zanella habe die Zeichnung nichts mit Maria Beatrice d’Este zu tun; es handle sich – wohl aufgrund der russischen, bzw. englischen Maßangaben auf dem Blatt – um einen Grundriss der Anglikanischen Kirche in St. Petersburg. Siehe Angelini 1984, S. 400, Kat. 885.

### 4.3 Memoria, Massa und Carrara: 1814-1829

#### *Memoria: Die Grabdenkmäler für Ercole III., Maria Teresa Cybo-Malaspina und Erzherzog Karl Ambros*

Ein Jahr nachdem Maria Beatrice endlich ihren Stadtpalast beziehen konnte, kam es zum Fall Napoleons und mit dem Wiener Kongress zur lang erhofften Restitution ihrer italienischen Besitzungen.

Die veränderte politische Situation erlaubte es nun Maria Beatrice, ihrem Vater in Italien ein Grabmal zu stiften und ihm dadurch postume Genugtuung zu verschaffen. Ercole III., der letzte Este-Herzog, war 1796 vor Napoleon geflohen, hatte vorerst im Exil in Venedig, dann in Treviso gelebt, wo er 1803 verstarb. Zunächst in der lokalen Kapuzinerkirche bestattet, ordnete Maria Beatrice nach der Restauration – gemäß dem letzten Willen ihres Vaters – eine Beisetzung Ercoles III. in Modena an.<sup>172</sup> Hier ließ sie im Dom San Geminiano ein Monument zu Ehren des ehemaligen Herzogs errichten, das sich heute in der Kirche San Vincenzo befindet. In diesen Sakralraum, der im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend den Charakter eines Este-Mausoleums erhielt, war das Denkmal 1898 transferiert worden.<sup>173</sup>

Der früheste Beleg für diese Memorialstiftung datiert in den September 1815, als der Bildhauer Giuseppe Pisani von Wien nach Modena reiste, um von da an am Hof von Erzherzog Franz, dem nunmehrigen Francesco IV., zu arbeiten. Maria Beatrice händigte damals Pisani einen Brief für ihren Sohn aus, in dem sie Franz von der Freude des Künstlers über seine Berufung nach Modena berichtet. Zudem erwähnt sie ein von ihr beauftragtes Denkmal, für das Pisani zu diesem Zeitpunkt bereits Entwürfe geliefert hat.<sup>174</sup> Wie eine Zahlung belegt, dürfte der Bildhauer noch im gleichen Jahr mit der Ausführung des Monuments begonnen haben.<sup>175</sup>

Das Monument Pisanis (Abb. 91, 92) setzt sich aus einer flachen Wandpyramide, einem mit Inschrift versehenen Sockel und einer auf diesem Unterbau ruhenden Tumba zusammen. Zwei weibliche Gestalten – Personifikationen von Glaube/Religion (Abb. 89, 90) und Gerechtigkeit – flankieren das Grab und betrauern den Verstorbenen, der in Gestalt eines

---

<sup>172</sup> Milano 1999, S. 100.

<sup>173</sup> Die Gebeine Ercoles wurden bereits 1881 nach San Vincenzo überführt. Siehe Rivi 2001, S. 238.

<sup>174</sup> „[...] Pisani è contentissimo della sua sorte, e a Voi riconoscentissimo, gli ho detto di visitare la chiesa di S. Geminiano nella vista del Monumento da farvisi secondo il disegno che ho veduto, e semi-approvato; e che quando sarà a Modena si dedicherà“, HHStA, HEHA, Karton 27, fol. 25-26, Brief an Francesco vom 29.9.1815.

<sup>175</sup> Siehe HHStA, HEHA, Karton 353, Pagamenti fatti nel Viaggio d'Italia dal 4. Novembre 1815: „Acconto allo Scultore Pisani per l'opera del Monumento in marmo pel fu S.M. Duca di Modena Ercole III. di gr. 5870.-“. Im Werkverzeichnis Pisanis findet sich ferner der entsprechende Eintrag: „Da S.A.R. l'Arciduchessa Maria Beatrice il Monumento di S.A.S. Ercole III. Duca di Modena, eretto nella Cattedrale di Modena.“ Siehe Pisani 1835, S. 5.

medaillonförmigen Porträtreliefs präsent ist. Die lateinische Inschrift verweist auf den Herzog und seinen Tod in Treviso sowie auf die Auftraggeberin des Monuments, Ercoles einzige Nachfahrin Maria Beatrice. Dass diese das Konzept des Grabmals mitbestimmte, verdeutlicht die Wahl der Ikonografie. Die beiden Allegorien von Glaube und Gerechtigkeit finden sich nämlich etwa zeitgleich auch auf einer der von Maria Beatrice gestifteten Preismedaillen für die Akademie von Carrara wieder (Abb. 114).

Aufgrund der monumentalen Ausmaße und der bildhauerischen Qualität handelt es sich bei dem Ercole-Grabmal um eines der bedeutendsten Werke Giuseppe Pisanis.<sup>176</sup> Formal orientiert sich das Monument an dem bereits etablierten Wandpyramiden-Typus Antonio Canovas, ohne allerdings dessen sentimentaler Skulpturenauffassung zu folgen. So wirkt Pisanis Stil in Gegenüberstellung zu Canova härter und statuarischer; der Ausdruck seiner Figuren verhaltener und strenger.

Kurz nachdem das Denkmal 1819 im Dom zu Modena errichtet worden war<sup>177</sup>, beauftragte Maria Beatrice bei Pisani erneut ein Grabmonument, das nun ihrer bereits 1790 verstorbenen Mutter gewidmet werden sollte.

Wie Quellenfunde nun belegen, hatte dieses Denkmalprojekt damals bereits eine lange Vorgeschichte. Nach dem Tod von Maria Teresa Cybo-Malaspina hatte sich Ercole d'Este offensichtlich um keine repräsentative Bestattung seiner Gattin gesorgt. Infolge ergriff Maria Beatrice die Initiative und bemühte sich darum, in Reggio Emilia, wo ihre Mutter zuletzt gelebt hatte und schließlich auch verstorben war, ein Grabmal zu stiften. Über dieses Vorhaben unterrichtet uns ein Brief, in dem sie ihren Vater 1791 um die Erlaubnis bittet, in der Kirche Madonna della Ghiara ein Epitaph errichten zu dürfen. Sie habe bereits, wie sie schreibt, einen gewissen Bildhauer Franchi vorgesehen, der das Monument konzipieren und ausführen sollte.<sup>178</sup> Eine Zahlung Maria Beatrices an Giacomo Franchi<sup>179</sup> für ein Modell

---

<sup>176</sup> Luciano Rivi wies auf die große Bedeutung dieses Denkmals für die Bildhauerei Modenas im 19. Jahrhundert hin. Siehe Rivi 1995, S. 25.

<sup>177</sup> Nach der Sockelinschrift wurde das Monument 1819 errichtet. In der Literatur wird die Fertigstellung des Denkmals allerdings häufig mit 1820 angegeben (etwa bei Campori 1873, S. 183), was sich möglicherweise auf Enthüllungsfeierlichkeiten in diesem Jahr beziehen könnte. M. A. Parenti verfasste ein Lobgedicht auf dieses Monument, dessen Druck ebenfalls auf 1820 datiert. Siehe: *Pel Monumento di Ercole III Lavoro Egregio del Signor Professore Giuseppe Pisani, Modena 1820.*

<sup>178</sup> „Desidero di fare erigere un piccolo Monumento in Marmo alla memoria della Defunta mia Madre nella chiesa di S. Maria della Giara in Reggio dove è sepolita, ne imploro il grazioso permesso del mio Caro Papa, e dovendosi parlare ora a Parma questo scultore Franchi, che lo dovrebbe eseguire, farebbe in tale occasione quel locale onde combinare meglio il disegno del Monumento. Se però il mio Caro Papà si degna accordarmi un tale permesso ardisco supplicarlo di ordinare al mio Tesoriere Spalletta Trivelli a qualche persona dovrà lo scultore indirizzarsi in Reggio per essere autorizzato a combinare con essa il luogo che crederà più addattato in detta Chiesa in modo da essere anche di ornato, senza allearne l'Architettura. Ringrazio il mio Caro [...]”, Brief Maria

dieses Grabmals belegt abermals das Denkmalprojekt der 1790er Jahre.<sup>180</sup> Warum dieses im Entwurfsstadium verblieb, ist unklar.

Gesichert ist bloß, dass erst über 20 Jahre später Giuseppe Pisani ein Monument für Maria Teresa Cybo-Malaspina im Chorraum der Kirche Madonna della Ghiara in Reggio Emilia verwirklichte. Es scheint, als habe Maria Beatrice dieses noch heute in situ befindliche Grabmal 1820 während eines Aufenthalts in Italien persönlich bei Pisani beauftragt.<sup>181</sup> Dieser schuf allerdings nur ein epigraphisch-heraldisch ausgezeichnetes Postament, das den Sockel für eine Porträtbüste der Verstorbenen aus dem 18. Jahrhundert bildet (Abb. 93, 94). Dieses Bildnis dürfte noch zu Lebzeiten von Maria Teresa deren bevorzugter Bildhauer Giovanni Antonio Cybei geschaffen haben.<sup>182</sup> Die Wiederverwendung der älteren Büste lässt das Grabmal als Stückwerk erscheinen, dessen prunklos-bescheidene Wirkung in starkem Kontrast zu dem eindrucksvollen Monument für Ercole III. steht.

Zur selben Zeit – eben 1820 – arbeitete Giuseppe Pisani in Modena an einem dritten Denkmal für das Haus Habsburg-Este, dem Grabmonument für Erzherzog Karl Ambros. Der jüngste Sohn Maria Beatrices, Erzbischof von Esztergom (Gran) zugleich Fürstprimas von Ungarn, war bereits 1809, erst 24-jährig, an Typhus verstorben.<sup>183</sup>

Unmittelbar nach dem Tod des Erzherzogs beschloss die Familie, dem Verstorbenen ein Grabmal zu stiften, mit dessen Umsetzung von Beginn an Giuseppe Pisani betraut wurde.<sup>184</sup>

---

Beatrices an ihren Vater vom 19.10.1791 aus Monza. Archivio di Stato di Modena, Carteggio Principi Esteri, Corrispondenza tra Maria Beatrice d'Este ed Ercole III. 1780-1791.

<sup>179</sup> Giacomo Franchi war Architekt und Ingenieur aus Carrara (Siehe Campori 1873, S. 107). Möglicherweise wurde Giacomo nur für die Ausführung eines Modells entlohnt, das indessen sein Sohn Giuseppe entworfen hatte. Giuseppe Franchi war Ende des 18. Jh. wohl der bedeutendste Bildhauer in Mailand, wo er nachweislich für das Statthalterpaar arbeitete. Im Auftrag ihrer Tochter Maria Theresia schuf er auch eine Porträtbüste Maria Beatrices, zudem dürfte er Zeichenlehrer Erzherzog Maximilians gewesen sein. Ferner war Franchi bereits erfahrener Entwerfer von Funeralmonumenten; er hatte etwa 1785 das Grabdenkmal für Graf Firmian gestaltet. Siehe Campori 1873, S. 107-111.

<sup>180</sup> Archivio di Stato di Modena, Archivio Cybo-Gonzaga, Karton 254, Cassa dei Beni Allodiali, Zahlung an Giacomo Franchi vom 4.10.1793.

<sup>181</sup> Darauf lässt ein auf der Rückreise nach Wien geschriebener Brief an Erzherzog Franz schließen. Darin bittet Maria Beatrice ihren Sohn, mit Pisani die Finanzierung des Grabmals zu klären: „[...] e lo prego d'incaricarsi di terminar tutto con Pisani, cioè fissare quante resta da pagare pel monumento della povera mia Madre [...]“. HHStA, HEHA, Karton 28, Brief an Francesco vom 11. Juni 1820 aus Laibach. Auf eine Entstehung des Monuments 1820 verweist zudem dessen Inschrift.

<sup>182</sup> Bacchi/Mussini vermuten aufgrund der augenscheinlichen Stildivergenz eine Wiederverwendung einer älteren Büste (Bacchi/Mussini 1996, S. 64). Pisani selbst verweist schon in seinem Werkverzeichnis darauf, dass er ein Bildnis von Cybei miteinbezogen habe: „Il Monumento di S.A.S. la Duchessa Maria Teresa Cibo d'Este, eretto nella Chiesa della Ghiara in Reggio, escluso il Busto fatto di mano dell'abate Cibeï“, Pisani 1835, S. 7. Der Bildhauer Giovanni Antonio Cybei (1706-1784) war der erste Direktor der von Maria Teresa Cybo-Malaspina gegründeten Akademie von Carrara.

<sup>183</sup> Wurzbach 1858, S. 86.

<sup>184</sup> Aus den Aufzeichnungen von Erzherzog Franz, dem späteren Francesco IV. von Modena, geht hervor, dass dieses Monument schon 1809 für Esztergom geplant war. Pisani habe für dieses Grabmal („monumento a Gran

Gewiss verzögerten die Wirren der napoleonischen Kriege eine Realisierung des Projekts, das erst 1820 zur Ausführung kam.<sup>185</sup> Aufgrund des Neubaus des Doms von Esztergom 1824-1856 konnte das Monument 1826 zunächst nur in der Krypta der Kirche aufgestellt werden. Erst mit der Vollendung der Stephanskapelle 1831 fand es schließlich seinen endgültigen Aufstellungsort in der Basilika.<sup>186</sup>

Erneut begegnen uns in Esztergom die aus Modena vertrauten Elemente: Wandpyramide, Sarkophag und Profildarstellung des Verstorbenen (Abb. 95, 96). Im Unterschied zu dem statuarischen Monument für Ercole III. wirkt das Grabmal von Karl Ambros allerdings ereignishaft: Zwei Engel bemühen sich um den Verstorbenen, der – augenscheinlich am Jüngsten Tag – von den Toten aufersteht. Während einer der Himmelsboten die Grabplatte zur Seite schiebt, weist der andere Engel dem Auferweckten den Weg nach oben.

Obgleich erst wesentlich später verwirklicht, dürften bereits die ersten Entwürfe Pisanis auf diesem narrativen Konzept basiert haben.<sup>187</sup> Das ausgeführte Werk (1820/1826) wurde nach Pisanis Oeuvrekatalog von den drei Brüdern des Verstorbenen – Franz, Ferdinand und Maximilian – bezahlt.<sup>188</sup> Wird Maria Beatrice d'Este auch nicht explizit als Auftraggeberin genannt, könnte sie dennoch auf das Projekt erheblichen Einfluss genommen haben. Sie war schließlich zur Zeit der Projektentwicklung um 1810 eine maßgebliche Protektorin Pisanis und 1820, als der Bildhauer nachweislich an dem Monument arbeitete, in Modena gegenwärtig.<sup>189</sup>

---

al defunto Primate“) bereits einen Entwurf gezeichnet („Pisani si fece un disegno“), doch sei es noch nicht beauftragt worden („ma nulla fu finora ordinato“). Sollte es in Auftrag gegeben werden, habe es die ganze Familie zu bezahlen („al caso la spesa la farebbe tutta la famiglia“). Siehe HHStA, HEHA, Karton 22/1, *Annotazioni*.

<sup>185</sup> Wie eine Briefstelle belegt, war Pisani im Oktober 1820 gerade mit diesem Monument beschäftigt: „[...] sta attualmente facendo pel Mausoleo del Principe Primate di Ungheria [...]“ Siehe Schreiben von Paolucci di Calboli an Graf Neipperg vom 16.10.1820 publiziert bei Bertini 1999, S. 177.

<sup>186</sup> Zádor 1970, S. 13.

<sup>187</sup> So findet sich schon im Nachlassinventar der 1816 verstorbenen Maria Ludovica folgender Eintrag: „39. Ein Denkmahl von Monsorno, den aus dem Grab auferstehenden E.H. Carl, Primas von Ungarn vorstellend, in Rahmen aus Glas“ (Siehe HHStA, HEHA, Karton 224, Inventarium, fol. 17). Ob es sich hierbei tatsächlich um eine Werk von Johann Maria Monsorno nach Pisani handelte, oder um eine eigenhändige Zeichnung des Bildhauers ist unklar. Die Ikonografie des Esztergomer Grabmals war jedenfalls lange vor dessen tatsächlicher Errichtung fixiert.

<sup>188</sup> „Dalle LL. AA. RR. gli Arciduchi Francesco, Ferdinando, e Massimiliano d'Este il Monumento del loro fratello l'Arciduca Carlo Ambrogio Primate d'Ungheria, eretto nella Cattedrale di Strigonia.“ Siehe Pisani 1835, S. 5. Auch die lateinische Inschrift des ausgeführten Grabmals verweist auf die Brüder als Stifter des Monuments.

<sup>189</sup> Wurzbach berichtet irrtümlich von zwei unterschiedlichen Grabmälern des Erzherzogs, einem in Modena und einem in Gran (Wurzbach 1858, S. 86). Tatsächlich wurde das Monument von Esztergom in Modena angefertigt, wo Pisani am Hof von Herzog Francesco IV. als *primo scultore* wirkte. Maria Beatrice hielt sich nachweislich von Jänner bis Juni 1820 in Italien auf, einige Monate dieses Zeitraums verbrachte sie in Modena.

### *Maria Beatrice als Herzogin und Fürstin von Massa und Carrara*

Mit dem Ende der napoleonischen Herrschaft und der Restauration ehemaliger Machtverhältnisse war Maria Beatrice erneut Souveränin von Massa und Carrara geworden. Zunächst sah sich die Regentin in ihren Staaten mit einer wirtschaftlichen Misere, Missernten und Hungersnöten konfrontiert. Maria Beatrice reagierte auf die prekäre Situation großzügig und karitativ, ließ der Bevölkerung Getreidereserven zukommen und die Kopfsteuer aufheben.

Politische Maßnahmen wie diese, vor allem steuerliche Erleichterungen, machten die Regierung Maria Beatrices populär. Als sie im Juli 1816 nach vielen Jahren erstmals wieder nach Massa reiste, wurde sie mit großen Huldigungen empfangen. Von dem darauffolgenden Einzug der Regentin in Carrara berichtet der Bildhauer Christian Daniel Rauch begeistert: „Am 23ten kam ich endlich um 8 Uhr abends von Pistoja in Carrara an, wo ich große Zubereitungen zum Empfang der Fürstin dieses Ländchens der Erzherzogin Beatrix bereitet fand, welche dann auch am 24ten mit ungeheurem Jubel hier einzog. Zwischen diesen hohen Gebürgen wo Felder und Gärten den Einzug von Massa in die Stadt umgeben, und Weingehänge nach Italienischer Art zunächst die Straße bilden, zwischen diesen hatte man 80 Gipsstatuen nach antiken Statuen in Abgüssen in zwei Reihen aufgestellt welche an einem Triumphbogen als dem Thore der Stadt endigten, etwas schöneres romantischeres unter Gottes freyem Himmel und solcher Umgebung, ist mir nie vorgekommen, selbst nicht in die Sinne, ein recht bezaubernder Anblick.“<sup>190</sup>

Auf diesen herzlichen Empfang folgten weitere Ehrerbietungen an die Herrscherin – ob tatsächlich aus Dankbarkeit der Bevölkerung für den Großmut Maria Beatrices oder doch aus politischem Kalkül der Eliten, ist aus heutiger Perspektive kaum zu klären.

Es wurde nicht nur eine Straße nach Maria Beatrice benannt <sup>191</sup>, der „Dank der Untertanen“ manifestierte sich zudem in beachtlichen Denkmal-Projekten. 1822 plante etwa der Stadtrat von Massa ein Monument für die Souveränin zu errichten, das sich aus einem allegorischen Figurenapparat und einem Statuenbildnis der Herrscherin zusammensetzen sollte. <sup>192</sup> Maria Beatrice untersagte jedoch – wohl in Anbetracht der prekären Finanzlage Massas – die

---

<sup>190</sup> Aus einem Brief Rauchs vom 27.7.1816 aus Carrara an seine Tochter Agnes, zitiert nach Peschken-Eilsberger 1989, S. 109.

<sup>191</sup> Dazu kam es 1821. Siehe Giampaoli 1980, S. 67.

<sup>192</sup> Tonettis Entwurf sah ein Monument „raffiguranti diverse figure nel piedestallo allusive alle principali munificenze operate da S.A.R. a Massa e il di lei ritratto in statua assisa all'estremità di una colonna“ vor; zitiert nach Giampaoli 1980, S. 70.

Realisierung eines solchen Ehrenmals, sodass die Entwürfe des Bildhauers Odoardo Tonetti unverwirklicht blieben.<sup>193</sup>

Ein ähnlich konzipiertes Denkmal-Projekt für Carrara musste 1816 ebenfalls auf Wunsch der Fürstin kurzfristig eingestellt werden<sup>194</sup>, wurde aber 1824 schließlich doch errichtet. Die Planungen zu diesem Monument für Maria Beatrice d'Este auf der Piazza Alberica standen zunächst im Kontext der Festdekorationen für den Einzug der Fürstin in Carrara 1816.<sup>195</sup> Die Initiative war damals von dem Stadtpräfekten Graf Giuseppe Luciani und dem Präsident der Akademie Graf Bernardo Monzoni ausgegangen und vom Akademischen Lehrkörper unterstützt worden.<sup>196</sup>

Wurde das geplante Monument auch zunächst nur in ephemerer Form realisiert, bildete es doch konzeptionell die Grundlage für das später in Marmor ausgeführte Ehrenmal. Eine in der Biblioteca Estense in Modena aufbewahrte Broschüre belegt, dass das Denkmal von 1816 bis auf wenige Details schon dem Monument von 1824 entsprach.<sup>197</sup>

Aus einem Wettbewerb für die Kolossalstatue Maria Beatrices war 1819 der Bildhauer Pietro Fontana<sup>198</sup> als Sieger hervor gegangen. Seine Statue wurde allerdings erst Jahre später fertiggestellt; das Monument schließlich am 8. November 1824 feierlich enthüllt.

Das Denkmal auf der Piazza Alberica in Carrara basiert auf einem abgetreppten Unterbau mit Brunnenbecken und Löwenstatue (Abb. 104). Auf dieser Basis fußt ein quaderförmiges Postament, das einen reliefgezierten Sockel trägt. Darauf folgt eine etwa 3,2 Meter hohe Kolossalstau, die Maria Beatrice an der Seite eines Adlers darstellt. Fontana orientierte sich

---

<sup>193</sup> Nach Giampaoli untersagte Maria Beatrice die Errichtung dieses Denkmals, um die prekäre finanzielle Lage Massas nicht weiter zu belasten. Siehe Giampaoli 1980, S. 70.

<sup>194</sup> In einem Beschluss vom 1.6.1816, kurz vor ihrer Reise nach Carrara, untersagt Maria Beatrice die Errichtung eines Standbilds. Sie bedankt sich zwar für die geplante Ehrerbietung, meint aber, dass ein derartiges Projekt auf (ökonomisch) bessere Zeiten verschoben werden müsse: „Dalla Consulta del Nostro Governatore N.66, e dalle annessa rappresentanza rilevando, che il Magistrato di Carrara chiede il permesso di fare inalzare una statua dell'indigeno suo marmo che rappresenta la Nostra persona, incarichiamo il Nostro Governatore di far sapere al detto Magistrato, che ben grata al pensiero da esso formato, nel quale ravvisiamo l'attaccamento da Noi ben conosciuto de Nostri sudditi Carraresi, non vogliamo però nel momento presente, stanti i gravi discapiti a cui i medesimi sono stati soggetti nelle passate vicende, che si eseguisca una tal'opera, interessandoci che tanto il materiale quanto la man d'opera siano impiegati il più che è possibile a loro sollievo. Riteniamo però gratitudine l'offerta fatta alla quale saremo per condiscendere in appresso, quando migliori circostanze, che vogliamo sperar non lontane, le ne daranno luogo. [...] e l'intenzione di permettere in altro tempo l'erezione dell'ideato Monumento.“ Archivio di Stato di Massa, Domini Estensi Rescritti e Dispacci Sovrani 11, 1815-1816.

<sup>195</sup> Zu dieser siehe im Detail Carozzi 2001.

<sup>196</sup> Carozzi 2001, S. 239.

<sup>197</sup> Siehe o. A. 1816. Möglichweise handelt es sich bei dieser, Carozzi anscheinend nicht bekannten, Broschüre um ein Unikat. Die augenfälligsten Unterschiede finden sich am Unterbau. Anscheinend war das Monument von 1816 noch nicht mit einer Brunnenfunktion versehen. Allerdings zeigt auch eine jüngere um 1824 entstandene Stichansicht (Abb. 103) kein Brunnenbecken, allerdings Füllhornreliefs und zwei Löwenstatuen anstatt von einer.

<sup>198</sup> Pietro Fontana (1782-1857) wurde bereits von Elisa Baciocchi nach Carrara berufen und arbeitete bis zu der politischen Wende an einem kolossalen Napoleon-Denkmal. Siehe Barbara Musetti, Pietro Fontana, in: Allgemeines Künstlerlexikon 17, 2004, S. 178 (AKL online), Campori 1873, S. 105-106, und Carozzi 1993.

bei dem Entwurf dieser Statue – wie bereits Renato Carozzi feststellte – an dem antiken Standbild *Juno-Barberini* der vatikanischen Sammlungen und nahm zudem Anleihen an einer heute in Bastia befindlichen Napoleon Statue von Lorenzo Bartolini.<sup>199</sup> Maria Beatrice ist als Göttermutter in antikisierendem Modus wiedergegeben. In Tunika gewandet und mit einem Diadem geschmückt, hält sie in der Linken einen Herrscherstab, in der Rechten eine Schriftrolle, wohl als Allusion auf ihre Gesetzgebung.

Den Sockel zieren drei allegorische Reliefs, die von Giuseppe del Nero und Giovanni Tacca entworfen wurden: *Aronte verkündet den Künsten die Ankunft von Maria Beatrice* (Giuseppe del Nero; Abb. 97), *Maria Beatrice umgeben von Caritas, Iustitia und Religion* (Giuseppe del Nero; Abb. 99) und *Minerva führt den Genius der Bildhauerei der Stadt Carrara zu* (Giovanni Tacca; Abb. 101).<sup>200</sup>

Pietro Fontana, der Entwerfer der Kolossalstatue, war auch an dem wohl bedeutendsten Infrastruktur-Projekt Maria Beatrices beteiligt, der Brücke über den Fluss Frigido. Durch den Ausbau der Infrastruktur wurden zahlreiche Arbeitsplätze geschaffen, die Brücke selbst sollte den Verkehr zwischen Massa und Carrara erleichtern, folglich Handel und Wirtschaft beleben. Über ihre praktische Bedeutung hinaus, hatte die Brücke aber auch hohen Prestigewert. Die Konstruktion des Ingenieurs Antonio Assalini war nämlich komplett aus Carraramarmor gebaut oder zumindest mit solchem verkleidet, worauf auch ihr Name *ponte di marmo* verwies (Abb. 106).<sup>201</sup> Zudem wurde die Brücke von zwei Relief-Tondi mit allegorischen Darstellungen der Flüsse Carrione und Frigido geschmückt. Für diese Dekorationsarbeit war eigens ein Wettbewerb unter den Professoren der Akademie von Carrara durchgeführt worden, in dessen Rahmen acht Entwürfe zur Begutachtung an Maria Beatrice nach Wien gesandt wurden. Maria Beatrice entschied sich für die Zeichnungen von

---

<sup>199</sup> Siehe Carozzi 2001, S. 245.

<sup>200</sup> Die Ikonografie, sowie die Namen der Entwerfer folgen hier der Broschüre o. A. 1816. (Siehe daraus die Abbildungen: 98, 100, 102). Nach Carozzi sei das Aronte Relief, das er *Aronte fra le Arti* bezeichnet, von Matteo Bogazzi geschaffen worden. Siehe Carozzi 2001, S. 257. Da sich nur bei einem von den in der Broschüre vorgestellten Reliefs, dem von Tacca, bedeutende Abweichungen zu dem heute vorhandenen plastischen Schmuck feststellen lassen, scheint es, als seien die Reliefs von 1816 für das heutige Denkmal von 1824 wiederverwendet worden sein. Da zudem die Inschrift des Monuments auf das Jahr 1816 verweist, dürfte der gesamte Sockel beibehalten und allein das Relief Taccas abgeändert worden sein. Möglicherweise erschien dieses Relief, das Maria Beatrice mit einer Viktoria zeigte – wohl als Allusion auf den Sieg über Napoleon –, nicht länger der politischen Situation von 1824 adäquat.

<sup>201</sup> Die Abbildung im Anhang zeigt ein Blatt, das in der Kartensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt wird (ÖNB, KI 108790) und wahrscheinlich zu den Plänen der Brücke zählte, die an Maria Beatrice nach Wien zur Begutachtung gesandten wurden.

Pietro Fontana, der infolge die Modelle zu den Tondi ausführte.<sup>202</sup> Während sich zwei Gipsmodelle in Carrara erhalten haben, sind die realisierten Tondi mitsamt der Brücke verloren: Die 1822 fertiggestellte Verbindung über den Frigido fiel dem 2. Weltkrieg zum Opfer.

Als eigentliches Hauptanliegen Maria Beatrices als Herrscherin muss ihr Bemühen um die Erneuerung der kirchlichen Strukturen in Massa und Carrara angesehen werden. Sie erwirkte die Rückkehr von religiösen Orden und 1824 die Gründung des Bistums Massa. Die reaktionär-klerikale Politik Maria Beatrices führte zu einem Bedarf an neuer Architektur: neue Konventgebäude, ein Bischofsitz und ein Seminar mussten eingerichtet werden.

Verantwortlich für diese Baumaßnahmen in Massa und Carrara war der Architekt Giuseppe Marchelli.

Giuseppe (1779-1839) war 1819 seinem Vater Carlo Giosuè Marchelli (1747-1811?) als herzoglicher Architekt in Massa nachgefolgt. Carlo Giosuè war bereits Maria Teresa Cybo-Malaspinas bevorzugter Architekt gewesen und hatte während Maria Beatrices erster Regentschaft in Massa und Carrara 1790-1796 unter anderem Umbauten am Palazzo Ducale in Carrara durchgeführt oder ein Gebäude „alla confine dello Stato Genova“ entworfen.<sup>203</sup>

Die Familie Marchelli war mit den Este bzw. Habsburg-Este eng verbunden, für die sie nicht nur in Massa/Carrara sondern auch um Reggio Emilia tätig war.<sup>204</sup>

Bei den Bauvorhaben Maria Beatrices von 1814-1829 handelt es sich durchwegs um äußerst ökonomische Adaptierungen von künstlerisch eher anspruchslosen Nutzbauten. Der Schriftverkehr mit ihren Beamten in Massa und Carrara, ihre offiziellen Beschlüsse und die Briefe an ihren Sohn Francesco verdeutlichen, dass sie dennoch großen Anteil an diesen Projekten nahm. Die stets nach Wien gesandten Baupläne wurden von Maria Beatrice streng

---

<sup>202</sup> Zu diesem Wettbewerb siehe Carozzi 2001, S. 252, Anmerkung 31. Aus Carozzis Darstellung geht nicht eindeutig hervor, ob Maria Beatrice allein über den Sieger entschied oder auch ein Komitee in Carrara. Barbara Musetti gibt irrtümlich an, dass dieser Wettbewerb an der Wiener Akademie stattgefunden hätte. Siehe AKL online, Eintrag zu Pietro Fontana.

<sup>203</sup> Zu Carlo Giosuè Marchelli siehe Bertuzzi 2010. Zu den genannten Bauten siehe im Detail: Archivio di Stato di Modena, Archivio Cybo-Gonzaga, Karton 434.

<sup>204</sup> Der Bruder von Carlo Giosuè, Domenico Marchelli (1764-1832), war wie dessen Sohn Pietro (1806-1874) vornehmlich in Reggio Emilia tätig. Zur Architektenfamilie Marchelli mit Fokus auf Reggio Emilia siehe Pigozzi 1990.

geprüft und kommentiert.<sup>205</sup> Die Bauherrin war bis ins Detail über die architektonischen Bedingungen unterrichtet, verfolgte beharrlich den jeweiligen Baufortschritt, und griff emsig in die Planungen ein; wobei die Eingriffe Maria Beatrices vor allem ihren Sinn für Pragmatismus offenbaren.

Für die Unterbringung der Barnabiten in Massa fand die Herzogin etwa eine äußerst zweckmäßige Lösung: Die Adaptierung des ehemaligen Servitenklosters. Die Räumlichkeiten des bestehenden Konventgebäudes konnten allerdings für die von Maria Beatrice intensiv geförderten Barnabiten nicht reichen, sollte der mit einem Erziehungsmonopol versehene Orden doch Sorge um das gesamte öffentliche Schulsystem tragen. Folglich wurde die vorhandene Bausubstanz im Auftrag der Souveränin nicht nur neu strukturiert, sondern erheblich erweitert.<sup>206</sup> Durch den partiellen Neubau nach Plänen Giuseppe Marchellis wurde das Kloster in seiner Erstreckung geradezu verdoppelt.<sup>207</sup>

Als äußerst pragmatisch ist auch Maria Beatrices Entschluss zu werten, dem neuen Bischof von Massa ihre lokale Stadtresidenz, den *Regio Ducal Palazzino*, zu schenken. Für das nach langen Mühen erlangte Bistum sollte also kein Neubau errichtet, sondern vorhandene Architektur der neuen Funktion entsprechend adaptiert werden. Die 1819-1823 erfolgten Umbauten beschränkten sich auf Reparationsarbeiten an der vorhandenen Substanz und auf Veränderungen an der Binnenstruktur des Palastes.<sup>208</sup>

Auch das nun erforderliche Seminar wurde in einem bereits bestehenden Bauwerk eingerichtet, dem ehemaligen Franziskanerkloster. Das neben dem nunmehrigen Dom Santi Pietro e Francesco gelegene Konventgebäude wurde erneut nach Plänen Marchellis umgestaltet, um seine neue Aufgabe erfüllen zu können.

---

<sup>205</sup> Viele der Pläne, die von Massa/Carrara an Maria Beatrice nach Wien gesandt und später retourniert wurden, befinden sich heute im Staatsarchiv in Modena, teilweise noch in originalen Transportröhren. Siehe etwa Pläne in: Archivio di Stato di Modena, Mappa Campori.

<sup>206</sup> Siehe etwa das Dekret Maria Beatrices vom 23.5.1820: „Combinato nelle debite regole lo stabilimento del detto Collegio, che deve essere istallato per i primi del prossimo mese di Novembre, di darà subito mano ai lavori da farsi al locale del Convento per l'abitazione dei Religiosi, per le Scuole, costruzione dell'Oratorio della medesima, ed aumento della Chiesa dettagliati nel rapporto 17. Maggio, ed individuati negli ultimi relativi disegni dell'Ingegnere Marchelli della scandagliata presuntiva di L 37532,15 nostre; lavori da farsi eseguire dallo stesso la sorveglianza della Direzione Economale.“ Archivio di Stato di Massa, Sovrani Dispacci 1820, Beschluss n.17.

<sup>207</sup> In der Kartensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek haben sich fünf Bauzeichnungen Marchellis (datiert 6.9.1819) erhalten, die den ursprünglichen Zustand des Servitenklosters dokumentieren. Siehe ÖNB, Kartensammlung, Inv. Nr. 62, 54/10881.

<sup>208</sup> Zu diesen Umbauten siehe Ricci 1995, S. 33-51. Ricci nennt zwar einen gewissen Giovanni Marchelli als leitenden Architekten der Umgestaltung, dürfte sich aber auf Giuseppe Marchelli beziehen.

Aus der Korrespondenz mit ihrem Sohn Francesco geht nicht nur hervor, wie intensiv sich Maria Beatrice mit den Bauprojekten in Massa/Carrara beschäftigte, wir erfahren zudem, dass sie für diese auch Luigi Pichl zu Rate zog. Im Fall des für die Seminaristen umzugestaltenden Franziskanerklosters musste Pichl nicht nur Grundrisse kopieren<sup>209</sup>, er sollte zudem Maria Beatrice dabei unterstützen, die Kosten des Umbaus zu verringern.<sup>210</sup>

Luigi Pichl verwies später in einem Brief an Erzherzog Ferdinand jun. selbst darauf, dass ihn Maria Beatrice „für auswärtige Arbeiten“ herangezogen habe.<sup>211</sup> Neben dem Umbau eines Klosters – wohl dem eben besprochenen Franziskanerkonvent – nennt Pichl ein öffentliches Armen-Bad, womit er sich möglicherweise auf das Krankenhaus von Massa bezieht, das zur Zeit Maria Beatrices nach älteren Plänen Carlo Giosué Marchellis in reduzierter Form fertiggestellt wurde.<sup>212</sup> Ferner verweist er auf eine Brücke, anscheinend jener über den Fluss Frigido, und einen Saal. Während Luigi Pichl bei der Brücke und dem Krankenhaus, analog zu dem Klosterumbau, wohl nur vorhandene Pläne der Architekten Marchelli prüfte und eventuell überarbeitete, wurde er bei dem genannten Saal offensichtlich auch selbst entwerferisch tätig. Die bereits erwähnten vier Berliner Entwürfe Pichls können nämlich nun in den Kontext der Neugestaltung des *grande salone* des Palazzo Ducale in Massa gestellt werden. Dieser Saal, auch *Sala degli Svizzeri* oder *Salone Carlo I.* genannt, war im frühen 19. Jahrhundert aufgrund von Schäden am Dach stark in Mitleidenschaft gezogen worden und musste folglich neu dekoriert werden.<sup>213</sup>

Die monumentalen Proportionen, die Disposition der Raumschließung sowie die Anzahl der Fensterachsen und die Abstände zwischen den Fenstern dieses Saals (Abb. 111) stimmen mit den Pichlschen Plänen der Berliner Kunstbibliothek überein (Abb. 107-110). Bereits die

---

<sup>209</sup> Maria Beatrice wollte Pichl – nach dessen Rückkehr aus Ungarn – Pläne für ihren Sohn in Modena kopieren lassen: „[Il Vescovo] ha detto che in quel resto del Convento di San Francesco Vi sarà luogo a collocare circa 10 seminaristi; della prima farò copiare da Pichler i piani, che ne tengo, subito che queste sarà di ritorno dall’Ungaria, dove si trova ora, da C. Kögelwisch; e farò l’istesso del secondo locale quando mi arriveranno, per poi mandarveli ambi.” HHStA, HEHA, Karton 28, Brief an Francesco vom 11.9.1820.

<sup>210</sup> „Ho avuto da Massa coll’ultimo posta il piano formato da Marchelli per ridurre quel Convento di S. Francesco a Seminario secondo la nostre intelligenza, cioè per ora, per 12. Individui, e suscetibile di aumento: nel formarlo si è tenuto molto alle precedenti idee spiegate dal Vescovo. Secondo lo scandaglio fatto dall’istess Marchelli la spesa ascenderebbe a L. italiane 51089. per la sola riduzione del fabbricato; sarà molto aumentata dalle spese degli oggetti interno, di finestre, poste etc., oltre le mobili necessari; di più si renderebbe necessario il fare acquisto o prendere a pigione una casa vicina alla chiesa, per compensar i due Curati dell’alloggio, che andrebbero a perdere, eseguendosi la sopradetta fabbrica; sarebbe difficile il voler ridurre diversamente il piano, da qui, per limita la spesa ! però Consulterò sù cio Pichler, (che ora sta in Moravia per incombenza d’una fabbrica) e vedrò se mi capacita il di lui parere; ma non vedo facile il far considerabile risparmio;“ HHStA, HEHA, Karton 28, Brief an Francesco vom 29.1.1825.

<sup>211</sup> Siehe Brief Pichls, Anhang 7.2.

<sup>212</sup> Siehe Bertuzzi 2010, S. 205.

<sup>213</sup> Siehe Giampaoli 1986, S. 74-75. Giampaoli nennt weder die exakten Daten zu diesen Umbauten, noch gibt er die entsprechenden Quellen an.

Signatur dieser Entwürfe weist darauf hin, dass diese Entwürfe für die Familie Habsburg-Este, den einzigen uns bekannten italienischen Auftraggebern des Architekten, entstanden sind. So bedient sich Pichl der italienischen Variante seines Vornamens und bezeichnet sich nicht als Architekt sondern als „architetto“. Die auffallend weibliche Ikonografie des Saalprojekts, auf die schon Rizzi in seiner Besprechung der Blätter verwies<sup>214</sup>, bestätigt zudem, dass die Entwürfe an Maria Beatrice adressiert waren. Das von Pichl vorgesehene umfangreiche Skulpturenprogramm – acht Statuen, acht Reliefs und vier Büsten – stellt schließlich ausnahmslos weibliche Gestalten vor (Abb. 113). Da eine der Statuen als Judith mit dem Kopf des Holofernes identifiziert werden kann (Abb. 112), liegt es nahe, dass auch der übrige plastische Schmuck einer Heldinnen-Programmatik folgen sollte. Ein solches Konzept lässt sich vortrefflich in den Palazzo Ducale einpassen, schließlich war Maria Beatrice – Elisa Baciocchi mit eingerechnet – die dritte Herrscherin in Folge, die über das kleine Herzogtum Massa regierte. Weshalb das Saalprojekt Pichls nicht realisiert wurde, ist unklar. Heute weist der Salone in Massa jedenfalls eine rein malerische Ausstattung von Giuseppe Luccini auf.<sup>215</sup>

Auch Maria Beatrices letztes Vorhaben – wenn wir Pichls Aussagen Glauben schenken – die Wiedererrichtung der „bewusste[n] Kirche zu Massa welche M.m Elise [Baciocchi] demolieren lies“<sup>216</sup> wurde nicht umgesetzt. Pichl bezieht sich augenscheinlich auf den ehemals vor dem Palazzo Ducale gelegenen und während der napoleonischen Herrschaft abgerissenen Kirchenbau San Pietro. Kam es auch nicht zur Wiedererrichtung dieses Gotteshauses, entspricht allein schon die Absicht dem politischen Bemühen der Herrscherin um die Erneuerung kirchlicher Autorität.

Ein anderer Wirkungskreis von Maria Beatrice als Souveränin war die Accademia di Belle Arti von Carrara. Diese 1769 von ihrer Mutter Maria Teresa gegründete Institution verfügte über Lehrstühle für Zeichenkunst, Architektur, Ornamentik und Bildhauerei. Ihr Renommee verdankt sie insbesondere der Bildhauereiklasse, aus der zahlreiche namhafte Künstler hervorgegangen waren. Die Studenten der Akademie profitierten von den bedeutenden

---

<sup>214</sup> Siehe Rizzi 1997, S. 43.

<sup>215</sup> Siehe Giampaoli 1986, S. 74-75. Bestätigt wird die Autorenschaft Luccinis durch eine Briefstelle, in der sich Maria Beatrice zufrieden mit der Umgestaltung des Saales zeigt: „Son contenta de’ restauri, e ammogliamenti del Palazzo, e Lucini ha fatto moltiss.m, e bene singolarmente la pittura della Sala;“ HStA, HEHA, Karton 27, fol. 52, Brief an Francesco vom 7.7.1816 (fälschlicherweise unter die Briefe von 1819 eingereiht). Inwieweit die heute vorhandenen Wandmalereien tatsächlich auf die Neudekoration unter Maria Beatrice zurückgehen, muss infrage gestellt werden. Abgesehen von stilistischen Auffälligkeiten irritieren zwei gemalte Porträtmedaillons an der Decke, die weder auf die Auftraggeberin, noch auf deren Eltern verweisen dürften.

<sup>216</sup> Siehe Anhang 7.2., Brief von Luigi Pichl 1829.

Marmorsteinbrüchen Carraras, der langen lokalen Bildhauerei- und Steinmetztradition sowie der steten Präsenz einflussreicher Künstler.

Mit der Machtübernahme Maria Beatrices 1814 änderte sich an diesen Voraussetzungen, wie auch an dem etablierten Unterrichtssystem zunächst wenig. Die unter Elisa Baciocchi eingeführten Romstipendien wurden beibehalten, der aktuelle Stipendiat Pietro Tenerani konnte seinen Studienaufenthalt fortsetzen.<sup>217</sup> Durch die 1816 neu beschlossenen Statuten wurden die Mittel für das Romstipendium zwar gekürzt, die Nachwuchsförderung aber um ein Preismedaillensystem erweitert: Jährlich fand von nun an ein Wettbewerb für die *Premi del Incoraggiamento* im Wert von 6 franchi statt; alle drei Jahre wurden im Rahmen des *Grande Concorso d'Invenzione* Silber- und Goldmedaillen verliehen.<sup>218</sup>

Die Preismedaillen schuf im Auftrag Maria Beatrices der Innsbrucker Hagenauer Schüler Josef Nikolaus Lang (1776-1835).<sup>219</sup> Sie zeigen auf dem Avers jeweils ein Profilbildnis der Herrscherin, am Revers die Devise PIETATE ET IVSTITIA mit Personifikationen von Glaube und Gerechtigkeit bzw. die Bezeichnung BONARVM ARTIVM INCREMENTO/CARRARIAE mit der Darstellung Minervas als Protektorin des Genius der Bildhauerei (Abb. 114).

Ogleich Maria Beatrice von Wien aus das Geschehen in Carrara nur bedingt nachvollziehen konnte, nahm sie doch sehr regen Anteil an den Angelegenheiten ihrer Akademie. Sie war in die Bestellung neuer Professoren<sup>220</sup> und die Ernennung von Ehrenmitgliedern<sup>221</sup> involviert, sie kommentierte Preisvergaben<sup>222</sup> und versuchte Wettbewerbe zu beeinflussen.<sup>223</sup>

---

<sup>217</sup> Die Romstipendien waren 1810 eingeführt worden. Siehe Lazzoni 1869, S. 49. Während der Regentschaft von Maria Beatrice d'Este gewannen Luigi Bienaimé 1818, Bernardo Tacca 1822, Leopoldo Bozzoni 1826 und Ferdinando Pelliccia 1828 den Wettbewerb um dieses Stipendium. Siehe Osvaldini 2005, S. 23.

<sup>218</sup> Siehe Lazzoni 1869, S. 62-63 und Osvaldini 2005, S. 26.

<sup>219</sup> Er verfertigte zudem ein Alabasterrelief für die Akademie von Carrara, zu deren Mitglied er auch ernannt wurde. Siehe Mitglieder des Ferdinandeums (Hg.), Beiträge zur Geschichte, Statistik, Naturkunde und Kunst von Tirol und Vorarlberg, Innsbruck 1825, S. 324 und Thieme Becker 22, 1928, S. 318 (AKL online). Ein entsprechender Beleg für die Preismedaillen findet sich in: HHStA, HEHA, Karton 485.

<sup>220</sup> Als von Maria Beatrice berufene Professoren waren damals Paolo Triscornia (Skulptur), Carlo Prayer (Zeichnung), Pietro Vaccà (Architektur) und Ludovico Cacciatori (Ornament) tätig. Dass sie die Lehrstuhlbesetzung mitbestimmte, belegt etwa ein Brief, in dem Maria Beatrice d'Este ihren Sohn Franz um dessen Meinung zu dem Architekten Giuseppe Marchelli fragt, der sich um eine Professur an der Akademie beworben hatte. Siehe HHStA, HEHA, Karton 27, fol. 56, Brief an Francesco vom 17.4.1819.

<sup>221</sup> Darauf lassen Ehrenmitglieder wie Giuseppe Pisani und Giocondo Albertoli schließen, die jeweils mit Maria Beatrice eng verbunden waren. Zu den Mitgliedern, zu denen etwa auch Leopoldo Cicognara und Bertel Thorvaldsen zählten, siehe Lazzoni 1869, S. 69-70.

<sup>222</sup> Sie zeigte sich etwa 1826 von den eingereichten Arbeiten enttäuscht und zweifelte selbst die Fähigkeiten der beiden besten Studenten an. Siehe Osvaldini 2005, S. 25.

<sup>223</sup> Zu den Wettbewerben an der Akademie von Carrara zur Zeit Maria Beatrices siehe Osvaldini 2005.

Als etwa 1817 das Romstipendium neu vergeben wurde, kam es zu einem Eingriff Maria Beatrices in das Auswahlverfahren, das Luigi Bienaimè bereits für sich entschieden hatte. Die Souveränin ordnete eine Wiederholung des Wettbewerbs an, anscheinend um den von ihr bevorzugten Schüler Bernardo Tacca zu begünstigen.<sup>224</sup> Nach Emilio Lazzonis Interpretation der Affäre habe sich der Akademische Rat über die „smaccata ingiusta predilezione“, die übertrieben ungerechte Bevorzugung Taccas, hinweggesetzt und durch sein erneutes Entscheiden für Bienaimé seine Unabhängigkeit bewiesen.<sup>225</sup> 1822 unterstützte Maria Beatrice abermals die Bewerbung Bernardo Taccas für das Romstipendium, diesmal jedoch gegen die Statuten der Akademie, da Tacca damals das entsprechende Höchstalter von 26 Jahren schon überschritten hatte.<sup>226</sup> Sollen diese Interventionen der Herrscherin auch für Unmut in Carrara gesorgt haben, bezeichnet Lazzoni dennoch den Zeitraum von Maria Beatrices Regentschaft als „glorioso periodo“ der Akademie.<sup>227</sup>

Eine objektive, ausgewogene Beurteilung der Akademiepolitik Beatrices fällt indes schwer: Während etwa Elisabetta Farioli den Machtwechsel nach Elisa Baciocchi als „brusco e doloroso“ bezeichnet, und darauf verweist, dass der Akademie Geldmittel entzogen, Stipendien gestrichen und ausländische Künstler entlassen worden seien<sup>228</sup>, zeichnet Stefano Giampaoli ein dezidiert positives Bild von Maria Beatrice als Wohltäterin der Kunsthochschule.<sup>229</sup> Tatsächlich unterstütze sie die Akademie finanziell und überließ ihr den eigenen Palast in Carrara. Ferner ist belegt, dass sie neue Lehrmaterialien anschaffen ließ, etwa aus Wien eine Kiste mit instruktiver Literatur sandte<sup>230</sup>, oder sich um Gipsabgüsse für die Akademie bemühte.<sup>231</sup>

---

<sup>224</sup> Carozzi vermutet, dass Maria Beatrice den Bildhauer Bernardo Tacca (1794-1832) aufgrund von engen Verbindungen zu dessen Familie protegiert habe. Siehe Carozzi 1993, S. 150.

<sup>225</sup> Lazzoni 1869, S. 63.

<sup>226</sup> Lazzoni 1869, S. 66.

<sup>227</sup> Lazzoni 1869, S. 68.

<sup>228</sup> Siehe Farioli 1995, S. 10. Nach Gérard Hubert habe Maria Beatrice der *Verfall* der Akademie nicht weiter gestört: „Le déclin de l'Académie de Carrare ne la préoccupa guère.“ Siehe Hubert 1964, S. 422.

<sup>229</sup> Giampaoli 1980, S: 75-76.

<sup>230</sup> Lazzoni 1869, S. 71.

<sup>231</sup> Belegt ist etwa der Transport von Gipsabgüssen aus Florenz 1824: „Le spese di trasporto della copia dei gessi d'antico ornato della Galleria di Firenze per lo studio degli alunni“; Siehe Archivio di Stato di Massa, Dispacci Sovrani 1824, 24.4.1824.

#### 4.4 Maria Beatrice *post mortem*: nach 1829

Bis zu ihrem Tod 1829 hatte Maria Beatrice d'Este Massa und Carrara von Wien aus regiert; nun fiel das kleine Herrschaftsgebiet an der italienischen Westküste an Franz IV., den Herzog von Modena. Im Rahmen der offiziellen Trauerfeierlichkeiten wurde in Carrara ein Trauergerüst zu Ehren der Erzherzogin errichtet, an dem die namhaftesten Bildhauer der Stadt beteiligt waren. Fünf Statuen – *Treue* (Matteo Bogazzi), *Religion* (Pietro Fontana), *Erbarmen* (Bernardo Tacca), *Wohltätigkeit* (Pietro Marchetti) und *Freigiebigkeit* (Paolo Triscornia) – schmückten das *Castrum Doloris* als Hommage an die verstorbene Herrscherin.<sup>232</sup> Blieben diese Werke auch nicht erhalten, erinnern in Carrara die Kolossalstatue Fontanas, in Massa die *Via Beatrice* noch heute an die ansonsten vergessene Fürstin und Herzogin.

In Wien sind es indes die Bezeichnungen *Palais Modena* und *Modenapark* wie auch die 1862 nach der Erzherzogin benannte *Beatrixgasse* (ehemals *Rabengasse*) im Bezirk Landstraße, die die Person Maria Beatrice d'Este in Erinnerung rufen.<sup>233</sup>

Bestattet wurde Erzherzogin Maria Beatrix in der Wiener Kapuzinergruft, in einem der Zeit entsprechend bescheiden gestalteten Kupfersarg, an dem nur eine knappe Inschrift auf die Verstorbene verweist.<sup>234</sup> Diese Grablege entspricht insofern Maria Beatrices letztem Willen, als sie selbst verfügt hatte, entweder bei ihrem Mann in Wien oder bei ihrem Vater in Modena beigesetzt zu werden.<sup>235</sup> Dem Anschein nach dürften ihre Nachkommen über dieses prunklose Grabmal hinaus ein Monument zu Ehren der Erzherzogin geplant haben. Erhalten hat sich jedenfalls ein 1833 datierter Entwurf des Bildhauers Luigi Mainoni für ein aufwändiges Sepulkraldenkmal mit reichem Figurenapparat.<sup>236</sup> Das Blatt zeigt Maria Beatrice erhöht auf einem Thron, um den Allegorien des Glaubens, des Ruhms und der Barmherzigkeit gruppiert sind, sowie ein Sockelrelief, das eine Hochzeitsszene darstellt (Abb. 115). Möglicherweise hätte ein derartiges Monument als Epitaph für Maria Beatrice in Italien, vermutlich in Modena, errichtet werden sollen. Wer dieses Projekt initiiert hat und weshalb es nicht ausgeführt wurde, ist allerdings unklar.

Als Maria Beatrice 1829 verstarb, lag kein rechtsgültiges Testament vor, sondern nur eine schriftliche Erklärung der Erzherzogin<sup>237</sup>, auf deren Basis ihre Söhne die Verlassenschaft regelten.

---

<sup>232</sup> Osvaldini 2005, S. 30.

<sup>233</sup> Pemmer/Englisch 1981, S. 1.

<sup>234</sup> Siehe Hawlik van de Water 1987, S. 224.

<sup>235</sup> Siehe HHStA, HEHA, Karton 22/1, *Ristretto delle mie intenzione* [...].

<sup>236</sup> Siehe dazu Kat. Ausst. Scandiano 1995, S. 81.

<sup>237</sup> HHStA, HEHA, Karton 22/1, *Ristretto delle mie intenzione* [...].

Franz, der seiner Mutter als Herrscher über Massa-Carrara nachfolgte, erbte das Palais in der Herrengasse, Kapital sowie Güter um Treviso (S. Croce Bigolina, Roncade), Mantua (Sussano, Campitello, Palazzina, Bosia, Morona, Campaccio, Oca und Campagna), Böden in Marmirolo und die Villa d'Este in Tivoli. Erzherzog Ferdinand erhielt das Gartenpalais in der Rabengasse, einen Palast in Pisa, die Güter d'Agnano und Empoli sowie Barschaften. Der drittgeborene Maximilian wurde mit Geld abgefunden und von seinem Bruder Franz mit dessen Liegenschaft in der Wiener Wohllebengasse entschädigt. Die Schwestern schließlich bekamen Schmuckstücke aus dem Besitz ihrer Mutter.

Nach 1829 erfuhren die Wiener Paläste Maria Beatrices ein sehr unterschiedliches Schicksal. Der in Modena residierende Franz entschloss sich, das Stadtpalais in der Herrengasse zu vermieten, was gewisse Umbauten mit sich zog. Für den ranghohen Mieter Prinz Gustav Wasa, Sohn des entmachteten Königs von Schweden, Gustav IV., musste das Palais 1834 eigens adaptiert werden. So verpflichtete sich der Eigentümer Erzherzog Franz den „großen Saal, welcher sich gegenwärtig in noch rohen Zustand befindet“ auf eigene Kosten „herrichten zu lassen“.<sup>238</sup> Nach Vollendung des Saals wünschte der neue Mieter zudem, dass auch das „Vorzimmer welches den Speise Salon von dem Tanz Saale trennt“ neu dekoriert werde, sodass auch dieser Raum der „Pracht des Erzherzoglichen Palais“ entspreche.<sup>239</sup> Verantwortlich für diese Umbauten war erneut Luigi Pichl, der für Arbeiten im Ballsaal – für Ornamente an der Decke und den Wänden, für Vergoldungen, Stuck und Kapitelle – 10.701,54 Gulden veranschlagte.<sup>240</sup>

Weitere Umbauten erfolgten um 1842, als Franz IV. von Modena das Wiener Stadtpalais an den Österreichischen Staat, konkret an die „k.k. Staatsverwaltung“, verkaufte.<sup>241</sup> Diesem diente das Gebäude zunächst als Sitz der k. k. Polizei- und Zensurhofstelle und des Ministerratspräsidiums. Neben Adaptierungsmaßnahmen infolge des Funktionswandels verantworten Bombentreffer des Zweiten Weltkriegs den teilweisen Verlust an originaler Bausubstanz. Nach unterschiedlichen Behörden und Ämtern beherbergt das Palais Modena seit 1945 das Bundesministerium für Inneres.

---

<sup>238</sup> HHStA, HEHA, Karton 227/1, fol. 463, *Bestand-Contract*.

<sup>239</sup> HHStA, HEHA, Karton 227/1, fol. 474-477, Schreiben vom 16.12.1834.

<sup>240</sup> HHStA, HEHA, Karton 227/1, fol. 478, *Decorazione della Sala nella Casa Arciduciale nell'Herren Gasse da eseguirsi conforme il Disegno presentato alle l'Oro Altezze Reali li Arciduchi Ferdinando e Massimiliano etc.*

<sup>241</sup> Sehe die entsprechenden Vertragsabschriften in: HHStA, HEHA, Karton 403.

Während der Stadtpalast schon 1842 den Besitzer wechselte, blieb das von Ferdinand geerbte Gartenpalais über Jahrzehnte in Familieneigentum. Nach dem Tod des Erzherzogs 1850 diente es als Refugium für seinen Neffen Franz V. (1819-1875) und dessen Gattin Adelgunde (1823-1914), die im Zuge des Risorgimento gezwungen gewesen waren, Italien zu verlassen. Mit Franz V., dem letzten Herzog von Modena, starb 1875 der Familienzweig der Habsburg-Este in männlicher Linie aus. Da das Paar kinderlos geblieben war, hatte Franz allerdings den entfernt verwandten Erzherzog Franz Ferdinand (1863-9014), den späteren Thronfolger, zum Generalerben bestimmt. Der junge Erzherzog erbte nicht nur ein großes Vermögen, er sollte auch den Titel *Este* weiterführen, der bis heute in einer habsburgischen Linie fortlebt.

Franz Ferdinand dürfte das Gartenpalais von Maria Beatrice – im Unterschied zur angrenzenden Liegenschaft Maximilian d’Estes – nie genutzt haben, schließlich behielt hier die Witwe Adelgunde von Bayern bis 1914 ihr Wohnrecht. Schon zuvor war es allerdings zu baulichen Veränderungen an diesem Palais gekommen. Erzherzog Ferdinand hatte unter Leitung des Baumeisters Franz Schlierholz 1843 dem Corps de Logis ein zweites Obergeschoß aufsetzen lassen.<sup>242</sup> Sein Neffe Franz (V.) ließ indessen 1863 auch die übrigen Bauteile erhöhen und die nun geschlossene straßenseitige Fassade neu instrumentieren.<sup>243</sup> Diesen Zustand des Gartenpalais präsentieren die bereits besprochenen Fotoserien, die letzten Zeugnisse vor dem Abriss des Palastes. Nach dem frühen Tod von Franz Ferdinand war dessen Estensisches Erbe an seinen Neffen Erzherzog Karl übergegangen, dem letzten österreichischen Kaiser. Karl zeigte allerdings kein Interesse an der Liegenschaft im dritten Bezirk und ließ das Gartenpalais 1916 demolieren, die Gründe parzellieren und verkaufen.

Im Unterschied zur gut dokumentierten Geschichte der Wiener Paläste Maria Beatrices nach 1829 kann bei derzeitigem Forschungsstand über das Schicksal ihrer Kunstsammlung nur gemutmaßt werden. Obgleich die handschriftliche Verfügung der Verstorbenen dezidiert auf Kunstgegenstände eingeht, werden solche im Rahmen der Verlassenschaftsregelungen – mit Ausnahme von Porzellan, Silber und Schmuck – nicht behandelt. Folglich kann kaum nachvollzogen werden, inwieweit dem letztem Willen Maria Beatrices, demnach alle ihre Bilder, Drucke, Kameen, Medaillen und Schmuckkisten für Maximilian bestimmt waren, Folge geleistet wurde.<sup>244</sup> 1830 ließ jedenfalls Erzherzog Franz fünf Kisten mit Gemälden und

---

<sup>242</sup> Siehe dazu die Einreichpläne in: WStLA, Abt. 236, A 16, EZ-Reihe Altbestand, 3. Bezirk 3816, 889/1843.

<sup>243</sup> Siehe dazu die Einreichpläne in: WStLA, Abt. 236, A 16, EZ-Reihe Altbestand, 3. Bezirk 3816, 3722/1863.

<sup>244</sup> „A Max tutte le mie stampe o tutti i quadri, che stanno nel mio appartamento; così tutti i pochi Cameri, o Medaglie che esisteranno di mia proprietà, E tutte le mie scatole di gioetra.“ Siehe HHStA, HEHA, Karton 22/1.

Büchern aus dem Wiener Stadtpalais, das er schließlich mit dem gesamten Inventar geerbt hatte, nach Modena transportieren.<sup>245</sup>

Dessen ungeachtet können einige Kunstgegenstände Maria Beatrices später im Besitz Maximilians nachgewiesen werden. Das weitere Schicksal dieser Objekte ist eng mit der komplexen Geschichte der Sammlung Este und deren Generalerben Erzherzog Franz Ferdinand verbunden. Zu der Kunstsammlung zählte einstmals alter Modenesischer Este Besitz, aber auch jüngeres Habsburgisch-Estensisches Eigentum wie die erst 1803 hinzugekommene Sammlung Obizzi.<sup>246</sup> Franz Ferdinand erweiterte die bestehende Sammlung und stellte Teile aus dieser in seinem Privatmuseum, das zeitweilig im ehemaligen Palais von Maximilian d'Este in der Beatrixgasse untergebracht war, aus.<sup>247</sup> Die Bestände dieses Museums<sup>248</sup> – darunter Objekte von Franz Ferdinands Weltreise, aber auch Antiken, Plastiken und kunstgewerbliche Gegenstände – dürften nach dem Tod des Thronfolgers zur Gänze in die kaiserlichen Sammlungen gekommen sein. Teils bilden sie noch heute einen wesentlichen Bestandteil des Kunsthistorischen und des Völkerkundemuseums; teils wurden sie an Italien restituiert<sup>249</sup> oder gelangten später wieder in habsburgischen Privatbesitz.<sup>250</sup> Die Objekte der Estensischen Sammlungen, die Erzherzog Franz Ferdinand zur Ausstattung seiner Residenzen dienten – darunter das Obere Belvedere, die Schlösser Artstetten, Eckartsau, Konopiště, Chlum u Třeboně (Chlumetz) und Blühnbach – gingen nach 1914 wiederum völlig unterschiedliche Wege. Die Schlösser und ihr Inventar befinden sich heute teilweise in Privatbesitz, teilweise in österreichischem oder tschechischem Staatseigentum.

---

<sup>245</sup> Siehe: HHStA, HEHA, Karton 22/2, Traslocamento a Modena d'Individui della famiglia e trasporto di Mobili.

<sup>246</sup> Zur bedeutenden Kunstsammlung von Tommaso degli Obizzi (1750-1803), dessen Schloss Catajo und der Familie Habsburg-Este siehe zuletzt Corradini 2007.

<sup>247</sup> Nicht ausgestellt waren die Gemälde der Sammlung. So schrieb Guglia 1908: „Die estensische Gemäldesammlung sowie Majolikensammlung sind gegenwärtig der allgemeinen Besichtigung noch nicht zugänglich“. Auch die prachtvollen Handschriften seien damals „nur auf Grund einer ausdrücklichen Genehmigung des Erzherzogs“ zu besichtigen gewesen. Siehe Guglia 1908, S. 212. Unter den genannten Handschriften befand sich zu diesem Zeitpunkt auch die berühmte Borso-Bibel, die wie viele andere Objekte an Italien restituiert wurde und heute in der Biblioteca Estense in Modena aufbewahrt wird.

<sup>248</sup> Zu diesen siehe Kat. Slg. 1905; Egger/Hermann 1906 und Guglia 1908, S. 212-216. Hermann nennt in dem Museum auch „einige Marmorarbeiten der Empirezeit ohne höheren Kunstwert“, welche „wohl übergangen werden“ könnten. (Egger/Hermann 1906, S. 97.) Unter diesen müssen wir auch Werke aus dem ehemaligen Besitz von Maria Beatrice d'Este vermuten.

<sup>249</sup> Schon im Zuge des Risorgimentos kam es zu einem Rechtsstreit um die Kunstsammlung Este, damals zwischen Erzherzog Franz, dem vertriebenen letzten Herzog von Modena, und dem neuen italienischen Staat. Nach dem Ende der Habsburgermonarchie gewann der Konflikt erneut an Aktualität. Zeugnis dafür sind etwa Ernst Hefels Versuch, die österreichischen Besitzansprüche zu rechtfertigen (Siehe Hefel 1919) wie auch L. Rizzolis zeittypisch nationalistisch geprägte Darstellung des Sachverhalts (Siehe Rizzoli 1923).

<sup>250</sup> Darunter auch Werke aus dem Besitz Maria Beatrices wie ein Dokument im Kunsthistorischen Museum belegt, eine Bestätigung des Nachlassverwalters Karl I. vom 16. Februar 1926 über den Erhalt von 16 Objekten; durchwegs Werke des Klassizismus. Siehe dazu auch S. 83.

## 5. Analyse: Die Kunstpatronage Maria Beatrice d'Estes

### 5.1 Maria Beatrice als Sammlerin

Nur wenige Dokumente lassen Rückschlüsse auf die Sammeltätigkeit Maria Beatrices zu. Aufgrund der schlechten Quellenlage können weder die ursprünglichen Ausmaße, noch die Qualität ihrer Kunstsammlung eindeutig geklärt werden. Dennoch soll versucht werden, sich Maria Beatrice als Sammlerin anzunähern, um Erkenntnisse zu Geschmack und Kunstverständnis der Erzherzogin zu gewinnen. Als fundamentale Quelle dient hierbei ein Inventar der Kunstgegenstände des Stadtpalais Modena, das nach dem Tod Maria Beatrices angelegt wurde.<sup>251</sup> Da in diesem Verzeichnis einige Objekte fehlen, die sich einst nachweislich im Besitz der Erzherzogin befunden haben – etwa Werke des Bildhauers Giuseppe Pisani –, ist anzunehmen, dass weitere Kunstwerke in ihrem Gartenpalais verwahrt wurden. Zu diesem Palast hat sich allerdings kein vergleichbares Verzeichnis erhalten, weshalb der ursprüngliche Umfang der gesamten Sammlung nicht rekonstruiert werden kann.<sup>252</sup>

Das Stadtpalais-Inventar verfügt über knapp einhundert Einträge, bezeichnet Gemälde, Plastiken und kunstgewerbliche Objekte, nennt allerdings keine Künstlernamen, Maße oder Datierungen. Von den ungefähr fünfzig angeführten Gemälden war die Hälfte religiösen Inhalts, die übrigen zeigten Porträts und Landschaften. Ein Großteil dieser Bilder war in einem Raum aufbewahrt, der im Verzeichnis als „Bilderzimmer“ geführt wird. Von den hier präsentierten 25 Gemälden zeigten zwanzig sakrale Motive: Darstellungen der Heiligen Familie, der Muttergottes oder der Heiligen Sebastian, Franziskus, Dominikus und Maria Magdalena.

Unter diesen Bildern dürfte sich auch eine 1808 erworbene Madonnendarstellung von Sassoferrato befunden haben, einer der wenigen dokumentierten Kunstkäufe Maria Beatrices.<sup>253</sup> Dieses Gemälde erwarb die Erzherzogin über Vermittlung von Fürst Carlo Albani (1749-1817), ihrem Obersthofmeister und zugleich Cousin, mit dem Maria Beatrice

---

<sup>251</sup> Siehe HHStA, HEHA, Karton 22/2.

<sup>252</sup> Einen nur vagen Anhaltspunkt bietet diesbezüglich das Faktum, dass Maria Beatrice vor ihrer Flucht aus Wien 1809 u.a. fünf Kisten mit Gemälden in Sicherheit bringen ließ. Siehe HHStA, HEHA, Karton 356, *Nota dei Colli*.

<sup>253</sup> Maria Beatrice zahlte 1000.- f. für dieses Gemälde. Siehe HHStA, HEHA, Karton 351, 1.3 C: *Pagamenti e Spese per Conto [...]*, Eintrag vom 20.12.1808.

augenscheinlich eine enge Freundschaft verband. Carlo Albani, Fürst von Soriano al Cimino und älterer Bruder des Kardinals Giuseppe Albani, war oftmals für die Kunstagenen der Erzherzogin verantwortlich. Er vermittelte in ihrem Namen Aufträge an Künstler<sup>254</sup> und erwarb für sie Kunstwerke; etwa vier Gemälde von Pietro da Cortona<sup>255</sup> oder die Altarbilder für die Kapellen des Garten- und des Stadtpalais.<sup>256</sup> Zudem sammelte er in ihrem Auftrag Grafik<sup>257</sup> und hinterließ ihr seine eigene Kupferstichsammlung, die auch im genannten Inventar des Stadtpalais Erwähnung findet.

Einige wenige Gemälde des Stadtpalais-Inventars können mithilfe jüngerer Dokumente mit konkreten, heute nachweisbaren Kunstwerken identifiziert werden. Als wertvolle Quellen erweisen sich Gemäldeverzeichnisse von Erzherzog Maximilian d'Este, die offensichtlich auch einige Bilder aus dem ehemaligen Besitz von Maximilians Mutter, Maria Beatrice, beinhalten.<sup>258</sup> Das im Stadtpalais-Inventar genannte Gemälde „Apparition der Mutter Gottes vor dem heil. Franziskus“<sup>259</sup> kann etwa mit dem Eintrag „San Francesco a cui comparisce la beata Vergina sopra nube pontata da angeli di Sasso Ferrato“<sup>260</sup> aus einer Bilderliste Maximilians gleichgesetzt werden. Dieses Gemälde findet sich später in einem Verzeichnis von Erzherzog Franz Ferdinand<sup>261</sup>, über den es auch in das Schloss Konopiště in Tschechien gelangte. Heute wird dieses Bild Sassoferratos, das eine Vision des heiligen Franz von Paula darstellt, in der Prager Nationalgalerie aufbewahrt (Abb. 116).<sup>262</sup>

Ähnlich verhält es sich wohl mit dem Gemälde „Maria Magdalena“ des Stadtpalais-Inventars, das sich abermals im Eigentum Maximilians, nun als „S.ta Maria Maddalena di Sasso

---

<sup>254</sup> Albani dürfte etwa einen Auftrag an den Maler Giovanni Maria Monsorno vermittelt haben. So werden ihm am 28.5.1807 „per corrisposti al Pittore Monzorno per due Ritratti in Miniatura di S.AR. il Serenissimo Arciduca Ferdinando“ 150 f. ausgezahlt. Siehe HHStA, HEHA, Karton 351, 1.3 C: *Pagamenti e Spese per Conto [...]*.

<sup>255</sup> Albani erhielt am 9.7.1807 und am 30.9.1808 für insgesamt vier damals Pietro da Cortona zugeschriebener Werke 950 f. Diese Gemälde schenkte Maria Beatrice später ihrem Sohn Maximilian. Siehe HHStA, HEHA, Karton 351, 1.3 C: *Pagamenti e Spese per Conto [...]*. Über ein Gemälde-Verzeichnis Erzherzog Maximilians kann die Ikonografie von drei dieser Bilder bestimmt werden. Sie zeigten das Quellwunder Mose, den Bethlehemitischen Kindermord und die Tempelreinigung. Siehe HHStA, Selekt Chambord, Mappe: Curiosa, Unbezeichnete Liste von Gemälden.

<sup>256</sup> Neben dem bereits erwähnten Altarbild für die Kapelle des Gartenpalais, erwarb Albani auch für die Hauskapelle in der Herrengasse ein entsprechendes Gemälde – eine Darstellung der Heiligen Familie –, für das er 320.- f. bekam. Siehe Rechnungseintrag vom 29.9.1814 HHStA, HEHA, Karton 403, *Conti*.

<sup>257</sup> Siehe HHStA, HEHA, Karton 351, 1.3 C: *Pagamenti e Spese per Conto [...]*, Eintrag vom 8.10.1807. Albani erhielt die große Summe von 11765.- f. für Ausgaben für die Grafiksammlung von Maria Beatrice. Soweit aus dem Herrengasse-Inventar geschlossen werden kann, umfasste ihre Kollektion in erster Linie Stiche nach Gemälden Alter Meister, etwa nach Raffael, Guido Reni oder Carlo Dolci.

<sup>258</sup> Siehe die beiden Verzeichnisse, eine unbezeichnete Liste von Gemälden und *Lista de miei quadri a Vienna e loro destino*, in: HHStA, Selekt Chambord, Mappe: Curiosa.

<sup>259</sup> HHStA, HEHA, Karton 22/2, Inventarium von denjenigen [...].

<sup>260</sup> HHStA, Selekt Chambord, Mappe: Curiosa, Unbezeichnete Liste von Gemälden.

<sup>261</sup> Siehe HHStA, HEHA, Band 71, *Oelgemälde in Goldrahmen a Gallerie*, Eintrag Nr. 203.

<sup>262</sup> Prag Nationalgalerie Inv. Nr. O 11895 (O 804); Siehe Kat. Ausst. Sassoferrato 1990, Kat. Nr. 90.

Ferrato<sup>263</sup>, nachweisen lässt. Dieses Gemälde Sassoferratos gelangte ebenfalls nach Konopiště, wo es heute im sogenannten Säulensalon präsentiert wird.<sup>264</sup>

Das dritte Werk von Sassoferrato aus dem Besitz Maria Beatrices, das bereits erwähnte, über Fürst Albani erworbene Muttergottesbild, konnte bislang in keinem Museum wiedergefunden werden. Eine dilettantische Zeichnung nach diesem Gemälde – wahrscheinlich von der Hand Maria Theresia D’Estes, der späteren Gräfin von Chambord (1817-1886) – bezeugt jedenfalls, den Madonnentypus, dem dieses Bild folgte: eine sich nach links neigende Muttergottes im Gebet, mit gesenktem Kopf und leicht verschattetem Gesicht. Demnach handelte es sich bei dem Gemälde Maria Beatrices um eine Variante einer von Sassoferrato mehrfach umgesetzten Bildformel, wie sie ein Marienbild des Künstler aus einer römischen Sammlung repräsentiert (Abb. 117).<sup>265</sup>

Noch komplexer erweist sich die Identifikation eines weiteren Eintrags des Stadtpalais-Inventars. Dem Verzeichnis zufolge soll sich im *Bilderzimmer* der Erzherzogin ein „Bianca Capello“ betiteltes Gemälde befunden haben, offenkundig ein Porträt der gleichnamigen Gattin von Großherzog Francesco I. de’ Medici. In einer Gemäldeliste Maximilians scheint dieses Porträt als „Ritratto di Bianca Capello del Bronzino“ auf, in einem weiteren Verzeichnis des Erzherzogs allerdings als „Laura Estochia del Bronzino“. Wird in beiden Fällen das Bildnis nachdrücklich dem Florentiner Maler Agnolo Bronzino (1503-1572) zugeschrieben, war man sich bezüglich der Identität der Dargestellten augenscheinlich unsicher. Tatsächlich handelte es sich wohl um ein Porträt der Toskanischen Großherzogin Eleonora di Toledo. Darauf lässt ein jüngeres Inventar des späten 19. Jahrhunderts schließen, das ein „Portrait v. Leonore Soledano Gemahlin des Cosmo de Medici v. Bronzin“<sup>266</sup> im Besitz Erzherzog Franz Ferdinands nennt. Über eben ein solches Porträt mit Konopiště-Provenienz verfügt die Nationalgalerie in Prag (Abb. 118). Ein Siegelabdruck auf der Rückseite dieses Bildes verweist auf die Akademie von Mailand und kann somit als weiteres Indiz dafür gewertet werden, dass sich das Gemälde einstmals im Besitz Maria Beatrices befand.<sup>267</sup> Das Bildnis der Eleonora von Toledo könnte noch in Mailand Teil der Sammlung

---

<sup>263</sup> HHStA, Selekt Chambord, Mappe: Curiosa, Unbezeichnete Liste von Gemälden.

<sup>264</sup> Siehe Kárník 1992, S. 31.

<sup>265</sup> Die Zeichnung mit der Beschriftung „la Madonna del Sasso Ferrato che stà in Camera di Max a Ebenzweier li 17. 7b. 1846“ (Siehe HHStA, Selekt Chambord, Mappe: Curiosa) zeigt das Gemälde, das mit dem Eintrag des Stadtpalais-Inventar „Madonna mit weißem Schleyer“ zu identifizieren ist.

<sup>266</sup> Siehe HHStA, HEHA, Band 71, *Oelgemälde in Goldrahmen a Gallerie*, S. 91, Eintrag Nr. 189.

<sup>267</sup> Das Siegel soll einen bekrönten Doppeladler, das Monogramm „F.I.“ und die Inschrift „PER L’ESPERAZIONE \* C. R. ACCADEMIA DI MILANO \*” beinhalten. Siehe Pujmanová, S. 62.

Erzherzog Ferdinands und seiner Frau gewesen oder aber später von der Erzherzogin erworben bzw. ihr geschenkt worden sein. Möglicherweise ist es mit dem Bild aus Mailand zu identifizieren, für das Maria Beatrice 1821 eigens einen Rahmen anfertigen ließ.<sup>268</sup>

Über weitere Gemälde im Besitz Maria Beatrices kann nur spekuliert werden, etwa über ein Madonnenbild Parmigianinos<sup>269</sup> oder Werke von Carlo Dolci.<sup>270</sup> Der sentimentale Stil des Florentiner Malers Dolci (1616-1686) scheint jedenfalls dem Geschmack der Erzherzogin ebenso entsprochen zu haben, wie das an Raffael orientierte Werk Giovanni Battista Salvis, genannt Sassoferrato (1609-1685). Diese Vorliebe für die klassizierende mittelitalienische Barockmalerei entspricht dem Kunstverständnis der Zeit Maria Beatrices. Künstler wie Sassoferrato, von dem die Erzherzogin immerhin drei Gemälde besaß, waren um 1800 aufgrund ihres an Raffael geschulten anmutigen Stils hochgeschätzt und begehrt.

Das Interesse der Erzherzogin galt augenscheinlich nur der italienischen Kunst; jedenfalls können keine Werke von niederländischen oder deutschen Meistern in ihrem Besitz nachgewiesen werden. Diesem Umstand entspricht auch der Schwerpunkt ihrer kleinen Gemäldekollektion auf religiöser Historienmalerei. Landschaften und Stilleben – Domänen der niederländischen Kunst – waren indes unterrepräsentiert. Eine Sammlungscharakteristik, die sowohl auf eventuelle ästhetische Präferenzen der Erzherzogin, als auch auf deren tiefe Religiosität zurückgeführt werden kann.

Als Sammlerin erhob Maria Beatrice keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es finden sich weder Indizien für eine gezielte, konzeptionelle noch für eine leidenschaftliche Sammeltätigkeit der Erzherzogin. Dessen ungeachtet beinhaltet ihre bescheidene Sammlung durchaus qualitätsvolle Werke sehr namhafter Künstler.

---

<sup>268</sup> Im Dezember 1821 wurde der Bildhauer Nesselthaler für einen Rahmen bezahlt, den er nach Entwurf Luigi Pichls für ein Gemälde aus Mailand angefertigt hatte. Eben für diesen „Cornice del quadro di Milano“ wurde zudem ein Vergolder entlohnt. Siehe HHStA, HEHA, Karton 361.

<sup>269</sup> Ein solches Gemälde im Besitz der Erzherzogin ist über eine Zahlung an Fürst Albani belegt. Dieser erhielt am 1.1.1814 20.- f. für einen Goldrahmen, der für eine Madonna von Parmigianino bestimmt war. Siehe HHStA, HEHA, Karton 403, *Conti*.

<sup>270</sup> Belegt ist jedenfalls Maria Beatrices Neigung zum Werk Carlo Dolcis: sie nannte Kupferstiche nach dessen Gemälden ihr Eigen und beauftragte bei Giovanni Maria Monsorno eine Kopie eines Madonnenbildes von Dolci. (Siehe: „Al Pittore Monzorno per la Copia di una Madonna di Carlino Dolce“, HHStA, HEHA, Karton 351, *C Pagamenti e Spese per Conto [...]*, Eintrag vom 7.2.1809). Möglicherweise entstand diese Kopie nach einem Gemälde aus dem Besitz der Erzherzogin, schließlich nennt eines der Bilderverzeichnisse Erzherzog Maximilians auch eine „Madonna di Carlo Dolce“ (HHStA, Selekt Chambord, Mappe: Curiosa, Unbezeichnete Liste von Gemälden). Ein anderer Eintrag dieser Liste „Christo giovane di Carlo Dolce“ könnte wiederum mit dem im Stadtpalais-Inventar verzeichneten Gemälde „Salvator mundi, in rothem Kleid“ ident sein und sich möglicherweise auf eine Variante des von Carlo Dolci mehrfach dargestellten Christusknaben in rotem Gewand beziehen, siehe etwa KHM, Inv. Nr. GG F8.

Einige Kunstankäufe tätigte Maria Beatrice nachweislich über Fürst Albani, der ihr wohl als Berater, Vermittler bzw. Agent behilflich war. Generell scheint es, als sei die Erzherzogin selten selbst als Käuferin aufgetreten, sondern habe sich – sei es aufgrund ihres Standes oder ihres Geschlechts – für die Abwicklung von Geschäften stets anderer bedient.

## 5.2 Maria Beatrice: Auftraggeberin und Mäzenin?

Maria Beatrice sammelte nicht nur Gemälde, sie beauftragte auch solche. Nachweisen lassen sich neben Werken, die der Ausstattung ihrer Paläste dienten, vor allem Porträtaufträge der Erzherzogin. So ließ sie sich etwa 1817 von Giovanni Battista Lampi d. J. porträtieren, später von Johann Nepomuk Ender.<sup>271</sup>

Für Miniaturporträts bevorzugte sie anscheinend die Maler Bernard von Guérard (1771-1836) und Giovanni Maria Monsorno (1768-1836): Guérard schuf im Auftrag Maria Beatrices mehrere Bildnisse Kaiserin Maria Ludovicas sowie Porträts der Erzherzogin selbst<sup>272</sup>; Monsorno malte für sie u. a. Miniaturbildnisse von Erzherzog Ferdinand jun., Maria Leopoldine und Maria Ludovica.<sup>273</sup>

Die meisten dieser Miniaturen dienten Maria Beatrice als Geschenke. Während nur wenige der dokumentierten Kunstankäufe einer privaten Sammeltätigkeit der Erzherzogin zuzurechnen sind, können umso mehr ihrer Freigebigkeit zugeschrieben werden. Häufig schenkte sie Golddosen oder Schmuck; beinahe regelmäßig erwarb sie Erzeugnisse der Wiener Porzellanmanufaktur oder Silberarbeiten aus dem Haus Würth für Verwandte, Freunde oder Mitglieder ihres Hofstaats. Kunstwerke dienten ihr demnach als diplomatische Geschenke, Zeichen der Freundschaft und der Anerkennung, sowie als Auszeichnungen für ihre Untergebenen. Sie erwarb etwa über Vermittlung Fürst Albanis eine Pietra Dura Arbeit für ihren Sohn Maximilian<sup>274</sup> oder während ihrer Italienreise 1815 eine Marmorskulptur für Fürst Metternich.<sup>275</sup>

---

<sup>271</sup> Zu den Portraits Maria Beatrices siehe Anhang 7.1.

<sup>272</sup> Siehe Zahlungen vom 6.2.1808, 29.8.1808, 12.11.1808, 20.2.1809 in: HHStA, HEHA, Karton 351, C: *Pagamenti e Spese per Conto [...]*.

<sup>273</sup> Siehe Zahlungen vom 28.5.1808, 31.8.1808, 26.10.1808, 31.12.1808, 7.2.1809 in: HHStA, HEHA, Karton 351, C: *Pagamenti e Spese per Conto [...]*.

<sup>274</sup> HHStA, HEHA, Karton 351, C: *Pagamenti e Spese per Conto [...]*, 15.7.1806.

<sup>275</sup> Um beachtliche 5150.- f. HHStA, HEHA, Karton 353, *Distinta de Pagamenti fatti nel Viaggio d'Italia*, 1815.

Maria Beatrice erwies sich nicht nur gegenüber Freunden als generös: Sie spendete Almosen, half Notleidenden und unterstützte insbesondere Kirchengemeinden. Sie bedachte die Ursulinen, die Augustiner oder Barnabiten, vor allem aber die Italienische Nationalkirche mit finanziellen Zuwendungen.<sup>276</sup> Giovanni Salvadori nannte sie in seiner historischen Darstellung der Kongregation der italienischen Nationalkirche gar deren „più grande benefattrice“, deren größte Wohltäterin.<sup>277</sup> Innerhalb ihrer karitativen Tätigkeit verzichtete Maria Beatrice allerdings auf öffentlichkeitswirksame Stiftungen von Kapellen oder Altären. Sie setzte keine sichtbaren Akzente im öffentlich-sakralen Raum, sodass die Zeichen ihrer Wohltätigkeit mehrfach anonym blieben.

In Lobgedichten, Festreden und anderen panegyrischen Texten wird Maria Beatrice oftmals als Förderin der Künste und große Mäzenin gepriesen. Immer wieder wird der Vergleich zu ihren Ahnherren und Ahnfrauen bzw. deren *glorreichem* Mäzenatentum bemüht und sie selbst als würdige Erbin der kunstsinnigen Familie Este gerühmt. Ein gängiger Topos, eine panegyrische Formel möchte man meinen, bedenkt man, dass Maria Beatrice kaum als selbstlose Protektorin der Künste nachzuweisen ist.

War sie auch keine generelle Kunstförderin, protegierte sie doch einzelne Künstler, die sie beharrlich mit Aufträgen versah und unterstützte. Insbesondere zwei Künstlerkarrieren sind auf das Engste mit Maria Beatrice und ihrer Kunstpatronage verbunden; zum einen die des Bildhauers Giuseppe Pisani, zum anderen die des Architekten Luigi Pichl. Im Umgang mit beiden Künstlern dürfte Maria Beatrice zumindest ansatzweise dem ihr *angedichteten* Ruf als Mäzenin gerecht geworden sein. Die Favoriten der Erzherzogin sollen – zumal es sich um weniger bekannte Künstler handelt – nun näher vorgestellt werden:

---

<sup>276</sup> Allein im Jahr 1826 spendete sie etwa für die Restaurierung der Landstraßer Augustinerkirche, der Neugestaltung eines Altars in St. Michael oder der Errichtung eines neuen Heiligen Grabes in der Invalidenkirche. Siehe HHStA, HEHA, Karton 369.

<sup>277</sup> Salvadori 1891, S. 198. Abgesehen von der italienischen Nationalkirche unterstützte sie auch die Rochuskirche auf der Landstraße regelmäßig. Neben jährlichen Zahlungen ist etwa auch die Spende vom 16.6.1826 von 1000 Gulden für die Restaurierung dieser Kirche belegt. Siehe HHStA, HEHA, Karton 369.

## Exkurs: Giuseppe Pisani

Giuseppe Pisani wurde 1757 in Carrara geboren, wo er vermutlich auch seine erste Ausbildung in einer der zahlreichen lokalen Steinmetzwerkstätten erhielt. Später verließ er seine Heimatstadt, um in Rom – dem Zentrum der jungen klassizistischen Bildhauerkunst – zu arbeiten.

Nach Darstellung Giuseppe Camporis sei Pisani zur Zeit der Französischen Invasion in der Gefolgschaft Kardinal Albanis von Rom nach Wien gekommen, wo ihn Maria Beatrice d'Este mit offenen Armen aufgenommen hätte.<sup>278</sup> Findet sich in Giuseppe Pisanis Werkkatalog auch kein Verweis auf einen Kardinal Albani, scheint es doch plausibel, dass er über die Vermittlung von Fürst Carlo Albani Ende des 18. Jahrhunderts Hofbildhauer der exilierten Familie Habsburg-Este wurde. Nach eigener Angabe des Künstlers sei er damals von Maria Beatrice nach Wiener Neustadt berufen worden, um deren Söhne, namentlich Erzherzog Maximilian, im Zeichnen zu unterrichten.<sup>279</sup>

In Wiener Neustadt dürfte Pisani zumindest zeitweilig eine Werkstatt betrieben haben. Neben dem bereits genannten Epitaph in der Neukloster Stiftskirche und dem Kamin für das Wiener Palais Ulfeld<sup>280</sup> schuf er hier etwa ein Porträtrelief Ercole III. Bei diesem Flachrelief mit der Bezeichnung „IOSEPH. PISANI F. IN. NEUSTADT. AM. 1802“ handelte es sich um ein Geburtstagsgeschenk des Vaters von Maria Beatrice an diese, wie ein an der Rückseite angebrachtes Gedicht Clemente Bondis beglaubigt.<sup>281</sup> Auch ein weiteres Porträtrelief entstand seiner Inschrift nach in Wiener Neustadt: ein Bildnis von Erzherzog Ferdinand jun. (Abb. 119).<sup>282</sup> Dieses Relief, wie auch zwei ähnliche Bildnisse von Erzherzog Maximilian (Abb. 120) und Erzherzog Karl Ambros (Abb. 121), fertigte Pisani nachweislich im Auftrag Maria Beatrices.<sup>283</sup>

---

<sup>278</sup> Campori 1873, S. 182.

<sup>279</sup> „Né vi sia ingrato A.R., che per ricordarvi le beneficenze ottenute vi richiami otto lustri indietro quando l'Augusta vostra Genitrice [Maria Beatrice], d'immortale memoria, mirando ai futuri destini a cui li vedea chiamati, educava i Reali Figli nella città di Naistat nelle più complete istruzioni d'ogni dotta e nobile disciplina, mi destinò alla gloria di dirigere i primi passi nella via del disegno di S.A.R. l'Arciduca MASSIMILIANO.“, Pisani 1835, S. IV.

<sup>280</sup> In der Nachschrift eines Briefs vom 19.7.1803 bittet Erzherzog Ferdinand seine Frau in Wiener Neustadt: „dite a Massimiliano che mi porti le Misure Esterne del Camino che fa il Pisani.“ Siehe HHStA, HEHA, Karton 25.

<sup>281</sup> Zitiert nach Planiscig 1919, S. 109, Kat. 169.

<sup>282</sup> Es trägt die Inschrift: „GIVSEPPE PISANI DI CARRARA/ Neüjstadt 1799“, Siehe Planiscig 1919, S. 109-110, Kat. 171.

<sup>283</sup> Siehe die Nennung in Pisanis Werkverzeichnis: „Tre Medaglie [...] d'ordine di S.A.R. l'Arciduchessa Madre“, Pisani 1835, S. 4. Das Porträtrelief Maximilians ist durch eine Inschrift auf 1805 datierbar und in Wien

Für die Erzherzogliche Familie schuf Pisani neben Porträts auch Ausstattungselemente für deren Paläste: die Speisesaal-Reliefs des Palais Ulfeld, die Treppenhausskulpturen des Stadtpalasts von Maria Beatrix sowie plastische Arbeiten in den Hofburgappartements Kaiserin Maria Ludovicas.<sup>284</sup>

Den Habsburg-Este dürfte Giuseppe Pisani auch seine Kontakte zu weiteren Auftraggebern verdanken, etwa zur (ehem.) Königin von Neapel Maria Caroline, Fürst Rasumovsky oder Fürst Colloredo. Während Pisanis Zeit in Österreich entstanden unter anderem Porträtbüsten von Kaiser Franz, das heute in Krems befindliche Denkmal für Feldmarschall Heinrich Schmidt (1810/11) und Reliefs für die Gloriette des Eisentstädter Schlossparks im Auftrag der Esterházy (um 1805).

Trotz seiner namhaften Auftraggeber ist Pisani heute hierzulande weitgehend vergessen. Das mag nicht zuletzt daran liegen, dass Maria Beatrices Sohn Franz den Künstler 1815 nach Modena berief, wo er bis zu seinem Tod 1839 wirkte. Als *primo scultore* schuf Pisani in Modena zahlreiche Herrscherporträts von Francesco IV., sowie den Bauschmuck für die offiziellen Bauvorhaben und die Festarchitekturen des Herzogs. Seit 1815 Professor und seit 1821 Direktor der Accademia Atestina von Modena prägte Pisani zudem zahlreiche junge Künstler. Hatte er in Wien bereits auf Johann Nepomuk Schaller künstlerisch eingewirkt<sup>285</sup>, so beeinflusste er in Modena die Bildhauer Luigi Mainoni, Giuseppe Obici, Luigi Righi und Giovanni Cappelli.<sup>286</sup>

Die bedeutendsten Werke Pisanis – die Grabdenkmäler für Ercole III. und Erzherzog Karl Ambros – entstanden im Auftrag der Familie Habsburg-Este. Mit diesen Arbeiten schuf der Künstler beachtliche Beiträge zur klassizistischen Skulptur, fern des von Gérard Hubert Pisani attestierten „style néo-classique banal“.<sup>287</sup>

---

lokalisierbar. Siehe Planiscig 1919, S. 109-110, Kat. 172. Im Verzeichnis von Planiscig werden zwei weitere Porträtreliefs Pisanis präsentiert. Eines davon (Kat. 174) zeige nach dem Autor Vittorio Emanuele von Savoyen, es handelt sich aber wohl um ein Bildnis Erzherzog Ferdinand Karls sen. Das andere (Kat. 173) stellt gewiss nicht Carlo Felice von Savoyen dar, wie im Katalog vermutet, sondern wahrscheinlich Clemente Bondi bzw. Abbate Draghetti, die Erzieher der Erzherzoglichen Söhne. Von beiden habe nämlich – nach Pisanis Werkverzeichnis – Erzherzog Maximilian Reliefbildnisse bestellt. Siehe Pisani 1835, S. 3.

<sup>284</sup> Es sind zwar Zahlungen Maria Ludovicas an Pisani belegt (siehe HHStA, HEHA, Karton 224, fol.1-110, 1, Eintrag vom 4.5.1812), aber keine entsprechenden Arbeiten des Künstlers gesichert. Aus rein stilistischer Perspektive könnte allerdings der Marmorkamin im noch heute existenten Musiksaal des Maria-Ludovica-Appartements Pisani zugeschrieben werden.

<sup>285</sup> Siehe Krasa-Florian 1977, S. 44-48.

<sup>286</sup> Zu Pisani als Professor und Direktor der Akademie von Modena siehe: Rivi 1995 und Silingardi 2008.

<sup>287</sup> Hubert 1964, S. 422. Selma Krasa-Florian bezeichnet Pisanis Stil hingegen als „virtuos“. Krasa-Florian 1977, S. 45

## Exkurs: Luigi Pichl<sup>288</sup>

„Li diecisette ottobre Luiggi figliolo del Sig. Venceslao Pichl, e Sig. Cattarina Somaggi, iugali, nato le ore dieci della scorsa notte, è stato battezzato da me Curato Francesco Maria Ferrari.“<sup>289</sup> Dieser Eintrag im Taufregister des Doms von Mailand informiert uns nicht nur über den bislang unbekanntem Geburtstag Luigi Pichls – er wurde am 16. Oktober 1782 geboren – sondern sichert zudem dessen italienische Herkunft. Luigi war Sohn der Ungarin Katharina Somogy<sup>290</sup> und des tschechisch stämmigen Violonisten und Komponisten Václav/Wenzel Pichl (1741-1805). Wenzel war seit 1777 Musikdirektor am Hof von Erzherzog Ferdinand und Maria Beatrice d’Este in Mailand gewesen; zeitweise auch Leiter des Theaters von Monza.<sup>291</sup>

Wie die erzherzogliche Familie floh auch die damals neunköpfige Familie Pichl 1796 vor der Französischen Invasion. In Wien begann der junge Luigi – der sich von nun an auch Alois, Ludwig und Louis nannte<sup>292</sup> – sein Architekturstudium an der Wiener Akademie der bildenden Künste, wo auch sein älterer Bruder Ferdinando inskribiert war.<sup>293</sup> Ferdinando Pichl (1775-1828), der bereits zuvor an der Accademia di Brera studiert hatte, sollte später für sechs Jahre die Söhne Maria Beatrices in der Baukunst unterrichten und als Architekt den klassizistischen Umbau der Wiener Malteserkirche (1806-1808) verantworten.<sup>294</sup>

Luigi schloss 1802 sein Studium ab und wurde im gleichen Jahr mit dem Gundel-Preis der Akademie ausgezeichnet.<sup>295</sup> Hierauf habe ihn Erzherzog Ferdinand mit dem Umbau des Palais Ulfeld am Minoritenplatz betraut. Das, wie viele weitere bislang unbekannt Details,

---

<sup>288</sup> Allgemeines zu Luigi bzw. Alois Pichl siehe: Wagner-Rieger 1970, S. 34-35; Sisa 1982 oder Beutler 2003, S. 10-14; sowie die Lexikoneinträge in: AKL online; Österreichisches Biographisches Lexikon (Eintrag von Georg Wilhelm Rizzi); und online Lexikon des Architektur Zentrums Wien.

<sup>289</sup> Archivio Storico Diocesano di Milano, Duplicati anagrafico-sacramenti, Parocchia di Santa Tecla, Battesimi 1782. Nach freundlicher Auskunft von Fabrizio Pagani (ASDMi).

<sup>290</sup> Nach Sisa stamme die Mutter Luigis aus der ungarischen Adelsfamilie Somogyi de Kolosvár. Siehe Sisa 1982, S. 70.

<sup>291</sup> Siehe Flotzinger 2005, S. 1766.

<sup>292</sup> Neben Luigi finden sich auch die Varianten Ludwig, Louis, Aloys und Alois Pichl. Die italienischen Dokumente im HEHA sind stets mit „Luigi“ gezeichnet, nur wenige deutsche Briefe mit „Alois“ unterschrieben.

<sup>293</sup> Unklar ist, wann Luigi Pichl sein Studium an der Wiener Akademie der bildenden Künste aufnahm, da er in den Schülerverzeichnissen nicht erwähnt wird. Er ist erstmals 1801 an der Universität dokumentiert (Siehe Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Verwaltungsakten, 1801, fol. 523.), muss dort aber bereits früher zu studieren begonnen haben.

<sup>294</sup> Sisa 1982, S. 70-71, bzw. S. 112.

<sup>295</sup> Aufgabe war es gewesen „Ein korinthisches Kapital von grossem Format“ zu zeichnen (Siehe Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Ratsprotokolle, Karton 2, 1802, fol. 22). Der Gundel-Preis für Architektur brachte „Aloisius Pichel“ neben der Anerkennung auch 20 Gulden ein. Siehe Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Verwaltungsakten, 1802, fol. 187.

erfahren wir aus einem Schreiben Luigi Pichls, das dieser nach dem Tod Maria Beatrices 1829 an Erzherzog Ferdinand jun. richtete.<sup>296</sup> In diesem Brief, der zugleich als Bittgesuch, Empfehlungsschreiben in eigener Sache und als Generalabrechnung mit seinen Auftraggebern verstanden werden kann, resümiert Pichl seine jahrzehntelange Tätigkeit für die Familie Habsburg-Este.

Dass der ehemalige Mailänder Statthalter – wie Pichl behauptet – auf den jungen Architekten tatsächlich erst durch eine Meldung der Wiener Zeitung aufmerksam wurde, darf bezweifelt werden. Wahrscheinlich hat der Erzherzog die Entwicklung des Sohnes seines ehemaligen Hofkapellmeisters vielmehr stetig verfolgt und war über dessen Laufbahn bestens unterrichtet. Mit seiner Tätigkeit am Minoritenplatz avancierte Luigi Pichl 1803 jedenfalls zu einem regelrechten Hofarchitekten der Familie Habsburg-Este. So arbeitete er nicht nur für Ferdinand und seine Gattin Maria Beatrice, sondern auch für deren Kinder. Im Auftrag von Erzherzog Franz plante Pichl etwa die Umbauten von dessen Häusern in der Wohllebengasse und in der Rossau<sup>297</sup> und restaurierte die Burg Sárvár in Ungarn.<sup>298</sup> Für Maximilian errichtete er ein Stadtpalais auf der Wiener Bastei und adaptierte dessen Gartenpaläste auf der Landstraße (Rabengasse 25/27). Zudem entwarf er im Auftrag Maximilians Festbeleuchtungen<sup>299</sup> sowie die Dekorationen für die Namenstagfeiern, die der Erzherzog alljährlich für seine Mutter organisierte.<sup>300</sup> Des Weiteren war Luigi Pichl auch für eine Tochter Maria Beatrices tätig, denn er war nachweislich am Hofburgappartement Kaiserin Maria Ludovicas beteiligt.<sup>301</sup>

Für Maria Beatrice gestaltete er sowohl das Gartenpalais in der Rabengasse, als auch das Stadtpalais in der Herrengasse neu; ferner betraute die Erzherzogin ihren Architekten „auch mit auswärtigen Arbeiten“, folglich Aufgaben in Italien.<sup>302</sup> Pichl war bei Maria Beatrice allerdings nicht nur für architektonische Großprojekte verantwortlich. Er beaufsichtigte im Namen seiner Auftraggeberin selbst unbedeutende Reparaturarbeiten, kontrollierte etwa Rechnungen von Tapezierern oder die Kosten für Sandlieferungen, die der Bodenpolitur

---

<sup>296</sup> Da dieser Brief (HHStA, HEHA, Karton 22/2) neue Rückschlüsse auf Biografie und Werk des Architekten zulässt und zudem ein faszinierendes Zeugnis für den sozialen Status eines „Hofkünstlers“ im frühen 19. Jahrhundert darstellt, ist er vollständig ediert im Anhang abgedruckt. Siehe 7.2., Brief von Luigi Pichl 1829.

<sup>297</sup> HHStA, HEHA, Karton 22/1, Aufzeichnungen Francesco.

<sup>298</sup> Die Umbauten an der Burg hatten bereits unter Erzherzog Ferdinand sen. begonnen Siehe Sisa 1982, S. 79.

<sup>299</sup> Eine genaue Beschreibung sowie eine Illustration der Festbeleuchtung des Bastei-Palais von Erzherzog Maximilian, die von Luigi Pichl entworfen und teils von Franz Caucig gestaltet wurde, findet sich in: Rossi 1814, S. 64.

<sup>300</sup> So gestaltete Pichl 1825 für diesen Anlass etwa das Glashaus des Gartenpalais Maximilians „ganz gothisch“. ÖNB, Handschriftensammlung, Cod. Ser. nov. 1997.

<sup>301</sup> Hanzl 1994, S. 57.

<sup>302</sup> Siehe Brief Pichls im Anhang 7.2.

dienten. Er entwarf für Maria Beatrice Bilderrahmen<sup>303</sup>, zeichnete Ornamente für ein Porzellanservice<sup>304</sup> oder plante einen Musikapparat, ein „unsichtbares Instrument mit flöten Piano forte und 6 Walzen“, das die Erzherzogin ihrer Schwiegertochter in Modena schenkte.<sup>305</sup> Ferner soll er 1826 „eine Vorrichtung zum bequemen aufstehen“ für die ans Krankenbett gefesselte Erzherzogin geschaffen haben. Damals habe ihm Maria Beatrice auch versichert, dass sie für ihn bereits „gesorgt“ habe.<sup>306</sup>

Vieles weist darauf hin, dass Luigi Pichl als Hofarchitekt der Habsburg-Este ein besonderes Nahverhältnis zu Maria Beatrice hatte. So nahm die Erzherzogin großen Anteil an den Familienangelegenheiten Pichls<sup>307</sup>, schenkte etwa dessen Tochter zur Hochzeit 500 Gulden<sup>308</sup> und unterstützte seine Mutter als Pichls Bruder Ferdinand erkrankte.<sup>309</sup> Als Mitglied des Hofstaats wohnte Pichl mit seiner Familie stets in den Palästen Maria Beatrices.<sup>310</sup> Bezeichnenderweise trugen seine Kinder – sie hießen u. a. Maximilian, Beatrix und Franz – die Namen seiner Auftraggeber.<sup>311</sup> Die Planungen für die Umbauten Maria Beatrices dürften im Gespräch zwischen Bauherrin und Architekt entwickelt worden sein.<sup>312</sup> Wie Pichl stolz betont, hätte die Erzherzogin ihm „in jeder hinsicht das vollste Zutrauen“ geschenkt, er habe sogar „die hohe Erlaubniß“ erhalten „directe an Ihre hohe Person in Garten zu schreiben“.

Das große Vertrauen Maria Beatrices in Pichl mag von der Loyalität der Erzherzogin zu ihrem ehemaligen Mailander Hofstaat und der italienischen Herkunft, die sie mit dem Architekten teilte, herrühren.<sup>313</sup> Pichl trat in Wien als Italiener auf und bezeichnete sich mehrfach als italienisch geschulten Architekten. Sein Selbstverständnis als Italiener illustriert

---

<sup>303</sup> HHStA, HEHA, Karton 361.

<sup>304</sup> HHStA, HEHA, Karton 358, Rechnungen 1821.

<sup>305</sup> HHStA, HEHA, Karton 358, Rechnungen 1821. Zu diesem Instrument siehe zudem HHStA, Karton 28, Briefe Maria Beatrices an ihren Sohn Francesco vom 19. und 23. Juni 1821.

<sup>306</sup> Siehe Anhang 7.2., Brief von Luigi Pichl 1829.

<sup>307</sup> Ihrem Sohn Ferdinand berichtet Maria Beatrice etwa 1811, dass Pichl die Verrücktheit begangen habe zu heiraten. Sie selbst habe aber seine junge Frau noch nicht gesehen: „Ha fatto pur troppo la pazzia di maritarsi con una giovinetta; che non ho ancor veduta.“ HHStA, Selekt Chambord, Karton 10, Brief an Ferdinand jun. Vom 5. 9.1811.

<sup>308</sup> HHStA, HEHA, Karton 351, Eintrag vom 13.5.1807.

<sup>309</sup> HHStA, HEHA, Karton 369.

<sup>310</sup> 1826 bewohnte Pichl mit seiner Frau und vier Kindern das Palais in der Herrengasse. Siehe: HHStA, HEHA, Karton 492, *Conscriptionszettel* 1826.

<sup>311</sup> HHStA, HEHA, Karton 492, *Conscriptionszettel* 1833. Der hier erwähnte Sohn Maximilian dürfte später ebenfalls als Architekt tätig gewesen sein. Vgl. Beutler 2003, S. 13.

<sup>312</sup> Die Erzherzogin berichtet etwa ihrem Sohn Ferdinand, dass sie gemeinsam mit Pichl an den Entwürfen des Stadtpalais gearbeitet hat: „Ieri lavorai fra me; con Pichler sopra i disegni“, HHStA, Selekt Chambord, Karton 10, Brief Maria Beatrices an Erzherzog Ferdinand vom 18.7.1811.

<sup>313</sup> Wagner-Rieger ging noch davon aus, dass Maria Beatrice Giacomo Quarenghi bevorzugt habe, da Pichl kein Italiener gewesen sei. Siehe Wagner-Rieger 1970, S. 34.

etwa, dass „der Erzherzogliche Herr Hof Architekt von Pichl“ im Rahmen des Namenstagfests für Maria Beatrice 1826 eine Mailander Deputation anführte.<sup>314</sup> Stolz verwies Pichl zudem in geradezu jedem offiziellen Dokument darauf, dass er Mitglied der römischen Accademia di San Luca sei.

Der Ehrentitel eines Mitglieds der Wiener Akademie blieb Pichl indes verwehrt.<sup>315</sup> In einem entsprechenden Protestschreiben an die Akademie verwies der Architekt nicht nur selbstbewusst auf seine Herkunft, sondern auch auf seine hochrangige Protektorin: „Obwohl ich mir als ein Majländer, als ein Zögling der k.k. Wiener Akademie, und als in Diensten der Frau Erzherzogin Maria Beatrix Kön[iglicher] Hoheit, die von diesem meinen Vorhaben wusste, und wünschte, daß ich Mitglied werde, zur größten Ehre angerechnet hätte diesen Titel führen zu können.“<sup>316</sup>

Gelang es Pichl auch lange nicht, an öffentlichen Einrichtungen wie der Akademie und am Wiener Kaiserhof zu reüssieren<sup>317</sup>, brachten ihm private Aufträge Anerkennung.

Mit Palastbauten für Johann Keglevich konnte sich Pichl in Ungarn etablieren, wo er unter anderem die Kirchen von Jolsva und Enying entwarf.<sup>318</sup> In Wien war er unter anderem für die Neugestaltung der Innenräume des Palais Starhemberg verantwortlich<sup>319</sup>, entwarf die Villa Arthaber-Wertheimstein (1834-1835) oder das Gebäude der Ersten Österreichische Sparkasse am Graben (1835-1838).

Als das Meisterwerk Pichls muss aber dessen Um- und teilweise Neubau des Niederösterreichischen Landhauses in der Herrengasse gelten (1832-1848), dem vielleicht repräsentativsten Monumentalbau seiner Zeit in Wien.<sup>320</sup> Hier konnte Pichl seine Fähigkeit unter Beweis stellen, unter Einbeziehung historischer Bausubstanz virtuos Neues zu kreieren: Eine Fähigkeit, die er schon Jahre zuvor bei den Adaptierungsmaßnahmen für Maria Beatrice d'Este ausgebildet hatte.

---

<sup>314</sup> Siehe die Beschreibung des Festes: ÖNB, Handschriftensammlung, Cod. Ser. nov. 2080.

<sup>315</sup> Pichl bemühte sich 1815 vergebens um die Aufnahme als Mitglied der Wiener Akademie. Um sein Gesuch und seinen Entwurf eines „Colossalischen Ehren Bogen“ entbrannte ein Streit zwischen den Akademie-Professoren Fischer und Hohenberg. Siehe dazu u.a.: Akademiearchiv, Verwaltungsakten, 1815, fol. 21, fol. 70-77, fol. 121-124, fol. 144-147 und weiterer Schriftverkehr.

<sup>316</sup> Siehe Akademiearchiv, Verwaltungsakten, 1815, fol. 105-110.

<sup>317</sup> Pichl bewarb sich etwa erfolglos um eine Professur an der Akademie (Akademiearchiv, Ratsprotokolle, Karton 3, 1811, fol. 39). Seine Projekte für den Hof – etwa die geplanten Veränderungen am *Haus der Laune* in Laxenburg (Akademiearchiv, Verwaltungsakten, 1812, fol. 70 und fol. 101-3) sowie Pichls Stadterweiterungspläne (Siehe Kat. Ausst. Wien 1999/2000, S. 28-29) – blieben unverwirklicht.

<sup>318</sup> Zu Pichls Tätigkeit in Ungarn siehe Sisa 1982.

<sup>319</sup> Siehe dazu Mager 2008.

<sup>320</sup> Zum Umbau des Niederösterreichischen Landhauses siehe Beutler 2003.

### 5.3 Kulturtransfer Italien - Österreich

Besonders reizvoll erscheinen die Fragen, inwieweit Maria Beatrices italienische Herkunft ihre Kunstpatronage in Wien beeinflusste und ob über die Erzherzogin ein Kulturtransfer von Italien nach Österreich festzustellen ist.

In Anbetracht ihrer Vertrautheit mit der Kunst des lombardischen Klassizismus liegt es nahe, den Vergleich zunächst zwischen der Wiener Architektur der Erzherzogin und deren Palästen in Mailand und Monza zu suchen. Tatsächlich können bereits in den Innenräumen des Palais Ulfeld gewisse Analogien zu lombardischen Raumschöpfungen des späten 18. Jahrhunderts festgestellt werden. Ornamentale Einzelformen scheinen etwa den Stichwerken Giocondo Albertollis entnommen zu sein. Die aus dem Kontext der Albertolli Entwürfe isolierten Zierelemente und Friesformen (Abb. 122, 124) wirken wie Implantate in den simplen Dekorationssystemen des Wiener Palais (Abb. 123, 125).

Auch im Gartenpalais bzw. im Stadtpalais Modena sind zitathafte Reminiszenzen an die Dekorationskunst Giocondo Albertollis auszumachen. Bemerkenswerterweise hatten die Albertolli Übernahmen hier offenbar System: So wurden im Audienzzimmer des Wiener Stadtpalais Ornamentformen aus Albertollis Deckenentwurf für die „Camera di Udienza di S.A.R. La Serenissima Sig.ra Arciduchessa in Milano“ entnommen, also dem typologisch analogen Saal des Palazzo di Corte in Mailand (vgl. Abb. 60 und Abb. 128).<sup>321</sup> Ähnlich verhält es sich mit dem Speisesaal des Palais in der Herrengasse, wo sich Einzelformen des funktionsgleichen Raums der Villa von Monza nachweisen lassen (vgl. Abb. 78 und Abb. 130).<sup>322</sup>

Diese Albertolli Rezeption ist nicht nur über die Herkunft der Auftraggeberin erklärbar, sondern auch über die künstlerische Orientierung der an den Wiener Palästen tätigen Architekten und Maler. Luigi Pichl konnte zwar die Mailänder Baukunst nicht mehr gezielt studiert haben – er verließ Italien schließlich bereits 14-jährig – hatte aber gewiss einen besonders engen Bezug zur Architektur seiner Geburtsstadt. Vieles mag Luigi über die Vermittlung seines Bruders Ferdinand gelernt haben, der nach eigenen Angaben Student von

---

<sup>321</sup> Konkret verbinden die beiden Deckendekorationen das ovale Mittelfeld, eine ähnliche Form der Kassettierung und das Greifenmotiv (vgl. Abb. 126 und Abb. 127).

<sup>322</sup> Als analoge Elemente sind ein markantes Ornamentband, Putti (Abb. 81) und Profilmedaillons (Abb. 80) zu nennen.

Giuseppe Piermarini und Leopoldo Pollack an der Accademia di Brera gewesen war<sup>323</sup>, wo im späten 18. Jahrhundert auch Giocondo Albertoli unterrichtet hatte.

Ebenso vertraut mit dem Werk Albertollis war der an der malerischen Ausstattung der Paläste Maria Beatrices nachweislich beteiligte Lorenzo Sacchetti (1759-1835). Ein heute in Budapest verwahrtes Skizzenbuch des Künstlers enthält neben Zeichnungen von Reliefs und Grabmälern auch „Ornamenti disegnati da me dietro Albertoli“, also Zeichnungen nach Giocondo Albertoli. Die in diesem Skizzenbuch vereinzelt auftretenden Zierelemente sind aus den Decken- und Wanddekorationsentwürfen Albertollis isoliert und somit dem ursprünglichen Kontext der Stichwerke vollkommen entrissen (vgl. Abb. 126 und Abb. 129; Abb. 131 und Abb. 132). Dieses Vorgehen Sacchettis, sein freier, sehr zwangloser Umgang mit den Vorlagen, entspricht demnach der Dekorations-Praxis in den Wiener Palästen Maria Beatrices, wo sich ebenfalls nur vereinzelt Albertoli-Ornamentmotive nachweisen lassen.

Dass die Innenraumgestaltungen des Stadtpalasts von Mailand und der Villa von Monza in Wien nur partiell rezipiert wurden, dass sich folglich nur Bruchstücke der reichen Formensprache Albertollis in den Palaisbauten von Erzherzogin Maria Beatrix finden, dürfte über einen allgemeinen Geschmackswandel um 1800 erklärbar sein. Die Entwürfe für die Residenzen des Mailänder Statthalters datieren schließlich in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts zurück und waren 1806/1811, als Maria Beatrice ihre Paläste umbauen ließ, nur mehr bedingt modern. Der spielerische Einsatz eines vielgestaltigen Ornaments Albertollis war klareren, stärker an geometrischen Grundformen orientierten Dekorationsformen gewichen. Dementsprechend können zwischen der Wiener Architektur der Erzherzogin und etwas jüngeren Gebäuden in Mailand oftmals stärkere Analogien festgestellt werden, als etwa zu dem mailändischen Palazzo Arciduciale. Parallelen sind etwa zu der ab 1790 nach Plänen Leopoldo Pollacks errichteten Villa Belgiojoso in Mailand erkennbar. Bereits das Äußere dieses heute als Villa Reale bekannten Gebäudes (Abb. 134) erinnert in seiner Grundstruktur – eine durch eine niedere Einfahrtshalle geschlossene Ehrenhofanlage – an das Gartenpalais auf der Landstraße (Abb. 27).

Eine augenfällige Verwandtschaft besteht ferner zwischen der Rotonda von Monza (Abb. 6), einem ebenfalls in den 1790er Jahren entstandenen Bauwerk, und dem oktogonal erscheinenden Zentralraum des Gartenpalais auf der Landstraße (Abb. 33). In beiden Fällen

---

<sup>323</sup> Siehe ein von József Sisa publiziertes Gesuch Ferdinand Pichls von 1812: Sisa 1982, S. 112. Auch Sisa vermutet, dass Ferdinand seinem Bruder Luigi seine Kenntnisse der italienischen Architektur vermittelte. Sisa 1982, S. 71.

basiert die Ornamentensprache der Dekorationsmalereien auf antikem Substrat bzw. auf dem Formenvokabular der antikisierenden Renaissance Grotteske. Entscheidender als die motivischen Übereinstimmungen innerhalb der Malereien ist aber die Vergleichbarkeit der jeweiligen Raumwirkungen. Der intime und zugleich festlich prunkvolle Charakter beider Raumschöpfungen begegnet uns ferner im Oktogon des Stadtpalais Modena (Abb. 69), für das sich bemerkenswerterweise auch die Bezeichnung *Rotonda* nachweisen lässt.<sup>324</sup> Der in diesem Raum befindliche Marmorkamin (Abb. 136) – möglicherweise eine Arbeit Giuseppe Pisani – gleicht zudem auf überraschende Weise einem Kamin im Mailänder Palazzo Anguissola (Abb. 135).<sup>325</sup>

Trotz der mannigfaltigen Beziehungen, die zwischen der Wiener Architektur Maria Beatrices und dem lombardischen Klassizismus auszumachen sind, sollten auch andere, nicht weniger prägende Einflüsse berücksichtigt werden. Der reife Klassizismus des frühen 19. Jahrhunderts ist schließlich als Amalgam italienischer, französischer und englischer Kunst zu werten, deren gemeinsames Fundament die Orientierung an der griechischen und römischen Antike bildete. Schon Giocondo Albertollis Stichwerke sind als originelle Kompilationen klassischen Ornamentrepertoires zu werten<sup>326</sup>, wie auch beispielsweise die für den Klassizismus kanonisch geltenden Entwürfe von Robert Adam oder Charles Percier.

Der internationale Charakter des Klassizismus manifestiert sich zudem in den bewegten Künstlerkarrieren, wie jener des aus dem Umland Bergamos stammenden Giacomo Quarenghi, der in Rom seine Ausbildung erfuhr und schließlich in St. Peterburg reüssierte. Die vielseitigen Erfahrungen eines Quarenghis wirkten auf die Architektur Maria Beatrices ebenso wie die klassizistische Baukunst der Residenzstadt selbst. Diese war wiederum von auswärtigen Architekten wie Charles de Moreau und Louis Montoyer dominiert. Nach Plänen Montoyers entstand etwa das Palais Rasumofsky, das durch seinen hohen künstlerischen Anspruch und seine außergewöhnliche Pracht Standards setzte, mit denen sich gewiss auch

---

<sup>324</sup> So berichtet Maria Beatrice ihrem Sohn Maximilian am 18.11.1813 von dem noch unfertigen Oktogon als *rotonda*: „sebben restino imperfette come le avete vedute la mia Camera da ricevere, la rotonda, la sale a manger etc.“ HHStA, Selekt Chambord, Karton 12.

<sup>325</sup> Pisani wurde jedenfalls für einen Kamin im Palais bezahlt (Siehe Zahlung von 720 f. am 21.2.1812, HHStA, HEHA, Karton 403). Wie es zu den formalen Übereinstimmungen zwischen dem Wiener und dem Mailänder Kamin kommt, konnte nicht geklärt werden; möglicherweise gehen beide auf dieselben Vorlagen zurück.

<sup>326</sup> Giuseppe Beretti betont den kompilatorischen Charakter der Deckenentwürfe Albertollis, indem er sie pointiert als „vero e proprio campionario di ornati classici strutturati sapientemente in un inedito insieme decorativo“ bezeichnet. Siehe Beretti 1997, S. 50-61. Zur Dekorationskunst Albertollis siehe zudem Colle/Mazzocca 2005.

der in unmittelbarer Nähe gelegene, etwa zeitgleich entstandene Gartenpalast Maria Beatrices zu messen hatte.

In Anbetracht der unterschiedlichen Einflüsse, der vielgestaltigen Vorbilder und Modelle die Maria Beatrices Architektur prägten, sollte nicht ausschließlich nach norditalienischen Bezugnahmen in den Wiener Palästen gesucht werden.

Dennoch fand über die Erzherzogin Maria Beatrix ein austro-italienischer Kulturtransfer statt. Bezeugt wird dieser kulturelle Austausch aber nicht allein durch die Rezeptionen des lombardischen Klassizismus in den Palais Beatrices. Der erzherzoglichen Familie folgte bei ihrer Flucht aus Mailand schließlich eine Entourage, zu der etwa Fürst Carlo Albani oder die *grande maitresse* Maria Beatrices Marchesa Cusani zählten, eine Personengruppe, die das gesellschaftliche und kulturelle Leben in Wien mitgestaltete. Die Italiener und Italienerinnen im Umfeld Erzherzog Ferdinands und Maria Beatrices, die Dichter Clemente Bondi und Giuseppe Carpani, die Architekten Ferdinand und Luigi Pichl oder der Bildhauer Giuseppe Pisani, waren lebendige Zeugnisse eines Kulturtransfers, der nachhaltig und dauerhaft wirkte.

#### **5.4 Eine weibliche Kunstpatronage?**

Die Kunstpatronage Maria Beatrice d'Estes erfolgte im Rahmen der frühneuzeitlichen Bedingungen für weibliche Auftraggeberschaft. Wie viele Geschlechtsgenossinnen ihrer Zeit ist auch Beatrix als Bauherrin und Auftraggeberin kaum fassbar, solange sie verheiratet war. Im Fall der Paläste von Mailand und Monza etwa verschwindet sie gänzlich hinter ihrem Gatten, sodass ihr Einfluss auf die Entstehung dieser Gebäude nicht ermessens werden kann. Dennoch dürfte auch die Erzherzogin prägend auf diese Architektur gewirkt haben, möglicherweise etwa die innovative Gartenanlage von Monza – der sie nach Selbstzeugnissen besonders eng verbunden war – entscheidend beeinflusst haben. Mit Ausnahme des Gartenpalais Modena erhält Maria Beatrice aber erst nach dem Tod ihres Mannes ein eigenständiges Profil als Auftraggeberin für uns.

Nichts weist allerdings darauf hin, dass Maria Beatrice ihre Rolle als Frau in der Gesellschaft bewusst reflektiert hat. Auch die von ihr beauftragten Kunstwerke entziehen sich zum Großteil einer geschlechterspezifischen Deutung. Wurde bislang vermutet, dass das *weibliche*

Skulpturenprogramm im Treppenhaus des Stadtpalais programmatischen Charakter habe<sup>327</sup>, offenbarten nun Quellenfunde, dass die drei noch heute bestehenden Göttinnen einstmals durch eine Apoll-Statue ergänzt waren. Bedenkt man, dass ähnlicher Skulpturenschmuck etwa zeitgleich auch für männliche Auftraggeber entstand<sup>328</sup>, nimmt die Ikonografie der Treppenhausplastik eher beliebigen Charakter an.

Allein die für die Erzherzogin entstandenen Festsaalentwürfe Luigi Pichls verweisen ikonografisch explizit auf die Auftraggeberin und ihr Geschlecht. Der von Pichl projektierte skulpturale Heroinnen-Zyklus, der in der Tradition der *Galerie der staken Frauen* gestanden wäre, kam allerdings nie zur Ausführung.

Das für seine Zeit außergewöhnliche Herrscherinnen Denkmal in Carrara wurde wiederum nicht von der Erzherzogin selbst in Auftrag gegeben. Bemerkenswert ist die Kolossalstatue Maria Beatrices gleichwohl, verschaffte sie der Souveränin schließlich in monumentalem Ausmaß öffentliche Präsenz und markierte – als Rekurs auf vergleichbare Napoleon-Standbilder – deren Herrschaftssphäre.

Das Denkmal von Carrara präsentiert Maria Beatrice als Göttin Juno. Dass der Rückgriff auf antike Vorbilder wie der Barberini-Juno der vatikanischen Sammlungen von Zeitgenossen erkannt wurde, zeigt etwa eines der Festgedichte Giuseppe Colpanis anlässlich der Enthüllung des Monuments, in dem die Ähnlichkeit zwischen Maria Beatrice und Juno – „Tutto di Giugno la sembianza augusta“ – betont wird.

Entscheidend für die Wahl dieser Ikonografie dürfte nicht nur der herrschaftliche Charakter der Jupitergattin Juno gewesen sein, sondern auch der mütterliche Aspekt dieser Göttin. Maria Beatrice selbst leitete 1815 ihre Gesetzgebung für Massa und Carrara schließlich mit den Worten „il primo oggetto delle Nostre materne cure“ ein und begründete damit ihr politisches Handeln durch mütterliche Sorge.<sup>329</sup> Dementsprechend kann auch die Schriftrolle, die das Carraresische Juno-Beatrice-Standbild in der Rechten hält, als Verfassungstext interpretiert werden, den die Göttin-Herrscherin dem Volk überreicht.

---

<sup>327</sup> Matzka formuliert pointiert, Maria Beatrice habe mittels der Statuen „den Gästen gleich beim Eingang zeigen [wollen], dass Gott weiblich ist.“ Siehe Matzka 2005.

<sup>328</sup> So gleicht etwa das Skulpturenprogramm des Treppenhauses, wie auch dessen architektonische Gestaltung, des Palais Starhemberg am Minoritenplatz jenem im Palais Modena in der Herrengasse. Drauf verwies zuletzt Marina Mager. Siehe Mager 2008, S. 35.

<sup>329</sup> Siehe: Maria Beatrice d'Este, Editti, Modena 1815.

Auch Porträtbüsten der Erzherzogin orientieren sich deutlich an Juno-Darstellungen, konkret an der um 1800 äußerst beliebten und oftmals kopierten Juno-Ludovisi-Büste. Im Fall einer Gipsbüste Giuseppe Pisanis in Modena ist zudem der Rekurs auf die Ikonografie der ebenfalls mütterlich konnotierten Göttin Ceres feststellbar (Abb. 157): Während das herrschaftliche Diadem abermals an Juno gemahnt, verweist das ährenbesetzte Gewand auf die Fruchtbarkeitsgöttin.

Hierbei handelt es sich allerdings um keine spezifische, ausschließlich für Maria Beatrice gültige Ikonografie. Juno und Ceres waren zu dieser Zeit gängige Identifikationsmodelle für Frauenporträts und die Juno-Ludovisi-Büste diente – als eine der am meisten geschätzten Antiken – zum Vorbild für Darstellungen der Mutter Napoleons Letizia Bonaparte, der Preußischen Königin Luise oder der Österreichischen Kaiserin Maria Ludovica.

Es fällt schwer, weitere explizit weibliche Aspekte in der Kunstpatronage der Erzherzogin festzustellen. Zu bemerken ist allein, dass ihre Auftraggeberschaft – durchaus dem frühneuzeitlichen Frauenbild entsprechend – in erster Linie von Wohltätigkeit, Frömmigkeit sowie dem Bemühen um die Memoria geprägt war. Als Bauherrin unterschied sich Maria Beatrice nicht von ihren männlichen Kollegen. Hervorzuheben ist allerdings, dass kaum eine andere Frau im Wien des frühen 19. Jahrhundert derart aktiv als Auftraggeberin von Architektur tätig war.

## 6. Fazit

Die bislang weitgehend unbeachtete Maria Beatrice d'Este war, wie die Analyse ihrer Kunstpatronage offenbarte, eine der bemerkenswertesten Frauengestalten im Wien des frühen 19. Jahrhunderts. Die Erzherzogin beeindruckt vor allem als Bauherrin, können ihre Paläste schließlich als maßgebliche Werke des Wiener Klassizismus gewertet werden. Die qualitätsvollen Raumschöpfungen des Stadtpalais Modena sind heute geradezu singulär, da zeitgenössische Ausstattungen in Wien sonst kaum erhalten blieben.

Nicht nur als Bauherrin, auch als Kunstsammlerin und Auftraggeberin agierte Maria Beatrice bezüglich ihres Kunstgeschmacks auf der Höhe ihrer Zeit. Das von ihr beauftragte Grabmonument für Ercole III. entspricht etwa völlig der klassizistischen Kunstauffassung ihrer Epoche und folgt einem bereits etablierten Denkmalkonzept.

Für die Ausführung ihrer Projekte bevorzugte Maria Beatrice ihr vertraute Künstler; bedachte etwa immer wieder ihre Favoriten Pisani und Pichl mit Aufträgen. In Bezug zu diesen Künstlern kann Maria Beatrice durchaus als Mäzenin bezeichnet werden, waren deren Karrieren doch eng mit der Erzherzogin verbunden.

Als weiterer Aspekt ihres Mäzenatentums kann die Förderung der Akademie von Carrara verstanden werden, war diese auch Teil ihrer Agenda als Souveränin. Obgleich sie von Wien aus kaum Möglichkeiten hatte, sich über die Leistungen der Akademieschüler zu informieren – eventuell dienten ihr hierfür plastische Bozzetti, Zeichnungen oder schriftliche Beschreibungen – nahm sie an der Entwicklung der Studenten regen Anteil. Maria Beatrice bewies ein großes Interesse an ihrer Akademie, wobei ihre Einflussnahmen auf Bestellungen und Wettbewerbe wohl nicht nur ihre persönliche Kunstauffassung widerspiegeln, sondern auch ihr Selbstverständnis als Souveränin. Sie verstand diese Institution durchaus als Ort fürstlicher Repräsentation, indem sie etwa die von ihr gestifteten Preismedaillen – mit eigenem Profilbildnis wohlgemerkt – stets an ihrem Namenstag vergeben ließ.<sup>330</sup>

Der Fall Carrara zeigt allerdings auch, dass Sie ihr Potenzial als Mäzenin nicht vollends ausschöpfte. Ihre finanziellen Möglichkeiten, ihr Einfluss und ihr Rang hätten es ihr erlaubt, die Studenten aus Carrara intensiv zu fördern, Werke zu erwerben oder ihnen Aufträge zu

---

<sup>330</sup> Aus dem Dekret vom März 1818 geht hervor, dass vier Goldmedaillen, vier große Silbermedaillen und zehn kleine Silbermedaillen aus Wien versandt wurden, die am Namenstag Maria Beatrices vergeben werden sollen. Siehe Archivio di Stato di Massa, Domini Estensi Rescritti e Dispacci Sovrani 11, Dispacci Sovrani 1818, 16.3.1818.

vermitteln. Im Wien des frühen 19. Jahrhunderts herrschte schließlich großes Interesse an klassizistischer Plastik aus Carraramarmor; damals wurden etwa die beachtlichen Skulpturensammlungen Esterházy oder Metternich angelegt.

Es mag zudem verwundern, dass sie trotz ihrer engen Verbindungen zu Carrara diese nicht nutzte, um die angesehensten Bildhauer ihrer Zeit, etwa Canova oder Thorvaldsen, an sich zu binden oder aber aufstrebende, von den Marmorsteinbrüchen angezogene Künstler, wie Rauch und Tieck, für sich zu gewinnen.

Die Bautätigkeit der Erzherzogin in Massa und Carrara war offensichtlich weniger von fürstlicher *magnificenza* als von pragmatischem Geist und ökonomischem Denken geprägt; darüber hinaus von Maria Beatrices karitativem Bemühen und ihrer tiefen Verbundenheit mit der katholischen Kirche.

Die eingehende Beschäftigung mit Maria Beatrice d'Este führte nicht nur zu Erkenntnissen über die Person der Erzherzogin, über ihren Kunstgeschmack und ihr Kunstverständnis. Die Erforschung der Auftraggeberin brachte auch neue Ergebnisse zu dem Oeuvre des in Vergessenheit geratenen Bildhauers Giuseppe Pisani. Im Zuge der Recherchen konnten weitgehend unbekannte Arbeiten dieses Künstlers, etwa das Grabmonument Maria Teresa Cybo-Malaspinas in Reggio Emilia, in den Kontext der Kunstpatronage Maria Beatrices gestellt, andere bislang anonyme Werke – die Speisesaalreliefs im Palais Ulfeld oder die Treppenhausplastik des Palais Modena – Pisani zugeschrieben werden. Analog dazu führte die Aufarbeitung des Verhältnisses von Luigi Pichl zu seiner Gönnerin zu Erkenntnissen über die künstlerischen Entwicklung und die Karriere dieses Architekten.

Vor allem aber trat durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Maria Beatrice d'Este ein bislang unbeachteter Aspekt des Wiener Klassizismus wieder in Erscheinung, nämlich die ehemaligen, heute vergessenen kulturellen Verbindungen zwischen Wien und Massa/Carrara, Modena bzw. Mailand. Protagonisten dieses Netzwerks um Erzherzogin Maria Beatrix kamen zum Vorschein, die, wie etwa die Vermittlerfigur Fürst Carlo Albani, kaum erforscht sind. Als kunsthistorisch besonders relevant und ergiebig erwiesen sich die innerfamiliären Beziehungen der Erzherzogin. Es zeigte sich, dass der enge Familienzusammenhalt der Habsburg-Este auch Auswirkungen auf das Kunstgeschehen hatte, dass einzelne Künstler wie Giuseppe Pisani oder Luigi Pichl innerhalb der Familie vermittelt wurden und für diese Werke in Österreich, Italien und Ungarn schufen.

Insbesondere dieser Aspekt – die Habsburgisch-Estensische Kunstpatronage – wurde bisher nur unzureichend aufgearbeitet. Es wäre ebenso lohnend, die Bedeutung des Gatten Maria Beatrices, Erzherzog Ferdinand, für das kulturelle Geschehen in Mailand zu erforschen, wie auch das kunsthistorisch relevante Netzwerk Habsburg-Este weiter zu untersuchen. Insbesondere die komplexe Geschichte der Habsburgisch-Estensischen Kunstsammlung wurde bislang kunsthistorisch vernachlässigt und harret einer gründlichen Aufarbeitung.

Um schließlich Maria Beatrices Bedeutung als Auftraggeberin besser bewerten zu können, benötigt es weitere Studien zur weiblichen Kunstpatronage in Wien; Studien, die Vergleiche ermöglichen, aber vor allem die konkreten sozialgeschichtlichen Rahmenbedingungen für Frauen als Auftraggeberinnen aufklären.

## 7. Anhang

### 7.1 Maria Beatrice im Porträt

Von Maria Beatrice d'Este haben sich etliche Porträts erhalten, die für verschiedene Auftraggeber und Auftraggeberinnen sowie unterschiedliche Funktionen und Kontexte entstanden sind. Die folgende Aufstellung stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern möchte einen charakteristischen Überblick bieten und verschiedene Darstellungsformen einer Erzherzogin aufzeigen, zwischen öffentlicher und privater Sphäre, zwischen Dichtung und Wahrheit.

#### *Malerei und Grafik*

Es konnten zwar keine Kinder- oder Jugendbildnisse von Maria Beatrice ausfindig gemacht werden, wahrscheinlich wurden aber derartige Porträts der jungen Este im Zuge der sehr früh einsetzenden Eheverhandlungen an europäische Herrscherhäuser versandt. Gewiss befanden sich solche Bildnisse am Wiener Hof. So berichtet etwa Kaiserin Maria Theresia von einem besonders hässlichen Porträt ihrer zukünftigen Schwiegertochter, mit dem sie ihren Sohn Ferdinand an das Äußere seiner Braut zu gewöhnen suchte.

Ein augenscheinlich sehr frühes Porträt Maria Beatrices stellt ein Kupferstich dar, der das Aussehen der bereits verheirateten Erzherzogin ohne mimetischen Anspruch, stark idealisiert wiedergibt (Abb. 137). Erkennbar ist sie nicht über die geschönten Gesichtszüge, sondern allein aufgrund eines markanten Schmuckstücks, das sie im Haar trägt und mit dem sie häufig dargestellt wurde. Dieses signethafte Juwel kehrt etwa auf einem jüngeren Stich wieder, der in Aufbau und Komposition dem bereits genannten Porträt weitgehend folgt, nun aber ein glaubwürdiges Abbild Beatrices liefert (Abb. 138).

Dieser Kupferstich mag auch als Vorlage für Porträts der Erzherzogin in der Innsbrucker Hofburg gedient haben. Die Bildnisse Maria Beatrices im Audienzzimmer (ehem. Lothringerzimmer) bzw. im Riesensaal (Abb. 139) dieser Residenz entstanden im Auftrag Kaiserin Maria Theresias im Rahmen eines dynastischen Familienprogramms. In vergleichbarem Kontext steht auch ein Gemälde – ebenfalls Teil eines Zyklus –, das die Erzherzogin mit ihrer noch kleinen Familie präsentiert, das der Ausstattung einer weiteren kaiserlichen Residenz, Schloss Hof, dient (Abb. 140).

Eine eher ungewöhnliche Familienporträt-Variante stellt ferner ein Gemälde aus dem Umfeld Martin van Meytens dar. Es zeigt in der rechten Bildhälfte Marie Christine und ihren Gemahl

Albert von Sachsen-Teschen, links – anscheinend bedeutungsperspektivisch verkleinert – das junge Paar Erzherzog Ferdinand und Maria Beatrice (Abb. 141).

Über die hier sichtbar gemachten dynastischen Beziehungen wurden weitere Bildnisse Maria Beatrices europaweit verbreitet. Beispielsweise findet sich ein ganzfiguriges Porträt der Erzherzogin in Versailles, am Hof ihrer Schwägerin Marie Antoinette.

Ein italienisches Doppelporträt aus dem späten 18. Jahrhundert zeigt das Statthalterpaar in starrer, hölzerner Pose und lässt keine Rückschlüsse auf die Wesensart der Dargestellten zu (Abb. 142). Zwei Pendant-Bildnisse der Eheleute von Francesco Cornelian (1742-1814) zeichnen sich hingegen durch ihre besonders lebendige Wirkung aus. Ausgewogen zwischen Idealisierung und Realismus schuf Cornelian mit dem Porträt Maria Beatrices das wohl gelungenste Bildnis der Erzherzogin (Abb. 143). Das Porträt betont Bildung und Belesenheit der Dargestellten, die vor Bibliotheksschränken, mit einem Buch in Händen, wiedergegeben ist. Maria Beatrice wirkt freundlich, geradezu bürgerlich nahbar; allein eine Hermelinstola verleiht ihr herrschaftliche Würden.

Noch intimer wirken Miniaturbildnisse der Erzherzogin, die für den familiären Gebrauch bestimmt, als private Erinnerungsbilder und Freundschaftszeichen dienten (Abb. 144-146).

Eine andere Funktion als diese privat wirkenden Einzeldarstellungen hatte einst ein Porträt von Giovanni Battista Lampi d. J. zu erfüllen (Abb. 147). Dieses 1817 entstandene Gemälde wird zwar heute in Florenz verwahrt, diente aber ursprünglich im Palazzo Ducale von Massa als stellvertretendes Herrscherinnenbildnis.<sup>331</sup>

Eine Variante dieses Porträts befindet sich heute im Palazzo Ducale von Modena. In Modena wird zudem ein Bildnis der Erzherzogin aufbewahrt, das wahrscheinlich auf Johann Nepomuk Ender (1793-1854) zurückzuführen ist und in den 1820er Jahren angefertigt wurde (Abb. 149).<sup>332</sup> Augenscheinlich an diesem Porträt orientierte sich auch der Kupferstecher Johann

---

<sup>331</sup> Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, inv. 2479. Die Provenienz dieses Gemäldes aus Massa wurde bereits früher vermutet (siehe Pinto 1972, S. 118) und wird durch eine überlieferte Anweisung Maria Beatrices, ihr Porträt bei dem Gouverneur in Massa aufhängen zu lassen, bestätigt. Siehe Archivio di Stato di Massa, Domini Estensi Rescritti e Dispacci Sovrani 11, 12.11.1817. Roberto Panchieri verweist zudem auf eine vorbereitende Studie für dieses Porträt, die sich ehemals im Besitz des Malers Sigmund Landsinger befunden haben soll. Siehe Panchieri 2001, S. 108-109.

<sup>332</sup> Die Autorenschaft von Johann Nepomuk Ender wird durch eine alte Karteikarte im Zettelkatalog des Bildarchivs der ÖNB bestätigt. Diese Karte bezieht sich auf ein Bildnis Maria Beatrices, das sich einstmal in Wien befunden haben soll und mit „Joh Ender“ signiert war. Zwei Versionen dieses Gemäldes, darunter möglicherweise das Original Johann Nepomuk Enders, werden in Modena, im Staatsarchiv (Abb. 149) bzw. in der Accademia Militare (P. Ducale), aufbewahrt. In der italienischen Literatur werden diese Gemälde als Werke

Jaresch für seine Darstellung der Erzherzogin im fortgeschrittenen Alter (Abb. 150). Als letztes Porträt Maria Beatrices entstand 1829 ein Totenbildnis (Abb. 152).

### *Plastische Porträts*

Giuseppe Pisani nennt in seinem Werkkatalog vier Portärbüsten Maria Beatrices, die er für Fürst Joseph Colloredo, Erzherzog Maximilian, Fürst Zinzendorf sowie den Arzt Giovanni Malfatti geschaffen habe.<sup>333</sup>

Eine dieser Büsten kann mit einem Bildnis identifiziert werden, das 1972 von der Londoner Heim Gallery gemeinsam mit einem Porträt Pisanis von Kaiserin Maria Theresia (1772-1807) präsentiert wurde (Abb. 153).<sup>334</sup> Da nach dem Werkverzeichnis des Künstlers allein Fürst Colloredo Porträtbüsten von beiden Persönlichkeiten, also sowohl von Maria Beatrice als auch von der zweiten Gattin Kaiser Franz', bei dem Bildhauer bestellt hatte, ist anzunehmen, dass die Büste des englischen Kunstmarkts aus ehemaligen Colloredo-Besitz stammt.

Diesem Brustbildnis – insbesondere der Form des Büstenabschnitts – entspricht weitgehend ein Kupferstich, den Maria Beatrice offensichtlich bei Giuseppe Pisani beauftragt hatte, den aber Karl Hermann Pfeiffer nach einer Zeichnung von Franz Caucig ausführte (Abb. 154).<sup>335</sup>

Eine weiteres Porträt der Erzherzogin von Pisani befand sich einst im Kunsthistorischen Museum, wurde aber mit anderen Objekten Habsburgisch-Estensischer Provenienz 1926 den Erben des verstorbenen Karl Habsburg übergeben.<sup>336</sup> Leo Planiscig führt diese Büste (Abb. 155) 1919 in seinem Katalog der Estensischen Kunstsammlung noch als Gegenstück zu einem Bildnis ihres Gemahls Ferdinand an.<sup>337</sup> Während sich das Porträt des Erzherzogs heute im Deutschen Historischen Museum in Berlin – allerdings als vermeintliches Bildnis König Max Josephs v. Bayern – nachweisen lässt (Abb. 156), ist der Verbleib der Büste Maria Beatrices bislang ungeklärt.<sup>338</sup> Möglicherweise war dieses Marmorbildnis ein Auftragswerk für

---

von Eduard Ender bzw. Adeodato Malatesta geführt, wobei die Zuschreibungen divergieren. Das Staatsarchiv in Modena verfügt ferner über ein kleines Kupferstichporträt der Erzherzogin (Abb. 151).

<sup>333</sup> Pisani 1835, S. 3-5.

<sup>334</sup> Siehe Heim Gallery 1972, S. 22-23. Die Büste trägt die Signatur: „GIUSEPPE PISANI VIENNA A. 1807“.

<sup>335</sup> So wurde Giuseppe Pisani mit 200.- für 20 Exemplare des Stichs entlohnt. Siehe HHStA, HEHA, Karton 351, I.3 C: *Pagamenti e Spese per Conto [...]*, Eintrag vom 24.6.1808.

<sup>336</sup> Siehe Empfangsbestätigung des Nachlassverwalters vom 16.2.1926 (KHM, Kunstammer). Unter diesen an die Familie Habsburg restituierten Objekten befanden sich auch die Flachreliefs Pisanis, die für Erzherzogin Maria Beatrix und ihren Sohn Maximilian entstanden sind (siehe dazu Exkurs Pisani, S. 66).

<sup>337</sup> Die Büste mit ehemaliger Inv. Nr. KK 7545 trug nach Planiscig die Inschrift „IOSEPH PISANI CARRARIENSIS / SCVLPSIT A. MDCCCC[sic!]VII“, Siehe Planiscig 1919, S. 111; Vgl. dazu Sycha 2008, S. 73

<sup>338</sup> Nach Auskunft von Leonore Koschnick (Slg. Skulpturen u. Kunstgewerbe/DHM, Berlin) wurde die Porträtbüste 2000 bei Sotheby's in London ersteigert.

Erzherzog Maximilian, der laut Werkverzeichnis Pisanis Büsten seiner Eltern bei dem Künstler bestellt hatte.<sup>339</sup>

Auch ein weiteres Brustbildnis von Maria Beatrice steht mit ihrem Sohn Maximilian in Verbindung: Eine Büste der Erzherzogin als Minerva von Giuseppe Pisani, die noch heute im Kunsthistorischen Museum verwahrt wird (Abb. 158).<sup>340</sup> Diese Skulptur wird nämlich in einer handschriftlichen Beschreibung des Namenstagfestes, das Erzherzog Maximilian 1826 für seine Mutter ausrichten ließ, erwähnt. Ein Programmpunkt dieses Festes führte in das „[...] mit Blumen und Pflanzen reich besetzte Glashaus, oder Winter-Garten, wo die in Marmor aus Carrara von dem berühmten Bildhauer Pisani sehr wohl gelungene Buste Unserer Durchlauchtigsten Frau Erzherzogin als Minerva prangte [...]“<sup>341</sup> Da Maximilian nicht nur Organisator der Feier war, sondern dieses Fest auch in seinem Palais in der Rabengasse stattfand, liegt es nahe, dass er auch die Büste bei Pisani beauftragt hatte.<sup>342</sup>

Die Galleria Estense in Modena verfügt über das wohl qualitativste plastische Porträt Maria Beatrice d'Estes (Abb. 157). Dieses Gipsbildnis, das die Erzherzogin mit Diadem und ährenbesetzter Tunika präsentiert, wird Giuseppe Pisani zugeschrieben und könnte für Herzog Francesco IV. entstanden sein.<sup>343</sup>

Bei einem doppelseitigen Porträtmedaillon aus Marmor, das sich ehemals im KHM befand, könnte es sich ebenfalls um eine Arbeit Pisanis handeln. Jedenfalls schuf dieser Bildhauer 1815 ein formal vergleichbares Bildnis der Erzherzogin, wie ein Kupferstich belegt (Abb. 160).<sup>344</sup> Wie das doppelseitige Medaillon wurde auch eine Porträtbüste von Roberto Micheli Pellegrini (Abb. 159) einstmals in Wien verwahrt, 1926 aber – wie die schon genannten Arbeiten Pisanis – an die Familie Habsburg übergeben.

Abschließend sei noch auf zwei plastische Bildnisse mit Denkmalcharakter verwiesen: auf eine Büste, die im Innenhof des Priesterseminars von Massa – zu Ehren der Stifterin dieser Institution – aufgestellt wurde (Abb. 162), sowie auf das bereits bekannte Idealbildnis der Fürstin als Juno von Pietro Fontana (Abb. 163).

---

<sup>339</sup> Pisani 1835, S. 3.

<sup>340</sup> KHM, Kunstkammer, Inv. KK 6779. Diese Büste war auch Teil der Klassizismus Ausstellung im Historischen Museum Wien; Siehe Kat. Ausst. Wien 1978, S. 156.

<sup>341</sup> Siehe ÖNB, Handschriftensammlung, Cod. Ser. nov. 2080, Beschreibung des Festes, welches S. Königliche Hoheit der Erz-Herzog Maximilian von Oesterreich Este etc. am 10ten September 1826 [...].

<sup>342</sup> Als weiteres Zeugnis der Verbundenheit zwischen Erzherzog Maximilian und seiner Mutter könnte ein anonymes Bildnispaar aus den Beständen des Belvedere gewertet werden. Verbindet das Frauenporträt auch nicht allzu große physiognomische Ähnlichkeiten mit Maria Beatrice (Abb. 148), weist das auf dem Pendantbildnis dargestellte Deutschordenskreuz offensichtlich auf Maximilian hin.

<sup>343</sup> Galleria Estense, Inv. Nr. 2665. Siehe dazu Bentini 1996, S. 120-121.

<sup>344</sup> Das Blatt trägt die Bezeichnung: „G. Pisani scul. in marmo“.

## 7.2 Brief Luigi Pichls

HHStA, HEHA, Karton 22/2, *Brief Pichl an Erz. Ferdinand*

Eure königl. Hoheit!

Der höchst traurige Verlust im Durchlauchtigsten Erzherzoglichen Hause, und die Lage in der ich mich als Familien Vater von fünf unversorgten, und sehr kostspieligen Kindern, bey fast keiner privat Arbeit, befinde, bestimmen mich die Väterlichen Pflichten zufolge diesen Schritt zu machen, und Eure königl. Hoheit Einsichten, und Allbekannte Große-Muth nachstehendes unterthänigst vorzulegen, und zu bitten Eure königl. Hoheit mögen gnädigst in Erwegung nehmen, ob die hier angeführten Gründe und Bitten eines 27. Jährl. Dieners, Gehör verdienen dürfen.

Schon im Jahre 1796 als der Feind sich der Stadt Majland näherte, befahlen W[e]il. S. K. Hoheit den Erz. Pagen, meinen Sehl. Vater sich sogleich samt der Familie (: 9. Personen:) nach Potzen zu verfügen, und es wurde zu diesem Ende dem Veturino Cristofforetti für zwey Wägen, 82. ducaten gnädigst bezahlt. – Von Potzen dann bis Brünn, und nach Wienn wieder zurück im Jahr 797. et 98. versprachen Weil. S.K.H. von Triest aus meinem Sehl. Vater alle gehabte Unkosten einer sieben mahligen emigration zu ersetzen; – Dem Allmächtigen gefiel es damahls meinen Vatern schnell zu Sich zu rufen, und so war von der Entschädigung keine Rede mehr, wodurch daß von meinem Vatern in Majland durch 35. Jahre Erworbene zu nichts geworden, und wir Kinder auf solche Weise den Mangel ertragen mußten.

Im Jahre 803. als Wail. S.K. Hoheit von W. Neüstadt das Bellvedere bezogen<sup>345</sup>, stand mein Nahme als Erster Praemiant in der Architecktur, in der Wiener Zeitung, worauf S. K. Hoheit mich rufen zu lassen geruheten. – Dort hielten S.K. Hoheit mit mir ein Kunst examen, und hierauf wurde ich auf den folgenden Tag in die angekauften Ulafeldischen Häuser am Minoriten Platz bestellt. – S.K. Hoheit drückten sich sehr gnädig aus, und versprachen mich zu versorgen. Ich konnte damahls diese hohe Gnade nur dankend erwidern, und zugleich aber bemerken, daß nachdem ich auf der kk. Akademie den Ersten Preiß erhalten, die Ansprüche habe von Seite der Akademie auf viel jährige Kunst Reisen geschickt zu werden /: gewöhnlich mit 800. f M.M. p.J. :/ S.K. Hoheit hatte hierauf abermahls die Gnade Sich auszudrücken – „Dies übernehme ich“ – Und späther gaben mir S.K. Hoheit der Erz[erzog] Franz daselbe Versprechen, nicht minder die Sel. Erzherzoginn, und einmahl beym Abreisen nach Modena Selbst S. K. H der Erz. Maximilian, und doch ist bis heüte zu meinem Schaden

---

<sup>345</sup> Erzherzog Ferdinand hatte das Belvedere bereits früher bezogen, 1803 jedoch das Palais Ulfeld erworben. Den Gundel-Preis erhielt Pichl wiederum schon 1802.

in Bezug auf Kunst-Ausbildung und Erwerb nichts erfolgt. Nach meiner Reise von Seite des Staats, hatte ich hoffnung gehabt eine bedeutende ordentliche Anstellung zu erhalten. –

Am Minoriten Platz erhielt ich meine Wohnung, und alles was dazu gehörte, und den Auftrag nach der hohen Willens-Meinung die Bau-Pläne zu entwerfen, und zugleich wurde Hand ans Werk gelegt; so daß in der möglichst kurzen Zeit die Häuser auch bewohnt waren. S. K. Hoheit der höchst Sel[ige] Erz[erzog] schenkten mir das vollste zutrauen in jeder hinsicht, indem alles durch meine Hände gehen mußte, und ich wußte auch gewissenhaft meine Pflicht zu erfüllen, und dadurch mich der Gnad theil haftig machen, so daß ich bald darauf die Vorarbeiten zum großen Bau in der Raabengasse, am Tisch weil. S.K. Hoheit selbst zu bearbeiten die Ehre hatte.

Im Jahre 805. nachdem ich in Begleitung des F. Barchezzi die Bischöflichen Schlösser Gran, in Weitzen im Zeit-raume von 5. Tag und 5. Nächte flüchtig aufgenommen, reisten gleich nach meiner Rückkehr die höchste Erz[erzogliche] Familie nach Waizen, für welches ich mein Guth Achten gegeben hatte, und hierauf blieben die Häuser am Minoriten Platz wehrend der Feindli[chen] invasion mir überlassen; so daß ich mit Hülfe des jungen Preda, und durch Hülfe meiner Freunde bey der deütschen Municipalitait, wodurch die Häuser mit unverhältnißmäßig geringer Einquartierung belastet wurden, in guter Ordnung, und mit geringen Unkosten leitete, was Briefe von H. S. Legnani, u[nd] Schiatti mit den gnädigsten Ausdrücken und Versprechungen von der hohen Herrschaft an mich beweisen. – Diese Versprechungen für die überstandene, oft sehr geführlichen Auftritte mit den Gästen /: indem ich derselben immer die schönste Appartements verweigerte:/ verwandelten sich nach der Rückkunft der hohen Herrschaft, in mündlichen Danck. Am 22.t X 826. /: ein für mich ewig unvergeßlicher Tag :/ verlangte Weil. S. K. Hoheit, daß ich mit eigener Hand an das krankens-Bett eine Vorrichtung zum bequemen aufstehen bewerkstelligen soll, und wehrend dem hindeütend auf den Machagonj Schreibe Kasten sagten S. K. Hoheit: „Ich habe für dich schon gesorgt“ - - -

Nach dieser höchst traurigen Epoche vollendete ich das Garten Palais, in welchem mir so wie in der Stadt eine Wohnung angewiesen wurde, und S. K. Hoheit der Erz[erzog] Franz versicherten mich Seiner Gande, und nahmen bedachte Kunst-Reise auf Sich.

Bey Gelegenheit der Vermählung I. M. der Sel. Kaiserin M. Louise, erhielt ich aus eigener Hand S. K. H. des Erzherzog Franz eine Golden Uhr samt Kette für die durch mich besorgte Feyerlichkeit Zubereitung zum Vermählungs Akt in den Saälen des Erz[erzog] Hauses, und für die in der stärksten Kälte glücklich vor sich gegangenen großen Illumination am Minoriten Platz. Im Jahr 809. vor der emigration erlaubten mir Weil. I. K. Hoheit mich zu verheürathen, und

hatten Selbst die Gnade mir zu versprechen mein Haus-Geräth bestreiten zu wollen, was ebenfalls in Vergessenheit gekommen ist.

– He[rr] Hofrath Bussetti hat davon Wissenschaft. –

Wehrend des Bombardements der Stadt, besorgte ich mit Gefahr die Lösch Anstalt in den Erz. Häusern, und ich lies zur Sicherheit alle Familien, Thonhauser, Bussetti, Legnani, Paldauf, Preda etc in die sicherste Waagen Remise bequartieren, wehrend dem vor bedachter Remise eine brennende Kugel auf dem zu diesem Ende gestreiten Pferdgedunge viel, und ohne Zweifel großes Unglück in der Remise angerichtet hette, wenn ich nicht mit Lebens-Gefahr dem Haus Knecht Philipp täglich befohlen hette, die rauchende Kugel in ein zum löschen daselbst aufgestellte Wasser Ladung zu werfen.

Herr Hof-Rath Abel erhielt damahls den hohen Auftrag die Einquartierung-Geschefte zu besorgen, aber die Unkosten und die Unordnung war enorm. – und jedesmahl, als es Streitigkeiten mit den Gästen gab, verleugnete sich der he[rr] Hof-Rath, und lies mich und den Preda handeln; So zwar, daß ich Nahmentlich von General Wandame<sup>346</sup> und seinem Württembergischen Gefolge nicht selten insultiert, ja sogar mit der Pistole an der Brust bedrohet wurde. – He[rr] HofRath Abel erhielt einen kostbaren Ring zur Belohnung. - - -

Damahls ereignete sich der gefahrvolle Umstand, daß in diesen Häußern, lange nach Verlauf des Feindlichen Proelams-termin „Es sollen bey Todes Strafe alle Waffen abgegeben werden“ in einem Blind-Kasten in der Wohnung S. K. H. des Erz. Maximilian eine bedeutende Anzahl Landwehr Flinten, Stutzen, Säbeln, Bajonets, und Patrontaschen vorgefunden worden, die ich glücklicher Weise mit List aus die Zimmer brachte, und tief in die Eis Grube verbarg. Zu Ende dieses Jahres Verheürathete ich mich<sup>347</sup>, und zu diesem Ende erhielt ich die gestempelten Urkunden A. B. beyde von der Hand des herrn Hof-Rath Keller, und von S. Durchl. dem Fürsten Albani mit Siegel und Unterschrift bestätigt.

#### Die Eine lautet

Das der Architekt Alois Pichl in wirklichen Diensten S.K. Hoheit des Erz[herzog] Franz d’Este ist, die Bau Inspection besorgen, und dafür einen Jähr[lichen] Gehalt von f 600. dann ein Jähr[liches] Quartier Geld von 250. f beziehen, wird von Unter zeichneten Obrist Hof Maister S. K. Hoheit hiermit bestätigt / Carl Fürst Albani // Wien dem 18.t January 829.

#### Die Andere

---

<sup>346</sup> Gemeint ist Dominique Joseph Vandamme (1770-1830), der 1809 die württembergische Division befehligte.

<sup>347</sup> Maria Beatrice berichtet ihrem Sohn Ferdinand, dass Pichl leider die Verrücktheit begangen habe, sich zu verheiraten: „Ha fatto pur troppo la pazzia di maritarsi con una giovinetta; che non ho ancor veduta.“ HHStA, Selekt Chambord, Karton 10, Brief an Ferdinand vom 5. 9.1811.

Daß der Architect Alois Pichl in wirklichen Diensten S.K. Hoheit der Erzherzoginn M. Beatrix, Prinzessin von Este ist, die Bau Inspection besorgen, und dafür einen Jähr[lichen] Gehalt von 400. F, dann ein Jähr[liches] Quartier Geld von 150 f beziehen, wird von Unterzeichneten Obristhofmeister S. K. Hoheit hiermit bestätigt // Carl Fürst Albani // Wien den 18.t Jän 829.

Bald darauf verkauften S. K. Hoheit der Erz[erzog] Franz die Häuser am Minoriten Platz, und im Jahre 810. erhielt ich durch ein Schreiben von h[errn] Hofrath Bussetti aus Großwardein den Auftrag die verkäuflichen Häuser des Fürsten Palm, und das des G. F. Palffi in der Schenkenstrasse zu besichtigen, und darüber Entwürfe und Relation zu erstatten; – diese Besichtigung nahm ich folglich, und zwar in strengster Kälte vor, und da die Häuser unbewohnt waren; so erkältigte ich mich dergestalt, daß ich von einer fast tödlichen Kolick überfallen, und kaum noch gerettet wurde. – Inzwischen kamen I. K. Ho[heit] nach Wien zurück, worauf ich mich mit einem elaboraten in das Garten Palais zu I. K. Hoheit begab, und wo ich die Ehre hatte am Tisch I. K. Hoheit zu sitzen. – Die Häuser waren zu klein befunden, und mußten hierauf das G. Rayfensteinsche, dan[n] das F. Dietrichsteinsche besichtigen.

Die Bau Pläne so ich zu letzterem entwarf hatten der gnädigsten Erzherzoginn völlig entsprochen, und ich erhielt den hohen Auftrag folglich Hand anzulegen, und die Sel[ige] Erzherzogin schenkte mir in jeder hinsicht das vollste Zutrauen, so daß ich die hohe Erlaubniß bekam, in Ermanglung an Zeit in geschäftl[ichen] Angelegenheiten, directe an Ihre hohe Person in Garten zu schreiben; und zugleich accorrdierte mir die Erzherzoginn für die Geschäfte den Fiaker. – Diese Behandlung von Seite I. K. Hoheit gegen mich erregte bey anderen Personen eine Spannung. – und ich hatte oft bey den dringendsten Geschäften, umgeben von meinem Arbeits Personale in Hause allein von 8. bis 900 Menschen, manchen Kampf zu bestehen.

Damahls bauete man in Wien heüfig, und ich lähnte mehrere bedeutende Arbeiten von mir ab da es I. K. H. damahls so wünschten, und mir dafür den reichsten Ersatz zu versichern die Gnade hatte. – Nach einem vollen Jahr als das Palais schon bewohnt war, und gerade in dem moment als der Cours auf 400. stand, beschenkte mich I. K. Hoheit mit Ein Tausend Gulden Papier, – Vielleicht auf den Rath einer Person die mir nicht ganz gewogen war. – – – das geringste Andenken wäre mir von weit größerem Werthe gewesen, als diese so unverhältnismäßige Belohnung für eine Drey Jährige Riesen Arbeit, bey der ich von Tages Anbruch bis in die Nacht mit aller Anstrengung arbeitete.

Hierauf wurde mein Gehalt auf 400 f. M.M. /:mit ara Abzug:/ und ein Quartier Geld von 250 f M.M. festgesetzt, und als deputat die Unslith und Wachs Kertzen zugesichert, für holtz erhielt ich die ersten Jahre extra, dan[n] wieder nicht /: so wie mich H[err] Hofrath Busetti versicherte war es immer in Antrag dafür etwa bestimmtes zu thunn, indem wir als die Kanzley vergrößert wurde die beyden Bau Kanzley Zimmer genommen wurden, für welche ich Holz und Licht hatte, und so geschah es daß man mir im Garten und in der Stadt die Zimmer nahm. –

S. K. Hoheit der Erzherzog Maximilian bestimmte mir ein Gehalt von 400 f. M. M. und S. K. Hoheit Erzherzog Franz 300 f. M. M. und ein höchst geringes Quartier Geld von 24 f M. M. – Mit dieser Besoldung von Wail. I. K. Hoheit der Erzherzoginn war ich immer zufrieden, indem I. K. H mich oft höchst eigenständig für auswärtige Arbeiten als nach Massa zur Brücke, zum großen Saal, die Umstallung eines Klosters, dan[n] das oefentliche Armen-Baad etc. belohnten, hauptsächlich aber weil ich billig die anderen beyden Besoldungen dazu rechnete. Nun aber erfahre ich leider, daß die lezteren zwey nicht Rolo, sondern praetere Besoldungen sein sollen, worüber ich nur erstaunen, und untröstlich sein kann, und was mit den beyden oben angeführten Urkunden des Fürst Albani in gar keinen Einklang steht, indem die selben ausdrücklich sagen, daß ich in Wirklichen Diensten S. K. H. des Erz[herzog] Franz bin, auf das sich damahls eigentlich meine Verheürathung gründete, und ein Einwurf, ich hette für S. K. Hoheit wenig zu thunn, kann ein so heilig gegebenes Wort unmöglich entkräften, denn nie klagte ich über zu Viel Arbeit, es ist im Gegentheil immer mein Bestreben thätig zu sein, und ich war zu jeder Zeit bereit alles zu leisten was ich bey verschiedenen Gelegenheiten bewiesen habe. Daher kann ich dem geringen Sold S. K. Hoheit Erz[herzog] Franz, vor Gott und meinen Kindern, als vor jedem nur als würkliche Rolo Besoldung bedrachten und darauf zu bestehen kann es nur meine Väterliche Pflicht sein, indem es mir in entgegen gesezten Fall nie hatte conveniren können in meinen Höchsten Jahren der Sel. Erzherzoginn um einen so geringen, fast des mindesten Diener gleichen Gehalt, als Künstler zu dienen.

Ebenso versprachen mir die Sel. Erzherzoginn zu wiederholten mahlen mich für die lezte zwey Jahrige Bau Arbeit im Garten zu belohnen, (: was der he[rr] Hofrath Busetti gewissenhaft bestättigen kann :), und was I. K. Hoheit bei meiner lezten Abreise nach Sarvår mit dem Zusatze wiederholten „Vergessen Sie nicht sogleich nachdem Ich in die Stadt gezogen sein werde die verabredte Arbeit in der guten G. Desfour ihrer Wohnung vorzunehmen, damit bis kommenden FrühJahr die selbe wieder in Ordnung sey. Auch habe ich noch ein Projectt, ich will immer noch die bewusste Kirche zu Massa welche M.m Elise

demolieren lies, wieder aufbauen, darüber wenn Sie zurück kommen“ – ich war nicht mehr so glücklich mit der gnädigsten Erzherzoginn sprechen zu können; – daher glaube ich doch auf obige Remuneration Anspruch machen zu dürfen.

Nach dem unersetzbaren Unglück so das hohe Erzherzog[liche] Haus traf, eröffnete mir der h. Hofrath Bussetti daß ich als Pension von Sel. Erzherzoginn alles behalten wie vor und ehe. – namentlich, die Besoldung, das Quartier Geld, Licht und medicamente, und daß für daß für künftige Dienstleistung nachträgliche Bestimmung folgen wird. – Und zu Ende Xber machte man mir schon den Abbruch der ohnehin wenigen Wachs-Kerzen die mir zu meinen Studien von I. K. Hoheit zugestanden waren.

Durch die hier zwar etwas weitleistig vorangegangenen Umstände wollte ich nur ins Gedächtniß rufen, daß ich mir schmeicheln darf bey dem hohen ErzH Hause nicht ganz ohne Verdienst zu sein, und daß ich deren öftere Versprechungen gemäß, und bey Unterbrechung meiner damahligen Laufbahn, zu der ich nur durch meinen Fleiß einen ziemlichen Grund gelegt, und die Höchste Aussicht mit bereitete, nun mit Neün Persohnen eine für einen ErzH Architecten sehr mitelmäßige existenz genieße. – Daher abgerechnet die nicht erhaltene Entschädigung für Auflösung des Väterlichen Vermögens durch die Siebenmahlige emigration, abgerechnet, daß ich für meine Mühe wehrend der beyden Feindlichen inversionen nach allen Versprechungen nicht erhalten, und abgerechnet, daß die Sel. Erzherzoginn, die mir höchst Selbst versprochen Hauß-Geräth Unkosten bey meiner Verheürathung zu ersetzen vergessen haben, bin ich daher so frey, und fühle mich verpflichtet um nachstehendes unterthänigst zu bitten.

a. Um eine angemessene neue Rolo Bedienstung für die Zukunft, und um Quartier Geld, wen[n] nicht etwa eine natural Wohnung in einem der ErzH[erzoglichen] Häusern.

b. Um gnädigste Ertheilung der von Wail. I. K. H. für die letzten Arbeiten versprochenen Remuneration /: H. h. Bussetti weis davon :/)

c. Um einen angemessenen Ersatz für die nie erfolgte Kunst-Reise – Um deren Bewilligung ich bald bitten werde.

d Und um wiedererhaltung der bedungenen Wachs-Kertzen und holtz Beytrag der mir als ich die beyden Zimmer in der herrn Gasse räumen musste, versprochen wurden.

In tiefster Ehrfurcht verharre / ich / Euer königl Hoheit unterthänigster Diener/ Alois Pichl Architect / Mit-Glied der Akadmie/ zu Rom

Wien den 29te Xber 829.

### **7.3 Literatur- und Quellenverzeichnis**

#### **Accorsi 2009**

Sara Accorsi, *Le donne Estense*, Ferrara 2009.

#### **Angelini 1984**

Sandro Angelini (Hg.), *Giacomo Quarenghi*, Bergamo 1984.

#### **Angerer 2005**

Paul Angerer, *Mozart auf Reisen. Die Reisebriefe Leopold Mozarts mit Wolfgang's Nachschriften. Italien 1769/71, 1771, 1772/3*, Weitra 2005.

#### **Arneth 1881**

Alfred Ritter von Arneth (Hg.), *Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde*, 3, Wien 1881.

#### **Auer 1994**

Gerhard Auer, *550 Jahre Zisterzienserstift Neukloster*, in: Gerhard Auer/Walter Sengstschmid (Hg.), *Stift Neukloster. 1444-1994*, Wiener Neustadt 1994, S. 13-76.

#### **Aurenhammer 1969**

Gertrude Aurenhammer, *Geschichte des Belvederes seit dem Tod des Prinzen Eugen*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 57, 1969, S. 41-183.

#### **Bacchi/Mussini 1996**

Andrea Bacchi/Massimo Mussini (Hg.), *Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, Turin 1996.

#### **Barducci 1833**

Francesco Barducci, *Catalogus Plantarum, quae in horto suburbano Vindobonensi Serenissimi Domini Ferdinandi Atestii Archiducis Austriae [...]*, Wien 1833.

#### **Bartesaghi 2001**

Paolo Bartesaghi (Hg.), *Parini e le feste di Milano (15-30 Oktober 1771)*, Lecco 2001.

#### **Baumgartl 1990**

Edgar Baumgartl, *Zum Palazzo Reale in Mailand im späten 18. Jahrhundert. Martin Knollers Arbeiten im Dienste der Habsburgischen Herrschaftsallegorese*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 41, 1990, S. 123-146.

#### **Baumgartl 2004**

Edgar Baumgartl, *Martin Knoller. 1725-1804. Malerei zwischen Spätbarock und Klassizismus in Österreich, Italien und Süddeutschland*, München/Berlin 2004.

**BDA 2003**

BDA (Hg.), Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien, I. Bezirk, Horn 2003.

**Benedikt 1964**

Heinrich Benedikt, Kaiseradler über dem Apennin. Die Österreicher in Italien 1700-1866, Wien/München 1964.

**Bentini 1996**

Jadranka Bentini (Hg.), Sculture a corte. Terrecotte, marmi, gessi della Galleria Estense dal XVI al XIX secolo, Modena 1996.

**Beretti 1997**

Giuseppe Beretti, Giocondo Albertolli: Le volte per il Palazzo Arciduciale di Milano e la „nuova maniera d’ornare“, in: Rassegna di Studi e di Notizie, 21, 1997, S. 55-98.

**Bertini 1999**

Giuseppe Bertini, Un inedito busto di Maria Luigia in una collezione privata parmense, in: Aurea Parma, 83, 1999, S. 173-177.

**Bertuzzi 2010**

Giordano Bertuzzi, Carlo Giosuè Marchelli, Architetto Ducale a Massa, in: Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi, 11, 32, 2010, S. 195-236.

**Beutler 2003**

Robert Beutler, Das niederösterreichische Landhaus in Wien. Der klassizistische Umbau durch Alois Pichl, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2003.

**Campori 1873**

Giuseppe Campori, Memorie Biografiche degli Scultori, Architetti, Pittori ec. nativi di Carrara, Modena 1873.

**Carozzi 1993**

Renato Carozzi, Gli Artisti, in: Cassa di Risparmio di Carrara (Hg.), Scultura a Carrara. Ottocento, Bergamo 1993, S. 74-311.

**Carozzi 2001**

Renato Carozzi, La statua giunonica di Maria Beatrice d’Este, in: Atti e Memorie della Accademia Aruntica di Carrara, 7, 2001, S. 239-259.

**Colle/Mazzocca 2005**

Enrico Colle/Fernando Mazzocca (Hg.), Il trionfo dell’ornato. Giocondo Albertolli (1742-1839), Mailand 2005.

**Corradini 2007**

Elena Corradini (Hg.), Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento, Mailand 2007.

**Dreger 1918**

Moriz Dreger, Giacomo Quarenghi und das Modena Palais in der Herrengasse zu Wien, in: Kunst und Kunsthandwerk, 21, 1918, S. 273-290.

**Egger/Hermann 1906**

Otto Egger/Julius Hermann, Aus der Kunstsammlung des Hauses Este in Wien, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 17, 1906, S. 84-105.

**Egghardt 2010**

Hanne Egghardt, Maria Theresias Kinder. 16 Schicksale zwischen Glanz und Elend, Wien 2010.

**Englmann 1916**

Wilhelm Englmann, Das Palais Modena in Wien, in: Monatsblatt des Altertums-Vereines zu Wien, 33, 6/7, 1916, S. 246-256.

**Englmann 1917**

Wilhelm Englmann, Kapelle im Modena-Palais, in: Monatsblatt des Altertums-Vereines zu Wien, 34, 2, 1917, S. 18-19.

**Englmann 1918**

Wilhelm Englmann, Das Palais Modena auf der Landstraße, in: Alois Trost (Hg.), Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1918, Wien 1918, S. 129-144.

**Englmann 1919**

Wilhelm Englmann, Die Modena-Paläste auf der Landstraße und in der Herrengasse, in: Monatsblatt des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, 1, 1919, S. 14-16.

**Faber 1996**

Hanns A. Faber, Modena-Austria. Das Herzogtum und das Kaiserreich von 1814 bis 1867, Frankfurt a. M. 1996.

**Farioli 1995**

Elisabetta Farioli, Mainoni e Carrara, in: Luigi Mainoni e la scultura di primo Ottocento, Kat. Ausst., Scandiano 1995, S. 9-13.

**Feuchtmüller 1982**

Rupert Feuchtmüller, Die Herrengasse, Wien/Hamburg 1982.

**Flotzinger 2005**

Rudolf Flotzinger (Hg.), Österreichisches Musiklexikon, 4, Wien 2005.

**Franchini 1999**

Lucio Franchini, L'architettura, in: Francesco di Giacomo (Hg.), La Villa Reale di Monza, Mailand 1999, S. 45-105.

**Galvani 1846-1854**

Cesare Galvani, Memorie storiche intorno la vita dell'arciduca Francesco IV. d' Austria d'Este, Modena 1846-1854.

**Giampaoli 1980**

Stefano Giampaoli, Società e cultura a Massa Carrara nella restaurazione, in: Deputazione di storia patria per le antiche province Modenesi (Hg.), Massa e Carrara nella Restaurazione. Il governo di Maria Beatrice Cybo D'Este, Modena 1980, S. 47-83.

**Giampaoli 1986**

Umberto Giampaoli, Il Palazzo Ducale di Massa, hg. von Stefano Giampaoli, Massa 1986.

**Goebel 1973**

Renate Goebel, Die Codices des Franz Anton Graf Harrach – ihre Stellung im Wiener Kunstschaffen der Zeit um 1800. Zur Frage der Innenraumgestaltung, phil. Diss. (unpubl.), Wien 1973.

**Guglia 1898**

Eugen Guglia, Kaiserin Maria Ludovica von Österreich, Wien 1898.

**Guglia 1908**

Eugen Guglia, Wien. Ein Führer durch Stadt und Umgebung, Wien 1908.

**Haider 1984**

Edgar Haider, Verlorenes Wien. Adelspaläste vergangener Tage, Wien 1984.

**Hamann 1988**

Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988.

**Hanzl 1994**

Liselotte Hanzl, Die Möbelkunst am Wiener Hof zur Zeit Franz I. (II.) (1792-1835), phil. Diss. (unpubl.), Wien 1994.

**Haskell/Penny 1981**

Francis Haskell/Nicholas Penny, Taste and the Antique, New Haven/London 1981.

**Hawlik van de Water 1987**

Magdalena Hawlik van de Water, Die Kapuzinergruft, Wien 1987.

**Hefel 1919**

Ernst Hefel, Die Estensischen Sammlungen des Hauses Österreich-Este, Zürich/Leipzig/Wien 1919.

**Heim Gallery 1972**

Heim Gallery (Hg.), Paintings & Sculptures 1770-1830, London 1972.

**Hubert 1964**

Gérard Hubert, La sculpture dans l'Italie napoléonienne, Paris 1964.

**Jacobs 1988**

Helmut C. Jacobs, Literatur, Musik und Gesellschaft in Italien und Österreich in der Epoche Napoleons und der Restauration. Studien zu Giuseppe Carpani, Frankfurt a.M. 1988.

**Kárník 1992**

Zdeněk Kárník, Konopiště, Prag 1992.

**Kastner 1964**

Diemut Kastner, Erzherzog Maximilian und sein Kreis. Beiträge zur österreichischen Kulturgeschichte im 19. Jahrhundert, phil. Diss (unpubl.), Wien 1964.

**Kat. Ausst. Berlin/Köln 1979/1980**

Ekhart Berkenhagen (Hg.), Architekturzeichnungen 1479-1979, Kat. Ausst., Berlin/Köln 1979/1980.

**Kat. Ausst. Mailand 1999/2000**

Ferdinando Mazzocca/Alessandro Morandotti (Hg.), La Milano del Giovin Signore. Le arti nel Settecento di Parini, Kat. Ausst., Mailand 1999/2000, S. 25-33.

**Kat. Ausst. Sassoferrato 1990**

Comitato celebrazione [...] (Hg.), Giovan Battista Salvi „Il Sassoferrato“, Kat. Ausst., Sassoferrato 1990.

**Kat. Ausst. Scandiano 1995**

Luigi Mainoni e la scultura di primo Ottocento, Kat. Ausst., Scandiano 1995.

**Kat. Ausst. Wien 1978**

Klassizismus in Wien. Architektur und Plastik, Kat. Ausst., Wien 1978.

**Kat. Ausst. Wien 1999/2000**

Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Das ungebraute Wien. Projekte für die Metropole 1800-2000, Kat. Ausst., Wien 1999/2000.

**Kat. Ausst. Wien 2008/2009**

Renata Kassal-Mikula (Hg.), Steinerne Zeugen. Relikte aus dem Alten Wien, Kat. Ausst., Wien 2008/2009.

**Kat. Slg. Wien 1904**

Führer durch die Sammlungen seiner K. und K. Hoheit Erzherzog Franz Ferdinand.  
Aufgestellt: Wien, III. Bezirk, Beatrixgasse Nr. 25, Wien 1904.

**Klingenstein/Faber/Trampus 2009**

Grete Klingenstein/Eva Faber/Antonio Trampus (Hg.), Europäische Aufklärung zwischen  
Wien und Triest. Die Tagebücher des Gouverneurs Karl Graf Zinzendorf 1776-1782, 2,  
Wien/Köln/Weimar 2009.

**Krasa-Florian 1977**

Selma Krasa-Florian, Johann Nepomuk Schaller. 1777-1842, Wien 1977.

**Kraus/Müller 1991**

Wolfgang Kraus/Peter Müller, Wiener Palais, München/Wien 1991.

**Krauss 1995**

Sylvia Krauss, Die habsburgische Linie Österreich-Este. 1771-1859, in: Dieter Albrecht  
(Hg.), Europa im Umbruch 1750-1850, München/Oldenburger 1995, S. 125-136.

**Krauss-Meyl 1997**

Sylvia Krauss-Meyl, Das „enfant terrible“ des Königshauses. Maria Leopoldine, Bayerns  
letzte Kurfürstin (1776-1848), Regensburg 1997.

**Lazzoni 1869**

Emilio Lazzoni, Carrara e la sua Accademia di Belle Arti, Pisa 1869.

**Lorenz/Rizzi 2007**

Hellmut Lorenz/Wilhelm Georg Rizzi, Das barocke Gartenpalais Strozzi in Wien, in:  
Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 61, 2007, 4, S. 439-455.

**Mager 2008**

Marina Mager, Die zwei klassizistischen Ausstattungen der Vestibül-Festsaal-Raumfolge des  
Palais Starhemberg, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2008.

**Matzka 2005**

Manfred Matzka, Vieler Herren Häuser, Wien 2005.

**Mazzocca 2001**

Fernando Mazzocca, Le decorazioni, i dipinti e le sculture, in: Enrico Colle/Fernando  
Mazzocca (Hg.), Il Palazzo Reale di Milano, Mailand 2001, S. 161-205.

**Mazzocca/Morandotti/Colle 2001**

Ferdinando Mazzocca/Alessandro Morandotti/Enrico Colle, Milano neoclassica, Mailand  
2001.

**Milano 1999**

Ernesto Milano, Gli Estensi. La Corte di Modena, in: Mauro Bini (Hg.), Gli Estensi, 2, Modena 1999, S. 9-137.

**o. A. 1816**

o. A., Li Bassirilievi eseguiti nel Monumento eretto in Carrara A S.A.R. Maria Beatrice Duchessa di Massa e Carrara, Carrara 1816.

**Oettinger 1971**

Ricarda Oettinger, Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie. Wien III. Bezirk, Wien 1971.

**Orestano 1940**

Francesco Orestano (Hg.), Eroine, Ispiratrici e Donne di Eccezione, Mailand 1940.

**Osvaldini 2005**

Laura Osvaldini, I concorsi dell'Accademia dopo la restaurazione, in: Cassa di Risparmio di Carrara (Hg.), Carrara e il mercato della scultura, Mailand 2005, S. 22-31.

**Pangels 1980**

Charlotte Pangels, Die Kinder Maria Theresias. Leben und Schicksal im kaiserlichen Glanz, München 1980.

**Panin 1999**

Yula Panin, L'età neoclassica: Albertolli, Traballese, Appiani, in: Francesco di Giacomo (Hg.), La Villa Reale di Monza, Mailand 1999, S. 108-143.

**Panchieri 2001**

Roberti Panchieri, I Lampi e gli Asburgo-Lorena, un vicolo di fedeltà attraverso tre generazioni, in: Fernando Mazzocca/Roberto Panchieri/Alessandro Casagrande (Hg.), Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi, Kat. Ausst. Trient 2001, S. 95-115.

**Passeggia/Isoppi 1997**

Luisa Passeggia/Paola Isoppi, Tre donne alla guida di Carrara, Massa 1997.

**Pemmer/Englisch 1981**

Hans Pemmer/Franz Englisch, Die Beatrixgasse, in: Wiener Geschichtsblätter, 36, 1, 1981, S. 1-19.

**Peschken-Eilsberger 1989**

Monika Peschken-Eilsberger (Hg.), Christian Daniel Rauch. Familienbriefe 1796-1857, München 1989.

**Pigozzi 1990**

Marinella Pigozzi (Hg.), Gli Architetti del Pubblico a Reggio Emilia dal Bologna ai Marchelli, Reggio Emilia 1990.

**Pinto 1972**

Sandra Pinto (Hg.), La Cultura Neoclassica e Romantica nella Toscana Granducale, Kat. Ausst., Florenz 1972.

**Pisani 1835**

Giuseppe Pisani, Catalogo delle Opere di Giuseppe Pisani dedicate a S.A.R. Francesco IV. Arciduca d'Austria [...], Modena 1835.

**Planiscig 1919**

Leo Planiscig (Hg.), Die Estensische Kunstsammlung. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance, Wien 1919.

**Pujmanová/Příby 2008**

Olga Pujmanová/Petr Příbyl, Italian Paintings c. 1330-1550, Prag 2008.

**Quarenghi 1821**

Giulio Quarenghi, Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi Architetto di S. M. Imperatore di Russia [...], Mailand 1821.

**Raffo 2001**

Olga Raffo, Il Ducato di Massa ed il Principato di Carrara nello Stato Austro-Estense (1829-1859), in: Ministero per i beni e le attività culturali (Hg.), Lo stato di Modena (Atti del convegno a Modena 1996), 1, Modena 2001, S. 651-666.

**Ricci 1995**

Roberto Ricci, Storia ed inquadramento urbano, in: Il Palazzo dei Vescovi, Massa 1995, S. 15-54.

**Ricci 1983**

Giuliana Ricci, Milano: per il decoro della città, in: Giuseppe Piermarini e il suo tempo, Kat. Ausst., Foligno 1983, S. 45-59.

**Ricci 2001**

Giuliana Ricci, Una fabbrica tormentata, in: Enrico Colle/Fernando Mazzocca (Hg.), Il Palazzo Reale di Milano, Mailand 2001, S. 43-84.

**Rivi 1995**

Luciano Rivi, Luigi Mainoni e la scultura a Modena nella prima metà dell'Ottocento, in: Luigi Mainoni e la scultura di primo Ottocento, Kat. Ausst., Scandiano 1995, S. 19-32.

**Rivi 2001**

Luciano Rivi, Tra Ottocento e Novecento: la memoria degli Este, in: Elena Corradini/Elio Garzillo/Graziella Polidori (Hg.), La chiesa di San Vincenzo a Modena, Modena 2001, S. 215-233.

**Rizzi 1997**

Wilhelm Georg Rizzi, Palais Dietrichstein-Modena. Eine baugeschichtliche Studie des Hauses Herrengasse 7 in Wien, in: Richard Perger/Wilhelm G. Rizzi, Das Palais Modena in der Herrengasse zu Wien, Wien 1997, S. 29-51.

**Rizzi 2011**

Georg Rizzi, Vom Gartenhaus Stockhammer zur Residenz des Herzogs von Modena, in: Caroline Jäger-Klein/Andreas Kolbitsch (Hg.), Fabrica et ratiocinatio in Architektur, Bauforschung und Denkmalpflege (Festschrift Friedmund Hueber), Wien/Graz 2011, S. 255-271.

**Rizzoli 1923**

L. Rizzoli, Il castello del Catajo nel padovano e il testamento del marchese Tommaso degli Obizzi (3 giugno 1803), Venedig 1923.

**Rosa 2009**

Marina Rosa (Hg.), La Villa, i Giardini e il Parco di Monza nel fondo disegni delle Residenze Reali Lombarde, Mailand 2009.

**Rossi 1814**

Joseph Rossi (Hg.), Denkbuch für Fürst und Vaterland, 1, Wien 1814.

**Salvadori 1891**

Giovanni Salvadori, La congregazione della chiesa nazionale italiana in Vienna, Wien 1891.

**Schmid 1987**

Hildegard Schmid, Josef Klieber. Monographie, phil. Diss. (unpubl.), Wien 1987.

**Sickingen 1832**

Franz Xaver von Sickingen, Darstellung der k.k. Haupt- und Residenzstadt Wien, Wien 1832.

**Silingardi 2008**

Luca Silingardi, Dall'ideale classico al „bello morale“. L'Accademia Atestina di Belle Arti e la scultura a Modena dalla fine del Settecento alla metà dell'Ottocento, in: Atti e Memorie. Memorie scientifiche, giuridiche, letterarie, 11, 1, 2008, S. 209-265.

**Sisa 1982**

József Sisa, Alois Pichl in Ungarn. Die Tätigkeit eines Wiener Architekten in Ungarn während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Acta Historiae Artium, 26, 1982, S. 67-116.

**Stöger 1865**

Johann-Nepomuk Stöger, Maximilian Erzherzog von Oesterreich-Este, Hoch und Deutschmeister. Ein Lebensbild, Wien 1865.

**Sycha 2008**

Roswitha Sycha, Studie zu Wiener Porträtbüsten um 1800. Ein Beitrag zum Klassizismus in Österreich, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2008.

**Tausig 1916**

Paul Tausig, Josef Kornhäusel. Ein vergessener österreichischer Architekt, Wien 1916.

**Troll 1965/1966**

Astrid Troll, Das Haus Herrengasse 7 im Wandel der Zeit, Wien 1965/1966.

**Wagner-Rieger 1970**

Renate Wagner-Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970.

**Wandruszka 1963a**

Adam Wandruszka, Leopold II. Erzherzog von Österreich Großherzog von Toskana König von Ungarn und Böhmen Römischer Kaiser. 1747-1780, 1, Wien/München 1963.

**Wandruszka 1963b**

Adam Wandruszka, Österreich und Italien im 18. Jahrhundert, Wien 1963.

**Weissensteiner 2004**

Friedrich Weissensteiner, Die Söhne Maria Theresias, Wien 2004.

**Wolf 1863**

Adam Wolf, Marie Christine. Erzherzogin von Österreich, Wien 1863.

**Wurzbach 1858**

Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 4, Wien 1858.

**Zádor 1970**

Anna Zádor, Die Kathedrale von Esztergom, Budapest 1970.

**Zanella 1988**

Vanni Zanella (Hg.), Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti, Venedig 1988.

## **Eingeschene Quellen:**

Haus-, Hof- und Staatsarchiv (**HHStA**) Wien:

- Habsburgisch-Estensisches Hausarchiv (**HEHA**)
  - Selekt Chambord

Wiener Stadt und Landesarchiv (**WStLA**)

Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien (**Akademiearchiv**)

Archiv des Bundesdenkmalamts Wien:

- Akt Ehem. Palais Modena am Modenapark

Archivio di Stato di Massa:           - Domini Estensi Rescritti e Dispacci Sovrani 11  
  - Domini Estensi Rescritti e Dispacci Sovrani 12

Archivio di Stato di Modena:       - Archivio Austro Estense  
  - Archivio Cybo-Gonzaga  
  - Carteggio Principi Esteri  
  - Mappe Campori

Archivio di Stato di Padova:       - Archivi Privati, Archivio Casa d’Austria d’Este

Bayerisches Hauptarchiv München: - Familienarchiv Arco, Karton 39, 60, 95.

## 7.4 Abbildungsnachweis

Abb. 1: Autor.

Abb. 2: Bilddatenbank Prometheus.

Abb. 3: Enrico Colle/Fernando Mazzocca (Hg.), *Il Palazzo Reale di Milano*, Mailand 2001, S. 173.

Abb. 4: Autor.

Abb. 5: Baumgartl 2004, S. 319.

Abb. 6: Mazzocca/Morandotti/Colle 2001, S. 172.

Abb. 7-15: Autor.

Abb. 16, 17: Max Eisler (Hg.), *Historischer Atlas des Wiener Stadtbildes*, Wien 1919.

Abb. 18: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Abb. 19: Wien Museum (Foto: Autor).

Abb. 20, 21: WStLA, Wien (Foto: Autor).

Abb. 22: Wien Museum (Foto: Autor).

Abb. 23: ÖNB, Bildarchiv.

Abb. 24: Bezirksmuseum Landstraße, Wien.

Abb. 25: Wien Museum (Foto: Autor).

Abb. 26: Englmann 1918, Tafel 1.

Abb. 27: Dreger 1918, S. 279.

Abb. 28: Robert Wagner (Hg.), *Das pittoreske Wien*. Tranquillo Mollos Ansichtenalbum "Wien's vorzüglichste Gebäude und Monumente", Schleinbach 2010, Nr. 53.

Abb. 29-32: Wien Museum (Foto: Autor).

Abb. 33: ÖNB, Bildarchiv.

Abb. 34-37: Wien Museum (Foto: Autor).

Abb. 38, 39: ÖNB, Bildarchiv.

Abb. 40, 41: HHSStA, Kartensammlung.

Abb. 42, 43: ÖNB, Bildarchiv.

Abb. 44: HHSStA.

Abb. 45: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Abb. 46: ÖNB.

Abb. 47: WStLA (Foto: Autor).

Abb. 48: Wien Museum (Foto: Autor).

Abb. 49: HHSStA.

- Abb. 50-75: Autor.
- Abb. 76: MAK, Wien.
- Abb. 77-85: Autor.
- Abb. 86: Giacomo Quarenghi. Architetture e Vedute, Kat. Ausst., Bergamo 1994, Abb. 201.
- Abb. 87: Angelini 1984, S. 399, Abb. 577.
- Abb. 88: Accademia Carrara, Bergamo (Foto: Autor).
- Abb. 89: Autor.
- Abb. 90: Elena Corradini/Elio Garzillo/Graziella Polidori (Hg.), La chiesa di San Vincenzo a Modena, Modena 2001, S. 204.
- Abb. 91: Famiglie Celebri Italiane, Fascicolo XXVI, D'Este, Parte I-IV., Mailand 1832 (Foto: ÖNB).
- Abb. 92: Kat. Ausst. Scandiano 1995, S. 24.
- Abb. 93: Famiglie Celebri Italiane, Fascicolo XXVI, D'Este, Parte I-IV., Mailand 1832 (Foto: ÖNB).
- Abb. 94: Andrea Bacchi/Massimo Mussini (Hg.), Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia, Turin 1996, Abb. 61.
- Abb. 95-97: Autor.
- Abb. 98: o. A., Li Bassirilievi eseguiti nel Monumento eretto in Carrara A S.A.R. Maria Beatrice Duchessa di Massa e Carrara, Carrara 1816.
- Abb. 99: Autor.
- Abb. 100: o. A., Li Bassirilievi eseguiti nel Monumento eretto in Carrara A S.A.R. Maria Beatrice Duchessa di Massa e Carrara, Carrara 1816.
- Abb. 101: Autor.
- Abb. 102: o. A., Li Bassirilievi eseguiti nel Monumento eretto in Carrara A S.A.R. Maria Beatrice Duchessa di Massa e Carrara, Carrara 1816.
- Abb. 103: ÖNB, Bildarchiv.
- Abb. 104, 105: Autor.
- Abb. 106: ÖNB.
- Abb. 107-110: Kunstbibliothek, Berlin (Foto: Autor).
- Abb. 111: Staatsarchiv Massa.
- Abb. 112, 113: Kunstbibliothek, Berlin (Foto: Autor).
- Abb. 114: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 34, 1918, Tafel XXV.
- Abb. 115: Kat. Ausst. Scandiano 1995, S. 96.

- Abb. 116: Kat. Ausst. Sassoferrato 1990, S. 83.
- Abb. 117: Kat. Ausst. Sassoferrato 1990, S. 87.
- Abb. 118: Pujmanová/Příby 2008, S. 62.
- Abb. 119-121: Planiscig 1919, S. 109.
- Abb. 122: Mazzocca/Morandotti/Colle 2001, S. 138.
- Abb. 123-127: Autor.
- Abb. 128: Mazzocca/Morandotti/Colle 2001, S. 136.
- Abb. 129: Szépművészeti Múzeum, Budapest (Foto: Autor).
- Abb. 130: Mazzocca/Morandotti/Colle 2001, S. 160.
- Abb. 131: Mazzocca/Morandotti/Colle 2001, S. 136.
- Abb. 132: Szépművészeti Múzeum, Budapest (Foto: Autor).
- Abb. 133: Mazzocca/Morandotti/Colle 2001, S. 136.
- Abb. 134: Bildarchiv Prometheus.
- Abb. 135: Mazzocca/Morandotti/Colle 2001, S. 129.
- Abb. 136: Autor.
- Abb. 137, 138: ÖNB, Bildarchiv.
- Abb. 139: Bundesmobilienverwaltung, Burghauptmannschaft Österreich  
(Foto: Bunge, Fa. Neubauer).
- Abb. 140: Liselotte Hanzl-Wachter (Hg.), Schloss Hof, St. Pölten 2005, S. 96, Abb. 94.
- Abb. 141: Bundesmobilienverwaltung, Burghauptmannschaft Österreich  
(Foto: Bunge, Fa. Neubauer).
- Abb. 142: Colle/Mazzocca 2005, S. 158.
- Abb. 143: Galleria Pasti Bencini, Florenz.
- Abb. 144-146: ÖNB, Bildarchiv.
- Abb. 147: Fernando Mazzocca/Roberto Panchieri/Alessandro Casagrande (Hg.), Un ritrattista  
nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi, Kat. Ausst. Trient 2001, S. 110.
- Abb. 148: Österreichische Galerie (Hg.), Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der  
Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, 4, Wien 2000, S. 214.
- Abb. 149: Milano 1999, S. 101.
- Abb. 150: ÖNB, Bildarchiv.
- Abb. 151: Staatsarchiv Modena (Foto: Autor).
- Abb. 152: ÖNB, Bildarchiv.
- Abb. 153: Heim Gallery 1972, S. 39.
- Abb. 154: ÖNB, Bildarchiv.

Abb. 155: Planiscig 1919, S. 111.

Abb. 156: Autor.

Abb. 157: Bentini 1996, S. 121.

Abb. 158: Autor.

Abb. 159: Planiscig 1919, S. 112.

Abb. 160: ÖNB, Bildarchiv.

Abb. 161: Planiscig 1919, S. 112.

Abb. 162, 163: Autor.

## 7.5 Abbildungen

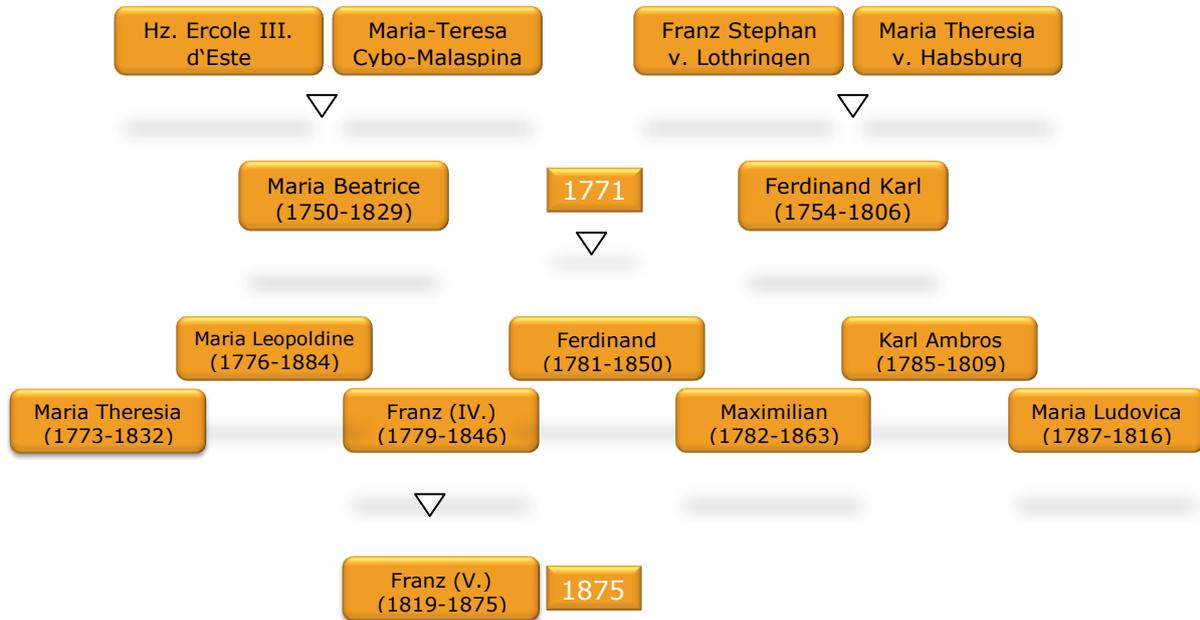


Abb. 1: Stammbaum der Familie Habsburg-Este.



Abb. 2: Giovanni Migliara, Die Stadtwache von Mailand schlägt den Aufstand vom 21. April 1814 nieder, 1814/1816, Museo di Milano, Mailand.



Abb. 3: Giuliano Traballesi, Amor und Psyche, 1778, ehemaliges Deckenbild im Palazzo di Corte, Mailand (Fotografie vor 1943).



Abb. 4: Giuseppe Piermarini, Villa Reale, Corps de Logis, ab 1777, Monza.



Abb. 5: Martin Knoller, Gondelfahrt im Park der Villa Arciduciale in Monza, 18. Jh., Öl/Leinwand, 59 x 74,5 cm, Christie's, Rom.



Abb. 6: Giuseppe Piermarini/Andrea Appiani/  
Giuseppe Levati, La Rotonda, 1790, Villa Arciduciale,  
Monza.



Abb. 7: Andrea Appiani, Deckenbild in der Rotonda:  
Die Aufnahme der Psyche in den Olymp, 1790, Villa  
Arciduciale, Monza.



Abb. 8: Giuseppe Pisani, Epitaph für Abt Alberich Stingl,  
1801, Stiftskirche Neukloster, Wiener Neustadt.



Abb. 9: Palais Ulfeld-Dietrichstein, Ehem.  
Audienzzimmer, um 1803, Wien.



Abb. 10: Palais Ulfeld-Dietrichstein, Ehem. Gesellschaftszimmer, um 1803, Wien.



Abb. 11: Palais Ulfeld-Dietrichstein, Ehem. Speisesaal, um 1803, Wien.



Abb. 12: Giuseppe Pisani, Ceres schenkt Triptolemos Ähren und einen Wagen, um 1803, Palais Ulfeld, Wien.



Abb. 13: Giuseppe Pisani, Vertumnus und Pomona, um 1803, Palais Ulfeld, Wien.



Abb. 14: Giuseppe Pisani, Bacchus-Zug, um 1803, Palais Ulfeld, Wien.



Abb. 15: Giuseppe Pisani, Diana und Nymphen, um 1803, Palais Ulfeld, Wien.

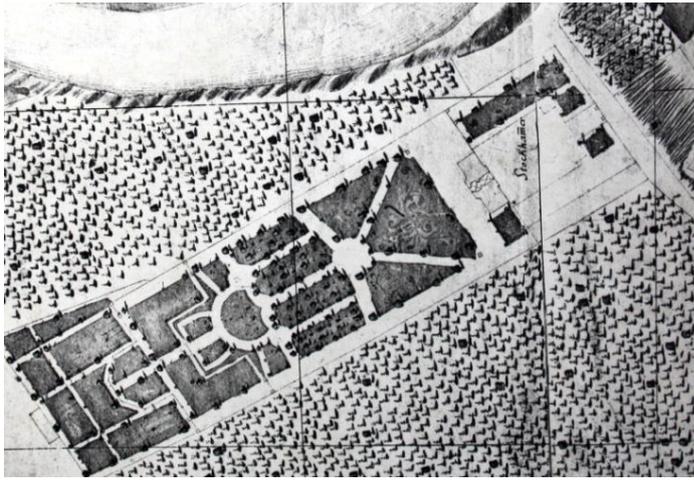


Abb. 16: Arnold Steinhausen, Grundrissplan der Stadt Wien (Detail), 1710.

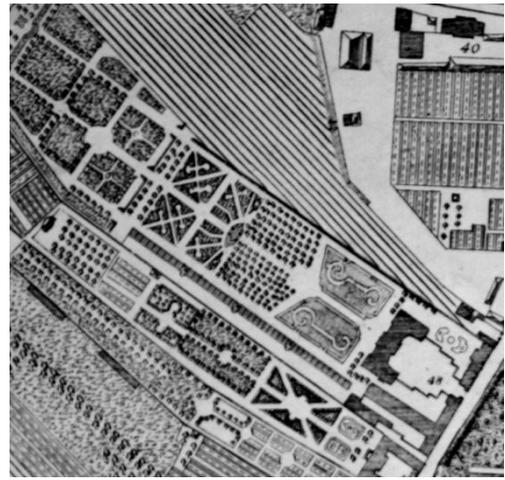


Abb. 17: Johann Anton Nagel, Grundrissplan von Wien (Detail), 1770-1773.

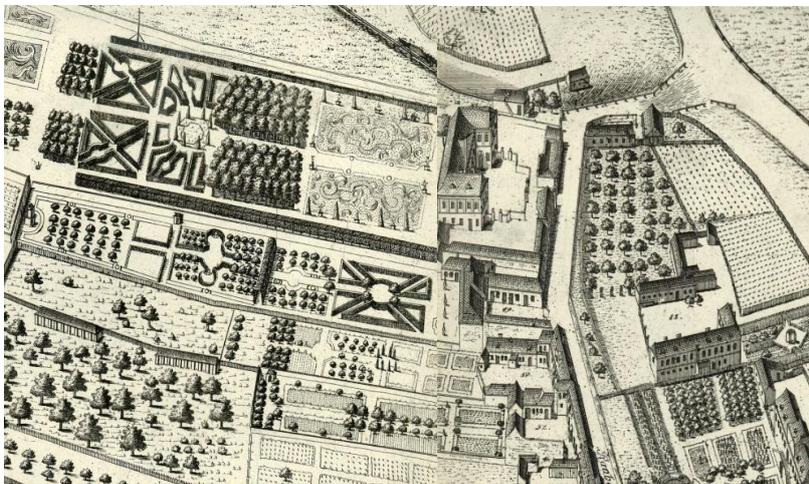


Abb. 18: Joseph Daniel von Huber, Scenographie oder Geometrisch Perspect (Detail), 1774-1778.



Abb. 19: Carl Graf Vasquez, Pläne der Stadt Wien, Landstraße (Detail), um 1830.



Abb. 20: Franz Wipplinger, Einreichplan / Gartenpalais Modena: Fassadenaufriß und Querschnitt des rechten Seitenflügels, 1803, WStLA, Wien.

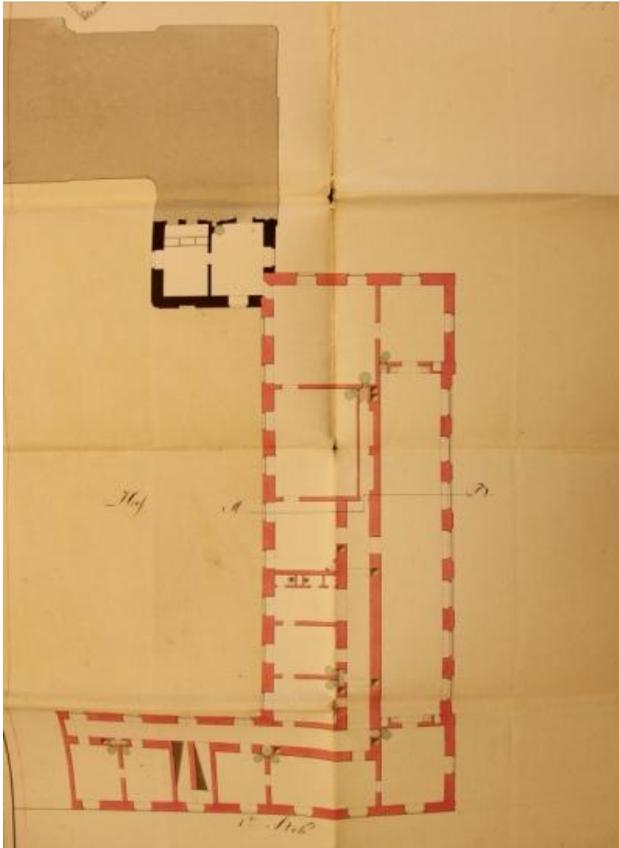


Abb. 21: Franz Wipplinger, Einreichplan / Gartenpalais Modena: Grundriss 1. OG rechter Seitenflügel, 1803, WStLA, Wien.



Abb. 22: Pavillon im Park des Gartenpalais Modena (Fotografie, Detail, vor 1916, ÖNB, Wien).



Abb. 23: Das Gartenpalais Modena und dessen Substruktionsbau von der Salesianergasse gesehen (Fotografie vor 1916, ÖNB, Wien).



Abb. 24: Der Garten des Palais Modena (Fotografie vor 1916, Bezirksmuseum Landstraße, Wien).



Abb. 25: o.A., Das Gartenpalais Modena vom Reservegarten aus gesehen, um 1820, Aquarell, 20,9 x 31,2 cm, Wien Museum, Wien.



Abb. 26: Carl Steinböck, Das Gartenpalais Modena in der Beatrixgasse, 1812, Verbleib unbekannt.

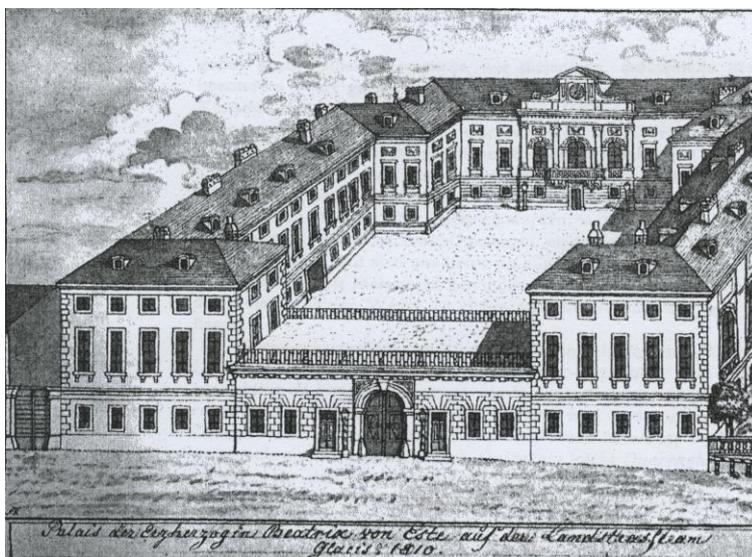


Abb. 27: Anonym, Palais der Erzherzogin Beatrix von Este auf der Landstrasse am Glacis, 1810, lavierte Federzeichnung. 16,5 x 12,5 cm, ÖNB Kartensammlung (VUES, II, 37.219), Wien.



Abb. 28: Eduard Gurk, Das Gartenpalais Modena, um 1823, kolorierter Kupferstich.



Abb. 29: Das Gartenpalais Modena (Fotografie v. 1916, Wien Museum).



Abb. 30: Kapelle zur Flucht nach Ägypten, Gartenpalais Modena Beatrixgasse (Aufnahme 1916, Fotoatelier Michael Frankenstein).



Abb. 31: Garten-Salon des Gartenpalais Modena Beatrixgasse (Aufnahme 1916, Fotoatelier Michael Frankenstein).



Abb. 32: Einblick in den Garten-Salon des Gartenpalais Modena Beatrixgasse (Aufnahme 1916, Fotoatelier Michael Frankenstein).



Abb 33: Festsaal des Gartenpalais Modena (Aufnahme vor 1916, Fotoatelier August Stauda).



Abb. 34: Deckengemälde im Festsaal des Gartenpalais Modena (Aufnahme vor 1916, Fotoatelier August Stauda).



Abb. 35: Detail der Wanddekormationsmalerei im Festsaal des Gartenpalais Modena (Aufnahme vor 1916, Fotoatelier August Stauda).



Abb. 36: Bibliothek des Gartenpalais Modena, (Aufnahme vor 1916, Fotoatelier August Stauda).



Abb. 37: Bibliothek des Gartenpalais Modena, (Aufnahme vor 1916, Fotoatelier August Stauda).



Abb. 38: Ein Raum des Gartenpalais Modena (Aufnahme vor 1916, Fotoatelier August Stauda).



Abb. 39: Ein Raum des Gartenpalais Modena (Aufnahme vor 1916, Fotoatelier August Stauda).

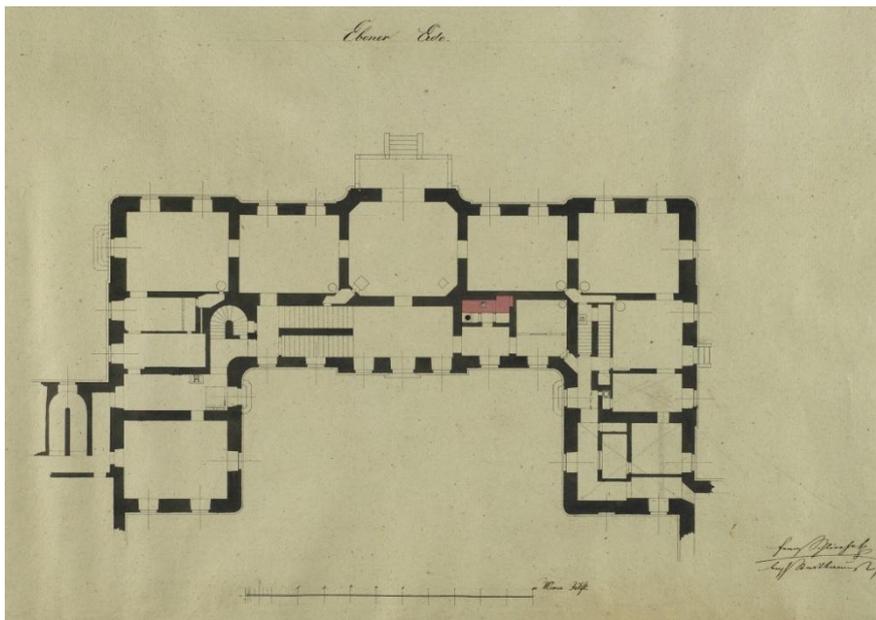


Abb. 40: Franz Schlierholtz, Gartenpalais Modena, EG Grundriss des Corps de logis, um 1843, HHStA, Wien.



Abb. 41: Franz Schlierholtz ?, Neue und Alte Hoffassade des Gartenpalais Modena, um 1843, HHStA, Wien.



Abb. 42: Die Hoffassade des Gartenpalais Modena (Fotografie vor 1916).



Abb. 43: Die Gartenfassade des Gartenpalais Modena (Fotografie vor 1916).

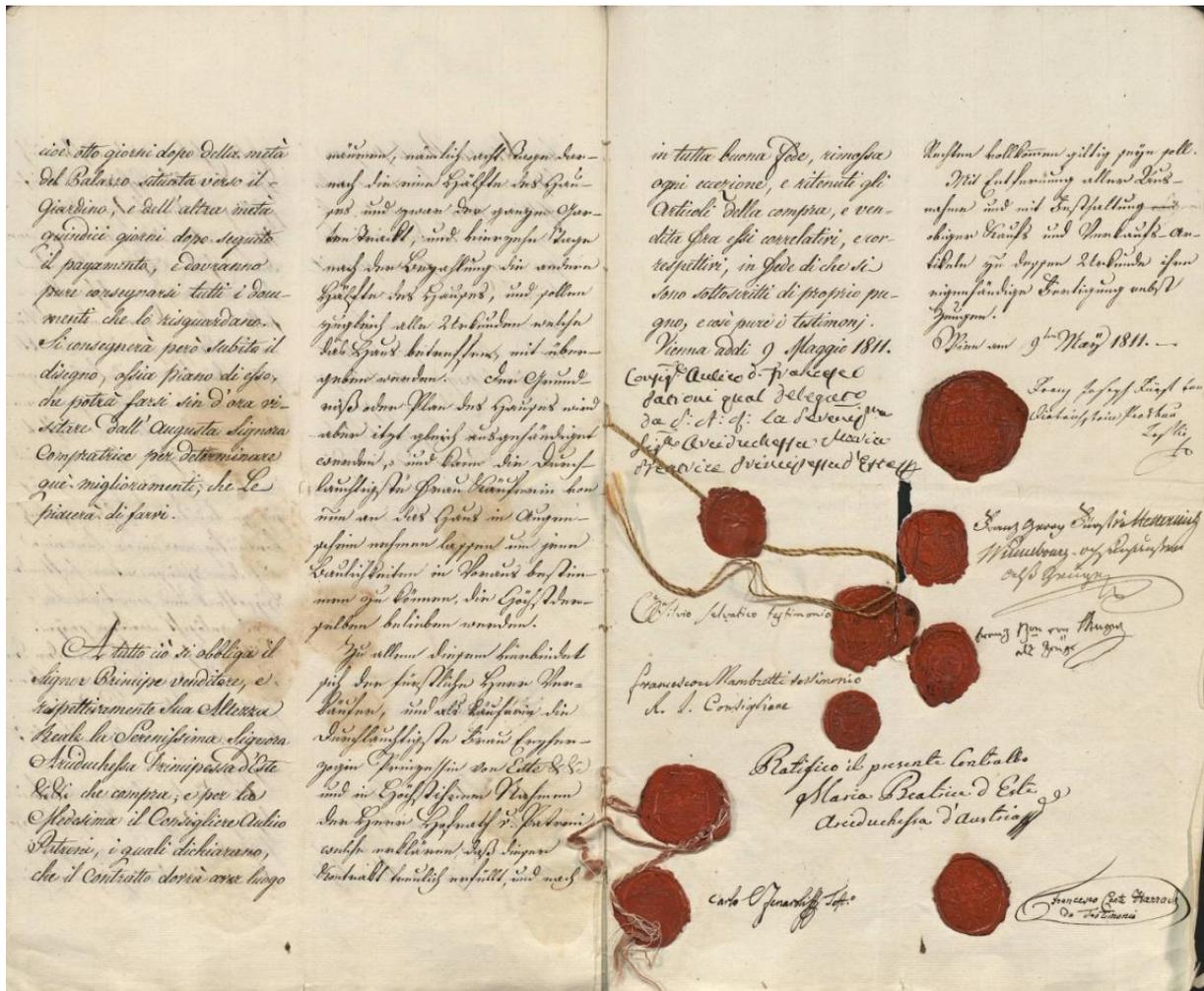


Abb. 44 : Kaufvertrag für das Palais Dietrichstein in der Herrengasse vom 9.5.1811, HHStA, Wien.

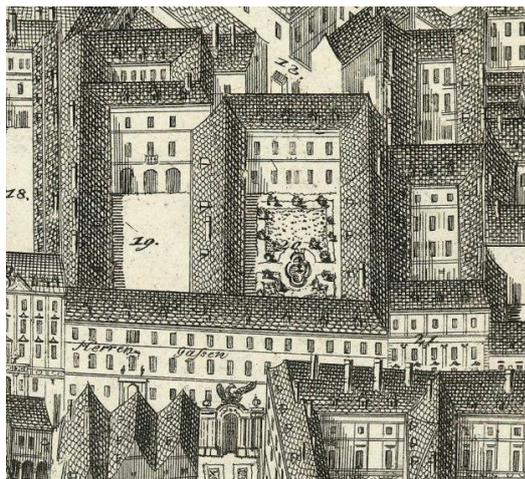


Abb. 45: Joseph Daniel von Huber, Scenographie oder Geometrisch Perspect (Detail), 1774-1778.

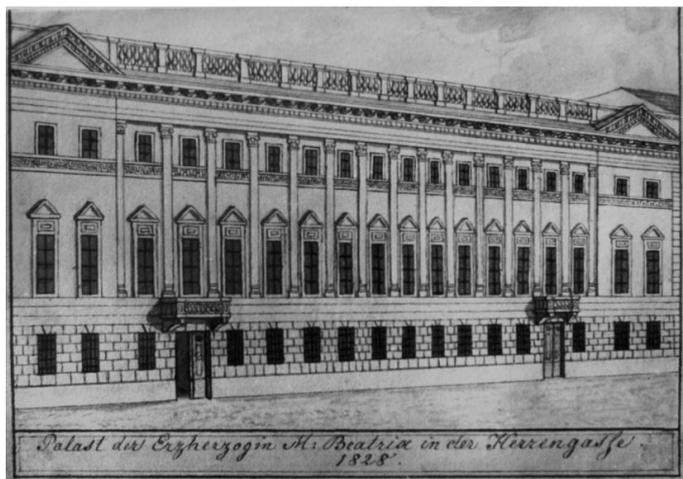


Abb. 46: Anonym, Palast der Erzherzogin M. Beatrix in der Herrengasse, 1828, Federzeichnung, ÖNB, Wien.

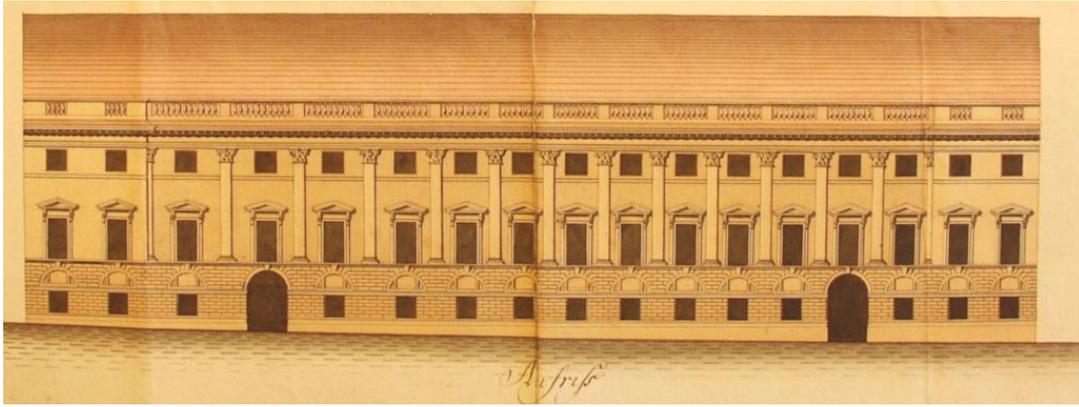


Abb. 47: Franz Wippliner, Fassadenaufriss des Palais Modena in der Herrengasse, 1811, WStLA, Wien.

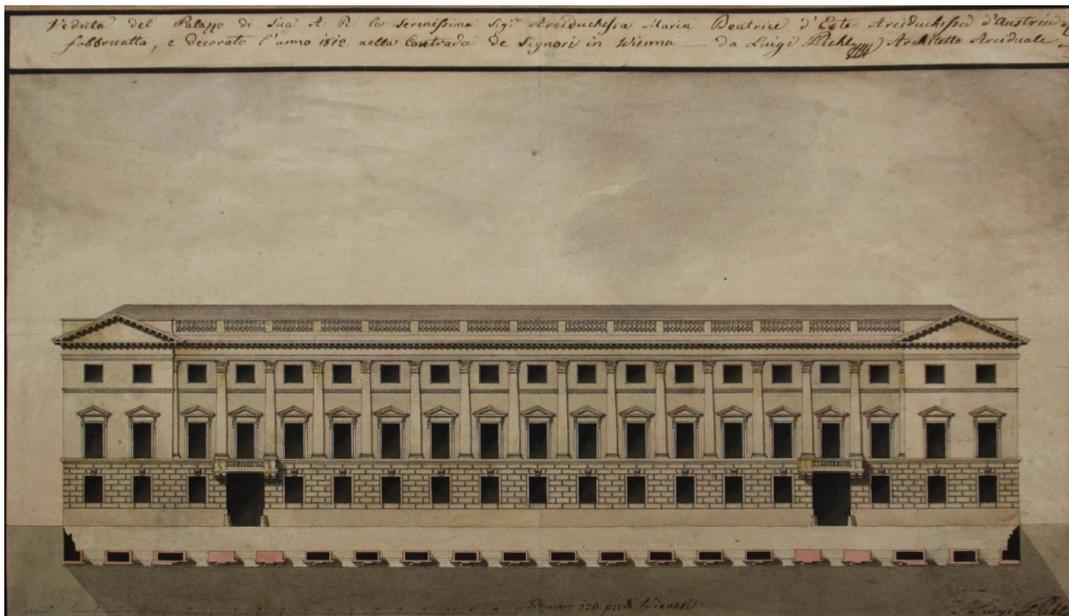


Abb. 48: Luigi Pichl, Fassadenaufriss des Palais Modena in der Herrengasse, 1812, 22,6 cm x 37,8 cm, Wien Museum, Wien.

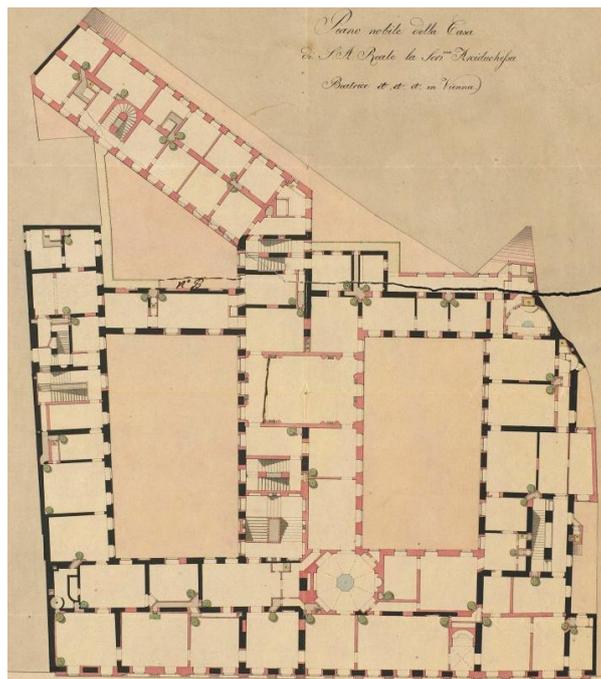


Abb. 49: Luigi Pichl, Grundriss 1. OG Stadtpalais Modena, 1816, HHStA, Wien.

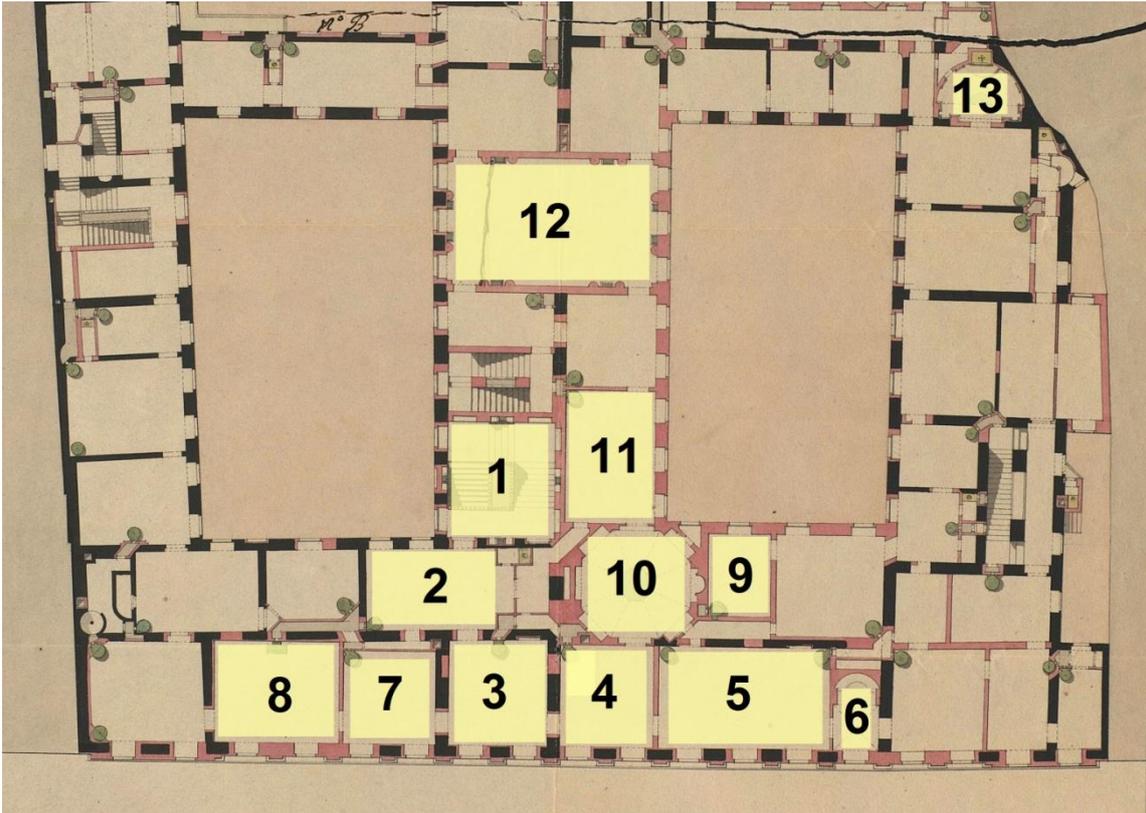


Abb. 50: Grundriss des 1. OG des Stadtpalais Modena.



Abb. 51: Treppenhaus, Stadtpalais Modena, Wien.



Abb. 52: Giuseppe Pisani, Minerva, 1813/4, Raum 1.



Abb. 53: Giuseppe Pisani, Diana, 1813/4, Raum 1.



Abb. 54: Giuseppe Pisani, Ceres, 1813/4, Raum 1.



Abb. 55: Palais Modena, Raum 3, Decke.



Abb. 56: Palais Modena, Raum 4, Decke.



Abb. 57: Palais Modena Raum 4, Decke, Detail einer Ecke.



Abb. 58: Palais Modena, Raum 5.



Abb. 59: Palais Modena, Raum 5, Decke.



Abb. 60: Palais Modena, Raum 5, Decke.



Abb. 61: Palais Modena, Raum 5, Wandspiegel.



Abb. 62: Palais Modena, Raum 5, Decke.



Abb. 63: Palais Modena, Raum 5, Decke (Detail).



Abb. 64: Palais Modena, Raum 6.



Abb. 65: Palais Modena, Raum 6, Decke.



Abb. 66: Palais Modena, Raum 9, Decke.



Abb. 67: Palais Modena, Kapelle (Raum 13).



Abb. 68: Palais Modena, Raum 9, Detail der Dekorationsmalerei.



Abb. 69: Palais Modena, Oktogon (Raum 10).



Abb. 70: Palais Modena, Oktogon, Decke.



Abb. 71: Josef Klieber, Ceres-Relief, um 1813-15.



Abb. 72: Josef Klieber, Flora-Relief, um 1813-15.



Abb. 73: Oktogon, Detail der Decke.



Abb. 74: Josef Klieber, Jupiter/Juno-Relief, um 1813-15.



Abb. 75: Josef Klieber, Bacchus/Ariadne -Relief, um 1813-15.

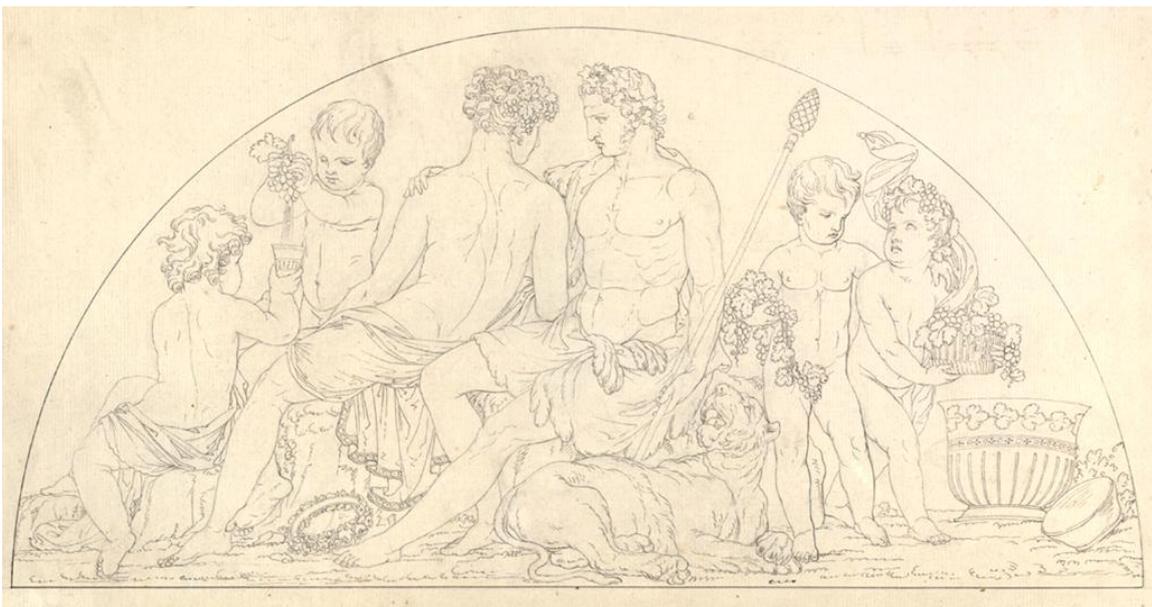


Abb. 76: Josef Klieber, Bacchus und Ariadne, um 1813-15, Zeichnung, MAK, Wien.



Abb. 77: Palais Modena, Raum 11.

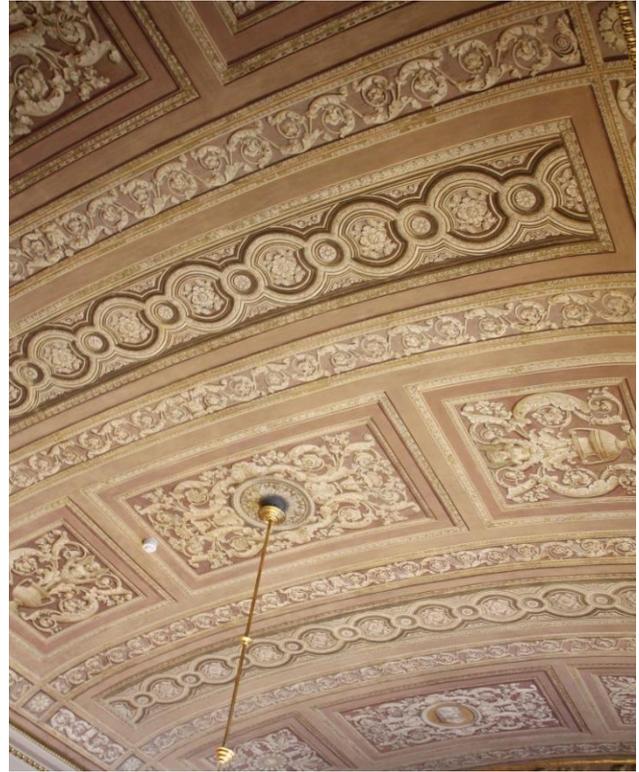


Abb. 78: Palais Modena, Raum 11, Decke.



Abb. 79: Palais Modena, Raum 11, Detail der Dekorationsmalerei.

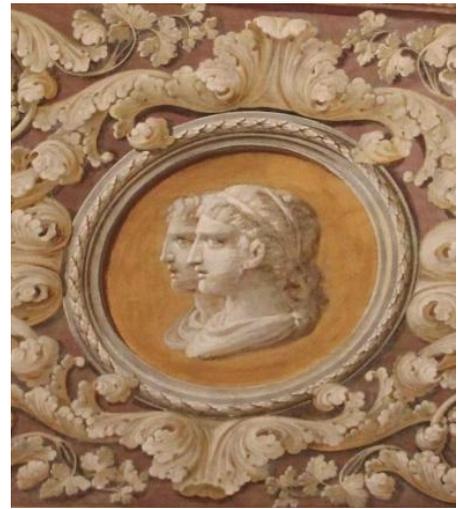


Abb. 80: Raum 11, Detail der Decke.



Abb. 81: Raum 11, Detail der Decke.



Abb. 82: Palais Modena, Raum 11, Detail der Dekorationsmalerei.



Abb. 83: Palais Modena, Raum 12.



Abb. 84: Palais Modena, Raum 12, Decke.



Abb. 85: Palais Modena, Raum 12, Längsseite des Saals.

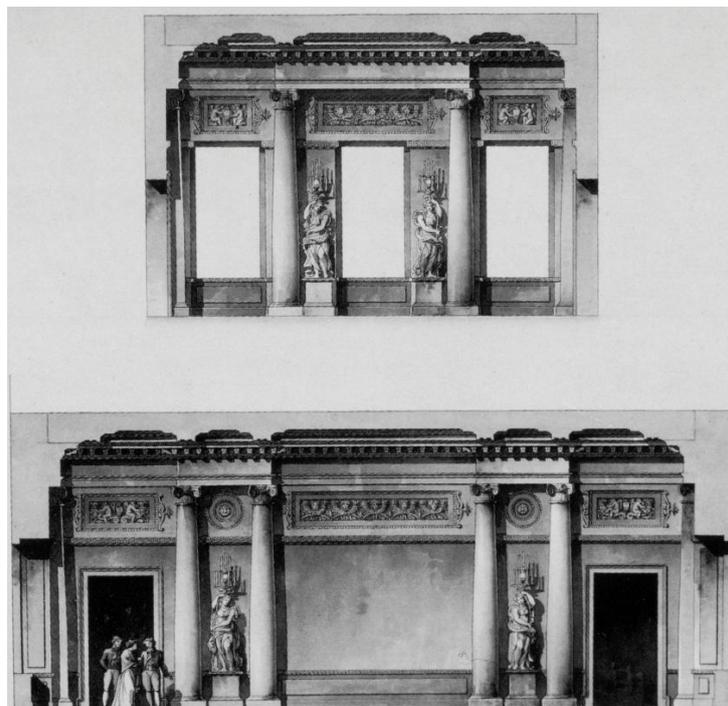


Abb. 86: Giacomo Quarenghi, Saalentwurf für das Stadtpalais Modena, 1812, Zeichnung, 50,5 x 66,3 cm, Eremitage, St. Petersburg.

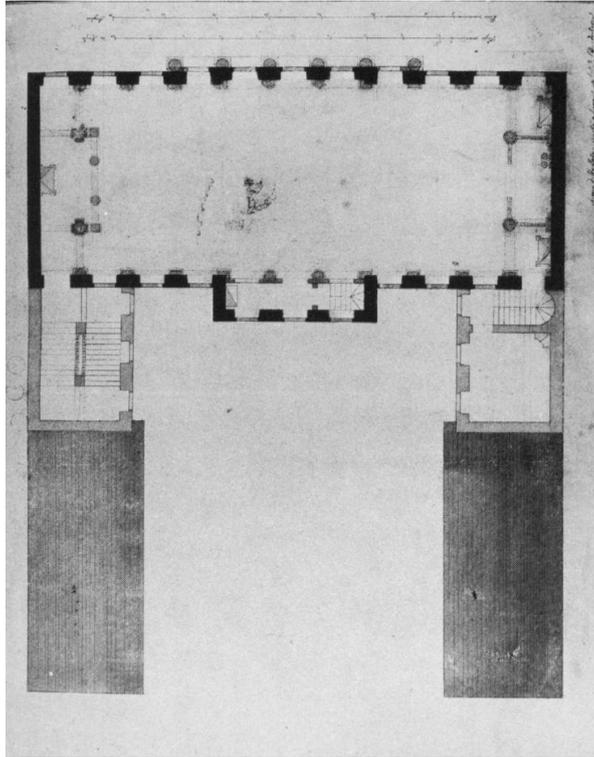


Abb. 87: Giacomo Quarenghi, Architekturzeichnung, 18./19. Jh., 55 x 45,5 cm, Accademia Carrara (AC 2230), Bergamo.

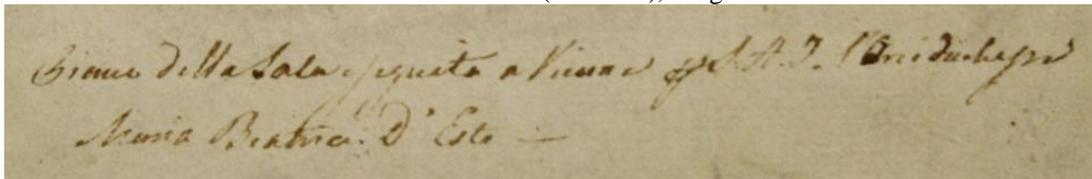


Abb. 88: Beschriftung des Quarenghi Entwurfs Abb. 87.

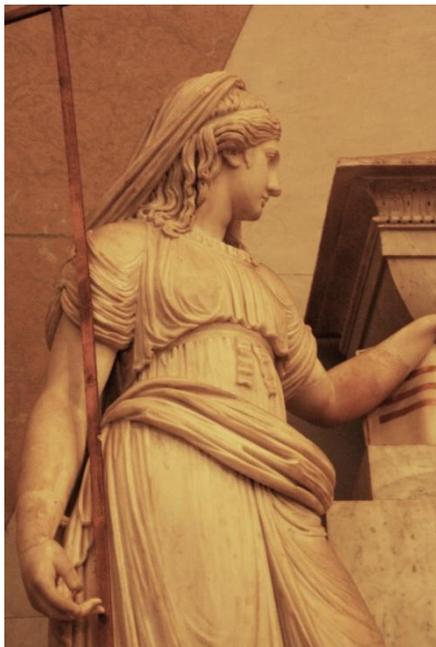


Abb. 89: Giuseppe Pisani, Allegorie des Glaubens, um 1819, San Vincenzo, Modena.

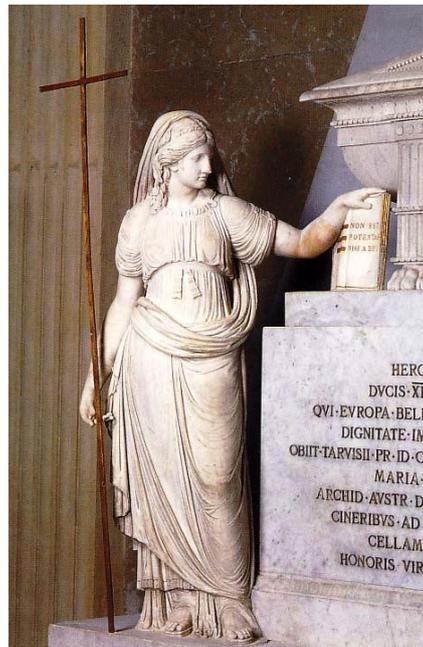


Abb. 90: Giuseppe Pisani, Allegorie des Glaubens, um 1819, San Vincenzo, Modena.

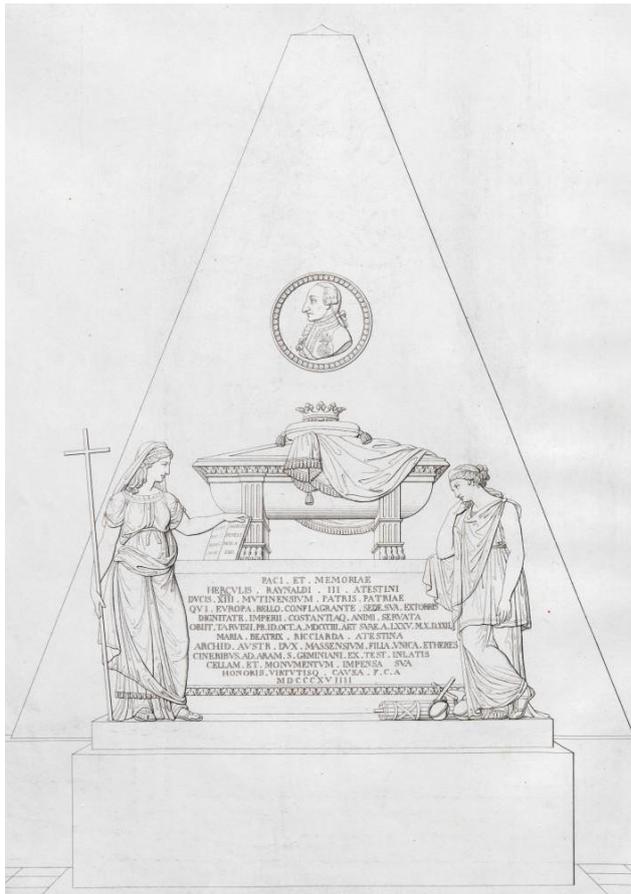


Abb. 91: Bernardo Rossi/Bramati, Das Grabdenkmal für Ercole III. d'Este, 1832, Kupferstich.

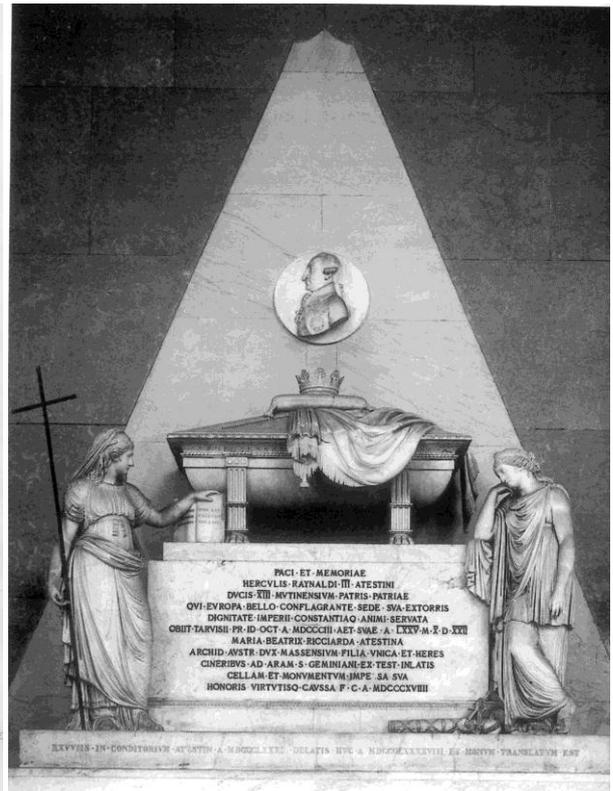


Abb. 92: Giuseppe Pisani, Grabdenkmal für Ercole III. d'Este, 1819, San Vincenzo, Modena.

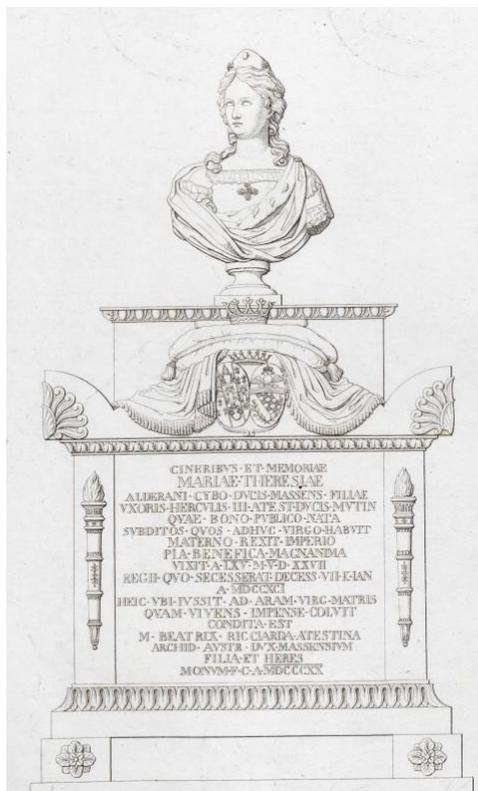


Abb. 93: Minghetti, Das Grabdenkmal für Maria Teresa Cybo-Malaspina, 1832, Kupferstich.

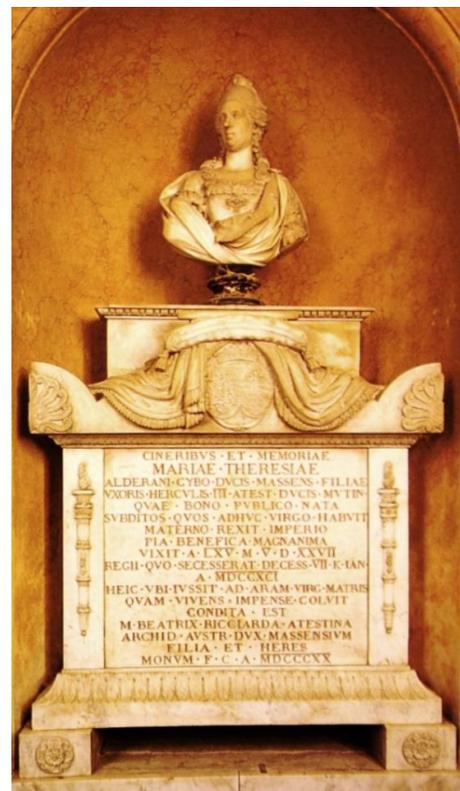


Abb. 94: Giuseppe Pisani/Giovanni Antonio Cybei, Grabdenkmal für Maria Teresa Cybo-Malaspina, 1791-1820, Madonna della Ghiara, Reggio Emilia.



Abb. 95: Giuseppe Pisani, Grabdenkmal Erzherzog Karl Ambros (Detail), 1826/31, Dom, Eszertgom.



Abb. 96: Giuseppe Pisani, Grabdenkmal Erzherzog Karl Ambros, 1826/31, Eszertgom.



Abb. 97: Giuseppe del Nero, 1816/24.



Abb. 98: Giuseppe del Nero, 1816.



Abb. 99: Giuseppe del Nero, 1816/24.



Abb. 100: Giuseppe del Nero, 1816.



Abb. 101: Giovanni Tacca, 1816/24.

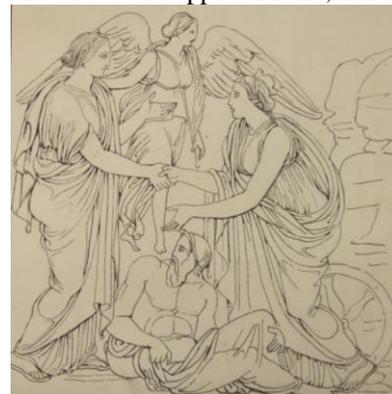


Abb. 102: Giovanni Tacca, 1816.



Abb. 103: Pietro Fontana/Lasinio Figlio, Die Kolossalstatue Maria Beatrices in Carrara, 1824, Kupferstich, ÖNB Bildarchiv (PORT.54548.1), Wien.



Abb. 104: Piazza Alberica, Carrara.



Abb. 105: Pietro Fontana, Kolossalstatue Maria Beatrice d'Estes, 1824, Carrara.

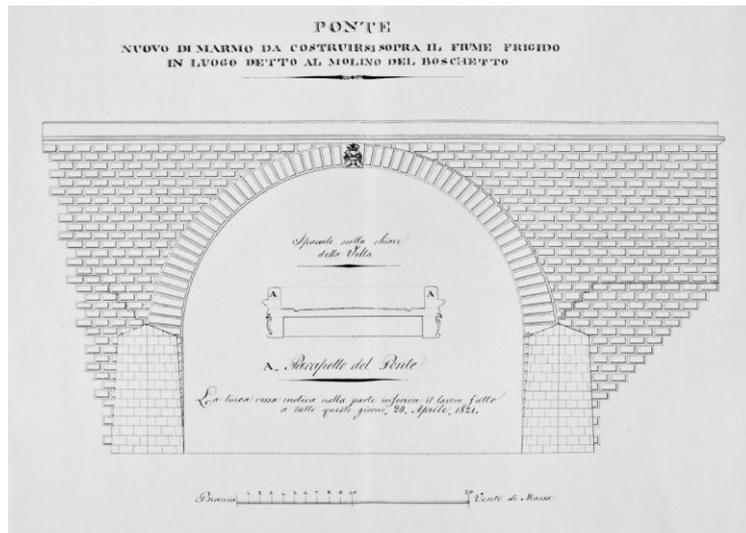


Abb. 106: Antonio Assalini, Brücke über den Fluss Frigido, um 1820, ÖNB, Wien.

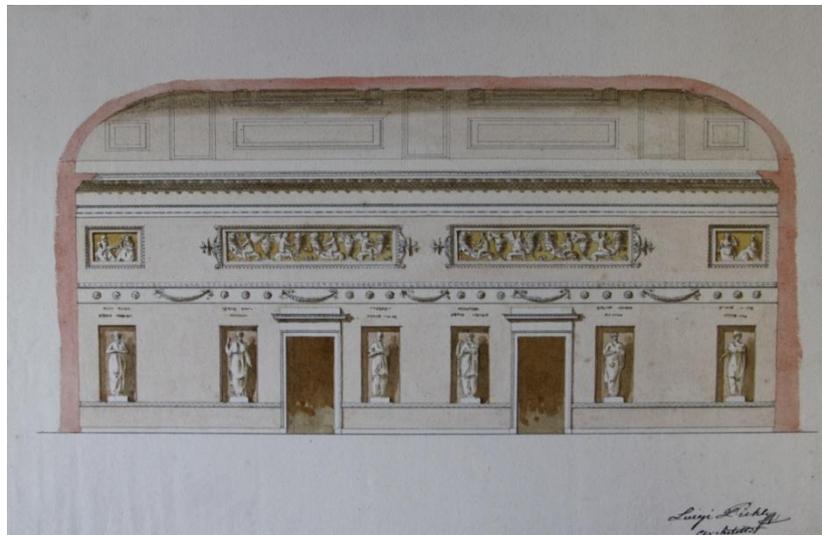


Abb. 107: Luigi Pichl, Saalentwurf für den Palazzo Ducale in Massa, Längsseite, um 1816, Kunstbibliothek (Hdz. 5237), Berlin.



Abb. 108: Luigi Pichl, Saalentwurf für den Palazzo Ducale in Massa, Fensterseite, um 1816, Kunstbibliothek (Hdz. 5238), Berlin.



Abb. 109: Luigi Pichl, Saalentwurf für den Palazzo Ducale in Massa, Schmalseite, um 1816, Kunstbibliothek (Hdz. 5239), Berlin.



Abb. 110: Luigi Pichl, Saalentwurf für den Palazzo Ducale in Massa, Decke, um 1816, Kunstbibliothek (Hdz. 5240), Berlin.

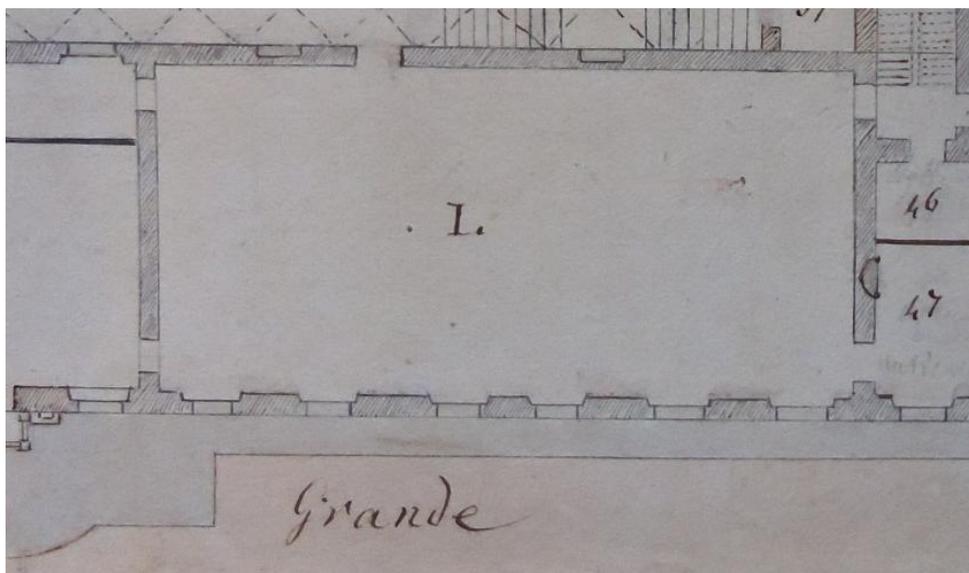


Abb. 111: Grundriss des Palazzo Ducale in Massa, Detail: Salone, 19. Jahrhundert, Archivio di Stato, Massa.



Abb. 112: Detail aus Abb.109.

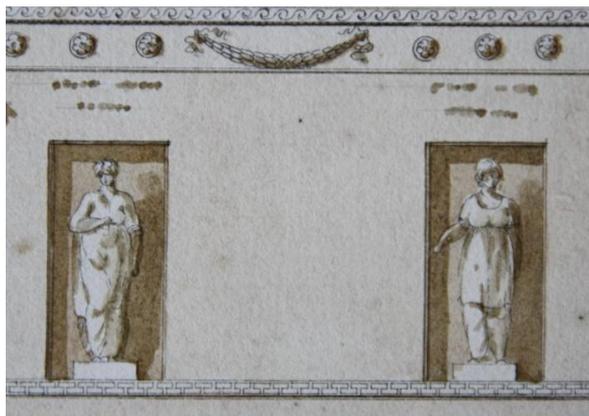


Abb. 113: Detail aus Abb.107.



Abb. 114: Josef Lang, Preismedaillen für die Akademie von Carrara, um 1816, KHM, Wien.

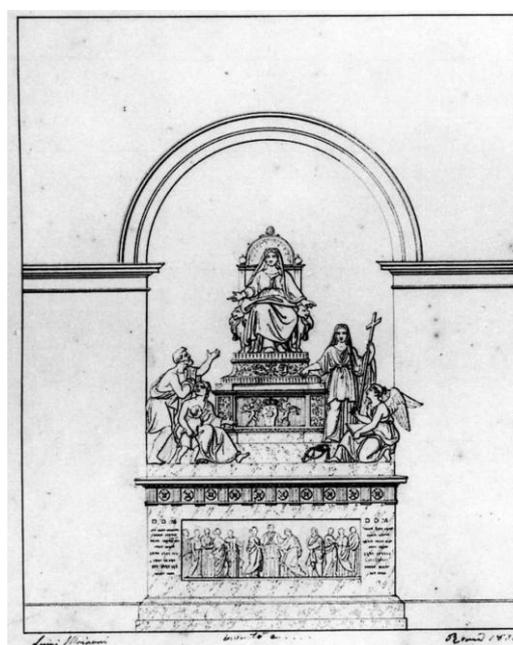


Abb. 115: Luigi Mainoni, Entwurf für ein Grabmonument Maria Beatrice d'Estes, 1833, 41,4 x 31,8 cm, Museo Civico, Modena.



Abb. 116: Sassoferrato, Vision des. Hl. Franz von Paula, um 1641, Národní galerie, Prag.



Abb. 117: Sassoferrato, Betende Muttergottes, um 1650, Gal. Doria Pamphilj, Rom.



Abb. 118: Agnolo Bronzino, Eleonora v. Toledo, 1640-5, Národní galerie, Prag.



Abb. 119: Giuseppe Pisani,  
Porträtrelief Ehz. Ferdinand, 1799,  
Marmor, Dm. 28 cm.



Abb. 120: Giuseppe Pisani,  
Porträtrelief Ehz. Maximilian,  
1805, Marmor, Dm. 27 cm.



Abb. 121: Giuseppe Pisani,  
Porträtrelief Ehz. Karl Ambros,  
Marmor, Dm. 27 cm.

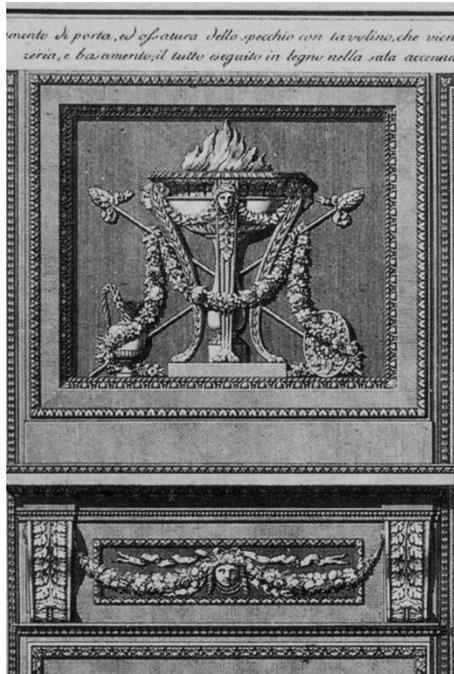


Abb. 122: Giocondo Albertolli, Türdekoration,  
Detail der Sopraporte (Alcune Decorazioni, Mailand  
1787, Tafel IX).



Abb. 123: Dekoration einer Fensternische im ehem.  
Audienzzimmer des Palais Ulfeld-Dietrichstein, Wien.



Abb. 124: Giocondo Albertolli, Deckenentwurf für  
"Camera di Udienza di S.A.R. La Serenissima Sig.ra  
Arciduchessa in Milano" (Ornamenti diversi,  
Mailand 1782, Tafel XVI).



Abb. 125: Detail der Decke im ehem.  
Gesellschaftszimmer des Palais  
Ulfeld-Dietrichstein, Wien.



Abb. 126: Giocondo Albertolli (Abb. 130), Detail.



Abb. 127: Detail der Decke des ehem. Audienzimmers im Palais Modena, Wien.

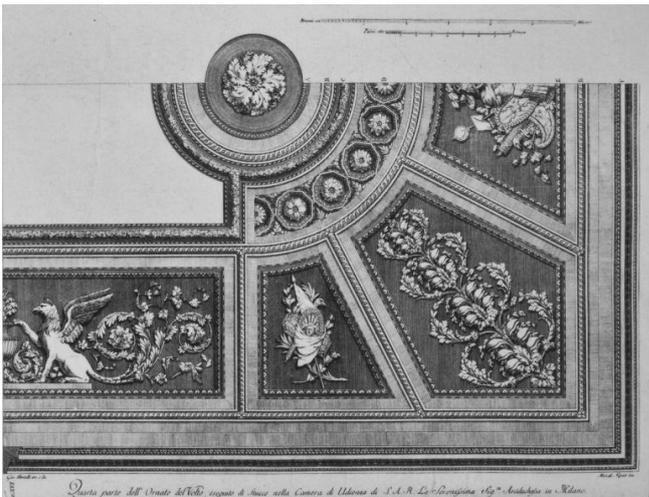


Abb. 128: Giocondo Albertolli, Deckenentwurf für „Camera di Udienza di S.A.R. La Serenissima Sig.ra Arciduchessa in Milano“ (Ornamenti diversi, Mailand 1782, Tafel XVI).



Abb. 129: Lorenzo Sacchetti, Budapester Skizzenbuch, 1794-1834, Szépművészeti Múzeum (inv. 2712), Budapest.



Abb. 130: Giocondo Albertolli, Deckendekoration des Speisesaals der Villa in Monza (Alcune Decorazioni, Mailand 1787, Tafel III).



Abb. 131: Giocondo Albertolli, Deckenentwurf für „Gabinetto familiare“, Detail (Ornamenti diversi, Mailand 1782, Tafel IX).

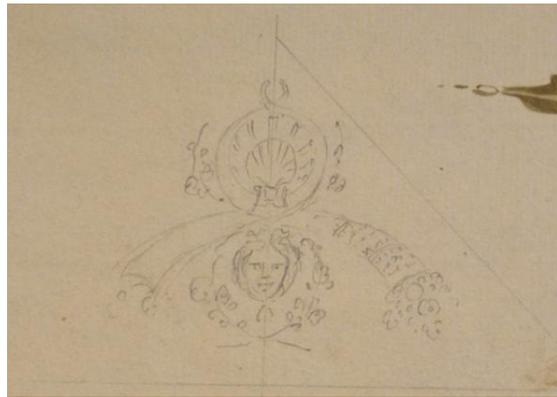


Abb. 132: Lorenzo Sacchetti, Budapester Skizzenbuch, 1794-1834, Szépművészeti Múzeum (inv. 2712), Budapest.

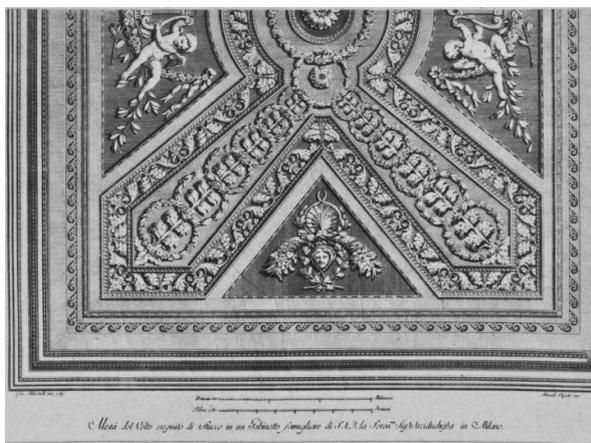


Abb. 133: Giocondo Albertolli, Deckenentwurf für das „Gabinetto familiare“ von Maria Beatrice im Palazzo di Corte (Ornamenti diversi, Mailand 1782, Tafel IX).



Abb. 134: o. A., Die Villa Belgiojoso (Villa Reale) in Mailand, um 1800.



Abb. 135: Kamin im Palazzo Anguissola, um 1778, Mailand.



Abb. 136: Kamin im Oktogon des Stadtpalais Modena, um 1811, Wien.



Abb. 137: Cristoforo dall'Aqua, Porträt Maria Beatrice d'Este, 1771-1778, Kupferstich, ÖNB Bildarchiv (PORT.54555.01), Wien.



Abb. 138: Salvatore Niada/Giacomo Mercuri (?), Porträt Maria Beatrice d'Este, nach 1771, Kupferstich, ÖNB Bildarchiv (PORT.54555.02), Wien.



Abb. 139: Umkreis Martin van Meytens, Porträt Maria Beatrice d'Este, nach 1771, Riesensaal, Hofburg, Innsbruck.



Abb. 140: Friedrich v. Ohlenhainz, Erzherzog Ferdinand und Maria Beatrice mit Kindern, um 1775, Schloss Hof.



Abb. 141: Meytens Schule, Ezh. Ferdinand, Maria Beatrice, Marie Christine, Albert v. Sachsen-Teschen, nach 1771, Öl/Leinwand, Bundesmobilienvverwaltung (GG.008358), Wien.



Abb. 142: o. A., Porträt Maria Beatrice d'Este und Erzherzog Ferdinand ?, um 1775, Öl/Leinwand, 65 x 96 cm, Accademia Nazionale, Mantua.



Abb. 143: Francesco Corneliani, Porträt Maria Beatrice, um 1790, Kunsthandel, Florenz.



Abb. 144: o.A., Porträtminiatur Maria Beatrices, um 1780, ÖNB Bildarchiv (20346-B), Wien.



Abb. 145: o.A., Porträtminiatur Maria Beatrices, um 1780, ÖNB Bildarchiv (E 20454-B), Wien.



Abb. 146: o.A., Porträtminiatur Maria Beatrices, um 1790, ÖNB Bildarchiv (E 20473-B), Wien.



Abb. 147: Giovanni Battista Lampi d. J., Porträt Maria Beatrice d'Este, 1817, Öl/Leinwand, 90 x 79 cm, Gal. d'Arte Moderna Palazzo Pitti (inv. 2479), Florenz.



Abb. 148: o. A., Porträt Maria Beatrice d'Este ?, um 1810, 38,5 x 33,5 cm, Belvedere (inv. 7971), Wien.



Abb. 149: Kopie nach Johann Nepomuk Ender ?, Porträt Maria Beatrice d'Este, um 1820-29, Archivio di Stato, Modena.

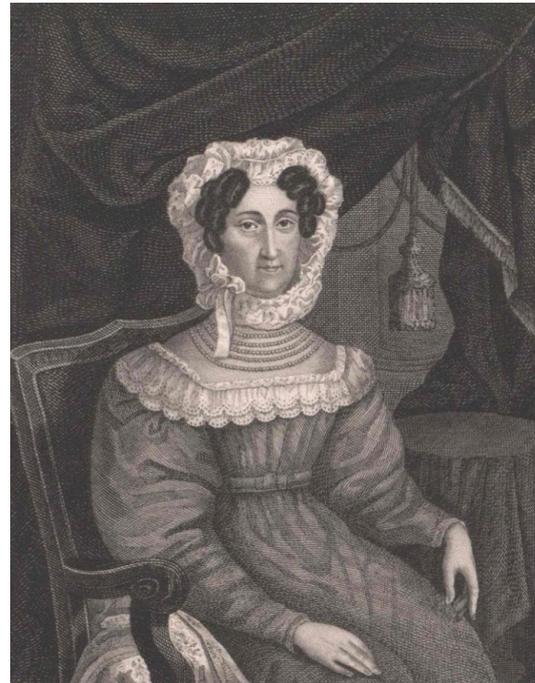


Abb. 150: Johann Jaresch, Porträt Maria Beatrice d'Este, um 1820-29, Kupferstich, ÖNB Bildarchiv (PORT.54553.01), Wien.



Abb. 151: o. A., Porträt Maria Beatrice d'Este, um 1810, Kupferstich, Archivio di Stato, Modena.



Abb. 152: o. A., Totenbildnis Maria Beatrice d'Este, 1829, ÖNB Bildarchiv (PORT.54551.01), Wien.



Abb. 153: Giuseppe Pisani, Maria Beatrice d'Este, 1807, Marmor, H. 69,2 cm, Kunsthandel, London.



Abb. 154: Caucig/Pfeiffer, Porträtbüste Maria Beatrices von Giuseppe Pisani, 1808, Kupferstich, ÖNB Bildarchiv (PORT.54550.01), Wien.



Abb. 155: Giuseppe Pisani, Porträtbüste Maria Beatrice d'Este, 1807, Marmor.



Abb. 156: Giuseppe Pisani, Porträtbüste Erzherzog Ferdinand Karl, um 1806/7, Marmor, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Abb. 157: Giuseppe Pisani (zugeschr.), Maria Beatrice d'Este, o. J., Gips, H. 72 cm, Galleria Estense, Modena.



Abb. 158: Giuseppe Pisani, Maria Beatrice d'Este als Minerva, um 1820, Marmor, H. 68 x B. 33 x T. 25 cm, KHM Wien.



Abb. 159: Roberto Micheli Pellegrini, Büste von Maria Beatrice, 1825, Carraramarmor.



Abb. 160: Pisani/Gajanzi, Porträtmedaillon, Kupferstich, ÖNB Bildarchiv (PORT54549.01).



Abb. 161: Giuseppe Pisani ?, zweiseitiges Porträtmedaillon, um 1820.



Abb 162. o. A., Porträt Maria Beatrice d'Este, um 1829, Ehem. Seminar, Massa.



Abb. 163: Pietro Fontana, Maria Beatrice als Juno, 1824, Carrara.



## **Abstract**

Maria Beatrice d'Este wurde 1750 in Modena als Tochter von Ercole III. und Maria Teresa Cybo-Malaspina geboren. Sie war die letzte Vertreterin der alten italienischen Adelsfamilie Este und begründete mit ihrem Ehemann Erzherzog Ferdinand die habsburgische Seitenlinie Habsburg-Este. Seit ihrer Hochzeit 1771 lebte Maria Beatrice in Mailand, wo ihr Gatte als Statthalter der Lombardei residierte. 1796 musste sie mit ihrer Familie vor Napoleon und den französischen Truppen aus Italien fliehen. Zunächst wohnte sie in Wiener Neustadt, dann in Wien, wo Erzherzog Ferdinand 1806 verstarb. Der Wiener Kongress führte zur Restitution der italienischen Besitzungen der Familie: Maria Beatrices ältester Sohn Franz zog als Herzog Francesco IV. in Modena ein, sie selbst übernahm die Herrschaft in ihrem Herzog- bzw. Fürstentum Massa und Carrara. Sie kehrte allerdings nicht nach Italien zurück, sondern regierte ihre Besitzungen von Wien aus, wo sie 1829 verstarb.

Bereits die biografischen Eckdaten verdeutlichen, dass Maria Beatrices Leben zwischen Epochen- und Landesgrenzen verlief, zwischen Italien und Österreich, zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert. Im Zentrum dieser Untersuchung zu Maria Beatrice d'Este steht die Rekonstruktion dieses Lebensweges, vor allem jedoch die Erforschung des Wirkens der Erzherzogin als Auftraggeberin, Mäzenin und Sammlerin.

Maria Beatrice war schließlich eine bedeutende Bauherrin und prägte als solche das Wiener Stadtbild ebenso wie ihr Herzog- bzw. Fürstentum Massa und Carrara. Sie beauftragte Grabmäler, ließ Porträts anfertigen und verfügte über eine Kunstsammlung.

Die entsprechenden Bau- und Kunstwerke werden im Rahmen dieser Studie kunsthistorisch analysiert und in den Kontext der Kunstpatronage Maria Beatrices gestellt. Ferner wird dem Kunstverständnis der Erzherzogin und ihrem Verhältnis zu Künstlern nachgegangen.

Besonderes Augenmerk gilt hierbei den Favoriten Maria Beatrices, dem Architekten Luigi Pichl und dem Bildhauer Giuseppe Pisani.

Auf Basis von unveröffentlichtem Quellenmaterial leistet die Studie einen Beitrag zur Erforschung von weiblicher Kunstpatronage um 1800 sowie des Wiener Klassizismus und der künstlerischen Beziehungen zwischen Italien und Österreich.

# Lebenslauf

## Persönliche Daten

Name: Gernot Mayer  
Geburtstag: 02.07.1984  
Geburtsort: Wien

## Bildungsweg

2001-2004 Buchhandelslehre,  
Berufsschule für Handel und Reisen, 1150 Wien  
2005-2007 Bundesrealgymnasium, 1150 Wien  
2007-2012 Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien  
mit Wahlfächern aus Italienisch, klass. Archäologie, Geschichte  
2010 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Ca'Foscari in  
Venedig im Rahmen des ERASMUS Austausch Programms

## Berufserfahrung

2001-2008 Buchhändler (Buchhandlung Kuppitsch, 1010 Wien)  
2009-2011 Tutor am Institut für Kunstgeschichte, Wien  
2010 Praktikum an der Denkmalschutzbehörde Görlitz/Sachsen  
2011-2012 Studienassistent am Institut für Kunstgeschichte, Wien