



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Antonio Corradinis Exportkunst.
Venezianische Skulpturen zur Zeit des Barock
in St. Petersburg, Dresden und Wien“

verfasst von / submitted by

Friedrich Winterstein, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1. Barock. Der moderne Stil zu Anfang des frühen 18. Jahrhunderts im historischen Umfeld nördlich der Alpen	10
1.1 Das historische Umfeld Europas.....	10
1.2 Drei secundogenitorische Herrscher und ihr Mäzenatentum.....	11
1.2.1 August der Starke.....	11
1.2.2 Peter der Große	12
1.2.3 Kaiser Karl VI. (HRR).....	14
2. Der venezianische Bildhauer Antonio Corradini: Ein Überblick.....	15
2.1 Antonio Corradinis Arbeiten für die Republik Venedig	18
2.2 Ausländische Aufträge und die Rolle der Kunstagenten.....	19
2.2.1 Savva Lukič Vladislavič in St. Petersburg	19
2.2.2 Raymond Leplat in Dresden.....	24
2.2.3 Joseph Emanuel Fischer von Erlach in Wien	28
2.2.4 Antonio Corradinis späte Arbeiten in Rom und Neapel.....	32
3. Repräsentative Kunst zur Festigung der weltlichen Herrschaft	37
3.1 Die Skulpturen im Sommergarten in St. Petersburg	37
3.2 Die Üppigkeitsvase im Großen Garten in Dresden.....	40
3.3 Die „Sposalizio-Gruppe“ für Karl VI. auf dem Hohen Markt in Wien ..	53
3.4 Die Entdeckung Corradinis im Prunksaal der Nationalbibliothek.....	59
3.5 Das Fragwürdige an den Allegorien der Seitenaltäre in der Karlskirche	62
4. Erkenntnisse und Schlussfolgerungen.....	76
4.1 Corradinis Individualstil	76
4.2 Corradinis Modus für konkrete Auftraggeber von nördlich der Alpen ..	78
5. Schlussbetrachtung	83
6. Literaturverzeichnis	86
7. Abbildungsnachweis.....	96
8. Abbildungen mit Abbildungslegenden	103

Ancor qui in Venezia abbiamo di presente un giovane scultore,
chiamato Antonio Corradini, che si porta assai bene,
ed ha fatto una statua d'una Fede col capo e faccia velata,
che è una cosa che ha fatto stupire tutta la città ...

Antonio Balestra

Einleitung

„Die Innenstadt von Wien ist geprägt von den öffentlichen Bauten, die zur Zeit der Regentschaft Kaiser Karls VI. (1711–1740) errichtet wurden: die Hofbibliothek, der Reichskanzleitrakt der Hofburg, die Winterreitschule, das ehemalige bürgerliche Zeughaus auf dem Platz am Hof, die Fassaden von St. Michael und St. Peter und nicht zuletzt die einst außerhalb der Mauern gelegene, aber auf die Hofburg orientierte Karlskirche. An all diesen Bauten spielt der skulpturale Schmuck eine dominante Rolle. Doch kaum jemand in Wien – Barockspezialisten ausgenommen – kennt den Namen des Bildhauers, der die Skulpturen geschaffen hat.“¹ Mit diesen Worten beginnt Ingeborg Schemper-Sparholz ihren Essay „Stil oder Modus? Lorenzo Mattielli und das Problem der Stilvarianten in der Skulptur des Spätbarock in Wien“. Es wird auch den meisten Wienern nicht geläufig sein, dass das größte sakrale Denkmal Wiens im öffentlichen Raum der sogenannte *Josephsbrunnen* (auch *Vermählungsbrunnen* genannt) auf dem Hohen Markt ist, und kaum jemand wird den Namen jenes Bildhauers wissen, der die sieben überlebensgroßen Skulpturen dazu geschaffen hat.

Während im Eingangszitat Lorenzo Mattielli gemeint ist, soll hier über Antonio Corradini geschrieben werden, der zur Zeit Kaiser Karls VI. in Wien nicht nur auf dem Hohen Markt, sondern offenbar auch in der Hofbibliothek (heute Nationalbibliothek) und in der Karlskirche seine Spuren hinterlassen hat.

Antonio Corradini (* 19. Oktober 1688 Venedig, † 12. August 1752 Neapel)² war ein führender venezianischer Bildhauer der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er erhielt seine Ausbildung bei seinem späteren Schwiegervater Antonio Tarsia ab 1705³ und war zunächst als Mitarbeiter in dessen Werkstatt etwa an der Fassade von San Stae in Venedig beteiligt.⁴ Eine eigene Werkstatt Corradinis ist ab 1713 archivalisch belegt.⁵ Er wurde vorerst mit Aufträgen

¹ Schemper-Sparholz 2006, S. 113.

² Während Corradinis Sterbedatum und -ort in der Literatur unbestritten sind (vgl. etwa Temanza 1778, S. 380, Biasuz 1935, S. 22 oder Cogo 1996, S. 131), waren Geburtszeitpunkt und Herkunft dort bis zum Jahr 1996 durchgehend falsch angegeben. Temanza (1778, S. 380) bezeichnet Corradini als estensischen Bildhauer, ohne ein Geburtsdatum zu nennen. Biasuz (1935, S. 15) führt als Geburtsort Este und als Geburtsjahr 1668 an („nacque infatti ad Este il giorno 6 Settembre del 1668“). Sein Essay „L’opera di A. Corradini fuori d’Italia“ aus dem Jahr 1935 wird dann tatsächlich in einer Festschrift der Stadt Este mit dem Titel *Antonio Corradini Scultore Estense 1668–1752* anlässlich des vermeintlichen 300. Geburtstages im Jahr 1968 wiederabgedruckt – somit am falschen Ort und zum falschen Zeitpunkt. Wie nämlich Bruno Cogo (1996, S. 27) anhand archivalischer Erhebungen in den Taufregistern der aufgelassenen Kirche San Vio in Venedig nachweisen hat können, stammten zwar Corradinis Eltern aus Este, er selbst wurde jedoch am 19. Oktober 1688 in Venedig geboren.

³ Vgl. Cogo 1996, S. 36.

⁴ Vgl. ebd., S. 39–41.

⁵ Vgl. ebd., S. 43.

des Senats von Venedig betraut, arbeitete auch für lokale adelige Auftraggeber und bereits ab 1716 etwa auch für den russischen Zaren Peter den Großen zur Ausgestaltung des Sommergartens in St. Petersburg.

Aufsehen erregte Corradini im Jahr 1717 in Venedig mit seiner Darstellung einer völlig verschleierten weiblichen Allegorie in weißem Marmor, über die der Maler Antonio Balestra (1666–1740) in einem Brief an einen Kunstsammler begeistert berichtete. Zum künstlerischen „Markenzeichen“ wurde in der Folge seine Fertigkeit, Skulpturen herzustellen, die wirkten, als wäre der Marmor transluzent und ließe hinter einem Schleier die Gesichtszüge und Körperformen meist weiblicher allegorischer Figuren durchscheinen.

Auf der Suche nach antiken und modernen Skulpturen wurde im Jahr 1722 Raymond Leplat, ein Kunstagent des Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen, genannt August der Starke, auf Corradini aufmerksam. Er war beauftragt, für seinen Kurfürsten und polnischen König im Raum des heutigen Italien antike und moderne Skulpturen zur Ausstattung des damals so genannten Holländischen Palais in Dresden zu beschaffen. Der 1694 überraschend – nach dem Tod seines Bruders – zur Kurfürstenwürde gelangte Friedrich August I. kannte von seiner fast zweijährigen Grand Tour die Pracht der Ausstattung Versailles' sowie die antiken und modernen Kunstwerke Roms und Venedigs und wusste, dass seine eigene Residenzstadt Dresden damit nicht mithalten konnte. Er begann daher die prächtige barocke Ausstattung Dresdens unter massiver Beiziehung von Architekten und Künstlern aus Italien und vermittelnden Kunstagenten in Angriff zu nehmen. Ab dem Jahr 1722 erfolgten aus Venedig mehrere Lieferungen großer Skulpturen für die Ausstattung des Gartens des Holländischen Palais (die alle wenige Jahre später in den Dresdener Großen Garten verlegt werden sollten).

Im August 1723 erwirkte Corradini gemeinsam mit seinem Kollegen Giuseppe Torretti (1664–1743) die Genehmigung durch den venezianischen Senat zur Abspaltung der Bildhauer (*scultori*) von der Zunft der Steinmetzen (*tagliapetri*). In einer feierlichen Sitzung von 25 Bildhauern am 28. Mai 1724 in den Räumlichkeiten der Scuola dei Carmini wurde das Collegio dei Scultori gegründet,⁶ dessen zweiter Vorsitzender nach Giuseppe Torretti in den Jahren 1727–1728 Antonio Corradini werden sollte.

Mit Datum 30. November 1728 wurde, im Auftrag Kaiser Karls VI., ein Freibrief für die Lieferung eines Ensembles von sieben Skulpturen Corradinis für den Josephsbrunnen in Wien auf dem Hohen Markt ausgestellt.⁷ Josef Emanuel Fischer von Erlach setzte die von seinem Vater Johann Bernhard nur als Provisorium hinterlassene Josephssäule, die der verstorbene

⁶ Vgl. Klemenčič 2016, S. 114–116; Cogo 1996, S. 62–66.

⁷ Matsche 1981, S. 194 u. 496, Anm. 736.

Kaiser Leopold I. aus Dankbarkeit für die unversehrte Heimkunft seines Sohnes Joseph aus der Schlacht um die Festung Landau im Jahr 1702 errichtet wissen wollte, nun in abgeänderter Form als Brunnen um. Aus diesem Anlass verlegte Corradini seinen Wohnsitz nach Wien, wo er an Ort und Stelle an der Vollendung mitarbeitete. Im Jahr 1732 wurde er hier zum Hofstaturarius ernannt, war somit Angestellter bei Hof und erfüllte fortan verschiedene Aufgaben für Kaiser Karl VI.⁸

Nach dessen Tod im Jahr 1740 und dem der eigenen Gattin im selben Jahr ging Corradini zurück nach Italien, wo er zunächst in Rom unter anderem anlässlich der Restaurierung des Tambours der Peterskirche acht große Bozzetti, alttestamentarische Propheten darstellend, anfertigte.⁹ Zuletzt arbeitete er für Raimondo di Sangro, den Prinzen von Sansevero in Neapel, wo er über der Ausstattung der Cappella Sansevero vor der Vollendung seines dort begonnenen Werkes im Jahr 1752 überraschend verstarb.¹⁰

Von den nach St. Petersburg exportierten Kunstwerken Corradinis findet sich heute nur mehr wenig. Auch wurden einige seiner Dresdener Werke im 19. Jahrhundert im Zuge von Auktionen verkauft oder gingen verloren. Einzelne werden heute in großen Museen wie dem Louvre oder dem Victoria & Albert Museum verwahrt oder fanden sich in Schlössern der Rothschilds wieder. Im Dresdener Großen Garten sind heute nur mehr sechs Skulpturen Corradinis zu sehen.

Aus seiner Zeit in Rom sind sieben überlebensgroße Bozzetti heute im Museo Petriano im Vatikan erhalten. Aus dieser Zeit stammen auch einige Ausstattungen in Kirchen in Apulien und Kalabrien. Von den ehemals 32 Bozzetti, die Corradini zur Ausstattung der Cappella Sansevero in Neapel herstellte, ist nur einer erhalten. In Marmor umgesetzt wurde von ihm selbst dort nur mehr wenig, wie etwa die eher kontrovers diskutierte Allegorie einer *Pudicitia* am Grabmal der Mutter des Prinzen von Sansevero.¹¹

Unser aktuelles Wissen um Antonio Corradini und sein Werk wurde wesentlich erst in den letzten drei Jahrzehnten neu erarbeitet, er war zwischendurch außerhalb Italiens weitgehend in Vergessenheit geraten. Es kommt daher aktuell auch immer wieder zu Neuentdeckungen von Werken, wie etwa im Jahr 2005 durch Monika Weber, die die zentrale Skulptur Karls VI. in

⁸ Vgl. Deckers 2010, S. 240–242.

⁹ Vgl. Cogo 1996, S. 294–296. Das Renovierungsprojekt wurde in der Folge nicht umgesetzt. Sieben der acht Bozzetti wurden im Jahr 1925 in einem Magazin der Werkstatt von St. Peter entdeckt und zunächst Michelangelo zugeschrieben. Erst im Jahr 1944 wurde archivalische Dokumentation aufgefunden, die belegt, dass im Jahr 1743 Corradini für die Herstellung von acht „modelli in creta die statue di profeti“ 18 Scudi erhalten habe. Der Verbleib des achten Bozzettos ist ungeklärt.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 122–132.

¹¹ Vgl. ebd., S. 308–319; Deckers 2010, S. 279–282.

der Wiener Nationalbibliothek, die bis dahin als Werk der Brüder Strudl¹² oder des Matthias Steinl galt, Corradini zuschrieb.¹³ Weitere Hinweise auf möglicherweise Corradini zuzuschreibende Werke erfolgten zuletzt durch Matej Klemenčič¹⁴ in Ljubljana. Dieser stellt nun wiederum die Zuschreibung der vier allegorischen Skulpturen an den Seitenaltären der Wiener Karlskirche in Frage.¹⁵ Camilla Brantl wiederum erwähnt eine überlebensgroße Gruppe *Aeneas und Anchises*¹⁶ im Museu Calouste Gulbenkian in Lissabon, die weder beim Monographen Bruno Cogo noch im Werkverzeichnis Regina Deckers' (siehe unten) Erwähnung findet. Forschungsliteratur zu Corradini ist überwiegend in Italienisch vorhanden, noch aus dem 20. Jahrhundert datierend, etwa von Giuseppe Biasuz (1935) und dem Monographen Bruno Cogo (1996), und jedenfalls wert, kritisch hinterfragt zu werden. Aktueller ist Regina Deckers' *Die Testa Velata in der Barockplastik* aus dem Jahr 2010. Sie geht darin intensiv auf jene Skulpturen Corradinis ein, die eine Verschleierung aufweisen, vernachlässigt jedoch naturgemäß Details der übrigen Werke. Allerdings bringt sie auch ein wertvolles tabellarisches Verzeichnis von Corradinis (damals bekanntem) Œuvre.¹⁷

In den letzten Jahren wurden durch Matej Klemenčič etwa in seinem Essay „Appunti e proposito“ (2005) Hinweise auf weitere Corradini zuzuschreibende respektive in Frage zu stellende Werke gegeben. In seinem Essay „Antonio Corradini, the Collegio dei Scultori, and Neo-Cinquecentesimo in Venice Around 1720“ (2016) ergänzt er dessen Portfolio auch um eine weitere, im Jahr 2013 auf den Markt gekommene Skulptur (*Adonis*), die vorher als verloren galt und wohl Corradini zuzuschreiben ist. Sie befindet sich heute im Metropolitan Museum of Modern Art in New York und stammt ursprünglich aus dem Besitz der Familie Sagredo in Venedig.¹⁸

Im Rahmen der von Cornelius Gurlitt durchgeführten Bestandsaufnahme der Sächsischen Kulturgüter um die Wende zum 20. Jahrhundert erwähnt dieser auch die in Dresden verbliebenen Objekte Corradinis, scheitert jedoch etwa an der Interpretation der Ikonographie des

¹² Der Familienname der Brüder wechselt in der Literatur zwischen Strudl und Strudel. In Anlehnung an das am Ort der ersten, durch Peter Strudl gegründeten Wiener Kunstakademie heute noch existierende Palais Strudlhof, die ebenfalls dort befindliche, berühmte Strudlhofstiege und nicht zuletzt an Heimito von Doderers Roman *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre* wird der Name im Rahmen dieser Arbeit durchgehend ohne „e“ geschrieben.

¹³ Vgl. Weber 2005.

¹⁴ Vgl. Klemenčič 2005 und 2016.

¹⁵ Vgl. Klemenčič 2005, S. 294.

¹⁶ Vgl. Brantl 2018, S. 70.

¹⁷ Vgl. Deckers 2010, S. 361–363.

¹⁸ Vgl. Klemenčič 2016, S. 114. Die Statue zeigt einen schönen schlafenden Jüngling und wurde zunächst als Endymion, der die Göttin Diana betört hat, identifiziert. Ein der Skulptur beigegebener Kopf eines Jagdhundes spricht jedoch eher für eine Darstellung des Adonis. Eine seinerzeit zugehörige Skulptur der *Venus* gilt bis heute als verloren.

Flachreliefs der Üppigkeitsvase¹⁹ – ein Fehler, der in der Literatur danach offenbar mehrfach übernommen wird, auch vom Monographen Bruno Cogo.²⁰ Dazu sollen in dieser Arbeit korrigierende Klarstellungen erfolgen.

Weniger ist bekannt zu den vermittelnden Kunstagenten wie Raymond Leplat. Dieser trat erstmals in Dresden nachweisbar in Erscheinung, arbeitete dort als Innenausstatter und wurde in Sachen künstlerischer Ausstattung zum Berater Augusts des Starken. Auf ihn geht etwa Virginie Spenlé in ihrem Buch *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich* (2008) ein. Über den in Venedig aufgewachsenen Savva Lukič Vladislavič, genannt Raguzinskij, und dessen Aktivitäten für den Zaren Peter den Großen schreibt im Jahr 1999 Sergej Androssov.²¹ Über das Wirken von Johann Bernhard und Joseph Emanuel Fischer von Erlach gibt es reichlich Literatur, so etwa die umfassenden Publikationen von Albert Ilg (1895), Hans Aurenhammer (1957), Thomas Zacharias (1960), Hans Sedlmayr (1997 [1976]), Hellmut Lorenz (1992), Friedrich Polleroß (1995) und Andreas Kreul (2006).

Corradini arbeitete überwiegend in Marmor und hatte – wie schon erwähnt – ein „Markenzeichen“, nämlich die virtuose Darstellung komplett (also inklusive des Gesichtes) verschleierter weiblicher Allegorien, das in den Werken seiner „Exportkunst“²² allerdings anscheinend keine große Rolle spielte. Aber wodurch drückte sich sein individueller Stil aus? Hatte er überhaupt seine eigene „Manier“? Wie weit haben Interessen und Zielsetzungen der Auftraggeber oder deren Kunstagenten sich auf Corradinis Stil ausgewirkt, sodass er – wenn es gefragt war – verschiedene Modi oder Stilvarianten anwandte?

Diese Fragen stellen sich insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Herrscherrepräsentation im frühen 18. Jahrhundert. In dieser Epoche waren Bezüge zur Antike und antiken Objekten an den europäischen Höfen sehr gefragt, während bei den Habsburgern besonders der Bezug zur „gottgegebenen“ Herrschaft hervorzuheben war.

In vorliegender Arbeit soll versucht werden, anhand stilistischer Analysen und bibliographischer Befunde die Eigenart von Corradinis Arbeiten festzuhalten und wie sein individueller Stil in Bezug auf konkrete Werke möglicherweise durch die Zielsetzungen der Auftraggeber respektive deren Agenten beeinflusst wurde. Es soll dabei etwa auch auf die von Klemenčič in seinem Essay „Appunti e proposte“ in Frage gestellte Zuschreibung der vier Tugendallegorien an den Seitenaltären der Wiener Karlskirche näher eingegangen werden. War vielleicht der

¹⁹ Vgl. Gurlitt 1901, S. 484: „Auf dem cylindrischen Theile des Bauches Flachreliefs aus der Geschichte Coriolans“.

²⁰ Vgl. Cogo 1996, S. 256: „Sulla fascia cilindrica della coppa sono scolpite scene della vita di Coriolano“.

²¹ Vgl. Androssov 1999, S. 65–105.

²² Unter dem Begriff „Exportkunst“ sollen in dieser Arbeit jene Werke Corradinis subsummiert werden, welche er auf Auftrag zum Export in Länder nördlich der Alpen herstellte.

Einfluss des jüngeren Fischer von Erlach so groß, dass ein allfälliger Individualstil Corradinis bei seiner „Exportkunst“ nicht umsetzbar war und der Stil dieser Werke – insbesondere wenn er nicht mit Marmor arbeiten konnte – in Richtung Beliebigkeit ging und somit unkenntlich wurde? Um Feststellungen zur Autorschaft der vier Allegorien zu treffen, ist auch der Versuch zu unternehmen, Erkenntnisse aus Originalunterlagen im Österreichischen Staatsarchiv und in der Pfarre der Wiener Karlskirche zu gewinnen.

Es ist die Frage zu stellen, welchen Einfluss Kunstagenten wie etwa Raymond Leplat und dessen Agenda für den sächsischen Kurfürsten, Savva Lukič Vladislavič für Peter den Großen oder Joseph Emanuel Fischer von Erlach für Kaiser Karl VI. auf Corradinis Stil hatten. Sie hatten die Interessen der durchwegs hochrangigen Auftraggeber zu vertreten. Die eingekaufte Kunst musste ihren Herren natürlich gefallen und sollte beitragen, ihre herrschaftlichen Positionen zu festigen.

Stilvergleiche sollen zur Beantwortung der Fragestellung zunächst innerhalb von Corradinis Œuvre, das heißt zwischen den Werken für unterschiedliche Auftraggeber, angewendet werden, bei Bedarf aber auch zu Werken des Cinquecento oder von Vorbildern und Zeitgenossen, wie beispielhaft Giovanni Giuliani oder Lorenzo Mattielli, die, ebenfalls aus Norditalien kommend, nördlich der Alpen in Wien (und Letzterer auch in Dresden) tätig wurden.

Zur Richtigstellung offensichtlich falscher ikonographischer Interpretationen in der Literatur, die auf Cornelius Gurlitt in Dresden zurückgehen, soll versucht werden, neue Bezüge zu finden, um diese zu korrigieren. Konkret soll die Üppigkeitsvase im Großen Garten in Dresden im Kontext von in der zeitgenössischen Herrscherrepräsentation beliebten Motiven betrachtet und mit ähnlichen Repräsentationen aus dieser Zeit verglichen werden.

Nach einem einleitenden Abriss zur historischen Situation in Europa zu Beginn des 18. Jahrhunderts, unter Darstellung der später für Corradinis Œuvre wichtigen Herrscherpersönlichkeiten, soll Corradini selbst und sein Werdegang im Raum der damaligen Republik Venedig und in Wien betrachtet werden. Zwischen Corradini und seinen Auftraggebern außerhalb der Republik standen stets Kunstagenten, die zur Vermittlung unabdingbar waren.

Anhand von fünf beispielhaften Werkgruppen werden sodann Stilvarianten oder Abweichungen im Modus von Corradinis Arbeiten festgehalten und analysiert.²³

²³ Auf etwaige, im Umfeld von Corradinis Skulpturen immer wieder auftretende Flachreliefs – etwa auf Sockeln oder Wänden – soll hier nicht eingegangen werden, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde und die Zuschreibung nicht immer eindeutig scheint.

1. Barock. Der moderne Stil zu Anfang des frühen 18. Jahrhunderts im historischen Umfeld nördlich der Alpen

Zur Skizzierung der Ausgangssituation seien drei Schlaglichter auf das 17. Jahrhundert in Europa geworfen:

Rom: Während in Mitteleuropa gerade der Dreißigjährige Krieg ausgebrochen war, beauftragte im Rom des Jahres 1623 Papst Urban VIII. – gleich zu Beginn seines Pontifikats – den jungen Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) mit der Ausgestaltung des Ziboriums²⁴ über dem Petrusgrab in der neuerrichteten Peterskirche. Mit diesen Arbeiten begann in Rom die Epoche des Hochbarock. Der neue Papst selbst war, angesichts des Genies Berninis, den er als „*Michel’Angelo del suo secolo*“ betrachtete, getrieben von der Vision einer „*seconde Renaissance romaine*“²⁵ die er dann im Zuge seines über zwei Jahrzehnte andauernden Pontifikats, wesentlich unter Beziehung Berninis, auch beginnen lassen sollte.

Westeuropa: Der im Jahr 1600 nach Italien gegangene Peter Paul Rubens (1577–1640) lernte dort die Werke Tizians, Veroneses und anderer kennen und schuf im Dienste des Herzogs von Mantua seine ersten Meisterwerke, bevor ihn die Krankheit seiner Mutter zurück nach Antwerpen rief. Sein weiterer Werdegang als Barockmaler und Diplomat vollzog sich sodann überwiegend zwischen den Niederlanden, Paris und Spanien.

In Frankreich ließ König Ludwig XIV. ab dem Jahr 1661 das im französischen Barockstil errichtete Jagdschloss seines Vaters in Versailles in mehreren Schritten durch Architekten wie Louis Le Vau (1612–1670), Jules Hardouin-Mansart (1646–1708) und anderen zu seinem Residenzschloss ausbauen, bis es im Jahr 1710, fünf Jahre vor dem Tod des Königs, mit der Schlosskapelle vollendet war. Trotz vieler Kritik an dem Bauwerk, insbesondere wegen dessen Dimensionen und unterschiedlichen Baustilen, sollte es mitsamt seinem großen Garten zu einem epochalen Vorbild in Sachen Repräsentation für europäische Herrscher des 18. Jahrhunderts werden.

1.1 Das historische Umfeld Europas

Im 17. Jahrhundert waren das mittlere und östliche Europa vom Dreißigjährigen Krieg und seinen Folgeerscheinungen sehr unmittelbar betroffen und büßten nahezu die Hälfte ihrer Bevölkerung ein. Dazu kam unablässiger Druck von den Osmanen im Südosten, die ihr Reich weiter nach Mitteleuropa expandieren wollten. Erst nach dem Westfälischen Frieden von 1648

²⁴ Vgl. dazu Schütze 1994, S. 220: Selbst in Rom war es zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges offenbar nicht einfach, an die kostbaren Rohstoffe zur Errichtung des bronzenen Ziboriums zu gelangen.

²⁵ Ebd., S. 217.

und der Abwehr der osmanischen Belagerung Wiens unter Beihilfe eines Entspannungsheeres des polnischen Königs Johannes III. Sobieski trat auch hier nach 1683 allmählich Entspannung und Beruhigung ein.²⁶

1.2 Drei secundogenitorische Herrscher und ihr Mäzenatentum

In diesem historisch komplexen Umfeld zu Beginn des 18. Jahrhunderts sollten drei Herrscher an die Macht kommen, die zunächst – aufgrund ihrer nachgereichten Position in der jeweiligen Erbfolge qua Geburt – nicht für die Herrschaft in ihrem jeweiligen Land vorgesehen waren. Allesamt sollten sie später dafür sorgen, dass ihre jeweilige Residenz in ihrer architektonischen Ausstattung in dem aus Italien kommenden modernen Stil „hochgezogen“ wurde. Gemeinsam war ihnen die Kenntnis von Entwicklungen außerhalb ihres Landes aufgrund von Auslandsaufenthalten in jungen Jahren.

1.2.1 August der Starke

Im Jahr 1694 wurde Friedrich August I. (* 12. Mai 1670, † 1. Februar 1733) aus der albertinischen Linie des Hauses Wettin, später genannt August der Starke, nach dem Tod seines Bruders Johann Georg IV.²⁷ als Zweitgeborener unerwartet zum Kurfürsten von Sachsen. Der Ehrgeiz des neuen Kurfürsten, der für sich zunächst eine Zukunft als Soldat auf den Schlachtfeldern Europas gesehen hatte,²⁸ ging jedoch darüber hinaus, sodass er sich zwei Jahre später, nach dem Tod Johannes' III. Sobieski im Juni 1696, erfolgreich um die Krone im Wahlkönigtum Polen bewarb. Zur Erreichung dieser im HRR wichtigen Königswürde, die auch eine spätere Wahl zum Kaiser des HRR in den Bereich des Möglichen rückte, konvertierte der Fürst des protestantischen Mutterlandes Sachsen zum Katholizismus.²⁹ Als polnischer König

²⁶ Die Vertreibung der Osmanen aus dem Königreich Ungarn sollte noch bis zum Ende des Jahrhunderts andauern und endete 1699 mit dem Frieden von Karlowitz. Der Versuch der Hohen Pforte, die Bedingungen dieses Friedens rückgängig zu machen, führte schließlich 1714–1718 zum Venezianisch-Österreichischen Türkenkrieg, in dessen Verlauf die kaiserlichen Truppen unter Führung des Prinzen Eugen von Savoyen die Osmanen abermals zurückschlugen und durch den Frieden von Passarowitz die Gefahr von deren europäischer Expansion endgültig bannten.

²⁷ Dieser starb – nachdem er sich als verheirateter Kurfürst 25-jährig bei seiner jungen Geliebten angesteckt hatte – ohne männliche Nachkommen an den Pocken. In Sachsen führte das zu großer Erleichterung, hatte der junge Kurfürst Johann Georg IV. dem sächsischen Adel und den Ständen doch unter Einsatz seines Militärs mit höheren Steuern gedroht. Vgl. Delau 1988, S. 5.

²⁸ Vgl. ebd., S. 6.

²⁹ Vgl. dazu ebd., S. 27–34. Dies geschah unter dem Wohlwollen der Habsburger in Wien, die einen Franzosen am Thron des polnischen Königs verhindern wollten, denn neben anderen hatte sich ein Vetter König Ludwigs XIV., François-Louis de Bourbon-Conti, um die polnische Königswürde beworben. Nicht zufällig erfolgte daher die Konversion Friedrich Augusts I. klandestin in der Abgeschiedenheit der Kaiserlichen Hofkapelle in Baden bei Wien (der heutigen Frauenkirche) am 2. Juni 1697. Friedrich August war die Königswürde außerdem 39 Mio. Reichsmark an Bestechungsgeldern für den polnischen Adel und kirchliche Würdenträger wert.

(Abb. 1 zeigt ihn mit sächsischem Kurhut und polnischen Kronjuwelen) trug er den Namen August II.³⁰

Als der junge Kurprinz Friedrich August 1694 das Amt des Kurfürsten antrat, fand er sich in einer Residenzstadt wieder, die im Verhältnis zu den Metropolen Paris, Wien, Madrid oder Venedig, die er auf seiner Kavalierstour kennengelernt hatte, vergleichsweise ärmlich wirkte. Das Zentrum Dresdens wies noch viele Holzbauten und enge Gassen auf, Altendresden jenseits der Elbe war nach einem Brand noch nicht wiederaufgebaut. 54 Jahre nach Peter Paul Rubens' Tod war der damals vorherrschende moderne, heute „barock“ genannte Baustil – auch bedingt durch die kriegerischen Handlungen infolge Reformation und Gegenreformation sowie die daraus resultierende Armut und Geldknappheit – noch weitgehend an Dresden vorbeigegangen. Lediglich im Großen Garten, damals noch vor den Stadtmauern gelegen, hatte sein Vater Johann Georg III. ab ca. 1680 mit dem Bau des sogenannten Gartenpalais einen wesentlichen ersten Schritt in dieser Stilrichtung setzen lassen.³¹ Das Wirken italienischer Künstler war zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits seit langer Zeit manifester Bestandteil der kurfürstlichen Repräsentation in Dresden.³² Der durch die Zeit der Regentschaft Augusts des Starken und seines Sohnes Friedrich August II. umrissene Zeitraum 1694–1763 sollte später als das „Augusteische Zeitalter“ bezeichnet werden.³³

1.2.2 Peter der Große

Pjotr Alexejewitsch Romanow (* 9. Juni 1672, † 8. Februar 1725), bekannter als Zar Peter I., genannt „der Große“³⁴ (Abb. 2), fand sich bereits 1682 nach dem Tod seines Halbbruders Fjodor III. als Zehnjähriger neben seinem ebenfalls minderjährigen, aber debilen Halbbruder Iwan V. zum Zaren ernannt.³⁵ Als er 1694, nach dem Tod der Mutter, auf sich allein gestellt

³⁰ In vorliegender Arbeit fortan meist schlicht als „August der Starke“ bezeichnet.

³¹ Vgl. Delau 1988, S. 18–21.

³² Vgl. dazu ausführlich Marx 2000.

³³ Es war eine Hoch-Zeit des sächsischen Kurfürstentums. Sie war geprägt durch Übermaß, Überschwänglichkeit, Sinneslust, Entfaltung von Pracht und Hochkultur und hat – unter Inkaufnahme von ungeheuren Schulden – etwa die Stadt Dresden in jener Erscheinung hinterlassen, wie sie um 1750 im Auftrag von Friedrich August II. durch Bernardo Belotto, genannt Il Canaletto, in mehreren Ansichten festgehalten wurde und wesentlich bis zum Bombardement durch die alliierten Truppen im Februar 1945 bestehen blieb.

³⁴ Tatsächlich war Zar Peter I. auch körperlich groß, Donnert (1898, S. 44) nennt eine Körpergröße von 2,10 Metern.

³⁵ Freilich nur formal, denn de facto übernahm seine Halbschwester Sofja Alexejewna, die die aufständischen Strelizen befriedet hatte, für die nächsten sieben Jahre die Herrschaft in Moskau, während der junge Zar Peter von seiner Mutter aus dem turbulenten Moskau weg aufs Land gebracht wurde. Dort – fern vom russischen Hof – genoss er keine höfische, sondern eine traditionelle almoskowitische Erziehung. Er vergnügte sich mit Kriegsspielen unter Gleichaltrigen und zeigte großes Interesse für technisch-handwerkliche Berufe. Im Jahr 1689 gelang es ihm dann, seine Halbschwester vom Zarenthron zu verdrängen, nötigte sie, in das Moskauer Neu-Jungfrauenkloster einzutreten, und begann erste repräsentative Zarenverpflichtungen wahrzunehmen. Tatsächlich führte noch einige Zeit seine Mutter die Geschäfte. Erst mit ihrem Ableben im Jahr 1694 übernahm der nun 22-Jährige zur Gänze die Amtsgeschäfte. Sein geistig zurückgebliebener Halbbruder Iwan V.

war und alleine entscheiden konnte, zog er, um die Festung Asow und mit ihr einen Zugang zum Schwarzen Meer zu erobern, zunächst in den Krieg gegen die Krimtataren, den er zuerst verlor, aber 1696 gewann. Aufgrund dieser Erfahrung begann er intensiv in den Schiffsbau zu investieren. Die Kosten dafür hatten nach einer vorgegebenen Formel die Grundbesitzer, Bauern und Städter zu tragen. Das notwendige Know-how holte sich der junge Zar in Westeuropa, indem er die sogenannte Große Gesandtschaft gründete, die aus mehr als 300 dafür tauglichen jungen adeligen Männern bestand und die Aufgabe haben sollte, sich in Westeuropa eingehend im Schiffsbau und anderen verwandten Techniken unterweisen zu lassen.³⁶ Ziel war die Modernisierung Russlands. Zuletzt beschloss er, an dieser Delegation selbst teilzunehmen, und im Jahr 1697 brach die Gesandtschaft zu ihrer Reise auf. Ziel waren Deutschland, Holland, England und Venedig. Er selbst reiste inkognito unter falschem Namen und verdingte sich in Amsterdam bei einer Schiffsbaufirma als Schiffszimmermann.³⁷

Die Anonymität ließ sich allerdings nicht auf Dauer aufrechterhalten, und so begann er in England, aber auch in Wien an einer Allianz gegen die Osmanen zu schmieden, wofür man sowohl in England als auch im Wien Kaiser Leopold I. nach der erfolgreichen Abwehr der Osmanen im Jahr 1683 wenig Interesse zeigte. Hier war man mittlerweile mehr mit der in Frage gestellten spanischen Erbfolge beschäftigt. Dort wieder war es die französische Konkurrenz, die abzuwehren war.³⁸ Nachdem man sich von der Republik Venedig ohne Unterstützung der Habsburger keinen weiteren Beistand gegen die Osmanen und damit einen fixen Zugang zum Schwarzen Meer erhoffte, wurde die Reise in Wien abgebrochen.³⁹ Auf der Rückreise nach Moskau traf Peter I. Anfang August 1698 nördlich von Lwow⁴⁰ mit August dem Starken zusammen.⁴¹ In drei Tagen bei angeblich feuchtfröhlicher Atmosphäre wurden gemeinsam Pläne gewälzt, Russland über die Ostsee einen Zugang zu Westeuropa zu schaffen,⁴² wobei auch Sachsen respektive Polen sich territoriale Gewinne versprachen. Dort allerdings saßen die nach dem Dreißigjährigen Krieg allseits gefürchteten Schweden. Heimgekehrt nach Mos-

blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1696 weiterhin Zar neben Peter, aber bedeutungslos. Vgl. Donnert 1989, S. 19–38.

³⁶ Vgl. ebd., S. 42.

³⁷ Auf diesem historischen Hintergrund basiert etwa Gustav Albert Lortzings komische Oper „Zar und Zimmermann“, die 1837 in Leipzig zur Uraufführung kam.

³⁸ Vgl. Donnert 1989, S. 48.

³⁹ In Moskau gab es eine erneute Meuterei der Strelizen, die in Peters Abwesenheit seine Halbschwester Sofja abermals auf den Thron setzen wollten. Dies beschleunigte das Bestreben, nach Moskau zurückzukehren.

⁴⁰ Auf damals polnischem Terrain, heute ukrainisch Lwiw genannt, zur Zeit der habsburgischen Herrschaft Lemberg.

⁴¹ Vgl. Donnert 1989, S. 57. Um dieses Treffen hatten sich sächsische Diplomaten bemüht, die bereits gemeinsam mit den Dänen daran waren, die schwedische Frage im Norden einer Lösung zuzuführen.

⁴² Wie noch die Ereignisse der jüngsten Geschichte um die Ukraine, die Halbinsel Krim und das Asowsche Meer zeigen, ist der Zugang des riesigen russischen Reiches zu Schwarzen Meer und Ostsee – also zu ganzjährig offenen Seewegen – auch über die Jahrhunderte ein Thema von strategisch hoher Bedeutung geblieben.

kau, setzte Peter I. im Winter 1698/99 zunächst eine grausame, von Foltern begleitete Vernichtungsaktion gegen die Strelizen in Szene, von denen tausend in öffentlichen Exekutionen hingerichtet wurden.⁴³ Bevor er im August 1700 Schweden den Krieg erklärte, sicherte Peter noch im Frieden von Konstantinopel die Festung von Asow ab und verschaffte sich so Ruhe an der im Süden gelegenen osmanischen Front.⁴⁴

Die Errichtung der Peter-und-Pauls-Festung an der Mündung der Newa in die Ostsee im Mai 1703 im Zuge des Nordischen Krieges⁴⁵ bedeutete die Grundsteinlegung der Stadt St. Petersburg, benannt nach dem Namensheiligen des Zaren. Im Jahr 1712 machte Peter I. diese sodann zur Hauptstadt Russlands.

1.2.3 Kaiser Karl VI. (HRR)

Als im April 1711 der junge Kaiser Joseph I. unerwartet an den Pocken verstarb, war der nachgeborene Karl Franz Joseph Wenzel Balthasar Johann Anton Ignaz von Habsburg (* 1. Oktober 1685, † 20. Oktober 1740) als Karl III. gerade designierter Gegenkönig von Spanien.⁴⁶ Mit dem Tod des erstgeborenen Bruders fielen Karl als Erben nun Österreich, Böhmen, Ungarn und die Aussicht auf den Kaisertitel zu. Er wurde am 12. Oktober 1711 von den Kurfürsten zum römisch-deutschen König gewählt und am 22. Dezember 1711 zum Kaiser (Abb. 3) gekrönt. Als solcher war er nun Karl VI.⁴⁷ Sein Vater Leopold I. hatte Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) zum Architekturlehrer seines älteren Bruders Joseph gemacht. Es sollte sich im Weiteren zeigen, dass der unverhofft zur Kaiserwürde gelangte zweitgeborene Sohn Karl mit diesem in Italien bei Gian Lorenzo Bernini ausgebildeten Architekten wesentliche, die Residenzstadt Wien nachhaltig prägende Bauprojekte beginnen konnte, die später von dessen Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1693–1742) vollendet werden würden. Auf einige davon wird im Zuge dieser Arbeit eingegangen werden.

⁴³ Vgl. Donnert 1989, S. 54–55.

⁴⁴ Wie bei den bereits zu Jahresbeginn 1700 gegen die Schweden vorgepreschten Bündnispartnern Sachsen und Dänemark verliefen die ersten Kriegshandlungen Russlands gegen die Schweden zunächst wenig erfolg-, aber äußerst verlustreich. Erst im Jahr 1702 konnte Russland vermehrt Kriegserfolge erzielen und ging dann äußerst grausam gegen die damals im heutigen Baltikum ansässigen Schweden vor. Vgl. ebd., S. 58–62.

⁴⁵ Dieser Nordische Krieg gegen die Schweden sollte den Zaren allerdings noch bis zum Jahr 1721 beschäftigen. Vgl. dazu ausführlich bei Donnert 1989, S. 56–95.

⁴⁶ Die spanische Linie der Habsburger war mit Karl II., der im November 1700 verstorben war, ohne Nachfolger geblieben. Dieser selbst hatte – bedrängt – einen Enkel Ludwigs XIV., Philipp von Anjou, zum Erben gemacht. Kaiser Leopold I. hatte jedoch seinen zweitgeborenen Sohn Karl als Erben der spanischen Linie vorgesehen und diesen 1703 – letztlich erfolglos – zum spanischen König proklamiert. Zuletzt musste sich dieser nach Niederlagen im Spanischen Erbfolgekrieg dort nach Barcelona zurückziehen.

⁴⁷ Auch als Kaiser gab Karl jedoch den Anspruch auf Spanien nicht auf. Der Spanische Erbfolgekrieg sollte noch bis 1714 andauern. Österreich verlor zuletzt zwar Spanien, bekam aber die spanischen Niederlande sowie das Königreich Neapel samt Sizilien und Mailand zugesprochen. Die Dynastie der Bourbonen hat sich in Spanien bis heute gehalten.

2. Der venezianische Bildhauer Antonio Corradini: Ein Überblick

Acht Jahre nachdem Corradini bei Antonio Tarsia seine Ausbildung zum Bildhauer begonnen hatte, wurde seine eigene Werkstatt in Venedig aktenkundig:⁴⁸ Aus dem Jahr 1713 stammt die erste nachweislich von Corradini hergestellte Skulptur, jene der heiligen Anastasia (Abb. 4) für einen Altar der Kirche San Donato in Zara (dem heute zu Kroatien gehörigen Zadar).⁴⁹ Diese Altarfigur zeigt einen deutlichen Kontrapost und wird in Bewegung dargestellt, sie scheint ihren rechten Fuß gerade nach vorne setzen zu wollen. Deutlich zu sehen ist unter dem schwer wirkenden Stoff ihres Mantels, den sie in der Körpermitte mit ihrer linken, aus dem Ärmel herausragenden Hand zusammenrafft – denn von oben ist er ihr bis zur Mitte herabgeglitten –, ihr rechtes Knie. Unter dem Mantel trägt sie ein dünnes langes Hemd, unter welchem beide Fußspitzen hervorragen. Das Hemd bedeckt auch den Oberkörper der Märtyrerin und lässt die Konturen von Brüsten und Nabel deutlich erkennen. Zwischen den Brüsten hängt von ihrer linken Schulter ein Halstuch herab. Auch ihr rechter Arm ist nur durch das Hemd bekleidet. In ihrer rechten Hand trägt sie die Flamme des offenbar bevorstehenden Martyriums. Ihr Gesicht mit den halb geschlossenen Augen und dem leicht geöffneten Mund wirkt wie in Trance.

Schon in dieser frühen eigenen Arbeit zeigt Corradini, wie differenziert er die Textur von Oberflächen zu handhaben imstande ist, und eine Tendenz, das aus dem Stein Geschnittene in Bewegung zu zeigen, ist zu erkennen.

Mehr als die Hälfte seines heute bekannten Œuvres produzierte Corradini im christlich-sakralen Kontext. Seine einschlägigen Skulpturen schmückten meist Altäre oder stellen selbst figurale Altäre dar. Das Spiel mit lediglich zarter Verhüllung von Gesichtern und Körperpartien weiblicher Allegorien erscheint dabei als Charakteristikum, das ihn immer wieder beschäftigte. Als Beispiele aus seinen jüngeren Jahren seien hier zwei weitere Altarfiguren genannt: die meist als *Sara* bezeichnete Figur (Abb. 5) am Seelenaltar der Kirche San Giacomo

⁴⁸ Vgl. Cogo 1996, S. 43. Aktenkundig wurde die Werkstatt, weil die venezianische Kunstaufsicht wegen Verstößen gegen die Einstellung von Lehrlingen Anklage gegen Corradini erhob. Die Dokumente dazu finden sich heute im Museo Correr in Venedig. 1713 ist daher ein Datum ante quem, die Werkstätte könnte auch schon vor 1713 eingerichtet worden sein.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 45 u. 153. Laut dem Historiker Carlo Federico Bianchi wurde der neue Hochaltar der Kirche von dem 1712 verstorbenen Erzbischof von Zara, Vittorio Priuli, finanziert. Er wurde 1713 fertiggestellt und sollte mit zwei Statuen gekrönt werden. Eine davon stellt die heilige Anastasia von Sirmium dar, eine frühchristliche Märtyrerin aus dem 3. Jahrhundert. Als Zeichen ihres Martyriums trägt sie eine Flamme in ihrer rechten Hand. Die Statue ist an der Plinthe signiert: „S. ANASTASIA M. ANT. CORRADINUS FACIE“ und befindet sich heute, nachdem sie von 1822 bis 1905 in der der heiligen Anastasia geweihten Domkirche von Zara einen Altar schmückte, im Museum San Donato (Sveti Donat) in Zadar. Die zweite Statue am ursprünglichen Altar der Kirche zeigte den heiligen Chrysogonus von Aquileia, „Seelenführer“ der heiligen Anastasia und ebenfalls Märtyrer. Diese Skulptur wurde von Giuseppe Gropelli gefertigt (Signatur: „S. CHRYSOGONUS M. JOSEPH GROPELLI F.“).

in Udine, die im Zeitraum 1720–1723⁵⁰ entstanden ist, sowie die *Virginitas*⁵¹ (Abb. 6) am Altar der Scuola dei Carmini in Santa Maria del Carmelo in Venedig aus dem Jahr 1721. Wie die *Santa Anastasia* stehen beide im Kontrapost auf dem jeweils linken Standbein, wobei *Sara* tatsächlich im Gehen festgehalten scheint, während die Allegorie der *Jungfräulichkeit* ihr Gewicht deswegen auf ihr linkes Bein verlegt, weil sie ihren Kopf in Richtung zum Altarbild dreht, wozu sie ihren Oberkörper zur selben Seite neigt und zum Ausgleich ihr rechtes Bein nach außen verlagert. Beide haben ihre linke Hand in der Körpermitte an das Gewand gelegt, während *Saras* Rechte in die herabhängenden Gewandfalten greift und die rechte Hand der *Virginitas* wie in Bewegung begriffen wirkt, um – wie mit ihrem rechten Bein – einen Gewichtsausgleich herzustellen. Ähnlich wie bei der *Anastasia* ragt die linke Hand der *Virginitas* über dem um die Körpermitte gerafften, schwereren Umhang heraus, wobei dieser hier von der linken Schulter herab, um die Körpermitte gewickelt bis zum Boden reicht. Der Oberkörper scheint wiederum in feineres Material gehüllt, das auch bei der *Jungfräulichkeit* sehr deutlich die Form ihrer Brüste erkennen lässt, verstärkt durch eine zwischen diesen herunterfallende Kleiderfalte. Die Bekleidung der *Sara* hingegen erscheint an der Vorderseite zur Gänze wie aus feinerem Material geschaffen und reicht bis zur Plinthe, und über diese hinaus, wobei sich zwischen den Beinen ein feiner, bis ganz nach unten reichender Faltenwurf ergibt. Ein Umhang hängt von ihrem Kopf über die linke Schulter und den linken Arm an ihrer Rückseite herab und wird rechts von der nach unten hängenden Hand festgehalten. Auch bei ihr scheinen der Oberkörper sowie der rechte Arm von feinerem Material umhüllt zu sein, welches über den Brüsten nahezu transparent wirkt. Eine Spezialität Corradinis, die feine Verschleierung des Gesichts, wobei die Gesichtszüge und die niedergeschlagenen Augenlider noch erkennbar erscheinen, ist hier ebenfalls zu sehen.

Dies bringt uns zu Corradinis Hauptmotiv, welches ihn über dreieinhalb Jahrzehnte und bis an sein Lebensende wiederholt beschäftigen wird und das er in diesem Zeitraum zur Meisterschaft treibt: die gänzliche – also Kopf und Gesicht miteinbeziehende – Verschleierung allegorischer Frauendarstellungen. Erstmals erwähnt dies der Maler Antonio Balestra in einem Brief vom 25. Dezember 1717 an den Kunstkritiker Francesco Gabburri, und voller Begeisterung.⁵²

⁵⁰ Als Pendant-Figur zur *Sara* hat Corradini für denselben Altar links im selben Zeitraum eine meist als *Erzengel Raphael* bezeichnete Figur geschaffen.

⁵¹ Das Pendant zur *Virginitas* ist rechts des Altarbildes eine von Corradinis etwas älterem Kollegen Giuseppe Torrelli geschaffene Allegorie der *Humilitas* aus 1722–1723.

⁵² „Ancor qui in Venezia abbiamo di presente un giovane scultore, chiamato Antonio Corradini, che si porta assai bene, ed ha fatto una statua d'una Fede col capo e faccia velata, che è una cosa che ha fatto stupire tutta la città a riuscire, ed uscire con tanta grazia d'un tal impegno, di far con il marmo apparire un velo trasparente, oltre la figura tuttavia graziosa, ben vestita e ben disegnata.“ (Hier in Venedig haben wir noch einen jungen Bildhauer namens Antonio Corradini, der sich sehr gut macht und eine Statue einer Fede mit verschleiertem

Dabei ist nicht dokumentiert, welches von Corradinis Werken es war, das Balestra so faszinierte. Während Regina Deckers nähmliches Werk als verschollen annimmt,⁵³ zieht Bruno Cogo in Betracht, dass es sich um die *Donna Velata* (Abb. 7) handeln könnte, die sich zunächst in Venedig im Palazzo Manfrin befand und heute im Louvre in Paris zu sehen ist.⁵⁴ Diese Skulptur zeigt jedoch keinerlei Attribute, die sie eindeutig als „Fede“ (wie Balestra schreibt) ausweisen würden, es könnte sich ebenso um eine Vestalin handeln. Beiden gemein ist die Eigenschaft der Keuschheit, daher die „Verhüllungen“. Klemenčič schließlich folgt der Argumentation von Monica De Vicenti, die dahinter jene Fede vermutet, die als *Fede cristiana della Repubblica* (Abb. 8) bezeichnet wird. Diese befindet sich in der obersten Ebene allegorischer Figuren am Altar über dem 1717–1720 errichteten Grabmal der Familie Manin, welches die gesamte Nordwand des Querschiffes des Udineser Domes einnimmt.⁵⁵ Klemenčič argumentiert dies unter anderem damit, dass wesentliche venezianische Kunstwerke vor ihrer Versendung an den vorgesehenen Aufstellungsort nicht selten zuerst am Markusplatz der Öffentlichkeit präsentiert wurden.⁵⁶ Bei einer solchen Präsentation wäre Gelegenheit für das von Balestra erwähnte „Staunen der ganzen Stadt“ gegeben gewesen.⁵⁷

Als eines von Corradinis Hauptwerken gilt der Altar der *Cappella del Santissimo Sacramento* in der der heiligen Thekla geweihten Domkirche zu Este (Abb. 9). Auch in diesem, in den Jahren 1722–1725 zur Gänze aus Carrara-Marmor geschaffenen Gesamtkunstwerk bringt er eine verschleierte Glaubensallegorie (*Fede*, Abb. 9a).

Corradinis definitiv letzte ausgeführte Statue dieser Art von enthüllender Verhüllung – und wohl sein Meisterstück in dieser Disziplin – ist die sogenannte *Pudicizia* (Abb. 10), also wieder ein Werk zum Thema Keuschheit, welches er in seinem Todesjahr 1752 für den Prinzen Raimondo di Sangro für das Grabmal von dessen Mutter in der *Cappella Sansevero* in Neapel herstellte. Nicht mehr zur Ausführung durch Corradini gelangte seine einzige bekannte männliche verhüllte Skulptur, der *Cristo velato* für diese Familienkapelle. Hierzu hat Corradini jedoch noch einen Bozzetto aus Terrakotta angefertigt, der heute im Museum der Kartause von

Kopf und Gesicht geschaffen hat, was die ganze Stadt in Erstaunen versetzt hat, da es ihm gelungen ist, aus dem Marmor, einen durchsichtigen Schleier erscheinen zu lassen, und die gut gekleidete und gut gezeichnete Figur so anmutig aus diesem Unterfangen hervorgeht.) Zit. n. Deckers 2010, S. 214, übersetzt unter Assistenz der Software DeepL.

⁵³ Vgl. ebd., S. 214.

⁵⁴ Vgl. Cogo 1996, S. 164–169.

⁵⁵ Vgl. Klemenčič 2005, S. 295, und 2017, S. 103.

⁵⁶ „Infatti, non poche volte le importanti opere d’arte, prima di essere esportate da Venezia, sono state offerte ad una pubblica visione sulla Piazza di S. Marco [...].“ Klemenčič 2005, S. 296, Anm. 22.

⁵⁷ Weitere Indizien dafür sind, wie Klemenčič (2005, S. 295) schreibt, dass am Tag von Balestras Brief in Venedig zwei Kisten für den Transport nach Udine gebaut wurden (Corradini fertigte für diesen Altar auch eine *Fama* an) und Corradinis Bruder am 18. Mai 1718 den Betrag von 75 Lire für die Aufstellung der Statuen gespendet hatte.

San Martino in Neapel zu sehen ist. Die Ausführung dieser vielbeachteten Liegefigur in weißem Marmor wurde im Jahr 1753 durch seinen Schüler Giuseppe Sanmartino vollendet. Sie bildet heute zusammen mit der Gesamtausstattung der zum Museum umfunktionierten Kapelle, die neben Werken anderer Bildhauer auch Reliefs sowie eine Personifikation des *Decor* von Corradini umfasst, für Kunstinteressierte eine der Attraktionen der Stadt Neapel.

2.1 Antonio Corradinis Arbeiten für die Republik Venedig

Auch an profanen Aufträgen mangelte es Corradini und seiner Werkstätte jedoch nicht. Zulässigerst war hier die Republik Venedig selbst, vertreten durch den Senat, als Auftraggeber wohl wesentlich für seinen Aufstieg.

So erhielt er im Jahr 1716 den Auftrag, auf Korfu ein Denkmal für den Marschall der venezianischen Streitkräfte, Matthias Johann Reichsgraf von der Schulenburg, zu errichten (Abb. 11). Schulenburg war Generalfeldmarschall der Republik und hatte 1716 die Belagerung Korfus durch die Türken erfolgreich zurückgeschlagen.⁵⁸ Das Denkmal zeigt eine martialisch gerüstete Darstellung des Generals auf übermannshohem Podest. Unter dem mit der linken Hand zurückgeschlagenen Mantel zeigt er sein Schwert über antiker römischer Rüstung, während er in seiner Rechten eine Art Marschallstab hält. Unter seinem Umhang liegen hinter ihm Kanonen und ein Helm. Im festen Kontrapost stehend, blickt er unter gelockter Haarpracht selbstbewusst über seine linke Schulter hinweg in die Ferne.

Corradini ist bekannt dafür, dass er als hochwertiges Material fast immer Marmor bevorzugte. Für seinen Auftrag zur Herstellung der Ausstattung für das restaurierte Staatsschiff des Dogen von Venedig, den Bucintoro (Abb. 13), den er im Jahr 1719 erhielt und der ihn bis ins Jahr 1729 beschäftigen sollte,⁵⁹ waren die Skulpturen jedoch in Holz zu arbeiten. Heute sind davon leider nur mehr Fragmente im Museo Correr vorhanden, die Ausstattung des Bucintoro wurde 1798 von napoleonischen Truppen weitgehend zerstört. Zwischenzeitlich beteiligte sich Corradini im Jahr 1725 an einer Ausschreibung zur Restaurierung der Scala dei Giganti im venezianischen Dogenpalast, die aufgrund des Gewichtes der Statuen von Mars und Neptun (Abb. 14) neu zu setzen war. Er gewann diese Ausschreibung sowie auch eine nachfolgende zur Renovierung der Statuen des Arco Foscari (Abb. 15) im Dogenpalast.⁶⁰ Corradini und seine Werkstatt waren zu dieser Zeit mit hochrangigen Aufgaben aus der Republik offenbar gut ausgelastet.

⁵⁸ Korfu war zu dieser Zeit Teil der Republik Venedig, deren Einflussbereich sich von Friaul bis Zypern erstreckte (Abb. 12), war sie zu dieser Zeit doch die dominante Handels- und Seemacht im östlichen Mittelmeerraum.

⁵⁹ Vgl. Cogo 1996, S. 86–96.

⁶⁰ Vgl. ausführlich ebd., S. 79–85.

Über weitere Aufträge durch Angehörige des venezianischen Adels oder andere Mäzene aus dieser Zeit ist wenig überliefert. Allerdings werden wir im Zuge der Darstellung der Ausstattung der sächsischen Barockgärten durch August den Starken und dessen Berater Raymond Leplat auf Skulpturengruppen stoßen, die offenbar aus solcher Provenienz und dieser Zeit stammen. Konsequenterweise sind diese dann thematisch – dem Geschmack kunstsinniger Mäzene der Zeit entsprechend – überwiegend profanen oder mythologischen Motiven aus der Antike zuzuordnen.

2.2 Ausländische Aufträge und die Rolle der Kunstagenten

Die eingangs vorgestellten europäischen Herrscher nördlich der Alpen hatten zur Untermauerung ihrer jeweiligen Herrschaftsansprüche bei unterschiedlicher Ausgangslage und mit durchaus verschiedenen Intentionen dennoch sehr ähnliche Vorgehensweisen zur Erreichung ihrer Ziele gewählt. Sie bedienten sich des Netzwerks ihrer ausländischen Repräsentanten oder setzten eigens dafür zuständige Agenten ein, um repräsentative antike oder moderne Kunst zur Ausstattung ihrer Residenzen und Gärten zu beschaffen. Diese waren jedoch nicht bloße Einkäufer, sondern übten auch großen Einfluss auf die Art und Weise der Ausstattung aus, waren künstlerische Berater ihrer Herren und in dieser Funktion oft führend in Fragen des jeweiligen künstlerischen Geschmacks.

2.2.1 Savva Lukič Vladislavič in St. Petersburg

„Im Auftrag Eurer Hoheit wurden 24 Marmorstatuen bei den besten Künstlern in Venedig in Auftrag gegeben.“⁶¹ So meldete Graf Savva Lukič Vladislavič, genannt Raguzinskij (Abb. 16), im Dezember 1716 an seinen Dienstherrn, den Zaren Peter I., nach St. Petersburg.

Savva Lukič Vladislavič wurde vermutlich⁶² am 16. Jänner 1669 in Herceg-Novi (Castelnuovo) geboren und entstammte dem Adelsgeschlecht der vladislavischen Grafen, die ihre Besitztümer auf dem Balkan durch die Türkeneherrschaft verloren hatten. Sein Vater, ein Kaufmann, besaß zwei Häuser, eines in Ragusa (dem heutigen Dubrovnik), einer unabhängigen Stadt, und eines in Venedig, wo Lukič Vladislavič wahrscheinlich seine Kindheit verbrachte. Aufgrund des Besitzes in Ragusa wurde er kurzerhand „Il Raguseo“ oder – russisch – „Raguzinskij“ genannt.

Er träumte davon, den Balkan von der osmanischen Herrschaft zu befreien und die väterlichen Besitzungen zurückzuerobern. Da er glaubte, dass die Freiheit mit Hilfe Russlands wiederer-

⁶¹ „Per ordine di Vostra Altezza sono state commissionate ai migliori artisti di Venezia 24 statue di marmo.“ Androsov 1999, S. 7.

⁶² Vgl. dazu ebd., S. 66. Andere Aufzeichnungen nennen den 17. Juni 1668 und als Geburtsort Jasenik in der heutigen Republika Srpska (Bosnien und Herzegowina), wie Androsov selbst angibt.

langt werden könnte, trat er in den Dienst des Zaren Peter des Großen und wurde sein zuverlässigster Mitarbeiter.⁶³ Als sich seine Hoffnungen aufgrund eines missglückten Feldzugs des Zaren zerschlagen hatten, zog er sich – als weltgewandter Mann, der mehrerer Sprachen kundig und gut vernetzt war – darauf zurück, von nun an verstärkt seinen eigenen Interessen als Kaufmann zu folgen, der er freilich auch schon davor gewesen war. Er kam – mit einem Brief, der ihm freies Geleit des Zaren zusicherte – am 1. August 1716 in Venedig an, wo er bis 1722 bleiben sollte, um als Diplomat die Interessen des Zaren zu vertreten.⁶⁴ Er sollte dort in der Folge auch zu dessen Kunstagenten werden. Denn Peter der Große hatte nicht nur außerhalb der neu gegründeten Hauptstadt eine Residenz, den Peterhof, errichten lassen, dessen Garten auf einem nordseitig gelegenen Abhang zum östlichsten Teil des Finnischen Meerbusens hin abfällt, sondern zuvor schon im Zentrum von St. Petersburg auch sein Sommerpalais, mit dem zugehörigen Sommergarten. Die Gärten dieser und anderer Residenzen waren den Usancen der Zeit entsprechend mit herrschaftlich repräsentativen Skulpturen auszustatten. Daraus ergab sich ein breites Betätigungsgebiet für Bildhauer, die – aufgrund des damit verbundenen Renommées – natürlich aus dem heutigen Italien und am besten aus Venedig stammen mussten.

Es ist wahrscheinlich, dass Raguzinskij bereits mit dem Auftrag nach Venedig gekommen war, Skulpturen für den Zaren einzukaufen.⁶⁵ In der Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg befindet sich heute ein Album von 97 Blättern mit Federzeichnungen, davon einige wenige auch mit Aquarellfarbe koloriert, die Skulpturen, Büsten und Marmorsäulen darstellen.⁶⁶ Zu jeder Zeichnung ist das Thema in italienischer Sprache notiert. Ab dem 20. Blatt findet man durchgehend auch den Namen des Bildhauers angegeben, was heute eine wertvolle Quelle zur Identifizierung der hinter der Ausstattung der Barockgärten Peters des Großen stehenden Künstler darstellt.⁶⁷ Das Album verzeichnet dieselben Werke, die in einem Inventar katalogi-

⁶³ Vgl. ebd., S. 65–66. Demnach war Raguzinskij ein kultivierter und intelligenter „Mann für alle Fälle“, der es sich erlauben konnte, bisweilen im Namen der Vernunft auch gegen Anweisungen seines Herrschers zu verstößen, was ihm „seltenen Respekt“ bei Peter dem Großen verschaffte, sodass dieser mit ihm bisweilen wie mit einem Gleichgestellten kommunizierte.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 56.

⁶⁵ Dafür spricht, dass Raguzinskij bereits am 18. August 1716, also keine drei Wochen nach seiner Ankunft in Venedig, an seinen Dienstherrn berichtet: „(...) für die Marmorstatuen habe ich hier einige sehr große Meister gefunden, einige der besten in Italien, und ich habe schon einige von ihnen beauftragt, 6 Statuen von ausgezeichneter Arbeit zu machen (...) und der Preis mit den Marmorsockeln ist hundert Scudi pro Statue, aber es ist keine schnelle Arbeit und sie können nicht vor dem Monat März fertig sein“. Zit. n. Cogo 1996, S. 46.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 45. Es handelt sich um ein Album im Folioformat (370 × 510 mm) mit 97 Blättern (zwei sind verloren gegangen), die Feder- und Aquarellzeichnungen von verschiedenen Skulpturen enthalten: zehn farbige Marmorsäulen mit Kapitellen, zwei gelbe Marmorschornsteine, 70 Büsten, 25 Statuen und zwei Gruppen.

⁶⁷ Androsov (1999, S. 87–88) nimmt an, dass das Fehlen der Autorennamen zu den Büsten auf den ersten Zeichnungen bedeuten könnte, dass diese nicht im Auftrag Raguzinskij's angefertigt wurden, sondern dass er sie auf dem venezianischen Kunstmarkt vorgefunden und aufgekauft haben könnte. Bruno Cogo (1996, S. 47) bemerkt dazu, dass für die kritische Forschung in 17 Büsten ohne Hinweis auf einen Autor die Hand oder die Werkstatt von Orazio Marinali zu erkennen sei.

siert sind, welches einem Brief Peters des Großen vom 30. Mai 1717 an seinen Generalgouverneur Alexander Danilovič Menšikov beigefügt ist.⁶⁸ Nachdem Raguzinskij für den Transport der Kunstwerke mittels eines englischen Schiffes gesorgt hatte, verließ er Venedig und reiste nach Paris, wo er mit dem Zaren⁶⁹ zusammentraf, um ihm einen Bericht über die Lieferung und die Entwürfe der Marmorstatuen auszuhändigen.⁷⁰

Unter den „besten Künstlern in Venedig“, die Raguzinskij gefunden hatte, war der damals erst 28-jährige Antonio Corradini. Zwischen Sommer 1716 und März 1717 wurde er zusammen mit einer Gruppe von venezianischen Bildhauern, die in der Regel zumindest eine Generation älter waren als er, eingeladen, die ersten grundlegenden Kunstschatze des Sommergartens von St. Petersburg zu schaffen.⁷¹ Corradini schuf 18 Büsten und lediglich zwei Statuen. Leider sind fast alle diese Werke verloren gegangen oder an heute unbekannten anderen Orten verblieben. Für die Kommunikation mit Peter dem Großen bediente sich Raguzinskij gezeichneter Skizzen der bestellten oder eingekauften Werke. Es handelt sich dabei um jene Skizzen, die in dem oben erwähnten Album in der Akademie der Wissenschaft in St. Petersburg zusammengefasst wurden. Unter diesen Skizzen von 70 Büsten wurde Corradini mit sechs mythologischen (Abb. 17) und zwölf historischen Themen (Abb. 18 und 19) beauftragt. Unter jenen der 25 Statuen sind zwei (Abb. 20) Corradini zugeordnet.

Während Cogo die Skizzen als „disegni del Raguzinskij“ bezeichnet,⁷² ist Sergej Androsov aufgrund ihres Stils der Ansicht, dass Raguzinskij wohl einen venezianischen Volksmaler beauftragt haben könnte, alle Skulpturen zu bezeichnen, und er selbst sie dann in seiner „gewohnt naiven Art“ in seinen Briefen an den Zaren reproduzierte.⁷³ Es ist davon auszugehen, dass diese Skizzen nicht als Vorlage für die Bildhauer dienten, sondern umgekehrt nach der

⁶⁸ „Quando giungerà a Pietroburgo una nave inviata da Sava Raguzinskij con marmi e altre cose acquistate (...) ordinate di ricevere queste cose secondo l’Inventario“. (Wenn ein von Sava Raguzinskij geschicktes Schiff mit Marmor und anderen gekauften Gegenständen in St. Petersburg eintrifft (...), ordnen Sie an, dass diese Gegenstände gemäß dem Inventar entgegengenommen werden.) Zit. n. Cogo 1996, S. 45. Das erwähnte Schiff, die englische Fregatte John Judith, verließ Venedig Anfang April 1717 und traf am 9. August in England ein. Nach einigen weiteren Wochen kam es in St. Petersburg an.

⁶⁹ In den Jahren 1716/17 war Peter I. nach seiner ersten Reise im Zuge der großen Gesandtschaft ein zweites Mal nach Westeuropa gereist, bemühte sich um die Einbindung Russlands in das europäische Staatsystem, besuchte aufgrund seiner angegriffenen Gesundheit Kuren und traf den jungen König Ludwig XV. in Paris.

⁷⁰ Vgl. Cogo 1996, S. 46.

⁷¹ Vgl. dazu ebd., S. 45–48 und Marx 2010, S. 43. Corradini (* 1688) war nicht der einzige Künstler aus Venedig und Umgebung, an den Raguzinskij Aufträge vergab, aber er war mit damals gerade 28 Jahren der weitaus jüngste. Weitere Aufträge ergingen an Orazio Marinali (* 1643), Bartolomeo Modulo, Pietro Baratta (* 1668), Corradinis Lehrherrn Antonio Tarsia (* 1663), Francesco Penso (* 1666), Giuseppe Torretti (* 1664), die Brüder Marino (* 1662), Paolo (* 1677) und Giuseppe (* 1675) Gropelli, Arrigo Meyring (* 1639), Giovanni Giorgione (Zuanne Zorzon), Alvise Tagliapetra (* 1670) und Giovanni Bonazza (* 1654). Von den 97 Skulpturen aus dem frühen 18. Jahrhundert sind heute noch 40 an verschiedenen Orten erhalten.

⁷² Cogo 1996, S. 154–161.

⁷³ „Forse fu proprio a un pittore di questo tipo che Raguzinskij dette l’incarico di designare tutte le sculture in partenza per la Russia, da questi riprodotte nella propria consueta maniera naïf.“ Androsov 1999, S. 83.

Fertigstellung der Werke durch die beauftragten Künstler und vor der Abfahrt der John Judith von Venedig nach St. Petersburg zur Information von Raguzinskijs Dienstherren angefertigt wurden.

Verblieben sind heute von den 18 Büsten Corradinis im Sommergarten lediglich zwei, nämlich die von Augustus' Gattin *Scribonia* (Abb. 21) und jene von *Petronia*, der ersten Gattin des Vitellius (Abb. 22). Von den beiden ganzfigurigen Statuen ist einzig die der *Nereide* (Abb. 23) auf uns gekommen.

Vergleicht man die jeweiligen Skizzen zu *Scribonia*, *Petronia* und *Nereide* mit den heute in St. Petersburg vorhandenen Skulpturen, so fällt auf, dass die Skulpturen bei weitem nicht den grotesk gelängten Skizzen des Raguzinskij entsprechen, sondern rundlichere, realistischere Proportionen aufweisen.

Der Hals von Corradinis *Scribonia* (Abb. 21) kann zwar nicht als kurz bezeichnet werden, er ist aber nicht so unverhältnismäßig gelängt wie jener in Raguzinskijs Skizze (Abb. 21a). Grundsätzlich entspricht Corradinis *Scribonia* jedoch der Skizze in Kopfhaltung nach ihrer rechten Seite, Schmuck und Gesichtsausdruck, wobei die Neigung des Kopfes in der Skizze etwas unnatürlich wirkt. Eine Porträthähnlichkeit mit der antiken *Scribonia* kann naturgemäß weder in der Skulptur noch in der Skizze gegeben sein. Über der rechten Schulter der Statue ist ein Umhang erkennbar, über ihrer linken Schulter eine lange Strähne des ansonsten kurzen, gewellten Haares. Sie trägt eine Perlenkette mit einem von Perlen gefassten ovalen Anhänger. Was aber ebenso auffällt, ist, dass ihre Büste, insbesondere ihre rechte Seite, nur von einem sehr dünnen Schleier bedeckt zu sein scheint, der ihre Körperformen deutlich erkennen lässt. Raguzinskijs Skizze zeigt dagegen eine eher robust wirkende Oberbekleidung, allenfalls kann ein Punkt als Andeutung einer Brustwarze interpretiert werden. Glückhafterweise ist die Büste der *Scribonia* erhalten geblieben. Denn sie gibt so einen Hinweis, dass Corradini auch bei der einen oder anderen Büste für Peter den Großen bereits Versuche in jene Richtung gemacht haben könnte, die bald darauf zu seinem Markenzeichen werden sollte: der Darstellung scheinbar transluzenter Bekleidung in einer marmornen Skulptur. Noch im Dezember desselben Jahres sollte Corradini mit einer völlig verschleierten Frauenfigur in Venedig großes Aufsehen erregen, die Balestra zu seiner Eloge über Corradini in dem oben zitierten Brief an Francesco Gabburri veranlasste.

Abgesehen von solchen interessanten Details dürfte nicht nur die Büste der *Scribonia*, sondern auch jene der *Petronia* (Abb. 22) angesichts ihrer künstlerisch wenig überzeugenden Gestal-

tung eher ein Produkt der Werkstatt Corradinis sein,⁷⁴ was aufgrund des Umfangs des Auftrages und der knapp bemessenen Zeit zu dessen Realisierung nicht verwundern mag. Corradini hat möglicherweise nur hin und wieder selbst Hand angelegt.

Mit derselben Schiffsladung kamen wohl die beiden Skulpturen der *Nereide* und der *Najade* nach St. Petersburg, von welchen heute noch die *Nereide* (Abb. 23) – nach Beschädigungen an Kopf und linkem Arm restauriert – verblieben ist. Auch sie ist, verglichen mit der Skizze des Raguzinskij (Abb. 20a), weniger gelängt und erscheint wohlproportionierter. Sie ist in der Art einer muschelbekrönten Venus Pudica gestaltet, die mit ihrer Rechten vor ihrer Körpermitte einen herabgeglittenen Umhang festhält und mit ihrer Linken eine Blume vor die Brust hält. Auch zu ihr ist zu bemerken, dass sie in ihrer künstlerischen Qualität nicht dem von Corradini gewohnten Niveau entspricht.⁷⁵

Im Peterhof respektive dessen Depot finden sich heute zwei Fragmente von Statuen, die von ganz anderer Art sind und eher dem entsprechen, was Corradini erstmals 1717 großen Ruhm einbrachte: eben dem, was in Stil und Art der den Kopf einschließenden Verschleierung zu seinem Markenzeichen werden sollte (siehe auch Abb. 7 und 8). Eine *Fede* (Abb. 24), die Raguzinskij auf 100 Golddukaten schätzte, kam im Juli 1719 mit der Fregatte Cesare in Russland an, die Statue der *Religione* (Abb. 25–27), die bereits 150 Golddukaten gekostet hatte,⁷⁶ folgte im September 1722 mit der Fregatte Corona. Beide Statuen waren für den Sommergarten bestimmt, wurden dort auch aufgestellt und erfreuten sich lange Zeit der Bewunderung des Publikums. Die Statuen blieben etwa siebzig Jahre lang im Sommergarten, fanden dann ein neues Zuhause im Winterpalast und verschwanden kurz vor Mitte des 19. Jahrhunderts. Jeanette Matzulevitsch, eine Spezialistin der russischen Bildhauerei des 17. und 18. Jahrhunderts und Kuratorin der Eremitage-Museen, führte 1936 und 1965 Forschungen durch, die die Existenz von zwei sehr bedeutenden Skulpturen Corradinis im Sommergarten in St. Petersburg belegten, die 1722 vom künstlerischen Agenten des Zaren, Raguzinskij, in Venedig bestellt wurden.⁷⁷ Der Vergleich der aufgefundenen Fragmente mit einer Graphik von Corradinis *Religione*, die in der Graphischen Sammlung der St. Petersburger Eremitage existiert, erlaubte es aufgrund der Charakteristik des Faltenwurfes sowie der Fußstellung auf der Plinthe festzu-

⁷⁴ Zu diesem Schluss kommt auch Androsov (1999, S. 130–131 u. 227).

⁷⁵ Zu dieser Zeit, um 1716/17, muss Corradini auch die großen Skulpturengruppen für den Marchese Gabrielli hergestellt haben, die später im Garten des Holländischen Palais in Dresden ihren nächsten Aufstellungsort finden sollten (siehe weiter unten). Es ist daher naheliegend, dass er – dank der offenbar guten Auftragslage zu dieser Zeit – nicht alles selbst herstellen konnte und überwiegend seine Werkstätte mit diesem Großauftrag beschäftigte, was mögliche Qualitätsunterschiede in der Ausführung erklären würde.

⁷⁶ Vgl. Deckers 2010, S. 224. Corradinis Marktwert war gestiegen. Der Ruhm, den er sich in Venedig seit 1717 erworben hatte, führte innerhalb von drei Jahren bereits zu einer Preissteigerung um 50 %.

⁷⁷ Vgl. Cogo 1996, S. 197.

stellen, dass diese jedenfalls von zwei verschiedenen Werken stammen mussten. Somit konnten die Fragmente einer *Fede* und einer *Religione* eindeutig zugeordnet werden.

2.2.2 Raymond Leplat in Dresden

Als ein gewisser Raymond Leplat (Abb. 28), flämischer Baron und Hugenotte im Dienste Augusts des Starken, im Jahr 1722 zu einer längeren Europareise aufbrach, die ihn über Prag nach Italien, Frankreich und dann, auf dem Rückweg nach Sachsen, abermals nach Italien führte, kam er dabei auch zweimal nach Venedig. Sein Auftrag war es, Kunstwerke (Gemälde, Antiken, aber auch moderne Skulpturen) einzukaufen, denn sein Dienstherr wollte nicht nur eine Kunstsammlung einrichten,⁷⁸ sondern auch seine Residenz in Dresden im modernen Barockstil erstrahlen lassen. Das, was er auf seiner Grand Tour in Versailles gesehen hatte, suchte er nun im Garten des Holländischen Palais in Dresden zu kopieren.⁷⁹ Leplat seinerseits hatte die Gemäldegalerie in Schleißheim und das Antiquarium in München besichtigt und war zu dem Schluss gekommen, dass sein Dienstherr zu wenige Originale berühmter Meister und Antiken besaß, um ähnliche Sammlungen einzurichten.⁸⁰

Obwohl Leplat entscheidenden Einfluss auf das Dresdner Kunstleben und das Werden der Kunstsammlungen der Wettiner ausübt, ist er heute dennoch weitgehend unbekannt. Er wurde am 22. Dezember 1663 in Gent geboren, und es ist wenig über seinen Werdegang bekannt, bevor er Ende des 17. Jahrhunderts am Hof des sächsischen Kurfürsten auftauchte. August der Starke hatte ihn am 24. April 1698 zum „Ober-Inspector der Architectur“ ernannt und ihm eine Besoldung von jährlich 800 Talern gewährt, die im Jahr 1702 auf 1.200 Taler erhöht wurde.⁸¹

Leplat war nicht nur zum „Ober-Inspector der Architectur“ ernannt worden, sondern zugleich nach französischem Vorbild zum „Ordonnateur du Cabinet“, was umfangeichen Einfluss mit sich brachte.⁸² Virginie Spenlé dazu: „Leplat galt am Hof Augusts II. als Autorität in Ge-

⁷⁸ Vgl. Spenlé 2006, S. 224.

⁷⁹ Vgl. Marx 2010, S. 38.

⁸⁰ Vgl. Spenlé 2006, S. 225.

⁸¹ Vgl. dazu Spenlé (2006, S. 219), die ergänzt: „Aus der Übersicht der Hofkasse geht hervor, dass Leplat zu Beginn des 18. Jahrhunderts von den Architekten, Ingenieuren und Künstlern, die eine jährliche Pension vom König bezogen, am besten entlohnt wurde.“

⁸² Dieser Titel war offensichtlich in Anlehnung an die Tätigkeitsbeschreibung von Charles Le Brun entstanden, der als „Ordonnateur du Cabinet“ die Aufsicht über die Gemäldesammlung Ludwigs XIV. innehatte. Leplats Tätigkeit umfasste aber mehr als jene Le Bruns, denn als Architekt war er auch für die Einrichtung der Sammlung im Schloss zuständig, wofür er etwa 550 Bildwerke aus der Kunstkammer entnahm. Er veranlasste auch eine erste Inventarisierung der Sammlung. Als „Ober-Inspector der Architectur“ hatte er eine hohe Stellung im Oberbauamt inne, nahm an den wöchentlichen Sitzungen teil und übte so Einfluss auf die Durchführung künstlerischer Aufträge aus. Ebenso hatte er ein Mitspracherecht bei der Beurteilung von jungen Künstlern und war selbst für das Anstellen neuer Künstler zuständig. So verpflichtete er bei einer Paris-Reise 1714/15 den Le-Brun-Schüler Louis de Silvestre nach Dresden, wo dieser ab 1716 für jährlich 1.000 Taler die Stelle

schmacksfragen. Er unterrichtete den Kurprinzen in kunsttheoretischen und kunsthistorischen Fragen⁸³ und hatte zu seinem Gebrauch auch ein Traktat mit dem Titel ‚Kurze Einleitung zur Kenntnis der Malerei‘ (*Introduction abrégé à la connaissance de la peinture*) verfasst.⁸⁴ Vor allem übernahm er die meisten Kunstkäufe: Er war der ‚eigentliche Kunstagent des Königs‘, wie ihn Otto Gustav Müller bezeichnete.⁸⁵

Ob er bei seinem Aufenthalt in Venedig den Grafen Raguzinskij traf, denn dieser war im Jahr 1722 ja noch am Ort, ist nirgends belegt, es ist aber auch nicht auszuschließen, werden die beiden doch aufgrund ihrer Aufträge wohl in denselben Kreisen von Künstlern und Sammlern verkehrt haben. Als Konkurrenten auf dem Feld der Kunstsammler werden sie mutmaßlich zumindest voneinander gewusst haben. Auf der Ausschau nach Bildern und Plastiken suchte Leplat mehrere Sammler auf. Darunter war auch der Feldmarschall der Republik Venedig, Matthias Johann Reichsgraf von der Schulenburg,⁸⁶ dessen Denkmal auf Korfu (Abb. 11) Corradini einige Jahre zuvor im Auftrag der Republik Venedig hergestellt hatte. Es war aber offenbar nicht leicht, in Venedig etwa Bilder zu erwerben, da neben Zweifeln, die an der Originalität vieler Werke bestanden, auch die Preisvorstellungen der Besitzer oft hinderlich waren.⁸⁷

des Oberhofmalers (Premier Peintre du Roi) einnahm und bis 1748 in Dresden verblieb. Nachdem 1713 in Preußen der äußerst sparsame Friedrich Wilhelm I. (der Soldatenkönig) den Thron bestiegen hatte, war die Existenz der dortigen Künstler gefährdet. So bot Leplat mehreren Franzosen Anstellung am Dresdner Hof, wie etwa dem Tapissier Pierre Mercier, der mit mehreren Berliner Tapissiers und finanzieller Unterstützung des Kurfürsten in Dresden eine Teppichmanufaktur gründete. Auch der preußische Hofmaler Antoine Pesne sowie dessen Schwiegervater Jean Baptiste Gayot Dubisson wurden immer wieder für den sächsischen Hof tätig.

⁸³ Das ist eine interessante Parallele zu Wien, wo Kaiser Leopold I. den älteren Fischer von Erlach als Kunsterzieher für den 18 Jahre früher geborenen, späteren Kaiser Joseph I. angestellt hatte. Eine Information darüber könnte beim Zusammentreffen des aus Wien kommenden Peter I. mit August dem Starken 1698 in Lwow geflossen sein, denn Donnert (1989, S. 48) schreibt, dass der Zar im selben Jahr – also vor seiner Rückreise über Lwow – auch mit Kaiser Leopold I. verhandelt und dabei dessen Familie, also auch die späteren Kaiser Joseph I. und Karl VI., kennengelernt hatte. Dass man sich hier nicht auch über Erziehungsfragen ausgetauscht hätte, wäre wohl unwahrscheinlich. Der Wiener Kaiserhof war hier möglicherweise ein Vorbild für Dresden gewesen.

⁸⁴ Raymond Leplat sollte später, nach dem Kauf der antiken Skulpturen der Sammlungen des Fürsten Chigi und des Kardinals Albani, beauftragt werden, diese Kunstwerke im Rahmen einer Sammlung von Stichen festzuhalten, um Friedrich Augusts „Schätze“ zu dokumentieren. Diese Stichsammlung mit dem Titel *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden* wurde 1733 – im Todesjahr Augusts des Starken – fertiggestellt und sollte zuletzt insgesamt 230 Stiche umfassen. Die dort enthaltenen Stiche von 198 antiken Skulpturen wurde zuletzt durch 32 Stiche moderner Skulpturen – „Marbres Modernes“, die auch Corradinis nach Dresden gelangte Werke beinhalteten – ergänzt. Sie bildet heute die wesentliche Dokumentation über Corradinis Werke in Dresden. Vorbilder waren hier ebenfalls Ludwig XIV., Versailles und der Peintre du Roi, Charles Le Brun, der für seinen König ebenfalls dessen Sammlung in Stichen dokumentieren ließ.

⁸⁵ Spenlé 2006, S. 220. Das Zitat von Otto Gustav Müller bezieht Spenlé aus dessen Werk *Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des vorigen Jahrhunderts* aus dem Jahr 1895, S. 139.

⁸⁶ Vgl. Spenlé 2006, S. 225.

⁸⁷ Dennoch konnte er im Dezember 1722 vermelden, er habe ca. 100 italienische Gemälde erworben. Vgl. ebd., S. 225.

Günstig ergab es sich für Leplat, dass zur selben Zeit der Florentiner Marchese Gabrielli, der sich in Venedig angesiedelt hatte, wegen Spielschulden in finanzielle Schwierigkeiten geraten war, und so gelang es ihm Ende August 1722 kurzfristig, von diesem zu guten Konditionen (Kaufpreis 3.000 Dukaten) vier gleich große, moderne Marmorgruppen zu erwerben. Es handelt sich bei diesen um Werke Corradinis,⁸⁸ nämlich: *Apoll schindet Marsyas* (Abb. 29), *Zephyr und Flora* (Abb. 30), *Ariadne und Bacchus* (Abb. 31) sowie *Venus und Adonis* (Abb. 32).⁸⁹ Leplat ließ bei Corradini für diese Gruppen neue Marmorsockel anfertigen und verschiffte sie im Dezember 1722 zusammen mit anderen Kunstwerken (darunter auch antike Büsten) nach Dresden. Alle diese vier Gruppen finden sich laut Barbara Marx in einem ersten Skulptureninventar aus dem Jahr 1726 für den Garten des Holländischen Palais.⁹⁰ Auf einem mit 1727 datierten Stich von Johann Augustus Corvinus (Abb. 33) sind sie bildlich dargestellt. Weitere hier zu sehende Werke Corradinis sind die zentrale Figur *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*⁹¹ und zwei die Hafeneinfahrt flankierende Zentaurengruppen.⁹² Ebenfalls erkennbar ist rechts der Mittelachse die Gruppe *Wahrheit und Skulptur*, eine Darstellung zum Paragone zwischen Malerei und Skulptur. Sollte die Datierung für *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* (Abb. 34a) mit 1719 stimmen,⁹³ so kann die Gruppe *Wahrheit und Skulptur* (Abb. 35) als die einzige Skulpturengruppe gelten, die von Leplat bei Corradini in Auftrag gegeben wurde.

⁸⁸ Leplat berichtet darüber in einem mit 29. August 1722 datierten Brief an König August II. aus Venedig. Unter anderem schreibt er: „Der Künstler ist ein berühmter Meister; er hat für den Zaren gearbeitet.“ Zit. n. Marx 2010, S. 57.

⁸⁹ Vgl. Marx 2010, S. 43 u. 61. Die Gruppe *Venus und Adonis* wird in Leplats Stichwerk für August den Starken unter dem Titel *Diana und Endymion* geführt. Aus einem Brief Leplats an König August II. vom 5. September 1722 geht hervor, dass diese Gruppen sechs Jahre zuvor geschaffen wurden, was eine Datierung auf 1716/17 erlaubt.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 40.

⁹¹ *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* wird um 1719 datiert (vgl. Cogo 1996, S. 241 und Klemenčič 2005, S. 194), was bedeutet, dass sie keine Auftragsarbeit Leplats gewesen sein kann. Cogo behauptet sogar, sie wäre bereits 1719 in Dresden gewesen, was allerdings kaum zu erklären wäre, ist Leplat doch offenbar erstmals im Jahr 1722 in Venedig eingetroffen. Möglicherweise geht diese Datierung auf den Stich von Johann August Corvinus (Abb. 33) zurück, welcher bisweilen auch mit der Jahreszahl 1719 datiert zu finden ist (vgl. etwa Delau 1988, S. 223). Am 20. August 1719 fand die Hochzeit des Kurprinzen Friedrich August II. mit Maria Josepha, der Tochter Kaiser Josephs I., statt, was eine Motivation für eine Rückdatierung des prächtigen Ambientes in späteren Jahren gewesen sein mag. Nach Brantl (2008, S. 9) war diese Figurengruppe Teil des zweiten Schiffstransports von Venedig nach Dresden. Wer sie aber tatsächlich bei Corradini in Auftrag gegeben hat, bleibt unklar.

⁹² Die beiden Zentaurengruppen sind von Corradini signiert und datiert mit 1716, fallen also in jene Zeit, in der Corradini auch für den Zaren arbeitete. Marx (2010, S. 43) zitiert dazu einen undatierten Brief Leplats an August II., in dem er schreibt, er habe noch zwei schöne Statuen gefunden, die für den Zaren angefertigt wurden, und wolle sie ihm „wegnehmen“, wenn der König mit einer Geldsumme aushelfen wollte. Es ist bis heute unklar, um welche und wessen Werke es sich dabei gehandelt haben mag. Denkbar wäre auch, dass es sich um diese beiden Raptusgruppen von Corradini gehandelt hat. Die venezianischen Bildhauerwerkstätten waren jedenfalls – wie Marx (ebd.) schreibt – beim Eintreffen Leplats in Venedig immer noch mit dem Ausstattungsprogramm für die Zarenresidenzen in St. Petersburg beschäftigt.

⁹³ Vgl. Anm. 92.

Da August der Starke bereits im Jahr 1728 andere Pläne mit dem Holländischen Palais hatte,⁹⁴ wurde der barocke Skulpturengarten bald wieder ausgeräumt und die antiken und modernen Skulpturen in den sogenannten Großen Garten in Dresden respektive direkt ins dortige Palais transferiert, das der Vater Augsuts, Kurfürst Johann Georg III., errichten hatte lassen. Im Zuge des Siebenjährigen Krieges 1756–1763 kam es im Großen Garten zu umfangreichen Zerstörungen und Verwüstungen durch die preußischen Truppen, auch an Skulpturen. Durch Versteigerungen in den 1830er Jahren wurde das Skulpturenensemble weiter stark dezimiert.

Im Großen Garten zu Dresden (Abb. 36) befinden sich bis heute sechs Werke Corradinis. Neben den beiden Zentaurengruppen und der Gruppe *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* gibt es noch drei große Vasen des Künstlers. Da Vasen in Corradinis Œuvre sonst nicht bekannt sind, ist davon auszugehen, dass sie ebenfalls auf einen konkreten Auftrag des sächsischen Kurfürsten hin entstanden sind.

Zwei große Prunkvasen (Abb. 37)⁹⁵ sind am stadtseitigen Haupteingang am Beginn der sogenannten Hauptallee (Abb. 38) aufgestellt,⁹⁶ an deren anderem Ende, zum Palais hin, sich vor dem sogenannten Schmuckplatz die beiden Zentaurengruppen (Abb. 39) befinden. Diese beiden Raptusgruppen aus der griechischen Mythologie, die von Leplat beide ohne Unterscheidung als *Centaure et Deianire* bezeichnet werden, sind heute noch im Original zu sehen. Es handelt sich bei der einen um *Nessus und Deianeira* aus der Heraklessage (Abb. 40), bei der anderen um die Gruppe *Euritio und Ippodamia*⁹⁷ aus der Theseussage (Abb. 41).

Dass der Große Garten in seinem innersten Kern zunächst eine barocke Gartenanlage war, ist am Übersichtsplan (Abb. 36) noch gut zu erkennen.⁹⁸ Um das zentrale Palais herum befanden sich acht sogenannte Kavaliershäuser, von denen heute nur mehr fünf vorhanden sind. In der Verlängerung der Hauptallee über das Palais und den Schlossteich hinaus ist die sogenannte

⁹⁴ Das Holländische Palais war dazu ausersehen, nach einem Umbau in eine vierflügelige Anlage und Umbenennung in Japanisches Palais als Standort der Porzellansammlung Augsuts des Starken verwendet zu werden. Als Japanisches Palais ist es bis heute erhalten und als Museum in Benutzung.

⁹⁵ Die beiden sind von Leplat schlicht als *Vase de Marbre a basrelief* bezeichnet. Eine Vase stellt in ihrem Relief die vier (damals bekannten) Erdteile dar, die andere die vier Elemente. Dabei handelt es sich um für die damalige Zeit nicht ungewöhnliche Motive.

⁹⁶ Die originalen Vasen fehlten dort in den letzten Jahren. Man hat sie – wohl aus der Erfahrung mit der abgekürzten Üppigkeitsvase (vgl. Anm. 98) – aus der Aufstellung im Freien entfernt und sie im Jahr 2021 durch Repliken aus Carraramarmor ersetzt.

⁹⁷ Ich folge hier Bruno Cogo (1996, S. 254), der dazu schreibt, dass letztere üblicherweise als *Euritio und Ippodamia* bezeichnet wird. Es wäre zwar denkbar, dass Corradini hier zweimal dieselbe Gruppe dargestellt hat, aber an ihrem heutigen Aufstellungsort, wo sie – nachdem Leplat sie erworben hat – einander gegenüberstehen, wäre es widersinnig, zweimal dasselbe mythologische Thema zu zeigen.

⁹⁸ Der Große Garten wurde – nach Vollendung des von Kurfürst Johann Georg III. in Auftrag gegebenen Palais – ab dem Jahr 1683 wesentlich vom Barockbaumeister und Gartenkünstler Johann Friedrich Karcher nach französischen Gestaltungsprinzipien angelegt. Nach Jahrzehntelanger Vernachlässigung erfolgte im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts eine Umgestaltung weiter Bereiche des nun auch erweiterten Gartens durch den Dresdener Obergartendirektor Friedrich Bouché im Stile eines englischen Gartens. Vgl. Donath/Puppe 2015.

Üppigkeitsvase (Abb. 42) positioniert.⁹⁹ Im Zuge der Umgestaltung des Großen Gartens, um den herum sich auch die wachsende Stadt Dresden weiter ausbreitete, im Stile eines englischen Gartens wurde auch ein künstlicher See, der sogenannte Carolasee, angelegt. Nahe diesem findet man heute Corradinis Gruppe *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, abseits jeglicher Symmetrie in der Anlage des Parks, was ja dem Wesen eines englischen Gartens entspricht.

2.2.3 Joseph Emanuel Fischer von Erlach in Wien

„Freipass für die am hohen Markt neu erbauende St. Josephi Vermählungssäulen zu Venedig bestellte und herzubringende sieben weismarmorn Statuen“¹⁰⁰ lautet der Beginn eines von Antonio Corradini mit 30. November 1728 datierten Dokuments, ausgestellt für den Transport einer in Venedig hergestellten Gruppe von sieben Marmorstatuen nach Wien. Der Auftrag dazu war offenbar durch Joseph Emanuel Fischer von Erlach (Abb. 45b) nach Venedig ergangen, hatte dieser doch für seinen Dienstherrn, den habsburgischen Kaiser Karl VI., für die Erfüllung eines Gelübdes von dessen Vater Leopold I.¹⁰¹ (Abb. 46) zu sorgen. Dieser hatte im Jahr 1702 gelobt, dass er, sollte sein Sohn Joseph (Abb. 47) gesund aus der Schlacht bei Landau zurückkehren, dem heiligen Joseph eine Denksäule errichten wolle.¹⁰² Nachdem der Sohn heil und siegreich aus der Schlacht heimgekehrt war, beauftragte Leopold I. seinen Hofarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach (Abb. 45a) mit dem Entwurf zu einer Josephssäule. In einem Stich von Christian Engelbrecht und Johann Andreas Pfeffel aus dem Jahr 1706 (Abb. 48) ist der Entwurf der *Josephssäule* festgehalten.¹⁰³ Sedlmayr bezeichnet das Bauwerk als Fischers bizarres Gebilde, und es gelinge nur schwer dieses zu beschreiben. Er

⁹⁹ Die Üppigkeitsvase, die sich heute im Großen Garten von Dresden befindet, ist nicht Corradinis Original: Dieses wurde im Jahr 2005 durch einen Sturm vom Podest geweht und zerbrach in viele Einzelstücke. Sie wurden zwar wieder zu einer Vase zusammengesetzt, an eine Aufstellung im Freien war jedoch nicht mehr zu denken. Es wurde daher ein Abguss aus Kunstharsz angefertigt und dieser auf dem alten Podest aufgestellt. Das Original befindet sich laut Auskunft der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen in einem für die Öffentlichkeit nicht zugänglichen Depot beim Sächsischen Immobilien- und Baumanagement. Die im Großen Garten befindlichen antiken und barocken Skulpturen erfuhren im Zuge der Fährnisse der Jahrhunder te mehrfach Beschädigungen oder verschwanden ganz, sodass sich heute nur mehr ein Bruchteil des ursprünglichen Bestandes dort befindet. Auch die Üppigkeitsvase hat im Laufe der Zeit mannigfache Beschädigungen erlitten. So dürften im Zweiten Weltkrieg nicht nur der linke Arm Amors und sein Lorbeerzweig, sondern auch der Kopf der Psyche verloren gegangen sein. Der heutige Gesichtsausdruck der Psyche wirkt glatter und strenger, weniger sinnlich als jener in Leplats Stichsammlung (Abb. 43) oder wie er noch in Abb. 72 – einer alten, undatierten Photographie der originalen Vase – erkennbar scheint. Laut einem Eintrag in Wikipedia dürfte bei der Rekonstruktion des Kopfes der Psyche der Kopf der Germania (Abb. 44) von der im Jahr 1949 abgetragenen Siegessäule vom Dresdener Alt-Markt als Vorbild verwendet worden sein. Vgl. dazu auch weiter unten, Anm. 162.

¹⁰⁰ Matsche 1981, S. 496, Anm. 736 und Zacharias 1960, S. 155–156, Anm. 2.

¹⁰¹ Vgl. Zacharias 1960, S. 155–156.

¹⁰² Zu den Details der komplexen Entstehungsgeschichte des Josephs- oder Vermählungsbrunnens vgl. Matsche 1981, S. 187–201.

¹⁰³ Da der Stich aus dem Jahr 1706, dem Jahr seiner Einweihung, stammt, bleibt unklar, ob dieser nach einem etwa mit Feder gezeichneten Entwurf oder nach dem gebauten Objekt entstanden ist.

charakterisiert den Entwurf als eine „ungemeine“ Erfindung in einem „borrominesken“ Geist, ohne dass irgendein konkretes Motiv Borrominis direkt übernommen werde, bemerkt aber auch, dass diesem übersteigerten Entwurf „etwas Dilettantisches“ anhaftete.¹⁰⁴ Der Entwurf war zum Zeitpunkt des Ablebens Kaiser Leopolds I. noch in keiner Weise ins Werk gesetzt, sodass dieser 1705 noch am Totenbett verfügte, dass die Josephssäule jedenfalls zu errichten sei. Die Errichtung des Colossos¹⁰⁵ wurde sodann in aller Eile auf dem Hohen Markt umgesetzt. Allerdings nicht – wie vorgesehen – in weißem Marmor, sondern „zunächst“ nur als Provisorium, in weiß gefasstem Holz. In dieser Form wurde die Josephssäule im Jahr 1706 am 19. März (also dem Josefstag) eingeweiht. Galgen und Pranger, die vor der Errichtung der Josephssäule hier gestanden waren, wurden abgerissen.¹⁰⁶

Ein Stich (Abb. 49) von Johann Adam Delsenbach¹⁰⁷ aus dem Jahr 1719 zeigt zwischen dem Brunnenhaus links und der Schranne¹⁰⁸ rechts hindurch den Hohen Markt zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Blickrichtung Südosten zur Rotenturmstraße. Es wurde hier zu dieser Zeit ein Viktualien- und vor allem Fischmarkt betrieben, erkennbar an den großen Wasserbottichen im Vordergrund. Der Stich zeigt – bei aller gebotenen Vorsicht, die Größenverhältnisse in solchen Stichen betreffend – in der Mitte des Marktes die weit über die Höhe der Häuser aufragende Josephssäule. Er zeigt die Steilheit der Konstruktion und dass die Schauseite – der Topographie des Platzes nach zu urteilen – nach Südwesten gerichtet ist.

Der Stich zeigt weniger die Schauseite, sondern mehr die nordwestliche Seite des gebauten Tempiettos und löst so das Rätsel um den Übergang des seitlichen Architravs zur Kuppel an der Außenseite (Abb. 50). Zu sehen ist nämlich, dass die Kuppel oberhalb der seitlichen Säu-

¹⁰⁴ Sedlmayr 1997, S. 225. Sedlmayr weist auch darauf hin, dass andere Skizzen Fischers, die von Engelbrecht und Pfeffel gestochen wurden, von jenem jeweils signiert wurden, diejenige für die Josephssäule jedoch nicht. Es wäre nicht undenkbar, dass es sich bei dem Entwurf um eine von Fischer betreute Entwurfsarbeit seines Schülers, des jungen Königs und Kronprinzen Joseph I., selbst handelt, worüber vor Sedlmayr schon Albert Ilg spekuliert hatte. Ilg (1895, S. 474–483) weist darauf hin, dass dies von mehreren Autoren so überliefert sei, und führt dann im Weiteren etwas unübersichtliche Überlieferungen zur Entstehung, zum errichteten Provisorium und zur, wie er es nennt, „Wiedererrichtung“ des heutigen *Josephsbrunnens* durch Fischers Sohn Joseph Emanuel aus. Dabei korrigiert er zum Teil falsche Überlieferungen, die etwa Corradini eine Mitarbeit an der ersten Josephssäule mit „in Erz gegossener Figurengruppe“ zuschreiben. Letzteres ein Fehler, den Felix Czeike (20045, S. 533) in seinem *Historischen Lexikon Wien* dennoch übernommen hat. Es ist nicht bekannt, dass Corradini, der, wie man heute weiß, damals gerade erst 18 Jahre alt gewesen ist, jemals mit Erzguss gearbeitet hätte.

¹⁰⁵ „Die lateinisch geschriebenen Topographien des alten Wien bedienten sich häufig des Ausdruckes *colossi*, wo sie eine gewisse Kategorie von Monumenten beschreiben. Damit sind die freistehenden Denkmale, die ‚Säulen‘, am Hof, auf dem Graben und am Hohen Markt gemeint [...].“ Ilg 1895, S. 473–474.

¹⁰⁶ Vgl. Czeike 2004-5, S. 533.

¹⁰⁷ Johann Adam Delsenbach (1687–1765) war ein aus Nürnberg stammender Zeichner und Stecher, der auch immer wieder für Fischer von Erlach als solcher tätig wurde. (Zu Stechern, welche für Fischer arbeiteten, vgl. im Detail etwa Ilg 1895, S. 546–551.)

¹⁰⁸ Als Schranne wurde das alte Stadtgericht bezeichnet. Auf dem Treppenabsatz davor, unter dem Renaissance-Portikus, wurden die Urteile verkündet.

len des Tholos an der Oberseite konkav nach unten eingedrückt erscheint. Dadurch wird seitlich kein Segmentgiebel notwendig, sondern es wird derart ein horizontaler Verlauf des konkaven Gesimses über dem ebenso horizontalen Architrav möglich. Diese (seitliche) Ansicht zeigt auch, wie man sich nach dem Stich von Engelbrecht und Pfeffel nur vorstellen konnte, mehr als zwei, nämlich immerhin drei von mutmaßlich vier Voluten und ergänzt so insgesamt den Stich von Engelbrecht und Pfeffel von 1706.

Oberhalb des horizontalen Architravs ist bei der Josephssäule alles sphärisch, und Fischer von Erlach präsentiert uns hier sogar – wenn man es so sehen will – mit dem nach hinten gezogenen sphärischen Segmentbogen, der die Schauseite oben einrahmt, die Form eines Diadembogens,¹⁰⁹ allerdings ein Negativ davon, quasi einen „Abdruck“ in konkaver, nach hinten oben gebogener Form. Somit wird vielleicht klarer, was Sedlmayr mit dem „borrominesken“ Geist gemeint haben könnte: Betrachtet man das Spiel von konkav und konvex geschwungenen sphärischen Flächen und Bögen an dieser Kuppel, so weckt das Assoziationen zu den sphärischen Elementen der Fassade von *San Carlo alle quattro Fontane* (Abb. 50a) des Francesco Borromini in Rom, die in sphärischem Spiel, im unteren Geschoß auf glatten Säulen mit Kompositkapitellen ruhend, ein über alle drei Achsen konkav-konvex-konkav verlaufendes, abgetrepptes Gesims über ebenso geschwungenem Gebälk und Mauerwerk aufweist, während im oberen Geschoß alle drei Achsen konkav einschwingen, somit in der Mittelachse Raum für einen Balkon entsteht, jedoch völlig offen bleibt, wo in dieser Fassade etwa eine Grundebene zu fassen wäre.¹¹⁰

Da Holz der Verwitterung wenig entgegenzusetzen hat, verfiel dieses Provisorium allmählich, und es war dieser Säule kein langes Dasein beschieden. Zudem war der noch junge Kaiser Joseph I. im Jahr 1711 zum Entsetzen aller, und insbesondere auch Fischers von Erlachs, der hohe Erwartungen in den jungen Regenten gesetzt hatte, unerwartet an den Pocken verstorben. Eine Umsetzung in beständigerem Material, wie etwa Marmor oder Bronze, noch zu Fischers Lebzeiten war unterblieben. Die provisorische Säule wurde in der Folge recht bald ein Opfer der Verwitterung und musste im Jahr 1725 abgetragen werden.¹¹¹

¹⁰⁹ Der sogenannte Diadembogen, wie ihn Johann Bernhard Fischer von Erlach wenige Jahre später am Portal des Palais Dietrichstein (heute Palais Lobkowitz) in Wien und am Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg realisieren ließ, gilt als ebendessen Erfindung. Im Hochaltar der Franziskanerkirche (Abb. 51) hatte Fischer der Madonna die Illusion eines Tempiettos aus einem vorne hoch aufschwingenden, mit Rankenwerk verzierten Diadembogen, mit ebensolchem Pendant, das sich hinter der Madonna konkav hinabschwingt, gebaut. Hier zeigt sich der Bernini-Schüler, dem die Cornaro-Kapelle in Santa Maria della Vittoria in Rom wohlbekannt gewesen sein muss.

¹¹⁰ Vgl. Sedlmayr 1960, S. 83.

¹¹¹ Vgl. Kreul 2006, S. 242.

Ein Stich von Salomon Kleiner (Abb. 52) aus der Zeit um 1750 zeigt eine veränderte Situation auf dem Hohen Markt. Die *Josephssäule* wurde als *Josephsbrunnen* (Kleiner bezeichnet sie noch als „Ehren Säule“) neu, und diesmal in festem Material, aus Kaiserstein, Untersberger Marmor sowie Bronze, gebaut, übernahm so die Funktion des Marktbrunnens und wurde in die Mitte des Platzes versetzt. Kaiser Karl VI. erteilte dazu Auftrag an Fischers Sohn Joseph Emanuel (1693–1742),¹¹² einerseits in Gedenken an seinen verstorbenen Bruder, andererseits wohl auch um der „*Pietas Austriaca*“ Ausdruck zu verleihen,¹¹³ der Frömmigkeit des Hauses Habsburg, das damit nach dem Protestantismus seine unverbrüchliche Treue mit der römisch-katholischen Kirche unterstreichen wollte. Des Weiteren hatte er für das Bauwerk bei dem venezianischen Bildhauer Antonio Corradini sieben marmorne Statuen aus Genueser Marmor (Abb. 53) bestellt und den eingangs zitierten Freipass ausgestellt.

Der Künstler selbst, der bis dahin ausschließlich in der Republik Venedig gearbeitet und seine Werke exportiert hatte, verlegte aus diesem Anlass gemeinsam mit seiner Frau den Lebensmittelpunkt nach Wien, in die Hauptstadt der Habsburgermonarchie. Er hatte entweder den Transport seiner Skulpturen nach Wien begleitet oder war ihnen nachgereist.¹¹⁴ Deckers vermutet, dass seine Anwesenheit zur Ausführung weiterer Bestandteile, wie z. B. der Reliefs, erforderlich war.¹¹⁵ Die Grundsteinlegung des Brunnens erfolgte 1729, er wurde im Jahr 1732 geweiht.¹¹⁶ Auf Corradinis Ansuchen hin wurde er von Kaiser Karl VI. im darauffolgenden Jahr zum Hofbildhauer mit jährlicher Besoldung ernannt und stand fortan in kaiserlichen Diensten.¹¹⁷

Auf sein Wirken am Kaiserhof in Wien, wo er etwas mehr als ein Jahrzehnt verbrachte, wird weiter unten detaillierter eingegangen.¹¹⁸

Obwohl seine Stellung als Hofstaturarius nach dem Tod Kaiser Karls VI. durch dessen Tochter Maria Theresia bestätigt wurde, verließ er Wien im Jahr 1742¹¹⁹ und sollte in seinem letzten Lebensjahrzehnt zunächst in Rom und zuletzt in Neapel arbeiten.

¹¹² Fischer von Erlach der Ältere war 1723 verstorben.

¹¹³ Vgl. Schemper-Sparholz 1999, S. 497.

¹¹⁴ Aus einem Brief des Abate Bartolomeo Sanpellegrini an die Malerin Rosalba Carrera vom 10. März 1731 geht hervor, dass Corradini schon im Jahr 1730 in die österreichische Hauptstadt umgezogen sei. Vgl. Cogo 1996, S. 97.

¹¹⁵ Vgl. Deckers 2010, S. 240–241.

¹¹⁶ Vgl. Schemper-Sparholz 1999, S. 497. Zacharias (1960, S. 156) nennt konkret den 14. April 1732.

¹¹⁷ Deckers 2010, S. 240, Anm. 132: „Die Hofparteienprotokolle Nr. 415 und 416 (fol. 442r–443v) vom 24. Mai 1732 führen sodann Besoldung und Arbeitsbedingungen an und bestätigen die offizielle Ernennung zum ‚kaiserlichen Hofstaturarius‘.“

¹¹⁸ Der Vollständigkeit halber ist zu erwähnen, dass Corradini gemeinsam mit Antonio Galli Bibiena in einem Bereich zwischen der Karlskirche und dem Palais Schwarzenberg ab der Mitte der 1730er Jahre ein sogenanntes Hetztheater betrieb. Solche Tierhetz-Spektakel waren zu dieser Zeit in Wien beliebt. Vgl. Cogo 1996, S. 293–294; Ilg 1895, S. 364.

2.2.4 Antonio Corradinis späte Arbeiten in Rom und Neapel

Im Palazzo Barberini befindet sich heute eine lebensgroße *Vestalin Tuccia*, die in diese Zeit datiert ist (Abb. 54a). Sie entspricht nun wieder zur Gänze Corradinis Manier und zeigt eine sehr feingefärbte, wie aus einem einzigen feinen Tuch bestehende Ganzkörperverschleierung, die im Bereich von Gesicht, Büste und Bauch wieder mit Elementen von Verhüllung und Enthüllung spielt. In ihren Konturen entspricht sie wieder ganz dem Ideal des Cinquecento. Sie verbreitert sich in der Hüftgegend, wobei dieser Eindruck durch ihre Armhaltung noch unterstützt wird. Ihr nach ihrer rechten Seite gerichteter Blick wirkt wie abwesend, man könnte ihn auch als entspannt interpretieren. Mit einem Sieb, welches sie mit ihrer Linken an ihre Hüfte gedrückt hält, hält sie auch eine Rose, ein Motiv, das Corradini einige Jahre später in Form einer Rosengirlande bei der *Pudicizia* wiederverwenden wird.¹²⁰ Die Andeutung eines beginnenden Schrittes erreicht Corradini wie immer durch das leicht nach vorne geneigte Knie eines, in diesem Fall des linken Beines, während das rechte Standbein durchgestreckt erscheint.

In den späteren 1740er Jahren hielt sich Corradini weiter südlich auf, so arbeitete er offenbar in der Kirche San Nicola in Andria (Apulien), und im Jahr 1749 ist seine Anwesenheit im Dienst der Familie Morano in Neapel nachgewiesen.¹²¹

Raimondo di Sangro, der Prinz von Sansevero, entschloss sich anlässlich des Todes seines Vaters Gianfrancesco di Sangro, die Familienkapelle in Neapel zu einer repräsentativen Grab-

¹¹⁹ Laut Regina Deckers (1996, S. 242–243) hielt sich Corradini zwischen 1740 und 1742 bereits in Rom auf, um gemeinsam mit dem Bildhauer – und Schüler – Francesco Queirolo in der Villa Barberini zu arbeiten. Dieser schreibt, dass Corradini noch einmal kurz nach Wien zurückkehrte. In den Hofparteiprotokollen des Wiener Hofes ist mit einem Schreiben vom 26. Jänner 1743 ein Ansuchen Corradinis um einen längeren Urlaub verzeichnet: „Antonio Corradini, königlicher Hofbildhauer, bittet um Bewilligung eines längeren Urlaubes von Wien, der ihm unter der Bedingung gewährt wird, dass er sich erforderlichen Falls sofort wieder hier einzufinden hat.“ Zit. n. ebd., S. 243.

¹²⁰ Die Vestalinnen waren die Hüterinnen des Herdfeuers im Tempel der Vesta im antiken Rom und waren als solche zur absoluten Keuschheit verpflichtet. Der Legende nach wurde die Vestalin Tuccia der Unkeuschheit verdächtigt. Sie musste – um ihre Unschuld zu beweisen – mittels eines Siebes Wasser aus dem Tiber schöpfen und es in die Stadt bringen, ohne einen Tropfen zu verlieren. Dies gelang der Vestalin laut der Legende. Eine in der Literatur vorgefundene Abbildung dieser Vestalin (Abb. 54b) verführt den Betrachter zu der Annahme, Corradini hätte die Vestalin auf einer schrägen Plinthe bergab gehend dargestellt. Während sie en face vor dem Betrachter steht, erscheinen ihre in Sandalen gefassten Füße in einer Art Draufsicht, also etwa, als würde Tuccia mit entspanntem Blick zum Ufer des Tibers hinabgehen. Ein Augenschein an Ort und Stelle in der Villa Barberini ergab, dass das keinesfalls so ist. Die Plinthe ist eben, die Draufsicht ist das Produkt einer perspektivischen Verzerrung durch Verwendung einer speziellen Weitwinkeloptik der Kamera. Einmal mehr zeigt sich, dass die Betrachtung des Originals jeglicher sekundärer Darstellung vorzuziehen ist. Siehe dazu auch Anm. 215.

¹²¹ Vgl. dazu Deckers 2006, S. 257, Anm. 4.

lege der Familie umzugestalten, und engagierte dazu Antonio Corradini, der sich zu dieser Zeit in der Stadt aufhielt.¹²²

Corradini, damals schon über 60 Jahre alt, nahm den umfangreichen Auftrag an, konnte ihn jedoch nicht zu Ende führen. Er verstarb im Jahre 1752 im Hause seines Auftraggebers.¹²³

Die Kapelle präsentiert sich heute als üppig mit Skulpturen ausgestattetes barockes Gesamtkunstwerk, das unter der Leitung des Genuesen Francesco Queirolo, mit dem Corradini in Rom zusammenarbeitet hatte, weiterentwickelt und fertiggestellt wurde (Abb. 55). Von den 36 Bozzetti, die laut Giovanni Giuseppe Paolino Origlia von Corradini angefertigt wurden,¹²⁴ ist heute lediglich einer, der *Cristo velato*, vorhanden (Abb. 56). Diese Liegefigur stellt Corradinis einzige bekannte männliche verschleierte Figur dar, und es handelt sich um keine Allegorie, sondern um den toten Erlöser. Der Bozzetto befindet sich heute im Museo nazionale di San Martino in Neapel. Der in Marmor ausgeführte *Cristo velato* wird Giuseppe Sanmartino zugeschrieben.¹²⁵ Er weicht in vielen Details von Corradinis Bozzetto ab,¹²⁶ übernimmt jedoch meisterhaft die von Corradini erlernte Art, Transparenz suggerierende Verschleierung herzu-

¹²² Es vermag zu erstaunen, warum der Prinz dazu einen auswärtigen Künstler heranzog. Es mag aber mit der regen Reisetätigkeit des weltläufigen Raimondo di Sangro zu erklären sein. Deckers (2006, S. 258) vermutet, dass möglicherweise das Intermezzo der habsburgischen Herrschaft in Neapel (1707–1734) die Bekanntheit des Hofkünstlers Corradini begünstigt haben mag, zudem hatte Raimondo di Sangro unter dem Protektorat Karls VI. in Rom seine Ausbildung erhalten, sodass er mit dem habsburgischen Herrscherhaus und so mit einem Auftraggeber Corradinis in Kontakt stand. Nicht zuletzt mag das Renommee, welches mit der Beauftragung eines kaiserlichen Hofkünstlers verbunden war, ebenso ausschlaggebend gewesen sein.

¹²³ Dazu schreibt ein Zeitgenosse, Giovanni Giuseppe Paolino Origlia (1718–1770), der Autor der *Istoria dello Studio di Napoli*: „Aber 1752. Corradini starb zu der Zeit, als er in der Bildhauerei am besten war, und er hinterließ nur zwei Halbbüsten, eine von Fürst von Sansevero D. Paolo Sangro, dem Großvater des verstorbenen Fürsten, und eine vom Herzog von Torremaggiore, seinem Vater; zwei Flachrelief-Medaillen, eine von der Jungfrau und die andere vom Heiland, und 36 Original-Modelle aus gebranntem Ton; sowie drei komplette Grabstelen mit allen Verzierungen; die erste mit einer lebensgroßen Figur der Mestizia, die zweite mit einer Statue, die den Decoro darstellt, ebenfalls lebensgroß, mit einem Flachrelief, das die heilige Geschichte der Susanna während der Versuchung durch die Alten zeigt; und die dritte mit einem Bild der Pudicizia, ebenfalls lebensgroß, [...] mit einem weiteren Flachrelief im Sockel, auf dem der Heiland dargestellt ist, wie er nach seiner Auferstehung im Gewand eines Gärtners Maria Magdalena erscheint und ihr mit den Worten des Evangeliums ‚Noli me tangere‘ verbietet, ihn zu berühren.“ Zit. n. Deckers 2006, S. 258, vom Verfasser aus dem Italienischen übersetzt unter Assistenz der Software DeepL.

¹²⁴ Vgl. Deckers 2006, S. 258, Anm. 6.

¹²⁵ Der von Sanmartino dazu hergestellte Bozzetto ist erhalten (Abb. 57). Er befindet sich heute in der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Dazu schreibt der Zeitgenosse Giovanni Giuseppe Paolino Origlia: „Und im selben Jahr, 1751 [sic!], bot ein gewisser Neapolitaner namens Giuseppe Sammartino, einer seiner Bildhauer, an, nach einem von Corradini hinterlassenen Tonmodell einen toten Christus in Marmor zu meißeln, der vollständig mit einem durchsichtigen Schleier aus demselben Marmor bedeckt werden sollte, und der Fürst, um die Fähigkeiten des jungen Mannes zu demonstrieren, nahm dies an, und innerhalb von drei Monaten hatte der Fürst ein Kunstwerk im natürlichen Zustand erhalten, das jedem, der es sieht, Freude und Bewunderung bereitet.“ Zit. n. Deckers 2006, S. 286, vom Verfasser aus dem Italienischen übersetzt unter Assistenz der Software DeepL.

¹²⁶ So ruht Corradinis noch sehr barock gedachter *Cristo velato* auf einem Bett mit zwei Pöhlern, an dessen Enden vier Engelsköpfe wachen, auf einem runden, auf den Seiten herabhängenden, mit Schabracken gefassten Bahrtuch. Sanmartinos *Cristo velato* liegt auf einem Bett mit ebenfalls zwei Pöhlern, aber viel flacher und ruhiger wirkend.

stellen (Abb. 58).¹²⁷ Giuseppe Sanmartino war hier, im Bemühen, Corradinis begonnenes Werk nicht nur fertigzustellen, sondern auch weiterzuentwickeln, wohl der erste Epigone Corradinis, dem noch viele folgen sollten.

Heute noch in der Kapelle vorhandene Großfiguren Corradinis sind der *Decoro* (Anstand), am Grabmal der Isabella della Tolfa und der Laudonia Milano, sowie die *Pudicizia* (Schamhaftigkeit) am Grabmal der Cecilia Gaetani dell'Aquila d'Aragona, der Mutter des Prinzen. Der *Decoro* (Abb. 61) ist durch eine androgyn, ja fast weiblich wirkende männliche Figur dargestellt, die in ihrer Haltung und Attributen wie dem um die Hüfte gebundenen Löwenfell an den antiken *Herkules Farnese* erinnert, auch wenn sie deutlich schmächtiger ist als dieser. Mit seiner linken Hand hält er den Kopf des Löwen an seine Hüfte, wie die *Vestalin Tuccia* dies mit ihrem Sieb tut. Insgesamt folgt die Darstellung mit dem rechten, hinter die Hüfte gehaltenen Arm, dem nach seiner rechten Seite gedrehten Kopf, dem Kontrapost und der Silhouette der ganzen Figur dem Schema der *Vestalin Tuccia* und einem dem Cinquecento zugeschriebenen Körperideal. Auf einem Säulenstumpf unter dem Löwenkopf findet sich der lateinische Spruch SIC FLORET DECORO DECUS (etwa: So strahlt die Schönheit durch Anstand). Insgesamt scheint es sich nicht um eine von Corradinis gelungensten Schöpfungen zu handeln, sie folgt jedoch sehr getreu dem, was in der Ausgabe der *Iconologia* des Cesare Ripa zum *Decoro* vorgegeben ist, und übernimmt exakt den Text daraus.¹²⁸ Raimondo di Sangro, dem diese Symbolik offenbar wichtig war, sollte einige Jahre später, im Jahr 1764, eine Neuausgabe von Cesare Ripas *Iconologia* ermöglichen. Geht der *Decoro* ideell auf Cesare Ripa zurück, so entspricht die *Pudicizia* (Abb. 62) am Grab der Mutter des Prinzen von Sansevero in allego-

¹²⁷ Exkurs: Es ist kaum vorstellbar, dass Corradini, der sich ja zu Beginn der 1740er Jahre einige Zeit in Rom aufhielt, sowie der Neapolitaner Giuseppe Sanmartino Lorenz Berninis letzte große hochbarocke Skulptur, jene der seligen *Ludovica Albertoni* (Abb. 59) in der Cappella Paluzzi Albertoni der kleinen römischen Kirche San Francesco a Ripa, nicht gekannt haben. In dieser erfasst Bernini den hochdramatischen Moment des erwünschten „Endlich-sterben-Könnens“, wogegen der Gisant Corradinis respektive Sanmartinos das „Gestorbensein“ selbst und somit endgültige Ruhe festhält, die von Bernini begonnene Szene also mit dem gestorbenen Erlöser quasi fortsetzt. Stilistisch verwendet Corradini die Engelsköpfe, die bei Bernini das Altarbild der *Heiligen Familie* des Giovanni Battista Gaulli einrahmen (Abb. 60), an der Bahre seines Bozzettos. Sanmartino lässt diese weg und bringt somit viel mehr Beruhigung in die Darstellung ein. Anstatt der begleitenden Engelsköpfe legt Sanmartino in seiner Ausführung in Marmor die Arma Christi zur Seite der Beine des Erlösers – ein Detail, das zwar in Corradinis, nicht jedoch in Sanmartinos eigenem Bozzetto vorhanden ist. Ebenso ist das Bahrtuch, auf dem Christus liegt, glatter und somit beruhigter dargestellt als noch bei Corradini, geschweige denn bei Bernini. Er übernimmt jedoch den aus Fransen bestehenden Saum des Bahrtuches von Bernini, lässt diesen aber in seiner Marmorausführung zuletzt noch ruhiger die Szene einrahmen als noch in seinem Bozzetto. Insgesamt ist in dieser Arbeit schon eine in Richtung Klassizismus weisende Anmutung spürbar.

¹²⁸ Vgl. Ripa 1645, S. 134.

rischer Weise offenbar den Ideen dieses aufgeschlossenen, weltgewandten¹²⁹ Mannes in Bezug auf seine Mutter.¹³⁰

Mit der *Pudicizia* realisierte Corradini seine letzte ganzkörperverschleierte weibliche Personifikation. Sie steht auf einer niedrigen, mit Zahnschnitt und Gebälk abschließenden Grabstele, an deren Front Corradini ein Relief der Begegnung Maria Magdalenas mit dem auferstandenen Jesus, dem „*Noli me tangere*“-Motiv, darstellt, aus dessen gesprengtem Rahmen Eichen herauswachsen. Beides sind deutliche Hinweise auf die Hoffnung auf Wiederauferstehung. Corradinis Allegorie scheint – diesmal recht deutlich – im Schreiten begriffen, was durch ihr erhobenes und nach vorne leicht angewinkeltes rechtes Bein dargestellt wird. Diagonal zu den Eckwänden, die sie umgeben, präsentiert sie sich frontal dem Betrachter, während sie den Kopf nach ihrer linken Seite dreht und so ihr Gesicht im Profil zeigt. Wie die *Vestalin Tuccia* ist sie von einem einzigen dünnen Schleier umhüllt, der – durch die ausgebreiteten Arme um die Körpermitte – feine Schüsselfalten bildet. Von einer Hand zur anderen verläuft eine Rosengirlande.¹³¹ Während ihre rechte Hand in den Schleier greift, diesen nach oben rafft und so ein Faltenbündel erzeugt, hält ihre linke einen abgebrochenen Teil der Grabtafel fest, die unter einer spitzen Pyramide, vor der sich das Grab befindet, an den Pilaster des Triumphbogens gelehnt ist. Vor dieser Tafel befindet sich ein Weihrauchgefäß.¹³² Das abgebrochene Stück der Grabtafel, deren Inschrift die Schönheit und Tugendhaftigkeit der Verstorbenen lobt, symbolisiert wohl deren allzu frühen Tod. Die Tafel steht damit in bewusster Konkordanz mit der *Pudicizia*, die durch den sehr eng an Oberkörper und Gesicht anliegenden Schleier ihre üppige Schönheit deutlich zeigt, während ihr in die Ferne gerichteter Blick (Abb. 63) wohl Weltabgewandtheit ausdrücken soll. Wie so oft bei Corradini, eine rätselhafte Figur voller Deutungsmöglichkeiten und Widersprüche. Verhüllung versus Transparenz, die Keuschheit im Titel widerspricht der sehr deutlich zur Schau gestellten, eigentlich unverhüllten Körperlichkeit. Sie

¹²⁹ Hier im Detail auf die vielfältigen Interessen, Ausbildungen und Fähigkeiten Raimondo di Sangros einzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Er wurde unter anderem in Rom von den Jesuiten erzogen, zeigte sich als Freimaurer aber auch für naturwissenschaftliche Themen aufgeschlossen, was ihn im Neapel seiner Zeit allerdings auch etwas suspekt machte. Vgl. dazu im Detail Deckers 2006, S. 272–276.

¹³⁰ Des Prinzen Mutter war ein Jahr nach dessen Geburt verstorben. Eine Porträthähnlichkeit mit der *Pudicizia* ist eher nicht anzunehmen und wohl auch nicht vorgesehen. Ein vermeintliches Porträt der Mutter des Prinzen ist in einem Medaillon an der Pyramide über der *Pudicizia* angebracht.

¹³¹ Auf die Vielfältigkeit der Symbolik von Rosen weist Bruno Cogo (1996, S. 317) hin: „Sie stehen für die geschenkte Liebe, die Seele, das Herz, die Auferstehung, die Unsterblichkeit, die mystische Wiedergeburt, die Regeneration, die himmlische Liebe Dantes, die Jungfrau Maria, die Wunden Christi, den himmlischen Tau der Erlösung.“ Im Kontext der *Pudicizia* wäre wohl Dantes himmlische Liebe zu seiner Beatrice in der *Göttlichen Komödie* die passende Übereinstimmung.

¹³² Interessant in diesem Zusammenhang erscheint ein Blick auf Tizians zu Beginn des 16. Jahrhunderts gemaltes Werk *Die himmlische und die irdische Liebe*. Dort ist die als „himmlische Liebe“ interpretierte Allegorie in Gestalt einer weitgehend unbekleideten Frau mit einem Weihrauchgefäß dargestellt, welches sie zum Himmel hält.

ist eine Allegorie nicht nur der Keuschheit und der himmlischen Liebe, sondern steht – trotz allem – wohl auch für die sehr irdische Mutter des Prinzen.

3. Repräsentative Kunst zur Festigung der weltlichen Herrschaft

Schon die beeindruckende Liste der Künstler aus dem venezianischen Raum, die für Peter den Großen gearbeitet haben, zeigt die Wertschätzung gegenüber jener Bildhauerkunst, die den Herrschern nördlich der Alpen zur Repräsentation ihrer eigenen Ansprüche dienlich war. Ganz ähnlich verhielt es sich in Dresden und am Hof der Habsburger in Wien. Als etwa der junge, aus Vicenza stammende Lorenzo Mattielli im Jahr 1711 nach Wien kam, hatte sich der Venezianer Giovanni Giuliani als Familiar an das Stift Heiligenkreuz gebunden und sich gerade dorthin zurückgezogen, nachdem er zuvor in Wien etwa für den Prinzen Eugen in dessen Stadtpalais und für den Fürsten Liechtenstein in der Roßau gearbeitet hatte. Mattielli hatte insgesamt 26 Jahre in Wien verbracht und seine Spuren etwa an der Karlskirche oder der Michaelerkirche hinterlassen, bevor er 1737 nach Dresden ging, wo schon seit den 1720er Jahren Antonio Corradinis Werke an repräsentativen Orten bestaunt werden konnten. Als Corradini Anfang der 1730er Jahre als Star,¹³³ der seine Werke bereits an die Höfe in St. Petersburg und Dresden geliefert hatte, nach Wien kam, existierte hier schon lange ein Netzwerk venezianischer Bildhauer, von denen die beiden oben genannten nur die heute bekanntesten Vertreter waren.¹³⁴

Sowohl Adel als auch Klerus waren hier wie dort bemüht, ihre Bildung und Kunstsinnigkeit durch Zitate aus antiker Geschichte und Mythologie hervorzukehren, zeigten dies durch eine entsprechend repräsentative Ausstattung ihrer Palais, Gärten und Kirchen und versuchten so, ihr Ansehen und Prestige zu erhöhen.

3.1 Die Skulpturen im Sommergarten in St. Petersburg

Was von den nach St. Petersburg gelieferten Werken Corradinis heute noch vorhanden ist, ist bedauerlich wenig, dennoch kann man versuchen, aus dem Vorhandenen einige Schlüsse zu ziehen. Die zunächst im Jahr 1716 durch Raguzinskij in Auftrag gegebenen 18 Büsten und zwei Statuen folgten strikt dem Kanon einer an der antiken Geschichte und Mythologie orientierten Herrscherrepräsentation (Abb. 17–20). Die Dokumentation scheint mit der etwas laienhaften Skizzensammlung Raguzinskis vollumfänglich vorhanden und erlaubt eine vage Vorstellung von Corradinis Werken. Die Werke selbst wurden – offenbar anhand der verbliebenen zwei Büsten (Abb. 21 und 22) und einer Statue (Abb. 23) – von Kunsthistorikern aufgrund

¹³³ Vgl. Schemper-Sparholz 2013, S. 11.

¹³⁴ Einen umfassenden Überblick über die Wiener Bildhauerszene des Spätbarock gibt Ingeborg Schemper-Sparholz (2013).

wenig ausgefeilter Details überwiegend als Arbeiten von Corradinis Werkstatt taxiert.¹³⁵ Dem ist kaum zu widersprechen. Allerdings macht Klemenčič auf stilistische Elemente aufmerksam, die auf Corradini hinweisen, so etwa auf den dünnen, transparent wirkenden Faltenwurf über Scribonias Brüsten (Abb. 64). Tatsächlich zeigt diese Büste eine sehr differenzierte Ausarbeitung der Texturen des groben Umhangs mit dem feinen dünnen Hemdchen, das in durchscheinender Weise die Brüste bedeckt. Es ist wohl anzunehmen, dass die beiden Büsten und die verbliebene Statue der *Nereide* zum überwiegenden Teil Arbeiten von Corradinis Mitarbeitern sind. Es zeigt sich aber bei der *Scribonia*, dass Corradini möglicherweise bisweilen dennoch selbst Hand anlegte, wenn ihm ein Detail besonders wichtig war.¹³⁶ Ob das auch bei anderen, heute nicht mehr vorhandenen Werken dieser Serie der Fall gewesen sein mag, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Auch die durch Raguzinskij hergestellte Skizze zur *Scribonia* konnte solches nicht wiedergeben. Die Skizzen der *Venus* (Abb. 17b) oder der *Ceres* (Abb. 17d) lassen zumindest darüber nachdenken, dass es sich so verhalten haben könnte. Dies ist insbesondere deswegen interessant, weil die Entstehungszeit dieser Werke mit 1716/17 unmittelbar vor Corradinis großem Durchbruch in Venedig Ende 1717 mit der Ausstellung einer mit zartem Stoff gänzlich verhüllten Glaubensallegorie (*Spes*) lag¹³⁷ und sie daher für Corradini wohl willkommene Übungsobjekte gewesen wären.

Dass der Zarenhof in der Folge auf ganz andere Errungenschaften von Corradinis Kunst umschwenken sollte, zeigt sich an den in St. Petersburg vorgefundenen Fragmenten einer Glaubensallegorie und einer Allegorie der Religion. Mit der *Fede* (Abb. 24) hatte Raguzinskij offenbar eines der frühesten, bereits im Jahr 1718 gefertigten Meisterwerke Corradinis gekauft und im Jahr 1719 nach St. Petersburg verschifft. Am Ende seines Aufenthaltes in Venedig, im Jahr 1722, verschiffte er eine weitere vollverschleierte *Religione* (Abb. 25–27) nach St. Petersburg.¹³⁸

Hier zeigt sich eine Entwicklung des jungen Corradini von einem Hersteller allgemein verwendeter Repräsentationskunst zum Produzenten seiner eigenen, sehr speziellen Marke, die

¹³⁵ Bei Androsov (1999, S. 227) etwa heißt es: „propabilmente opera degli allievi di Corradini“, nach Klemenčič (2005, S. 300) sind die beiden Büsten „purtroppo evidentemente un lavoro di bottega“.

¹³⁶ Darauf, dass solche Teilungen der Hand sogar vertraglich fixiert werden konnten, weist z. B. Schikola (1970, S. 118) am Beispiel der Attikafiguren für das Schloss in Eisgrub hin, wo offen durch die Werkstätte Giovanni Giulianis gearbeitet, aber festgeschrieben wurde, dass das „Nackende“ von Giuliani eigenhändig auszuführen war.

¹³⁷ Vgl. etwa Klemenčič 2005, S. 291. Wie bereits weiter oben ausgeführt, ist es bis dato unentschieden, ob es sich dabei um die heute im Louvre befindliche *Donna Velata* (Abb. 7) oder um die *Fede cristiana della Repubblica* (Abb. 8) am Grabmal der Familie Manin in Udine handelt.

¹³⁸ Vgl. Deckers 2006, S. 224.

ihn anhand seiner ausgefeilten technischen Fähigkeiten zu einem Star werden ließ, was Raguzinskij offenbar schnell verstanden hatte und zugreifen ließ.

Jeannette Matzulevitsch, die bereits erwähnte Kuratorin der Eremitage-Museen, interessierte sich später für die beiden verschwundenen Statuen und identifizierte 1936 ein Fragment einer Statue einer „verschleierten Frau“ (Kopf auf einer Büste ohne Arme), das in einem Pavillon (Orangerie) im Peterhof-Park gefunden wurde, als zu einem der beiden Werke Corradinis gehörend, das sie damals als *La Fede Velata* oder *La Legge* bezeichnete. Dieses Fragment wurde später zu einer Büste umgearbeitet und wird heute als solche präsentiert (Abb. 24).

Aus den Recherchen von Matzulevitsch geht hervor, dass die beiden Corradini-Statuen im Jahr 1792¹³⁹ von dem russischen Architekten Iwan Staroff (1744–1808) ausgewählt worden waren, um den von Giacomo Domenico Quarenghi (1744–1817) errichteten Thronsaal im Winterpalast zu schmücken, wo sie in zwei Nischen zu beiden Seiten des Throns aufgestellt wurden.¹⁴⁰ Die Erklärung für das spätere Verschwinden ist demnach mit ziemlicher Sicherheit in dem Brand zu suchen, der am 29. Dezember 1837 die Säle des Hauptgeschoßes des Winterpalastes – einschließlich des Thronsaals – schwer beschädigte. Es gab darüber hinaus offenbar keine weiteren archivalischen Belege für die beiden Statuen, die wohl schwer beschädigt und daher aus dem Palast entfernt worden waren.¹⁴¹ In den Archiven der Eremitage fand Matzulevitsch im Jahr 1965 die Fotografie einer Zeichnung vom Ende des 18. Jahrhunderts, auf der die verschleierte Religion mit ihrer Plinthe auf einem Sockel dargestellt ist, der den noch im Sommergarten stehenden Sockeln sehr ähnlich ist. Auf der Plinthe ist die italienische Inschrift „LA RELIGIONE“ eingraviert; die neben der Zeichnung angegebenen russischen Maße entsprechen einer Höhe von 188 cm für die Statue und 71 cm für den Sockel (Abb. 25).¹⁴² Ein Vergleich dieser Graphik mit dem als *Fede* bezeichneten Fragment zeigt durch die Art der Verschleierung und das Gesicht, dass es sich bei dem zur Büste umgearbeiteten Fragment tatsächlich nicht um die *Religion*, sondern um die *Fede* handeln musste. Im Jahr 1970 wurde in Peterhof ein Fragment (Abb. 26) entdeckt, das bei einem Vergleich mit der Graphik

¹³⁹ Das wäre also zur Regierungszeit von Zarin Katharina II. der Großen.

¹⁴⁰ Interessant ist zu sehen, dass jene Skulpturen Corradinis, welche von Peter dem Großen auf Raguzinskis Rat hin im Jahr 1716 zur Ausgestaltung des Sommergartens beschafft wurden, dort bis zu ihrer Zerstörung resp. ihrem Verschwinden verblieben bzw. drei davon immer noch vorhanden sind, während jene beiden später – in den Jahren 1719 und 1722 – beschafften Allegorien der *Fede* und der *Religione*, die Corradinis Markenzeichen der vollkommenen Verschleierung entsprachen, es nach mehreren Jahrzehnten im Sommergarten an prominente Stellen in den Thronsaal des Winterpalastes „schafften“. Ob sie damals von Katharina der Großen oder ihrem Architekten als dekorativer oder künstlerisch wertvoller angesehen wurden oder einfach am besten in die vorhandenen Nischen des Thronsaals passten, wäre interessant zu ergründen.

¹⁴¹ Vgl. Cogo 1996, S. 199.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 198.

(Abb. 27) dem unteren Teil der Skulptur der *Religion* entspricht und auch dank der noch vorhandenen Fragmente der Inschrift auf dem Sockel identifiziert werden konnte.¹⁴³

3.2 Die Üppigkeitsvase im Großen Garten in Dresden

Als Raymond Leplat 1722 in Venedig eintraf, war er eigentlich auf der Suche nach antiken Plastiken, die am venezianischen Markt jedoch kaum mehr verfügbar waren. Er sah sich also gezwungen, sich überwiegend auf den Kauf moderner Skulpturen zu verlegen. Wie eingangs dargelegt, fand er solche einerseits bereits vor und wurde dadurch andererseits auf den Bildhauer Corradini aufmerksam, bei dem er dann neben der Gruppe *Wahrheit und Skulptur* auch drei repräsentative Prunkvasen aus Carraramarmor in Auftrag gab.

Solche Vasen, deren Ursprungsformen in antiken, gebrannten, zum Mischen von Wein und Wasser vorgesehenen griechischen Tongefäßen, sogenannten Krateren, oft reich figural verziert (Abb. 65 und 66), zu finden sind, waren bereits in der Antike – aus Marmor hergestellt – repräsentative Schaustücke, etwa in Gärten wohlhabender Römer. Als prominentes Beispiel kann dafür die sogenannte *Medici-Vase* (auch *Krater Medici* genannt) herangezogen werden, die, aus antiker Zeit stammend,¹⁴⁴ lange im Garten der römischen Villa Medici (Abb. 67) stand und sich heute in den Uffizien in Florenz (Abb. 68) befindet.

Während die beiden Prunkvasen am Eingang zum Großen Garten dem Muster von Glockenkrateren mit figural umgestalteten Henkelfiguren folgten, liegt der Struktur der Üppigkeitsvase die Form antiker Kelchkratere zugrunde. Der junge Kurfürst Friedrich August I. hatte auf seiner Kavalierstour in Versailles aber wohl auch zwei Vasen kennengelernt, die Louis XIV. an prominenter Stelle auf der Terrasse seiner neuen Residenz in Versailles aufstellen hatte lassen: die *Vase de la Guerre* (Abb. 69) von Antoine Coisevox und die *Vase de la Paix* (Abb. 70) von Jean-Baptiste Tubyl. Damit wollte der französische König wohl zeigen, dass er der Herr über Krieg und Frieden sei.

Ob die antike Medici-Vase, die möglicherweise die Erzählung der *Opferung der Iphigenie* im Relief wiedergibt, jemals farblich gefasst gewesen ist, ist unbekannt, aber auch unwahrscheinlich. Jedenfalls erlaubt das leicht bearbeitbare Material Marmor eine reiche bildhauerische Gestaltung, die eine farbliche Fassung nicht notwendig macht. Alles, was an den aus Ton gebrannten antiken Krateren an farblichen Darstellungen angebracht ist, kann im Material Marmor als Relief gestaltet werden. Die marmorne Medici-Vase steht auf einem erhöhten, aus konkav kannelierten, nach oben hin enger werdenden, geschwungenen Stäben gestalteten Fuß,

¹⁴³ Vgl. Androsov 1999, S. 226.

¹⁴⁴ Schon zur Zeit der Antike gab es in wohlhabenden Kreisen Roms einen Markt für solche repräsentative griechische Kunstwerke, der von griechischen Bildhauern bedient wurde.

der in einen Ring mündet und darüber in eine glatte, nach oben hin sich wieder erweiternde Fläche übergeht. Der darüber gelegte ausladende, ringförmige Eierstab bietet eine wieder enger werdende, godronierte Grundlage für die darüber weit ausladende, mit Akanthusblattformen geschmückte Basis der Vase. Daraus wachsen über Satyrköpfen zwei geriffelte Schlaufengriffe. Der runde, sich nach oben erweiternde Corpus der Vase zeigt ein Relief, das bisweilen als *Opferung der Iphigenie* bezeichnet wird, was jedoch eine unbelegte Spekulation ist. Darüber, an der Unterseite der weit auskragenden Lippe, finden sich Weinlaubranken. Die Lippe selbst ist von einem rundum laufenden Eierstab geschmückt.

Im Vergleich dazu sind die beiden Vasen auf der Terrasse von Versailles, über die die beiden beauftragten Künstler sich angesichts der weitestgehend gleichartigen Gestaltung wohl abgestimmt haben müssen, „moderner“, nämlich unter dem Einfluss des französischen Barock gestaltet. Die Sockel sind wuchtiger und einfacher geformt. Die breiteren, konkav kannelierten Stäbe sind in sich gedreht und gehen in einen schmalen, schmucklosen Ring über, auf dem direkt die wuchtigen, akanthusblattgeschmückten Basen ruhen. Anstelle von Griffen, die bei derart großen marmornen Prunkvasen auch sinnlos wären, wachsen direkt aus der Ebene über dem Fuß der Vase elegant geschwungene Voluten heraus, die sich nach oben hin, dort wo die breiten Basen wieder enger werden, nach hinten zu eindrehen. Auf diesen sitzen gehörnte, von Efeulaub umrankte Satyrköpfe (Abb. 71), deren nach hinten geschwungene Hörner wieder an Griffe erinnern. Über einer klar abgegrenzten Linie finden sich am Corpus der Vasen dann im Relief die Allegorien des Kriegs respektive des Friedens dargestellt. Die weit auskragenden, nach unten überhängenden, abschließenden Lippen sind an der Unterseite schmucklos und oben mit einer flachen, an einen lockeren Eierstab erinnernden Godronierung bekränzt.

Diese beiden Prunkvasen aus Versailles wohl kennend, wollte der ehrgeizige, zur Kurfürsten- ehre gekommene zweitgeborene Wettiner, August der Starke, dann mit der von Corradini geschaffenen *Vase mit Psyche*, der später so genannten *Üppigkeitsvase* (Abb. 72), den französischen König wohl übertreffen. An ihr ist alles anders, kaum eine Fläche ist ungestaltet, dennoch sind die Vorbilder aus Versailles zu erkennen.

Die Darstellung in dem von Raymond Leplat beauftragten Stichwerk aus dem Jahr 1733 (Abb. 43), die lediglich mit „Vase de Marbre“ bezeichnet ist, zeigt Corradinis Vase von drei Putten und einer sich erotisiert gebenden weiblichen Figur, die in der Literatur aufgrund ihrer elfenartigen Flügel meist als Psyche bezeichnet wird, bevölkert.

Der Fuß der Vase besteht, ähnlich dem der Versailler Vasen, aus gedrehten, konkaven, aber schmaleren und in sich strukturierten Stäben – hier jedoch über einem schmalen Lorbeerkrantz –, die über einem horizontalen Abschluss in kurze, senkrechte Stäbe übergehen und oben

wieder mit einem Lorbeerkrantz abschließen. Der Stich von Leplat zeigt, dass ursprünglich, im Gegensatz zum heutigen Zustand (Abb. 42), auf dem gedrehten Teil des Fußes ein kleiner Putto mit einem Palmzweig saß. Die Vase wurde laut Gurlitt im Jahr 1829 an ihren heutigen Standort hinter dem Teich des Palais transferiert. Der Putto wurde Gurlitt zufolge im Zuge der Transferierung der Vase oder durch den Restaurator Franz Pettrich entfernt.¹⁴⁵ Die auf dem Fuß ruhende, weit ausladende, von breiten Wülsten strukturierte Basis der Vase ist wieder mit Akanthusblättern geschmückt. An ihren Lang-Enden – denn der zylindrische Corpus der Vase ist nicht rund, sondern oval, was in der Stichsammlung des Leplat naturgemäß nicht wiedergegeben werden kann – schließt sie mit Henkelskulpturen ab, die keinerlei Anmutung einer Henkelfunktion mehr erkennen lassen. Eher scheinen sie Teil einer Erzählung zu sein. Auf der einen Henkelskulptur, die als die geblähte Grimasse des warmen Westwindes Zephyr¹⁴⁶ interpretiert werden kann (Abb. 73), welcher im Mythos für Amor dessen angebetete Psyche in sein feenhaftes Schloss trägt, wo er sie nächtlich zu seiner Gemahlin macht, sitzt der noch kindliche, geflügelte Amor, der einen Lorbeerzweig in der Hand hält.¹⁴⁷ Über dem Relief des Corpus, der nach oben hin mit einem glatten Ring abschließt, sitzt an der weit über den zylindrischen Corpus auskragenden Lippe wieder ein kleiner Putto und schwingt Blumen in seiner rechten Hand. Die den oberen Rand der Vase bildende Lippe ist an der Unterseite reich verziert und weist an der Oberseite eine regelmäßige Godronierung auf, die nicht mehr als Eierstab bezeichnet werden kann.

Die gegenüberliegende Henkelskulptur ist als Büste einer geflügelten Frau ausgelegt. Auf deren Kopf steht mit ihrem linken Fuß Psyche. Dieser Situation entsprechend, zeigt das Gesicht des zur linken Seite gedrückten Kopfes der Henkelskulptur, von deren rechter Seite ein von einem gegliederten Band gehaltenes Tuch herabhängt, einen leidenden Ausdruck

¹⁴⁵ Vgl. Gurlitt 1901, S. 484. Das bei Gurlitt genannte Jahr der Umsetzung liegt ziemlich genau hundert Jahre nach der Ausräumung des Gartens des Holländischen Palais. Es erhebt sich nicht nur die Frage, wo die Vase in den hundert Jahren dazwischen gestanden ist, von wo sie also 1829 umgesetzt wurde, sondern auch, ob sie überhaupt jemals im Garten des Holländischen Palais gestanden ist, denn auch dies scheint in der Literatur nirgends dokumentiert zu sein. Sie ist auch auf dem Stich von Johann August Corvinus aus dem Jahr 1727 (Abb. 33) nicht zu lokalisieren. — Es finden sich nirgends, auch nicht bei Gurlitt, Angaben über die Höhe der Vase. Nimmt man die Figur der Psyche jedoch als lebensgroße Frauenfigur an (worauf einzelne Fotos hinweisen), so ist die Höhe der Vase ohne Sockel mit jedenfalls mehr als 2,50 Meter anzunehmen.

¹⁴⁶ Vgl. Apuleius 2009, S. 90–130. Alle im Weiteren folgenden Details zum Amor-und-Psyche-Mythos beziehen sich auf die unter dem Titel *Der goldene Esel* erschienene Übersetzung der *Metamorphosen* des Lucius Apuleius und das dort in den Büchern 4–6 enthaltene Märchen von *Amor und Psyche*. Es wird im Weiteren nicht mehr extra darauf verwiesen.

¹⁴⁷ Vgl. Gurlitt 1901, S. 483. Gurlitt, der in seiner beschreibenden Darstellung auf den Amor-und-Psyche-Mythos gar nicht eingeht, bezeichnet den geflügelten Amor lediglich als „Kind“. Aus seiner Beschreibung stammt die Bezeichnung „Lorbeerzweig“, die sonst nirgends erwähnt wird. Der heutige Zustand zeigt sowohl diesen als auch den linken Arm Amors als verloren.

(Abb. 74). Ihre Brüste hängen schlaff senkrecht herab.¹⁴⁸ Es wäre naheliegend, diese Büste als die gedemütigte Venus zu interpretieren. Die wegen ihrer Schönheit von allen verehrte, irdische Psyche hatte ja der Göttin Zorn erregt, da niemand mehr Venus, sondern alle nur mehr Psyche huldigten. Ungewöhnlich ist jedoch, dass Venus hier geflügelt dargestellt wird, was sonst ganz selten zu sehen ist. Es fällt allerdings auf, dass Corradini hier das Stilelement des gegliederten Bandes, welches eine Kopfbedeckung festhält, wiederverwendet, welches er bereits zur Darstellung seiner *Jungfräulichkeit* (Abb. 6) in Santa Maria dei Carmine in Venedig verwendet hat. Dies würde auch eine Interpretation dieser Henkelfigur als Jungfräulichkeit erlauben, wogegen allerdings die recht explizite Darstellung der hängenden Brüste spricht.

Man kann diese als Büste ausgearbeitete Henkelfigur allerdings auch ganz allgemein als Vanitas-Allegorie im Sinne des Verlustes von Schönheit und Jugend interpretieren, das Kopftuch als Ausdruck von Schmach und Trauer über diesen wohl endgültigen Verlust. Und so betrachtet, stünde diese Allegorie dann doch auch wieder für Venus. Denn Venus wird den Kampf gegen Psyche zuletzt verlieren, als dieser nach dem Rat der Götter Ambrosia gereicht und sie so – ganz gegen Venus' Intentionen – in das Reich der unsterblichen Götter aufgenommen wird.¹⁴⁹ Sie wird dort Amor die Tochter Voluptas (Wolllust) gebären.

Die durch ihre Schmetterlingsflügel ausgezeichnete Psyche selbst hat ihr rechtes Bein erhoben und scheint sich mit ihren Ellenbogen am oberen, weit über den zylindrischen Corpus auskragenden oberen Rand der Vase aufzustützen,¹⁵⁰ während sie ihren Oberkörper weit nach hinten biegt. Ihre Hände stützen die nackten Brüste provokant in die Höhe, während ihr erst unter den Brüsten ansetzendes Kleid wie vom Wind nach hinten geweht erscheint. Der im Stich in Leplats Sammlung erkennbare sinnliche Gesichtsausdruck wirkt, als ob Psyche die Situation genieße. Sie erweckt den Eindruck, als würde sie gerade vom milden Westwind Zephyr vom Berg hinunter zu Amors feenhaftem Schloss getragen. Corradini verstärkt diesen Eindruck insofern noch, als der Schwerpunkt der stark nach vorne durchgebogenen Psyche so weit vorne zu liegen scheint, dass sie eigentlich herunterstürzen müsste, hielte sie nicht der starke Wind in ihrer Position (vgl. Abb. 43).

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 484: Im Jahr 1836 gab es laut Gurlitt eine Initiative, aus sittlichen Gründen auch diese Henkelfigur zu entfernen. Die Restauratoren Franz Petrich und Ernst Rietschel konnten dies jedoch verhindern.

¹⁴⁹ Die Aufnahme Psyches in den Götterhimmel hat Raffael in einem Fresco in der Villa Farnesina in Rom festgehalten (Abb. 76). Venus tritt rechts vor den versammelten Göttern vor Jupiter hin und beschwert sich über den neben ihr stehenden, halbwüchsigen, ungezogenen Amor, während zeitgleich ganz links der Gott Merkur der liebevoll vom kleinen Amor an den Beinen umfangenen Psyche bereits den Göttertrank Ambrosia reicht. Raffaels Schüler Giulio Romano widmet in seinem Palazzo del Te in Mantua dem Mythos der Psyche einen ganzen freskierten Raum, die *Sala di Psiche*, wo – der mittlerweile erwachsene – Amor gemeinsam mit Psyche und beider Tochter Voluptas dargestellt wird (Abb. 77).

¹⁵⁰ Tatsächlich sind ihre Ellbogen jedoch nicht mit dem Rand der Vase in Verbindung. Sie ist lediglich mit ihrem linken Fuß und mit ihrer Rückenpartie mit der Vase verbunden.

Corradini hatte offenbar den Auftrag, drei Vasen für Dresden herzustellen. Während die beiden Prunkvasen am Eingang zum Großen Garten in der Form von Glockenkrateren, abgesehen von ihrer enormen Größe, recht konventionell gehalten erscheinen, hatte er mit der – in der Literatur viel zu wenig beachteten – Üppigkeitsvase aber mehr als nur eine Vase geschaffen. Er verwendet die in Form eines Kelchkraters geschaffene Vase als Basis für eine der für ihn typischen Figurengruppen und erzählt damit eine Geschichte. Folgt man dem Text von Lucius Apuleius,¹⁵¹ so scheint hier jene Szene wiedergegeben, in der Psyche, damit die Göttin Venus demütigend, mit wehendem Kleid vom warmen Wind Zephyr vom Berg hinab in das Tal getragen wird, in dem Amors Schloss steht und wo Amor sie erwartet. Zephyr war natürlich von diesem dazu beauftragt. Dies zeigt der am Kopf der als Zephyr interpretierbaren rechten Henkelfigur sitzende Amor (Abb. 75), der alles im Griff zu haben scheint. Die beiden weiteren, einen freudigen Eindruck machenden Putti am Fuß und am oberen Rand der Vase sind als Assistenzfiguren gedacht, wie sie Corradini in seinen Skulpturengruppen immer wieder verwendet hat, und dienen hier wohl auch einer Ausgewogenheit der Statik der Vase. Sie sollen wohl die Freude über den Triumph Amors ausdrücken. Zur Darstellung dieser Erzählung hat Corradini anstatt eines Sockels oder einer Plinthe die Vase selbst als Basis herangezogen.

Aber über die Üppigkeitsvase – insbesondere über die Ikonographie der Flachreliefs an ihrem Corpus – ist noch mehr zu sagen:

In der wenigen verfügbaren, relevanten wissenschaftlichen Literatur zu dieser Vase wird nur sehr am Rande auf die Ikonographie des Reliefs an deren Corpus eingegangen, welches auf den Längsseiten des ovalen zylindrischen Corpus zwei Szenen zeigt. Die Darstellung in Leplats Stichsammlung (Abb. 43) zeigt naturgemäß nur eine Seite, was in diesem speziellen Fall allerdings Raum für Fehlinterpretationen schuf.

Zunächst seien einige Autoren, die über die Vase geschrieben haben, angeführt: Cornelius Gurlitt gibt eine rein deskriptive Darstellung der Vase und ihrer Figuren wieder, und zwar gänzlich ohne auf die Mythologie von Amor und Psyche einzugehen, und schreibt zur Relief-ebene lediglich: „Auf dem cylindrischen Theile des Bauches Flachreliefs aus der Geschichte Coriolans“.¹⁵² Albert E. Brinckmann gibt im Handbuch der Kunsthistorie zu Corradini und seiner Vase an: „Im Großen Garten zu Dresden von ihm die ovale Vase, Nachbildung Versailler Motive mit der Psyche, deren allzukokette Hände ihre Brüstchen vorpressen.

¹⁵¹ „[...]Psyche [stand] oben auf dem Gipfel des Felsens, ganz allein, in der bangsten Erwartung. Sie zittert, sie bebt und weint bitterlich; auf einmal fühlt sie sich sanft überm Boden schweben. Ein Zephyr hob sie empor; er schwollt mit lindem Hauch den Busen ihres Gewandes – rauschend flatterte der Saum umher – und so trug er sie ruhig in den Abgrund des darunter liegenden Tales und legte sie sanft in den blumigen Schoß eines weichen Rasens nieder.“ Apuleius 2009, S. 94.

¹⁵² Gurlitt 1901, S. 484.

[...]“¹⁵³ Bruno Cogo geht in seiner Corradini-Monographie ausführlich auf die dargestellte Mythologie von Amor und Psyche ein, schreibt zum Relief aber lediglich: „Sulla fascia cilindrica della coppa sono scolpite scene della vita di Coriolano“.¹⁵⁴ In Karl-Heinz Wiggerts Führer durch den Großen Garten zu Dresden heißt es: „[...] steht die berühmte Corradini-Vase mit der Darstellung der Psyche, die ihren Fuß auf den Kopf der Venus setzt. An der Vase selbst hat der Künstler Szenen aus dem Leben Alexander des Großen dargestellt [...]“.¹⁵⁵ Schließlich schreibt Antonio Cipullo in seiner Dissertation jüngeren Datums über die Reliefs am Corpus der Vase: „[...] per i bassorilievi con le storie dalla vita di Coriolano [...]“.¹⁵⁶ Also grosso modo zwei unterschiedliche Interpretationen ein und desselben Reliefs.

Bevor hier auf die Details des Reliefs weiter eingegangen wird, soll zunächst die Figur des Coriolan kurz vorgestellt werden. Gnaeus Marcius Coriolanus ist eine legendäre Figur des alten Rom, die im Übergang vom 6. zum 5. vorchristlichen Jahrhundert anzusiedeln ist. Neueste Forschungen sehen darin eher eine fiktive als eine reale Figur.¹⁵⁷ Shakespeare hat ihr sein Drama *The Tragedy of Coriolanus* gewidmet.

Laut Plutarch war Coriolanus der Sage nach ein römischer Held und Feldherr, dessen Stolz, Unverstand und Starrsinn zu Auseinandersetzungen mit den Plebejern führten. Er wurde aus Rom verbannt und führte daraufhin Krieg gegen seine eigene Heimatstadt, den er erst auf Bitten seiner Mutter abbrach. Er konnte die Bitte der Mutter, die mit Selbstmord drohte und sich mit seiner Frau und seinen Kindern vor ihm niederwarf, nicht ausschlagen und zog ab,¹⁵⁸ was ihm die Feinde Roms, die Volsker, mit denen er sich verbündet hatte, auf einer Volksversammlung in Antium als Verrat vorwarfen, weshalb sie ihn ermordeten. Die Figur des Coriolanus und sein Handeln ist über die Jahrhunderte hinweg und abhängig vom politischen Hintergrund unterschiedlich interpretiert worden: als warnendes Beispiel oder Vorbild; als Vaterlandsverräter, als unbeherrschter, hochmütiger, grausamer Krieger, als Klassengegner, als Außenseiter, unvernünftig infolge von Absolutheit; aber auch als treuer, selbstloser Sohn, der sich höheren Zielen verschreibt, oder als Opfer der Politik.

Daraus ergeben sich eine Reihe von Fragen: Wie käme eine ambivalente und eher negativ konnotierte Figur wie Coriolan in das Umfeld von barocker Herrscherrepräsentation? Was meint Brinkmann mit der „Nachbildung Versailler Motive“? Passt das zusammen, oder liegen

¹⁵³ Brinckmann 1919, S. 245.

¹⁵⁴ Cogo 1996, S. 256.

¹⁵⁵ Wiggert 2002, S. 27.

¹⁵⁶ Cipullo 2021, S. 47.

¹⁵⁷ Die legendäre Figur des Coriolanus geht zurück auf Titus Livius' *Ab urbe condita* und Plutarchs *Bioi parallelo*.

¹⁵⁸ Vgl. Ruegg 1946, S. 105–107.

hier Fehlinterpretationen vor, etwa weil Cornelius Gurlitt im Zuge seiner sehr umfangreichen, auf reine Beschreibung konzentrierten Arbeit vielleicht nicht näher ins Detail gehen konnte? Und hat Bruno Cogo dies möglicherweise kritiklos übernommen, weil sein Fokus auf der Beschreibung von Corradinis Werk liegt und etwa zu wenig auf den Auftraggeber und dessen Interessen Rücksicht nimmt? Hat vielleicht Karl-Heinz Wiggert, Verfasser eines Führers durch den Großen Garten, mit seinen „Szenen aus dem Leben Alexander des Großen“ recht? Hier soll versucht werden, diese Interpretationen zu hinterfragen und dabei auch die Denkweise und die Interessen Augsts des Starken miteinzubeziehen.

Der zylindrische Corpus der Vase Corradinis ist nicht kreisrund, sondern oval und bietet damit zwei Langseiten, an welchen jeweils eine Szene dargestellt wird. Die Szenen gehören offenbar zusammen, alles andere wäre widersinnig. Die eine Seite, welche auch in Leplats Stichsammlung wiedergegeben ist (Abb. 80), zeigt rechts zwei sehr ähnliche, fast verschmelzende männliche Figuren, in antiker, rüstungähnlicher Adjustierung. Die rechte Figur mit einem Prunkhelm legt der etwas vor ihr positionierten, nicht behelmten, aber in körperbetonter Rüstung dastehenden offensichtlichen Hauptfigur der Szene den Kopf in den Nacken. Die Hauptfigur ist einer ihr vis-à-vis befindlichen Gruppe von Menschen zugewandt, wobei sie mit der rechten Hand dieser Gruppe gegenüber eine als versöhnlich interpretierbare Geste macht. Die Gruppe besteht aus drei Personen, wovon die erste, eine etwas ältere Frau mit Kopfbedeckung, vor der Hauptfigur niedergekniet ist, ihre linke Hand hält ihren Überwurf zusammen, während ihre Rechte eine Geste des Bedauerns ausführt. Über ihr steht – mit demütig geneigtem Kopf – eine Frau mit rundlichem Kopf, aufgestecktem Haar und niedergeschlagenen Augenlidern. Ein hinter ihr stehender, älterer Mann mit langem Bart und krausem Haar in einem Umhang vollführt mit seiner Rechten eine Geste in Richtung der beiden gegenüberstehenden Männer.

Diese Szene könnte – bei oberflächlicher Betrachtung – tatsächlich dazu verführen, sie als jene zu interpretieren, in welcher sich Coriolans Mutter samt seiner Familie vor ihm hinwirft und versucht ihn davon abzubringen, Rom anzugreifen (wie oben zu Coriolan beschrieben). In den einschlägigen Darstellungen in Gemälden oder Stichen findet sich stets eine Gruppe von Frauen und Kindern, die sich vor einer männlichen, feldherrenartigen Figur niederwerfen und flehentliche Gebärden ausführen (vgl. Abb. 78 und 79). In all diesen Darstellungen ist jedoch nie ein Mann Teil der Gruppe, und die Figur des Feldherrn wird meist ohne große Nähe zu einer anderen männlichen Figur, sondern eher isoliert dargestellt.

An dieser Stelle lohnt sich ein kurzer Ausflug nach Potsdam, in den Garten des Schlosses Sanssouci. Dort steht eine Skulptur, die unter der Bezeichnung *Corradini-Vase* firmiert, die jedoch nicht von Corradini stammt (Abb. 81). Diese Vase wurde von Georg Franz Eben-

hech¹⁵⁹ (1710–1757) auf Auftrag von Friedrich II. (dem Großen) von Preußen nach Vorlage von Corradinis *Üppigkeitsvase* hergestellt. Sie hat diese eindeutig zum Vorbild, ist aber in vielen Details anders gestaltet. Es wird in den Beschreibungen kein Bezug auf die Mythologie von Amor und Psyche genommen, sondern die Ikonographie der Figurengruppe wird vielmehr mit *Die Sinnlichkeit tritt die Unschuld*¹⁶⁰ bezeichnet. Diese Interpretation bezieht sich wohl auf die leidend dargestellte Henkelfigur, die wir weiter oben als *Venus* betrachtet oder – aufgrund des wie in Santa Maria dei Carmini verwendeten gegliederten Bandes der *Virginitas*, welches die Kopfbedeckung der Jungfräulichkeit festhält – in die Nähe einer Interpretation als *Unschuld* gebracht haben, und würde letztere untermauern. Allerdings fehlen in der Darstellung Ebenhechs wiederum sowohl dieses gegliederte Halsband – das er wohl als nicht wichtig erachtete – als auch die hängenden Brüste dieser Allegorie, was eine Interpretation als *Unschuld* naturgemäß erleichtert.

Erwähnenswert im Zusammenhang mit der Fragestellung dieser Arbeit ist, dass im Bildarchiv Foto Marburg beide Reliefdarstellungen¹⁶¹ dieser Vase mit „Relief mit Alexander dem Großen und den Frauen des Darius“ bezeichnet werden (Abb. 82).¹⁶² Die Legende des Alexander besagt sinngemäß, dass Alexander der Große am Tag nach der Schlacht von Issos und der Flucht des Darius gemeinsam mit dem seit Kindheitstagen vertrauten Gefährten – manchmal auch als dessen Geliebter bezeichnete – Hephaestion in ähnlicher Kleidung das Zelt aufgesucht hatte, wo Darius’ Familie weilte. Sisygambis, die Mutter von Darius, hatte zunächst Hephaestion aufgrund von dessen Größe mit Alexander verwechselt, und ihr Sklave hatte sie auf diesen Irrtum hingewiesen. Als sie daraufhin vor Alexander niederkniete und um Verzeihung bat, war Alexander großzügig und vergab ihr mit der Bemerkung, dass Hephaestion und Alexander doch ohnehin eins seien.

Dies führt unmittelbar zurück nach Versailles, denn dort hatte der Maler, „Ordonnateur du Cabinet“ und Hofkünstler Ludwigs XIV., Charles Le Brun, dieses Sujet in Form des Ölgemäldes *Die Frauen des Darius vor Alexander* rund 60 Jahre früher festgehalten (Abb. 83). Und

¹⁵⁹ In der Literatur uneinheitlich immer wieder auch Ebenhecht genannt.

¹⁶⁰ Vgl. etwa Bildarchiv Foto Marburg, <https://www.bildindex.de/document/obj20016580?medium=mi13085f11&part=1>, abgerufen am 27. Juni 2023.

¹⁶¹ Vgl. Bildarchiv Foto Marburg, <http://www.bildindex.de/document/obj20016580/mi13085f08/?part=2> und <http://www.bildindex.de/document/obj20016580/mi13085f10/?part=2>, abgerufen am 8. August 2023.

¹⁶² Diese „Corradini-Vase“ Ebenhechs weist im Gegensatz zur Üppigkeitsvase keinen ovalen, sondern ein kreisrundes Corpus auf, das außerdem – wie ein Pokal – mit einem Deckel bekrönt ist. Der als „Unschuld“ bezeichneten, von der „Sinnlichkeit“ getretenen Büste fehlen konsequenterweise die sekundären Geschlechtsmerkmale. Der Kopf der „Sinnlichkeit“, der ja von Ebenhech dem von Corradinis Psyche nachgebildet wurde, liegt in Bezug auf die ausgedrückte Sinnlichkeit auf den vorgefundenen Fotos näher am Original (Abb. 62), wie es Leplat in seiner Stichsammlung dokumentiert (Abb. 43), als dies heute am rekonstruierten Original der Fall ist. Hier wurde ja der rekonstruierte Kopf – wie oben angeführt (vgl. Anm. 99) – offenbar der Germania der Siegessäule nachempfunden. Man hätte wohl besser einen Besuch in Potsdam machen sollen.

tatsächlich zeigt dieses Gemälde – wie das Relief Corradinis – zwei Männer, hier in sehr ähnlicher, prunkvoller Rüstung nahe beieinanderstehend, und hinter der Gruppe der knienden Frauen auch eine männliche Figur, die mit einer Geste der rechten Hand in Richtung der beiden Männer weist. Kinder, die sowohl bei Le Brun als auch in den diversen Coriolan-Bildern vorkommen, hatte Corradini ganz am Rande, an der Schmalseite der ovalen Vase, dargestellt. Die Legende von Alexanders Besuch würde – im Gegensatz zur Coriolan-Legende – sowohl die große Nähe des zweiten Mannes zur Hauptfigur, also Hephaestion neben Alexander, als auch die männliche Figur unter den Frauen erklären. Letzterer wäre Sisygambis' Sklave, der auf deren Irrtum hinweist, was durch seine Geste hier wie dort dargestellt wird.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang scheint es, mit diesem Thema nach Venedig, Corradinis Heimat, zurückzugehen, denn dort hatte knapp hundert Jahre vor Le Brun schon Paolo Veronese dasselbe Sujet in einem seiner großen Ölgemälde in historisierendem Rahmen dargestellt (Abb. 84).¹⁶³ Betrachtet man hier die vier zentralen Figuren, die beiden Frauen, den alten Mann sowie den Feldherrn (Abb. 85), und vergleicht sie mit Corradinis vier zentralen Relieffiguren (Abb. 80), so muss als sehr wahrscheinlich angesehen werden, dass Corradini dieses Gemälde wohl gekannt haben muss, denn sein Relief wirkt in Teilen wie ein Zitat der Figuren Veroneses.¹⁶⁴ In beiden Fällen ist der Sklave ein alter Mann mit Bart und wallendem Umhang, der mit einer Hand eine bedeutungsvolle Geste ausführt. Im einen Fall mag es ein Hinweis auf Alexanders Identität, im anderen eine Geste der Bitte um Vergebung für Sisygambis sein. Die mittlere Frau ist in beiden Darstellungen mit einem rundlichen Gesicht, demütig gesenktem Blick und hochgestecktem Haar wiedergegeben. Sie mag wohl Darius' Gattin sein. Die kniende Frau hat in beiden Darstellungen eine etwas prägnantere Physiognomie, trägt ein Tuch auf dem Kopf und ist zweifellos als Darius' Mutter Sisygambis identifizierbar, die um Vergebung ersucht. In beiden Fällen ist der Feldherr mit einer sehr körperbetonenden Rüstung und Waffenrock dargestellt. Die beschwichtigende Geste der rechten Hand ist dieselbe und dürfte den Akt der Vergebung ausdrücken. Seine Linke verweist bei Veronese auf den neben ihm stehenden Hephaestion. Die ideelle Nähe des Hephaestion zu Alexander

¹⁶³ Der Auftrag an Veronese zu diesem Bild erging von Francesco Pisani, der es in seinem neuen, von Andrea Palladio im Jahr 1552 errichteten Palast in Montagnana an der Seitenwand des großen Saales platzieren ließ. Das repräsentative Ölgemälde wurde später nach Venedig in den Palazzo Pisani Moretta am Canal Grande transferiert. 1857 wurde es von der National Gallery gekauft. Vgl. Salomon 2014, S. 117–121 u. 11.

¹⁶⁴ Stiche höfischer Gemälde waren zu dieser Zeit auf anderen Höfen verbreitet. Es ist anzunehmen, dass Corradini solche Stiche – etwa durch Leplat – verfügbar gemacht wurden. Ein Stich von Noel Robert Cochin (Abb. 86), datiert mit 1691, der sich im British Museum findet, mag Corradini bekannt gewesen sein. Da offenbar im Zeitraum zwischen 1567 und 1857 ein Transfer des originalen Gemäldes nach Venedig in den Palazzo Pasani Moretta stattfand, ist es auch denkbar, dass dem venezianischen Staatskünstler Corradini das Originalgemälde direkt zugänglich war.

wird bei Veronese auch durch die Gleichartigkeit der Erscheinung in Physiognomie, Adjustierung und Körperhaltung, bei Corradini jedoch durch die Darstellung der großen physischen Nähe ausgedrückt, wobei er mit Hephaistions Prunkhelm wieder Le Bruns Gemälde in Versailles zitiert.

Wie weiter oben ausgeführt, verfügt der ovale Corpus der Vase über zwei Langseiten, die verschiedene Reliefdarstellungen bieten. Auf das auf der zweiten Seite dargestellte Bild geht keine vorgefundene Dokumentation der Vase näher ein. Auch die Dokumentation des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte über die sogenannte Corradini-Vase (Abb. 81) in Sanssoucis hat hier keine weitere Erklärung. Diese Vase in kreisrunder Form hat zwar grundsätzlich keine zwei Seiten, eine Separierung ergibt sich aber allenfalls durch die Henkelfiguren. Tatsächlich sind hier nämlich wiederum zwei Szenen dargestellt, und nicht nur eine. Sie werden im Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte allerdings als eine, unter dem Titel „*Relief mit Alexander dem Großen und den Frauen des Darius*“¹⁶⁵ zusammengefasst.

Hier wie dort zeigt die andere Seite des Reliefs (Abb. 87a und 87b) einen zentral auf einen Felsen hingesunkenen Kämpfer mit einem Helm skythischer Anmutung, der von einer anderen Figur gestützt werden muss. Ihm gegenüber dieselbe Figur, die oben als Alexander der Große angenommen wurde, im selben körperbetonten Harnisch und Waffenrock und ohne Kopfbedeckung. Hinter Alexander dem Großen zwei weitere behelmte Krieger, wobei einer den anderen vor dem Umfallen zu bewahren scheint. Alexander hält den Arm des Hingesunkenen vor dessen Brust, dessen Hand führt mit Mittelfinger, Zeigefinger und Daumen eine Art Schwurgestus aus. Hinter dem Letzten steht mit etwas Abstand eine kriegerische Figur mit einer Art Turban.

Auch hier findet sich eine mögliche Erklärung in Le Bruns Versailler Serie monumentalier Gemälde über Alexander den Großen, namentlich in dem Bild *Alexander und Poros* aus dem Jahr 1673 (Abb. 88a).¹⁶⁶ Dieses stellt eine Schlachtenszene dar, in deren Mitte der hingesunkene, geschlagene und verwundete König Poros sich dem über ihm am Pferd sitzenden Alexander (und hinter diesem wiederum Hephaiston) gegenüber sieht. Alexander führt mit seiner Linken eine Art auffordernde Geste aus, während einer der Soldaten, die den König stützen,

¹⁶⁵ Bildarchiv Foto Marburg, <http://www.bildindex.de/document/obj20016580/mi13085f10/?part=2>, abgerufen am 27. Juni 2023.

¹⁶⁶ Poros (Porus, Puru; † 317 v. Chr.) war ein mächtiger König im indischen Fünfstromland. Er wurde 326 v. Chr. von dem nach Indien vorgedrungenen Alexander geschlagen (Schlacht am Hydaspes), doch als Vasall in seiner Herrschaft belassen. Die große Tapferkeit des während der Kampfhandlungen verwundeten Poros brachte diesem auch die Anerkennung seines Gegners ein. Alexander söhnte sich mit ihm aus und fügte seinem Reich sogar weitere Gebiete hinzu. Poros sollte fortan Alexanders Reich nach Osten hin absichern.

dessen Linke zu seiner Brust führt (Abb. 88b). Offenbar wird hier der Moment der Einschwörung des unterlegenen, aber als tapfer und für Alexander brauchbar erkannten indischen Königs dargestellt. Im Vergleich mit Corradinis Relief der „Rückseite“ ergeben sich viele Unterschiede im Detail, die wohl darauf zurückzuführen sind, dass der Künstler sich im verfügbaren Rahmen auf das Wesentliche konzentrieren musste. Alexander auf einem Pferd darzustellen wie Le Brun hätte den Rahmen gesprengt oder den Maßstab im Verhältnis zur gegenüberliegenden Seite der Vase verändern müssen. Hephaestion ist in dieser Szene nicht von zentraler Wichtigkeit, also konnte Corradini ihn weglassen. Die Figur ganz links mit der turbanartigen Kopfbedeckung sollte wohl den orientalischen Rahmen der Szene, also etwa Indien, andeuten. Dass Corradinis Alexander selbst die Hand des Poros zum Schwurgestus führt, kann nochmals als Ausdruck seiner Stärke interpretiert werden. Die Analogien zu Le Bruns Gemälde sind trotz aller Abweichungen evident, und es liegt nahe, die Annahme zu treffen, dass Corradini hier wieder Versailles und Le Brun zitiert. Es existierten von Le Bruns Alexander-Gemälden zu Lebzeiten Corradinis auch Stiche (Abb. 89a und 89b), die wohl an den Höfen Europas, so auch am Hofe Augusts des Starken, und dort insbesondere dem Ordonnateur du Cabinet Raymond Leplat, bekannt gewesen sein müssen, stellen sie doch Beispiele von Macht und Großmut starker Persönlichkeiten dar, an denen man sich gerne orientierte.¹⁶⁷

Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen und als August II. stolzer König von Polen, war sehr engagiert darin, seine Residenzstadt Dresden kulturell an jene europäischen Metropolen heranzuführen, die er im Verlaufe seiner Kavalierstour kennengelernt hatte. Insbesondere das von König Ludwig XIV. ausgebauten Schloss Versailles bei Paris war ihm dabei großes Vorbild. Ludwig XIV. war bekannt dafür, dass er sich gerne mit den großen Herrscherfiguren der Antike, wie Julius Caesar und Alexander dem Großen, verglich – ebenso wie die Bildhauer seit der Renaissance sich an antiken Vorbildern maßen und versuchten diese zu übertreffen.

Die europäischen Herrscher fertigten von den in ihrem Besitz befindlichen Kunstwerken gerne auch Stiche an, die – oftmals vervielfältigt – gut dazu taugten, zu renommieren und sich mit anderen Machthabern zu vergleichen. So existieren auch Stiche von den Ölgemälden Le Bruns, die ihren Weg durch Europa nahmen. Und man darf wohl davon ausgehen, dass solche

¹⁶⁷ Vgl. dazu auch Skamperls 2000, S. 570–576. So hatte etwa auch der Salzburger Fürsterzbischof Franz Anton von Harrach im Jahr 1709 Alberto Camesina und Johann Michael Rottmayr mit der Ausgestaltung des Rittersaales der Salzburger Residenz beauftragt. Alberto Camesina stellte die Stuckdecke mit Kartuschen her, in denen Rottmayr den sogenannten *Alexanderzyklus* in Öl auf Stuck (!) realisierte. Die Darstellung des Gemäldes *Die Gefangennahme des indischen Königs Porus* geht laut Skamperls ebenfalls auf Le Bruns Versailler Gemälde zurück, das Rottmayr anhand vorhandener Stiche als Vorbild diente. — Auch Santino Bussis Stuckreliefs *Alexander im Zelt des Darius* und *Alexander vor König Porus*, die die Wände des Stiegenhauses des Schlosses Belvedere des Prinzen Eugen von Savoyen beiderseits vor Erreichen der Beletage schmücken, können die Versailler Vorbilder Le Bruns nicht verleugnen.

Unterlagen auch August dem Starken und Raymond Leplat auf seinen Einkaufstouren bekannt wurden.

Bei der sogenannten *Üppigkeitsvase* Corradinis bestand wohl der Auftrag, die Versailler Vasen mit ihren Allegorien auf Krieg und Frieden zu übertreffen. Wo dort jeweils eine Vase den Krieg und eine zweite Vase den Frieden darstellt, schafft Corradini dies – synthetisch – in jedem seiner beiden Reliefs in einem. Beide Szenen zeigen Situationen unmittelbar nach dem Kampf, nach dem Krieg. Alexander sucht in einer Szene das Zelt des geflohenen Darius auf, trifft dort auf dessen Familie und gibt zu verstehen, dass sie nichts von ihm zu befürchten hätten. Auf der anderen Seite trifft Alexander auf seinen im Kampf verwundeten Gegner Porus und macht ihn zu seinem Verbündeten. Es geht also in beiden Darstellungen darum, vom Krieg – durch Großmut – zu friedlicher Herrschaft überzugehen. Auf der Basis des so hergestellten Friedens kann dann üppige Liebe erblühen, was durch die Figurengruppe um Amor und Psyche nach Apuleius dargestellt wird.

Rein stilistisch betrachtet, erscheinen Corradinis scheinbar im Wind schwebende Psyche mit ihrer nicht sakral begründeten, sondern offenbar aus reiner Lebenslust motivierten Nacktheit sowie die ebenso nicht sakral gedachten, jedoch sehr dynamisch wirkenden Putti wie ein Vorgriff auf das, was im späteren 18. Jahrhundert unter Überwindung rein barocker Formen des anbrechenden Rokoko, etwa bei François Bouchet oder Jean-Honoré Fragonard, als Motiv immer wieder gerne dargestellt werden sollte. Deren idyllische Szenen bedurften keinerlei sakraler oder mythologischer Begründung mehr. Antonio Corradini zeigt sich hier als ein Vorreiter des Rokoko-Stils des späteren 18. Jahrhunderts. Über den Auftraggeber August den Starken, der auf seiner Grand Tour ja einige Zeit in Versailles verbracht hatte, kommt mit dieser Vase offenbar ein – wenn auch nur vorübergehend sichtbar werdender – französischer Einfluss in Corradinis Stil.

Dass in der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur die Reliefdarstellungen bisher als der Coriolan-Legende zugehörig interpretiert wurden, mag an der Mammutaufgabe liegen, die Gurlitt mit der Bestandsaufnahme der sächsischen Bau- und Kunstdenkmäler um die vorletzte Jahrhundertwende übernommen hatte. Im Zuge dessen wird dieses gestalterische Detail wohl nur oberflächlich behandelt worden und so zum Opfer einer ikonographischen Verwechslung geworden sein. Dass Cogo, der sich sehr intensiv mit dem Mythos der Psyche auf dieser Vase auseinandersetzt, dies anscheinend kritiklos übernimmt, mag wiederum dadurch erklärbar sein, dass er wohl nur den Stich aus der Sammlung von Leplat kannte und die Vase selbst – also auch die Rückseite – vielleicht nie gesehen hatte. Wenn man aber versucht zu verstehen, welche Interessen des Auftraggebers hinter dem Auftrag zur Herstellung einer solchen repräsentativen

tiven Skulptur stehen, so wird man schwerlich auf die Idee kommen, gerade den überwiegend negativ konnotierten Coriolan darin zu sehen.

Immerhin scheint Brinkmann mit der Bezeichnung „Versailler Motive“ wohl das Richtige gemeint zu haben, wenn er es auch nicht explizit benannt hat. Die Fotodokumentation von Ebenhechs *Corradini-Vase* im Bildarchiv Foto Marburg, die ja der *Üppigkeitsvase* grundsätzlich nachempfunden ist, scheint ein Indiz dafür zu sein, dass zumindest im 19. Jahrhundert, als diese Vase hergestellt wurde, das Wissen um die Ikonographie von Corradinis Relief noch existent war.

Der Vergleich mit Charles Le Bruns Ölgemälden zu Alexander dem Großen weist hier wohl die richtige Richtung. Ludwig XIV. war August dem Starken ein großes Vorbild, und die Sujets beider Seiten, nämlich *Die Frauen des Darius vor Alexander* auf der Vorder- sowie jenes auf der Rückseite, als *Alexander und Poros* interpretiert, finden sich dort wieder. Insbesondere die deutliche Ähnlichkeit in der Gestaltung und Aufstellung von Corradinis zentralen Figuren mit Veroneses *Familie des Darius vor Alexander* scheint ein mehr als deutliches Indiz dafür zu sein, welche legendäre Szene des siegreichen und großmütigen Alexander des Großen hier tatsächlich dargestellt wird und dass es hier nicht um Coriolan geht.

Es war wohl nicht nur Ludwig XIV. von der Idee angetan, sich in einer Reihe mit großen und großmütigen antiken Herrscherfiguren wiederzufinden. Dem Auftraggeber, Kurfürst Friedrich August I. (dem Starken, als polnischer König August II.), der in jungen Jahren viel herumgekommen war und dem durchaus große Lebenslust nachgesagt wird, wird es gut gefallen haben: nicht zuletzt die Figurengruppe um Amor und Psyche, war er doch auch für seine vielen Affären mit bekannten Mätressen – bei aufrechter Ehe – und für etliche außereheliche Nachkommen (Bastarde) bekannt.¹⁶⁸

Immerhin erschien diese Vase, die von Corradini für August den Starken hergestellt wurde, dem damaligen König von Preußen und Markgraf von Brandenburg, Friedrich II. (genannt der Große), so interessant und repräsentativ, dass er drei Jahrzehnte später für seinen Schlosspark in Sanssoucis durch Georg Franz Ebenhech eine Kopie davon anfertigen ließ.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Vgl. dazu auch Schaller-Pressler 2006, S. 6. Friedrich Augusts Prunksucht, sein lockerer Lebenswandel und sein wechselhaftes Glück bei Eroberungskriegen wurde sogar sprichwörtlich, sodass das beliebte Wiener Volkslied vom „Lieben Augustin“, einem legendären Trunkenbold, der die Pestgruben überlebt haben soll, angeblich auf ihn zurückgeht. Der Text dazu: „Ach du lieber Augustin, / Alles ist weg! / Sachsen ist weg, / Polen ist weg, / Augustin liegt im Dreck, / Ach du lieber Augustin, / Alles ist weg.“

¹⁶⁹ Interessant hierbei, dass der Mythos von Venus und Psyche am Weg nach Potsdam „verloren ging“. Ob die Versachlichung des Themas mit dem Titel *Die Sinnlichkeit tritt die Unschuld* mit gleichzeitig reduzierter Erotik in der Darstellung dem Einfluss des Protestantismus zu der Zeit Friedrichs II. geschuldet ist, wäre interessant zu untersuchen.

3.3 Die „Sposalizio-Gruppe“ für Karl VI. auf dem Hohen Markt in Wien

Als Kaiser Leopold im Jahr 1702 sein Gelöbnis gab, das zum Bau des Josephs- oder Vermählungsbrunnens führte, gab es in Wien bereits einen Josephsbrunnen – hatte er selbst doch im Jahr 1679 im Zuge der Errichtung der Pestsäule am Graben verfügt, dass die beiden profanen Grabenbrunnen umgestaltet werden sollten. Er billigte dabei auch den an ihn herangetragenen Wunsch, die profanen Symbole der Brunnen durch „Werke der Frömmigkeit“ zu ersetzen. Mit der Herstellung zweier Heiligenfiguren wurde der Bildhauer Joseph Frühwirth (1640–1701) beauftragt. So wurde der östliche Brunnen mit einer Statue des heiligen Leopold und der westliche mit einer Statue des heiligen Joseph bekrönt. Die beiden Bauwerke wurden 1680/81 fertiggestellt.¹⁷⁰

Der neu zu errichtende Brunnen auf dem Hohen Markt hatte jedoch ganz andere Dimensionen¹⁷¹ (Abb. 91) und ist, wohl etwas anders als vom Votanten Leopold I. intendiert, viel mehr als ein reines Josephs-Denkmal. Er wird heute vorwiegend – wohl auch um ihn vom Josephsbrunnen am Graben zu unterscheiden – als *Vermählungsbrunnen* bezeichnet. Die von Joseph Emanuel Fischer von Erlach errichtete hohe Architektur folgt zwar im Grunde der Idee der oben beschriebenen Josephssäule seines Vaters, nämlich der Struktur mit (jetzt allerdings nur mehr vier) korinthischen Säulen, die jede ihr eigenes kleines Gebälk hat, über welchen ein aus Bronze gegossener Baldachin,¹⁷² geschmückt mit Palmzweigen¹⁷³ und umrandet von Schabracken, errichtet ist. Die sich aus den Voluten nach oben hin entwickelnden Palmzweige verbinden sich über dem Opaion zu einer Art Blumenstrauß mit Muscheln und üppigen Weintrauben. Darüber der vergoldete Strahlenkranz, in dessen Mitte über vier, in alle Windrichtungen blickenden Cherubsköpfchen (Abb. 92) die Taube des Heiligen Geistes schwebt. Die Anlage wirkt allerdings etwas gedrungener und ist – weil eben ein Brunnen – mit den angrenzenden Brunnenschalen¹⁷⁴ auch etwas breiter in der Basis, die die Form eines abgeflachten Vierpasses hat. Eine Struktur, die trotz der Verwendung klassischer korinthischer Säulen an das Ziborium Gian Lorenzo Berninis über dem Altar des Petrusgrabes in St. Peter in Rom erinnert.

¹⁷⁰ Vgl. dazu Czeike 2004-5, S. 582. Die beiden Grabenbrunnen wurden im Jahr 1804 noch ein weiteres Mal umgestaltet: Die verwitterten Heiligenfiguren wurden ersetzt durch die heute noch dort befindlichen bleiernen Heiligenfiguren (Abb. 90a und 90b) von Johann Martin Fischer (1740–1820).

¹⁷¹ Lind (1879, S. 64) bezeichnet den Vermählungsbrunnen als „das Bedeutendste, was Wien an kirchlichen öffentlichen Monumenten besitzt“. Danach ist auch nichts Bedeutenderes mehr dazugekommen.

¹⁷² Laut BDA (2007, S. 931) wurde der Baldachin von dem Glockengießer Ioannes Baptista Divall gegossen.

¹⁷³ Diese Palmenzweige sind wohl – wie der gesamte Baldachin – ein Zitat Berninis, der ähnliche Formen über seinem das Petrusgrab krönenden Ziborium in St. Peter in Rom verwendet.

¹⁷⁴ Laut Weber (2005, S. 118, Anm. 48) wurden die seitlichen Brunnenbecken durch Lorenzo Mattielli gefertigt. Auch Krapf (1994, S. 150) schreibt die Gestaltung der Brunnenbecken Mattielli zu.

Die grundsätzlich allseits offene und einsehbare Architektur hat jedoch durch eine etwas breitere Stellung der zwei vorderen Säulen des Tholos eine eindeutige Schauseite, durch welche der Blick auf die Vermählungsszene¹⁷⁵ erleichtert wird. Fischer von Erlachs hoher Tempietto ist – wie auch der Entwurf seines Vaters – nicht weniger als eine Abbreviatur des Tempels von Jerusalem. Die Architektur wird bewacht von vier überlebensgroßen Engeln, die den vier Säulen auf hochgestellten Voluten vorgestellt sind. Der Stich von Salomon Kleiner (Abb. 93), der etwas verzerrt ist, zeigt, dass der Baldachin über ein Opaion verfügt, über dem im Strahlenkranz die Taube des Heiligen Geistes schwebt. Über der Vermählungsszene schwebt ein siebenarmiger Leuchter, und es besteht der Anschein, als würde sich über der Szene der Vorhang des Allerheiligsten öffnen. Hier wird also – zumindest von Salomon Kleiner¹⁷⁶ – ganz großes barockes Theatrum sacrum inszeniert.

Für die Vermählungsszene in diesem Tempietto gab es große Vorbilder aus der Malerei. Eine solche Sposaliziogruppe hatten nämlich bereits Perugino (Abb. 94) im Jahr 1502 und zwei Jahre später dessen Schüler Raffael (Abb. 95) ins Werk gesetzt. In beiden Gemälden findet sich im Hintergrund der Vermählungsgruppe der Tempel Jerusalems als Zentralbau dargestellt. Der Architekt Fischer präsentiert nun beides, den Tempietto und Corradinis Vermählungsgruppe, dem Publikum in einem, indem er Corradinis Figurengruppe in den Tempel stellt, wo sie thematisch ja auch hingehört. Dabei fällt auf, dass Fischer hier nicht der Darstel-

¹⁷⁵ Diese Vermählungsszene kommt in keinem der kanonisierten Evangelien vor, sondern stammt aus dem Protoevangelium des Jakobus, 8. und 9. Kapitel: „Als sie zwölf Jahre alt wurde, berieten sich die Priester und sprachen: „Seht, jetzt ist Maria im Tempel des Herrn zwölf Jahre alt geworden. Was sollen wir also mit ihr tun, damit sie das Heiligtum des Herrn, unseres Gottes, nicht unrein macht?“ Und die Priester sagten zum *Hohenpriester*: „Du stehst am Brandopferaltar des Herrn. Geh hinein und bete für sie! Und das, was dir Gott, der Herr, gegebenenfalls zeigen wird, das wollen wir tun.“ Der Priester ging im Gewand mit den zwölf Glöckchen in das Allerheiligste hinein und betete für sie. Und siehe, ein Engel des Herrn war da und sprach: „Zacharias, Zacharias, geh hinaus und lass die Witwer des Volkes zusammenkommen! Jeder soll einen Stab bei sich tragen, und wem Gott, der Herr, ein Zeichen geben wird, dessen Frau soll sie sein“. Herolde begaben sich in das gesamte Gebiet Judäas, und es ertönte die Posaune des Herrn, und siehe, alle kamen gelaufen. [/] Josef aber legte die Axt beiseite und ging zur Versammlung. Und als sie gekommen waren, begaben sie sich mit ihren Stäben zum Priester. Der Priester nahm ihnen die Stäbe ab, ging in den Tempel hinein und betete. Als er sein Gebet beendet hatte, nahm er die Stäbe, ging hinaus und gab sie ihnen zurück. An keinem jedoch war ein Zeichen. Den letzten Stab aber bekam Josef. Und siehe, eine Taube kam aus dem Stab heraus und setzte sich auf Josefs Kopf. Da sprach der Priester: „Josef, Josef, dir ist die Jungfrau des Herrn zugeteilt. Nimm sie in deine Obhut!“ Josef erwiderte: „Ich habe schon Söhne und bin ein alter Mann, sie aber ist eine junge Frau. Da werde ich doch zum Gespött für die Söhne Israels!“ Der Priester aber sprach: „Josef, fürchte den Herrn, deinen Gott, und denke daran, was Gott Daten, Abiram und Korach angetan hat, wie sich die Erde gespalten und alle verschlungen hat wegen ihres Widerspruchs. Und nun sieh dich vor, Josef, dass dies nicht auch in deinem Haus geschehen möge!“ Und Josef nahm sie voll Furcht in seine Obhut und sprach zu ihr: „Maria, ich habe dich aus dem Tempel des Herrn empfangen. Jetzt lasse ich dich allein in meinem Haus zurück. Denn ich gehe fort, um Häuser zu bauen, und werde dann zu dir zurückkommen. Der Herr wird auf dich aufpassen.““ Ceming/Werlitz 2004, S. 77–79.

¹⁷⁶ Es ist nicht klar, ob Salomon Kleiner hier nach dem bestehenden Objekt oder nach einer Planung gearbeitet hat. Die einzelnen Gebälke sind bei ihm quadratisch über den Säulen, wo sie im bestehenden Bauwerk sowohl an der Innenseite als auch an der Außenseite sphärisch gerundet sind. Es ist auch nicht belegt, dass es jemals den zurückgeschlagenen Vorhang und den hängenden Leuchter gegeben hat.

lung Peruginos, sondern jener Raffaels folgt, der die Jungfrau zur Rechten (also der traditionell „besseren“ Seite) des Hohepriesters positioniert. Auch die Architektur mit kannelierten korinthischen Säulen ist traditionell der Jungfrau Maria zugeschrieben. Es findet hier also eine dezente Verschiebung des Schwerpunktes der Darstellung vom heiligen Joseph hin zur Jungfrau Maria statt. Das Heiligmäßige dieses Vermählungsbrunnens wird durch Corradinis an vier Seiten flankierende Engel und die Taube des Heiligen Geistes im Strahlenkranz über dem Baldachin unterstützt.

In einem bei gleicher Themenstellung latent immer mitgedachten Paragone zwischen den oben genannten Gemälden zur *Sposalizio* und der hier für die *Sposalizio-Gruppe* errichteten Tempietto-Anlage würde in diesem Fall der Wettbewerb wohl für den Skulpteur Corradini – unterstützt durch die Architektur des jüngeren Fischer von Erlach – entschieden werden.

Die Figuren der Vermählungsgruppe sowie die Engel sind zumindest lebensgroß. Vergleicht man sie etwa mit Corradinis Markenzeichen der gänzlich verhüllten Vestalinnen oder religiösen Allegorien und seinen Figurengruppen, wirken sie dennoch etwas gedrungener, fast möchte man sagen: irdischer dargestellt, müssen sie sich in der prächtigen Architektur doch auch behaupten. Die vier, vor den Säulen auf aufgestellten Voluten stehenden Engel bilden quasi die unterste Ebene der Gruppe, während die Gruppe im Inneren des Tholos auf tortenartig aufgebauten, konzentrischen zylindrischen Ebenen steht. Maria und Joseph stehen zwei Ebenen über den Engeln und – so eine Hierarchie bildend – eine Ebene über ihnen der Hohepriester,¹⁷⁷ der eine segnende Geste vollführt, während Maria und Joseph im Begriff sind, einander die Hand zu reichen, und so den Ehebund besiegen. Im Gegensatz zu den Darstellungen Peruginos und Raffaels zeigt Corradini hier nicht, wie Joseph Maria den Ehering an den Finger steckt, und bezieht damit den Hohepriester über seine segnende Geste enger in das Geschehen ein.

Bei Corradini stehen alle Figuren einzeln, jede auf ihrer eigenen Plinthe, und bilden über ihre Gestik gemeinsam eine Szene. Sie berühren einander nicht. In diesem Sinne handelt es sich also nicht um eine klassische Skulpturengruppe, sondern um eine, bezieht man die vier Engelsfiguren mit ein, eine Pyramide bildende Aufstellung von sieben einzelnen Freifiguren (vgl. Abb. 53).

¹⁷⁷ Nach dem Protoevangelium des Jakobus handelt es sich beim Hohepriester um Zacharias, der auch als Vater Johannes des Täufers gilt. Vgl. Ceming/Werlitz 2004, S. 78.

Ungewöhnlich für das, was man sonst von Corradini kennt, ist, dass sowohl die vier Engel als auch Joseph vergoldete, bronzenen Utensilien in Händen halten: Joseph seinen Lilienstab,¹⁷⁸ die Engel Lorbeerzweige sowie einen Ring (Abb. 96) und (vermutlich)¹⁷⁹ ein Herz, emblematisch für den Ehebund. Allerdings gingen im Laufe der Geschichte einige dieser Utensilien verloren. So bezieht sich Lindt auf einen „frevelhaften Dieb“,¹⁸⁰ der viele Bronze-Utensilien der Hauptfiguren entwendet habe, welche nicht mehr sämtlich ersetzt wurden. Am entscheidendsten davon ist eine – wie er es nennt – Schriftrolle in der linken Hand des Hohepriesters, welche im Stich Salomon Kleiners andeutungsweise erkennbar ist. Mikuda-Hüttel bezeichnet diese jedoch als die Stola des Hohepriesters, die er gerade im Begriff wäre über die zueinander findenden Hände des Brautpaars zu winden, um die Unlösbarkeit der Verbindung zu symbolisieren.¹⁸¹

Corradini hat hier einige für ihn recht untypische Skulpturen geschaffen, vorgesehen für eine strenge, für den öffentlichen Raum hergestellte sakrale Kleinarchitektur. Er verwendet hier für seine Figuren eine weit gröbere Draperie, als man es von ihm sonst gewohnt ist. Dies ist wohl der notwendigen Fernwirkung geschuldet. Er musste wohl sehr konkreten Vorgaben Joseph Emanuel Fischer von Erlachs folgen, um diesen kaiserlichen Auftrag zu erhalten.

Dominant in dieser Gruppe ist der Hohepriester, schon allein aufgrund seiner erhöhten Positionierung. Er steht in seinem fein und detailliert ausgearbeiteten Gewand im Kontrapost – sein linkes Knie wölbt sich unter dem Priester Gewand nach vorne – und vollführt mit seiner Geste (nun ohne die entwendete Stola) den Segen über den von Maria und Joseph geschlossenen Ehebund. Bei der Darstellung des Hohepriesters (Abb. 98) zeigte Corradini auch hier seine Meisterschaft bei der Herstellung einer differenzierten Textur von stofflichen Oberflächen.

¹⁷⁸ Sinnbild seiner sprichwörtlichen Keuschheit, die sich im heutigen Sprachgebrauch im Begriff der „Josefsehe“ noch erhalten hat.

¹⁷⁹ Leider zeigt der Vermählungsbrunnen aktuell hier eine Spur von Vandalismus, denn dem Engel an der nordöstlichen Seite des Brunnens fehlt das goldene Ehe-Emblem, ebenso wie der Zeigefinger und der Daumen, zwischen denen jenes vermutlich gehalten wurde. Eine Verletzung in dem den Brunnen überspannenden Tauenschutznetz an dieser Stelle zeigt noch die Spuren des Vandalenaktes (Abb. 97 und 97a). Interessant ist, dass bei Cogo (1996, S. 271–274) in seinen im Jahr 1995 aufgenommenen Fotos der Engel keiner von diesen irgendwelche Objekte in Händen hält.

¹⁸⁰ Lindt 1879, S. 64. Auch gab es im Verlaufe des Zweiten Weltkrieges erhebliche Beschädigungen an den Skulpturen. So gingen etwa die Flügel der Engel verloren und war der Kopf Mariens zu ersetzen. Die Reparatur wurde durch den jungen österreichischen Bildhauer Wander Bertoni, der auch mit der Restaurierung der Pestäule am Graben nach Weltkriegsschäden beschäftigt wurde, durchgeführt (vgl. Verena Keil-Budischowsky 2004). Betrachtet man den Zustand der Häuser auf dem Hohen Markt zum Ende des Zweiten Weltkriegs (Abb. 98a), so erscheint es schier unglaublich, dass der Vermählungsbrunnen trotz der intensiven Bombardements insgesamt relativ wenig beschädigt wurde.

¹⁸¹ Vgl. Mikuda-Hüttel 1995, S. 237.

Sowohl Pectorale, Ephodum, Pallium und der feinere Stoff der Tunica als auch die Mitra sind sehr detailreich und fein herausgearbeitet, so wie man es bei Corradini sonst kennt.¹⁸²

Offen, mit dem Oberkörper in Richtung der Vorderseite des Denkmals gedreht, steht Joseph auf seinem linken Bein, während er das rechte Knie nach vorne gestreckt, angewinkelt hält. In seiner linken Hand hält er den Lilienstab, während er seine Rechte Richtung Maria streckt. Er trägt ein dünnes Hemd und über seine rechte Schulter gelegt einen Umhang, der sich diagonal über seinem Rücken um die Körpermitte links vorne wieder als dicker Stoffwulst zeigt, hinten bis zum Boden und vorne bis über die Knie reicht. Auch hier gelingt Corradini wieder eine differenzierte Darstellung textiler Oberflächen. Sein bärtiges, in Richtung Maria gedrehtes Gesicht soll ihn wohl als einen älteren Mann charakterisieren.

Ihm gegenüber steht Maria mit einem Kopftuch und langem Umhang, den sie mit ihrer Linken hochrafft, ebenfalls auf ihrem linken Bein. Das rechte Bein ist – wie bei Joseph – angewinkelt, das Knie nach vorne hebend, im Begriff einen Schritt zu machen, wobei der rechte Fuß über die Plinthe hinausragt. Ihr Gesicht ist nicht direkt in Richtung Joseph gerichtet, sondern nach vorne gedreht und etwas abwesend wirkend, mit halb geöffneten Augen in die Weite blickend. Maria ist hier jedoch nicht als 12-Jährige¹⁸³ dargestellt. Ihre Körperperformen gehen – anders als bei Corradini sonst üblich – weitgehend unter der dicken Draperie ihrer Kleidung verloren. Damit ist auch nicht zu entscheiden, ob Corradini sie als Schwangere darstellt. Der gemeinsame Eindruck ist, als würden Maria und Joseph aufeinander zugehen.

Die vier lebensgroßen Engel sind von Corradini sehr differenziert und unterschiedlich ausgearbeitet, es liegen aber keine archivalischen Unterlagen vor, die die Engel (etwa als Erzengel, Schutzengel etc.) mit konkreten Bedeutungen aufladen würden. Die Engel auf der linken (Marias) Seite des Vermählungsbrunnens wirken etwas eleganter ausgeführt. Der Engel links vorne (Abb. 99a),¹⁸⁴ der mit fast weiblichen Gesichtszügen den Kopf in Richtung der Vermählungsszene dreht, steht fest auf seinem rechten Bein und lässt unter der aufgeschlagenen Tunika sein linkes Bein hervortreten. Seine rechte Hand spielt mit einer Kordel des Gewandes um die Leibesmitte, in seiner Linken hält er einen undefinierten Gegenstand. Der Engel hinter Maria (Abb. 99c) mit aufgewühltem Haar ist am züchtigsten bekleidet und erinnert von seiner

¹⁸² Lind (1879, S. 64) schreibt, dass auch die aus Bronze gegossene „Spitzmütze des Hohepriesters“ – er meint damit wohl die Mitra (Pileus) – gestohlen worden sei. Geht man davon aus, dass dies so gewesen ist, es also eine bronzenen Mitra gegeben hat, dann ist die marmorne Mitra mit ihren fein ausgearbeiteten Strukturen, wie sie sich heute darstellt, wohl nicht von Corradinis Hand.

¹⁸³ Siehe dazu Anm. 175.

¹⁸⁴ Die Abbildungen 99a–d stammen aus dem Jahr 1995 und weisen keinerlei bronzen Ehe-Embleme auf. Die Situation stellte sich zu unterschiedlichen Zeiten immer wieder anders dar. Siehe etwa Abb. 91 aus dem Jahr 1879 oder Abb. 97 aus aktueller Zeit.

Gestik und seiner freundlichen Mimik her an den Verkündigungsengel. Er hat offenbar gerade sein Gewicht vom linken Bein auf sein rechtes verlagert. Dabei überragen beide Füße den Rand seiner Plinthe. Seine Pose wirkt insgesamt durchaus dynamisch, wie im Gehen begriffen. Die beiden Engel auf Josefs Seite (von vorne gesehen der rechten) sind deutlicher männlich dargestellt. Jener auf der Vorderseite rechts (Abb. 99b) wirkt, auf seinem rechten Bein stehend, mit seinem linken, das unter der Tunika hervortritt, deutlich voranschreitend. Mit seiner rechten Hand hält er einen über die Schulter geschlagenen Umhang. Die Geste seiner linken Hand wirkt, als hätte er einst eine Fackel getragen. Sein Kopf ist leicht nach der Mitte des Denkmals gedreht und zeigt einen klassisch ruhigen Gesichtsausdruck. Der Engel vor der rechten hinteren Säule (Abb. 99d), den Kopf mit gekräuseltem Haar, das von einem Band gehalten wird, in Richtung Vermählungsszene gedreht, zeigt sehr stämmige Beine – das linke, das Standbein, unter der feinen Tunika, das rechte, etwas abgewinkelt, nackt – und ebensolche Arme. Er wirkt durch diese Stämmigkeit sehr irdisch, hätte er nicht seine Flügel, die ihn als Engel auszeichnen.

Deckers bezeichnet diese Figuren, wie sie Corradini hier im Auftrag des jüngeren Fischer von Erlach in kräftigerer Statur als von ihm gewohnt ausführt, als „gewissermaßen dem Modus [entsprechend], den Corradini für jene Arbeiten anwendete, die auf öffentlichen Plätzen oder innerhalb monumentalier Rahmenarchitekturen aufgestellt wurden“.¹⁸⁵

Corradini folgte diesem seinem Werk vermutlich im Jahr 1730 nach Wien und verlegte gemeinsam mit seiner Gattin für etwa ein Jahrzehnt seinen Wohnsitz in die Kaiserstadt. Er wird wohl eng in die Fertigstellung des sakralen Werkes eingebunden gewesen sein.¹⁸⁶ Am Rundsockel des Tholos findet sich an der Vorderseite eine Kartusche mit einer Widmungsinschrift. An den anderen drei Seiten drei Reliefs mit Szenen aus dem Leben Jesu: die *Anbetung der Hirten*, die *Anbetung der Könige* und die *Darbringung im Tempel*. Auch diese werden Corradini zugeschrieben.¹⁸⁷ Cogo schreibt Corradini auch die acht hochrechteckigen Putten-Reliefs an den hohen Säulenbasen zu, welche so die Szenen aus dem Leben Jesu sowie die Widmungsinschrift jeweils „einrahmen“.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Deckers 2013, S. 49.

¹⁸⁶ Vgl. dazu auch Deckers 2010, S. 240.

¹⁸⁷ Vgl. dazu ebd., S. 240, wobei Deckers auch die genauen Vorgaben des jüngeren Fischer von Erlach betont. Folgt man Cogo (1996, S. 275–276), so dürften die originalen Reliefs infolge starker Verwitterung heute weitgehend durch Repliken ersetzt sein.

¹⁸⁸ Eine detaillierte Beschreibung dieser acht Putten-Reliefs findet man bei Cogo (1996, S. 276–278).

3.4 Die Entdeckung Corradinis im Prunksaal der Nationalbibliothek

Im Jahr 1732 auf eigenes Ansuchen zum Hofbildhauer ernannt, wirkte Corradini fortan im Auftrag des Kaiserhauses in Wien und erhielt in dieser Funktion auch Aufträge, die Projekte außerhalb der Kaiserstadt betrafen.

Schon auf das Jahr 1731, also noch während der Arbeit am Vermählungsbrunnen, datiert ist das sogenannte *Bundesladen- oder Versöhnungsdenkmal* in Györ, für welches ebenfalls der jüngere Fischer von Erlach den Entwurf (Abb. 100) lieferte und das ebenso als ein Votivdenkmal (aus Anlass einer Hostienschändung) entstanden ist. Es soll hier nur insofern darauf eingegangen werden, als die Ähnlichkeit im Entwurf Fischers mit dem Vermählungsbrunnen ins Auge fällt. Wie bei diesem ist ein von vier vorgestellten Voluten mit Laternen gestützter, vierseitiger hoher Sockel mit Reliefs – diesmal ohne Säulen – Träger der figuralen Plastiken. Zwei Engel heben über einem Räuchergefäß, wie auf Wolken schwebend, die Bundeslade empor, über der in einer Gloriole das Lamm Gottes liegt.

Für das *Grabmal des heiligen Nepomuk* in Prag fertigte Corradini einen Holzmodello (Abb. 101) an. Der Altar nach diesem Modell, der in einer sarkophagartig geformten Urne die Reliquien des Heiligen enthält, wurde in Silber und silberbeschichteten Materialien durch den Goldschmied Johann Joseph Würth ausgeführt.

Lange Zeit unbekannt blieb, was Corradini denn in diesem Jahrzehnt in der Residenzstadt Wien geschaffen hatte. Hier verblieb eine erstaunliche Lücke, bis im Jahr 2005 Monika Weber in ihrem Essay „Das Standbild Kaiser Karls VI. im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien: Ein neuentdecktes Werk des Venezianers Antonio Corradini“ die zentrale Figur in der Hofbibliothek, die Figur Kaiser Karls VI., also seines Dienstherrn (Abb. 102), Corradini zuschrieb. Lange war diese Skulptur den Brüdern Peter, Paul und Dominik Strudl, von denen die anderen Figuren der Habsburger Ahngalerie stammen, zugeordnet worden, was jedoch chronologisch kaum möglich ist.¹⁸⁹ Matsche wies die Skulptur dem Hofbildhauer Mattielli zu,¹⁹⁰ was wiederum aufgrund des Materials – die Statue ist aus Marmor gefertigt – als höchst unwahrscheinlich gelten musste, denn dieser bevorzugte für seine Arbeiten Sandstein.

Die Zuschreibung an Corradini durch Weber soll hier eine Ergänzung erfahren. Denn es erscheint angebracht, zu erwähnen, dass Corradini sich hier der Positur einer Herrscherfigur bedient, die er bereits rund ein Jahrzehnt vorher einmal, in viel kleinerer Form, verwendet

¹⁸⁹ Die Brüder verstarben bereits in den Jahren 1714, 1708 resp. 1715. Ihrer Autorschaft steht somit die Geschichte der Aufstellung der Ahngalerie entgegen (siehe weiter unten im Text).

¹⁹⁰ Vgl. Franz Matsche, Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik, in: Ikonographie der Bibliotheken, Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 17, Wiesbaden 1992, S. 199–233, hier S. 223 f., Anm. 101. Zit. n. Deckers 2013, S. 49, Anm. 4.

hat:¹⁹¹ Bereits am Flachrelief der Üppigkeitsvase in Dresden, und wie sie Raymond Leplat in seinem Stiche-Kompendium festhält, findet sich in der Pose und Kleidung des antiken Alexander des Großen (Abb. 103) eine ganz ähnliche, aber doch etwas andere Herrscherdarstellung. Alexander ponderiert über seinem rechten, Karl VI. über seinem linken Bein. Wo jedoch Alexander fest und unbeweglich auf seinem felsigen Untergrund steht, scheint Karl VI. mit seinem weit über die Plinthe, in Richtung der nach vorne weisenden Hand, hinausragenden rechten Fuß im Begriff, sich von seinem Platz zu bewegen. Dies wird unterstützt durch die dynamisch wirkende Wendung des Kopfes in dieselbe Richtung. Er wirkt dadurch viel dynamischer als der fest stehende Alexander.

Diese noch nirgends erwähnte Ähnlichkeit zwischen den Darstellungen Alexanders und Karls VI. erscheint wie ein Glied einer Entwicklungslinie, die in Korfu mit dem Denkmal für Feldmarschall Matthias Johann von der Schulenburg beginnt und über die Vase in Dresden, wo Corradini sich auch Veroneses Alexander (Abb. 85) als Vorbild zu nehmen scheint, bis nach Wien in die Hofbibliothek führt. Sie erscheint als weitere Stütze von Webers These der Zuschreibung der monumentalen Kaiserskulptur an Corradini geeignet.

Die Art der Gewandung beider in Diskussion stehenden Figuren ist im Grunde dieselbe, wobei die große Skulptur des Karl VI. naturgemäß viel detailreicher ausgeführt wurde. Zeigt Corradini Alexanders Brustharnisch, den Körperperformen folgend, mit glatter Oberfläche, so ist der Kürass Karls VI. mit Adlern und Bändern verziert und zeigt ein über den Brustharnisch gebundenes Band. Die Kette, an der die Scheide seines Schwertes hängt, ist kunstvoll ausgeführt, die den Harnisch nach unten abschließenden Schabracken sind mit Darstellungen von Waffen oder den Köpfen wehrhafter Tiere geschmückt. Der in beiden Darstellungen über die rechte Schulter gebundene Herrschermantel wird jeweils durch die linke Hand zurückgeschoben, wobei die Finger in den Mantel greifen, der sich dadurch in dichte Faltenbündel auffächert. Dahinter kommt jeweils der Griff des Schwertes zum Vorschein. Den in zwei Schichten ausgeführten Waffenrock zeigen beide Darstellungen, ebenso wie das hochgeschnürte Schuhwerk. Ist Alexander mit jugendlich lockigem Haar versehen, so trägt Karl VI. die für den Barock zeitgemäße üppige Perücke. Diese endet hinten in langen Drehlocken, die sich über die tiefen Falten des Mantels an der Rückseite (Abb. 104) legen. Solche tiefen Falten, die sonst nicht zu Corradinis Stilelementen gehören, finden wir auch bei den Freifiguren am Josephsbrunnen. Er macht hier wohl einen Unterschied zwischen Darstellungen, die von weiter weg

¹⁹¹ Die Ähnlichkeit mit der Figur des Matthias Johann Reichsgraf von der Schulenburg des jungen Corradini in Korfu ist evident, wurde von Monika Weber ausführlich dargestellt und muss hier nicht nochmals expliziert werden.

oder weiter unten und teilweise im Freien zu betrachten sind, und jenen Figuren, an welche der Betrachter – meist in Innenräumen – näher herantreten kann und soll. Das bezeugt Corradinis Fähigkeit, bei seinen Arbeiten bei Bedarf in einen anderen Modus zu wechseln.

Gleichzeitig zeigen beide Darstellungen auch eine beschwichtigende Geste mit der rechten Hand des Herrschers, die gleichzeitig Überlegenheit und Befriedung und somit Großmut ausdrückt. Vorbild für diese Darstellungsart eines Herrschers mögen in Europa zirkulierende Stiche wie etwa jener Pierre Lepautres aus dem 17. Jahrhundert gewesen sein, der König Ludwig XIV. in idealisierter Umgebung zeigt (Abb. 105). Möglicherweise war dafür wiederum die seinerzeit im Hotel de Ville in Paris stehende Bronzeplastik des Antoine Coysevox (Abb. 106) Vorbild, denn sie ist in vielen Details identisch. Wenn das so ist, so hat Lepautre in seinem Stich die etwas arrogant, herablassend und auffordernd wirkende Geste der rechten Hand des Königs zu einer positiver konnotierten, beschwichtigenden Geste umgedeutet.

Der Vollständigkeit halber ist hier anzuführen, dass bereits Kaiser Leopold I. an Paul Strudl Auftrag gegeben hatte, eine Serie von Habsburgerstatuen anzufertigen, in welcher er nicht nur seine Vorfahren verewigt wissen wollte, sondern auch alle lebenden männlichen Habsburger. Somit wird die Ahnengalerie zu einer Demonstration von Macht und Stärke der Herrscherdynastie.¹⁹² Der Aufstellungsort dieser „Ahnensreihe“¹⁹³ war vermutlich das sogenannte Paradeisgartl, das sich etwa dort befand, wo später die Winterreitschule¹⁹⁴ errichtet wurde. Als Paul Strudl im Jahr 1708 verstarb, übernahm es sein Bruder Peter, die Ahnensreihe fortzusetzen.¹⁹⁵ Mit dem Tod Peter Strudls im Jahr 1714 wurde die Arbeit an dieser Statuenreihe eingestellt. Für den weiteren Ausbau der Hofburg musste später das Paradeisgartl jedoch ausgeräumt werden. Es gelangten so 16 der Statuen¹⁹⁶ in die neu auszustattende Hofbibliothek, die 1726 im Rohbau fertiggestellt worden war. „Karl VI. als Kaiser wurde neu hinzugefügt und in die Mitte des Ovals gestellt“,¹⁹⁷ wie Gertraut Schikola schreibt, ohne allerdings in irgendeiner Form darauf einzugehen, wer der Autor dieser hinzugefügten Statue ist. Weitere Statuen aus

¹⁹² Vgl. Schikola 1970, S. 109.

¹⁹³ Ebd., S. 109 u. 110. Auf diese Ahnengalerie im Detail einzugehen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

¹⁹⁴ Heute als Spanische Hofreitschule bekannt.

¹⁹⁵ Laut Schikola (1970, S. 111) ist nicht nachgewiesen, dass Peter Strudl selbst ausübender Bildhauer war. Vielmehr kann angenommen werden, dass er im Rahmen seiner im Jahr 1705 gegründeten ersten Wiener Akademie (im sogenannten Strudlhof) als Entwerfer auftrat und seine dort versammelten Schüler als Ausführende der noch zu errichtenden Objekte der Ahnensreihe fungierten.

¹⁹⁶ Eine detaillierte Aufzählung findet sich auf der Website der Österreichischen Nationalbibliothek (<https://www.onb.ac.at/museen/prunksaal/ueber-den-prunksaal/statuen>, abgerufen am 29. August 2023).

¹⁹⁷ Schikola 1970, S. 111. Damit kommt eine zweite Darstellung derselben Person in diese Galerie. Denn unter den 16 damals bereits vorhandenen Bildnissen – das ergibt sich aus der Entstehungsgeschichte der Ahnensreihe – findet sich auch „König Karl III. von Spanien“, der spätere Kaiser Karl VI.

dem Paradeisgartl kamen vermutlich zunächst ins Belvedere und wurden im Zuge der Errichtung der Franzensburg im Schlosspark von Laxenburg im Jahr 1829 dorthin verlegt.¹⁹⁸

Etwa zur selben Zeit wie Corradinis Darstellung Kaiser Karls VI. ist offenbar die mit 1734 datierte Apotheose Kaiser Karls VI. (Abb. 108) von Georg Raphael Donner entstanden. Sie befindet sich heute im Bestand des Belvedere in Wien, ist aber derzeit nicht ausgestellt. Noch in spätbarocker Tradition wird hier der Kaiser als Romanum Imperator dargestellt, begleitet von einer bisweilen als Fama, Viktoria oder auch Aeternitas Augusti¹⁹⁹ bezeichneten allegorischen Personifikation. Diese Darstellung erinnert deutlich an Balthasar Permosers Apotheose des Prinzen Eugen von Savoyen (Abb. 109) aus dem Zeitraum 1718–1721, die sich ebenfalls im Bestand des Belvedere befindet und derzeit im Unteren Belvedere gezeigt wird. Donners Apotheose ist jedoch klarer, weniger überfrachtet und weist bereits in eine klarere, klassizistische Richtung. Sie wird oft als Vorbild für Corradinis Karl VI. gesehen.²⁰⁰ Da beide Werke etwa zur gleichen Zeit entstanden sind, scheint jedoch eine Vorbildwirkung der Darstellung des Kaisers auch in die andere Richtung denkbar. Corradini, der auf Beifügung von Allegorien komplett verzichtet, erweist sich dadurch allerdings als der modernere Künstler.

3.5 Das Fragwürdige an den Allegorien der Seitenaltäre in der Karlskirche

In der Wiener Karlskirche,²⁰¹ die aufgrund eines Gelöbnisses von Kaiser Karl VI. nach der überstandenen Pestepidemie im Jahr 1713 in den Jahren 1716–1737 errichtet wurde, ist der Hauptaltar Gottvater – repräsentiert durch eine Engelsgloriole mit dem Schriftzug des unaussprechlichen Namens Gottes im Zentrum – sowie dem Namenspatron des Kaisers, dem heiligen Karl Borromäus, geweiht. Er zeigt, nach einem Entwurf des Johann Bernhard Fischer von

¹⁹⁸ Unter diesen findet sich nun abermals eine Darstellung Karls VI. (Abb. 107), auf der Plinthe bezeichnet mit „CAROLUS.VI.“. Es handelt sich um ein Werk von Matthias Bernhard Braun, welches ursprünglich zu einem Kaiserdenkmal des Grafen Sporck gehörte und erst später von Maria Theresia in Prag erworben wurde. Vgl. Schikola 1970, S. 112.

¹⁹⁹ Vgl. Weber 2005, S. 129–130.

²⁰⁰ So schreibt etwa Schikola (1970, S. 111), dass der Karl VI. der Hofbibliothek Donners Apotheose Kaiser Karls von 1734 voraussetzt.

²⁰¹ Die Kirche trägt zwar denselben Namen wie jener Kaiser, der sie errichten ließ, sie ist jedoch dem als Pestheiligen verehrten Mailänder Erzbischof Karl Borromäus (1538–1584) geweiht, der sich zu Lebzeiten für die Fürsorge um die Pestkranken eingesetzt hatte. Der Kirche angeschlossen war an der Stelle des heutigen Kreuzherrenhofes zunächst ein Hospital für 24 Personen, welches so wie die Kirche selbst ab dem Jahr 1733 von den aus Prag kommenden Kreuzherren mit dem roten Stern übernommen und geführt wurde. Die Seelsorge wird mit Unterbrechungen bis zum heutigen Tage von den Prager Kreuzherren mit dem roten Stern geführt. Die Karlskirche lag zum Zeitpunkt ihrer Errichtung extra muros. Sie ist nicht geostet, sondern zeigt mit ihrer Schauseite in Richtung der intra muros liegenden Kaiserresidenz. Daraus ergibt sich eine Ausrichtung etwa in Richtung Süd-Südost. Laut mündlicher Auskunft des Provinzials und Rektors der Kirche, Pater DDr. Marek Pučalík, waren für den Standort der Kirche auch die Nähe zur Favorita, Residenz des Kaisers, sowie die Nähe zum Wienfluss ausschlaggebend, da für den Betrieb des zugehörigen Hospitals das Vorhandensein von Wasser essentiell war.

Erlach und Ferdinand Brokoff,²⁰² die Aufnahme des auf Wolken schwebenden Heiligen in Richtung der Engelsglorie, also in den Himmel (Abb. 110). Fenster und Laternen in dem eingezogenen, aufgrund der beiden seitlichen Kaiseroratorien gelängten Chor sorgen unterstützend für die angemessene Lichtregie.²⁰³ Insgesamt finden sich in dem Oval der Kirche noch sechs weitere Altäre in den Quer- respektive Diagonalarmen.

Hier soll lediglich auf die beiden Altäre der Querarme näher eingegangen werden. Der östliche Altar ist der Gottesmutter geweiht und zeigt ein Altarblatt *Mariae Himmelfahrt* (1734) von Sebastiano Ricci (Abb. 111), der westliche, geweiht der heiligen Elisabeth, das Altarbild *Heilige Elisabeth unter den Armen*²⁰⁴ (Abb. 112) von Daniel Gran (1736/37). Flankiert werden beide Bilder von auf barocken Voluten platzierten allegorischen Figuren aus Stuck. Die Anordnung dieser Allegorien weckt Assoziationen an jene marmornen Grabdenkmäler, die knapp zweihundert Jahre davor Michelangelo in der sogenannten Neuen Sakristei der Florentiner San-Lorenzo-Kirche ikonenhaft für Lorenzo di Piero (Abb. 113) und Giovanni di Lorenzo di Medici (Abb. 114) errichtet hatte und die dort – in anderer Funktion, anderem Kontext und anderem Baustil – genauso einander gegenüberliegend errichtet wurden wie später die beiden Seitenaltäre durch den jüngeren Fischer von Erlach in Wien. Wie Michelangelo seine Allegorien von Morgen und Abend, Nacht und Tag über den Sarkophagen der Grabmäler lässt Fischer seine Allegorien – hier jeweils einen Altar unter hohem Altarbild flankierend – auf Voluten ruhen. Diese Voluten sind hier naturgemäß wesentlich üppiger gestaltet, müssen sie doch im Kontext der barocken Inszenierung des gesamten Kirchenraums bestehen. Sie sind auf halber Höhe des Altares platziert, heben die Allegorien hinauf in den Bereich zwischen Altarmensa und Altarbild und bilden somit einen Rahmen um Mensa und Tabernakel.

Thomas Zacharias nennt in seinem Buch über Joseph Emanuel Fischer von Erlach als Mitwirkende an der Ausstattung der Karlskirche in den Jahren 1725–1738 neben den Malern Johann Michael Rottmayr und Gaetano Fanti auch eine Reihe anderer Künstler, etwa die Bildhauer Lorenzo Mattielli und Antonio Corradini sowie die Stuckateure Alberto Camesina und Ferdinand Brokoff.²⁰⁵ Er geht nicht so weit, konkrete Ausstattungsobjekte einzelnen Künstlern zuzuordnen, lässt aber keinen Zweifel daran, dass der junge Architekt bei Gelegenheit dieses gewaltigen Kirchenbaues auch das Entwerfen von Altären, Grabmälern, Denkmälern etc. in seine Tätigkeit miteinschloss. Nun sind die Bauplastiken am Außenbau insbesondere bei der figuralen Ausstattung von Fassade und Tambour mehrfach in der Literatur beschrieben und

²⁰² Vgl. BDA 2014, S. 146.

²⁰³ Man vermeint den Schüler Gian Lorenzo Berninis hier deutlich zu erkennen.

²⁰⁴ Vgl. BDA 2014, S. 147. Ich folge hier der Bezeichnung im DEHIO Wien.

²⁰⁵ Vgl. Zacharias 1960, S. 103.

Lorenzo Mattielli, Giovannis Stanetti oder Franz Caspar zuordenbar.²⁰⁶ Darauf soll hier nicht weiter eingegangen werden. Die Stuckateure Camesina und Brockoff hatten in der Innenausstattung der Wiener Karlskirche ein breites Betätigungsfeld,²⁰⁷ ist doch nahezu alles dort auf Basis von Stuckarbeiten hergestellt, wobei hier nicht immer dokumentiert ist, von wem welche Ausstattungsdetails stammen. Somit stellt sich die Frage, was denn da noch für den bis dahin nahezu ausschließlich mit Marmor arbeitenden Corradini übrig bliebe.

Auch Gertraut Schikola bleibt vage, wenn sie – unter Bezugnahme auf Hans Aurenhammer²⁰⁸ – im Jahr 1970 schreibt: „An der Ausstattung der Karlskirche [...] dürfte Corradini ebenfalls beteiligt gewesen sein. Mit großer Wahrscheinlichkeit sind die weiblichen Volutenfiguren der Querarmaltäre sein Werk“.²⁰⁹ Franz Matsche wird 1981 konkreter, wenn er etwa sowohl zum Altar im rechten als auch zu jenem im linken Querarm schreibt: „Die liegenden allegorischen Altarfiguren von Antonio Corradini [...]“.²¹⁰ Bruno Cogo beschreibt die vier Tugendallegorien im Rahmen seines Werkkatalogs zu Corradini, bezieht sich dabei selbst wieder unter anderem auf Schikola und Matsche und stimmt somit der Zuschreibung an Corradini nur implizit zu.²¹¹ Ganz explizit dagegen wird eine Autorschaft Corradinis durch Matej Klemenčič verneint.²¹²

Allesamt gehen die Genannten in keiner Weise auf das Material ein, aus welchem die Allegorien hergestellt wurden. Anders Deckers, die „[i]m Hinblick auf Corradinis Schaffenszeit im ehemaligen Habsburgerreich“ die „vier allegorischen Liegefiguren aus Marmor an den Seitenaltären der Karlskirche“ anspricht und somit jedenfalls in Bezug auf das Material irrt.²¹³ Als entscheidende Instanz in der Beschreibung der Kunstdenkmäler Österreichs sei zuletzt das Bundesdenkmalamt mit seinem DEHIO-Handbuch für Wien zitiert, das zu beiden Querarmaltären schreibt: „auf den seitl[ichen] Voluten 2 allegorische Figuren aus Stuck von A. Corradini“,²¹⁴ und damit im Sinne der Zuschreibung sehr bestimmt ist.

Die persönliche Nachschau des Verfassers vorliegender Arbeit ergibt, dass die vier Allegorien tatsächlich aus farblich gefasstem Stuck gebaut sind, das Bundesdenkmalamt also in diesem Punkt richtig liegt, während Deckers irrt. Die farbliche, naturweiße Fassung ist dabei so kunstvoll gestaltet, dass sie Marmor als Material wohl suggeriert (vgl. etwa Abb. 115). Details der

²⁰⁶ Vgl. dazu etwa BDA 2014, S. 145.

²⁰⁷ Vgl. dazu ebd., S. 146.

²⁰⁸ Vgl. Aurenhammer 1956, S. 38.

²⁰⁹ Schikola 1970, S. 140.

²¹⁰ Matsche 1981, S. 205.

²¹¹ Vgl. Cogo 1996, S. 290–293.

²¹² Vgl. Klemenčič 2005, S. 294, Anm. 15 („non di mano del Corradini“).

²¹³ Deckers 2010, S. 242.

²¹⁴ BDA 2014, S. 147.

Konstruktion, etwa die Verbindung der Allegorien mit den Voluten, auf welchen sie ruhen (Abb. 116), oder gar die dem Betrachter üblicherweise nicht zugängliche Rückseite, wo man zum Teil deutlich die herablaufende Farbe der farblichen Fassung über dem Gips-Material erkennen kann (Abb. 117), sprechen jedoch eine eindeutige Sprache. Das erklärt wohl, warum man sich der Befassung mit der Frage des Materials besser enthalten hat, sofern man das Objekt nicht an Ort und Stelle betrachten konnte, sondern sich auf fotografische Darstellungen verlassen musste.²¹⁵

Daraus ergeben sich zentrale Fragen, umfassend die Materialität, den Kontext der Entstehung sowie die Interessenlagen der an der Entstehung der Allegorien Beteiligten.²¹⁶

Es ist bis dato nicht bekannt, dass Corradini seine Werke sonst jemals in Stuck hergestellt hätte. Corradini bevorzugte für seine Arbeiten stets feinen Marmor, aus welchem er seine Werke schnitt. Einzige bekannte Ausnahme war wohl seine ganz frühe Tätigkeit zur Ausstattung des venezianischen Staatsschiffes Bucintoro, wo er in Holz gearbeitet haben muss. Vom Bucintoro ist nach dessen Zerstörung durch Soldaten Napoleons im Jahr 1798 aber nur mehr Fragmentarisches im venezianischen Museo Correr vorhanden. Andererseits ist es kaum vorstellbar, dass „der Star aus Venedig“,²¹⁷ der sich nach seinen Arbeiten für St. Petersburg und Dresden in den 1730er Jahren in Wien ansiedelte und überwiegend für das habsburgische Kaiserhaus arbeitete, zur Ausstattung des wichtigsten Wiener Sakralbaues dieser Zeit vom jüngeren Fischer von Erlach nicht beigezogen worden wäre.²¹⁸

Hier mag es hilfreich sein, einen Blick nach Prag zu werfen, wo Corradini über Auftrag des habsburgischen Kaiserhauses am Grabdenkmal des heiligen Nepomuk im Veitsdom mitarbeitete, indem er nach einem Entwurf des jüngeren Fischer von Erlach ein Modell aus Holz lieferte, das für den Abguss des Denkmals notwendig war. Von dem Holzmodell existiert ein vergoldeter Bronzeabguss, der sich heute im Passauer Dommuseum befindet (Abb. 101). Das

²¹⁵ Was wiederum die allgemeine Problematik der Beurteilung von Kunstwerken anhand von Reproduktionen oder Zitaten oder der Annahme von sonst bekannten Arbeitsweisen von Künstlern anstelle der Betrachtung des Originalkunstwerkes aufzeigt. Siehe dazu auch Anm. 120.

²¹⁶ Grundsätzlich und ganz allgemein erscheinen mir drei Kriterien wesentlich zu sein, will man Kunstwerke verstehen: Wo immer möglich, sollte das originale Kunstwerk betrachtet, der Kontext der Entstehung verstanden und versucht werden, die Interessenlagen aller an der Entstehung von Kunst Beteiligten – also Künstler, Auftraggeber bis hin zum Betrachter – mit einzubeziehen.

²¹⁷ Schemper-Sparholz 2013, S. 11. Siehe dazu auch Klemenčič 2013, S. 69: „[...] Antonio Corradini, der die Geburtsstadt als ein zu Hause und im Ausland arrivierter Bildhauer verließ, und im kaiserlichen Wien gewiss nur einen neuen Schritt in seiner schon davor außerordentlichen Karriere tat – eine weitere Bestätigung seines Status als Erster unter den venezianischen Bildhauern.“

²¹⁸ Dazu ist allerdings auch zu bedenken, dass außer dem Tabernakel des Hauptaltares und den Altarmenschen nur wenig in der Karlskirche aus Marmor gebaut ist und Stuck überhaupt das vorherrschende Material der Ausgestaltung des kaiserlichen Sakralbaus ist.

Grabdenkmal selbst (Abb. 118) wurde überwiegend aus Silber und Silberfolie durch den Wiener Goldschmied Johann Joseph Würth hergestellt.²¹⁹

Der Blick nach Prag könnte deshalb hilfreich sein, weil das Grabmal des heiligen Nepomuk im Veitsdom ein Beispiel dafür bietet, dass der Bildhauer Corradini im Auftrag des habsburgischen Kaiserhauses offenbar auch Entwürfe und Modelle lieferte, die sodann von anderen Künstlern oder Gewerken in die eigentlichen Kunstwerke umgesetzt wurden. Es ist daher denkbar, dass es auch im Rahmen der Ausstattung der Wiener Karlskirche, wo Stuck das vorherrschende Element ist (siehe etwa Abb. 110), Corradinis Aufgabe war, Entwürfe für die vier Allegorien zu liefern, die dann von anderen ins Werk gesetzt wurden. Es existieren jedoch offenbar keinerlei Belege wie Skizzen oder Bozzetti, die solches belegen könnten.

In Ermangelung archivalischer Belege²²⁰ soll daher im Folgenden ein Versuch unternommen werden, eine Zuschreibung an Corradini als Entwerfer dieser Allegorien aufgrund stilistischer Merkmale zu diskutieren.

Um einen Vergleich mit anderen, Corradini eindeutig zugeschriebenen Werken anzustellen, bietet sich hier – aufgrund der ähnlichen Anlage – das Grabmal der Kärntner Schutzpatronin und Klosterstifterin Hemma von Gurk (* etwa 1000, † um 1045) in der Krypta der Domkirche von Gurk an. Der Propst des Domkapitels, Ottone Kochler von Jochenstein (1715–1744), gab bereits im Jahr 1720 bei Corradini einen gesamten Altar, bestehend aus einem Relief, das den Tod der heiligen Hemma zeigt, als Altarbild, zwei dieses Altarbild rahmende, als Engelchen gestaltete Putten, die – so wie eine der Klosterschwestern am Relief – in Richtung des vom

²¹⁹ Zum Grabmal des heiligen Nepomuk vgl. ausführlich Cogo 1996, S. 279–288.

²²⁰ Im Jahr 1955 publizierte Liselotte Popelka in den Wiener kunstwissenschaftlichen Blättern *Alte und neue Kunst* ihren Essay „Studien zur Wiener Karlskirche“ (Popelka 1955). Dieser enthält umfangreiche „Regesten zur Baugeschichte der Karlskirche in Wien“. Ohne hier auf Details einzugehen, ist anzumerken, dass der Name Corradini darin nicht vorkommt. Sie gibt bei den Quellenangaben zu diesen Regesten 12 Codices mit der Signatur „ser. nov. 1856–1867“ auch die „Baurechnungen der Carl-Borromäus-Kirche“ aus den Jahren 1716–1730 an (ebd., S. 112), die sich damals im Hofkammerarchiv befanden und heute im Österreichischen Staatsarchiv liegen. Popelka schreibt zu ihren Ausführungen, diese „wollen sich auf die rein architektonische Seite der Karlskirche beschränken; auf die Fragen der Innenausstattung, der Ikonologie des gesamten Bauwerks [...] soll hier nicht eingegangen werden“ (ebd., S. 76). Nun wurde die Karlskirche aber erst im Jahr 1737 eingeweiht, ihre Ausstattung dauerte bis ins Jahr 1738, und Corradini war – sollte er beteiligt gewesen sein – dafür wohl nicht vor dem Jahr 1732, also vor der Fertigstellung des Josephsbrunnens, verfügbar. Eine persönliche Einschau des Verfassers vorliegender Arbeit in die im Österreichischen Staatsarchiv verwahrten „Niederösterreichischen Herrschaftsakten“, Faszikel W 61/A.1., mit Bezug auf die „Kgl. Hofbibliothek“ und die „Karl-Borromäus-Kirche“ im Zeitraum von 1576–1744, die auch von Popelka als Quelle angegeben wurden, brachte keinerlei zusätzliche Erkenntnisse über die Ausstattung der Karlskirche. Offenbar existieren für den Zeitraum 1730–1738, aus welchen Gründen auch immer, keinerlei Baurechnungen mehr, die jenen für den Zeitraum 1716–1730 vergleichbar wären. Diese Lücke in den Archivalien konnte im Rahmen dieser Arbeit auch nicht durch eine Einschau in die „Liber memorabilium Parochia ad S. Carolum Borromaeum Viene in suburbio vulgo Wieden“ im Archiv der Pfarre der Karlskirche geschlossen werden. Dieses Konvolut, in welches dem Autor dankenswerterweise durch den Provinzial der Ritterlichen Kreuzherren mit dem roten Stern, Hrn. DDr. Marek Pučalík, dem hiermit gedankt werden soll, Einsicht gewährt wurde, zeigt zwar Eingänge von Geldern durch Spender und Mäzene, aber keinerlei Hinweise auf deren Verwendung, etwa für Auszahlungen an Handwerker oder Künstler.

Himmel kommenden Lichtes weisen, sowie zwei Altarbild und Mensa rahmende allegorische Figuren aus weißem Carrara-Marmor²²¹ in Auftrag (Abb. 119).²²² Dies ist auch durch eine Zahlung von 580 Gulden belegt.²²³ Dieses Werk, das am rechten Rand des als Hochrelief gestalteten Altarbildes deutlich mit „ANTON CORADINI INVENE“ signiert ist, stellt das erste Auftreten Antonio Corradinis auf dem Boden des heutigen Österreich dar.

Die beiden sitzenden allegorischen Figuren flankieren die Altarmensa, wobei die Allegorie des *Glaubens* (Abb. 120b) mit ihrer Gesichtsverschleierung der Corradini'schen Spezialität einer komplett verschleierten Allegorie entspricht. Sie wendet ihr verschleiertes Gesicht dem vor dem Altar stehenden Betrachter zu und bindet diesen somit in ihre Trauer ein. Die dynamischer wirkende Allegorie der *Hoffnung* (Abb. 120a – sie ist als solche an einer Ankerspitze, die unter der Draperie ihrer Bekleidung hervortritt, zu erkennen) zeigt ein offenes Gesicht, das Kopftuch ist weit hinter den Haaransatz nach hinten geschoben und über ihre nackte rechte Schulter weit ausschwingend, was ihr eine gewisse Dynamik verleiht. Sie ist wohl Ausdruck der positiv zu denkenden Seite von Hemmas Tod, weist am Relief doch eine der Klosterschwestern der Sterbenden den Weg direkt in den geöffneten Himmel.²²⁴ Dagegen übernimmt eine verschleierte Figur zu Füßen des Sterbepettes, deren Gesichtszüge nicht zu erkennen sind, da sie sich mit ihrer rechten Hand unter den Gesichtsschleier greift, die Funktion einer Pleurantin. Die neben der Altarmensa sitzend dargestellten Allegorien sind unterlebensgroß, was der geringen Raumhöhe in der gedrungenen, beengend wirkenden Raumsituation in den von Säulen mit Würfelkapitellen getragenen, niedrigen Kreuzgratgewölben der Krypta geschuldet ist.²²⁵ Die Allegorien flankieren Altarmensa und -bild und wenden sich dem Altarrelief, das das Sterben der Heiligen zeigt, oder dem vor dem Altar stehenden Betrachter zu. Die Allegorie der Hoffnung dreht ihren gesamten Oberkörper stark nach links und wendet ihr offenes Gesicht direkt zum Altarbild. Diese Drehung wird durch ihre rechte Hand, die sie über ihren linken Oberschenkel legt, unterstützt. Die Dynamik dieser Drehung wird durch das fliegende Kopftuch wiedergegeben. Die Gesichtsverschleierung des Glaubens zeigt die bei Corradini

²²¹ Der Rahmen des Reliefs aus rotem, weiß-geädertem Adneter Marmor wurde nicht von Corradini, sondern von lokalen Bildhauern hergestellt. Vgl. Cogo 1996, S. 187.

²²² Dies geht auch aus Akten hervor, nach welchen dem Domprobst 20 Jahre später der Prozess gemacht wurde, da er durch weitere hochpreisige Bestellungen – so gab er etwa den Kreuzaltar bei Georg Raphael Donner in Auftrag – das Stift nahezu in den Ruin getrieben hatte. Vgl. Deckers 2010, S. 233–236.

²²³ Vgl. Cogo 1996, S. 185–188.

²²⁴ Das erinnert an Berninis sterbende *Ludovica Albertoni* in der römischen Kirche San Francesco a Ripa, die darum zu ringen scheint, endlich sterben zu können, um in den Himmel, dort repräsentiert durch ein Altarbild der Anna selbdritt des Giovanni Battista Gaulli, aufgenommen zu werden.

²²⁵ Das Grab der heiligen Hemma von Gurk besteht seit dem späten 12. Jahrhundert und ist vor einem der sechs Stützpfeiler der Krypta, die sonst von 96 eingestellten gleichartigen Säulen mit Würfelkapitellen getragen wird, errichtet. Vgl. BDA 2001, S. 263–264.

bekannten feinen, herablaufenden Falten, die sich bei ihrer sonstigen Bekleidung, wie auch bei jener der Hoffnung, nicht finden.²²⁶ Wie oft bei Corradinis Skulpturen wird in beiden Darstellungen die jeweils linke Hand an der Körpermitte gehalten. Die herabhängende rechte Hand des Glaubens spielt mit einer Falte ihres Gewandes.

Die Anlagen der Seitenaltäre der Wiener Karlskirche sind nun ganz ähnlich gestaltet, obschon in ungleich weitläufigerem Rahmen in diesem hohen, ovalen Kirchenraum. Die in die Wand gesetzte Pilasterarchitektur aus Stuckmarmor geht über dem Gebälk und gekröpften Konsolengesims direkt in den hohen Tambour über, der den Raum zur Gänze nach oben streckt. Fenster in vier Ebenen und die große Laterne auf der Kuppel bringen helles Licht in den sakralen Raum und betonen die imperiale Pracht. Selbstverständlich korrespondieren die Allegorien thematisch mit den jeweiligen Altarblättern von Sebastiano Ricci und Daniel Gran. Die bekannten Datierungen der Altarbilder erlauben einen Rahmen für die Datierung der ihnen beigestellten Plastiken.²²⁷ So wurden der mit 1734 datierten *Himmelfahrt Mariens* des Sebastiano Ricci die *Ewigkeit* und die *Königswürde* (*Regalita* – die heilige Maria als Himmelskönigin), Daniel Grans *Verteilung von Almosen an die Armen durch die heilige Elisabeth*²²⁸ (1736) die *Caritas* und die *Frömmigkeit* (oder das *Gebet* – *Preghiera*) beigegeben (siehe dazu Abb. 111 und 112).

Bei der Beurteilung der Autorschaft der Allegorien ist wohl grundsätzlich davon auszugehen, dass die gesamte Ausstattung der Karlskirche inklusive der Gestaltung der Seitenaltäre aufgrund von Vorgaben von Joseph Emanuel Fischer von Erlach hergestellt wurde. Die ausführenden Künstler waren daher wohl in ihren Freiheiten stark eingeschränkt, weil hier ein Gesamtkonzept zu verwirklichen war.²²⁹

Hinsichtlich einer möglichen Autorschaft Corradinis ist grundsätzlich zu bedenken, dass dieser nun Hofbildhauer am Wiener Kaiserhof und damit in seiner Funktion in eine Hierarchie eingebunden war, im Rahmen derer er seine Aufträge bekam und auszuführen hatte. Da war

²²⁶ Hemma von Gurk war, nach dem frühen Tod ihres Ehemannes und ihrer Söhne, eine der reichsten Frauen ihrer Zeit. Sie stiftete nicht nur das Stift Gurk, sondern auch das steirische Stift Admont und mehrere Kirchen. Sie wird außerdem immer wieder als wohltätig im Sinne der Caritas beim Verteilen von Almosen dargestellt. In dieser Interpretation wären an Corradinis Hemma-Altar nicht nur Glaube und Hoffnung, sondern durch die Heilige selbst auch die Caritas, also alle drei theologischen Tugenden dargestellt.

²²⁷ Auch Bruno Cogo (1996, S. 290–293) bedient sich dieser Vorgehensweise, versieht die Datierung „1734–1736“ aber vorsichtshalber mit einem Fragezeichen.

²²⁸ Die Heilige wird in der Literatur abwechselnd als „Hl. Elisabeth von Thüringen“ (etwa Czeike 2004-3, S. 459; „Hl. Elisabeth von Thüringen unter den Armen weilend, und diese beschenkend“) oder als „Hl. Elisabeth von Portugal“ (etwa Matsche 1981, S. 205) bezeichnet. Von letzterer ist jedoch nicht bekannt, dass sie sich um die Bedürftigen gekümmert hätte. Dies wird jedoch der heiligen Elisabeth von Thüringen zugeschrieben, weswegen der Verfasser dazu neigt, dass es sich hier um deren Darstellung handeln müsste. Der aktuellste DEHIO Wien bezeichnet das Bild lediglich als „hl. Elisabeth unter den Armen“ (BDA 2014, S. 147) und entzieht sich damit der Diskussion.

²²⁹ Diesen Umstand spricht bereits Schikola (1970, S. 139–140) an.

zunächst Gundacker Graf Althan als Hofbaudirektor und hierarchisch unter diesem Joseph Emanuel Fischer von Erlach als Hofarchitekt. Corradini selbst war 1732 zum Hofstatuarius, also Hofbildhauer, ernannt worden und hatte seinen Platz in dieser Hierarchie, in welcher wohl andere den Ton vorgaben, und Entscheidungen trafen. Wesentliche, in Wien auf Geheiß des Kaisers zu errichtende Bauwerke dieser Zeit waren die Hofbibliothek, die Winterreitschule und eben die Karlskirche (Karl-Borromäus-Kirche).

Versucht man eine Autorschaft Corradinis zu belegen oder auszuschließen, liegt es angesichts fehlender archivalischer Belege nahe, den Kontext der Entstehung miteinzubeziehen. Ebenso ist es geboten, neben der Materialität auch die Stilistik anzusprechen. Als Erstes fällt dazu auf, dass keine der Allegorien eine komplette Verschleierung aufweist, was zumindest bei der Allegorie der Frömmigkeit möglich gewesen wäre. Aber im Gegensatz zum Dompropst Kochler aus Gurk hatte der jüngere Fischer von Erlach den Bildhauer hier nicht beigezogen, um ihn seine ursprüngliche, für ihn typische Kunst in einem einzelnen Altar präsentieren zu lassen, sondern um ihn im Rahmen eines Gesamtkonzepts, dem wohl sein eigener Entwurf zu Grunde lag, nach seinen eigenen Ideen einzusetzen. Der ehrgeizige Gurker Dompropst Kochler hingegen hatte Corradini wohl eben wegen seines Markenzeichens, der Totalverschleierung, als ausführenden Künstler, der sich damit einen Namen gemacht hatte, ausgewählt. In Gurk war auch nicht die Konzeption im Rahmen eines Gesamtkunstwerkes mit in Betracht zu ziehen, was dem ausführenden Künstler wohl auch größere Freiheiten gestattete. Ganz anders als in Gurk also die Situation in Wien, eineinhalb Jahrzehnte später.

Nach der Grundsteinlegung der Karlskirche am 4. Februar 1716 waren die Bauarbeiten zunächst nur schleppend voran- und im Jahr 1719 gänzlich zum Erliegen gekommen. Der Weiterbau ab 1720 war durch die Erkrankung Johann Bernhard Fischer von Erlachs im Jahr 1721 abermals verzögert worden. Erst die Rückkunft des Sohnes Joseph Emanuel von einer Studienreise im Jahr 1722 ließ an einen Weiterbau denken, der durch einen Beschluss Kaiser Karls VI. am 24. März 1723 auch angeordnet wurde. Wenige Tage später, am 5. April, starb der ältere Fischer von Erlach.²³⁰ Der Sohn Joseph Emanuel bekam jetzt die große Chance, seine künstlerischen und technischen Fähigkeiten schon zu Beginn seiner Karriere am Kaiserhof zu demonstrieren, und veränderte die Pläne des Vaters, niedergelegt in dessen architekturtheoretischem Werk *Historische Architektur* (Abb. 125) – am deutlichsten erkennbar vor allem im Tambourbereich und im Bereich der erhöhten und steileren Kuppel.²³¹

²³⁰ Vgl. dazu Zacharias 1960, S. 104–105.

²³¹ Vgl. dazu Fischer 1725, Viertes Buch, Tafeln XII–XV.

Mit der Ausstattung der neuen Kirche konnte im Jahr 1725 begonnen werden, sie dauerte bis 1738 – also ein Jahr nach der Einweihung der Kirche – an. Der ältere Fischer von Erlach hatte in seinem Entwurf aus der *Historischen Architektur* (Abb. 126) einen eher nüchtern wirkenden, mit seiner klassisch strengen Kassettierung der Kuppel an das Pantheon in Rom erinnernden Entwurf hinterlassen. Was er hier zur Ausgestaltung der Seitenaltarnischen überliefert, ist rein auf die architektonische Ausgestaltung etwa durch Säulen und Säulenpaare reduziert. Der hohen nackten Wand unter den hoch angesetzten Lünettenfenstern der Querarme hat er lediglich die minimalistische Andeutung eines sehr niedrigen Altares hinzugefügt, was wie eine deutliche Aufforderung wirkt, diesen leeren Raum später im Zuge der Ausstattung zu gestalten. Und diese Ausgestaltung unter der Leitung seines Sohnes sollte nicht nur das mit Dekor füllen, was der Vater als offen hinterlassen hatte, sondern die Erscheinung des gesamten Innenraumes grundsätzlich und ganz im Sinne einer spätbarocken Ausgestaltung der Kirche wesentlich verändern.²³²

Die Freskierung der Kuppel erfolgte wie die gesamte spätbarocke Ausstattung der Karlskirche unter der Leitung des Sohnes, Joseph Emanuels, wie überhaupt die Ausstattung des gesamten längsovalen Kirchenraumes auf diesen zurückgeht. Wenige Jahre zuvor war die neue Wiener Peterskirche fertiggestellt und zur deren Freskierung Johann Michael Rottmayr herangezogen worden, den Joseph Emanuel Fischer von Erlach neben Künstlern anderer Gewerke nun auch mit der Gestaltung der Fresken in der Kuppel der Karlskirche beauftragte.

Der DEHIO Wien nennt neben dem italienischen Freskanten Gaetano Fanti auch die Stuckateure Alberto Camesina und Ferdinand Brokoff ebenso wie Antonio Corradini, dem die vier auf den seitlichen Voluten der Seitenaltäre ruhenden allegorischen Figuren zugeordnet werden.²³³ Nun ist, wie gesagt, in der Literatur nichts darüber bekannt, dass Corradini jemals mit Stuck gearbeitet hätte. Andererseits wurde Marmor, jenes Material, mit welchem Corradini üblicherweise arbeitete, in der Karlskirche außer für die Tabernakel oder Altarmensen sonst nirgends verwendet. Eine Erklärung dafür könnte sein, dass Marmor für die Ausstattung zu teuer gewesen wäre und Corradini vom jüngeren Fischer dazu ausersehen wurde, nach seinen Vorgaben hier auch in Stuck zu arbeiten. Das würde die Abweichungen sowohl hinsichtlich des Materials als auch betreffend die Stilistik erklären. Corradinis Fähigkeit, mit Marmor sehr differenzierte Oberflächengestaltungen herzustellen, musste hier scheitern, noch dazu wo die

²³² „Der ältere Fischer von Erlach hatte den Raum – wie seine Salzburger Kirchen – gänzlich in Weiß-Tönen konzipiert, erst auf seinen Sohn Joseph Emanuel dürften die moderat eingesetzten Akzente der Marmorierung zurückgehen“. Lorenz 1999b, S. 227.

²³³ Vgl. dazu detailliert BDA 2014, S. 146–147.

Marmor suggerierende farbliche Fassung der Allegorien diese vollständig mit einer gleichmäßigen Oberfläche überzog.

Auch dass Corradini hier keine der Allegorien mit der für ihn typischen Gesichtsverschleierung versehen hat, lässt sich aus dem Kontext der Entstehung erklären, war man in Wien zu dieser Zeit doch bestrebt, das italienische Element, das durch zahlreiche hierher engagierte Künstler lange vorherrschend gewesen war, langsam wieder zurückzudrängen, und so gaben in Wien nun Künstler wie Georg Raphael Donner mehr und mehr den Ton an.²³⁴ Es entwickelte sich hier ein eigener barocker Stil, der sich vom italienischen durchaus unterschied.²³⁵ Das mag etwa erklären, warum die Allegorie der Frömmigkeit als einzige zwar ein Kopftuch trägt, dieses jedoch nur das Haar, nicht aber das Gesicht verdeckt. Eine Gesichtsverschleierung wäre an diesem Ort wohl als unpassend empfunden worden.²³⁶

Was die Stilistik angeht, so spricht viel für eine Autorschaft Antonio Corradinis, was auch Schikola zu ihrer Zuschreibung veranlasst haben mag.²³⁷

Allen Allegorien mit Ausnahme der in sich ruhenden *Frömmigkeit* eignet eine starke Dynamik, wie wir das etwa auch bei der *Hoffnung* in Gurk beobachten können. Bei der *Nächstenliebe* führt das zu einem ganz ähnlich gestalteten fliegenden Schleier wie bei jener. Da es sich hier um keine stehenden Figuren handelt, sondern sich diese halb sitzend, halb liegend an die schräg abfallenden Voluten schmiegen, wird eine Hand – die Corradini sonst meist um die Leibesmitte positioniert – dazu verwendet, sie auf dem obersten Punkt der jeweiligen Volute festzumachen. Die beigegebenen Attribute – in welcher Hand auch immer –, die die Allegorie ausmachen, sind, ähnlich wie beim Josephsbrunnen, vergoldet. Alle – wiederum mit Ausnahme der Frömmigkeit – zeigen einen recht tiefen Halsausschnitt und bedeckte Brüste, deren Formen dennoch sehr deutlich unter dem Gewand durchzuschimmern scheinen, selbst bei der Personifikation der Frömmigkeit. Mehr an Körperlichkeit war an diesem Ort, unter den Vorgaben des jüngeren Fischer von Erlach – und auch mit der Technik des farblich gefassten

²³⁴ Deckers (2010, S. 242) führt an, dass dies einer der Gründe war, warum Corradini trotz der Verlängerung seiner Position als Hofstatuarius durch Maria Theresia nach 1742 nicht mehr nach Wien zurückkehrte: weil er sich in diesem Umfeld – auch nach dem Tod von Joseph Emanuel Fischer von Erlach in diesem Jahr – keine lohnenden Aufträge mehr erwartete. Sein Alleinstellungsmerkmal der Gesichtsverschleierung war hier offenbar nicht mehr geschätzt.

²³⁵ Nicht nur der von Giovanni Giuliani ausgebildete Georg Raphael Donner trat hier als immer stärkerer Konkurrent auf. Auf Kaiser Karls VI. Geheiß war im Jahr 1726 die nach Peter Strudls Tod im Jahr 1714 aufgelöste „Kayserliche Akademie“ als „K.k. Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst“, aus der die heutige „Akademie der Bildenden Künste Wien“ hervorging, unter Jacob van Schuppen (1670–1751) neu gegründet worden.

²³⁶ Man kann wohl auch davon ausgehen, dass Frauen dieser Zeit, wenn sie hier einen sakralen Raum betrat, zwar ein Kopftuch tragen, jedoch nicht ihr Gesicht verschleiern mussten, was südlich der Alpen wohl noch eine alltäglichere Art der Verhüllung war. So würde diese Allegorie in ihrer Adjustierung auch frommen Frauen dieser Zeit in Wien entsprechen.

²³⁷ Vgl. Schikola 1970, S. 140.

Stucks –, wohl nicht möglich. Ebenso typisch für Corradini erscheinen die die Leibesmitte verunklärenden, nach unten hin querverlaufenden, dicken Stoffbahnen, die sich aber dennoch deutlich von der feiner gestalteten Bekleidung der Oberkörper unterscheiden. Die *Himmelskönigin* trägt – wohl um ihre Wehrhaftigkeit zu unterstreichen – im Bauchbereich eine Art Kürass, der insofern ungewöhnlich ist, als er schmucklos, aber körperbetont ist und sogar einen Nabel aufweist und damit den Eindruck der Bauchfreiheit vermittelt. Dennoch sind unter all diesen dicken Stoffbahnen der Allegorien die Beine sehr deutlich zu erkennen, und erst die in Sandalen steckenden Füße treten – wiederum wie in Gurk – darunter offen hervor. Die körperlichen Proportionen wirken bei allen Allegorien insofern verzerrt, als die Oberschenkel jeweils unnatürlich gelängt erscheinen.

Doch genügt es, die Allegorien einzeln zu betrachten? Stellen diese nicht ein Ensemble dar, das zusammenspielt, dem im Kirchenraum eine Aufgabe zukommt, die über den jeweiligen Seitenaltar hinausgeht, vielmehr den gesamten Kirchenraum betrifft, jenen Kirchenraum, der ja dem heiligen Carolus Borromäus geweiht ist?

Betritt man den Kirchenraum vom Peristyl her, also vom Haupteingang kommend (siehe Grundriss in Abb. 127), so sieht man sich über die ganze Länge der Kirche hinweg dem Hochaltar (Abb. 110) im Chorraum mit der Apotheose des heiligen Karl Borromäus, der auf halber Höhe auf Wolken schwebend in den Himmel aufgenommen wird, gegenüber. Wendet man sich sodann dem linken Seitenaltar zu, so weisen einen die Allegorien dieses Marienaltars (Abb. 121 und 122) – jede auf ihre Weise – darauf hin, doch in Richtung Hochaltar zu blicken oder weiterzugehen. Die Allegorien rechterhand, also am Altar der heiligen Elisabeth von Thüringen (Abb. 123 und 124), bewirken Ähnliches, aber differenzierter. Die Allegorie der Nächstenliebe mit fliegendem Schleier und Füllhorn blickt in Richtung des Hochaltars. Lediglich die in sich ruhende Allegorie des Gebets (oder der Frömmigkeit) hat das nicht nötig, ganz als wollte sie sagen, den Glauben kann man überall leben, beten kann man immer und überall, dazu braucht es auch keinen heiligen Karl Borromäus.

Erreichen wollen sie ihre Ziele mit Gesten, Körperhaltungen und auch ihren Blicken, was eine weitere Frage aufwirft, denn auf die Blicke der Allegorien muss man hier näher eingehen, und es ist auf eine Besonderheit in Corradinis Œuvre hinzuweisen. Corradini hat seinen Skulpturen nämlich ganz selten Augen mit Iris und Pupille gegeben. Die meisten seiner Skulpturen kommen ohne Iriden und Pupillen aus, er hat diese fast immer weggelassen. Es fällt auf, dass er Augen fast immer in halb geschlossenem Zustand darstellt, seien die Gesichter nun verschleiert oder unverschleiert. Dies verleiht seinen Schöpfungen eine ganz spezielle Art von Innerlichkeit, bei welcher weit geöffnete Augen stören würden. Und selbst wenn Augen einmal weit

geöffnet sind, so wie jene der Psyche und ihres Zephyrs im Großen Garten von Dresden, so müssen sie dennoch ohne Iris und Pupille auskommen.

Und abermals ist dies bei den Allegorien in der Karlskirche ganz anders. Die Augen von drei der vier Allegorien haben nämlich Iris und Pupille, und es scheint, als wäre dies im Sinne der Dramaturgie, in der über den ganzen Raum reichenden barocken Inszenierung, die hier zweifellos veranstaltet wird, auch von Bedeutung.

Die Allegorie der Ewigkeit (Abb. 128) etwa wendet ihren Kopf – mit offenem Mund und weit geöffneten Augen Erstaunen ausdrückend – wie gebannt in Richtung Hauptaltar, und ihr Blick ist direkt in Richtung des schwebenden Heiligen gerichtet.²³⁸ Ohne detaillierte Augengestaltung ginge der Blick ins Leere und damit wohl ein wesentlicher Teil dessen, was hier ausgedrückt werden soll, verloren. Ganz anders verhält es sich mit der Himmelskönigin (Abb. 129). Sie kommt tatsächlich ohne strukturierte Augen aus. Sie wirkt, als würde sie – über den Dingen stehend – es gar nicht nötig haben, erstaunt dorthin zu blicken, wo die barocke Inszenierung das Unerhörte darstellt. Vielmehr wendet sie ihr Gesicht nahezu ostentativ weg von diesem zentralen Geschehen. Sie gibt dennoch ihren Hinweis darauf: auf nahezu nonchalante Art, lediglich mit ihrem in die Richtung des Hauptaltars weisenden, ausgestreckten linken Arm, mit offener Hand (Abb. 122).

Den Bezug zum Altarbild der heiligen Elisabeth, die Almosen an die Armen spendet, stellt die Personifikation der Nächstenliebe mit ihrem mit Münzen gefüllten Füllhorn her, von welchen sie mit ihrer Rechten einige herausnimmt. Ihr Gesicht (Abb. 130), das Mitleid auszudrücken scheint und ebenfalls in Richtung des Hochaltars gedreht ist, schaut jedoch nicht nach oben zum Heiligen wie die Ewigkeit vis-à-vis, sondern – und das wird durch ihre strukturierten Augen verstärkt – eher nach unten, so als würde sie auf die vor ihr stehenden Bedürftigen blicken, denen sie ihre Münzen spendet. Die in sich gekehrte Personifikation des Gebetes oder der Frömmigkeit (Abb. 124), wiederum ein Bezug zur heiligen Elisabeth auf dem Altarbild, hält in ihrer Linken die demütig abgenommene Krone und umfasst mit ihrer Rechten ein Weihrauchfass, wendet sich also vom weltlichen Geschehen ganz dem sakralen zu. Unter dem Kopftuch blicken die halb geschlossenen Augen mehr in sich hinein als heraus. Verstärkt wird dieser in sich gekehrte Blick wiederum durch die strukturierte Darstellung einer Iris

²³⁸ Wie aus dem Grundriss in Abb. 127 und 127a hervorgeht, ist de facto ein direkter Blick der Allegorie auf den Heiligen des Hauptaltars aufgrund der Architektur, nämlich der Tiefe der Seitenarme und des Chors, gar nicht möglich, was aber den meisten Betrachtern nicht auffallen mag, kommen sie aufgrund der vorhandenen Barrieren doch kaum jemals so nahe an die Allegorien heran, um das festzustellen. Tatsächlich wird der Effekt dieser Inszenierung – befindet man sich als Betrachter mitten im Raum – dadurch jedoch nicht gemindert.

(Abb. 131). Der Meister dieser Plastiken ging also sehr differenziert vor, um die Charakteristik der jeweiligen Personifikation entsprechend zu unterstreichen.

An dieser Stelle ist ein kurzer Exkurs zur Gestaltung der Augen bei Corradinis Skulpturen sinnvoll: Aus seiner venezianischen Zeit, bevor er nach Wien übersiedelte, können zumindest zwei Skulpturen benannt werden, bei welchen Corradini sich entschied, ihre Augen mit Iris und Pupille darzustellen. Sie befinden sich in der Kirche Santa Maria dei Carmini respektive in San Moisè.²³⁹

Im rechten Seitenschiff von Santa Maria dei Carmini befindet sich der Altar der Scuola dei Carmini mit einem vom Beginn des 17. Jahrhunderts stammenden Altarbild, das einem Maler namens Pase Pace²⁴⁰ zugeschrieben ist und die *Madonna del Carmelo mit Heiligen und Seelen im Purgatorium* zeigt. Gerahmt wird der Altar von zwei stehenden Skulpturen, von welchen jene links des Altars, die bereits oben erwähnte Jungfräulichkeit (*Virginitas*, Abb. 6) darstellend, von Corradini stammt und jene rechts, die *Demut* darstellend, von Giuseppe Torretti.²⁴¹ Die Allegorie der Jungfräulichkeit dreht – auf ihrem linken Bein ruhend – ihren Kopf in Richtung des Altarbildes, die Blickrichtung wird dabei durch ihre detailliert ausgearbeiteten Augen (Abb. 132) unterstrichen.

In der Kirche San Moisè in Venedig befindet sich an der durch zwei eingestellte Pilaster dreigeteilten Wand gegenüber dem Chor, also im Bereich des Haupteinganges, rechts vor der hohen Basis eines der beiden Pilaster, auf einem kleinen runden Podest eine *Pietà* (Abb. 133) von Corradini. Die hingestreckte Figur des toten Jesus Christus gibt Anlass zur Spekulation, dass Corradini die Marmorskulptur von Gian Lorenzo Berninis *Heiligem Sebastian* (Abb. 134) gekannt haben könnte. Corradinis Jesus ist jedoch nicht an einen Baumstamm gelehnt dargestellt wie Berninis heiliger Sebastian, er ruht auch nicht auf dem Schoß der Mutter so wie etwa in Michelangelos *Pietà* in Rom, sondern auf einem über einen Felsen gelegten, mit Quasten

²³⁹ Ein weiteres Beispiel soll hier dennoch kurz erwähnt werden. Es handelt sich um die bereits oben beschriebene, als Venus (oder bei Ebenhech als Unschuld) interpretierbare Henkelfigur der Üppigkeitsvase in Dresden, die heute nur mehr als Kunstharzabguss im Großen Garten in Dresden zu sehen ist. Im Gegensatz zur Grimasie des Zephyr – der anderen Henkelfigur der Vase –, die völlig unstrukturierte Augäpfel zeigt, lässt das, was heute an ihren Augen trotz der Verwitterungsspuren, die sich wohl am Original vor der Abnahme des Abgusses befunden haben, erkennbar ist, dennoch die Darstellung einer Iris vermuten (Abb. 132a). Diese Augen drücken damit klarer aus, dass das leidende Gesicht in Richtung Himmel wie ins Leere zu blicken scheint, und unterstreichen somit die Hoffnungslosigkeit der Situation der Getretenen. Ebenhech hat seiner von der Sinnlichkeit getretenen Unschuld in Potsdam hingegen – zumindest dem heutigen, renovierten Zustand nach zu urteilen – keine Iris in die Augen geschnitten.

²⁴⁰ So die Zuschreibung in der Beschreibung des Altars an Ort und Stelle. Über diesen Maler konnte im Zuge dieser Arbeit nichts Näheres herausgefunden werden.

²⁴¹ Es ist dies jener, bereits in der Einleitung erwähnte Kollege Corradinis, mit dem gemeinsam er vom venezianischen Senat die Genehmigung der Abspaltung der Bildhauer von der Zunft der Steinmetze erreicht hatte.

verzierten Polster. Vor einem Tuch, das über seine Lenden gebreitet herabhängt, zwei geflügelte Puttenköpfe.²⁴²

Neben dem toten Jesus stehend, ihre Arme wie hilflos ausgebreitet, richtet die Gottesmutter ihren jammervollen Blick auf den Leichnam des Sohnes. Dieser scheint mit seinem linken Arm unter den vom Kopf der Mutter von hinten nach vorne geschlungenen Umhang, der wiederum in der Körpermitte typisch gerafft ist, zu greifen, so im Tode noch die Verbindung zur Mutter betonend. Und diesem fassungslos trauernden Blick der Mutter auf den toten Sohn (Abb. 135) hat Corradini durch Iris und Pupille eine eindeutige Richtung gegeben.

Daraus ergibt sich nichts anderes, als dass Corradini bei der Gestaltung der Augen seiner Skulpturen selbigen schon immer sehr differenziert – je nach dramaturgischer Notwendigkeit²⁴³ – strukturierte Augen mit Iriden und Pupillen geschnitten oder aber darauf verzichtet hat. Die in der Karlskirche vorgefundene diesbezügliche Differenzierung, wie sie oben eingehend beschrieben wurde, spricht daher eher für als gegen eine Autorschaft Corradinis.

Bei alldem fraglich bleibt mangels archivalischer Belege, ob Corradini, dessen Stil insgesamt durchaus erkennbar scheint, an das Material Stuck und die Marmor suggerierende farbliche Fassung selbst Hand angelegt hat oder ob er – gegebenenfalls – nur Entwerfer der Allegorien war und das unmittelbar Handwerkliche lokal tätigen Stuckateuren etwa aus der Werkstatt Alberto Camesinas oder anderen überließ. Der bereits 1731 verstorbene Ferdinand Brokoff, der zumindest das Modell für die stuckierte Szene am Hauptaltar entworfen und an deren Umsetzung vermutlich auch selbst mitgearbeitet hat, kommt aufgrund der späteren Herstellung der Seitenaltäre nicht in Frage.

²⁴² Auch diese waren ein Motiv, welches Bernini immer wieder verwendete: so etwa in der kleinen Kirche San Francesco a Ripa in Rom, in der Cappella Paluzzi Albertoni, wo solche über der sterbenden *Ludovica Albertoni* – seiner letzten lebensgroßen Skulptur – das *Anna Selbdritt*-Altarbild des Giovanni Battista Gaulli (detto Bacciccia) umlagern (Abb. 60), oder in Sant Andrea al Quirinale, wo eine große Zahl geflügelter Puttenköpfe dem gen Himmel schwebenden heiligen Andreas – wie aus der Laterne der Kuppel herabströmend – entgegenzukommen scheinen.

²⁴³ Und es scheint, dass die vorgesehene Positionierung seiner Arbeiten – nahe dem Betrachter oder weiter von diesem entfernt – dafür nicht ausschlaggebend war. So hat die Statue Kaiser Karls VI. in der Hofbibliothek, durchaus nahe beim Betrachter, keine strukturierten Augen. Vielmehr soll durch diesen Blick ins Weite, der lediglich durch die Kopfhaltung eine Richtung erhält, wohl so etwas wie Erhabenheit ausgedrückt werden, die dem allgemein Menschlichen nicht zu nahe ist.

4. Erkenntnisse und Schlussfolgerungen

Zurückkommend auf die eingangs gestellte Frage nach einem erkennbaren Individualstil Antonio Corradinis und dessen mögliche Beeinflussung durch die Ideen der Auftraggeber nördlich der Alpen oder deren Agenten, soll nun abschließend versucht werden, diese Frage anhand der in dieser Arbeit präsentierten Werke zu beantworten.

4.1 Corradinis Individualstil

Zweifellos zählt Corradini in Venedig „Staunen erweckende“ Darstellung einer in Marmor ausgeführten Illusion von Transluzenz – auch das verschleierte Gesicht umfassend, mit raffinierter Textur und feinen Falten –, die er in seinen frühen sakralen Allegorien wie einer *Donna Velata*, mehreren *Feden* und vermutlich auch der nur fragmentarisch erhaltenen *Religione* in St. Petersburg anwandte, als Kernmerkmal zu seinem ganz ursprünglichen, markanten Individualstil, mit dem er zunächst bekannt wurde und Aufmerksamkeit erregte. Die Augen dieser Allegorien erscheinen hinter dem vermeintlichen Schleier dabei stets mindestens halb geschlossen. Es waren dies zunächst immer stehende Einzelfiguren, die oft im Verband eines Altars diesen flankieren sollten.

In weiteren frühen Werken in Venedig zeigt er auch eine Differenzierung der stofflichen Textur, die einen nur fein verhüllten Oberkörper und nach unten hin – typischerweise oft unter einer in der Körpermitte gerafften Stoffansammlung – viel gröbere Texturen mit tieferen Falten bringt. Alle diese Einzelfiguren zeigen überdies eine Art überzeichneten Kontrapost, der eine Gehbewegung suggeriert und so den Skulpturen eine Dynamik verleiht, die meist durch die Armhaltungen – die Linke in der Körpermitte gehalten und die Rechte wie in Bewegung begriffen – unterstützt wird.

In seinem wohl zur Gänze selbstbestimmten frühen Hauptwerk, dem *Altar des allerheiligsten Sakramentes* in dem nach Norden gerichteten diagonalen Seitenarm der Domkirche in Este, der Heimatstadt seiner Eltern, zeigt sich idealtypisch der ausgeprägte Barockkünstler mit einem Gesamtkunstwerk. Er baut am Altaraufsatz aus weißem Marmor eine von geflügelten Putten umschwebte Wolkenlandschaft, über der auf der Weltkugel das Allerheiligste zu schweben scheint. Dem gesellt er – ebenfalls am Altaraufsatz – seitlich eine ganzkörperverkleidete *Fede* hinzu, die wiederum ganz seinem unverwechselbaren Individualstil entspricht. Als wäre sie seine Signatur. Zu dieser Gruppe früher sakraler Werke, wo Corradini Gelegenheit hatte, einen gesamten Altar zu gestalten, ist auch der *Hemma-Altar* in der Enge der Krypta der Stiftskirche in Gurk zu zählen. Es ist dies das einzige Werk Corradinis, in dem er auf heutigem österreichischem Boden in einer der dargestellten Personifikationen ein verschleier-

tes Gesicht realisierte. Die Allegorien dieses Altars drücken die Ambivalenz unseres Umgangs mit der Thematik des Todes aus, dargestellt durch die entstehende Spannung zwischen der – in diesem Fall als Sitzfigur ausgeführten – ruhigen Trauer der gänzlich verhüllten Allegorie des *Glaubens* und der dynamisch bewegt wirkenden Allegorie der *Hoffnung*.

Aus dem, was wir über die frühen Arbeiten für den Zaren in St. Petersburg wissen, lässt sich über den Individualstil des Bildhauers Corradini denkbar wenig ablesen. Es handelt sich hier wohl um einen umfangreichen Auftrag mit vorgegebenen, klaren Themenstellungen. Ausgeführt wurden diese Arbeiten – nach allem, was verblieben ist, zu urteilen – wohl überwiegend durch Mitarbeiter seiner Werkstätten. Wie an der erhaltenen Büste der *Scribonia* zu erkennen ist, könnte Corradini zu dieser Zeit, also um 1716/17, allerdings damit begonnen haben, sich mit der in Marmor gefassten Darstellung unterschiedlicher, feinerer oder größerer Stofftexturen zu beschäftigen.

Einer ganz anderen Kategorie von Werken gehören jene überlebensgroßen Skulpturengruppen an, welche vermutlich in den späten 1710er Jahren – also etwa zeitgleich mit jenen, die für St. Petersburg bestimmt waren – in Venedig entstanden sind. Auftraggeber dürfte der Marchese Pietro Gabrielli gewesen sein. Es handelt sich durchgehend um Figurengruppen mit mythologischen Themenstellungen, nämlich *Apoll schindet Marsyas*, *Zephyr und Flora*, *Ariadne und Bacchus* sowie *Venus und Adonis*. Diesen jeweils zweifigurigen Ausführungen des vorgegebenen Themas fügte Corradini im unteren Bereich immer kleine Assistenzfiguren in der Form geflügelter Putten oder Satyrn hinzu, was wohl nicht nur eine themenbezogene Bereicherung darstellen sollte, sondern wohl auch die Statik unterstützte und somit die Stabilität der Skulpturen erhöhte. Diese Themenstellungen, nicht sakraler, sondern mythologischer Art, umgesetzt in der Manier Corradinis, dürften den Interessen des weltoffenen und in religiösen Angelegenheiten offenbar recht flexiblen sächsischen Kurfürsten entgegengekommen sein, und so wurden sie alle – aufgrund finanzieller Schwierigkeiten des venezianischen Marcheses – zu günstigen Konditionen erworben und fanden ihren Weg über die Alpen in den Garten des Holländischen Palais in Dresden. Etwas später folgte offenbar eine *Büste einer verschleierten Frau (Vestalin?)* mit entblößter rechter Brust, die sich heute in der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden befindet (Abb. 136a).²⁴⁴ Diese wurde von Leplat im Jahr 1724 angekauft. Von den verschleierten Allegorien Corradinis ist diese, abgesehen von

²⁴⁴ Vgl. Deckers 2006, S. 227.

jener heute im Louvre befindlichen *Donna Velata*, die einzige, die trotz Verhüllung im Bereich einer Brust auch offenes Inkarnat zeigt.²⁴⁵

Vergleicht man diese frühe Büste einer *Donna Velata* mit der knapp drei Jahrzehnte später entstandenen *Pudicizia* in Neapel (Abb. 136b), so kann man die Entwicklung, die die Technik Corradinis in der Darstellung feiner Verhüllungen genommen hat, erkennen: gibt doch die gänzlich verhüllte *Pudicizia* so viel von sich preis, als wäre ihr Oberkörper gänzlich unverhüllt, obwohl sie tatsächlich gänzlich verhüllt dargestellt wird. Der nun viel feiner gestaltete Faltenwurf folgt jetzt nicht mehr fast ausschließlich der Schwerkraft, er wird auch durch den nach ihrer linken Seite gedrehten Kopf und den weggestreckten linken Arm gestaltet und lässt auf diese Art den Körper viel plastischer darunter hervorscheinen.

4.2 Corradinis Modus für konkrete Auftraggeber von nördlich der Alpen

Einzig die Gruppe *Wahrheit und Skulptur*, über deren Bedeutung bis heute Rätselraten herrscht,²⁴⁶ war offenbar ein Auftrag des sächsischen Kurfürsten an Corradini und entspricht in der Gestaltung ganz den oben genannten Zweiergruppen für den Marchese Gabrielli. Stimmen die Angaben Raymond Leplats, so dürften die beiden Raptusgruppen *Nessus und Deianira* sowie *Euritio und Ippodamia* in der Werkstatt Corradinis zwar im Auftrag des Zaren hergestellt worden, diesem jedoch durch den im Auftrag Augusts des Starken handelnden Leplat weggekauft worden sein. Einzig in diesen beiden Gruppen zeigt Corradini in den geplünderten Frauenfiguren die für Renaissance und Barock typische Figura serpentinata. Im Allgemeinen bevorzugte er sonst eher einen ruhigeren, weniger dramatischen Stil.

Allen diesen Gruppen gemeinsam ist nicht nur die oben beschriebene grundsätzliche Struktur des Aufbaus, sondern auch, dass sie ein wesentliches Charakteristikum Corradinis *nicht* aufweisen – nämlich die Verschleierung –, dafür aber in profaner barocker Manier oft viel unbedektes Inkarnat zeigen. Das ergibt sich aus den mythologischen Themen der Gruppen, wobei wiederum in der Gruppe *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* die Verschleierung im Zuge der gerade im Gange befindlichen Entschleierung des gerade noch verdeckten Gesichts der ansonsten schon weitgehend unverhüllten Wahrheit doch wieder zum Tragen kommt. Durch das vorgegebene Thema bot sich Corradini hier eine Gelegenheit, seine damals noch neue Spezialität des verschleierten Gesichtes abermals ins Werk zu setzen. Jedenfalls durch den sächsischen

²⁴⁵ In diesen beiden Fällen auf einen Einfluss der Auftraggeber zu schließen, wäre möglicherweise eine Fehlininterpretation. Dies mag auf die Büste in Dresden und den Auftraggeber August den Starken vielleicht zutreffen, bei der *Donna Velata* im Louvre ist jedoch kein Auftraggeber bekannt.

²⁴⁶ Sie wird bisweilen als Darstellung der Überlegenheit der Skulptur gegenüber der Malerei im Paragone zwischen den beiden Kunstrichtungen interpretiert. Die vollendete Kunst läge demnach nicht in der Malerei, sondern in den allansichtigen Werken der Bildhauerei.

Kurfürsten beauftragt sind die drei Vasen im Großen Garten, die sonst in Corradinis Œuvre ohne bekanntes Beispiel sind. Von diesen ist wiederum die sogenannte *Üppigkeitsvase* aufgrund der explizit zur Schau gestellten Erotik der als Psyche interpretierten, von Amoretten begleiteten geflügelten Elfe in diesem Œuvre alleinstehend. Unter den antikisierenden Prunkvasen der Neuzeit dürfte sie eine der größten sein. Mit der Darstellung der sich auf der Vase freudig räkelnden Psyche weist Corradini einen frühen Weg in Richtung jener Stilrichtung, die wir heute als Rokoko kennen.

Die Wiener Zeit Corradinis ist stilistisch und hinsichtlich der Themenstellungen unter ganz anderen Rahmenbedingungen zu sehen. Es waren hier überwiegend sakrale Sujets zu realisieren, die jeweils für einen vorgegebenen Rahmen vorgesehen waren. Die Vorgaben zur Gestaltung stammen hier durchgehend von Joseph Emanuel Fischer von Erlach, im Auftrag Kaiser Karls VI. Die zu einem Ensemble vereinigten sieben Großfiguren für den Tempietto von Fischers Vermählungsbrunnen kommen gänzlich ohne erotisierende dünne Verschleierung aus, herrscht doch bei der zentralen Gruppe, bestehend aus Hohepriester, Maria und Josef, schon aufgrund des sakralen Themas züchtige Verhüllung. Corradini arbeitet hier bei der Bekleidung mit der Darstellung dicker Stoffbahnen, die wiederum in der Körpermitte gerafft erscheinen. Einzig bei der sehr detailreich ausgearbeiteten liturgischen Bekleidung des Hohepriesters zeigt sich wieder die Meisterschaft Corradinis bei der Ausführung der feinen Falten der Tunica. Offenes Inkarnat, unterbrochen von dicken Stoffbahnen um die Körpermitte, dürfen nur drei der vier Engel zeigen, die die Tempelszene aus dem apokryphen Jakobusevangelium an den Rändern „bewachen“. Jener Engel, der bisweilen als Verkündungsengel interpretiert wird, rafft mit seiner lediglich ab der Schulter unbedeckten Linken dicke Stoffbahnen um seine Körpermitte, wobei die Bekleidung des Oberkörpers auf seiner rechten Seite wiederum von feinerer Textur erscheint. Die Gestik der Engel folgt auch hier wieder Corradinis Manier, einen Arm nahe am Körper zu halten, während der andere, freie Arm eine Geste ausführt.

Ebenfalls nach Vorgaben Fischer von Erlachs entstanden das Bundesladendenkmal in Györ und der Votivaltar des heiligen Nepomuk in Prag, wobei der Beitrag Corradinis wohl wesentlich nur ein entwerfender war. Die nun Corradini zugeschriebene zentrale Skulptur Karls VI. im Rahmen der Inszenierung des Prunksaals der Wiener Hofbibliothek zeigt hohe Porträthälichkeit, ist reine Herrscherrepräsentation und das einzige profane Werk Corradinis aus seiner Wiener Zeit. Corradini findet dafür Vorbilder nicht nur in Paris, sondern auch in der Antike, indem er den Kaiser mit barocker Perücke in antiker Gewandung und Pose darstellt, vergleichbar etwa der antiken Skulptur eines jungen julischen Kaisers im Museo Archeologico

Nazionale in Neapel (Abb. 137), und ihn damit ganz offen in der Nachfolge Cäsars ansiedelt. Durch die beschwichtigende Geste mit seiner Rechten und die Präsentation seines Schwertes, indem er seinen Umhang mit seiner linken Hand nach hinten schiebt, drückt er gleichzeitig Großmut und die Allmacht des Herrschenden aus. Diese Kombination von Gesten hatte Corradini schon in seinem Relief der Üppigkeitsvase in Dresden dargestellt, was als Beleg von Monika Weber nicht angeführt wird. Es scheint hier eine Entwicklungslinie vorzuliegen, die beim Denkmal für den Grafen von der Schulenburg auf Korfu beginnt und über den Alexander der Üppigkeitsvase in Dresden die durch Weber behauptete Autorschaft Corradinis für die zentrale Skulptur des Kaisers in der Hofbibliothek in Wien ergänzend stützt.

Dahingegen dürften die vier weiblichen Allegorien in der Wiener Karlskirche der Arbeitsweise Corradinis, sollte er denn der Autor sein, trotz ganz anderer Rahmenbedingungen als in der venezianischen Republik wiederum weitgehend entgegengekommen sein, was sich trotz farblicher Fassung der aus Stuck gebauten Plastiken etwa an der Textur der Büsten der Allegorien widerspiegelt. Die Allegorien sind als Ensemble zu sehen, das nicht nur in Bezug auf den jeweiligen Altar, sondern im Kontext des gesamten Kirchenraumes zu verstehen ist.²⁴⁷ Dass der Künstler – für Corradini sehr ungewöhnlich, weshalb dessen Autorschaft bis heute umstritten ist – hier keine marmornen Skulpturen, sondern die Figuren in Stuck hergestellt hat, kann man aus dem Kontext der Materialität der gesamten Ausstattung der Karlskirche verstehen. Hier waren es vor allem wieder die Vorgaben des Hofarchitekten Joseph Emanuel Fischer von Erlach, denen der Künstler als Angestellter, als Hofstatuarius, wohl zu folgen hatte. Ob er nur entworfen oder hier selbst mit Hand angelegt hat, muss unentschieden bleiben, denn er hat weder vorher noch danach jemals wieder in Stuck gearbeitet. Deswegen eine Autorschaft Corradinis auszuschließen, greift jedoch wohl zu kurz.²⁴⁸

Was Michael Krapf über den Vermählungsbrunnen schreibt, nämlich dass dieser „recht eigentlich ein ‚Gesamtkunstwerk‘ verschiedener ‚Spezialisten‘“²⁴⁹ sei – in diesem Fall zeichnete neben Corradini Lorenzo Mattielli für das Brunnenbecken und Johann Duval für den Bronze-

²⁴⁷ Nämlich als dem heiligen Carl Borromäus geweihtes Gotteshaus, welches seit 1733 Sitz der Kreuzherren vom Roten Stern in Wien ist. So bezieht sich der Marienaltar mit Sebastiano Riccis Altarblatt der *Mariae Himmelfahrt* durch die Gestik und Blicke der Allegorien der *Ewigkeit* und der *Himmelskönigin* auf die Himmelfahrt des karitativ tätigen heiligen Carl Borromäus am Hauptaltar, während Daniel Grans *Heilige Elisabeth, die den Armen spendet* mit den Personifikationen der *Caritas* und der *Frömmigkeit* auch auf die Tätigkeit der Kreuzherren Bezug nimmt, die hinter der Karlskirche, dort wo heute der Kreuzherrenhof steht, schon damals ein Hospiz für 24 mittellose Kranke betrieben. Die Kreuzherren sind hier bis heute karitativ tätig.

²⁴⁸ Insbesondere die Darstellung der Frömmigkeit (Abb. 124) mit dem Kopftuch als konventioneller Kopfbedeckung und den um die Körpermitte wieder typisch gerafften Stoffbahnen mag an seine frühe *Fides* (Abb. 138) erinnern, die er Jahren noch unter der Leitung seines Lehrherrn und späteren Schwiegervaters Antonio Tarsias ausgeführt hatte.

²⁴⁹ Krapf 1994, S. 150.

baldachin verantwortlich –, gilt ebenso für Corradinis Mitarbeit an der Ausstattung der Karlskirche und der Hofbibliothek. In allen drei Fällen stammt der Entwurf des Gesamtkonzeptes von Johann Bernhard Fischer von Erlach, den nach dessen Ableben der Sohn Joseph Emanuel umgestaltete. Zur Umsetzung wurden von diesem dann jeweils die Spezialisten herangezogen, wie Alberto Camesina und Johann Michael Rottmayr, die etwa schon in der Salzburger Residenz zusammengearbeitet hatten, in der Karlskirche und etwa Daniel Gran, der das Deckenfresko der Hofbibliothek malte. Mit diesem Fresko, das zentral eine Apotheose Kaiser Karls VI. darstellt, korrespondiert darunter im Zentrum des Prunksaals Corradinis überlebensgroße Skulptur des Kaisers im antiken Waffenrock als „Herkules Musarum“,²⁵⁰ wonach in einer Stadt, wo die Feldherren fast noch im Waffenschmuck den Namen und die Tempel der Musen ehrten, sich Richter im Friedenskleid der Verehrung der Musen und der Rettung der Dichter nicht entziehen dürfen.²⁵¹ Der Kaiser lässt sich hier also bewusst als Beschützer nicht nur der Musen, sondern speziell auch der Dichter inszenieren, denen er mit der Hofbibliothek einen Tempel gebaut hatte. Corradini arbeitete hier sehr exakt entlang einer zentralen, ausgefeilten Ikonographie.²⁵²

Ein spätes Gesamtkunstwerk jedoch, welches Corradini offenbar selbst als Ganzes konzipiert hatte, konnte er nicht mehr selbst fertigstellen: die *Cappella Sansevero* in Neapel. Da die Bozzetti dazu bis auf einen verloren sind, kann auch nicht beurteilt werden, was aus der in der Kapelle umgesetzten figuralen Ausstattung tatsächlich konkret auf Corradini und was ausschließlich auf ihm nachfolgende Künstler zurückgeht. Mit der Fertigstellung der Ausstattung der Kapelle wurde noch im selben Jahr Francesco Queirolo beauftragt. Nicht unerwähnt soll daher, als Pendant zu Corradinis *Pudicizia* am Grabmal der Mutter des Prinzen, jene ebenso staunenswerte Personifikation der Enttäuschung, des *Disinganno*, des Francesco Queirolo (Abb. 140) am Grabmal des Vaters Antonio de Sangro bleiben. Die Marmorskulptur zeigt einen jungen Mann, der in ein aus demselben Stein geschnittenes Netz verstrickt ist, aus dem er sich zu befreien versucht. Diese Verstrickung hatte Bezug zum Leben des Vaters, Antonio

²⁵⁰ Die Idee, den Kaiser als Herkules Musarum zu bezeichnen, referiert auf Marcus Tullius Ciceros im Jahre 62 v. Chr. gehaltene „Rede für den Dichter A. Licinius Archias“, Paragraph 27: „jam vero ille, qui cum Aetolis Ennio comite bellavit, Fulvius non dubitavit Martis manubias Musis consecrare.“ Demnach hatte der Feldherr Fulvius Mobilitor, siegreich nach Rom zurückgekehrt, den Tempel seines Triumphes den Musen geweiht.

²⁵¹ Ebd., Paragraph 28: „qua re, in qua urbe imperatores prope armati poetarum nomen et Musarum delubra coluerunt, in ea non debent togati iudices a Musarum honore et a poetarum salute abhorrere.“

²⁵² Diese ausgefeilte Ikonographie geht zurück auf den aus Deutschland stammenden Hofantiquar und Numismatiker Carl Gustav Heraeus (1671–1725; Abb. 139), einer zentralen Figur bei der Ausarbeitung der kaiserlichen Ikonographie, der ab 1708 in Wien wohnte, mit Johann Bernhard Fischer von Erlach befreundet war und dessen Sohn Joseph Emanuel förderte. Vgl. Matsche 1981, S. 43, 217 u. 280.

de Sangro.²⁵³ Corradini hatte in seinem Kreis offenbar Schüler, Kollegen und Nachfolger herangezogen, die es wie er selbst verstanden, effektvolle, komplexe und Staunen erweckende Skulpturen zu schaffen.

²⁵³ Vgl. Deckers 2006, S. 283.

5. Schlussbetrachtung

Als Antonio Corradini um 1730 nach Wien kam, um an der Fertigstellung des Josephsbrunnens, eines Auftrags Kaiser Karls VI., vermittelt durch den jüngeren Fischer von Erlach, mitzuwirken, hatte er, der bis dahin Venedig kaum je verlassen hatte, seine Werke nicht nur dort, sondern andere Werke bereits über ganz Europa, von Korfu über St. Petersburg bis nach Dresden, platzieren können. So bekannt war seine Kunst, dass er seine Werke auch über die Alpen exportieren konnte.

Versucht man einen Überblick über Corradinis Œuvre zu gewinnen, so ist gerade diese weite Verbreitung seiner Werke hinderlich, zumal zunächst nicht alle davon für den Export über die Alpen bestimmt waren, sondern manche, etwa jene für den Marchese Gabrielli, durchaus für lokale Abnehmer innerhalb der Republik Venedig. Dennoch landeten diese etwa in Dresden, zunächst im Barockgarten des Holländischen Palais und später im Großen Garten, bevor einige davon sich nach einer Auktion im Jahr 1830 weiter über Europa, etwa nach England und Frankreich, verloren.

Corradini pflegte seine Werke nur recht sporadisch und zuletzt gar nicht mehr zu signieren, was eine Feststellung der Autorschaft nicht erleichtert. Denn abgesehen von einigen frühen Werken, die nicht für einen größeren Kontext vorgesehen waren und mit denen er gezielt auf sich aufmerksam machen konnte,²⁵⁴ stellte Corradini später die meisten seiner Werke aufgrund konkreter Aufträge im Rahmen von heute so genannten Gesamtkunstwerken her, an deren Realisierung meist mehrere Künstler beteiligt waren.

Einen Namen machte er sich zunächst mit seinem Markenzeichen der Herstellung einer Illusion von Transluzenz mittels Marmors. Sie machte ihn berühmt. Manche aber legten keinen Wert auf sein sehr spezielles Können, sondern wollten eher konventionelle Darstellungen. So ist aus seiner Wiener Zeit, die immerhin ein Jahrzehnt andauerte, kein einziges solches für ihn charakteristisches Werk bekannt.²⁵⁵ Insofern übten Auftraggeber, deren Architekten oder andere Mittelsmänner natürlich starken Einfluss auf Corradinis Stil oder Modus aus.

²⁵⁴ Neben der St. Anastasia aus dem Jahr 1713 und der auf 1717 datierten *Donna Velata*, die sich heute im Louvre befindet, sind noch die beiden Raptusgruppen im Großen Garten in Dresden aus 1716 signiert. Ebenso das Denkmal für den Marschall von der Schulenburg auf Korfu aus dem Jahr 1718. Es darf vermutet werden, dass die prominente Position der Signatur am Relief des Hemma-Altars in Gurk den Intentionen des Domprobstes Kochler entgegenkam, da dieser wohl gerne hervorhob, welch hervorragende Künstler er für sich arbeiten ließ. Dieser Ehrgeiz sollte ihn später aufgrund der hohen Kosten für den Kreuzaltar vor Gericht bringen (vgl. auch Anm. 222). Nach 1720/21 signierte Corradini nur noch seinen *Altar des Allerheiligsten Sakramentes* in der Domkirche in Este, der als eines seiner Hauptwerke gilt.

²⁵⁵ Die Arbeiten für den Wiener Kaiserhof stellen eine Zäsur in Corradinis Hang zur Darstellung erotisierender Sujets dar, denn hier galt es, die „gottgewollte Herrschaft“ der Habsburger zu stützen. Und es scheint ebenso bezeichnend, dass Corradini – nach Rom zurückgekehrt – mit seiner *Vestalin Tuccia*, die sich heute im Palazzo Barberini befindet, unmittelbar zu seinem ureigenen Sujet zurückkehrte.

Corradinis Stil ist aber dennoch auch in solchen Werken oft zu erkennen. Er war kein Barockkünstler, der große Dynamik in seine Skulpturen brachte, sondern stand eher für die beruhigte Darstellung seiner Figuren, die dennoch nie statisch wirken.²⁵⁶

Eben diese innere Ruhe, die die meisten seiner Figuren ausstrahlen, oder die differenzierte Draperie stellen weitere seiner Markenzeichen dar, auf die er aber, wenn es ein Auftrag verlangte – siehe die Psyche auf der Üppigkeitsvase in Dresden –, durchaus verzichten konnte.

Waren der Auftrag und der Ort, für den ein Werk bestimmt war, nicht passend, so konnte er seinen erkennbaren Hang zur Darstellung weiblicher Erotik auch viel dezenter ausdrücken, selbst wenn der Auftraggeber vielleicht restringierend eingegriffen haben mag. Als Beispiele mögen einige der Allegorien in der Karlskirche – sofern Corradini denn deren Autor ist – dienen, wo die Anatomie der Büsten der ansonsten züchtig Verhüllten durchaus unter der Bekleidung sichtbar wird.

Die vorliegende Arbeit hat auch die unterschiedliche Art und Weise, wie Corradini seinen Schöpfungen, wo es sich nicht um verschleierte Allegorien handelt, je nach Bedarf strukturierter oder leere Augen geschnitten hat, dargestellt. Diese Differenzierung finden wir auch in den vier weiblichen Allegorien der Karlskirche wieder. Wenn es die Aussage des Werkes notwendig machte, so finden wir eine Iris vor, die durch eine Blickrichtung die gewünschte Aussage unterstützt, genauso wie wir unstrukturierte Augen bei der *Himmelskönigin* finden, wo alle Aussage nur von der Gestik getragen wird und die Bedeutung der Augen in den Hintergrund tritt. Diese Differenziertheit scheint eher ein Argument dafür zu sein, dass diese Allegorien Corradinis Schöpfungen sind, auch wenn die Materialität ganz untypisch für ihn ist.

Corradini verlieh seinen Figuren durch strukturierte Augen ein Element von Menschlichkeit, wenn es dessen bedurfte, wohingegen er darauf verzichtete, wenn er höhere Mächte, wie etwa die Himmelskönigin oder Denkmäler von Feldherren oder Herrschern wie den Grafen von der Schulenburg oder Kaiser Karl VI., darstellen sollte. Auch bei der Gruppe von sieben Einzelfiguren am Josephsbrunnen geht alle Dynamik in der insgesamt dennoch beruhigten Szene von Gestik und Kontrapostik der Vermählungsgruppe und der Engel aus, während die Augen aller ausdruckslos oder halb geschlossen bleiben.

Wie das Beispiel des *Grabdenkmals des heiligen Nepomuk* in Prag zeigt, trat Corradini in seiner Zeit als Hofstaturarius des Kaiserhauses in Wien bisweilen auch lediglich als Entwerfer auf, wohingegen die Umsetzung des Werkes in einem anderen Material, nämlich in diesem

²⁵⁶ Etwa im Vergleich zu seinem Zeitgenossen und Landsmann Lorenzo Mattielli und dessen Engelssturz am Portikus der Michaelerkirche oder der Pieta am Friedhofportal in Klosterneuburg (Abb. 141), die von einer ganz anderen Dynamik geprägt sind.

Fall Silber und Silberfolie, durchaus durch jemand anderen geschehen konnte. Es ist daher wohl auch denkbar, dass Corradini in der Karlskirche in Wien lediglich als Entwerfer aufgetreten ist. Ob er dabei selbst Hand an den Stuck gelegt hat, muss weiter offenbleiben, da sich dafür weder im Staatsarchiv noch in den Unterlagen der Pfarre der Karlskirche Belege finden lassen.

Corradini war ein typischer Auftragskünstler seiner Zeit, die wir heute das Barock nennen. Einer Zeit, in der vor allem herrschende Fürsten, Könige oder sogar Kaiser die wesentlichen Mäzene waren, die für Aufträge sorgten. Und obwohl schon in der Renaissance der Künstler, der ein Werk schuf, namentlich – also meist mit Signatur – in den Vordergrund getreten war, konnte er im Rahmen größerer Ausstattungen – insbesondere wenn es nicht die Malerei betraf – auch wieder in die Anonymität absinken.

So ist es der Fall, dass wir heute immer noch nicht alles über Corradinis Œuvre wissen und es hier noch Überraschungen geben könnte, etwa wenn die heute als verloren geltende Venus, die den Adonis (Abb. 142), der sich heute im New Yorker Metropolitan Museum of Art befindet, ursprünglich begleitete,²⁵⁷ irgendwann und irgendwo doch noch identifiziert werden sollte oder aufgrund stilistischer Merkmale zugeschrieben werden kann.

²⁵⁷ Vgl. Anm. 18.

6. Literaturverzeichnis

Quellen

Apuleius 2009

Lucius Apuleius, Der Goldene Esel, Wiesbaden 2009 (zuerst lateinisch: Metamorphoses, 2. Jh. n. Chr., übersetzt von August Rode, Berlin 1920).

Bildarchiv Foto Marburg

Bildarchiv Foto Marburg, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, <http://www.fotomarburg.de/>, Marburg (14. Jänner 2014).

Fischer 1725

Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf einer historischen Architektur, Leipzig 1725 (Digitalisat <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725/0001/>).

Leplat 1733

Raymond Leplat (Hrsg.), Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden avec privilege du roy, l'année 1733, Dresden 1733 (Digitalisat <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/leplat1733>).

Ripa 1645

Cesare Ripa, Iconologia di Cesare Ripa Perugino Cavalier Diss Mauritio et Lazaro, Venetia 1645

(https://books.google.it/books?id=R7ruXNVfc_MC&printsec=frontcover&dq=ripa+zaratino+1645&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwiK8ZnVytHqAhVr1qYKHTcdDbcQ6AEwAXoECAUQAg#v=onepage&q&f=false, abgerufen am 23. Juli 2023).

Ruegg 1946,

Walter Ruegg (Hrsg.), Coriolan, in: Plutarch, Heldenleben (Auszüge aus Plutarch, Bioi paralleloii, übersetzt von J. S. S. Kaltwasser), Zürich 1946, S. 73–111.

Winckelmann 1756

Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer Kunst, Dresden/Leipzig 1756 (Digitalisat <http://books.google.ch/books?id=4LM-AAAACAAJ>).

Sekundärliteratur

Androsov 1999

Sergej Androsov, Pietro il Grande. Collezionista d’Arte Veneta, Venezia 1999.

Apolloni 1997

Marco Fabio Apolloni, Canova, Florenz 1997.

Aurenhammer 1956

Hans Aurenhammer, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Ausstellungskatalog Graz, Wien, Salzburg 1956/1957, Wien 1956.

Aurenhammer 1957

Hans Aurenhammer, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1957.

Benuzzi 2014

Fabien Benuzzi, Committenze europee di scultura veneziana nel Settecento. Una panoramica e alcune ipotesi di lavoro, in: Riha Journal 0101, 23. Dezember 2014
(<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69973/63317>, abgerufen am 15. Oktober 2021).

Biasuz 1935

Giuseppe Biasuz, L’opera di A. Corradini fuori d’Italia, in: Bollettino d’arte, Dez. 1935 Nr. 6, S. 268–279.

Brantl 2018

Camilla Anna Viktoria Brantl, Traditionelle oder innovative Darstellungsweise in den Skulpturen Antonio Corradinis. Der Versuch einer bildhauerischen Einordnung seines Gartenensembles für August den Starken, Phil. Dipl., Wien 2018.

Brinckmann 1919

Albert E. Brinckmann, Handbuch der Kunsthistorie. Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Potsdam 1919.

BDA 2001

Bundesdenkmalamt (Hrsg.), DEHIO-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Kärnten, Wien, 2001.

BDA 2007

Bundesdenkmalamt (Hrsg.), DEHIO-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien, I. Bezirk – Innere Stadt, Horn/Wien, 2007.

BDA 2014

Bundesdenkmalamt (Hrsg.), DEHIO-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien, II. bis IX. und XX. Bezirk, Horn/Wien, 2014.

Ceming/Werlitz 2004

Katharina Ceming, Jürgen Werlitz, Die verbotenen Evangelien. Apokryphe Schriften, Wiesbaden 2004.

Cipullo 2021

Antonio Cipullo, La Scultura della transparenza. Antonio Corradini, un veneziano tra l’Italia e l’Austria, Phil. Diss., Udine 2021.

Cogo 1996

Bruno Cogo, Antonio Corradini Scultore veneziano, Este 1996.

Czeike 2004-1

Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien. Bd. 1, Wien 2004.

Czeike 2004-2

Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien. Bd. 2, Wien 2004.

Czeike 2004-3

Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien. Bd. 3, Wien 2004.

Czeike 2004-5

Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien. Bd. 5, Wien 2004.

Deckers 2010

Regina Deckers, Die Testa Velata in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit, München 2010.

Deckers 2013

Regina Deckers, Antonio Corradini als Virtuose der Bildhauerei und seine Rezeption nördlich der Alpen, in: Regina Kaltenbrunner (Hg.), Barockberichte Nr. 61, Salzburg 2013, S. 48–58.

Delau 1988

Reinhard Delau, August der Starke. Bilder einer Zeit, Leipzig 1989.

Donath/Puppe 2015

Matthias Donath, Roland Puppe, Der Große Garten in Dresden, Leipzig 2015.

Donnert 1989

Erich Donnert, Peter der Große, Wien/Köln/Graz 1989.

Grund 2006

Sonja Grund, Teatri della gloria, Phil. Diss., Berlin 2006.

Guerriero 2015

Simone Guerriero, Antonio Corradini a Waddesdon Manor, in: Bozena Anna Kowalczyk (Hrsg.), Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno, Cinisello Balsamo 2015, S. 95–101.

Gurlitt 1901

Cornelius Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Teil 2, Dresden 1901.

Hehn 2004

Sabine Hehn, Corradini Antonio, in: Petr. Fidler (Ltg.), Artisti Italiani in Austria, Projekt der Website der Universität Innsbruck, Innsbruck 2004
(https://www.uibk.ac.at/aia/corradini_antonio.htm, abgerufen am 2. August 2021).

Ilg 1895

Albert Ilg, Die Fischer von Erlach. Bd. 1: Leben und Werke des Johann Bernhard Fischer's von Erlach des Vaters, Wien 1895.

Kat. Ausst. Villa Hügel zu Essen 1986

Barock in Dresden 1694–1733 (Kat. Ausst. Villa Hügel zu Essen), Leipzig 1986.

Keil-Budischowsky 2004

Verena Keil-Budischowsky, Restaurierung bombengeschädigter Denkmäler und das Entstehen einer neuen Kunstströmung nach dem Zweiten Weltkrieg – Wander Bertoni zum 80. Geburtstag, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LVIII, 2004, Heft 3/4 (Aus Trümmern wiedererstanden. Denkmalpflege 1945 bis 1955), S. 541–556.

Kirchner 2001

Thomas Kirchner, Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts, München 2001.

Klemenčič 2005

Matej Klemenčič, Antonio Corradini: Appunti e proposte, in: Artisti in viaggio 1600–1750: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia, Udine 2005, S. 289–304.

Klemenčič 2013

Matej Klemenčič, „In partenza per lo stato Imperiale“. Venezianische Bildhauer und die österreichischen Länder in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Regina Kaltenbrunner (Hrsg.), Barockberichte Nr. 61, Salzburg 2013, S. 59–73.

Klemenčič 2016

Matej Klemenčič, Antonio Corradini, the Collegio dei Scultori, and *Neo-Cinquecentismo* in Venice Around 1720, in: Andaleeb Badii Banta (Hrsg.), The Enduring Legacy of Venetian Renaissance Art, Abingdon 2016, S. 103–119.

Krapf 1994

Michael Krapf, Plastik, in: Günther Brucher (Hrsg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg/Wien 1994, S. 129–195.

Kreul 2006

Andreas Kreul, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation, Salzburg/München 2006.

Lakonig 2015

Stefan Lakonig, Karlskirche Wien, Wien 2015.

Langmuir 1994

Erika Langmuir, The National Gallery Companion Guide, London 1994.

Lieber 2000

Maria Lieber, Die italienische Präsenz am Hofe August des Starken und Seiner Söhne. Erste Überlegungen, in: Barbara Marx (Hrsg.). Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert, Dresden 2000, S. 143–157.

Lind 1879

C. Lind, Der Brunnen auf dem Hohen Markte zu Wien, in: Allgemeine Bauzeitung, Wien 1879, S. 63–64.

Löffler 1981

Fritz Löffler, Das alte Dresden, Geschichte seiner Bauten, Leipzig 1981.

Lorenz 1992

Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich 1992.

Lorenz 1999a

Hellmut Lorenz (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd. 4: Barock, München 1999.

Lorenz 1999b

Hellmut Lorenz, Architektur, in: Hellmut Lorenz (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd. 4: Barock, München 1999, S. 219–302.

Marx 2000

Barbara Marx, Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden im Kontext, in: Barbara Marx (Hrsg.), Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert, Dresden 2000, S. 7–29.

Marx 2010

Barbara Marx, Diplomaten, Agenten, Abenteurer im Dienste der Künste. Kunstbeziehungen zwischen Dresden und Venedig, in: Barbara Marx, Andreas Henning (Hrsg.), Venedig – Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte, Leipzig 2010, S. 10–67.

Marx/Hennings 2010

Barbara Marx, Andreas Henning (Hrsg.), Venedig – Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte, Leipzig 2010.

Matsche 1981

Franz Matsche, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, Berlin/New York 1981.

Menzhausen/Niederlag 2014

Joachim Menzhausen, Anita Niederlag u. a., *Französische und italienische Architekten am Dresdner Hof*, Dresden 2014.

Mikuda-Hüttel 1995

Barbara Mikuda-Hüttel, *Der Colossus der Fischer von Erlach auf dem Hohen Markt zu Wien. Ein Beitrag zur Entwurfs- und Planungsgeschichte*, in: Friedrich Polleroß (Hrsg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien 1995, S. 229–248.

Neumann 1969

Jaromir Neumann, *Das Böhmisches Barock*, Prag 1970 (zuerst tschechisch: Český barok, Prag 1969).

Perger 1970

Richard Perger, *Der Hohe Markt (Wiener Geschichtsbücher. Bd. 3)*, Wien/Hamburg 1970.

Pigler 1974

A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest 1974.

Polleroß 1995

Friedrich Polleroß (Hrsg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien 1995.

Polleroß 1996

Friedrich Polleroß, *Docent et Delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 49 (1996), S. 165–206 u. 335–350.

Popelka 1955

Liselotte Popelka, *Studien zur Wiener Karlskirche*, in: Ludwig Münz, Fritz Novotny, Karl Swoboda (Hrsg.), *Alte und neue Kunst. Wiener kunstwissenschaftliche Blätter* 4 (1955), S. 75–132.

Pučalík 2009

Marek Pučalík, „Ihr sehet nehmlich einen Templ, desgleichen ihr vielleicht selten, oder vielleicht niemals gesehen.“ Zur Ikonographie der Wiener Karlskirche, in: Orbis artium: k jubileu Lubomíra Slavíčka, Brünn 2009, S. 557–578.

Rebel 2010

Ernst Rebel, Meisterwerke der Druckgrafik, Stuttgart 2010.

Ronzoni 2001

Luigi A. Ronzoni, Gregor Wilhelm von Kirchner und die Apotheose Kaiser Karls VI. von Georg Raphael Donner, in: Franz Wagner (Hrsg.), Barockberichte Nr. 31, Salzburg 2001, S. 101–116.

Saladino 1983

Vincenzo Saladino, Die Meisterwerke aus den Uffizien in Florenz (zuerst italienisch: Galleria degli Uffizi). Bd. 1: Antike Skulpturen, Stuttgart 1983.

Salomon 2014

Xavier F. Salomon, Paolo Veronese 1528–1588, London 2014.

Schaller-Pressler 2006

Gertraud Schaller-Pressler, Volksmusik und Volkslied in Wien, in: Elisabeth Th. Fritz, Helmut Kretschmer, Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hrsg.), Geschichte der Stadt Wien. Bd. 6: Wien Musikgeschichte, Teil 1: Volkslied und Wienerlied, Wien 2006, S. 3–147.

Schemper-Sparholz 1999

Ingeborg Schemper-Sparholz, Skulptur und dekorative Plastik, in: Hellmut Lorenz (Hrsg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Bd. 4: Barock, München 1999, S. 461–548.

Schemper-Sparholz 2006

Ingeborg Schemper-Sparholz, Stil oder Modus? Lorenzo Mattielli und das Problem der Silvan-varianten in der Skulptur des Spätbarock in Wien, in: Roland Kanz, Hans Körner (Hrsg.), Pygmalions Aufklärung, München/Berlin 2006, S. 113–131.

Schemper-Sparholz 2013

Ingeborg Schemper-Sparholz, Der Bildhauer Lorenzo Mattielli und seine Rolle als Vermittler oberitalienischer Gestaltungsprinzipien in der dekorativen Skulptur und Plastik des Spätbarock

in Mitteleuropa, in: Regina Kaltenbrunner (Hrsg.), Barockberichte Nr. 61, Salzburg 2013, S. 5–21.

Schiering 1983

Wolfgang Schiering, Die griechischen Tongefäße. Gestalt, Bestimmung und Formenwandel, Berlin 1983.

Schikola 1970

Gertraut Schikola, Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hrsg.), Geschichte der Stadt Wien. Bd. VII, I: Geschichte der Bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien, Wien 1970, S. 83–162.

Schumann 1922

Paul Schumann, Dresden (Berühmte Kunststätten. Bd. 46), Leipzig 1922.

Schütze 1994

Sebastian Schütze, Urbano inalza Pietro, e Pietro Urbano. Beobachtungen zu Idee und Gestalt der Ausstattung von Neu-St. Peter unter Urban VIII., in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana XXIX, Tübingen 1994, S. 213–287.

Schütze 2007

Sebastian Schütze, Kardinal Maffeo Barberini und die Entstehung des römischen Hochbarock, München 2007.

Sedlmayr 1960

Hans Sedlmayr, Neuer Versuch über Borromini, in: Hans Sedlmayr, Epochen und Werke. 2. Bd., Wien 1960, S. 80–93.

Sedlmayr 1997

Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach Stuttgart 1997, (erst: Wien 1976).

Skamperls 2000

Dora Skamperls, Der Alexanderzyklus der Erzbischöflichen Winterresidenz in Salzburg. Ikonographie und Baugeschichte der Prunkräume des Fürsterzbischofs Franz Anton Graf Harrach, in: Franz Wagner (Hrsg.), Barockberichte Nr. 28, Salzburg 2000, S. 569–608.

Spenlé 2005

Virginie Spenlé, Der Monarch, seine Agenten und Experten. Institutionelle Mechanismen des Kunstankaufes unter August II. und August III., in: Barbara Marx (Hrsg.), *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, München 2005, S. 228–260.

Spenlé 2006

Virginie Spenlé, Die Kunsterwerbungen von Raymond Leplat in Paris, in: *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresdener Kunstblätter 04*, Dresden 2006.

Spenlé 2008

Virginie Spenlé, Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts, Beucha 2008.

Temanza 1778

Tommaso Temanza, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimo sesto*, Venezia 1778.

Tripp 1974

Edward Tripp, *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, Stuttgart 1974 (zuerst englisch: *Crowell's Handbook of Classical Mythology*, New York 1970).

Weber 2005

Monika Weber, Das Standbild Kaiser Karls VI. im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien. Ein neu entdecktes Werk des Venezianers Antonio Corradini, in: *Zbornik za umetnostno zgodovino* 41, Ljubljana 2005, S. 98–134.

Zacharias 1960

Thomas Zacharias, *Joseph Emanuel Fischer von Erlach*, Wien/München 1960.

7. Abbildungsnachweis

Abb. 1: [https://de.wikipedia.org/wiki/August_der_Starke#/media/Datei:August_Mocny._August_Moцны_\(H._Rodakowski,_XIX\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/August_der_Starke#/media/Datei:August_Mocny._August_Moцны_(H._Rodakowski,_XIX).jpg), abgerufen am 28. März 2022.

Abb. 2: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inconnu_d'après_J.-M._Nattier,_Portrait_de_Pierre_Ier_\(musée_de_l'Ermitage\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inconnu_d'après_J.-M._Nattier,_Portrait_de_Pierre_Ier_(musée_de_l'Ermitage).jpg), abgerufen am 28. März 2022.

Abb. 3: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Johann_Gottfried_Auerbach_002.JPG, abgerufen am 28. März 2022.

Abb. 4: Cipullo 2021, S. 22.

Abb. 5: Foto des Autors, 04. April. 2022.

Abb. 6: Klemenčič 2016, S. 106.

Abb. 7: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Corradini_statue_la_foi.jpg, abgerufen am 18. April 2022

Abb. 8: Deckers 2010, S. 230.

Abb. 9: Foto des Autors, 07. April. 2022.

Abb. 9a: Foto des Autors, 07. April 2022..

Abb. 10: <https://i.pinimg.com/originals/88/02/0f/88020f4df77d52c6e0a4382dc8cd98dc.jpg>, abgerufen am 18. April 2022.

Abb. 11: https://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Corradini#/media/Datei:Johannes_Matthias_Schulenburg.jpg, abgerufen am 20. April 2022.

Abb. 12: https://de.wikipedia.org/wiki/Republik_Venedig#/media/Datei:Repubblica_di_Venezia.png abgerufen am 22. April 2022.

Abb. 13: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_guardi,_partenza_del_bucintoro_verso_il_lido_nel_giorno_dell'ascensione,_1775-80_ca._02.JPG, abgerufen am 20. April 2022.

Abb. 14: https://de.wikipedia.org/wiki/Dogenpalast#/media/Datei:Venice_Doge_Palace_Entrance.jpg, abgerufen am 22. April 2022.

Abb. 15: <https://mobile.twitter.com/DucaleVenezia/status/1289224040075337729/photo/1>, abgerufen am 22. April 2022.

Abb. 16: Androsov 1999, S. 64.

Abb. 17: Cogo 1996, S. 154-156.

Abb. 18: Cogo 1996, S. 156-157.

Abb. 19: Cogo 1996, S. 158-160.

Abb. 20a: Cogo 1996, S. 160-161.

Abb. 20b: Cipullo 2021, S. 33.

Abb. 21: Cipullo 2021, S. 34.

Abb. 21a: Androsov 1999, S. 75.

Abb. 22: Cipullo 2021, S. 34.

Abb. 22a: Androsov 1999, S. 115.

Abb. 23: Cipullo 2021, S. 33.

Abb. 24: Cipullo 2021, S. 36.

Abb. 25: Cipullo 2021, S. 37.

Abb. 26: Androsov 1999, S. 226.

Abb. 27: Cogo 1996, S. 199.

Abb. 28: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/166875>, abgerufen am 30. Juni 2022.

Abb. 29: <https://collections.vam.ac.uk/item/O111507/apollo-flaying-marsyas-statue-corradini-antonio/>, abgerufen am 11. Juli 2022.

Abb. 30: <https://collections.vam.ac.uk/item/O111503/zephyrus-and-flora-statue-of-zephyrus-corradini-antonio/>, abgerufen am 11. Juli 2022.

Abb. 31: Cipullo 2021, S. 28.

Abb. 32: Leplat 1733, Tafel 201.

Abb. 33: Marx/Hennings 2010, S. 325.

Abb. 34: Leplat 1733, Tafel 205.

Abb. 34a: Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Die_Zeit_enthuellt_die_Wahrheit_Grosser_Garten_Dresden-2.jpg, abgerufen am 26. Juli 2022.

Abb. 35: Brantl 2018, S. 96.

Abb. 36: Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fer_Garten_\(Dresden\)#/media/File:Grosser_Garten_Dresden_OSM-Karte_-_2014-04-29t.svg](https://de.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fer_Garten_(Dresden)#/media/File:Grosser_Garten_Dresden_OSM-Karte_-_2014-04-29t.svg), abgerufen am 26. Juli 2022, Eintragungen und Legende vom Verfasser.

Abb. 37: Leplat 1733, Tafeln 229 und 230.

Abb. 38: Arstempano.de: <https://www.arstempano.de/dresden/galerie/bilder/bauwerke-in-historischen-ansichtskarten/grosser-garten-dresden/>, abgerufen am 26. Juli 2022.

Abb. 39: Arstempano.de: <https://www.arstempano.de/dresden/galerie/bilder/bauwerke-in-historischen-ansichtskarten/grosser-garten-dresden/>, abgerufen am 26. Juli 2022.

Abb. 40: Wikipedia, User Rufus46: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kentaurengruppe_Sued_Grosser_Garten_Dresden-2.jpg, abgerufen am 28. Juli 2020.

Abb. 41: Wikipedia, User Rufus46: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kentaurengruppe_Nord_Grosser_Garten_Dresden-3.jpg,

Abb. 42: Mapio.net: <https://mapio.net/pic/p-10885320/>, abgerufen am 26. Juli 2022.

Abb. 43: Leplat 1733, Tafel 219.

Abb. 44: Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Siegesdenkmal_\(Dresden\)#/media/Datei:Dresden-Germania-Kopf.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Siegesdenkmal_(Dresden)#/media/Datei:Dresden-Germania-Kopf.jpg), abgerufen am 26. Juli 2022.

Abb. 45a/b: <https://artsandculture.google.com/asset/johann-bernhard-fischer-von-erlach-und-sein-sohn-joseph-emanuel-fischer-von-erlach/2QHY7S3FbvKLZQ?hl=de>, abgerufen am 05. August 2022.

Abb. 46: Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Leopold_I._\(HRR\)#/media/Datei:Benjamin_von_Block_001.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Leopold_I._(HRR)#/media/Datei:Benjamin_von_Block_001.jpg), abgerufen am 05. August 2022.

Abb. 47: Wikipedia [https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_I._\(HRR\)#/media/Datei:Joseph_I_Holy_Roman_Emperor.png](https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_I._(HRR)#/media/Datei:Joseph_I_Holy_Roman_Emperor.png), abgerufen am 05. August 2022.

Abb. 48: Sedlmayr 1997, Abb. 262.

Abb. 49: <http://www.vivaldi-daedalus.eu/wien.html>, abgerufen am 26. September 2022.

Abb. 50: <http://www.vivaldi-daedalus.eu/wien.html>, abgerufen am 26. September 2022.

Abb. 50a: https://de.wikipedia.org/wiki/San_Carlo_alle_Quattro_Fontane#/media/Datei:San_Carlo_alle_Quattro_Fontane_-_Front.jpg, abgerufen am 26. September 2022.

Abb. 51: Foto des Autors, 12. August 2020.

Abb. 52: https://de.wikipedia.org/wiki/Verm%C3%A4hlungsbrunnen#/media/Datei:Verm%C3%A4hlungsbrunnen_Salomon_Kleiner,_1750.jpg, abgerufen am 05. August 2022.

Abb. 53: Deckers 2010, S. 240.

Abb. 54a: Foto des Autors, 15. November 2023.

Abb. 54b: Deckers 1996, S. 244.

Abb. 55: Deckers 1996, S. 260.

Abb. 56: Foto des Autors, 15. April 2023.

Abb. 57: Deckers 1996, S. 287.

Abb. 58: Deckers 1996, S. 285.

Abb. 59: [https://de.wikipedia.org/wiki/Lodovica_Albertoni#/media/File:Cappella_palluzzi-albertoni_di_giacomo_mola_\(1622-25\),_con_beata_ludovica_alberoni_di_bernini_\(1671-75\)_e_pala_del_baciccio_\(s._anna_e_la_vergine\)_05.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Lodovica_Albertoni#/media/File:Cappella_palluzzi-albertoni_di_giacomo_mola_(1622-25),_con_beata_ludovica_alberoni_di_bernini_(1671-75)_e_pala_del_baciccio_(s._anna_e_la_vergine)_05.jpg)
kopiert am 17. Mai 2018.

Abb. 60: Foto des Autors, 25. Mai 2018.

Abb. 61: Deckers 1996, S. 263.

Abb. 62: <https://i.pinimg.com/originals/88/02/0f/88020f4df77d52c6e0a4382dc8cd98dc.jpg>, abgerufen am 22. Juli 2023.

Abb. 63: Deckers 1996, S. 280.

Abb. 64: Cipullo 2021, S. 34 (Detail).

Abb. 65: Kunsthistorisches Museum Wien, <https://www.khm.at/objektdb/detail/58119/>, abgerufen am 23. August 2022.

Abb. 66: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Niobiden-Maler#/media/Datei:Niobid_Krater_-_Niobid_massacre.jpg, abgerufen am 23. August 2022.

Abb. 67: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Medici_Vase#/media/File:Vase_M%C3%A9dicis_et_Cosme_III.jpg, abgerufen am 23. August 2022.

Abb. 68: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=8090>, abgerufen am 23. August 2022.

Abb. 69: Foto des Autors, 14. September 2017.

Abb. 70: Foto des Autors, 14. September 2017.

Abb. 71: Foto des Autors, 14. September 2017.

Abb. 72: Cipullo 2021, S. 47.

Abb. 73: Foto des Autors, 07. August 2018.

Abb. 74: Foto des Autors, 07. August 2018.

Abb. 75: Foto des Autors, 07. August 2018.

Abb. 76: Wikipedia, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Loggia_of_Psyche_%28Villa_Farnesina%2C_Rome%29.jpg, abgerufen am 24. August 2022.

Abb. 77: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Banquet_of_Amor_and_Psyche_by_Giulio_Romano.jpg, abgerufen am 15. September 2022.

Abb. 78: https://de.wikipedia.org/wiki/Gnaeus_Marcius_Coriolanus#/media/Datei:Gavin_Hamilton_-_Coriolanus_Act_V,_Scene_III_edit2.jpg, abgerufen am 19. September 2022.

Abb. 79: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Poussin_Coriolan_Les_Andelys.jpg, abgerufen am 19. September 2022.

Abb. 80: Leplat 1733, Tafel 219.

Abb. 81: Foto des Autors, 15. August 2018.

Abb. 82: Foto des Autors, 15. August 2018.

Abb. 83: Wikipedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Le_Brun_-_The_Family_of_Darius_before_Alexander_-_WGA12532.jpg, abgerufen am 19. September 2022.

Abb. 84: Wikipedia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/The_Family_of_Darius_before_Alexander_by_Paolo_Veronese_1570.jpg, abgerufen am 19. September 2022.

Abb. 85: Wikipedia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/The_Family_of_Darius_before_Alexander_by_Paolo_Veronese_1570.jpg, abgerufen am 19. September 2022.

Abb. 86: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0709-2473, abgerufen am 19. September 2022

Abb. 87a: [http://www.wikiwand.com/de/Liste_von_Skulpturen_und_Kleindenkmälern_im_Gro%C3%9Fen_Garten_\(Dresden\),_\(Detail\)](http://www.wikiwand.com/de/Liste_von_Skulpturen_und_Kleindenkmälern_im_Gro%C3%9Fen_Garten_(Dresden),_(Detail)), abgerufen am 19. September 2022.

Abb. 87b: <https://www.bildindex.de/document/obj20016580/mi13085f10/?part=2>, abgerufen am 27. Juni 2023.

Abb. 88a: [https://de.wikipedia.org/wiki/Poros_\(K%C3%B6nig\)#/media/File:Le_Brun,_Alexander_and_Porus.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Poros_(K%C3%B6nig)#/media/File:Le_Brun,_Alexander_and_Porus.jpg), abgerufen am 19. September 2022.

Abb. 88b: [https://de.wikipedia.org/wiki/Poros_\(K%C3%B6nig\)#/media/File:Le_Brun,_Alexander_and_Porus.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Poros_(K%C3%B6nig)#/media/File:Le_Brun,_Alexander_and_Porus.jpg), abgerufen am 19. September 2022.

Abb. 89a: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1917-1208-1653, abgerufen am 19. September 2022.

Abb. 89b: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1917-1208-1653, abgerufen am 19. September 2022.

Abb. 90a: https://de.wikipedia.org/wiki/Josefsbrunnen_%28Graben%29#/media/Datei:Wien_-_Josefsbrunnen_am_Graben.JPG, abgerufen am 20. September 2022.

Abb. 90b: https://de.wikipedia.org/wiki/Josefsbrunnen_%28Graben%29#/media/Datei:Wien_01_Leopoldsbrunnen_a.jpg, abgerufen am 20. September 2022.

Abb. 91: Lind 1879, Tafel 50.

Abb. 92: Foto des Autors, 28. Oktober 2020.

Abb. 93: https://de.wikipedia.org/wiki/Verm%C3%A4hlungsbrunnen#/media/Datei:Verm%C3%A4hlungsbrunnen_Salomon_Kleiner,_1750.jpg, abgerufen am 05. August 2022.

Abb. 94: [https://de.wikipedia.org/wiki/Verm%C3%A4hlung_Mari%C3%A4_\(Raffael\)#/media/Datei:Pietro_Perugino_cat66.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Verm%C3%A4hlung_Mari%C3%A4_(Raffael)#/media/Datei:Pietro_Perugino_cat66.jpg), abgerufen am 27. September 2022.

Abb. 95: [https://de.wikipedia.org/wiki/Verm%C3%A4hlung_Mari%C3%A4_\(Raffael\)#/media/Datei:Raffaello_-_Spozalizio_-_Web_Gallery_of_Art.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Verm%C3%A4hlung_Mari%C3%A4_(Raffael)#/media/Datei:Raffaello_-_Spozalizio_-_Web_Gallery_of_Art.jpg), abgerufen am 27. September 2022.

Abb. 96: Fotos des Autors 28. Oktober 2020.

Abb. 97, 97a: Fotos des Autors 28. Oktober 2020.

Abb. 98: https://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Corradini#/media/Datei:Wien,_Verm%C3%A4hlungsbrunnen---2018---3097.jpg, abgerufen am 05. Oktober 2022.

Abb. 98a: Perger 1970, Bildtafel 14.

Abb. 99a bis d: Cogo 1996, S. 271-274.

Abb. 100: Matsche 1981, 2. Halbband, Abb. 72.

Abb. 101: <http://www.kirchliche-museen.org/museen/profil.php?museum=79>, abgerufen am 01. Februar 2023.

Abb. 102: Foto des Autors, 31. August 2021.

Abb. 103: Detail von Abb. 43.

Abb. 104: Foto des Autors, 31. August 2021.

Abb. 105: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/statue-pedestre-de-louis-xiv-erige-a-l-hotel-de-ville-en-1689-1#infos-principales>, abgerufen am 31. Oktober 2022.

Abb. 106: <http://voyageursaparistome4.unblog.fr/2015/02/14/lhotel-de-ville-1873-1882/>, abgerufen am 31. Oktober 2022.

Abb. 107: Foto des Autors, 13. September 2021.

Abb. 108: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3010/apotheose-karls-vi>, abgerufen am 05. Dezember 2022.

Abb. 109: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3013/apotheose-des-prinzen-eugen-von-savoyen>, abgerufen am 06. Dezember 2022.

Abb. 110: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 111: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 112: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 113: Foto des Autors, 23. März 2016.

Abb. 114: Foto des Autors, 23. März 2016.

Abb. 115: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 116: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 117: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 118: [https://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Corradini#/media/Datei:John_Nepomuk's_tomb_03\(j\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Corradini#/media/Datei:John_Nepomuk's_tomb_03(j).jpg), abgerufen am 01. Februar 2023.

Abb. 119: Foto des Autors, 20. September 2019.

Abb. 120a, 120b: Fotos des Autors, 20. September 2019.

Abb. 121: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 122: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 123: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 124: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 125: Fischer 1725, Buch IV, Tafel XIV.

Abb. 126: Fischer 1725, Buch IV, Tafel XIII.

Abb. 127: Fischer 1725, Buch IV, Tafel XV.

Abb. 127a: Czeike 2004-3, S. 459.

Abb. 128: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 129: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 130: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 131: Foto des Autors, 14. März 2022.

Abb. 132: Foto des Autors, 08. Oktober 2018.

Abb. 132a Foto des Autors, 07. August 2018.

Abb. 133: <https://www.visitvenezia.eu/venezianita/scopri-venezia/la-chiesa-di-san-moise-dal-medioevo-al-barocco->, eingesehen am 08.August.2023.

Abb. 134: [https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Sebastian_%28Bernini%29#/media/File:Gianlorenzo_bernini,_san_sebastiano,_1616-17_\(museo_thyssen-bornemisza\)_01.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Sebastian_%28Bernini%29#/media/File:Gianlorenzo_bernini,_san_sebastiano,_1616-17_(museo_thyssen-bornemisza)_01.jpg), eingesehen am 30. Juli 2023.

Abb. 135: Foto des Autors, 15. Oktober 2018.

Abb. 136a: Deckers 1996, S. 227.

Abb. 136b: Deckers 1996, S. 280.

Abb. 137: Foto des Autors, 12. April 2022.

Abb. 138: Deckers 1996, S. 214.

Abb. 139: https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Heraeus#/media/Datei:Carl_Gustav_Heraeus.jpg, abgerufen am 20. August 2023.

Abb. 140: Deckers 1996, S. 283.

Abb. 141: <https://www.stift-klosterneuburg.at/collection/pieta-und-adorierender-engel-lorenzo-mattielli/>.

Abb. 142: Klemenčič 2016, S. 114.

8. Abbildungen mit Abbildungslegenden



Abb. 1: Louis de Silvestre, *August der Starke als Kurfürst von Sachsen und König von Polen*, 1718, National Art Gallery, Lviv.



Abb. 2: Jean-Marc Nattier (Zuschr.), *Porträt Zar Peters des Großen*, 1717, Eremitage, St. Petersburg.



Abb. 3: Johann Gottfried Auerbach, *Kaiser Karl VI. im Ornat als Großmeister des Ordens vom Goldenen Vlies*, 1. H. 18. Jh., Heeresgeschichtliches Museum, Wien.



Abb. 4: *Sta. Anastasia*, Museo d'arte sacra, Zadar, 1713.



Abb. 5: *Sara*(?), Seelenaltar, San Giacomo, Udine, 1720/23.



Abb. 6: *Virginitas*, Altare del Carmelo, Sta M. dei Carmini, Venedig, 1721.



Abb. 7: *Donna Velata*, Louvre, Paris, 1717(?).



Abb. 8: *Fede cristiana della Repubblica*, für Manino Manin, Domkirche Udine, 1717/18/19.



Abb. 9: *Altar des allerheiligsten Sakramentes*, Domkirche Este, 1722-25.



Abb. 9a: *Altar des allerheiligsten Sakramentes*, (Detail - Fede).



Abb. 10: *Pudicizia*, Museo Cappella Sansevero, Neapel, 1752.



Abb. 11: Denkmal für Feldmarschall Matthias Johannes von der Schulenburg, 1716/18, Korfu.

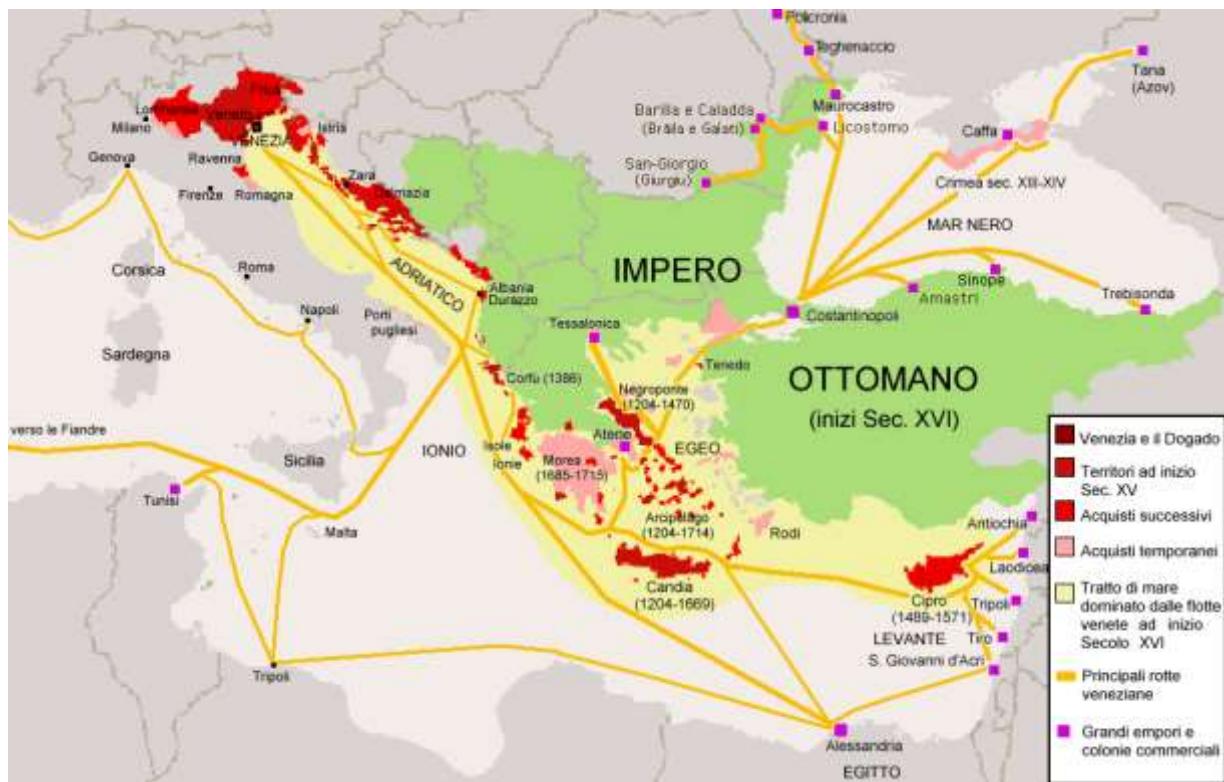


Abb 12: Die Republik Venedig vom 15. bis zum 18. Jahrhundert.



Abb 13: Francesco Guardi, *Partenza del bucintoro verso il lido nel giorno dell'ascensione*, 1775-80 ca.



Abb. 14: *Scala dei Giganti* mit den Skulpturen von Mars und Neptun,
Dogenpalast, Venedig.



Abb. 15: *Arco Foscari*,
Dogenpalast, Venedig.



Abb. 16: Antonio M. Zanetti, *Karikatur „Il Conte Sava“* (Savva Lukic Vladislavic – genannt Raguzinsky), 1718/19.



Vulcano

F. dal Sigf. Antonio Corradini



Venere

F. dal Sigf. Antonio Corradini

Abb. 17a: Vulkan.

Abb. 17b: Venus.



Pallade

F. dal Sigf. Antonio Corradini



Cerere

F. dal Sigf. Antonio Corradini

Abb. 17c: Pallas Athene.

Abb. 17d: Ceres.



Diana

F. dal Sigf. Antonio Corradini

Abb. 17e: Diana.



Merkur

F. dal Sigf. Antonio Corradini

Abb. 17f: Merkur.



Augustus

F. dal Sig. Antonio Corradini.



Nero

F. dal Sig. Antonio Corradini.

Abb. 18a: Augustus.

Abb. 18b: Nero.



Vitellius

F. dal Sig. Antonio Corradini.



Galba

F. dal Sig. Antonio Corradini.

Abb. 18c: Vitellius.

Abb. 18d: Galba.



Otto

F. dal Sig. Antonio Corradini.

Abb. 18e: Otto.



Domitiano

F. dal Sig. Antonio Corradini.

Abb. 18f: Domitian.



Scribonia. *Moglie di Augusto.*

F. dal Sigf. Antonio Cerradini.

Abb. 19a: *Scribonia Gattin des Augusts.*



Petronia prima. *Moglie di Vitellio.*

F. dal Sigf. Antonio Cerradini.

Abb. 19b: *Petronia Gattin des Vitellius.*



Mesalina. *Moglie di Nerone.*

F. dal Sigf. Antonio Cerradini.

Abb. 19c: *Mesalina Gattin des Nero.*



Lepida. *Moglie di Segis Galba.*

F. dal Sigf. Antonio Cerradini.

Abb. 19d: *Lepida Gattin des Galba.*



Flavia Domitilla. *Moglie di Vespasiane.*

F. dal Sigf. Antonio Cerradini.

Abb. 19e: *Flavia Gattin des Vespanian.*



Domitia Longina. *Moglie di Domitiano.*

F. dal Sigf. Antonio Cerradini.

Abb. 19f: *Domitia Gattin des Domitian.*



Abb. 20a: Statue einer Nereide.



Abb. 20b: Statue einer Najade.



Abb. 21: Scribonia, Gattin des Augustus,
A. Corradini (Werkstätte?), 1716/17,
--Sommergarten, St. Petersburg.



Scribonia Moglie di Augusto.

Abb. 21a: Petronia, erste Gattin des Vitellius, Skizze des Raguzinsky 1716/ 17.



Abb. 22: *Petronia, erste Gattin des Vitellius*,
A. Corradini (Werkstätte?), 1716/ 17,
Sommergarten, St. Petersburg.



Petronia prima Moglie di Vitellio

Abb. 22a: *Petronia, erste Gattin des Vitellius*, Skizze des Raguzinsky, 1716/ 17.



Abb. 23: *Nereide*, A. Corradini (Werkstätte?),
1716/1717, Sommergarten, St. Petersburg.



Abb. 24: *Fede*, Antonio Corradini, , ca. 1718, Fragment einer Statue (Büste), Palastmuseum Peterhof, St. Petersburg.



Abb. 25: *Die Religion* des Antonio Corradini, Künstler des 18. Jahrhunderts, Graphische Sammlung der Eremitage, St. Petersburg.



Abb. 26: *Die Religion*, Antonio Corradini, ca. 1721/22, Fragment, Depot des Palastmuseums Peterhof, St. Petersburg.



Abb. 27: *Die Religion* des Antonio Corradini, Künstler des 18. Jahrhunderts, Graphische Sammlung der Eremitage, St. Petersburg, Detail.,



Abb. 28: Jean Louis Lemoyne, *Porträtabüste Baron Raymond Leplats*, 1715, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Abb. 29: Antonio Corradini, *Apoll schindet Marsyas*, 1716/17, Victoria & Albert Museum, London.



Abb. 30: Antonio Corradini, *Zephyr und Flora*, 1716/17, Victoria & Albert Museum, London.



Abb. 31: Antonio Corradini, *Ariadne und Bacchus*, 1716/17, Schottland.



Abb. 32: Antonio Corradini, *Venus und Adonis*, 1716/17, verloren, Stich aus Leplat 1733, Tafel 201, die Auszeichnung als *Diana et Endymion* dort wohl falsch.

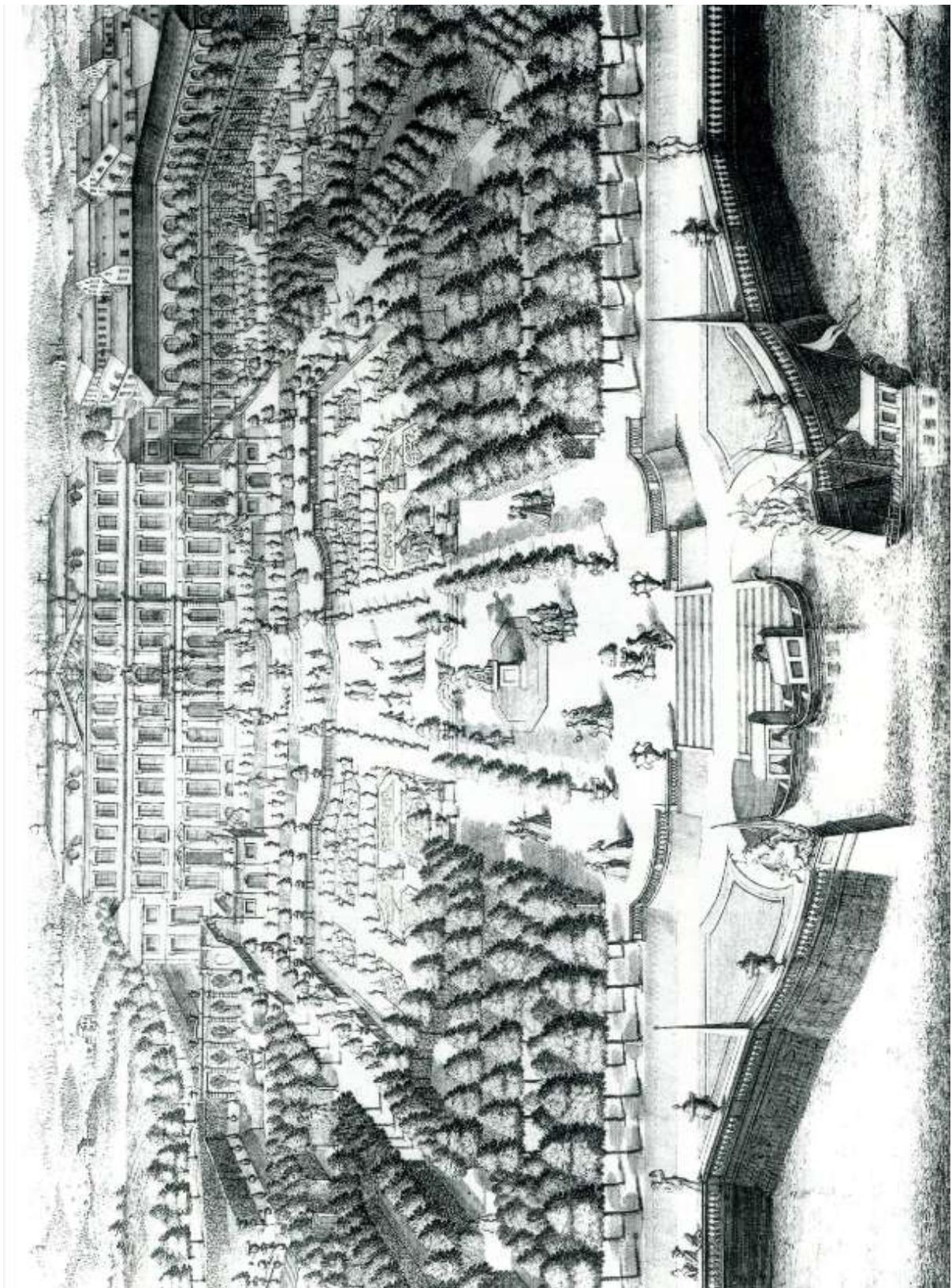


Abb. 33: Johann August Corvinus, *Holländisches Palais*, 1727 (Detail),
Kupferstich, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.



Abb. 34: Antonio Corradini, *Le Temps decouvre la Verite* 1719, Stich aus Leplat 1733, Tafel 205.



Abb. 34a: Antonio Corradini, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, um 1719, Marmor, Großer Garten, Dresden.



Abb. 35: Antonio Corradini, *Wahrheit und Skulptur*, galt als verloren, heute in Privatbesitz, Chateau de Ferrières, Frankreich.



- A - Die beiden Vasen mit den vier Erteilen und den vier Elementen
- B - Die beiden Zentaurengruppen
- C - Die Zeit enthüllt die Wahrheit
- D - Die Üppigkeitsvase

Abb. 36: Übersichtsplan des Großen Gartens von Dresden mit Positionen der bis heute erhaltenen Skulpturen Corradinis.



Abb. 37: Raymond Leplat, links Tafel 229, rechts Tafel 230, die beiden mit *Vase de Marbre a basrelief* bezeichneten Vasen mit Flachreliefs, Stiche, 1733.



Abb. 38: Historische Ansichtskarte der Stadtseitigen Einfahrt in den Großen Garten von Dresden, flankiert von zwei Vasen Corradinis, um 1900.



Abb. 39: Historische Ansichtskarte der Hauptallee vor dem Schmuckplatz im Großen Garten von Dresden, flankiert von den zwei Zentaurengruppen Corradinis, um 1900.



Abb. 40: Antonio Corradini *Nessus und Deianeira* 1716, Marmor, Großer Garten, Dresden.



Abb. 41: Antonio Corradini *Euritio und Ippodamia* 1716/17, Marmor, Großer Garten, Dresden.

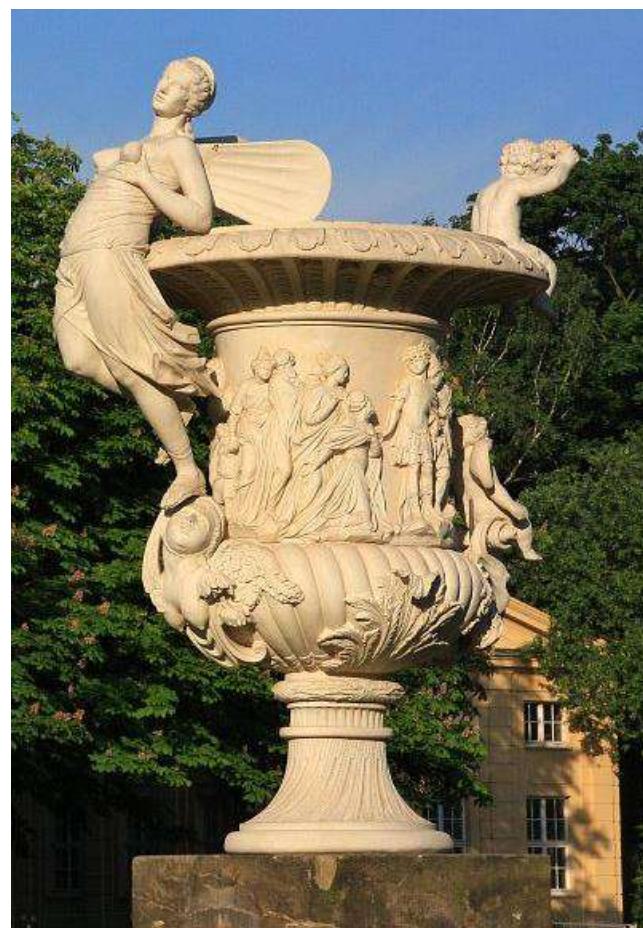


Abb. 42: Antonio Corradini, *Üppigkeitsvase* (*Vaso con Psiche*), 1722 erkauft, ursprünglich Marmor (seit 2007 Replik aus Kunstharsz), Großer Garten, Dresden.

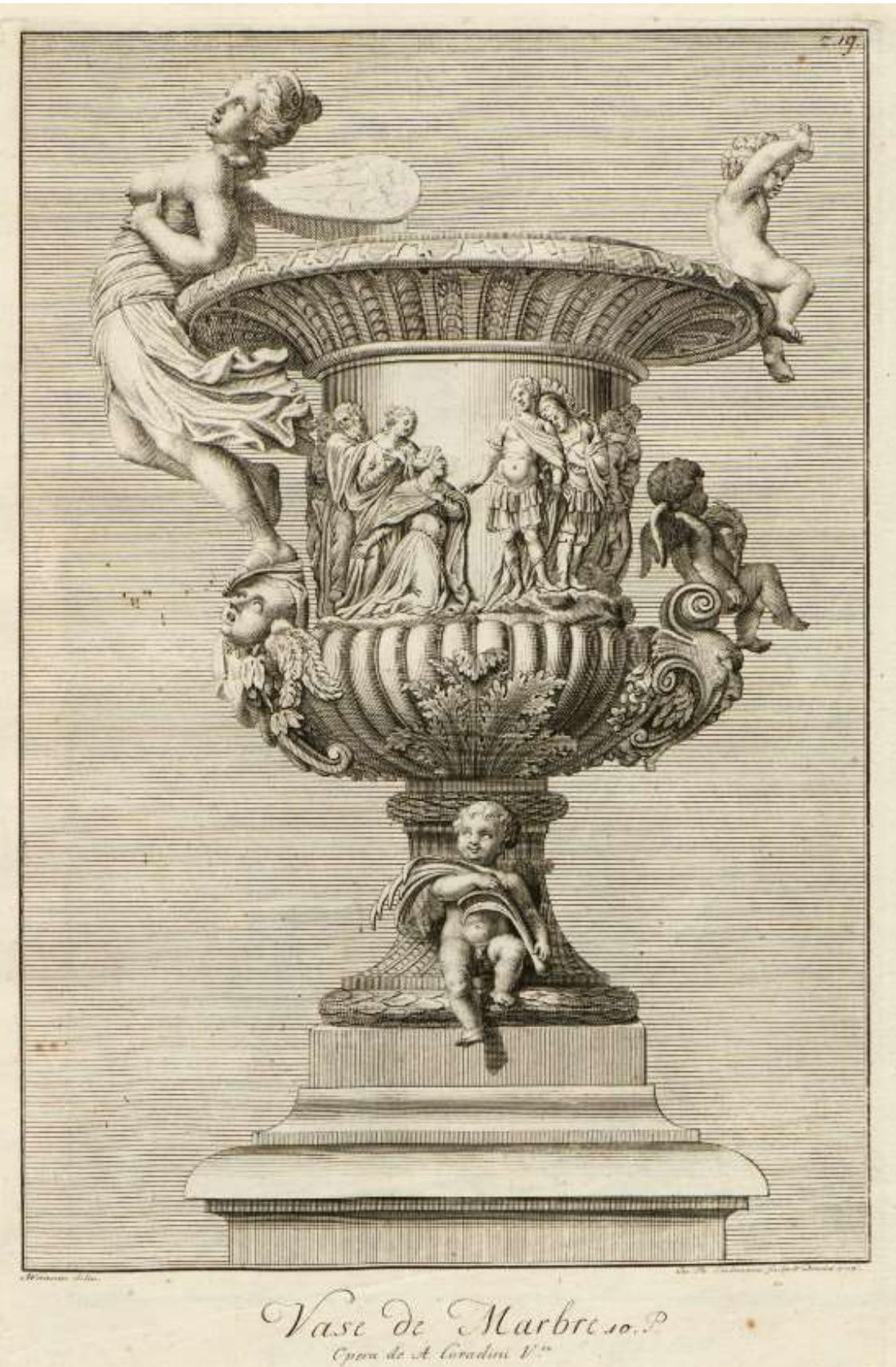


Abb. 43: Leplat (Tafel 219, *Vase de Marbre* 10 P.), Stich, 1733.



Abb. 44: Kopf des Germania-Denkmales im Stadtmuseum Dresden.



Abb. 45a: Johann Bernhard Fischer von Erlach, 1656-1723.



Abb. 45b: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, 1693-1742.



Abb. 46: Benjamin von Block, *Porträt Kaiser Leopold I.*, 1672.



Abb. 47: Unbekannter Meister, *Porträt Joseph I. im Harnisch*, um 1700.



Abb. 48: Christian Engelbrecht, Johann August Pfeffel, *Ansicht der hölzernen Josephssäule auf dem Hohen Markt in Wien*, Stich, 1706, Historisches Museum der Stadt Wien.



Abb. 49: Johann Adam Delsenbach, Prospect des Hohen Marktes zu Wien, Stich, 1719.



Abb. 50: Johann Adam Delsenbach, *Prospect des Hohen Marktes zu Wien*, Stich, 1719, Detail.



Abb. 50a: Francesco Borromini, *San Carlo alle quattro Fontane*, Rom, eingeweiht 1646.



Abb. 51: Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg, Detail.



Abb. 52: Salomon Kleiner, *Die herrliche von Marmor aufgerichtete Ehre Säule der Vermählung der gebenedeitesten H. Jungfrauen Maria mit dem H. Joseph auf dem Hohen Markt*, Stich, 1750.

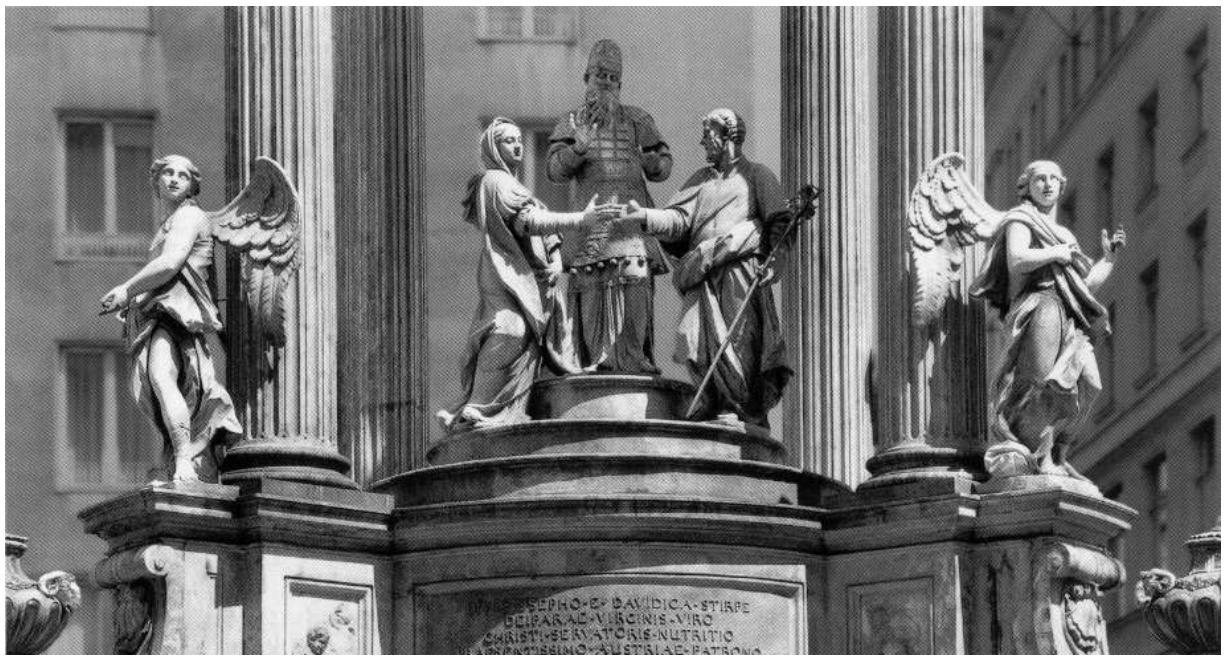


Abb. 53: *Josephs- oder Vermählungsbrunnen* (Detail): Antonio Corradini, Figurengruppe Maria, Joseph und der Hohepriester, zwei von vier Engeln, 1729–1732, Genueser Marmor, Hoher Markt, Wien.



Abb. 54a: *Vestalin Tuccia*, 1740/1743, Palazzo Barberini, Rom.



Abb. 54b: *Vestalin Tuccia*, 1740/1743, Palazzo Barberini, Rom.



Abb. 55: *Cappella Sansevero*, Innenansicht, 1749/1771, Neapel.



Abb. 56: *Cristo Velato*, 1751/1752, Bozzetto aus Terracotta, Museo Nazionale di San Martino, Neapel.



Abb. 57: Giuseppe Sanmartino, *Cristo Velato*, 1753, Bozzetto aus Terracotta, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, Berlin



Abb. 58: Giuseppe Sanmartino, *Cristo Velato*, 1753, Cappella Sansevero, Neapel.



Abb.59: Gian Lorenzo Bernini: *Die selige Ludovica Albertoni*, 1671–1674,
San Francesco a Ripa, Rom.



Abb. 60: *Cappella Paluzzi Albertoni*, San Francesco a Ripa, Rom .

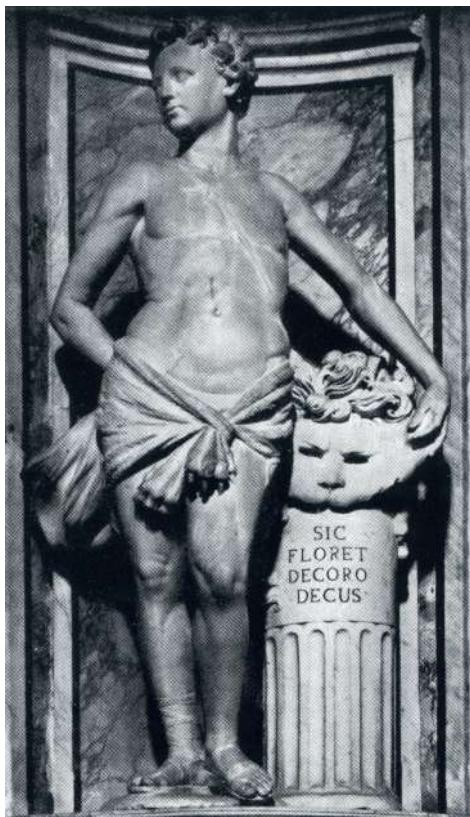


Abb. 61: Antonio Corradini, *Decoro*, 1750/1752, Cappella Sansevero, Neapel.



Abb. 62: Antonio Corradini, *Pudicitia*, 1750/1752, Cappella Sansevero, Neapel.



Abb. 63: Antonio Corradini, *Pudicitia* (Detail), 1750/1752, Cappella Sansevero, Neapel.



Abb. 64: *Scribonia, Gattin des Augustus*,
A. Corradini (Werkstatt?), 1716/17, Sommergarten, St. Petersburg, Detail.



Abb. 65: *Glockenkrater, Abschied eines Kriegers*, griechisch, attisch, rotfigurig, 6. Jh. v. Chr., KHM, Wien.



Abb. 66: *Kelchkrater, Tötung der Niobiden*, um 450/460 v. Chr., Louvre, Paris.



Abb. 67: Stefano della Bella, *ROMAE IN HORTIS MEDICAEIS VAS MARMOREUM EXIMIUM*, 1656, Der junge Cosimo III. die Medici-Vase zeichnend.



Abb. 68: *Krater Medici*, monumentaler Glockenkrater, Athen, Marmor, *Opferung der Iphigenie(?)*, 1. Jh. n. Chr., Uffizien, Florenz.

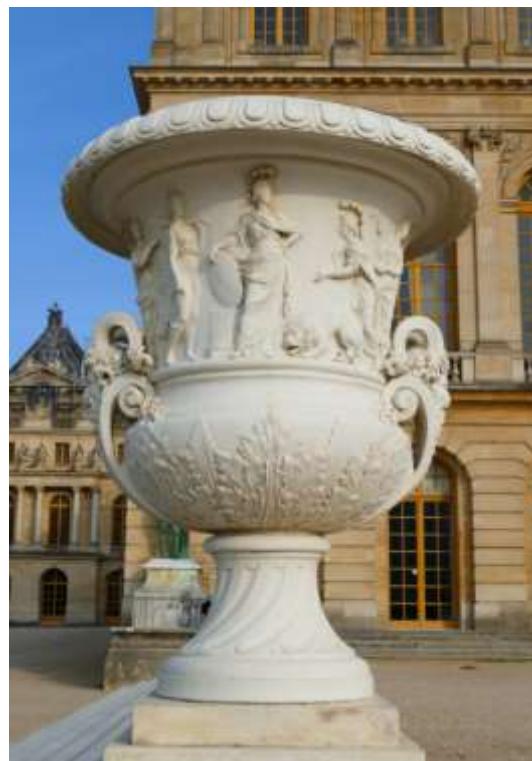


Abb. 69: Antoine Coysevox, *Vase de la Guerre*, 1684/85, Versailles.



Abb. 70: Jean-Baptiste Tuby, *Vase de la Paix*, 1685/86, Versailles.



Abb. 71: Jean-Baptiste Tupy,
Vase de la Paix, 1685/86, Versaille, (Detail).



Abb. 72: *Üppigkeitsvase*,
A. Corradini, um 1722, Großer Garten, Dresden.



Abb. 73: Üppigkeitsvase,
Henkelfigur.



Abb. 74: Üppigkeitsvase,
Henkelfigur.



Abb. 75: Henkelfigur
mit Amor.



Abb. 76: Raffael, *Aufnahme der Psyche in den Götterhimmel*, 1518, Villa Farnesina, Rom,
Detail.



Abb. 77: Giulio Romano, *Sala di Psiche*, nach 1525, Palazzo del Te, Mantua
(Detail, Amor Psyche und Voluptas).



Abb. 78: Gavin Hamilton, *Coriolanus' Frau und seine Mutter bitten ihn, Rom zu verschonen*,
Stich, 1803.



Abb. 79: Nicolas Poussin, *Coriolanus, besiegt von seiner Frau und seiner Mutter*, Öl auf Leinwand, 1652/1653.



Abb. 80: Leplat 1733, Tafel 219, *Vase de Marbre* 10 P., Stich (Detail von Abb. 43).



Abb. 81: Georg Franz Ebenhech, *Corradini-Vase*, um 1750, Marmor, Sanssouci, Potsdam.



Abb. 82: Georg Franz Ebenhech, *Corradini-Vase*, um 1750, Marmor, Sanssouci, Potsdam (Detail. Flachrelief).



Abb. 83: Charles Le Brun, *Die Frauen des Darius vor Alexander*, um 1660, Öl auf Leinwand, 164 x 260 cm, Versailles.



Abb. 84: Paolo Veronese, *Die Familie des Darius vor Alexander*, um 1565–1567, Öl auf Leinwand, 236.2 x 475.9 cm, National Gallery, London.



Abb. 85: Paolo Veronese, *Die Familie des Darius vor Alexander* (Detail), um 1565–1567, Öl auf Leinwand, 236.2 × 475.9 cm, National Gallery, London.



Abb. 86: Noel Robert Cochin, Stich nach Paolo Veroneses *Die Familie des Darius vor Alexander*, Stich, 179 x 484 mm, 1691, British Museum.



Abb. 87a: Antonio Corradini, *Üppigkeitsvase* (Detail: Relief jener Seite, die in Le Plats Stichsammlung nicht dargestellt wird), 1722 erkauft, Marmor, Großer Garten, Dresden.



Potsdam * Park Sanssouci, südwestlich der Neuen Kammern * Ebenhecht, Georg Franz, Bildhauer: Corradini-Vase * um 1750 * Marmor * Nachahmung: ~~Original~~ Vase von Corradini, Antonio * Relief mit Alexander dem Großen und den Frauen des Darius * Hochrelief * Detail
Reg.-Nr. IA 7.368/57 * Aufnahme 1902

Abb. 87b: Georg Franz Ebenhech, *Corradini-Vase*, um 1750, Marmor, Sanssouci, Potsdam (Detail. Flachrelief).



Abb. 88a: Charles Le Brun, *Alexander und Poros*, 1673, Öl auf Leinwand, 470 x 1.264 cm, Versailles.



Abb. 88b: Charles Le Brun, *Alexander und Poros* (Detail), 1673, Öl auf Leinwand, 470 x 1.264 cm, Versailles.



Abb. 89a: Sébastien Leclerc, Stich nach Charles Le Brun, *Alexander und Poros*, Stich, 144 x 279 mm, 1691, British Museum.



Abb. 89b: Sébastien Leclerc, Stich nach Charles Le Brun, *Alexander und Poros* (Detail), Stich, 144 x 279 mm, 1691, British Museum.

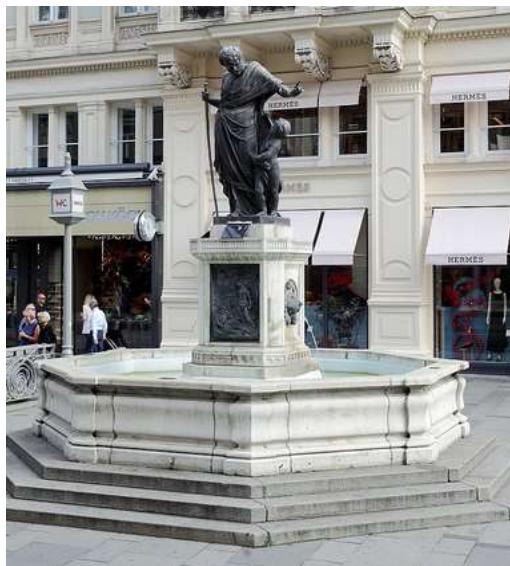


Abb. 90a: *Josephsbrunnen*, 1680/81,
Graben, Wien.



Abb. 90b: *Leopoldsbrunnen*, 1680/81, Gra-
ben, Wien.



Abb. 91: *Josephs- oder Vermählungsbrunnen*, 1730/1732,
Hoher Markt, Wien (Foto aus dem Jahr 1879).



Abb. 92: Glorie über dem Baldachin des *Vermählungsbrunnens*, Hoher Markt, Wien.



Abb. 93: Salomon Kleiner, *Vermählungsbrunnen*, (Detail aus Abb: 52).



Abb. 94: Perugino, *Sposalizio della Vergine*, 1502.



Abb. 95: Raffael, *Sposalizio della Vergine*, 1504.



Abb. 96: Antonio Corradini, *Engel mit Ehering*, Hoher Markt, Wien.



Abb. 97, 97a: Antonio Corradini, nordöstlicher der vier Engel am *Vermählungsbrunnen* und Detail, Hoher Markt, Wien.



Abb. 98: Antonio Corradini, *Sposaliziogruppe* am *Vermählungsbrunnen*, Hoher Markt, Wien.



Abb. 98a: Der Hohe Markt, Wien im Frühjahr 1945.

Abb. 99: Die vier Engel des *Vermählungsbrunnens* am Hohen Markt in Wien:



a: links vorne (SW).



b: rechts vorne (SO).



c: links hinten (NW).



d: rechts hinten (NO).



Abb. 100: J. E. Fischer von Erlach, Entwurf des Bundesladendenkmals in Györ, Nachzeichnung in Codex Albrecht.



Abb. 101: A. Corradini, Modello für den Votivaltar des Hl. Nepomuk im Veitsdom in Prag, 1732, Passau.



Abb. 102: A. Corradini, *Kaiser Karl VI.*, Marmor, 1731/1735, Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 103: Leplat (Tafel 219, *Vase de Marbre 10 P.*), 1733, Stich (Detail von Abb. 43).



Abb. 104: A. Corradini, *Kaiser Karl VI.*, Marmor, 1731/1735, Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 105: Pierre Lepautre, *Ludwig XIV.*, Stich, 17. Jh.



Abb. 106: Antoine Coysevox, *Ludwig XIV.*, Bronze, 1689, Musee Carnavalet, Paris.



Abb. 107: M. B. Braun, *Kaiser Karl VI.*, Marmor, 1723, Franzensburg, Laxenburg.



Abb. 108: G. R. Donner, *Apotheose Kaiser Karls VI.*, Carrara-Marmor, 1734, Unteres Belvedere, Wien.



Abb. 109: B. Permoser, *Apotheose des Prinzen Eugen von Savoyen*, Marmor, 1718/21, Unteres Belvedere, Wien.

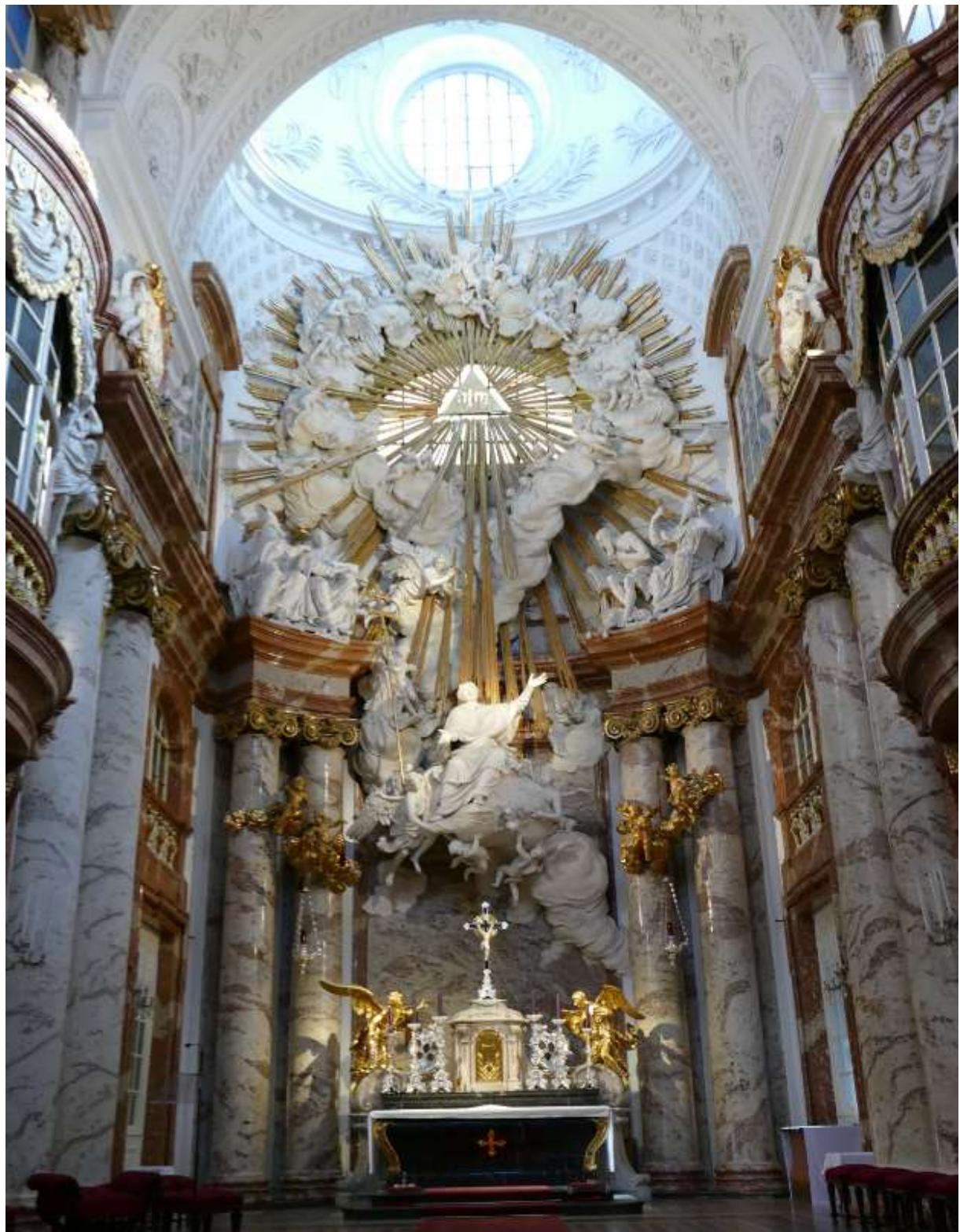


Abb. 110: Hauptaltar der Karlskirche, Wien.



Abb. 111: Marienaltar mit Altarbild *Mariae Himmelfahrt* des Sebastiano Ricci (1734) sowie den Allegorien der *Ewigkeit* und der *Himmelskönigin*, Karlskirche, Wien.



Abb. 112: Altar der Hl. Elisabeth von Thüringen den Armen Almosen spendend (1736) von Daniel Gran, mit den Allegorien der *Nächstenliebe* und des *Gebets*, Karlskirche, Wien.



Abb. 113: Michelangelo, *Grabmal von Lorenzo di Piero de' Medici* mit den Allegorien des Abends und des Morgens, um 1530, San Lorenzo, Florenz.



Abb. 114: Michelangelo, *Grabmal von Giuliano di Lorenzo de' Medici*, mit den Allegorien von Nacht und Tag, um 1530, San Lorenzo, Florenz.



Abb. 115: Die marmorisierende farbliche Fassung der Allegorien an den Seitenaltären der Karlskirche, Wien.



Abb. 116: Die Verbindung der Allegorien mit den Voluten an den Seitenaltären der Karlskirche, Wien.



Abb. 117: Der Übergang zur Rückseite der Allegorien an den Seitenaltären der Karlskirche, Wien.



Abb. 118: Johann Joseph Würth, *Grabdenkmal des Johannes von Nepomuk*, 1733-1737, nach Entwurf von Antonio Corradini, Veitsdom, Prag.



Abb. 119: Antonio Corradini, *Grabdenkmal der Heiligen Hemma von Gurk*, 1720-1721, Domkirche zu Gurk, Krypta.



Abb. 120a: *Hoffnung*, 1720-1721, Domkirche zu Gurk, Krypta.



Abb. 120b: *Glaube*, 1720-1721, Domkirche zu Gurk, Krypta.



Abb. 121: Allegorie der *Ewigkeit*, Marienaltar der Karlskirche Wien.



Abb. 122: Allegorie der *Himmelskönigin*, Marienaltar der Karlskirche, Wien.



Abb. 123: Allegorie der *Nächstenliebe*, Altar der Hl. Elisabeth von Thüringen, Karlskirche, Wien.

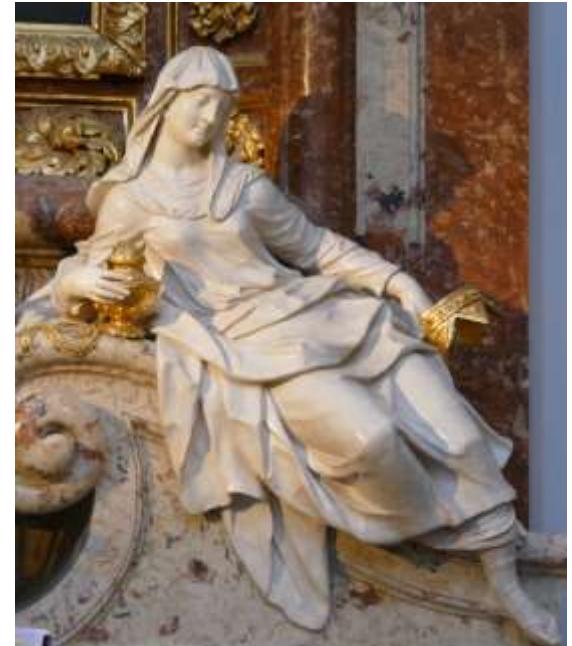


Abb. 124: Allegorie der *Frömmigkeit / des Gebets*, Altar der Hl. Elisabeth von Thüringen, Karlskirche, Wien.



Abb. 125: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Karlskirche, Seitenaufriss, „Historische Architektur“ Buch IV, Tafel XIV.



Abb. 126: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Karlskirche, Längsschnitt, „Historische Architektur“ Buch IV, Tafel XIII.

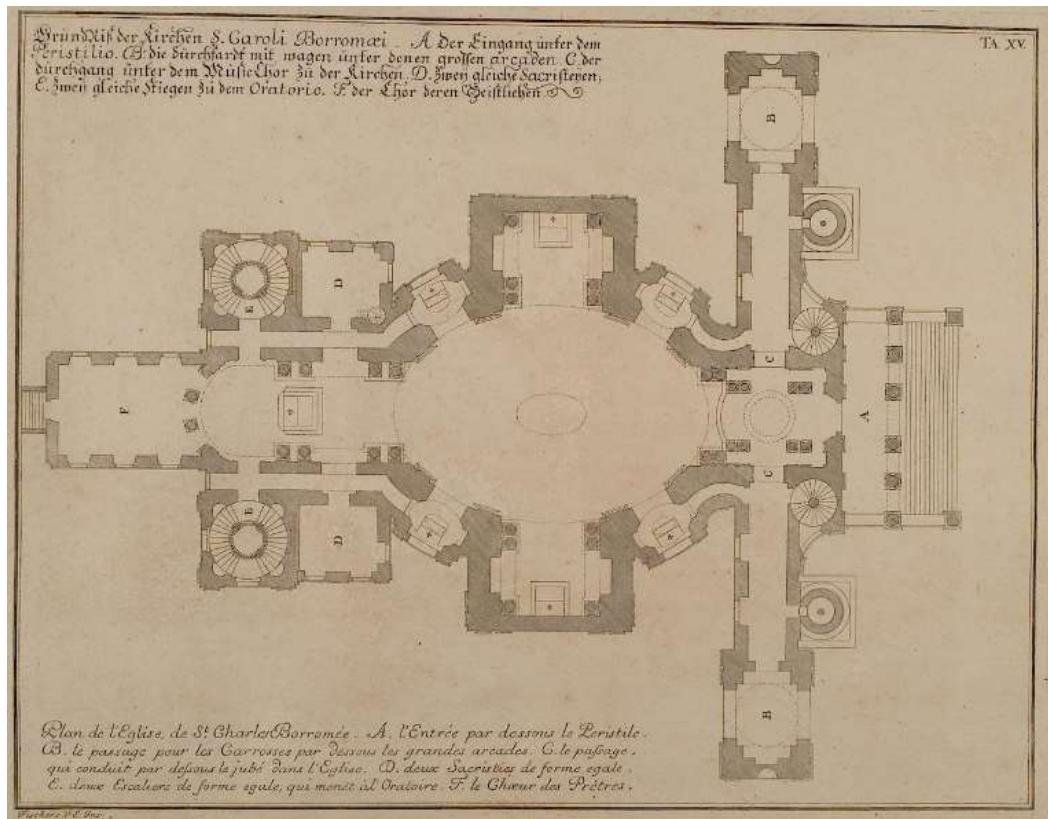


Abb. 127: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Karlskirche, Grundriss, „Historische Architektur“ Buch IV, Tafel XV.

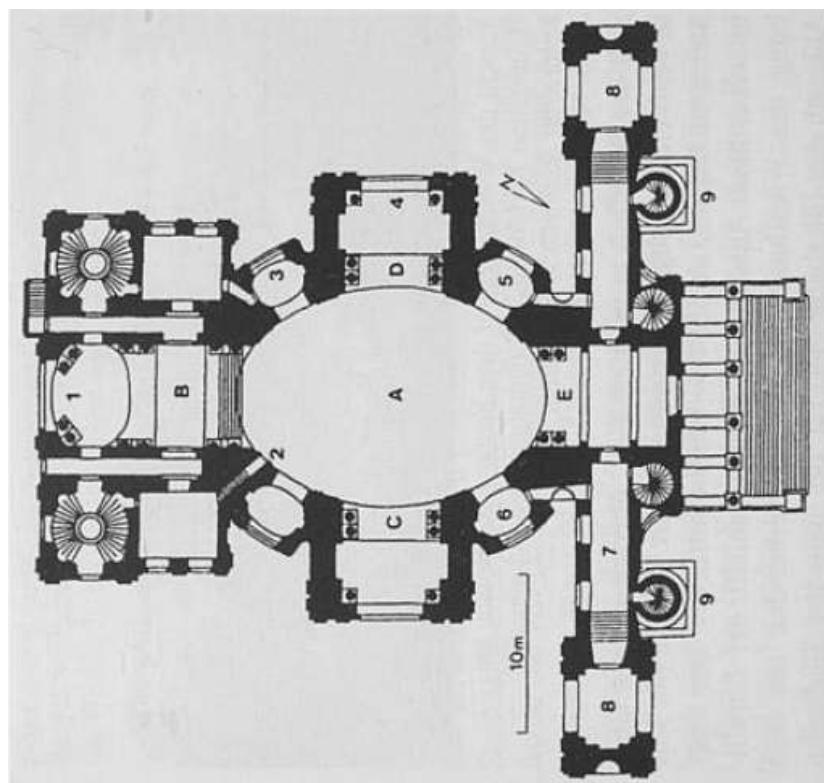


Abb. 127a: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Karlskirche, Grundriss, realisierte Fassung ohne Priesterchor.

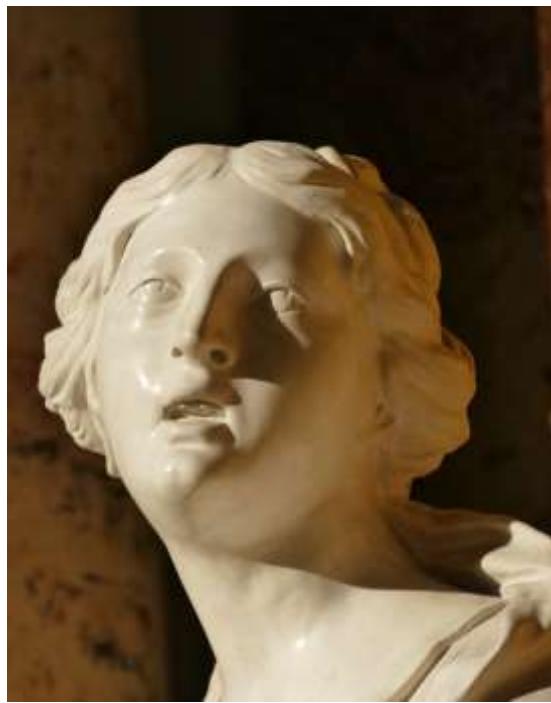


Abb. 128: Allegorie der *Ewigkeit*, Detail, Marienaltar der Karlskirche Wien.



Abb. 129: Allegorie der *Himmelskönigin*, Detail, Marienaltar der Karlskirche, Wien.



Abb. 130: Allegorie der *Nächstenliebe*, Detail, Altar der Hl. Elisabeth von Thüringen, Karlskirche, Wien.



Abb. 131: Allegorie der *Frömmigkeit / des Gebets*, Detail, Altar der Hl. Elisabeth von Thüringen, Karlskirche, Wien.

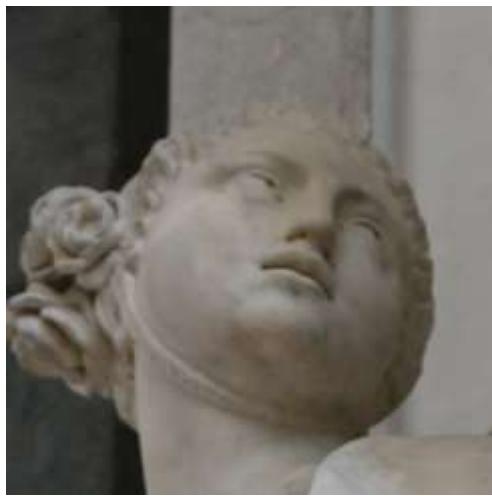


Abb. 132: Allegorie der *Jungfräulichkeit* (Detail), Altar der Scuola dei Carmini, Santa Maria dei Carmini, Venedig.

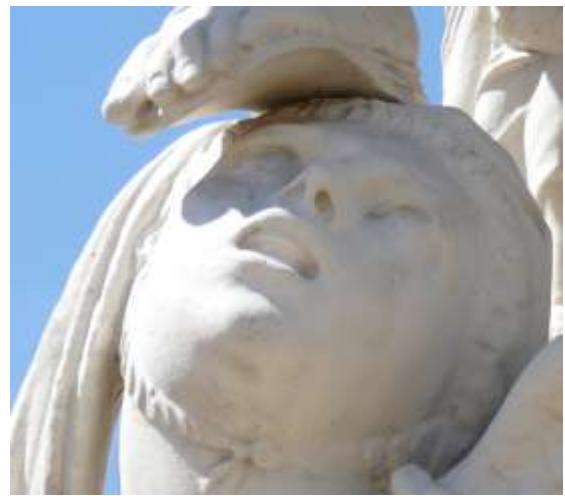


Abb. 132a: *Üppigkeitsvase* (Detail), Großer Garten, Dresden.



Abb. 133: *Pieta*, 1724, San Moisè, Venedig.

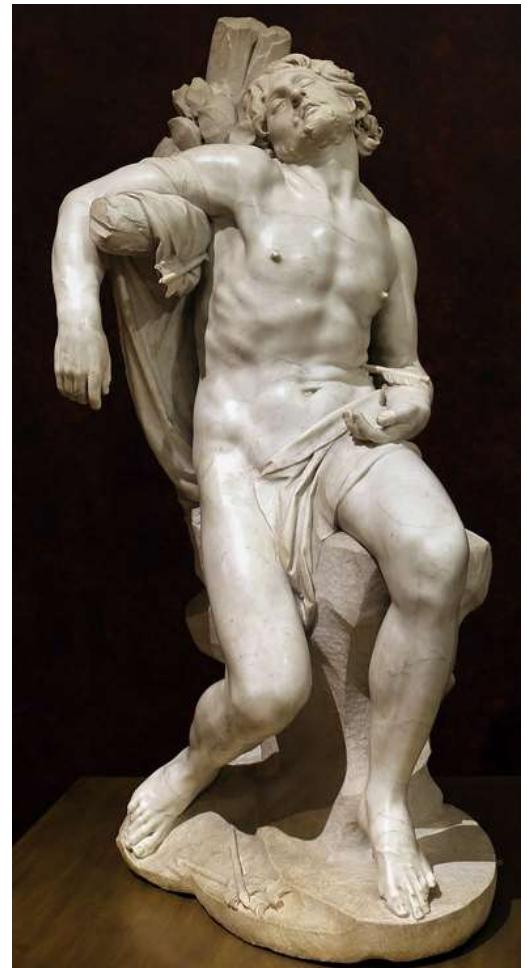


Abb. 134: Gian Lorenzo Bernini, *San Sebastian*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

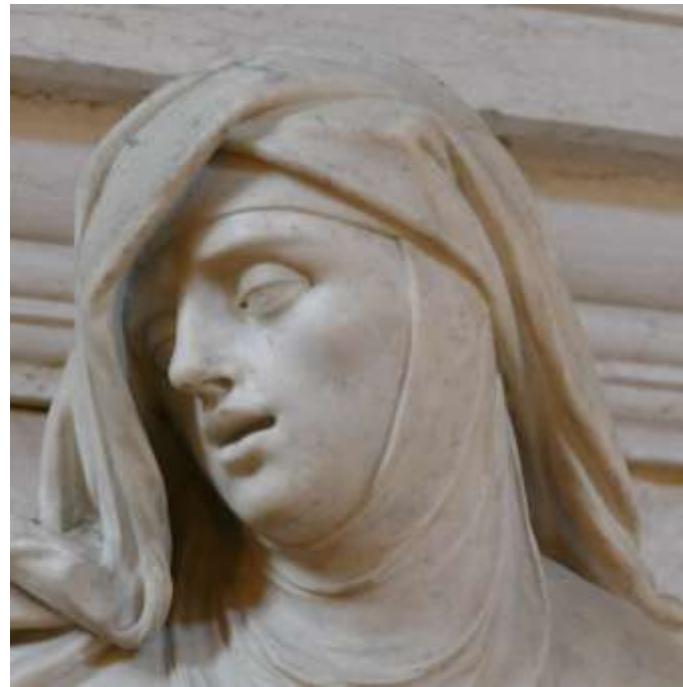


Abb. 135: *Pieta*, (Detail), San Moisè, Venedig.



Abb. 136a: Antonio Corradini, *Büste einer verschleierten Frau* (Vestalin?)
1724, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Skulpturensammlung.



Abb. 136b: Antonio Corradini, *Pudicitia*
(Detail), 1750/1752,
Cappella Sansevero, Neapel.



Abb. 137: Junger Prinz der Julisch Claudischen Herrscherfamilie, bisweilen als Caligula interpretiert. Mitte 1. Jhd. n.Chr., Museo Archeologico Nationale, Neapel.



Abb. 138: Antonio Corradini, *Fides*, San Stae, Venedig, 1709/1710.



Abb. 139: Johann Adam Delsenbach, *Carl Gustav Heraeus*, Kupferstich/Radierung, 1719.



Abb. 140: Francesco Queirolo, *Disinganno*, Cappella Sansevero, Neapel, 1752/1753.



Abb. 141: Lorenzo Mattielli, *Pietà*, 1734, Terrakotta, bronzefarben glasiert, 29,5 x 35 cm, Stift Klosterneuburg.



Abb. 142: Antonio Corradini, *Adonis/Endymion*,
1723/1725, Marmor, Metropolitan Museum of Art, New York.

Abstract

Der junge venezianische Bildhauer Antonio Corradini wurde über Venedig hinaus früh bekannt, da die Kunstagenten europäischer Herrscher nördlich der Alpen bei diesem einkauften oder Werke in Auftrag gaben.

Die Geschichte dieser Ankäufe und Aufträge wird in dieser Arbeit mit dem Titel *Antonio Corradinis Exportkunst – Venezianische Skulpturen zur Zeit des Barock in St. Petersburg, Dresden und Wien* unter besonderer Beachtung etwaiger Einflüsse von Kunstagenten der Auftraggeber auf Corradinis Stil näher untersucht.

Die Arbeit konzentriert sich auf den Zeitraum von etwa 1716 bis 1740, wobei die ersten Einkäufe für Zar Peter den Großen mittels Schifftransport nach St. Petersburg gelangten, spätere, etwa für den Kaiser in Wien bestimmte über die Alpen transportiert wurden. Letzterer Auftrag bewirkte im Jahr 1730 Corradinis Übersiedlung nach Wien, wo er Hofbildhauer wurde und etwa zehn Jahre bleiben sollte. Über die in Wien hergestellten Werke ist wenig dokumentiert, sodass etwa die Skulptur Kaiser Karls VI. in der Hofbibliothek Corradini nur zugeschrieben werden kann. Insbesondere sein Beitrag zur Ausstattung der Wiener Karlskirche. ist immer wieder in Frage gestellt, da seine Spezialität die Arbeit in Marmor war, die figurale Ausstattung der Karlskirche jedoch gänzlich in Stuck gearbeitet ist. Zur Anwendung von Stilvergleichen waren auch seine frühen Arbeiten für die Republik Venedig und seine späten Arbeiten in Rom und Neapel heranzuziehen.

Corradinis, etwa im Vergleich zu seinem Zeitgenossen Lorenzo Mattielli sehr beruhigter Stil mit seinem Markenzeichen der Darstellung verschleierter Gesichter, zeigt sich als flexibler Künstler des späten Barock, der, sowohl beim Cinquecento Anleihen nahm, aber auch Innovativ in Richtung Rokoko weisen konnte.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, im Dezember 2023,