



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Fürst Prosper von Sinzendorf als Kunstmäzen auf  
Schloss Ernstbrunn“

verfasst von / submitted by

Lydia Eder, BA

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

Wien, 2019 / Vienna 2019

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

UA 066 835

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

Masterstudium Kunstgeschichte UG2002

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

## **Danksagung**

Mein besonderer Dank gilt Frau Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz, deren Unterricht und Forschung wegbereitend für meine Auseinandersetzung mit dem Mäzenatentum des Prosper von Sinzendorf waren und die als Betreuerin die Erstellung der vorliegenden Masterarbeit mit fachkundigem wie menschlich wertvollem Rat begleitet hat. Den Eigentümern von Schloss Ernstbrunn, Familie Reuss-Köstritz, möchte ich meinen Dank für die Kooperationsbereitschaft und die Aufgeschlossenheit gegenüber der kunsthistorischen Forschung aussprechen, die eine umfangreiche wie eingehende Untersuchung der Kernthematik dieser Masterarbeit erst ermöglicht haben. Nicht unerwähnt bleiben sollen zudem die zahlreichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter jener Institutionen, die zu Recherchezwecken von mir kontaktiert wurden und die mit ihrem Entgegenkommen das Gelingen dieser Masterarbeit gewährleisteten. Meiner Familie und meinen Freunden danke ich für die Geduld und Unterstützung in den vergangenen Monaten.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Prosper von Sinzendorf und Schloss Ernstbrunn – Zentrum einer fürstlichen Sammeleidenschaft.....</b>	<b>3</b>
2.1. Quellenlage und Forschungsstand .....	3
2.1.1. Primärquellen.....	3
2.1.2. Prosper's Mäzenatentum als Desiderat der fachspezifischen Sekundärliteratur.....	7
2.2. Die Person Prosper von Sinzendorf – aufgeschlossener Aristokrat und kunstsinniger Mäzen.....	11
2.3. Die Ernstbrunner Schlossanlage unter Prosper von Sinzendorf – Transformation und Modernisierung.....	17
2.3.1. Der Aus- und Umbau des Schlossgebäudes im Kontext von Inszenierung und Repräsentation .....	18
2.3.2. Der englische Landschaftsgarten .....	23
<b>3. Die Kunstsammlung des Prosper von Sinzendorf auf Schloss Ernstbrunn.....</b>	<b>30</b>
3.1. Die Gemäldesammlung .....	31
3.1.1. Prosper's Galerie der Alten Meister – ein exemplarischer Überblick .....	32
3.1.2. Heinrich Friedrich Fügers <i>Prometheus</i> – Prosper's Fackelträger der Moderne .....	38
3.2. Skulptur .....	42
3.2.1. Sinzendorf und die Antikenverehrung – eine römische Isis als Meisterwerk der Ernstbrunner Schlossgalerie .....	43
3.2.2. Klassizismus in Österreich – Prosper als Auftraggeber und Förderer von Johann Martin Fischer, Leopold Kiesling und Johann Nepomuk Schaller .....	47
<b>4. Prosper's Kunstpatronage im Spiegel ihrer Zeit – Repräsentation und Inszenierung des Sinzendorf'schen Mäzenatentums im kunst- und kulturhistorischen Kontext.....</b>	<b>57</b>
4.1. Die Sprache der Inszenierung – vom repräsentativen Porträt zu aussagekräftiger Metaphorik .....	57
4.1.1. Die Porträtdarstellungen des Prosper von Sinzendorf.....	58
4.1.2. Der <i>Sinzendorf-Becher</i> – eine Allegorie auf Prosper's Kunstpatronage..	63

4.2. Das soziale Netzwerk als mäzenatisches Machtinstrument .....	65
4.2.1. Gelehrte, Aristokraten und Kunstschaffende – Sinzendorf auf dem Parkett einer elitären Wiener Gesellschaft .....	66
4.2.2. Prosper und das Geheimbundwesen – masonische Symbolik im Sinzendorf'schen Mäzenatentum .....	70
4.3. Sinzendorfs Memoria – ideeller End- und Höhepunkt mäzenatischer Repräsentation .....	72
4.3.1. Antonio Canova und Wien – die Beziehungen des italienischen Bildhauers zur Residenzstadt und ihre Auswirkung auf die Arbeit für Prosper von Sinzendorf.....	72
4.3.2. Die Kunst trauert um ihren Förderer – die Symbolik der Memorialstele für Sinzendorf .....	74
4.3.3. Die letzte Ruhestätte im Ernstbrunner Landschaftsgarten – Prospers Grabmalpläne im Kontext sentimental-romantischer sowie naturreligiöser Jenseitsvorstellungen .....	79
4.4. Kunst der Repräsentation – Repräsentationskunst. Prospers Mäzenatentum vor dem Hintergrund adeliger Sammlungskulturen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert .....	84
4.4.1. Von der kaiserlichen Gemäldegalerie zur fürstlichen Privatsammlung – im Spannungsfeld zwischen Vorbildwirkung, Dialog und Konkurrenz.....	84
4.4.2. Fokus Skulptur – die Beispiele der Sammlungen Esterházy und Metternich .....	92
<b>5. Zusammenfassung.....</b>	<b>97</b>
<b>6. Literaturverzeichnis.....</b>	<b>100</b>
<b>7. Abkürzungen .....</b>	<b>111</b>
<b>8. Abbildungsnachweis.....</b>	<b>112</b>
<b>9. Abbildungen.....</b>	<b>120</b>
<b>Abstract (deutsch) .....</b>	<b>149</b>
<b>Abstract (english) .....</b>	<b>150</b>

# 1. Einleitung

Fürst Prosper von Sinzendorf, geboren 1751, gestorben 1822,<sup>1</sup> kunstsinniger Mäzen und intellektuell aufgeschlossener Aristokrat, zählte seinerzeit zu den schillerndsten Figuren der österreichischen Kunstszene. Auf seinem im nordöstlichen Niederösterreich im heutigen Weinviertel gelegenen Stammsitz Schloss Ernstbrunn, den er zu einem repräsentativen Zentrum seines Wirkens als Sammler und Förderer der schönen Künste umgestalten ließ, war es dem Fürsten gelungen, einen beachtlichen Schatz an Gemälden, Skulpturen und weiteren Kunstgegenständen aller Art zusammenzutragen. Der bekannte Orientalist Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall, der Prosper durch eine langjährige Freundschaft eng verbunden war, widmet dem Mäzen folgende Zeilen:

*„Dir huldigen die Künste‘, als Freund des Schönen, In Stein, Metall, in Farben, und in Tönen.“<sup>2</sup>*

So wurde also bereits den Zeitgenossen des frühen 19. Jahrhunderts in Form von öffentlicher Propaganda vermittelt, welche ruhmvolle Verehrung Prosper glanzvollem Verdienst um die Förderung des kulturellen Lebens zustehe. Tatsächlich war Sinzendorf zahlreichen, vorrangig heimischen Künstlern ein treuer und wichtiger Gönner gewesen. Der Fürst war Teil der gesellschaftlichen wie intellektuellen Elite Wiens, mit bekannten Mäzenen und aufstrebenden Kunstschaffenden seines Umfeldes gut vernetzt, Ehrenmitglied der *Wiener Akademie der bildenden Künste* und stand zudem aufklärerischem sowie freimaurerischem Gedankengut nahe.<sup>3</sup> Durch den Umbau der aus Familienbesitz übernommenen Ernstbrunner Schlossanlage, wobei vor allem die Neugestaltung der klassizistisch geprägten südlichen Frontfassade sowie die Transformation des barocken Parks in einen englischen Landschaftsgarten hervorstechen,<sup>4</sup> konnte sich Sinzendorf als moderner Mäzen präsentieren, der auch zeithistorischen Entwicklungstendenzen interessiert gegenüberstand. Als Sammler und Auftraggeber in den Bereichen der Malerei und Bildhauerei war es ihm gelungen, eine große Zahl an Werken von beachtlicher künstlerischer Qualität zusammenzutragen. In seiner Ernstbrunner Schlossgalerie vereinte Prosper Gemälde und Skulpturen aller Epochen, von der Antike über die Neuzeit bis hin zum zeitgenössischen Klassizismus. Einige von diesen bereichern bis heute den Bestand namhafter europäischer Museen. Die Kunst besaß für den Fürsten jedoch nicht nur rein dekorativen Charakter, sie war ihm ebenso wertvolles Ausdrucksmedium auf dem Sektor der

---

<sup>1</sup> Wurzbach 1877, S. 22. Arnegger 2000, S. 147.

<sup>2</sup> Hammer-Purgstall 1814, Vorwort.

<sup>3</sup> UAAAbKW, Verwaltungsakten fol. 108 ex 1807 (Bericht). Schemper-Sparholz 2009, S. 18. Hajós 1989, S. 58.

<sup>4</sup> Ebd., S. 173.

Selbstinszenierung. Immer wieder wird in der Beschäftigung mit der Figur Sinzendorf offenbar, welch hohen Stellenwert der Ernstbrunner Schlossherr der gezielten Suggestion des öffentlichen Bildes seiner Person zusprach. Hier wurde einerseits die zeithistorische Berichterstattung der Presse zu einem wichtigen Sprachrohr, andererseits waren es aber nicht zuletzt auch die Auftragswerke im Bereich der schönen Künste, die Prosper durch den Einsatz formalästhetischer und ikonographischer Mittel in seiner Rolle als bedeutsamer Mäzen rühmen sollten. All dies hätte in einem signifikanten Projekt der eigenen Memoria gegipfelt, das letztendlich aber nie zur Ausführung kam.<sup>5</sup>

Wird das Wirken Prospers als Sammler und Förderer der Künste prägnant zusammengefasst, so scheint es umso erstaunlicher, dass sich ein großer Teil der fachspezifischen Forschung bislang auf Schloss- und Gartenanlage fokussierte und die für die Geschichte Ernstbrunns so zentrale Person Prospers mit Ausnahme einiger weniger Beiträge gewissermaßen ein Schattendasein führte. Dieser Umstand dürfte nicht unwesentlich auf einen Mangel an vorhandenen Primärquellen zurückzuführen sein. Der Fürst starb 1822 ohne direkte Nachkommenschaft, sodass nicht nur der männliche Stamm der Ernstbrunner Linie der Sinzendorf erlosch,<sup>6</sup> sondern auch der Kernbestand der Kunstsammlung verkauft wurde.<sup>7</sup> Die Zerschlagung dieses Kunstschatzes in Verbindung mit der schwierigen Quellenlage macht die Beschäftigung mit der Figur Prosper zu einer aufwendigen, aber zugleich spannenden Spurensuche. Die vorliegende Masterarbeit setzt es sich zur Aufgabe, einerseits die verloren gegangene Sammlung Sinzendorf – soweit es die Rechercheergebnisse erlauben – zusammenzutragen beziehungsweise zu rekonstruieren, andererseits das Mäzenatentum Prospers in seinem zeithistorischen Kontext zu betrachten, zu verorten und zu analysieren sowie im Anschluss daran die vielfach verkannte Bedeutung Sinzendorfs als Kunstsammler und -förderer, nicht allein für die Geschichte Ernstbrunns, sondern im weiter gefassten Rahmen auch für die österreichischen Kunstgeschichtsforschung, in den Fokus zu rücken.

---

<sup>5</sup> Mariuz 2003, S. 131-132.

<sup>6</sup> Wurzbach 1877, S. 23.

<sup>7</sup> Wiener Zeitung 1822, S. 1242. Wiener Zeitung 1823, S. 445.

## **2. Prosper von Sinzendorf und Schloss Ernstbrunn – Zentrum einer fürstlichen Sammelleidenschaft**

Sinzendorfs Mäzenatentum ist untrennbar mit Schloss Ernstbrunn verbunden, das der Fürst nach modernen Gesichtspunkten umgestalten und so zu einem prachtvollen Rahmen seiner Kunstsammlung werden ließ. Dementsprechend setzt nicht nur die vorliegende Masterarbeit Prosper's Wirken als Kunstpatron in eine enge Relation zu Ernstbrunn, auch ein Blick auf die bislang erfolgte Forschung zeigt, dass es vorrangig die Schlossanlage ist, welche in der Vergangenheit im Zentrum kunsthistorischer wie geschichtlicher Untersuchungen stand. In der Folge scheint es zweckmäßig, den Ausführungen zu dem Mäzenatentum wie der Sammlung Sinzendorf zunächst einen einleitenden Abschnitt über Quellenlage und Forschungsstand sowie den Ernstbrunner Schlosskomplex voranzustellen.

### **2.1. Quellenlage und Forschungsstand**

Die Quellenlage zu Schloss Ernstbrunn, vor allem aber zur Person des Prosper von Sinzendorf und ihrer mäzenatischen Tätigkeit ist dünn gesät. Infolge dessen findet sich auch im Bereich der fachspezifischen Sekundärliteratur nur eine geringe Zahl an Publikationen, die sich mit der Erforschung der im Fokus der Masterarbeit stehenden Thematik auseinandersetzt. Ein Überblick über dieses spärlich vorhandene Material an Primärquellen sowie über relevante Beiträge der kunsthistorischen Sekundärliteratur soll am Beginn der Betrachtungen stehen. Dies soll einerseits dazu dienen, die Grundlage, auf welcher die im Folgenden zu präsentierenden Forschungsergebnisse aufbauen, vorzustellen und andererseits dazu beitragen, die in der Zusammenführung, Aufarbeitung und Bewertung von Quellenmaterial liegende, wegbereitende Leistung dieser Masterarbeit zu verdeutlichen.

#### **2.1.1. Primärquellen**

Dass nur ein geringer Bestand an Primärquellen zu Sinzendorfs Leben und zu seinem mäzenatischen Wirken in Verbindung mit Schloss Ernstbrunn erhalten geblieben ist, erschwert das Vorhaben, fundierte Forschungsarbeit in dem betreffenden Bereich zu leisten. Nichtsdestoweniger ist ein auffallend hoher Anteil dieser wenigen zeithistorischen Überlieferungen in seinen Inhalten aber gerade auf das Wirken Prosper's als Kunstsammler und -förderer bezogen. In der Folge bildet Sinzendorfs Dasein als Mäzen jenen Aspekt seiner Biografie, der im Verhältnis zu anderen ausführlich dokumentiert ist. Dabei spielt nicht zuletzt auch Prosper's Stammsitz Ernstbrunn immer wieder eine zentrale Rolle. Daher stellt sich

zunächst die Frage, in welchem Ausmaß relevantes Primärquellenmaterial auf dem Schloss bewahrt werden konnte. Tatsächlich aber repräsentieren die in Ernstbrunn vorhandenen Akten nur einen Bruchteil des ursprünglich vorhandenen Archivs, das zu einem großen Teil nach dem Zweiten Weltkrieg durch die russischen Besatzungstruppen nach Moskau verschleppt worden war.<sup>8</sup>

Einige Primärquellen wurden in der fachspezifischen Sekundärliteratur bereits aufgearbeitet. Dabei seien in erster Linie die Erzählungen von Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall erwähnt, die zum einen ausführliche Beschreibungen des Ernstbrunner Schlossareals liefern, zum anderen mittels kleiner Anekdoten auch Auskunft zum Leben des Mäzens Prosper geben. Hammer-Purgstall war ein bekannter österreichischer Orientalist, der durch seine enge Freundschaft zu Sinzendorf des Öfteren längere Aufenthalte auf Schloss Ernstbrunn verbrachte.<sup>9</sup> Seine in Franz Sartoris *Oesterreichs Tibur oder Natur- und Kunstgemählde aus dem österreichischen Kaiserthume* im Jahr 1819 veröffentlichten Briefe aus Ernstbrunn stellen eine der wichtigsten Primärquellen für die im Fokus stehende Thematik dar. In diesen schildert Hammer-Purgstall einen in drei Abschnitte geteilten Rundgang durch den oberen und unteren Garten des Schlosses sowie den Gebäudekomplex.<sup>10</sup> Doch auch in anderen Aufzeichnungen und Korrespondenzen Hammer-Purgstalls findet Sinzendorf Erwähnung. Die Berichte des Orientalisten liefern wichtige Informationen zu der Gestaltung und Ausstattung der Ernstbrunner Schlossanlage. Im Falle des Gartens kann neben den Beschreibungen Hammer-Purgstalls auch auf bilddokumentarische Quellen zurückgegriffen werden. In der *Niederösterreichischen Landesbibliothek* sowie auf Schloss Ernstbrunn befinden sich Stiche aus dem späten 18. Jahrhundert, die auf Kilian Ponheimer den Älteren zurückgehen und zeitgenössische Ansichten des Gebäudekomplexes sowie des englischen Landschaftsgartens zeigen.<sup>11</sup> Zu sehen sind die unterschiedlichen Gartenabschnitte mit ihren Staffagebauten. In der *Niederösterreichischen Landesbibliothek* haben sich zudem auch Zeichnungen erhalten, die wichtige Monumente des Parks zeigen.<sup>12</sup> Werden diese Darstellungen mit den Ausführungen Hammer-Purgstalls kombiniert, so kann eine anschauliche Vorstellung vom ursprünglichen Zustand des Landschaftsgartens gewonnen werden. Es liegt auf der Hand, dass durch die Fülle

---

<sup>8</sup> Jagschitz/Karner 1996, S. 235.

<sup>9</sup> Böckh 1824, S. 633. Der Kontakt zwischen Hammer-Purgstall und Sinzendorf soll über den Grafen Carl Harrach hergestellt worden sein. Bachofen von Echt 1940, S. 201. Der Orientalist berichtet in *Erinnerungen aus meinem Leben*, dass er Prosper seit dem Jahre 1811 jährlich in Ernstbrunn besuchte und dort stets für mehrere Tage verweilte.

<sup>10</sup> Hammer-Purgstall 1819.

<sup>11</sup> Hajós 1989, S. 114.

<sup>12</sup> Kräftner 2016a, S. 451.

an vorhandenem Material zum Garten dieser Teilaspekt im Verhältnis zu anderen Gesichtspunkten ausführlich erarbeitet ist.

Weniger umfangreich präsentieren sich hingegen die wissenschaftlichen Untersuchungen zu den Primärquellen, die mit der Person Prosper sowie der Kunstsammlung auf Schloss Ernstbrunn in Relation stehen. Die Berichte des Joseph von Hammer-Purgstall geben zwar detailliert über die Schloss- und Gartenanlage Auskunft, trotz der engen Bekanntschaft zwischen Sinzendorf und dem Orientalisten blieb die Auseinandersetzung mit der Figur Prosper aber oberflächlich. Daneben sind zu Leben und Charakter des Fürsten auch sonst kaum zeithistorische Quellen überliefert, sodass die Persönlichkeit Sinzendorfs nur schwer greifbar scheint. In Zusammenhang mit dem Mäzenatentum des Fürsten erweisen sich vor allem zwei Auktionskataloge zur Versteigerung der Sinzendorf'schen Ölbilder sowie der Kupferstiche und Zeichnungen als zentral.<sup>13</sup> In der fachspezifischen Sekundärliteratur war diesen bislang jedoch keine Aufmerksamkeit geschenkt worden, was wesentlich dazu beitrug, dass Prosper's Mäzenatentum auch knapp zweihundert Jahre nach dem Tod des Fürsten immer noch ein Desiderat der österreichischen Kunstgeschichtsforschung darstellt. Nachdem Sinzendorf 1822 unvermutet gestorben war, wurde die Kunstsammlung in mehreren Etappen versteigert. In einer ersten Auktion am 7. Jänner 1823 und den folgenden Tagen standen verschiedene Kunst- und Einrichtungsgegenstände aus Prosper's Nachlass zum Erwerb.<sup>14</sup> Eine Annonce in der *Wiener Zeitung* vom 30. Dezember 1822 gibt einen groben Überblick über die zum Verkauf angebotenen Gegenstände, darunter Mobiliar, Skulpturen, Porzellan und Geschirr sowie Kunsthandwerk.<sup>15</sup> Die Sammlung der Ölbilder war in einer separaten Lizitation, die am 17. März 1823 und den folgenden Tagen stattgefunden hatte, versteigert worden.<sup>16</sup> Auch hierzu ist eine Anzeige in der *Wiener Zeitung* vom 6. März 1823 erschienen,<sup>17</sup> außerdem ist das zuvor bereits erwähnte, begleitende Verkaufsverzeichnis vorhanden.<sup>18</sup> Der zweite Auktionskatalog, der neben einigen Gemälden vor allem Kupferstiche und Zeichnungen listet, war anlässlich einer weiteren Versteigerung von Sinzendorfs Nachlass am 24. Mai 1825 herausgegeben worden.<sup>19</sup> Diese beiden Inventare stellen besonders wichtige Quellen in Bezug auf die

---

<sup>13</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823. Kat. Verst. Gemälde und Kupferstiche aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1825.

<sup>14</sup> *Wiener Zeitung* 1822, S. 1242.

<sup>15</sup> *Wiener Zeitung* 1822, S. 1242.

<sup>16</sup> *Wiener Zeitung* 1823, S. 445.

<sup>17</sup> *Wiener Zeitung* 1823, S. 445.

<sup>18</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823.

<sup>19</sup> Kat. Verst. Gemälde und Kupferstiche aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1825.

Recherche zu Prosper's Mäzenatentum dar, da sie einen unvergleichbar tiefen Einblick in die sonst kaum dokumentierte Kunstsammlung des Fürsten geben.

Während die Auktionskataloge dabei helfen, ein Bild von Sinzendorf als Sammler zu zeichnen, bleibt die Frage nach der Beschäftigung mit dem Auftreten des Ernstbrunner Schlossherren als Auftraggeber. In diesem Kontext erweist sich vor allem die zeitgenössische Berichterstattung der Printmedien aufschlussreich. In Zeitschriften wie dem *Conversationsblatt*, *Flora: ein Unterhaltungsblatt*, *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* oder *Der Wanderer*, die auf den Aspekt der wissenschaftlichen Bildung sowie des kulturellen Lebens ausgerichtet waren, finden sich immer wieder Beiträge zu Prosper's Wirken als Mäzen. Dabei stehen zumeist konkrete Aufträge des Fürsten im Fokus, sei es eine bei Hammer-Purgstall bestellte Übersetzung der *Spenser Sonette* oder das an Leopold Kiesling übertragene Projekt einer kolossalen Marmorbüste von Kaiser Franz I. für den Ernstbrunner Schlosspark.<sup>20</sup> Wichtige Originaldokumente, die Sinzendorfs Dasein als Kunstsammler und -förderer belegen, werden zudem im Archiv der *Akademie der bildenden Künste* verwahrt. Diese Aufzeichnungen geben einerseits über Prosper's Tätigkeit als Leihgeber von Kunstwerken,<sup>21</sup> andererseits über die akademische Ehrenmitgliedschaft des Fürsten Auskunft und sind so in Bezug auf das soziale Netzwerk des Mäzens von Interesse.<sup>22</sup> Neben der Akademie besitzt auch das *Kunsthistorische Museum Wien* archivalisches Material, das mit der Ernstbrunner Kunstsammlung in Verbindung steht. Konkret handelt es sich dabei um Unterlagen, die den Übergang einer antiken Isis-Statue sowie einiger weiterer Gegenstände aus dem Besitz Sinzendorfs in das Inventar des *k.k. Antikensabinetts* dokumentieren.<sup>23</sup> Von wesentlicher Bedeutung sind des Weiteren zwei Briefe, die Prosper im Zuge eines Werkauftrages an den klassizistischen Bildhauer Antonio Canova gesandt hatte. Die Schreiben befinden sich im städtischen Archiv von Bassano del Grappa und zählen zu den wenigen, in der Sekundärliteratur bereits aufgearbeiteten Dokumenten aus der Zeit Sinzendorfs, was nicht zuletzt mit der Prominenz Canovas in Zusammenhang stehen dürfte.<sup>24</sup> Die Korrespondenz kam im Rahmen der Bestellung einer

---

<sup>20</sup> Duftschmid 1815, S. 1. Kullmann 2002, S. 548. Edmund Spenser zählte zu den bedeutendsten Vertretern der englischsprachigen Literatur der Renaissance-Zeit und war ein wichtiges Vorbild William Shakespeares. Hebenstreit 1821, S. 337.

<sup>21</sup> UAAbKW, Verwaltungsakten fol. 149 ex 1813 (Inventar).

<sup>22</sup> UAAbKW, Verwaltungsakten fol. 108 ex 1807 (Bericht).

<sup>23</sup> KHM, Antikensammlung, Akten des Münz- und Antikensabinetts, Nr. 529 ex 1816. KHM, Antikensammlung, Akten des Münz- und Antikensabinetts, Nr. 538 ex. 1817. KHM, Antikensammlung, Akten des Münz- und Antikensabinetts, Nr. 1106 ex. 1823. KHM, Antikensammlung, Akten des Münz- und Antikensabinetts, Nr. 1529, ex. 1827. KHM, Antikensammlung, Akten des Münz- und Antikensabinetts, Nr. 1530, ex. 1827. KHM, Antikensammlung, Akten des Münz- und Antikensabinetts, Nr. 1533, ex. 1827.

<sup>24</sup> BCBC, 1069. BCBC, 4995.

Memorialstele zustande.<sup>25</sup> Diesem Projekt, das letztendlich nur in der Form eines Gipsmodells Umsetzung fand, kommt dennoch große Bedeutung hinsichtlich der im Fokus der Masterarbeit stehenden Forschungen zu. Die überlieferten Briefe geben nicht nur Informationen zum Auftrag selbst, sondern stellen ebenso ein einzigartiges Zeugnis im Kontext des Austauschs zwischen dem Mäzen Sinzendorf und dem für ihn tätigen Künstler dar.

Neben der Kunstsammlung trug Prosper einen umfassenden Bestand an Literatur zusammen.<sup>26</sup> Auch dieser wurde nach dem Tod des Fürsten verkauft, wobei ein Teil der Bücher für die *Fideikommissbibliothek* erworben werden konnte.<sup>27</sup> Im Archiv der *Österreichischen Nationalbibliothek* befindet sich ein Verzeichnis dieser Werke, das einen kleinen Einblick in den ehemaligen literarischen Fundus Sinzendorfs erlaubt und Rückschlüsse auf die Interessensgebiete des Fürsten, welche auch in Hinblick auf seine Tätigkeit als Mäzen von Bedeutung sind, ziehen lässt.<sup>28</sup>

Nicht unerwähnt bleiben soll zudem ein Erfolg in der Suche nach neuem beziehungsweise unbearbeitetem Quellenmaterial zu Sinzendorf und Schloss Ernstbrunn, welcher im Rahmen der für die Erstellung der vorliegenden Masterarbeit erfolgten Recherchen erzielt werden konnte. Im Zuge der Forschungen zu Prosper's Mäzenatentum trat ein sich bis dahin in Privatbesitz befindliches Manuskript zutage, welches offenbar aus dem Nachlass der Familie des ehemaligen „*Güterinspectors*“ von Schloss Ernstbrunn, Mathias Eißl,<sup>29</sup> stammt.<sup>30</sup> Aus diesen Unterlagen konnten Informationen gezogen werden, die in Bezug auf einige bislang ungeklärte Fragen neue Perspektiven öffnen konnten.

### **2.1.2. Prosper's Mäzenatentum als Desiderat der fachspezifischen Sekundärliteratur**

Der schwierigen Quellenlage sowie der Zerschlagung der Sammlung dürfte der Umstand geschuldet sein, dass die kunsthistorische Forschung bislang keine Publikation zu Sinzendorfs Wirken als Kunstsammler und -förderer hervorgebracht hat. So hat sich die fachspezifische Sekundärliteratur vorrangig auf die Ernstbrunner Schlossanlage – auf den architektonischen Aspekt in Hinblick auf den Gebäudekomplex sowie auf die Frage nach gartengestalterischen Konzepten in Verbindung mit dem Schlosspark – konzentriert. Prosper's Mäzenatentum findet in den meisten Fällen zwar am Rande Erwähnung, erfährt jedoch mit wenigen Ausnahmen eine

---

<sup>25</sup> Mariuz 2003, S. 139.

<sup>26</sup> Wurzbach 1877, S.23.

<sup>27</sup> Frischeis/Knieling/Valenta 2015, S. 340-342.

<sup>28</sup> ÖNB, FKBA 06039, 1823.

<sup>29</sup> Wurzbach 1858, S. 19.

<sup>30</sup> Anm.: Das Manuskript befindet sich mittlerweile auf Schloss Ernstbrunn und wird daher im Folgenden mit dem entsprechenden Verweis zitiert werden.

relativ oberflächliche Behandlung, die der Bedeutung des Fürsten als geschätztem Kunstförderer seiner Zeit, keineswegs gerecht wird. Bezogen auf die Ernstbrunner Schlossanlage sind es eben jene unter Prosper durchgeführten baulichen Änderungen, welche den Gebäudekomplex bis in die Gegenwart hinein prägen. In diesem Zusammenhang erscheint das Vorhaben, dieses Desiderat der österreichischen Kunstgeschichtsforschung füllen zu wollen, umso berechtigter.

Grundlegende Informationen zur Baugeschichte von Schloss Ernstbrunn finden sich in zahlreichen Überblickswerken zu Schlossbauten in Österreich respektive Niederösterreich, in weiterer Folge auch in der zu Niederösterreich erschienenen Ausgabe des *Dehio-Handbuches*, welche eine fundierte Beschreibung des Schlossgebäudes, sowohl in Bezug auf Grundriss und Außenbau als auch auf die Innenräume gibt.<sup>31</sup> Neben diesen allgemein veranlagten Nachschlagewerken zur österreichischen Kunstgeschichte setzt sich auch Hermann Reidels 1982 erschienene Monographie zu Emanuel Joseph von Herigoyen mit der klassizistischen Frontfassade von Schloss Ernstbrunn im Kontext der Autorenschaft der Entwurfspläne auseinander.<sup>32</sup> Eine der jüngsten Erwähnungen von Schloss Ernstbrunn findet sich im ersten Band von Johann Kräftners Publikation zu Klassizismus und Biedermeier in Österreich aus dem Jahr 2016, der neben anderen Schlossbauten der Wiener Umgebung auch Ernstbrunn in einem kurzen Abschnitt behandelt.<sup>33</sup> All diese Beiträge sind verhältnismäßig knapp gehalten und stehen unter einem übergeordneten Thema. Ein monographisches Werk hingegen, das sich ausschließlich mit Geschichte und Architektur von Schloss Ernstbrunn beschäftigt, ist bislang ausständig.

Es ist vor allem aber der englische Landschaftspark, welcher in den vergangenen Jahren in den Fokus der Forschung gerückt war. Zum einen dürften hierfür die ausführlichen, zeitgenössischen Beschreibungen der Gartenanlage von Joseph von Hammer-Purgstall verantwortlich sein, zum anderen ist dieser Umstand mitunter aber auch darauf zurückzuführen, dass die fachspezifische Sekundärliteratur der wissenschaftlichen Erschließung historischer Gartenanlagen in den letzten Jahrzehnten erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Eine führende Rolle ist dabei Géza Hajós zuzusprechen, der seit den 1980er Jahren laufend Publikationen zur kulturhistorischen Aufarbeitung österreichischer Park- und Gartenanlagen veröffentlichte und damit einen wesentlichen Beitrag zur Initiierung eines fachspezifischen Diskurses auf diesem Sektor leistete. Im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Aspekt der

---

<sup>31</sup> Bundesdenkmalamt 2010, S. 200-202.

<sup>32</sup> Reidel 1982, S. 21-23.

<sup>33</sup> Kräftner 2016, S. 302.

Übernahme von Prinzipien englischer Gartengestaltung in österreichischen Parkanlagen Ende des 18. beziehungsweise Anfang des 19. Jahrhunderts spielt in Hajós' Arbeiten auch Ernstbrunn immer wieder eine Rolle. Hervorzuheben ist dabei die 1989 erschienene Publikation *Romantische Gärten der Aufklärung*, in der die Bedeutung des Ernstbrunner Schlossparks im Kontext erster englischer Landschaftsgärten in der Wiener Umgebung zum Ausdruck gebracht wird.<sup>34</sup> Neben der rein formalen Aufarbeitung einzelner gestalterischer Elemente wird dabei besonders auf inhaltlich-programmatische Konzepte und kulturhistorische Rahmenbedingungen eingegangen. Hajós gibt, wenngleich noch sehr knapp umrissen, bereits einen ersten Ausblick auf die Bedeutung, die der Person des Fürsten Sinzendorf und ihrem intellektuell-geisteswissenschaftlichen Horizont in der Umgestaltung der Ernstbrunner Schlossanlage zukommen.<sup>35</sup> Prosper's Mäzenatentum wird hier also bereits in groben Zügen angeschnitten – nicht zuletzt in Zusammenhang mit den kunstvollen Denkmälern des Gartens – erhält aber aufgrund der Fokussierung auf den Park naturgemäß noch keine größere Aufmerksamkeit.<sup>36</sup> Eine ähnliche Verhältnismäßigkeit ist in Konstanze Ruges Diplomarbeit zum Grabmal im Landschaftsgarten auszumachen. Darin wird der Ernstbrunner Park mit seinen Monumenten im Kontext der Vorstellung der letzten Ruhestätte in der arkadischen Umgebung des Landschaftsgartens besprochen.<sup>37</sup> Prosper's Pläne, sich im eigenen Schlosspark bestatten zu lassen, werden in diesen Publikationen mit der geisteswissenschaftlich-kulturellen Lebenswelt des aristokratisch-intellektuellen Zirkels der Zeit Sinzendorfs verknüpft. Es finden sich in diesen Abhandlungen zur Kulturgeschichte des Landschaftsgartens in Österreich also erste Ansätze in Bezug auf die Wichtigkeit des mäzenatischen Initiators Prosper und dessen Umfeld, die im Kernthema der vorliegenden Masterarbeit ihre Vertiefung erhalten. In der weiteren Publikationsgeschichte zu Ernstbrunn steht immer wieder der Garten im Mittelpunkt. So bietet beispielsweise Eva Bergers 2002 erschienenes Werk zu historischen Gärten in Österreich eine Auflistung nicht nur aller Denkmäler, sondern auch der Staffagebauten und anderer Gestaltungselemente sowie der einzelnen Gartenabschnitte.<sup>38</sup> Auch die bereits erwähnte Publikation zu Klassizismus und Biedermeier in Österreich von Johann Kräftner nennt in ihrem zweiten Band Ernstbrunn in Verbindung mit dem Aufkommen der englischen

---

<sup>34</sup> Hajós 1989, S. 173-180.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Ruge 1996, S. 244-250.

<sup>38</sup> Berger 2002, S. 185-187.

Landschaftsgärten in Österreich gegen Ende des 18. Jahrhunderts als konkretes Anschauungsbeispiel.<sup>39</sup>

Während der Gebäudekomplex und vor allem der Landschaftsgarten also bereits mehrfach im Mittelpunkt der kunst- und kulturhistorischen Forschung standen – wenngleich ein monographisches Werk zu Schloss Ernstbrunn fehlt – hatte Prosper's Mäzenatentum bisher nur in Ansätzen Erwähnung gefunden. Der Bedeutung aber, die dem letzten Sinzendorf-Schlossherren für die Umgestaltung der Anlage zu einem englischen Landschloss mit Landschaftsgarten zukommt, wird dies nicht gerecht. Nicht zuletzt prägen Prosper's innovative Ideen das Erscheinungsbild von Schloss Ernstbrunn bis in die Gegenwart hinein. Des Weiteren spielte vor allem auch das Selbstverständnis des Fürsten als kunstsinniger Mäzen eine bedeutende Rolle im Kontext der durchgeführten Transformationen. So ist es eben genau jener, bislang vernachlässigte Forschungsaspekt, der noch ausführlicherer Betrachtung bedarf.

Fürst Sinzendorf ist aufgrund der bereits mehrfach erläuterten, diffizilen Quellenlage als Person nur schwer zu fassen. Die kaum vorhandene Dokumentation der Zerschlagung der Kunstsammlung erschwert die Recherche zu Prosper's Mäzenatentum zusätzlich. Was die Figur des Fürsten betrifft, so stellt ein 1877 in dem von Constantin von Wurzbach herausgegebenen *Biographischen Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* erschienener Beitrag die ausführlichste Abhandlung von Sinzendorfs Leben dar, wenngleich der Fokus hier auf der familiären Abstammung liegt.<sup>40</sup> Zum Wirken Prosper's als Sammler und Förderer der Künste werden bei Wurzbach keine Informationen geliefert.<sup>41</sup> Die Schwerpunktsetzung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Schloss Ernstbrunn bezieht sich auf den Gebäudekomplex und den Garten, weniger auf die damit in Verbindung stehende Kunstsammlung und das Mäzenatentum Prosper's. Zwei wichtige Ausnahmen sollen an dieser Stelle jedoch Erwähnung finden, bereiten sie doch gewissermaßen das in der vorliegenden Masterarbeit behandelte Kernthema vor. Beide stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit Antonio Canovas Memorialstele für Sinzendorf und stellen Prosper in seinem Dasein als Mäzen in den Mittelpunkt. Ein von Paolo Mariuz verfasster und im Jahr 2003 in der Zeitschrift *Arte Veneta* veröffentlichter Artikel schlüsselt die äußeren Umstände sowie die Chronologie des Auftrags auf und beschäftigt sich mit der inhaltlichen Darstellung von Canovas Entwurf.<sup>42</sup> Zudem werden Auszüge aus den sich in Bassano befindlichen Briefen Prosper's an den Bildhauer offengelegt.<sup>43</sup> Der zweite

---

<sup>39</sup> Kräftner 2016a, S. 450-451. Ebd., S. 774-775.

<sup>40</sup> Wurzbach 1877, S. 22-23.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Mariuz 2003, S. 131-135.

<sup>43</sup> Ebd., S. 137.

nennenswerte Aufsatz, aus dem Jahr 2009, stammt von Ingeborg Schemper-Sparholz und richtet seine Aufmerksamkeit auf die österreichischen Auftraggeber Canovas, darunter auch Fürst Sinzendorf.<sup>44</sup> Während Mariuz seine Ausführungen primär auf das Objekt der Memorialstele fokussiert, bietet der Beitrag von Schemper-Sparholz auch einen Blick auf Prosper's Bedeutung als Mäzen und Mitglied der österreichischen Kunstszene, die über die professionelle wie private Beziehung zu Canova hinausreicht. So wird beispielsweise nicht nur auf die kostbare antike Isis-Statue aus der Ernstbrunner Galerie eingegangen, sondern auch auf die in der fachspezifischen Sekundärliteratur oftmals außer Acht gelassene Verbindung Sinzendorfs zur *Akademie der bildenden Künste* in Wien.<sup>45</sup> Beide Beiträge dienen gewissermaßen als Ausgangspunkt für die im Folgenden präsentierten Forschungen und die daraus resultierenden Überlegungen zum Mäzenatentum des Prosper von Sinzendorf, welche die bereits publizierten Ergebnisse wissenschaftlicher Untersuchungen ergänzen und erweitern sollen. Dabei wird vor allem die ehemals auf Schloss Ernstbrunn präsentierte Kunstsammlung des Fürsten von zentraler Bedeutung sein, da besonders dieser Aspekt eine Lücke der fachspezifischen Sekundärliteratur darstellt.

## **2.2. Die Person Prosper von Sinzendorf – aufgeschlossener Aristokrat und kunstsinniger Mäzen**

Eine eingehende Auseinandersetzung mit einer privat angelegten Kunstsammlung setzt unweigerlich auch die Beschäftigung mit der im Hintergrund stehenden Person des Mäzens voraus. Um verstehen zu können, nach welchen Kriterien die Zusammenstellung von Kunstwerken erfolgte beziehungsweise welche äußeren Faktoren dabei richtungsweisend waren, ist es notwendig, den Geschmack und die Interessen des Sammlers, aber ebenso dessen Lebensumwelt zu kennen und zu analysieren. Daher soll den weiteren Ausführungen zum Mäzenatentum des Prosper von Sinzendorf ein einleitender Abschnitt zur Persönlichkeit des Fürsten vorangestellt werden.

Joseph von Hammer-Purgstalls Überlieferungen geben zum einen über das historische Erscheinungsbild der Ernstbrunner Schloss- und Gartenanlage Auskunft, halten zum anderen aber auch interessante Anekdoten zu der Persönlichkeit des Fürsten bereit. Der früheste bekannte biographische Abriss zu Prosper von Sinzendorf (Abb. 1) ist dem 35. Teil des *Biographischen Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* von Constantin Wurzbach aus dem Jahre

---

<sup>44</sup> Schemper-Sparholz 2009, S. 16-18.

<sup>45</sup> Ebd., S. 18.

1877 zu entnehmen. Demzufolge soll Prosper am 23. Februar 1751 als Sohn des Grafen Wenzel Johann Eustach von Sinzendorf und dessen Gemahlin Maria Anna Gräfin Harrach geboren worden und am 18. August 1822 gestorben sein.<sup>46</sup> Er entstammte der sogenannten *Ernstbrunner Linie* des in seinen Ursprüngen nach Oberösterreich zurückzuverfolgenden Adelsgeschlechts der Sinzendorf.<sup>47</sup> Zwischen den Jahren 1773 und 1799 fiel Prosper durch familiäre Bande sukzessive das Regiment über diverse Fideikommiße zu, wobei er von seinem Vater unter anderem Ernstbrunn übernehmen konnte.<sup>48</sup> Des Weiteren hatte Sinzendorf durch seine Abstammung das Amt des Reichserbschatzmeisters und k.k. Kämmerers erhalten.<sup>49</sup> Außerdem war er Träger des *Ordens des Goldenen Vlieses*.<sup>50</sup> Im Jahr 1803 verlieh Kaiser Franz I. Prosper die Würde eines Reichsfürsten.<sup>51</sup> Als Erbtitel konstituiert, war ein Übergang auf die direkte Nachkommenschaft vorgesehen.<sup>52</sup> Da Prosper aber kinderlos verstarb, sollte er der einzige Reichsfürst des Ernstbrunner Zweigs der Sinzendorf und zugleich der letzte Vertreter des männlichen Stammes der Linie bleiben.<sup>53</sup> 1822 verunglückte der Mäzen mit seinem Wagen in der Nähe von Karlsbad – den Berichten Hammer-Purgstalls zufolge aufgrund eines riskanten, jedoch von Sinzendorf selbst angeordneten Umkehrmanövers.<sup>54</sup> Prosper zog sich bei diesem Unfall schwere Verletzungen zu, an deren Folgen er einige Tage später verstarb.<sup>55</sup> Nach dem Tod des Fürsten brach ein komplizierter Erbfolgestreit aus, der letztendlich im Fall der Herrschaft Ernstbrunn zugunsten Heinrichs LXIV. Reuss-Köstritz entschieden wurde,<sup>56</sup> dessen Nachfahren das Anwesen bis heute besitzen. Ein großer Teil von Prosper's Eigentum war nach seinem Tod in den bereits erwähnten Auktionen verkauft worden,<sup>57</sup> weshalb auf Schloss

---

<sup>46</sup> Wurzbach 1877, S. 22.

<sup>47</sup> Wurzbach 1877a, S. 13.

<sup>48</sup> Wurzbach 1877, S. 22-23. Die erwähnten Herrschaften erstreckten sich vor allem im Gebiet des heutigen niederösterreichischen Wein- und Waldviertels sowie im ehemaligen Böhmen.

<sup>49</sup> Kaiserlich königliche Hof- und Staats-Druckerey 1807, S. 566.

<sup>50</sup> Degen 1809, S. 160.

<sup>51</sup> Wurzbach 1877, S. 22. Wiener Zeitung 1804, S. 46. Die *Wiener Zeitung* berichtet am 7. Jänner des Jahres 1804 ganz offiziell von der Erhebung Prosper's in den Reichsfürstenstand. Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 73. Auch hier wird auf das Erscheinen des zuvor genannten Beitrags in der *Wiener Zeitung* vom 7. Jänner 1804 verwiesen. ÖStA, Allgemeines Verwaltungsarchiv, FA Harrach Fam. in spec. 651.14. Im *Österreichischen Staatsarchiv* ist außerdem ein privates Schreiben Sinzendorfs an dessen Vetter Johann Nepomuk Ernst Harrach erhalten, in welchem Prosper von der Verleihung seines Fürstentitels durch Franz I. berichtet.

<sup>52</sup> Megerle von Mühlfeld 1822, S. 8-9

<sup>53</sup> Wurzbach 1877, S. 23.

<sup>54</sup> Höflechner/Koitz-Arko/Wagner 2018, S. 160.

<sup>55</sup> Wurzbach 1877, S. 23.

<sup>56</sup> Büttner/Madrtsch 1987, S. 61-62.

<sup>57</sup> Wiener Zeitung 1822, S. 1242. Wiener Zeitung 1823, S. 445. Höflechner/Koitz-Arko/Wagner 2018, S. 160. Hammer-Purgstall berichtet davon, dass Prosper nach seinem Ableben einen Berg an Schulden hinterlassen hat. Dies könnte mitunter in Verbindung mit dem Fehlen einer direkten Nachkommenschaft für die rasche Versteigerung von Sinzendorfs Eigentum verantwortlich gewesen sein. Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 73a. Eine Anmerkung in den Aufzeichnungen aus dem *Eißl-Manuskript* würde diese Vermutung bestätigen, denn die von Prosper hinterlassenen Schulden werden hier unmittelbar mit dem Verkauf von Gemälden, Büsten und Mobilien in Verbindung gebracht.

Ernstbrunn wenig Gegenstände aus Sinzendorf'schem Nachlass bewahrt werden konnten. Ferner muss ebenso bedacht werden, dass einiges an Inventar auch während der Besatzungszeit verloren gegangen sein dürfte.

So bleiben von der historischen Figur Prosper von Sinzendorf kaum Nachweise zurück. Möchte also ein Eindruck von der Persönlichkeit des Mäzens erlangt werden, so können lediglich die spärlich vorhandenen Überlieferungen zum Leben des Fürsten Abhilfe schaffen. Dennoch haftet einem Charakterbild, das aus vielfach ausgeschmückten, zeithistorischen Tradierungen gewonnenen wird, das Prädikat „Mythenbildung“ an. Nichtsdestoweniger lohnt es sich, einen Blick auf die unterschiedlichsten Formen an Primärquellen zu werfen, die in Zusammenhang mit der Person Sinzendorf stehen, um die Gestalt des Kunstpatrons greifbarer zu machen. Diese Überlieferungen verdeutlichen, dass es sich bei dem Fürsten um einen modernen, aufgeklärten Aristokraten handelte, der in die geisteswissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Diskurse seiner Zeit gut eingebunden war und seine intellektuellen Interessen rund um Kunst, Kultur und Naturwissenschaften leidenschaftlich pflegte.<sup>58</sup> Sinzendorf war Mitglied in diversen Vereinen, die sich um die Förderung des kulturellen Lebens bemühten. In diesen Kreisen eines Bildungsadels war Prosper außerordentlich gut vernetzt, was naturgemäß auch für seine Tätigkeit als Mäzen Vorteile brachte. Diesem Aspekt soll sich die vorliegende Arbeit jedoch an anderer Stelle noch ausführlicher widmen.

Prosper trat in den unterschiedlichsten Bereichen als Gönner in Erscheinung. Neben den bildenden Künsten, der Malerei und der Skulptur, umfasste dies vor allem die Literatur und die Musik. So unterstützte Sinzendorf beispielsweise seinen guten Freund, den Schriftsteller Joseph von Hammer-Purgstall oder aber auch den Komponisten Johann Nepomuk Hummel, wie eine Widmung von Opus 26 und Opus 33 des Balletts *Helene und Paris* an Prosper vermuten lässt.<sup>59</sup> Der Verdienst des Fürsten um die Förderung von Kunst und Kultur wurde bereits von den Zeitgenossen geschätzt. So schrieb Gottfried Léon schon im Jahr 1789 ein Gedicht für Prosper, das vor allem dessen Wirken als Mäzen hervorhebt. Diese lyrische Huldigung des Kunstpatrons wurde dann im *Wiener Musenalmanach auf das Jahr 1790* veröffentlicht.<sup>60</sup> Dabei handelte es sich um ein Medium, das durch die Herausgeber der Bewegung der Aufklärung nahestand.<sup>61</sup> Dies zeigt, in welchem geistigen Umfeld Sinzendorf zu verorten war. Die Wurzeln für Prosper kultivierte, aufgeschlossene Lebensführung dürften also ganz wesentlich im sozialen Umkreis

---

<sup>58</sup> Ruge 1996, S. 245.

<sup>59</sup> Kroll 2007, S. 371.

<sup>60</sup> Léon 1790, S. 51-57.

<sup>61</sup> Czeike 1992, S. 403-404.

des Fürsten zu suchen sein. Als Mitglied der Nobilität konnte Prosper bereits in jungen Jahren das Privileg einer vortrefflichen Bildung genießen, was gewissermaßen das Fundament für Sinzendorfs aufgeklärte Geisteshaltung und seine intellektuellen Interessen gelegt haben dürfte. Zur Ausweitung seines Wissens setzte Prosper später vor allem auf den Aufbau einer umfangreichen Bibliothek, die laut Hammer-Purgstall 20.000 Bände umfasst haben soll.<sup>62</sup> Für den vielseitig gebildeten Aristokraten zählte es zum guten Ton, ein möglichst großes wie inhaltlich differenziertes Inventar an Literatur vorweisen zu können.<sup>63</sup> Wie die Ernstbrunner Kunstsammlung hatte sich auch der Bibliotheksbestand nach dem Ableben seines Besitzers zerstreut.<sup>64</sup> Die Bücher wurden in einer in der *Wiener Zeitung* mehrfach angekündigten Auktion im Jahr 1823 zum Verkauf angeboten.<sup>65</sup> Zwei prominente Käufer sind überliefert: die *Universitätsbibliothek Wien* sowie die *Fideikommissbibliothek*, heute Teil der *Österreichischen Nationalbibliothek*.<sup>66</sup> Ferner könnten auch in der Bibliothek von Schloss Kynžvart in Tschechien, ehemals Metternichsch'er Familienbesitz, Bücher aus Prosper's literarischem Fundus vorhanden sein, finden sich dort doch mehrere Exemplare mit Provenienz der Familie Sinzendorf.<sup>67</sup> Will ein Überblick über die Themengebiete gewonnen werden, die Prosper in seiner Bibliothek zusammentrug, so lohnt sich ein Blick auf die Inventarliste jener Bücher, deren Erwerb für die *Fideikommissbibliothek* im Auftrag Franz I. angedacht war.<sup>68</sup> Wenngleich diese nur einen kleinen Auszug aus dem Gesamtbestand darstellen, so lassen die in diesem Verzeichnis angeführten Bücher dennoch Rückschlüsse auf die Interessensgebiete Sinzendorfs zu. Neben klassischer Literatur wie der *Aeneis* von Vergil sind Reiseführer, aber auch Literatur zu Naturforschung, darunter Abhandlungen zu Spinnen- und verschiedenen Insektenarten, oder aber auch zu Botanik aufgeführt.<sup>69</sup> Außerdem lässt sich eine Verbindung zum Kernthema der vorliegenden Masterarbeit erkennen, scheint in dem Inventar der für die *Fideikommissbibliothek* erworbenen Werke doch auch Literatur zum Thema Kunstsammeln auf.<sup>70</sup> Es liegt nahe, dass sich Sinzendorf auf diese Weise Anregungen für seine eigene Kollektion geholt hatte. Ein weiterer Gesichtspunkt, der Prosper zum Kauf gewisser

---

<sup>62</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 41. Hammer-Purgstall berichtet davon, dass Prosper's Bibliothek sich zunächst im Obergeschoss des vierten Hofes befunden habe, der Fürst zu dem Zeitpunkt des Entstehens der Schlossbeschreibung jedoch bereits die Einrichtung eines eigenen Saales für die Verwahrung seines Bücherbestandes geplant hatte.

<sup>63</sup> Körner 2013, S. 27.

<sup>64</sup> Frischeis/Knieling/Valenta 2015, S. 340.

<sup>65</sup> *Wiener Zeitung* 1823a, S. 782. *Wiener Zeitung* 1823b, S. 808. *Wiener Zeitung* 1823c, S. 847.

<sup>66</sup> Cornaro 1994, S. 182. Frischeis/Knieling/Valenta 2015, S. 342.

<sup>67</sup> Mašek 1997, S. 118.

<sup>68</sup> ÖNB, FKBA 06039, 1823.

<sup>69</sup> ÖNB, FKBA 06039, 1823.

<sup>70</sup> ÖNB, FKBA 06039, 1823.

literarischer Werke bewegt haben könnte, dürfte die Exklusivität gewesen sein. So fanden sich einige seltene oder besonders aufwendig gestaltete Bücher im Besitz des Fürsten, beispielsweise eine mittelalterliche Originalhandschrift des Wappendichters Peter Suchenwirt, die auch in dem von Joseph Freiherr von Hormayr herausgegebenen *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunde* bereits erwähnt wird.<sup>71</sup> Es handelt sich dabei um eines der bedeutendsten Werke Suchenwirths.<sup>72</sup> Dass sich dieses im Besitz Sinzendorfs befunden hatte, ist Zeugnis für das historische sowie linguistische Interesse des Fürsten, eignet sich die Schrift doch hervorragend zur Erforschung mittelalterlichen Sprachgebrauchs. Für den stets um Ästhetik bemühten Prosper war aber auch die Frage der kunstvollen Gestaltung seiner Bücher von Bedeutung. Anlässlich seines Geburtstages im Jahr 1814 gab der Fürst bei Hammer-Purgstall die Übersetzung der *Spenser Sonette* in Auftrag und ließ von dem fertigen Manuskript eine Prachtausgabe herstellen.<sup>73</sup> Hammer-Purgstalls Übersetzung wurde anschließend in einer limitierten Auflage von 50 Stück veröffentlicht.<sup>74</sup> Prosper sorgte dafür, dass ein Exemplar an seinen Bekannten, den Verleger Artaria ging, der ihm im Gegenzug eine mit Kupferstichen ausgestattete Prachtausgabe eines Werks von Balt Soloyns aus London zukommen ließ.<sup>75</sup> Es handelte sich um *A Catalogue of 250 coloured etchings descriptive of the manners customs, character, dress and religious ceremonies of the Hindus by Balt. Soloyns.*, das in einer noch wesentlich geringeren Auflage von insgesamt nur sechs Stück vorhanden war.<sup>76</sup> Nach Erhalt schenkte Prosper das Werk als Dankeschön an Hammer-Purgstall für dessen Arbeit weiter.<sup>77</sup> Diese Vorgänge rund um die Übersetzung der *Spenser Sonette* veranschaulichen mustergültig Prosper's Agieren als vielfältig vernetzter Mäzen. Aber auch inhaltlich beleuchtet Soloyns Publikation zu den Trachten der Hindi einen interessanten Aspekt. Ein gesteigertes Interesse an wissenschaftlich fundierter Forschung, sowohl im kulturhistorischen als auch geographischen und naturwissenschaftlichen Bereich führte Ende des 18. beziehungsweise Anfang des 19. Jahrhunderts nach dem Vorbild Alexander von Humboldts zu diversen Expeditionen in exotische respektive unerforschte Gebiete. Es sei beispielsweise an die groß angelegte, vom Wiener Hof initiierte Brasilienexpedition erinnert, deren Startschuss im Jahr 1817 fiel.<sup>78</sup> Der

---

<sup>71</sup> Hormayrs Archiv 1827, S. 701.

<sup>72</sup> Van D'Elden 1976, S. 101. Dieses Exemplar ging ebenfalls in den Bestand der *Österreichischen Nationalbibliothek* über, nachdem es sich zunächst längere Zeit im Besitz von Prosper's Neffen, dem Grafen Thurn, befunden hatte.

<sup>73</sup> Duftschmid 1815, S. 1.

<sup>74</sup> Ebd. Die Hälfte der gedruckten Exemplare übergab Sinzendorf Hammer-Purgstall, welche dieser dann an einen Kreis ausgewählter Personen verteilen durfte.

<sup>75</sup> Ebd., S. 2.

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Schmutzer 2007, S. 7-8.

bekannteste Teilnehmer dieser Reise war Johann Natterer, dessen Aufgabe vor allem darin bestand, Ausstellungsmaterial für das *k.k. Naturalienkabinett* ausfindig zu machen.<sup>79</sup> Es lässt sich vermuten, dass auch Prosper dieses Unternehmen mit Interesse verfolgt hatte. Schon 1815 hatte der deutsche Naturforscher Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied eine Reise nach Brasilien unternommen. Im Subskribenten-Verzeichnis der in Buchform publizierten Ergebnisse der Expedition findet sich auch der Name Prosper von Sinzendorf wieder, was darauf schließen lässt, dass der Fürst in der ein oder anderen Form einen finanziellen Unterstützungsbeitrag – zumindest für die Produktion der Publikation – geleistet haben dürfte.<sup>80</sup> Dieser Umstand zeugt von der Aufgeschlossenheit, mit welcher Prosper entsprechenden Forschungsprojekten gegenüberstand.

Wie sich also bei genauerer Auseinandersetzung mit der Ernstbrunner Bibliothek zeigt, fungierte der literarische Bestand des Fürsten gewissermaßen als Spiegel des wissenschaftlich orientierten Forschergeistes seines Besitzers, der sich an verschiedensten Fachgebieten manifestierte. Besondere Bedeutung maß Prosper beispielsweise der Geologie und Mineralogie bei. In diesem Bereich fand auch Sinzendorfs Sammelleidenschaft ihren Niederschlag, sodass der Fürst einen umfangreichen Bestand an Fossilien, Petrefakten sowie unterschiedlichsten Gesteinssorten zusammentrug.<sup>81</sup> Aber auch hier war Prosper unter den Aristokraten seiner Zeit keineswegs isoliert, denn das Sammeln mineralogischer Funde stand im Kontext von Bildungsadel und Aufklärung hoch im Kurs. Bekannte Mäzene wie Nikolaus II. Esterházy, Aloys I. Liechtenstein, Ferdinand Pálffy oder Moritz von Fries bauten eigene Kollektionen auf, die sich oftmals durch den Ankauf ganzer Bestände aufgelöster Sammlungen konstituierten.<sup>82</sup> Prosper soll seinen Bestand laut dem *Mineralogischen Taschenbuch* von Andreas Stütz zu einem großen Teil bei dem k.k. Hofsteinschneider Christian Haupt erworben haben.<sup>83</sup> Zur Aufstellung seiner mineralogischen Kollektion ließ er einen eigenen Raum schaffen, den sogenannten Stein- beziehungsweise Petrefaktensaal, dessen künstlerische Gestaltung noch an anderer Stelle besprochen wird. Stütz schreibt, dass Sinzendorfs Auswahl sämtliche mineralogische Sammlungen der Monarchie überragt hätte.<sup>84</sup> Ob diese Einschätzung aber tatsächlich auch aktuellen wissenschaftlichen Maßstäben standhalten würde, bleibt fraglich. An die 600 Objekte waren auf Ernstbrunn verblieben, wobei zahlreiche Stücke nach dem Zweiten

---

<sup>79</sup> Schmutzer 2007, S. 8.

<sup>80</sup> Wied-Neuwied 1821, Subskribenten-Verzeichnis, S. XV.

<sup>81</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 35-36. Stütz 1807, S. 30. Ebd., S. 187-188. Bei Stütz wird Prosper's Sammlung sogar mit dem Begriff *Musäum* bezeichnet.

<sup>82</sup> Körner 2013, S. 307-309.

<sup>83</sup> Stütz 1807, S. 30.

<sup>84</sup> Ebd.

Weltkrieg in der Weinviertler Gegend verschleppt wurden.<sup>85</sup> Andere gingen nach dem Tod Prosper's zunächst in den Besitz des Grafen Gregor von Rasumovsky über und kamen dann zu Ludwig von Skala.<sup>86</sup> Im Geiste der Aufklärung war Prosper daran gelegen, einen Beitrag zum wissenschaftlichen Fortschritt zu leisten. So sandte der Fürst wiederholt Exemplare seiner mineralogischen Sammlung als Vorschläge an das *k.k. Naturalienkabinett*,<sup>87</sup> von denen einige noch heute den Bestand des *Naturhistorischen Museum* bereichern.<sup>88</sup> Im Kontext der mineralogischen Forschung ließ Sinzendorf in seiner Herrschaft Gföhl im Waldviertel, wo er einen eigenen Steinbruch verwaltete, auch einen Quarzgang untersuchen.<sup>89</sup> In Gföhl gewonnenes Steinmaterial wurde unter anderem für die Anfertigung kunstvoller Handwerkserzeugnisse wie Tischplatten oder Postamente herangezogen,<sup>90</sup> diente aber ebenso der Herstellung von Skulpturen und Monumenten, die der Fürst für sein Ernstbrunner Anwesen in Auftrag gegeben hatte. Fernab seines eigenen Steinbruches führte ihn seine Begeisterung für die Mineralogie auch nach Hallein, wo er das örtliche Bergwerk besuchte, wie ein Eintrag aus dem Jahr 1772 im historischen Gästebuch belegt.<sup>91</sup> Prosper's ausgeprägtes Interesse für wissenschaftliche Forschung ist mit Sicherheit auch in einem engen Zusammenhang zu den Verbindungen des Fürsten zum Freimaurertum und der Gedankenwelt der Aufklärung zu sehen, ein Gesichtspunkt, der auch in Verbindung mit Sinzendorfs Kunstsammlung von Bedeutung ist und daher im Folgenden immer wieder aufgegriffen wird. Welche Veränderungen an der Ernstbrunner Schlossanlage unmittelbar mit Prosper's Modernisierungswillen und seiner aufgeschlossenen Geisteshaltung in Verbindung stehen, soll nun im folgenden Kapitel ausführlicher erläutert werden.

### **2.3. Die Ernstbrunner Schlossanlage unter Prosper von Sinzendorf – Transformation und Modernisierung**

Prosper's Tätigkeit als Kunstsammler konzentriert sich im Wesentlichen auf den im nordöstlichen Niederösterreich gelegenen Familienstammsitz Schloss Ernstbrunn. Dabei kann das mäzenatische Wirken Sinzendorfs durchaus in enger Verbindung mit den an Schloss und Park erfolgten Umbauarbeiten gesehen werden. Das innovative Gestaltungskonzept von Gebäude und Landschaftsgarten verlieh der Anlage einen modernen Charakter und stand dem

---

<sup>85</sup> Schwaighofer/Weiss 1993, S. 48.

<sup>86</sup> Fitzinger 1868, S. 112.

<sup>87</sup> Bachmayer 1976, S. 43. Stütz 1807, S. 25.

<sup>88</sup> Anm.: Im Archiv des *Naturhistorischen Museum* gibt es zu einigen Objekten handgeschriebene Labels, die Prosper selbst verfasst haben dürfte.

<sup>89</sup> Stütz 1807, S. 321.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Schemper-Sparholz 2007, S. 421-422.

ehemals barocken Erscheinungsbild diametral entgegen. Es scheint naheliegend, dass die Intentionen hinter diesen Maßnahmen in Zusammenhang mit der Inszenierung beziehungsweise Repräsentation des Schlossbesitzers als modernem Förderer und Gönner der schönen Künste zu sehen sind. Denn als rahmengebendes Element der Sammlung war die äußere Gestalt der Anlage ein Teil, der das öffentlichkeitswirksame Gesamtbild der Figur des Mäzens entscheidend mitprägte. Nicht zuletzt treten viele der von Prosper in Auftrag gegebenen oder erworbenen Kunstwerke in einen Dialog mit der Architektur des Schlosses beziehungsweise mit dem Konzept des Landschaftsgartens und formen so ein strukturiertes Gesamtbild, das die Person Prosper repräsentiert. In dieser Hinsicht erscheint es zweckmäßig, dem Abschnitt zu Sinzendorfs Kunstsammlung einige Ausführungen zum Projekt der Umbauarbeiten an Schloss- und Parkanlage sowie den dahinter stehenden Ideen voranzustellen.

### **2.3.1. Der Aus- und Umbau des Schlossgebäudes im Kontext von Inszenierung und Repräsentation**

Schloss Ernstbrunn, auf der Anhöhe des sogenannten *Semmelberges* inmitten eines Waldgebietes nahe der Ortschaft Dörfles gelegen, geht in seinen Ursprüngen auf eine Burganlage aus dem 11. Jahrhundert zurück.<sup>92</sup> Der Gebäudekomplex setzt sich aus vier hintereinander gestaffelten Höfen zusammen, die verschiedenen Bauphasen entstammen und mehrfach architektonische Veränderungen erfuhr.<sup>93</sup> Der älteste Teil ist jener der mittelalterlichen Hochburg, gegründet durch Rapoto von Ernstbrunn.<sup>94</sup> Er befindet sich im Norden der Anlage und ist durch einen mittelalterlichen Bergfried mit einem später hinzugefügten barocken Glockenhelm gekennzeichnet.<sup>95</sup> Im 16. Jahrhundert übernahm die Familie Sinzendorf die Herrschaft Ernstbrunn und in der Folge die Burg.<sup>96</sup> Es kam zu Umbauten im Bereich der beiden bereits vorhandenen Höfe im Norden sowie zur Erweiterung durch zwei Kompartimente im Süden, zunächst durch das ältere, später durch das neuere Vorschloss.<sup>97</sup> Eine erste ausführliche Transformationsphase fiel dabei in die Zeit des Grafen Rudolf von Sinzendorf, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Ernstbrunn residierte.<sup>98</sup> Zu diesem Zeitpunkt war es vor allem die festungsartige Front im Süden, die dem Schloss wehrhaften Charakter verlieh. Dokumentiert ist dieses Erscheinungsbild in einem Stich aus Georg Matthäus

---

<sup>92</sup> Bundesdenkmalamt 2010, S. 200.

<sup>93</sup> Ebd.

<sup>94</sup> Binder 1925, S. 125.

<sup>95</sup> Bundesdenkmalamt 2010, S. 200-201.

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Büttner/Madrtsch 1987, S. 57.

Vischers Werk *Topographia Archiducatus Austriae inferioris modernae* aus dem Jahr 1672 (Abb. 2).<sup>99</sup> In der von Offenheit und Fortschritt geprägten Epoche der Aufklärung war eine solche Verteidigungsanlage jedoch nicht mehr zeitgemäß. Dementsprechend folgte ab der Mitte des 18. Jahrhunderts eine weitere Etappe der Umgestaltung, die zunächst von Prosper Vater Johann Wenzel Eustach initiiert worden war.<sup>100</sup> Dieser engagierte für das Vorhaben der Errichtung einer von klassizistischen Formen geprägten Südfassade den in Frankreich ausgebildeten, portugiesischen Baumeister Emanuel Joseph von Herigoyen.<sup>101</sup> Das Modernisierungsprojekt wurde von Prosper aufgegriffen und fortgeführt, wobei dieser den Architekten und Bildhauer Benedict Henrici in seine Dienste genommen haben soll.<sup>102</sup> Das Ergebnis war eine klassizistische Schaufassade, die in ihrer Gestaltung mit niedrigen Geschossen und hohen Fenstern an englische Landhäuser erinnert (Abb. 3).<sup>103</sup> Ein turmartiger Pavillon erhebt sich über der Toreinfahrt, über der prominent das Sinzendorf'sche Familienwappen prangt.<sup>104</sup> Einen besonders dekorativen Blickfang bilden aber die vier groß dimensionierten, in Nischen gestellten klassizistischen Vasen, die das Portal flankieren. Ein Stich von Kilian Ponheimer (Abb. 4) zeigt die Südfassade von Schloss Ernstbrunn mit einem Pendant des westlichen Kanzleiflügels, das in der Realität jedoch nie ausgeführt wurde.<sup>105</sup> So kam die ursprünglich intendierte symmetrische Wirkung letztendlich nie zustande. Über die dahinterstehenden Gründe kann nur spekuliert werden, da zeithistorische Aufzeichnungen fehlen, die hierüber Auskunft geben. So könnte Prosper's plötzlicher Tod eine ebenso entscheidende Rolle gespielt haben wie die Problematik des finanziellen Aufwandes. Nichtsdestoweniger zeigt das Projekt der umfassenden Umgestaltung des Gebäudekomplexes von einer wehrhaften Festung zu einem zeitgemäßen Landsitz mit klassizistischer Schaufassade den Modernisierungswillen und Fortschrittsgedanken, den Prosper von Sinzendorf als Mäzen verfolgt hatte. Dass der Fokus auf der Front des Vorschlosses lag, dürfte auch in Zusammenhang damit zu sehen sein, dass die Anreise der Gäste von Süden erfolgte. Dadurch hatte die Fassade vor allem repräsentativen Charakter. Es scheint nachvollziehbar, dass Prosper die Umgestaltungsmaßnahmen nutzte, um sich als moderner und weltoffener Mäzen zu zeigen,

---

<sup>99</sup> Vischer 1672, Abb. 14.

<sup>100</sup> Bundesdenkmalamt 2010, S. 200. Kräftner 2016, S. 302. Reidel 1982, S. 21-22.

<sup>101</sup> Kräftner 2016a, S. 454. Johann Kräftner vermutet, dass Herigoyen ebenso für die Pläne des Schüttkastens im Schlosspark verantwortlich zeichnet. Reidel 1982, S. 21-22.

<sup>102</sup> Bundesdenkmalamt 2010, S. 200. Kräftner 2016, S. 302.

<sup>103</sup> Ruge 1996, S. 245.

<sup>104</sup> Büttner/Madritsch 1987, S. 60.

<sup>105</sup> Kräftner 2016, S. 310. Reidel 1982, S. 22.

eine Botschaft, welche die wehrhafte Festungsmauer des 17. Jahrhunderts kaum transportiert hätte.

Darüber hinaus ließ der Fürst aber auch in anderen Bereichen des Gebäudes Umbauarbeiten durchführen, wobei diverse innenräumliche Ausstattungen dem zeitgenössischen Geschmack angepasst wurden. So dürfte etwa die in ihren Grundzügen auf das 17. Jahrhundert zurückgehende katholische Schlosskapelle (Abb. 5), welche sich im nördlichsten Teil der mittelalterlichen Hochburg über zwei Geschosse hinweg erstreckt, unter Prosper erneuert worden sein.<sup>106</sup> Eine zentrale Rolle im Kontext architektonischer Transformation spielen außerdem der große Bildersaal im dritten Geschoss des nördlichen Traktes im dritten Hof und die im Westen anschließende Galerie,<sup>107</sup> welche jedoch in Verbindung mit der Sinzendorf'schen Kunstsammlung noch ausführlicher besprochen werden sollen. Des Weiteren seien die privaten Gemächer Prospers im Vorschloss hervorgehoben. Diese ließ der Mäzen im Empirestil ausgestalten und mit klassizistischem Interieur nach aktuellem Modegeschmack einrichten (Abb. 6).<sup>108</sup> Teile der Originalausstattung dieser Zimmer – der verzierte Holzfußboden, Mobiliar sowie klassizistische Wandpilaster – konnten bis in die Gegenwart bewahrt werden und bieten einen anschaulichen Eindruck von der ehemaligen Wohnsituation des Fürsten.<sup>109</sup> Direkt an die Gemächer Sinzendorfs anschließend wurde der sogenannte Petrefakten- beziehungsweise Steinsaal (Abb. 7) installiert, der für die Aufbewahrung der mineralogischen Sammlung des Fürsten gedacht war.<sup>110</sup> Es handelt sich um einen der markantesten Räume des Schlosses, welchem auch in Joseph von Hammer-Purgstalls poetischem Rundgang durch Schloss Ernstbrunn eine eigene Sequenz gewidmet wird.<sup>111</sup> Dem Orientalisten zufolge habe Prosper im Petrefaktensaal jedoch nur einen Teil seines außerordentlich umfassenden Bestandes an Exemplaren verschiedenster Gesteinsarten sowie versteinertem Holz gezeigt.<sup>112</sup> Die übrigen Objekte soll der Fürst in Kisten verstaut aufbewahrt beziehungsweise als Postamente oder Tischplatten zur kunsthandwerklichen Verarbeitung gebracht haben.<sup>113</sup> Der große Umfang dieser Sammlung macht einmal mehr deutlich, dass die Naturwissenschaften neben der Kunst zu den bevorzugten Interessensgebieten Sinzendorfs

---

<sup>106</sup> Bundesdenkmalamt 2010, S. 202. Büttner/Madritsch 1987, S. 58. Dies betrifft in erster Linie die Stuckdekoration.

<sup>107</sup> Bundesdenkmalamt 2010, S. 202.

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> Anm.: Die Information wurde einem persönlichen Gespräch mit Familie Reuss-Köstritz im Mai 2018 entnommen.

<sup>110</sup> Bundesdenkmalamt 2010, S. 202.

<sup>111</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 36.

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Ebd.

zählten. Durch die Nähe des Steinsaals zu den privaten Gemächern – es besteht ein Verbindungstrakt – hatte der Fürst unmittelbaren Zugang zu seiner Mineraliensammlung, deren Aufbewahrungsort zudem die Kunstaffinität des Mäzens widerspiegelt. Die dekorative Ausstattung des Saales ist inhaltlich auf den Nutzungszweck abgestimmt und in ihrer Ausführung von hoher künstlerischer Qualität. Die Wände werden von präzise gearbeiteten *Trompe-l'oeil*-Imitationen verschiedener Steinsorten geziert (Abb. 8).<sup>114</sup> Dieselbe Dekoration findet sich auch in den Wandkästen an der Westseite des Raumes, in denen die mineralogischen Stücke auf Konsolen lagernd präsentiert wurden (Abb. 9).<sup>115</sup> An der südlichen Schmalseite des Saales soll der Beschreibung Hammer-Purgstalls zufolge eine kolossale Gipsbüste Napoleons zur Aufstellung gefunden haben.<sup>116</sup> Sie soll nach dem Vorbild des von Canova geschaffenen Porträts des französischen Kaisers gefertigt worden sein und bringt nicht nur den Aspekt des Kunstsammelns, sondern auch ein politisches Element mit ein.<sup>117</sup> Immer wieder versuchte Prosper sich als staatsmännischer Patriot zu inszenieren, was vor allem im Kontext des skulpturalen Konzeptes des Gartens noch von Bedeutung sein wird. In Anbetracht dessen scheint es widersprüchlich, dass der Fürst offenbar auch ein glühender Verehrer Napoleons war.<sup>118</sup> Erwähnenswert ist außerdem die Gestaltung der Ostfassade des Raumes (Abb. 10), die Bezüge zur Antike aufweist.<sup>119</sup> Es handelt sich um eine verglaste Front, gegliedert durch massive dorische Säulen, ein Eindruck, der an antike Tempelfassaden erinnert. Zu einem späteren Zeitpunkt wurden die Öffnungen zwischen den Säulen vermauert.<sup>120</sup> Jüngste Renovierungsmaßnahmen bemühen sich darum, den ursprünglichen Zustand des Steinsaales zu rekonstruieren. Dementsprechend wurden die vermauerten Öffnungen wieder durchbrochen und mit Glas geschlossen, um die Suggestion von Offenheit zurückzugewinnen. Mit seiner räumlichen Zweckwidmung und seiner kunstvollen Ausstattung stellt der Petrefaktensaal die perfekte Symbiose jener beiden zentralen Interessensgebiete dar, in denen sich Prosper als leidenschaftlicher Sammler betätigte.

---

<sup>114</sup> Kräftner 2016, S. 314.

<sup>115</sup> Ebd. Hammer-Purgstall 1819, S. 36. Den Schilderungen Hammer-Purgstalls nach zu urteilen konnte der Raumeindruck bis heute in seinen Grundzügen bewahrt werden, wozu jedoch auch die jüngsten Renovierungsmaßnahmen wesentlich beitrugen.

<sup>116</sup> Ebd. Anm.: Dieser Abguss ist nicht mehr vorhanden.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Höflechner/Koitz-Arko/Wagner 2018, S. 367-368. Schemper-Sparholz 1997a, S. 266. Auch Fürst Nikolaus Esterházy zählte zu den Bewunderern Napoleons. Schemper-Sparholz 1997, S. 146. Canova schuf die Büste Napoleons in mehrfacher Ausführung, wobei Esterházy eine dieser Fassungen besaß.

<sup>119</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 34. Auch Hammer-Purgstall merkt diesen Vergleich schon 1819 an. Ruge 1996, S. 249.

<sup>120</sup> Anm.: Zitiert nach Erzählungen von Familie Reuss-Köstritz.

Zum Teil noch offen bleibt die Frage, welche Künstler respektive Baumeister Sinzendorf für sein umfassendes Umgestaltungsprojekt in seine Dienste nahm. Herigoyen und Henrici waren zuvor bereits in Verbindung mit der Fassade des Vorschlosses erwähnt worden. Neben diesen beiden ist auch der Steinschneider Jacobus Wanderl mit Arbeiten im Ernstbrunner Schlossgebäude belegt. Dieser scheint einerseits im *Eißl-Manuskript* auf,<sup>121</sup> andererseits ist er auch in Form einer Signatur im Rundsaal des Torturmes im Vorschloss (Abb. 11 u. 12) verewigt, welche die Ausstattung des Raumes durch Wanderl im Jahr 1813 bestätigt.<sup>122</sup> Johann Kräftner schlägt des Weiteren vor, dass auch der Italiener Giocondo Albertolli, der für seine aufwendigen, dekorativen Stuckornamente bekannt war und unter anderem für die Familie der Liechtenstein arbeitete, in Ernstbrunn tätig gewesen sein könnte,<sup>123</sup> was bis dato jedoch nicht eindeutig nachgewiesen werden konnte. Durch zeithistorisches Quellmaterial überliefert ist hingegen die Anstellung des aus Dresden stammenden Johann Gottfried Klinsky. Im Archiv der *Akademie der bildenden Künste* in Wien befindet sich ein Arbeitszeugnis aus dem Jahr 1804, das Prosper dem Künstler höchstpersönlich ausstellte.<sup>124</sup> In diesem bestätigt der Fürst, dass Klinsky über einen Zeitraum von drei Jahren hinweg verschiedenste Entwurfsarbeiten für die Architektur von Schloss Ernstbrunn erarbeitet hatte:<sup>125</sup>

*„Herr Johann Gottfried Klinsky hat bereits durch drey Jahre ferschiedene Gebäulichkeiten in meinem Schloß zu Ernstbrunn forgenommen, und ferfertiget, ferschiedene Vorschläge darzu erfunden, und gezeichnet, in selben sowohl in der Anlage als Ausführung der selben [...] solche gründliche Wissenschaft in der Theorie der Baukunst, und deren praktischen Anwendung gezeigt, daß derselbe wünscht, auch durch das Zeugniß meiner Zufriedenheit eine Art Belohnung seiner genommenen Mühe zu finden [...].“<sup>126</sup>*

Da Sinzendorf aber kaum weiter ins Detail geht, muss die Frage danach, welche Gebäudeabschnitte auf Pläne Klinskys zurückgehen, offen bleiben. Prosper nennt lediglich zweieinhalb Schuh starke Säulen, die aus einem Stück Stein gefertigt waren und offenbar auf einer Idee des Dresdner Architekten beruhten.<sup>127</sup> Ob hierbei jedoch die Säulen im Petrefaktensaal gemeint sein könnten, ist unklar, denn das Zeugnis erwähnt *„Säulen [...] in*

---

<sup>121</sup> Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 73a.

<sup>122</sup> Kräftner 2016, S. 313.

<sup>123</sup> Ebd., S. 302.

<sup>124</sup> UAAbKW, Verwaltungsakten fol. 268 ex 1804.

<sup>125</sup> UAAbKW, Verwaltungsakten fol. 268 ex 1804.

<sup>126</sup> UAAbKW, Verwaltungsakten fol. 268 ex 1804.

<sup>127</sup> UAAbKW, Verwaltungsakten fol. 268 ex 1804.

*einer Erhöhung des dritten Stockes*“,<sup>128</sup> was gegen den sich im zweiten Obergeschoss des Vorschlosses befindlichen Steinsaal sprechen würde.<sup>129</sup> Wenngleich keine konkret nachvollziehbaren Arbeiten Klinskys genannt werden, so stellt das Dokument aus dem Archiv der Akademie dennoch eine wichtige Quelle in Bezug auf die Recherche zu der unter Prosper erfolgten Bautätigkeit dar. Nicht zuletzt war Klinskys Bedeutung in Verbindung mit den architektonischen Veränderungen an Schloss Ernstbrunn von der fachspezifischen Forschung bislang völlig unbeachtet geblieben. Die Tätigkeit des Dresdner Künstlers für Sinzendorf könnte aber ebenso in Zusammenhang mit dem Konzept des Gartens von Relevanz sein, worauf im nächsten Unterkapitel Bezug genommen wird.

Viele der signifikanten baulichen Änderungen, die das Erscheinungsbild der Ernstbrunner Schlossanlage bis heute entscheidend prägen, sind also auf die Initiative Prosper von Sinzendorfs zurückzuführen. Mit der Transformation der südlichen Front von einer wehrhaften Festung zu einem zeitgemäßen Landsitz mit Fassade im klassizistischen Stil formte der Fürst den Charakter des Schlosses nachhaltig, wobei der Wunsch nach passender Inszenierung und Repräsentation, durchwegs mit Prosper's Dasein als Kunstmäzen verbunden, eine tragende Rolle gespielt haben dürfte. In diesem Kontext ist auch die Wichtigkeit des Gartens und des Konzeptes, das für dessen Neugestaltung entworfen wurde, nicht zu unterschätzen, was nun im Folgenden ausführlicher behandelt werden soll.

### **2.3.2. Der englische Landschaftsgarten**

Wie bereits mehrfach angesprochen, umfasste das groß angelegte Umgestaltungsprojekt der Ernstbrunner Schlossanlage nicht nur den Gebäudekomplex, sondern ebenso den weitläufigen Garten. Dieser ist seit dem 20. Jahrhundert jedoch stark verwildert und kann nur mehr in sehr groben Zügen einen Eindruck von dem Zustand Ende des 18. Jahrhunderts vermitteln (Abb. 13). Hinzu kommt, dass der Garten ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter der Herrschaft von Heinrich IV. Reuss-Köstritz weitere Veränderungen erfuhr.<sup>130</sup> Unter anderem wurden Begrenzungen entfernt und die Bepflanzung aufgestockt, wobei besonders die mittlerweile hochgewachsenen Solitärbäume hervorzuheben sind.<sup>131</sup>

Die Transformation des Gartens ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ist in einem engen Zusammenhang mit zeithistorischen Entwicklungstendenzen und Ideologien, denen Fürst

---

<sup>128</sup> UAAAbKW, Verwaltungsakten fol. 268 ex 1804.

<sup>129</sup> UAAAbKW, Verwaltungsakten fol. 268 ex 1804.

<sup>130</sup> Berger 2002, S. 187.

<sup>131</sup> Ebd. Hajós 1989, S. 173.

Prosper verhaftet war, zu sehen. Vor allem Géza Hajós unternahm in seinen Forschungen den Versuch, den Ernstbrunner Park im Kontext der Verbreitung und Popularisierung des englischen Landschaftsgartens auf dem europäischen Festland sowie dem Gedankengut von Aufklärung und Freimaurertum, dem auch Sinzendorf nahe gestanden haben dürfte, zu verorten.<sup>132</sup> In den 1780er beziehungsweise 1790er Jahren entsprach der auf den Prinzipien der Geometrie und Symmetrie beruhende Barockgarten nicht mehr dem aktuell vorherrschenden Modegeschmack.<sup>133</sup> So fand auch Prosper an der alten Ernstbrunner Gartenlage wenig Gefallen, dürfte er sich doch als progressives Mitglied eines intellektuellen Gesellschaftskreises verstanden haben.<sup>134</sup> In notwendiger Konsequenz entschied sich der Fürst dazu, den Park seines Landschlusses einer großräumigen Umgestaltung im englischen Stil zu unterziehen.<sup>135</sup> Das Konzept des Landschaftsgartens steht jenem der oftmals mit Frankreich in Verbindung gebrachten barocken Anlage diametral entgegen.<sup>136</sup> Während die letztere auf einer strengen Planmäßigkeit beruht, mit gleichmäßig respektive spiegelbildlich angelegten Wegen und Blickachsen sowie gestutzten Bäumen und Hecken, steht der englische Park für eine natürliche Entwicklung der Landschaft.<sup>137</sup> Künstlich geschaffene Formen wurden abgelehnt, die Schönheit des Ursprünglichen wurde zur obersten Maxime erhoben.<sup>138</sup> Dass dieser Leitsatz in den meisten Fällen allerdings nur ein nach außen gewahrter Schein ist,<sup>139</sup> wird sich auch am Beispiel Ernstbrunnens zeigen. Die Wurzeln der Idee und der Prinzipien des Landschaftsgartens sind also in England zu suchen, wo das neue Naturverständnis bereits ab den 1720er Jahren Verbreitung fand.<sup>140</sup> Der bedeutendste, mit dem neuen Gestaltungskonzept in Verbindung stehende Name ist jener William Kents, der in England ab der Mitte des 18. Jahrhundert tätig war.<sup>141</sup> Auf diese Vorbilder zurückgehend begann sich zeitverzögert ab den 1770er Jahren auch in Österreich das Modell des Landschaftsgartens durchzusetzen.<sup>142</sup> Prosper, der sich wissenschaftlichem und kulturellem Fortschritt gegenüber aufgeschlossen zeigte, zählte auch in dieser Angelegenheit zu den ersten adeligen Großgrundbesitzern, die in der Umgebung von

---

<sup>132</sup> Hajós 1989, S. 58.

<sup>133</sup> Kluckert 2007, S. 354.

<sup>134</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 22. Hammer-Purgstall berichtet davon, dass auf dem Semmelberg „[...] *schlecht gearbeitete und fast ganz zerfallene und nächstens ganz wegzuräumende Statuen* [...]“ zu finden seien. Es dürfte sich dabei um barocke Statuen gehandelt haben, möglicherweise jenes umfassende Figurenensemble, das in den Mauern der Zufahrt des Ernstbrunner Parks vermauert war und heute im Keller des Schlosses aufbewahrt wird.

<sup>135</sup> Hajós 1989, S. 173.

<sup>136</sup> Enge/Schröer 1994, S. 219. Kluckert 2007, S. 354.

<sup>137</sup> Ebd.

<sup>138</sup> Ebd. Hajós 1989, S. 28.

<sup>139</sup> Enge/Schröer 1994, S. 219.

<sup>140</sup> Hajós 1989, S. 28.

<sup>141</sup> Kluckert 2007, S. 352.

<sup>142</sup> Hajós 1989, S. 58.

Wien einen Park nach englischem Muster anlegten.<sup>143</sup> Zum einen ist die Transformation der Ernstbrunner Gartenanlage in Relation zu der Umgestaltung der Architektur des Vorschlosses zu sehen, zum anderen dürften aber auch ideelle Botschaften, die sich mit der Geisteshaltung Sinzendorfs treffen, eine Rolle gespielt haben. Adrian Buttler sieht die neue Lesart des Gartens als natürliche Landschaft parallel zu einer gesellschaftlichen Entwicklung, die sich im Sinne der Bewegung der Aufklärung in weiten Teilen Europas und auch in Österreich Ende des 18. Jahrhunderts zu vollziehen begann.<sup>144</sup> Die Befreiung der Natur, welche durch die Programmatik des Landschaftsgartens suggeriert wird, sei als Metapher für das Abschütteln eines gesellschaftspolitischen Korsetts und sozioökonomischer Zwänge zu verstehen.<sup>145</sup> Während der Barockgarten als Inbegriff eines feudalen Herrschaftssystems gesehen wurde, galt der englische Garten als Ausdruck von Aufbruch und Freiheit,<sup>146</sup> diese Aspekte decken sich mit den Wertevorstellungen freimaurerischer Organisationen, denen offenbar auch Sinzendorf nahe stand.<sup>147</sup> Die Verbindung zwischen masonischem sowie aufklärerischem Gedankengut und dem Landschaftsgarten hebt Hajós in seinen Ausführungen zu romantischen Gärten in der Gegend um Wien immer wieder hervor und stellt dabei den Ernstbrunner Schlosspark in eine Reihe mit Vergleichsbeispielen englischer Gärten wie Neuwaldegg, Cobenzl, Bad Vöslau, Pötzleinsdorf oder Laxenburg.<sup>148</sup> All diese Gärten sind auf Mitglieder der gesellschaftlichen, kulturellen und intellektuellen Elite der Wiener Gesellschaft zurückzuführen, denen Prosper in vielen Fällen auch persönlich verbunden war.

Im Kontext der Primärquellen wurde bereits erwähnt, dass der Zustand des Gartens Ende des 18. Jahrhunderts nur durch schriftliche und bildliche Quellen dokumentiert ist. Einige prominente Besucher wie der Fürst de Ligne oder Joseph von Eichendorff berichten in ihren Aufzeichnungen von den Eindrücken, die das Ernstbrunner Anwesen hinterlassen hat.<sup>149</sup> Besonders aber die Beschreibungen Hammer-Purgstalls sowie die Stiche von Kilian Ponheimer dem Älteren (Abb. 14 u. 15) bieten hervorragende Anknüpfungspunkte für eine Rekonstruktion des Gartens. Die Ansichten Ponheimers zeigen verschiedene Bereiche des Parks, welche zum Teil mit Staffagebauten wie einer mittelalterlichen sowie einer antiken Ruine oder dem sogenannten Neubrunnen angereichert sind. Letzterer ist der einzig erhalten gebliebene

---

<sup>143</sup> Hajós 1989, S. 173.

<sup>144</sup> Buttler 1982, S. 140-141. Hajós 1989, S. 27-28.

<sup>145</sup> Buttler 1982, S. 140-145. Kluckert 2007, S. 354.

<sup>146</sup> Hajós 1989, S. 28. Kluckert 2007, S. 354.

<sup>147</sup> Hajós 1989, S. 58. Die auch bei Hajós geäußerte Vermutung, dass Prosper von Sinzendorf Mitglied einer Freimaurerloge gewesen sein könnte oder zumindest dem masonischen Gedankengut verbunden war, ist nicht zuletzt auf die immer wiederkehrende freimaurerische Symbolik auf Schloss Ernstbrunn zurückzuführen.

<sup>148</sup> Ebd. Ebd., S. 75. Ebd., S. 90.

<sup>149</sup> Ebd., S. 173. Ludwigstorff 2001, S. 73.

Staffagebau.<sup>150</sup> Die artifiziell erzeugten Elemente sollten eine ästhetische Aufwertung der Natur bewirken, stehen jedoch dem Prinzip der Natürlichkeit des englischen Landschaftsgartens entgegen.

Eine besonders bedeutende Quelle in Verbindung mit dem Ernstbrunner Garten stellen die im Jahr 1819 bei Sartori abgedruckten Briefe Joseph von Hammer-Purgstalls dar, welche die ausführlichste zeitgenössische Schilderung des Ernstbrunner Geländes repräsentieren. Der Dichter gliedert seinen fiktiven Rundgang durch Prosper's Garten in einen oberen und unteren Teil.<sup>151</sup> Sein ausschweifend romantisierender Schreibstil erschwert es dem Leser jedoch oftmals, der imaginären Führung durch den Park zu folgen und eine konkrete Vorstellung von den räumlichen Zusammenhängen einzelner Bereiche zu erhalten. Nichtsdestoweniger liefert der Orientalist wertvolle Informationen zu dem ursprünglichen Erscheinungsbild des Landschaftsgartens. Hammer-Purgstall nennt nicht nur die verschiedenen Terrassen und Bepflanzungen, sondern Glas- und Lusthäuser und gibt vor allem eine detaillierte Deskription des Gartensaals, der an anderer Stelle noch von Bedeutung sein wird.<sup>152</sup> Seine Ausführungen geben einen Eindruck davon, welches Maß an Planung letztendlich hinter der Schaffung einer entsprechenden Anlage steht. Staffagebauten waren wichtige Elemente englischer Gartenkultur, sie machen aber die schon kurz angesprochene Diskrepanz zwischen Natürlichkeit und Planmäßigkeit offenbar.<sup>153</sup> Dieselbe Problematik ergibt sich durch künstlich geschaffene Wege, Teiche oder Bepflanzungen, die zwar nicht mehr strenge Symmetrie aufweisen mussten, aber dennoch von Menschenhand angelegt wurden.<sup>154</sup> So wird deutlich, dass die Idee der natürlichen Entwicklung der Natur im englischen Landschaftsgarten letztendlich bloß eine weitere romantisierte Vorstellung war, die nur bedingt Erfüllung finden konnte.

Bei der Konzeptfindung dürften aber nicht zuletzt auch die Wünsche und Vorstellungen des Auftraggebers, des Mäzens Sinzendorf eine bedeutende Rolle gespielt haben, vor allem auch im Hinblick auf die Installation verschiedener Denkmäler im Schlosspark, die in einem inhaltlichen Zusammenhang zueinander stehen. Prosper ließ in unterschiedlicher Ausführung die Porträts bedeutender Männer der Habsburger-Monarchie in seinem Garten aufstellen und

---

<sup>150</sup> Berger 2002, S. 186. Anm.: Die Größenverhältnisse auf Ponheimers Stich sind verzerrt wiedergegeben. Während sich der Neubrunnen auf der Grafik neben den Staffagefiguren wie ein großer, begehrter Tempelbau präsentiert, sind dessen Ausmaße in der Realität wesentlich kleiner dimensioniert.

<sup>151</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 3. Ebd., S. 19.

<sup>152</sup> Ebd., S. 8-11. Ebd., S. 17-19.

<sup>153</sup> Enge/Schröer 1994, S. 219.

<sup>154</sup> Ebd., S. 226.

brachte damit, wie Hajós darlegt, seinen eigenen Nationalstolz und sein historisches Bewusstsein zum Ausdruck.<sup>155</sup> Das erste Monument, dem der anreisende Besucher heute auf Ernstbrunn begegnet, ist jenes von Franz Graf Saurau. Auch Hammer-Purgstall nennt das Denkmal im Zuge der Schilderung seiner Durchquerung der Allee am Eingang des Parks, vorbei am Schüttkasten Richtung Schloss.<sup>156</sup> Die aus Sandstein gefertigte Stele zeigt auf der Vorderseite das Porträtmedaillon Sauraus (Abb. 16). Auf der Rückseite befindet sich die lateinische Inschrift *Hic Haec Hoc*, zitiert nach dem Schriftsteller Micheal Denis, deren Übersetzung unter der Figur einer Sphinx angebracht ist und den Einsatz des Politikers für das Vaterland lobt (Abb. 17).<sup>157</sup> Die Sphinx dürfte als Verweis auf Sauraus freimaurerische Mitgliedschaft zu lesen sein,<sup>158</sup> handelte es sich hierbei doch um ein Motiv, das über die sogenannte *Ägyptomanie* Eingang in die masonische Symbolik und damit verbunden in die freimaurerische Gartenarchitektur gefunden hatte.<sup>159</sup> Das Interesse an der masonischen Lebenswelt könnte eine weitere Verbindung zwischen Saurau und Sinzendorf dargestellt haben. Mit der Würdigung eines Freimaurers konnte Prosper gleichermaßen seine eigene Begeisterung für das Geheimbundwesen bekunden. In selber Weise geschieht dies bei einem weiteren Denkmal am Schlossvorplatz. Dort ließ Sinzendorf dem Feldmarschall Gideon Laudon ein Monument in der Form eines Obeliskens mit Porträtmedaillon errichten.<sup>160</sup> Laudon war wie Saurau Mitglied einer Freimaurerloge,<sup>161</sup> worauf der Obelisk als gängiges Symbol des Geheimbundwesens verweist.<sup>162</sup> Daneben steht aber vor allem wieder der Patriotismus Prospers im Vordergrund, wird doch ein weiterer wichtiger militärischer Verteidiger der Heimat geehrt.<sup>163</sup> Das Denkmal konnte nicht in seiner Gesamtheit bewahrt werden, wird jedoch bei Hammer-Purgstall schriftlich erwähnt und ist durch einen Stich von Johann Andreas Ziegler überliefert (Abb. 18).<sup>164</sup> Auf diesem befindet sich eine Inschrift, die den Namen *Heinrizi* nennt, was in der Forschung zu der Vermutung geführt hat, dass Benedict Henrici den Entwurf des Obeliskens und eventuell auch anderer Monumente geliefert hat.<sup>165</sup> Ein Fragment des Obeliskens befindet sich noch heute auf Ernstbrunn und ist dort an der Mauer neben der Toreinfahrt im zweiten Hof des Schlosses angebracht (Abb. 19). Hammer-Purgstall schreibt, dass in

---

<sup>155</sup> Hajós 1989, S. 90-91.

<sup>156</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 5-7.

<sup>157</sup> Ebd., S. 6. Retzer 1801, S. 41.

<sup>158</sup> Kodek 2011, S. 203-204.

<sup>159</sup> Buttlar 1995, S. 89. Wegener 2014, S. 101-102.

<sup>160</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 31-32.

<sup>161</sup> Kodek 2011, S. 203-204.

<sup>162</sup> Wegener 2014, S. 150.

<sup>163</sup> Hajós 1989, S. 90-91. Ruge 1996, S. 246-247.

<sup>164</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 31-32.

<sup>165</sup> Kräftner 2016a, S. 450.

unmittelbarer Nähe zu dem Monument für Laudon ein Denkmal für Fürst Metternich in Form einer Säule errichtet werden sollte.<sup>166</sup> Doch hat sich dieses weder im Original erhalten, noch ist es durch zeitgenössische Grafiken oder Beschreibungen überliefert, sodass sein Erscheinungsbild unklar bleiben muss. Da die Säule zum Zeitpunkt der Erwähnung Hammer-Purgstalls offenbar noch nicht aufgestellt war, ist zudem fraglich, ob sie jemals ausgeführt wurde. Das herausragende unter den Monumenten verdienstvoller Staatsmänner hätte aber eine monumentale Marmorbüste Kaiser Franz I. von Leopold Kiesling darstellen sollen, deren Errichtung auf der Anhöhe des *Semmelberges* gegenüber der Frontfassade des Schlosses angedacht war.<sup>167</sup> Zeitgenössischen Berichten zufolge konnte Kiesling zumindest das Gipsmodell anfertigen und in Ernstbrunn installieren.<sup>168</sup> Ob letztendlich auch die Marmorversion vollendet werden konnte, ist nicht belegt. Es existiert eine Ansicht von Schloss Ernstbrunn, welche neben dem Laudon-Obelisk am Schlossvorplatz auch die Büste Franz I. im Garten zeigt (Abb. 20). Den Plänen zur Präsentation eines kolossalen Porträts des Kaisers im Ernstbrunner Schlosspark kommt im Kontext der mäzenatischen Inszenierung Prospers vor allem aufgrund der Monumentalität der Idee eine wichtige Bedeutung zu. Dementsprechend soll die Büste an anderer Stelle noch ausführlicher behandelt werden.

Alle der genannten Denkmäler erinnern an prominente Persönlichkeiten der österreichischen Monarchie, deren Verdienste für das Vaterland der Fürst in ehrenvoller Memoria rühmen und damit gleichsam sein Geschichtsbewusstsein zum Ausdruck bringen wollte, wie Ruge anmerkt.<sup>169</sup> Hajós verwendet in diesem Kontext den Begriff des *Denkmalhains*, welcher in Hinblick auf die Platzierung der Monumente im Garten und damit in der freien Natur entsprechend erscheint und zudem den sentimental beziehungsweise romantisierenden Charakter im Lichte der zeithistorischen Geisteshaltung zum Ausdruck bringt.<sup>170</sup> Des Weiteren zeigt Sinzendorf auf diese Weise seinen Patriotismus und Nationalstolz. In dieselbe Programmatik ist auch die aus Metall gefertigte Sieges- oder Victoriasäule mit Nike-Figur, bei Hammer-Purgstall Friedensstatue genannt, einbezogen (Abb. 21).<sup>171</sup> In sentimentaler Erinnerung verkörpere, so Hajós, das von Johann Martin Fischer geschaffene Monument die glorreiche Zeit der Habsburgermonarchie.<sup>172</sup> Mit der Wahl des Gartens als Ort für die Installation des *Denkmalhains* ist allerdings nicht nur die Rolle der aufkeimenden Romantik in

---

<sup>166</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 31-32.

<sup>167</sup> Hebenstreit 1821, S. 338.

<sup>168</sup> Ebd., S. 339.

<sup>169</sup> Ruge 1996, S. 247.

<sup>170</sup> Hajós 1989, S. 90-91.

<sup>171</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 30.

<sup>172</sup> Hajós 1989, S. 90-91.

Verbindung zu sehen, sondern auch die Frage nach gezielter Repräsentation. So stellt der Park einen Zwischenbereich zwischen öffentlichem und privatem Raum dar und war zudem der erste Teil der Ernstbrunner Anlage, den Prosper's Gäste passieren mussten. In der Folge konnte Sinzendorf den Garten gezielt für die programmatische Inszenierung seiner Person nutzen.

Während die Künstler einzelner Monumente belegt sind, bleibt die Frage nach dem Urheber des Gesamtkonzeptes des Landschaftsgartens, der bis dato von der fachspezifischen Forschung nicht eindeutig identifiziert werden konnte, offen.<sup>173</sup> Johann Kräftner vermutet den auch an dem Umbau des Schlossgebäudes beteiligten Benedict Henrici zumindest hinter den Entwürfen für den Laudon-Obelisk.<sup>174</sup> Eine bisher noch nicht in Erwägung gezogene Überlegung betrifft den Dresdner Architekten Johann Gottfried Klinsky, der sich in seiner Heimat besonders als Gartengestalter einen Namen machen konnte.<sup>175</sup> Im Kontext der baulichen Änderungen am Schloss war bereits auf die urkundlich belegte Beteiligung Klinskys eingegangen worden. Das von Prosper ausgestellte Zeugnis im Archiv der Wiener Akademie bestätigt zwar nur, dass Klinsky am Ernstbrunner Gebäudekomplex gearbeitet hat,<sup>176</sup> dies schließt jedoch eine Mitwirkung an der Konzeptfindung der Gartenanlage nicht aus.

Park und Schloss wurden von Sinzendorf als Ort der Inszenierung genutzt. Neben der Aussage auf gesellschaftspolitischer Ebene konnte Prosper die Programmatik des Gartens und der Monumente ebenso dazu nutzen, sein Mäzenatentum zu präsentieren. Die Denkmäler stehen mit Leopold Kiesling und Johann Martin Fischer mit namhaften österreichischen Bildhauern des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Verbindung und zeigen, dass Prosper in der Lage war, bedeutende Künstler seiner Zeit für Aufträge zu gewinnen. Folglich sind beziehungsweise waren die Denkmäler des Ernstbrunner Gartens nicht nur Objekte, deren inhaltliche Botschaft den künstlerischen Wert übersteigen sollte, sondern in Anbetracht ihrer qualitativ hochwertigen Ausführung ebenso als eigenständige Kunstwerke zu betrachten. Der Park bildet damit als Ausstellungsraum gewissermaßen eine Erweiterung der Schlossgalerie. Sinzendorf nutzte also die Gestaltung von Schloss und Garten gezielt, um seinen Status, seine persönliche Geisteshaltung im Kontext zeithistorischer Diskurse sowie sein Verständnis von Ästhetik zum Ausdruck zu bringen, vor allem aber, um sein Wirken als Mäzen, das die soeben genannten Aspekte in sich vereint, zu repräsentieren. An der Grenze zwischen Privatheit und

---

<sup>173</sup> Hajós 1989, S. 173.

<sup>174</sup> Kräftner 2016a, S. 450.

<sup>175</sup> Benedik 2017, S. 106. Klinsky wurde vor allem für seine 1799 veröffentlichte Publikation *Versuch über die Harmonie der Gebäude zu den Landschaften* bekannt.

<sup>176</sup> UAAbKW, Verwaltungsakten fol. 268 ex 1804.

Öffentlichkeit bot der Park zudem die ideale Gelegenheit für eine Nutzung zum Zwecke der Inszenierung.

### **3. Die Kunstsammlung des Prosper von Sinzendorf auf Schloss Ernstbrunn**

Die vielseitigen Umgestaltungsmaßnahmen, die Prosper an der aus Familienbesitz übernommenen Ernstbrunner Schlossanlage durchführen ließ, dürften mitunter auch darauf abgezielt haben, den Sinzendorf'schen Stammsitz zu einem repräsentativen mäzenatischen Zentrum auszubauen. Nicht zuletzt steht ein Großteil der Aufträge, die Prosper in seiner Rolle als Kunstsammler und -förderer erteilte und der Erwerbungen, die er getätigt hatte, in einem engen Zusammenhang mit Ernstbrunn. Die Werke waren zur dekorativen Bereicherung des gesamten Schlossareals vorgesehen – so waren Objekte hochkarätiger Künstler nicht nur für die Innenausstattung des Gebäudekomplexes bestimmt, sondern auch für die ästhetische Aufwertung des Gartens, wobei einige Projekte lediglich theoretische Konstrukte bleiben sollten. Sinzendorfs Mäzenatentum war außerordentlich umfangreich und erstreckte sich sowohl auf verschiedene Definitionsbereiche als auch Produktionsformen von Kunst. Eine zentrale Rolle nimmt dabei die Gemälde- und Skulpturensammlung in der Galerie des Fürsten ein, deren Analyse – sowohl in inhaltlicher als auch stilistischer Hinsicht – wertvolle Hinweise zur Erarbeitung der Frage nach gewissen Interessens- beziehungsweise Sammlungsschwerpunkten Prosper liefern kann. Nichtsdestoweniger ist es gerade dieser Bestand, der in der kunsthistorischen Forschung bisher weitgehend vernachlässigt worden war. Dies dürfte auch darin wurzeln, dass die Sammlung nach dem Tod des Fürsten zerschlagen wurde und eine Erforschung des Bestandes somit ein hohes Maß an Rekonstruktionsarbeit erfordert. Dieses Vorhaben erweist sich aufgrund der eingangs bereits erwähnten, dünnen Quellenlage durchaus diffizil. Nichtsdestoweniger soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, den Bestand an Gemälden und Skulpturen aus dem Besitz Prosper aufzuarbeiten und damit ein Desiderat der österreichischen Kunstgeschichtsforschung zu füllen. Dabei soll neben dem Gesichtspunkt der Akzentsetzung in stilistischer, epochenbezogener und inhaltlicher Hinsicht auch der Umgang des Fürsten mit den Kunstwerken in Hinblick auf Präsentation und Bewahrung unter Einbeziehung des Aspektes von Schloss Ernstbrunn als Aufstellungskontext, in den Ausführungen Berücksichtigung finden.

### 3.1. Die Gemäldesammlung

Gemessen an dem Umfang an Werken dürfte der Bereich der Malerei im Vergleich zu jenem der Skulptur den größeren Teil innerhalb der Sinzendorf'schen Kunstsammlung eingenommen haben. Wie bereits erläutert, wurden im Zuge des Verkaufs von Prosper's Nachlass die Ölbilder zunächst in einer separaten Auktion 1823 angeboten,<sup>177</sup> 1825 kam dann eine kleinere Auswahl an Werken gemeinsam mit Kupferstichen und Zeichnungen noch einmal zur Versteigerung.<sup>178</sup> Im Gegensatz dazu gab es für Skulpturen aus Prosper's Besitz nie eine eigenständige Auktion, was ein weiteres Indiz dafür ist, dass es sich bei den Gemälden und Grafiken um den umfangreicheren Bestand handelte. Der einleitend kurz erwähnte Katalog, der begleitend zur Auktion der Ölbilder 1823 erschienen war, bildet ein wesentliches Fundament zur Erforschung von Prosper's Gemäldesammlung.<sup>179</sup> Mit einer Auflistung von mehr als fünfhundert Nummern stellt das Verzeichnis der Versteigerung gleichsam ein Inventar der Ölbilder dar – wenn auch der Abgleich mit anderen Quellen deutlich macht, dass der Auktionskatalog ebenso Lücken aufweist. Nicht alle Werke, die mit Sinzendorf'scher Provenienz und weiteren dokumentierten Nachweisen auf die Sammlung des Ernstbrunner Schlossherren zurückzuführen sind, waren offenbar auch in der Auktion angeboten worden. Dennoch formt der Index der 1823 zum Verkauf angebotenen Gemälde eine der wichtigsten Grundlagen in Hinblick auf die Aufarbeitung des Bestandes der Ernstbrunner Schlossgalerie. Einerseits kann mit Hilfe dieses Verzeichnisses ein Eindruck des Umfangs der Sammlung gewonnen werden, andererseits können Aussagen in Bezug auf Tendenzen zu gewissen Künstlern beziehungsweise regionalen Schulen und damit verbundener Stile sowie Sujets und Epochen getroffen werden. Zur besseren Veranschaulichung soll dabei auf konkrete Beispiele an Gemälden zurückgegriffen werden, deren Provenienz sich eindeutig auf Prosper von Sinzendorf zurückverfolgen lässt. Dass sich diese Bilder heute in bedeutenden europäischen Sammlungen befinden, macht des Weiteren die teils hohe Qualität der Werke deutlich. Dieses Urteil kann jedoch keineswegs auf alle Bilder der Sammlung bezogen werden, ist doch die Mehrzahl dieser weiterhin nur durch die Nennung im Katalog bekannt, was die Möglichkeit einer Einschätzung von künstlerischem Wert und Richtigkeit der Angaben nicht erlaubt. Um eine Vorstellung von der inhaltlichen Zusammensetzung der Altmeisterkunst in Prosper's Galerie zu erhalten, hilft es, einige jener

---

<sup>177</sup> Wiener Zeitung 1823, S. 445. Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823.

<sup>178</sup> Kat. Verst. Gemälde und Kupferstiche aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1825.

<sup>179</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823.

Gemälde exemplarisch herauszunehmen, deren Provenienz sich eindeutig auf die Sammlung Sinzendorf zurückführen lässt.

### **3.1.1. Prosper's Galerie der Alten Meister – ein exemplarischer Überblick**

Viele der im Verzeichnis von 1823 erwähnten Gemälde dürfte Sinzendorf in erster Linie für sein Ernstbrunner Schloss erworben haben.<sup>180</sup> Dort ließ er eigene Räumlichkeiten, die Galerie und den großen Bildersaal, für die Präsentation seiner Gemälde einrichten. Vor allem die dekorative Ausstattung der Galerie war sowohl formalästhetisch als auch in ikonographischer Hinsicht auf deren Funktionalität ausgerichtet. Damit wurde eine konzeptuelle Wechselbeziehung zwischen der Sammlung selbst und der dekorativen Gestaltung des Aufstellungsortes geschaffen. Letzterer bringt das Wirken Prosper's als Freund und Förderer der Künste mustergültig zum Ausdruck. Nicht zuletzt zeigt sich in diesem Zusammenhang besonders deutlich, welche Rolle dem Ernstbrunner Schlosskomplex als rahmengebendem Element in der Gesamtidee des Sinzendorf'schen Mäzenatentums zukommt. Die Raumsituation lässt Rückschlüsse auf den gesamten Präsentationskontext der Sammlung zu. Vom Bildersaal (Abb. 22), der sich an der Ostseite über zwei Zugänge erschließt, führt ein südwestlicher Verbindungsraum unmittelbar in die als Enfilade angelegte Galerie (Abb. 23). Dass diese direkt an den Bildersaal anschließt, diesem Konzept dürften durchaus logistische Überlegungen zugrunde liegen. So bot jene räumliche Verbindung Prosper die Möglichkeit, geladene Gesellschaften im Saal, der einer Aula für Festveranstaltungen gleicht, zu versammeln und im Anschluss daran unmittelbar durch die Galerie zu führen. Neben dem Gesichtspunkt des persönlichen Vergnügens stand sicherlich auch der Aspekt der Vorführung und Präsentation motivierend hinter dem Unternehmen des Aufbaus einer umfangreichen Kunstsammlung. Die Zimmerflucht der Galerie stellt in unmittelbarem Anschluss an den großen Saal die Erweiterung des Präsentationsraumes der Gemälde und Skulpturen dar. Eine deskriptive Schilderung beider Räumlichkeiten bildet den Abschluss des dritten der bei Sartori veröffentlichten Briefe Hammer-Purgstall's.<sup>181</sup> Dass der Orientalist den imaginären Rundgang durch Garten und Gebäudekomplex in dem für die Aufbewahrung der Kunstsammlung geschaffenen Bereich des Schlosses enden lässt, hebt den bedeutsamen Stellenwert hervor, welcher der Kunstsammlung in Korrelation mit dem Konzept der Umgestaltung der gesamten Schlossanlage zugeordnet war. Ebenso wird das Selbstverständnis und die damit verbundene Inszenierung Prosper's als Mäzen nach außen getragen. Die Überlieferungen Hammer-Purgstall's stellen die einzige

---

<sup>180</sup> Anm.: Unklar bleibt, wie viele Werke der Fürst aus Familienbesitz übernehmen konnte.

<sup>181</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 41-49.

zeithistorische Beschreibung von Galerie und Bildersaal dar und bieten damit die einmalige Möglichkeit, eine Vorstellung von dem ursprünglichen Erscheinungsbild der Räumlichkeiten zu erhalten. Dieses konnte, wie die Worte des Orientalisten offenbaren, in seinen Grundzügen bewahrt werden, wenngleich das Fehlen der Kunstsammlung einen wesentlichen Einschnitt bedeutet. Hammer-Purgstall beginnt seine Schilderung im großen Bildersaal. Er berichtet von roten Wänden, welche zahlreiche, den unterschiedlichsten Schulen zurechenbare Ölbilder zierten:<sup>182</sup>

*„Die ganze hintere Breite des dritten Hofes ist der große Bildersaal, dessen rothspalierte Wände mit den Gemälden der Meister aller Schulen behangen sind.“*

Dabei dürfte es sich um einen Teil jenes Bestandes gehandelt haben, der im Auktionskatalog von 1823 gelistet wird. Auch heute noch präsentiert sich der Saal mit roten Wänden, jedoch ohne Gemäldesammlung. Die aufwendig gestaltete Stuckdecke, deren Dekor Johann Kräfner stilistisch in die Nähe des bekannten Stuckateurs Giocondo Albertolli rückt, ist auf die Zeit Prosper zurückzuführen (Abb. 24).<sup>183</sup> An ihr manifestiert sich jene Aura prunkvollen Glanzes, die der Saal in seinem originären Zustand mitsamt der an den Wänden präsentierten Bildersammlung ausgestrahlt haben muss. In seiner Deskription nennt Hammer-Purgstall des Weiteren einen Abguss der berühmten antiken Skulptur des *Apollo von Belvedere*, der an der östlichen Wand des Saales Aufstellung gefunden hatte, wo heute nur mehr der Sockel der Statue steht (Abb. 25).<sup>184</sup> Dort befindet sich außerdem ein Gemälde, welches das Porträt Prosper als fingierte Stein- oder Gipsbüste zeigt. Hammer-Purgstalls Beschreibung setzt dann mit der südwestlich an den Festsaal anschließenden Galerie fort. Der Zeitgenosse berichtet von einer von zwei Säulen gerahmten Glastüre, durch die sich dem Besucher der Blick auf einen langen Korridor mit weiteren Säulen und Gemälden öffnet, an dessen Ende eine weiße Figur mit schwarzer Bekleidung zu erkennen sei – eine antike Statue der Isis, wie sich später herausstellen soll.<sup>185</sup> Der Dichter vergleicht seinen ersten Eindruck des Blicks in die Galerie mit einer von einer Camera obscura geworfenen Bildaufnahme.<sup>186</sup> Erst beim Durchschreiten, so der Orientalist, würde dem Eintretenden bewusst, dass es sich weniger um einen Gang als um eine

---

<sup>182</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 41.

<sup>183</sup> Kräfner 2016, S. 316. Kräfner weist darauf hin, dass Albertolli auch für die Ausstattung des Stadtpalais der Liechtenstein verantwortlich zeichnen soll.

<sup>184</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 41.

<sup>185</sup> Ebd., S. 42.

<sup>186</sup> Ebd.

Abfolge sechs hintereinander gereihter, sich jeweils zur Rechten des Betrachters öffnenden Räumlichkeiten handle,<sup>187</sup> eine sogenannte *Enfilade*:

*„Indem man unter der Betrachtung der Gemählde von beyden Seiten voraus schreitet, bin ich bis zum Kamine gekommen, ohne eine andere Thür des Saales als wo ich hereingekommen, zu vermuthen; siehe da! Erblicke ich auf einmahl zur Linken eine lichte, helle, lange, und durch das Spiel der Perspective noch verlängerte Gallerie von Säulen und Gemählten, [...] an deren Ende eine in dieser Entfernung nicht deutlich genug zu erkennende Statue aus weißem Marmor mit schwarzer Bekleidung zu sehen. Die Überraschung ist so groß, und weil man in die Gallerie nur durch eine sechzehn Schuh hohe Glasthür mit Spiegelgläsern hindurchsieht, so zauberlich, daß man wirklich das Ganze für das Spiel einer optischen Täuschung, einer Camera oscura, oder chiara zu halten versucht ist. [...] Da der in die Gallerie hineinsehende nur die doppelte Säulenreihe der sechs kleinen Zimmer, und keineswegs die Fenster derselben sieht, so ist die Wirkung um so täuschender; erst wenn man hineingegangen, erkennt man, daß diese Gallerie aus einer Reihe von sechs kleinen Zimmern besteht, deren jedes eine Gemähldeammlung für sich enthält.“<sup>188</sup>*

Die formale Gestaltung des großen Saals wurde in der Galerie fortgesetzt. Eine rote Wandbespannung und Gemälde in goldenen Rahmen prägten den Raumeindruck.<sup>189</sup> Des Weiteren hätten vergoldete Kerzenleuchter aus Holz, die vor allem bei besonderen Anlässen zum Einsatz kamen, dafür gesorgt, die Räume in warmes Licht zu tauchen.<sup>190</sup>

*„Sowohl in dem Saale als in der Gallerie ist längs der Wand eine Reihe von reichvergoldeten hölzernen Wandleuchtern angebracht, um bey außerordentlichen Gelegenheiten und Festen auf die Gemählde das Licht der hellsten Fackelbeleuchtung auszugießen. Denke dir das Licht von mehr als einem halben Tausend goldener Leuchter von den goldenen Rahmen der Gemählde widergestrahlt, und über die Meisterstücke der Kunst nach allen Gegenden ausgegossen, und du wirst dich in einem Zaubersaale von Eldorado wännen.“<sup>191</sup>*

Hammer-Purgstalls Beschreibung bezieht zudem auch die Türrahmen mit ein, welche aus kannelierten tuskanischen Holzsäulen gebildet wurden und deren Farbton an ägyptischen

---

<sup>187</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 43.

<sup>188</sup> Ebd., S. 42-43.

<sup>189</sup> Ebd., S. 43.

<sup>190</sup> Ebd.

<sup>191</sup> Ebd.

Granit erinnere.<sup>192</sup> Über dem Türsturz, so der Dichter, hätte sich je ein Segmentbogen mit dem Gemälde einer Muse befunden (Abb. 26),<sup>193</sup> was einen ikonographisch-inhaltlichen Bezug zur Funktion der Zimmerflucht darstellt. Dem gegenwärtigen Besucher von Schloss Ernstbrunn wird beim Lesen der zeithistorischen Deskription der Galerie schnell offenbar, dass das Erscheinungsbild der Räumlichkeiten bis heute in seinen Grundzügen bewahrt werden konnte. Während die Glastüre, die ursprünglich den Eingang zur Galerie markiert hatte, nicht mehr vorhanden ist, sind die rote Wandbespannung, die Kerzenhalter, die tuskanischen Säulen und die Bilder der Musen über den Türöffnungen auch aktuell noch anzutreffen.<sup>194</sup> So bildet nur das Fehlen der Kunstsammlung einen wesentlichen Unterschied zu der von Hammer-Purgstall abgegebenen Beschreibung des ursprünglichen Zustandes der Galerie.

Was den Bestand an Gemälden betrifft, geht Hammer-Purgstall nicht weiter ins Detail und spricht lediglich von Werken verschiedener Schulen.<sup>195</sup> So lässt sich nur vermuten, dass ein Großteil jener Werke, die in dem Auktionskatalog von 1823 gelistet sind, die Wände der Ernstbrunner Galerie zierte, war das aufwendig umgebaute Landschloss doch der Augenstern des Fürsten. Nichtsdestoweniger muss bedacht werden, dass Prosper noch weitere Besitzungen verwaltete und mit Sicherheit auch diese mit Kunst ausgestattet hatte. Das Verzeichnis der aus dem Nachlass Sinzendorfs verkauften Gemälde sollte also nicht gezwungenermaßen als ein Inventar des Ernstbrunner Kunstschatzes betrachtet werden, wobei davon auszugehen ist, dass der Großteil der Werke tatsächlich in der Schlossgalerie gezeigt wurde. Doch wie sah nun der Kernbestand der Sammlung an Ölbildern aus, wo lagen die regionalen, epochenbezogenen und stilistischen Schwerpunkte? Ein erster Blick in den Katalog macht bereits deutlich, dass Prosper quer durch die unterschiedlichsten regionalen Schulen sammelte: es fand sich italienische, niederländische, französische und altdeutsche Kunst in seinem Besitz. Gleichermäßen trug er verschiedenste Sujets zusammen. So war vom religiösen und mythologischen Historienbild über das Porträt hin zum Genre, zur Landschaft und zum Stilleben die gesamte Bandbreite von der höchsten bis zur niedrigsten Gattung vertreten. Der Beginn des zeitlichen Rahmens ist mit der Renaissance anzusetzen und endet mit der damaligen Gegenwartsmalerei des späten 18. Jahrhunderts. Viele Werke sind in dem Verzeichnis lediglich mit einem allgemeinen Überbegriff der regionalen oder künstlerischen Schule, der sie zuzurechnen sind, betitelt und dürften von weitgehend unbekanntem Malern geschaffen worden sein. Daneben finden sich aber

---

<sup>192</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 43.

<sup>193</sup> Ebd.

<sup>194</sup> Anm.: Die Wandbespannung sowie Kerzenleuchter entstammen nicht mehr der Zeit Prosper's, sind der Originalausstattung jedoch nachempfunden.

<sup>195</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 41.

auch bekannte Namen wie Anthonis van Dyck, Peter Paul Rubens, Guido Reni, Pieter Breughel der Ältere, Jusepe de Ribera, Lucas Cranach oder Albrecht Dürer, um nur einige zu nennen.<sup>196</sup> Durch die Zerschlagung der Sammlung im Jahr 1823 und die spärliche Dokumentation derselben ist es jedoch nur in sehr wenigen Fällen möglich, den Verbleib der Gemälde nachzuweisen. Daher bleibt auch fraglich, welches Maß an Wahrheitsgehalt den im Katalog getätigten Zuschreibungen tatsächlich zugesprochen werden kann. Einige vermeintliche Arbeiten Cranachs sowie der *Heilige Eustach* Dürers aus dem Sinzendorf'schen Auktionskatalog tauchen beispielsweise noch Mitte des 19. Jahrhunderts in Joseph Hellers Werksverzeichnissen als Originale der beiden Künstler auf.<sup>197</sup> Da jedoch keines der bei Heller angeführten Bilder heute nachweisbar ist, muss offen bleiben, ob Prosper Gemälde der Meister, oder doch Kopien beziehungsweise Werkstattarbeiten besessen hatte. Denn nicht selten stellt sich in solchen Fällen weit später heraus, dass die ursprünglichen Zuschreibungen nicht standhalten können. Ein konkretes Beispiel aus der Sammlung Sinzendorf stellt ein Kinderporträt aus dem Frankfurter Städelmuseum dar (Abb. 27), das in der Auktion 1823 als ein Werk Peter Paul Rubens' verkauft worden war.<sup>198</sup> Jüngste Forschungen konnten das Bild allerdings durch eine glaubhaft dargelegte stilistische Analyse dem niederländischen Maler Cornelis de Vos zuschreiben.<sup>199</sup> Ein Vergleich mit einem Familienporträt des Künstlers lässt zudem darauf schließen, dass es sich bei dem porträtierten Kind um Susanna, die jüngste Tochter de Vos' handelt.<sup>200</sup>

Das Porträt zählt also zu jenem geringen Anteil an Gemälden der Sammlung Sinzendorf, die bis heute nachweisbar sind. In Wien, wo die Versteigerung der Bilder aus dem Nachlass Prospers stattfand, konnten im Zuge der für die vorliegende Masterarbeit erfolgten Rechercharbeiten vier Werke ausfindig gemacht werden, die auch tatsächlich in der österreichischen Hauptstadt verblieben waren, allein drei von diesen in der Sammlung der Fürsten Liechtenstein. Das vierte Beispiel ist ein *Tromp-l'oeil*-Stillleben von Samuel van Hoogstraten aus dem Jahr 1655, das Toilette-Artikel und einen Brief zeigt, welche mit einem Nagel an der Tür eines Holzschrankes befestigt sind (Abb. 28).<sup>201</sup> Das Werk kam über die Sammlungen Jäger, Gsell und Wurzbach-Tannenberg letztendlich in den Besitz der *Akademie*

---

<sup>196</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823.

<sup>197</sup> Heller 1827, S. 263. Heller 1854, S. 104. Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823, S. 51, Nr. 304.

<sup>198</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823, S. 47, Nr. 283.

<sup>199</sup> Tieze 2009, S. 650-656.

<sup>200</sup> Ebd. Neben der physischen Ähnlichkeit wird dabei auf ein Amulett hingewiesen, das in beiden Bildnissen auftaucht.

<sup>201</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823, S. 30, Nr. 135.

*der bildenden Künste*.<sup>202</sup> Das unter dem Stichwort der Augentäuschung entstandene Stillleben, das durch seine detailgetreue Wiedergabe der dargestellten Alltagsgegenstände überzeugt,<sup>203</sup> spielt mit den Mechanismen der menschlichen Wahrnehmung und könnte so das Interesse des wissenschaftlich aufgeschlossenen Sinzendorf geweckt haben. Ähnlich präzise fallen auch die Stilllebendarstellungen Johann Baptist Drechslers aus, der Pflanzen und Tiere mit akribischer Genauigkeit auf die Leinwand brachte, was Prosper's Wissbegierde den Naturwissenschaften gegenüber widerspiegelt. Zwei dieser so zahlreich in der Galerie des Fürsten vorhandenen Werke Drechslers zählen zu jenen vier Gemälden, die Johann I. Liechtenstein bei der Auktion 1823 erworben hatte, wobei wiederum nur eines der beiden bis heute in der Sammlung verblieben ist, nämlich das *Hühnervolk* von 1790 (Abb. 29). Das andere Beispiel, das *Früchtestillleben mit Hähnen, von einem Raubvogel angefallen*, ebenfalls 1790 entstanden, ist mittlerweile nicht mehr Teil der Sammlung, da es im Jahr 2011 über *Sotheby's* in London versteigert worden war.<sup>204</sup> Die zwei weiteren Bilder, die neben den Werken Drechslers von Liechtenstein erstanden werden konnten und bis heute das Inventar der Sammlung der fürstlichen Familie bereichern, sind eine *Große Waldlandschaft mit Flucht nach Ägypten* von Jaques d'Arthois (Abb. 30), in die Mitte des 17. Jahrhunderts zu datieren, sowie die Darstellung der *Erschaffung des Menschen durch Prometheus* von Heinrich Friedrich Füger aus dem Jahr 1790 (Abb. 31).<sup>205</sup> Letzteres dürfte schon zur Zeit Sinzendorfs als Glanzstück der Ernstbrunner Gemäldesammlung gegolten haben, war dementsprechend aus dem übrigen Bestand an Bildern herausgenommen worden und soll in der Folge auch in der vorliegenden Masterarbeit im Anschluss an die allgemeine Besprechung der Galerie noch einmal separat behandelt werden.

Doch nicht alle Werke, deren Provenienzen sich auf Prosper's Sammlung zurückführen lassen, sind im Auktionskatalog eindeutig identifizierbar. Mitte des 19. Jahrhunderts gingen zwei Bilder mit Sinzendorf'scher Provenienz in die Sammlung Hoser über und kamen von dieser als Schenkung an die *Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag*, der späteren *Nationalgalerie*, wo sie sich bis heute befinden.<sup>206</sup> Während eines der beiden Gemälde, die Darstellung einer Waldstraße von Guillam Du Bois (Abb. 32), im Auktionskatalog mit der Nummer 368 gelistet wird,<sup>207</sup> scheint das zweite Werk von Gerbrandt van de Eeckhout, *Eliezer*

---

<sup>202</sup> Trnek 1992, S. 236.

<sup>203</sup> Ebd.

<sup>204</sup> URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.206.html/2011/old-master-british-paintings-day-sale-111034> (01.09.2019, 21:06)

<sup>205</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823, S. 67, Nr. 412.

<sup>206</sup> Hoser 1846, S. 27. Ebd., S. 203.

<sup>207</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823, S. 65, Nr. 368.

und *Jacob am Brunnen* (Abb. 33), nicht in dem Verkaufsverzeichnis aufgeführt zu sein.<sup>208</sup> Nicht eindeutig im Katalog zu identifizieren ist auch ein weiteres Beispiel, das eine Himmelfahrt Maria Magdalenas zeigt und der Werkstatt Gisueppe Cesaris zugeschrieben wird. Damals noch für ein Original des Meisters selbst gehalten, wurde das Gemälde 1830 bei Jean Duchesne als Teil der Sammlungen Sinzendorf und Gruttner erwähnt,<sup>209</sup> 2015 wurde es als Werkstattarbeit über Bonhams in Oxford versteigert.<sup>210</sup> Im Versteigerungskatalog wird mit der Nummer 284 ein Werk genannt, das eine vergleichbare Szene zeigen soll. Dieses wird jedoch dem Maler Simon Cantarini zugeschrieben und wurde laut handschriftlicher Anmerkung als Arbeit Domenichinos verkauft.<sup>211</sup> Ob ein Zusammenhang zu dem 2015 über Bonhams versteigerten Gemälde besteht, ist unklar.<sup>212</sup> Zwar zeigt es eine Gruppe von Engeln, die Maria Magdalena in den Himmel trägt, wie dies auch die kurze Beschreibung des Gemäldes im Auktionskatalog erwähnt, allerdings wird in dem Inventar des Weiteren von einer schönen Landschaft in der unteren Hälfte der Darstellung gesprochen, die in dem Werk, das dem Umkreis Cesaris zugeschrieben wird, nicht auszumachen ist. Eindeutig nicht im Katalog von 1823 gelistet ist Fügers Darstellung der *Dido* respektive der *Ariadne auf Naxos* (Abb. 34), heute im Besitz der *Eremitage* in St. Petersburg.<sup>213</sup> Allerdings berichtet Prosper Zeitgenosse Füessli 1801 davon, dass sich das Werk gemeinsam mit dem *Prometheus* auf Schloss Ernstbrunn befunden habe, was die Zugehörigkeit des Bildes zur Sinzendorf'schen Sammlung belegt.<sup>214</sup> Neben der *Ariadne* und dem *Prometheus* soll Prosper dem Auktionskatalog von 1823 zufolge eine weitere mythologische Szene von Füger, nämlich *Sokrates vor den Richtern*,<sup>215</sup> sowie eine Darstellung der *Madonna mit Kind* besessen haben.<sup>216</sup>

### 3.1.2. Heinrich Friedrich Fügers *Prometheus* – Prosper's Fackelträger der Moderne

Sinzendorf war es also gelungen, einen beachtlichen Bestand an altmeisterlicher Malerei zusammenzutragen. Die geschlossene Präsentation dieser Gemälde in Galerie und Bildersaal dürfte dennoch dazu beigetragen haben, dass die Werke vorrangig in ihrer Gesamtheit überzeugen konnten. Auch Hammer-Purgstall nimmt im Zuge seiner ausführlichen Beschreibung der Innenräume von Schloss Ernstbrunn keines der Bilder explizit heraus,

<sup>208</sup> Hoser 1846, S. 27. Ebd., S. 203. Bartilla 2012, S. 131. Ševčík 2012, S. 140-141.

<sup>209</sup> Duchesne 1830, S. 116.

<sup>210</sup> URL: <https://www.bonhams.com/auctions/22697/lot/108/> (10.08.2019, 20:33)

<sup>211</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823, S. 47, Nr. 284.

<sup>212</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823, S. 47, Nr. 284.

<sup>213</sup> Keil 2009, S. 288, WV 281.

<sup>214</sup> Füessli 1801, S. 76.

<sup>215</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823, S. 27, Nr. 172.

<sup>216</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 17. Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823, S. 29, Nr. 180.

sondern handelt die Sammlung lediglich oberflächlich ab. Eine Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang jedoch das vorhin bereits erwähnte Werk *Die Erschaffung des Menschen durch Prometheus* von Heinrich Friedrich Füger, das schon unter Prosper durch eine hervorgehobene Präsentation im Gartensaal eine besondere Stellung erhielt und auch bei der Versteigerung des Nachlasses 1823 offenbar bewusst an das Ende der Auktion gerückt wurde (Abb. 31).<sup>217</sup> Das Gemälde besticht durch seine meisterhafte Komposition, seine ausdrucksstarke Bildsprache, seine herausragende Wiedergabe von Stofflichkeit und den gelungenen Einsatz einer komplementären Farbpalette. Es handelt sich um ein Glanzstück klassizistischer Malerei, das durch das Prestige des dahinterstehenden Künstlers, einem Hauptvertreter der Stilepoche, weitere Aufwertung erfährt. Der aus Heilbronn stammende Füger war in Wien nicht nur zum Hofmaler, sondern auch zum Direktor der Akademie berufen worden,<sup>218</sup> eine Position die ihm Ansehen sowie künstlerischen Erfolg einbrachte und sein Wirken für Mäzene aus dem Umfeld der Institution attraktiv erscheinen ließ. Ein in einer Ausgabe der *Allgemeinen Zeitung München* erschienener Nachruf auf Füger aus dem Jahr 1818 berichtet davon, dass Sammler wie Czernin, Fries und Sinzendorf um den Erwerb der Arbeiten des Malers konkurrierten.<sup>219</sup>

Im Verzeichnis der Sinzendorf'schen Auktion scheint die Darstellung des Prometheus mit 583 als vorletzte Nummer auf, nur gefolgt von einer Sammelnummer für diverse, nicht genauer definierte Werke.<sup>220</sup> Fügers mythologische Szene dürfte also auch bei der Auktion eine Art Höhepunkt dargestellt haben, was sich letztendlich im Status des Käufers widerspiegelt, handelt es sich bei diesem doch um Fürst Johann I. von Liechtenstein.<sup>221</sup> Dass *Die Erschaffung des Menschen durch Prometheus*, wie zuvor schon besprochen, in die wichtigste fürstliche Privatsammlung Europas Eingang fand, unterstreicht den künstlerischen Stellenwert der Arbeit. Diesen hervorzuheben, daran war offensichtlich auch Prosper gelegen. Sinzendorf bemühte sich um eine differenzierte Darbietung des Werks, um dieses von den übrigen, sich in seinem Besitz befindlichen Gemälden deutlich abzugrenzen. So wurde es weder im großen Bildersaal, noch in der Schlossgalerie gezeigt, sondern separat im sogenannten Gartensaal.<sup>222</sup> Bezeugt ist dies durch Hammer-Purgstalls ersten Brief aus Ernstbrunn. Die eindrucksvolle Beschreibung, die der Dichter von der räumlichen Situation gibt, lässt einen anschaulichen Eindruck von dem

---

<sup>217</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823, S. 93, Nr. 583. Im Katalog zum Verkauf der Ölbilder scheint bei entsprechendem Werk als Zusatz die Bemerkung „*Excellent tableau de galérie*“ auf. Keil 2009, S. 270, WV 226.

<sup>218</sup> Wurzbach 1859, S. 1.

<sup>219</sup> Allgemeine Zeitung München 1818, S. 602.

<sup>220</sup> Kat. Verst. Sammlung der Gemälde aus dem Nachlass Fürst Prosper von Sinzendorf 1823, S. 93, Nr. 583.

<sup>221</sup> Falke 1873, S. 156, Kat.-Nr. 1362.

<sup>222</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 17.

Ambiente, in das Fügers Darstellung des Prometheus eingebettet war, gewinnen. Der Gartensaal soll an zwei Seiten durch dorische Säulen gegliedert und durch Glasscheiben geschlossen gewesen sein, sodass zumindest optisch die Illusion von Offenheit suggeriert wurde.<sup>223</sup> Der von Hammer-Purgstall geschilderte Anblick erinnert an die Ostfassade des Steinsaales. Das Gestaltungsprinzip selbst lässt wiederum an altertümliche Tempelfassaden denken, was Prosper's Vorliebe für die Antike zum Ausdruck brachte und zudem einen passenden Rahmen für Fügers klassizistisches Gemälde bildete. Auf einem Plan des *Eißl-Manuskriptes* (Abb. 35), der den Schlossvorplatz sowie einen Teil des Gartens skizziert, ist der Gartensaal der südlichen Front des Gebäudekomplexes gegenüberliegend eingezeichnet, was erstmals eine exakte Lokalisierung des Baus ermöglicht.<sup>224</sup> Hammer-Purgstall's Beschreibung impliziert, dass offenbar auch der Innenraum des Saales aufwendig gestaltet war, denn neben dem Prometheus dürfte vor allem der dekorative Fußboden ein Blickfang gewesen sein.<sup>225</sup> Zusammengesetzt aus verschiedenfarbigen Marmorsorten, Serpentin und Tonziegeln ergab sich ein aufwendig gestaltetes Muster, dessen Mittelpunkt eine Rosenblüte bildete.<sup>226</sup> Laut den Aufzeichnungen des *Eißl-Manuskriptes* war Jacobus Wanderl, Prosper's designerter Haus-Steinschneider, für die Herstellung des Fußbodens verantwortlich.<sup>227</sup>

Der die Fackel schwingende Prometheus soll Hammer-Purgstall zufolge sinnbildlich über dem Kamin platziert gewesen sein.<sup>228</sup> Die Darstellung bezieht sich auf jene Sequenz des antiken Mythos, in welcher der Titan den Göttern das Feuer stiehlt, es zu den Menschen trägt und diesen so das Leben zurückgibt.<sup>229</sup> Füger brachte den Inhalt virtuos auf die Leinwand, indem er den Unterschied zwischen der leblosen Hülle des Menschen und des tatkräftigen Prometheus mittels der Körperhaltung der Figuren, farblicher Gegensätze und präzise ausgeführter Stofflichkeit besonders eindrucksvoll inszenierte<sup>230</sup>. In sich gesunken kauert in der linken unteren Bildecke ein Mann, dessen Hautfarbe ein gräuliches Kolorit aufweist. Der Gestaltung seiner Physiognomie haftet etwas Blockhaftes, Skulpturales an, sodass hier die Arbeit eines Bildhauers vermutet werden könnte. Besonders deutlich wird dies im Vergleich zu dem realitätsgetreuen Inkarnat des die Bildkomposition dominierenden Titans.<sup>231</sup> Dieser optisch hervorgehobene Kontrast zwischen den beiden Figuren, der zusätzlich von der Lichtregie

---

<sup>223</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 17.

<sup>224</sup> Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 229.

<sup>225</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 17.

<sup>226</sup> Ebd.

<sup>227</sup> Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 73a.

<sup>228</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 18.

<sup>229</sup> Kräftner 2016b, S. 178.

<sup>230</sup> Ebd.

<sup>231</sup> Ebd.

unterstrichen wird, soll verdeutlichen, dass der Mensch den Odem des Lebens erst durch das ihm von Prometheus zugeführte Feuer wieder erlangen wird.<sup>232</sup> Mit der Bemühung um die Wiedergabe skulpturaler Elemente im Medium der Malerei greift Füger gewissermaßen auch den Aspekt der Paragone auf.<sup>233</sup> Zugleich bringt er damit die beiden wesentlichen mäzenatischen Betätigungsfelder Prospers ins Spiel: die Malerei und die Skulptur. Im Bereich der letzteren konnte sich Sinzendorf als engagierter Förderer klassizistischer Bildhauer einen Namen machen, was im Anschluss noch genauer thematisiert wird. Die Gemäldesammlung des Fürsten war hingegen zu einem Großteil von Altmeisterkunst geprägt, sodass die zeitgenössische klassizistische Arbeit Fügers in diesem Kontext herausstach. *Die Erschaffung des Menschen durch Prometheus* kann als ein mustergültiges Beispiel klassizistischer Malerei gelten, wofür besonders die zentrale Figur des Titanen Parade steht. Der Fackelträger scheint in energischer Handlung abgebildet, zugleich aber wirkt er in seiner Bewegung eingefroren und strahlt heroische Ruhe aus, wozu nicht zuletzt auch seine überwältigende körperliche Präsenz, die beinahe das gesamte Bildformat ausfüllt, beiträgt.<sup>234</sup> Die in perfekte Falten gelegte, im Wind aufbauschend flatternde Draperie erscheint dem Prometheus gleich in dem hier festgehaltenen Moment stillzustehen. In warme Orangetöne getaucht harmoniert sie mit dem Inkarnat des Titanen, dessen Körper sie jedoch nur sehr spärlich umhüllt und so den Blick auf den idealtypisch dargestellten männlichen Akt freigibt. Das Aufgreifen desselben steht in der klassizistischen Malerei wie auch Skulptur oftmals in Verbindung mit konkreten antiken Vorbildern, die in erster Linie dem Bereich der Bildhauerkunst zu entnehmen sind. Johann Kräftner sieht sich im Falle des Prometheus beispielsweise an die kolossalen Statuen der Rossebändiger auf dem Monte Cavallo in Rom erinnert, was vor allem in der Körperhaltung des Titanen begründet liegt.<sup>235</sup> Neben diesen gibt es aber noch viele weitere Prototypen antiker Skulptur, die das Thema des idealtypischen männlichen Aktes aufgreifen. Mehr noch als in der Malerei war dies natürlich in der zeitgenössischen Bildhauerkunst tonangebend. So war auch Prosper im Kontext der Skulptur vor allem an antiken Themen und Formen interessiert, wie im Folgenden nun ausführlicher dargelegt werden soll.

---

<sup>232</sup> Kräftner 2016b, S. 178.

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> Ebd.

<sup>235</sup> Ebd.

### 3.2. Skulptur

Den zweiten Sammlungsschwerpunkt setzte Prosper im Medium der Skulptur, das in seiner Wertschätzung gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Zuge des Aufkommens des Klassizismus und des damit verbundenen wiederaufkeimenden Interesses an antiker Kunst einen unvergleichlichen Aufschwung erlebte. Im Gegensatz zum Bestand an Gemälden, der im Auktionskatalog von 1823 erfasst ist, steht für die Recherche zur Ernstbrunner Skulpturensammlung kein Inventar zur Verfügung, weshalb in diesem Zusammenhang auf unterschiedliche weitere zeithistorische Quellen zurückgegriffen werden muss. In diesen ist ausschließlich von skulpturalen Einzelwerken zu lesen, die sich in Prosper's Besitz befunden haben sollen. So fällt es schwer, abzuschätzen, welchen Umfang der Bestand an Skulptur vorzuweisen hatte. Während die Ölbilder in einer separaten Versteigerung im März 1823 zum Verkauf angeboten wurden, waren einige Skulpturen Teil der ersten Lizitation im Jänner 1823, in welcher unterschiedlichste Einrichtungsgegenstände aus dem Nachlass Prosper's veräußert wurden.<sup>236</sup> Dass die Bildhauerarbeiten keine eigene Auktion erhielten, lässt darauf schließen, dass sie den Gemälden an Zahl deutlich unterlegen waren. Allerdings geht aus den zeitgenössischen Berichten hervor, dass es sich um eine erlesene Auswahl an Skulpturen herausragender Qualität gehandelt hatte. Vielmehr noch wurden die Werke in diversen Zeitungsartikeln als Einzelstücke in den Fokus gerückt, wogegen die Sammlung der Ölbilder in der öffentlichen Rezension kaum Aufmerksamkeit erhielt. Die Überlieferungen zu Prosper's Tätigkeit als Sammler, Auftraggeber und Förderer im Bereich der Bildhauerei belegen, dass das Interesse des Fürsten hier in erster Linie auf den Aspekt der Antike sowie deren Nachahmung ausgerichtet war. So war ihm der Erwerb eines altertümlichen Originals ebenso wichtig, wie die Präsentation klassizistischer Skulpturen aufstrebender zeitgenössischer Künstler, für die Sinzendorf zum Teil auch als finanzieller Unterstützer auftrat. Beide Gesichtspunkte sollen nun im Folgenden herausgenommen und in Hinblick auf die Fragestellung nach dem Einsatz von Stil und Ikonographie im Konnex mit dem formalästhetischen sowie inhaltlich-programmatischen Konzept der Gestaltung der Ernstbrunner Schlossanlage und damit in Verbindung stehend der Inszenierung des Mäzenatentums Prosper's besprochen werden.

---

<sup>236</sup> Wiener Zeitung 1822, S. 1242.

### 3.2.1. Sinzendorf und die Antikenverehrung – eine römische Isis als Meisterwerk der Ernstbrunner Schlossgalerie

Hammer-Purgstall beendet den dritten Brief seiner Beschreibung der Ernstbrunner Garten- und Schlossanlage nicht nur mit der bereits erwähnten Schilderung der an den Festsaal anschließenden Präsentationsräume der Sinzendorf'schen Gemäldesammlung, sondern vielmehr noch mit einem Gedicht auf die im Fluchtpunkt der Galerie aufgestellte Statue einer antiken Isis (Abb. 36).<sup>237</sup> Es handelt sich dabei um eine bei Neapel gefundene römische Skulptur der mittleren Kaiserzeit, die auf die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren ist und heute einen Teil der Antikensammlung des *Kunsthistorischen Museum Wien* bildet.<sup>238</sup> Kopf und Haare, Arme, Füße sowie Attribute der Figur sind aus weißem, das Gewand aus schwarzem Marmor.<sup>239</sup> Die stilistische Ausführung der Statue ist griechisch geprägt, vor allem was die Gestaltung der Frisur sowie der Kleidung betrifft.<sup>240</sup> Als ägyptische Gottheit Isis ist die Darstellung anhand ikonographischer Charakteristika erkennbar. Diese setzen sich zusammen aus einer mit Fransen verzierten, auf Brusthöhe durch den sogenannten Isisknoten zusammengebundenen Oberbekleidung, dem typischen Kopfschmuck einer zwischen Kuhhörner gesetzten Sonnenscheibe mit bekrönenden Palmetten sowie den zu kultischen Handlungen verwendeten Instrumenten eines – in diesem Fall beschädigten – Sistrums, einer Art Rassel, und eines Kruges, der dazu dienen soll, Wasser aus dem Nil zu schöpfen.<sup>241</sup>

Hammer-Purgstall erwähnt, dass Sinzendorf die Skulptur einer Person namens „*Henricci*“ um 6000 Gulden abgekauft habe.<sup>242</sup> In Verbindung mit der Diskussion um Benedict Henricis Beteiligung an der Neugestaltung der Frontassade von Schloss Ernstbrunn lässt sich vermuten, dass es sich auch bei dem bei Hammer-Purgstall erwähnten „*Henricci*“ um besagten Künstler handeln könnte. Für Sinzendorf dürfte im Hinblick auf den Erwerb der Statue vor allem der Aspekt der Antikenverehrung maßgeblich verantwortlich gewesen sein. Diese erfreute sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts im Sinne von Johann Joachim Winckelmanns Credo „*edle Einfalt, und stille Größe*“<sup>243</sup> auch zu Prosper's Zeit noch großer Beliebtheit. In diesem Kontext sei an die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum erinnert, die im 18. Jahrhundert zu einer regelrechten Antiken-Begeisterung führten.<sup>244</sup> Von dieser wurden auch Sinzendorf und sein

---

<sup>237</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 46-49. Es handelt sich um ein Grußgebet des antiken Schriftstellers Apuleius.

<sup>238</sup> Gschwantler 2005, S. 72, Nr. 23.

<sup>239</sup> Ebd.

<sup>240</sup> Ebd.

<sup>241</sup> Ebd.

<sup>242</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 44.

<sup>243</sup> Winckelmann 1756, S. 21.

<sup>244</sup> Hase 2013, S. 217.

Umfeld erfasst. Junge Adelige unternahmen obligatorische Bildungsfahrten durch Europa, sogenannte *Grand Touren*, die einen ihrer Schwerpunkte auf Italien und seine Kunstschatze legten.<sup>245</sup> Wenngleich hierzu keine Überlieferungen vorhanden sind, so ist doch davon auszugehen, dass auch Prosper an dem ein oder anderen Punkt seines Lebens eine entsprechende Reise angetreten hatte, formte diese doch einen festen Bestandteil der aristokratischen Gesellschaftskultur.<sup>246</sup> Dass der Fürst dem Zeitalter der Antike mit großer Aufgeschlossenheit und Wissbegierde gegenüberstand, zeigt auch ein Blick in die zu Prosper literarischem Bestand vorhandenen Aufzeichnungen der *Österreichischen Nationalbibliothek*. Schnell wird ersichtlich, dass Prosper mit Vorliebe Schriften zu altertümlichen Stätten sowie antiker Kunst zusammentrug.<sup>247</sup> Dabei war er offenbar auch an konkreten Beispielen anderer Antikensammlungen interessiert. So besaß er beispielsweise ein Werk zu Sir Richard Worsleys Museum antiker Skulpturen, Büsten und Gemmen.<sup>248</sup> Offenbar holte sich Prosper auf diese Weise Ideen für seine eigene Sammlung. Die Literatur dürfte ihm in dieser Hinsicht also durchaus als Inspirationsquelle gedient haben.

Im Kontext der Antikenmanie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts war auch Prosper daran gelegen, seine Sammlung durch den Ankauf eines antiken Originals aufzuwerten.<sup>249</sup> Durch ihre Positionierung im Fluchtpunkt der Blickachse der Galerie wird die Figur der Isis als optischer und damit gleichermaßen ideeller Höhepunkt inszeniert:

*„In dem letzten der sechs kleinen Galleriezimmer, an dem Ende des durch ihre sich gegenüber stehende Thüren gebildeten Säulenganges erhebt sich in minder als menschlicher Größe die berühmte schöne Statue der Isis, ein Meisterwerk griechischer bildender Kunst zur Römerzeit. Diese Statue schließt hier die Gemälde-Gallerie, wie der Eingang des Bildersaales von Apollo des Belvedere eröffnet wird, nur mit dem Unterschiede, daß dieser Abguß, jene Urgebild ist.“*<sup>250</sup>

So wird deutlich, welche Bedeutung Sinzendorf der Statue innerhalb seiner eigenen Sammlung beigemessen hat. Wie zuvor schon erwähnt, ist bei Hammer-Purgstall zu lesen, dass der Fürst neben der Isis noch eine zweite, außerordentlich bekannte Antike in der Form eines Abgusses

---

<sup>245</sup> Hase 2013, S. 217.

<sup>246</sup> Hlavín-Schulze 1998, S. 47.

<sup>247</sup> ÖNB, FKBA 06039, 1823.

<sup>248</sup> ÖNB, FRANZ 06039, 1823. Der konkrete Titel der Publikation lautet *Museum Worsleyanum or a collection of antique Butto-relievos, bustos, statues gems with Views of places in the Levant* (London 1794-1803).

<sup>249</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 44. Hammer-Purgstall lobt die Isis sogar als eines der herausragenden Kunstwerke der Umgebung Wiens.

<sup>250</sup> Ebd., S. 43-44.

in seinem Schloss aufstellen ließ, den *Apollo von Belvedere*.<sup>251</sup> Die Kopie nach dem antiken Original markierte den Beginn des Rundgangs durch die Sinzendorf'sche Gemäldesammlung, die Isis gleichsam den Abschluss, wie bereits Hammer-Purgstall anmerkte.<sup>252</sup> Damit stellt Prosper die Antike aussagekräftig an Anfang und Ende seiner Kunstsammlung. Dies macht ersichtlich, dass der Mäzen der Epoche offenbar einen besonderen Stellenwert in Hinblick auf die Entwicklung der Kunstgeschichte zugesprochen hatte.

Mit dem Ankauf der Statue der Isis aus Neapel war es Sinzendorf gelungen, seine Sammlerkarriere durch ein antikes Original von herausragender künstlerischer Qualität sowie hohem historischen Stellenwert zu bekrönen. Doch auch in ikonographischer Hinsicht könnte Prosper's Wahl mit Bedacht getroffen worden sein. Der Wasserkrug in der Hand der Figur ist in Relation mit dem Ursprung beziehungsweise der Quelle des Lebens eine Referenz an das lebenspendende Wesen der Isis in der ihr oftmals zugeschriebenen Rolle als Göttin der Natur.<sup>253</sup> In diesem Zusammenhang gilt sie im heidnischen Kult als Herrin über das Wasser und alle Brunnen.<sup>254</sup> Hammer-Purgstall setzt dies in eine Verbindung mit jenem Brunnen, der sich ehemals auf dem Gebiet des Ernstbrunner Schlossgartens befunden haben soll und der für das Anwesen und die später in Sinzendorf'schen Besitz übergegangene Herrschaft namensgebend gewesen sein soll.<sup>255</sup> Des Weiteren bezeichnet Hammer-Purgstall die Isis-Statue als Schutzherrin über die Kunstanlagen von Ernstbrunn,<sup>256</sup> was erneut die hervorgehobene Stellung der Figur auf symbolischer Ebene unterstreicht. Neben diesen Konnotationen fungiert die ägyptische Göttin, die auch im Hellenismus große Bedeutung erlangte, als bedeutsames Symbol der masonischen Ikonographie.<sup>257</sup> Die sogenannten *Isis-Mysterien* waren ein in hellenistischer Zeit weit verbreiteter Ritus, der später wieder aufgegriffen und in die Kulthandlungen der freimaurerischen Lebenswelt integriert wurde, wobei hier vor allem der Zusammenhang mit dem Erforschen der Natur in den Vordergrund gerückt wird.<sup>258</sup> In Anbetracht der Häufigkeit, mit welcher die der ägyptischen Kultur entlehnten freimaurerischen Symbole auf dem Ernstbrunner Schlossareal auftauchen sowie dem Wissen um Sinzendorfs Verbindung zu diskreten Gesellschaften scheint naheliegend, dass auch die Figur der Isis in entsprechendem Bedeutungshorizont gelesen werden kann. Vor allem im 18. Jahrhundert erlebte die

---

<sup>251</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 41.

<sup>252</sup> Ebd., S. 44.

<sup>253</sup> Gschwantler 2005, S. 72, Nr. 23. Bei Herodot wird Isis bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. mit der griechischen Fruchtbarkeitsgöttin Demeter in Verbindung gebracht.

<sup>254</sup> Allgemeines Magazin der Natur, Kunst und Wissenschaften 1754, S. 32-33.

<sup>255</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 44-45.

<sup>256</sup> Ebd. S. 44.

<sup>257</sup> Lennhoff/Posner/Binder 2000, S. 589. Assmann 2001, S. 35-37.

<sup>258</sup> Ebd.

Begeisterung für die Mysterien der Isis einen Aufschwung.<sup>259</sup> Die altägyptische Gottheit wurde damals besonders gerne als allumfassende Göttin der Natur verehrt.<sup>260</sup> In der Folge wurde sie ikonographisch auch mit den im Zeitalter der Aufklärung aufstrebenden Naturwissenschaften in Verbindung gebracht.<sup>261</sup> So wurde das Forschen in diesem Bereich mit der Einweihung in die Mysterien der Isis gleichgesetzt.<sup>262</sup> Die Ernstbrunner Isis könnte also nicht nur einen Verweis auf Prosper's Affinität zum Freimaurertum repräsentieren, sondern ebenso auf Sinzendorfs naturwissenschaftliche Interessen anspielen.

Noch vor seinem Tod versuchte Prosper sein antikes Original zu einem Teil der Sammlung des *k.k. Antikenskabinetts* zu machen. Wie schon im Fall der Petrefaktensammlung trat Sinzendorf auch in diesem Zusammenhang persönlich an die kaiserlichen Sammlungen heran, um die Übergabe seiner Isis anzubieten. Dies könnte unter anderem auch mit dem bereits angesprochenen Schuldenberg des Fürsten in Verbindung gestanden haben. Im Archiv des *Kunsthistorischen Museum Wien* befinden sich mehrere Dokumente, die eine von Prosper geplante Übergabe der Skulptur an das *k.k. Antikenskabinett* im Jahr 1816 verzeichnen. Neben der Isis sollte diese Vereinbarung auch einigen Bronzen und einen Vitellius-Kopf betreffen.<sup>263</sup> Offenbar dürfte die Übergabe – zumindest jene der Statue – zunächst jedoch nicht vollzogen worden sein, denn 1823 – das Jahr nach Prosper's Tod – ist in den Archivunterlagen des *k.k. Antikenskabinetts* von einem abzulehnenden Ankauf der Skulptur zu lesen.<sup>264</sup> 1829 aber kam es im Zuge einer Versteigerung dann doch zum Erwerb der Isis,<sup>265</sup> die bis heute den Bestand der Antikensammlung des *Kunsthistorischen Museum* bereichert. Dort ist die Statue sogar in dem Deckengemälde von Saal XI., der zu den Räumlichkeiten der Antikensammlung zählt, abgebildet (Abb. 37).

---

<sup>259</sup> Assmann 2001, S. 35-37.

<sup>260</sup> Ebd.

<sup>261</sup> Ebd.

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> KHM, Antikensammlung, Akten des Münz- und Antikenskabinetts, Nr. 529 ex. 1816. Ebd., Nr. 538 ex. 1817. Bei dem genannten Vitellius-Kopf handelt es sich tatsächlich um eine aus Porphyrt gefertigte, neuzeitliche Porträtbüste des Galba. Die Erwähnung der Bronzearbeiten dürfte sich auf eine unteritalische Aschenurne aus dem 5. Jh. v. Chr. sowie einen römischen Kandelaber aus dem 1. Jh. n. Chr. beziehen, die beide mit Sinzendorfscher Provenienz in den Archivalien des *Kunsthistorischen Museum* aufscheinen. Wie schon am Beispiel der Isis erläutert, lässt sich auch anhand dieser Stücke das historische wie kunstwissenschaftliche Interesse Prosper's an der Antike exemplarisch aufzeigen. Sowohl der Porträtkopf als auch die Bronzen zählen bis heute zum Inventar des *Kunsthistorischen Museum*.

<sup>264</sup> KHM, Antikensammlung, Akten des Münz- und Antikenskabinetts, Nr. 1106 ex. 1823.

<sup>265</sup> KHM, Antikensammlung, Akten des Münz- und Antikenskabinetts, Nr. 1529, ex. 1827. KHM, Antikensammlung, Akten des Münz- und Antikenskabinetts, Nr. 1530, ex. 1827. KHM, Antikensammlung, Akten des Münz- und Antikenskabinetts, Nr. 1533, ex. 1827.

Aber auch die *Akademie der bildenden Künste* sollte in diesem Zusammenhang nicht ganz leer ausgehen. Sie erhielt von Prosper einen Abguss des antiken Originals, der in einem Inventar der Glyptothek der Akademie von 1820 verzeichnet, später allerdings verloren gegangen ist.<sup>266</sup> Des Weiteren sollte Sinzendorfs Isis auch zur Bereicherung des Wiener Stadtbildes beitragen, indem eine aus Gusseisen gefertigte Kopie der Skulptur zum Schmuck des Isis-Brunnens am Albertplatz im 8. Wiener Gemeindebezirk herangezogen wurde (Abb. 38). Der an die Albertinische Wasserleitung angeschlossene Brunnen wurde 1834 offiziell eingeweiht.<sup>267</sup> Im Gegensatz zum Original im *Kunsthistorischen Museum* ist das Sistrum in der rechten Hand der Statue hier vollständig dargestellt. Unklar ist, wann dieses bei dem antiken Vorbild beschädigt worden war. Was die inhaltliche Bedeutungsebene betrifft, so wird hier erneut der ikonographische Bezug zur Isis in ihrer Funktion als Brunnengöttin hergestellt. Dass die antike Statue aus ehemaligem Sinzendorf'schen Besitz nur wenige Jahre nachdem sie in den Bestand des *k.k. Antikenkabinettes* übergegangen war, für den Zweck der Dekoration eines öffentlichen Brunnens herangezogen wurde, zeigt, dass sie auch in der kaiserlichen Sammlung die Behandlung eines Stückes von herausragender Qualität und hochgeschätztem Wert genoss.

### **3.2.2. Klassizismus in Österreich – Prosper als Auftraggeber und Förderer von Johann Martin Fischer, Leopold Kiesling und Johann Nepomuk Schaller**

Sinzendorf war also ein großer Anhänger der Antikenverehrung, was in weiterer Folge auch die Vorliebe des Fürsten für den Klassizismus bedingt haben dürfte. Diese manifestierte sich vor allem im Bereich der Skulptur, in welchem die Stilepoche auch ihre größte Blüte entfalten konnte. Während bei der Recherche zu Prosper's Gemäldesammlung mit dem Auktionskatalog von 1823 gewissermaßen auf eine Inventarliste der Galerie zurückgegriffen werden kann, so stehen in Zusammenhang mit den klassizistischen Skulpturen lediglich vereinzelte Quellen wie Zeitzeugenberichte oder Zeitungsartikel zur Verfügung. Zurückzuführen ist dies mitunter auch darauf, dass der Bestand der bildhauerischen Werke wesentlich geringer gewesen sein dürfte als jener der Malerei. Es ist gut vorstellbar, dass sie in der Galerie vor allem dazu dienten, die dichte Hängung der zahlreichen Ölbilder aufzulockern, wobei der Präsentationsraum für die Skulpturen keineswegs auf das Schloss begrenzt, sondern auch auf den Garten ausgedehnt war. Nur einige wenige Beispiele an Arbeiten klassizistischer Bildhauer, die sich in Prosper's Besitz befanden, sind durch schriftliche Überlieferungen belegt. Mit Ausnahme der Friedenssäule im Schlosspark hat sich keine einzige davon erhalten. Zeitgenössische Aufzeichnungen machen

---

<sup>266</sup> UAAAbKW, Verwaltungsakten fol. 630 ex. 1820 (Inventar).

<sup>267</sup> Haas 1963, S. 177.

jedoch deutlich, dass es sich durchaus um eine erlesene Auswahl an Werken aufstrebender Künstler gehandelt hat. Auffallend ist dabei, dass Sinzendorf einen starken Fokus auf die Förderung österreichischer Klassizisten legte. So finden sich in Zusammenhang mit der Tätigkeit für Prosper Ernstbrunner Anwesen die Namen Johann Martin Fischer, Leopold Kiesling sowie Johann Nepomuk Schaller, die ihre Ausbildung allesamt an der Wiener Akademie erhalten hatten. Daneben beauftragte der Fürst mit dem Italiener Antonio Canova ebenso den international bedeutendsten Bildhauer seiner Zeit. Da dieser jedoch primär mit der Konzipierung einer Memorialstele für Sinzendorf betraut war – ein Projekt, dem im Kontext der Inszenierung des Mäzens ein besonderer Stellenwert zukommt – soll sein Wirken für den Fürsten hier nur kurz Erwähnung finden und in dem Kapitel zur Memoria noch ausführlicher behandelt werden.

Das Schaffen Antonio Canovas war tonangebend und richtungsweisend für die Entwicklung der europäischen Bildhauerei an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. So scheint auch naheliegend, dass der am aktuellen Kunstgeschehen ausgesprochen interessierte Prosper Kontakt zu dem auch im Umfeld bedeutender Wiener Mäzene gut vernetzten Canova initiierte. Der erste Wien-Aufenthalt des Bildhauers fiel in das Jahr 1798, der zweite in das Jahr 1805 und stand mit der Aufstellung des Kenotaphs für Erzherzogin Marie Christine (Abb. 39), der verstorbenen Gemahlin Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, in der Augustinerkirche in Verbindung.<sup>268</sup> Wann genau die erste persönliche Begegnung zwischen Sinzendorf und Canova stattfand, ist nicht überliefert. Erhalten geblieben sind zwei Briefe Prosper an den Künstler, die den Auftrag der Memorialstele betreffen und in der *Biblioteca Civica* in Bassano del Grappa verwahrt sind. In einem dieser Schreiben erwähnt Sinzendorf, dass er sich einen Abguss von Canovas Statue der Hebe wünsche, jedoch nur in der Form einer Büste.<sup>269</sup> Ob der Bildhauer dem Anliegen des Fürstens nachkam, ist nicht überliefert. In den zeithistorischen Berichten zu Sinzendorfs Ernstbrunner Anwesen findet sich keine Erwähnung eines entsprechenden Abgusses. Allerdings ist durch den in literarischer Form festgehaltenen Schlossrundgang Hammer-Purgstalls bekannt, dass Prosper den bereits erwähnten Abguss von Canovas Porträt Napoleons besessen hatte.<sup>270</sup> Dieser zierte den Steinsaal, der in Zusammenhang mit dem Bildnis des französischen Kaisers auch *Napoleonsaal* genannt wurde.<sup>271</sup> Original Marmorarbeiten aus dem Atelier des Künstlers konnte Sinzendorf aber offenbar nicht sein Eigen nennen. Wäre dies

---

<sup>268</sup> Schemper-Sparholz 2009, S. 8. Ebd., S. 15.

<sup>269</sup> BCBC, 1069.

<sup>270</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 36.

<sup>271</sup> Ebd.

der Fall gewesen, so ist in Anbetracht der großen Popularität, die Canova schon zu Lebzeiten genießen durfte, davon auszugehen, dass sich hierzu Aufzeichnungen beziehungsweise Presseberichte erhalten hätten.<sup>272</sup>

Sinzendorfs Bestand an klassizistischer Skulptur glänzte also vor allem durch Werkbeispiele österreichischer Vertreter dieser Stilepoche. Der älteste unter ihnen war der renommierte Akademieprofessor Johann Martin Fischer, 1740 geboren, 1820 gestorben,<sup>273</sup> der eine Metallskulptur für den Ernstbrunner Park schuf.<sup>274</sup> Fischer begann seine Ausbildung im Bereich der Bildhauerei in den 1760er Jahren in Wien.<sup>275</sup> Im Gegensatz zu einigen seiner Kollegen hatte er nie ein Romstipendium erhalten und war auch später keine Reise in die ewige Stadt angetreten.<sup>276</sup> 1785 wurde er zum Mitglied der Akademie,<sup>277</sup> die ihn 1786 zum Leiter der Anatomieklasse, später als Nachfolger Franz Anton Zauners zum Professor für Bildhauerei ernannte.<sup>278</sup> Der Künstler arbeitete unter anderem für die Fürsten Kaunitz und Liechtenstein sowie für den Grafen Lacy, für den er Skulpturen für dessen Park in Dornbach schuf.<sup>279</sup> Für Sinzendorf fertigte Fischer die Figur der Nike, der Siegesgöttin, die sich auf einer kannelierten Steinsäule erhebt (Abb. 21).<sup>280</sup> Noch heute befindet sich dieses, in der Literatur oftmals auch als Victoria- oder Friedenssäule bezeichnete Werk Fischers im sogenannten unteren Garten. Allerdings entspricht die Schiefelage der kleinen Statue nicht dem ursprünglichen Erhaltungszustand, wie der Vergleich mit einer zeitgenössischen Darstellung der Säule deutlich macht (Abb. 40). Demzufolge hatte sich die Gestalt der altgriechischen Siegesgöttin aufrecht auf dem Kapitell der Säule erhoben und muss erst wesentlich später in Schrägstellung geraten sein. Die Skulptur besitzt ihre Signifikanz vor allem in Bezug auf ihre ikonographisch-inhaltliche Aussage, die, wie in dem Kapitel zum Schlosspark bereits erwähnt, in das patriotische Gesamtkonzept des Skulpturenprogramms eingebettet war. Doch die Friedenssäule war nicht die einzige Arbeit, die Fischer für den Ernstbrunner Garten schuf. So berichtet Hans Rudolph Füessli in seinen 1802 erschienenen *Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten* davon, dass der Bildhauer auch für die Porträtmedaillons Laudons und Sauraus verantwortlich zeichnet.<sup>281</sup> Dies scheint nicht allein aufgrund der Tatsache, dass die

---

<sup>272</sup> Anm.: Selbst die von Prosper bei den international weniger bedeutsamen Künstlern Kiesling und Schaller in Auftrag gegebenen Arbeiten finden in zeitgenössischen Presseberichten Erwähnung.

<sup>273</sup> Wurzbach 1858a, S. 244.

<sup>274</sup> Ebd., S. 245.

<sup>275</sup> Ebd., S. 244.

<sup>276</sup> Poch-Kalous 1949, S. 11.

<sup>277</sup> Ebd., S. 13.

<sup>278</sup> Wurzbach 1858a, S. 245. Poch-Kalous 1949, S. 14.

<sup>279</sup> Wurzbach 1858a, S. 245. Poch-Kalous 1949, S. 13.

<sup>280</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 31. Wurzbach 1858a, S. 245. Poch-Kalous 1949, S. 56.

<sup>281</sup> Füessli 1802, S. 47.

Information einer zeitgenössischen Quelle entstammt, plausibel, sondern auch im Hinblick auf die Frage nach der stilistischen Komponente. Zudem scheint naheliegend, dass Fischer von Sinzendorf neben der Friedenssäule auch weitere Aufträge für den Ernstbrunner Garten erhalten hatte. Später wird die Zuschreibung der Medaillons an den Bildhauer auch von Ulrich Thieme und Felix Becker in ihrem 1916 veröffentlichten *Künstlerlexikon* sowie von Magarethe Poch-Kalous in der 1949 publizierte Monografie zu Johann Martin Fischer übernommen.<sup>282</sup>

Mit Leopold Kiesling war auch einer der bekanntesten Schüler Fischers für Sinzendorf tätig. Seine für Ernstbrunn erfolgte Arbeit war in der kunsthistorischen Forschung bisher vorrangig in Zusammenhang mit dem Auftrag der Kolossalbüste Franz I. diskutiert worden. Allerdings hatte Prosper noch weitere Werke des Bildhauers besessen, welche die Galerie im Schlossgebäude bereichert haben dürften. Der spätere k.k. Hofbildhauer, der 1770 geboren wurde und 1827 starb, wurde zunächst bei Joseph Straub zum Tischler, dann bei Joseph Schrott zum Verzierungsbildhauer ausgebildet.<sup>283</sup> Später ging er an die Wiener Akademie zu Johann Martin Fischer und verbrachte danach mit der Unterstützung von Graf Philipp Cobenzl, dem damaligen Kurator der Akademie, ab 1801 einige Jahre als Stipendiat in Rom, wo ihm die Möglichkeit geboten war, wichtige berufliche Kontakte zu knüpfen.<sup>284</sup> Die ewige Stadt, damaliges Zentrum klassizistischer Skulptur, prägte Kiesling in seinem eigenen Schaffen zutiefst. Neben dem Studium der Werke der klassischen Antike konnte er mit den zwei wichtigsten Bildhauern der Epoche in Austausch treten, Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen, die sich zu diesem Zeitpunkt beide in Rom aufhielten.<sup>285</sup> Mit dieser Erfahrung sowie seiner Mars-Venus-Gruppe im Gepäck kehrte Kiesling 1810 zurück nach Wien.<sup>286</sup> Seine Darstellung des Kriegsgottes und der Liebesgöttin, die schließlich Aufnahme in die kaiserliche Gemäldegalerie im Schloss *Belvedere* fand, brachte Kiesling die Aufmerksamkeit der Wiener Kunstszene.<sup>287</sup> Den Auftrag hatte der Künstler direkt von Kaiser Franz I. erhalten, in Fürsprache von Cobenzl und Canova.<sup>288</sup> Es dürfte in diesen Jahren auch Sinzendorfs Interesse an den Arbeiten des Bildhauers geweckt worden sein, wobei unter anderem Kieslings Verbindung zu Canova, der bekanntermaßen auch mit Prosper in Kontakt war, eine Rolle gespielt haben

---

<sup>282</sup> Thieme/Becker 1916, S. 37. Poch-Kalous 1949, S 53. Ebd., S. 55.

<sup>283</sup> Wurzbach 1864, S. 256. Nagler 1839, S. 5.

<sup>284</sup> Wurzbach 1864, S. 256. Nagler 1839, S. 5-6. Frasca-Rath 2015, S. 31.

<sup>285</sup> Ebd., S. 35.

<sup>286</sup> Ebd.

<sup>287</sup> Grabner 2019, S. 9. Ebd., S. 22-23.

<sup>288</sup> Ebd., S. 11. Schemper-Sparholz 2019, S. 32-33. Canova hatte es sich zur Aufgabe gemacht, sich in Rom um die kaiserlichen Stipendiaten aus Wien zu kümmern. Frasca-Rath 2015, S. 35. Der Italiener hatte für Kiesling nicht nur den Auftrag der Mars-Venus-Gruppe in die Wege geleitet, sondern erwirkte auch die Verlängerung des Rom-Aufenthaltes des Stipendiaten.

könnte. Bei seiner Rückkehr aus Rom führte Kiesling neben *Mars und Venus mit Amor* einige weitere Werke mit in die Heimat, darunter auch zwei nach antiken Vorbildern geschaffene Köpfe von Merkur und Ajax, in Marmor gehauen.<sup>289</sup> Sie wurden von Prosper erworben, allerdings existieren weder Aufzeichnungen dazu, wo der Fürst sie aufbewahrt beziehungsweise präsentiert hatte, noch ist der aktuelle Aufenthaltsort bekannt. Es lässt sich vermuten, dass die Köpfe als dekoratives Inventar für Schloss Ernstbrunn, möglicherweise sogar für die Galerie oder den Bildersaal gedacht waren. Sinzendorf könnte Kieslings Arbeiten im *Belvedere* gesehen haben, denn dort waren ab 1814 neben der Mars-Venus-Gruppe, die zu diesem Zeitpunkt innerhalb des Gebäudes bereits des Öfteren den Standort gewechselt hatte, im ebenerdigen Rondell des *Oberen Belvedere* auf Wunsch des Künstlers weitere Werke seines Œuvre ausgestellt.<sup>290</sup> Geringfügig ausführlichere Informationen gibt es hingegen zu zwei anderen Skulpturen Kieslings, die sich in Besitz Sinzendorfs befunden hatten. Das *Biographische Lexikon des Kaiserthums Oesterreichs* berichtet von zwei Figuren aus weißem Marmor, die als Seitenstücke zu der antiken Isis gedacht waren: ein Harpokrates und eine weitere Isis, die im Original ebenfalls nicht mehr nachweisbar sind.<sup>291</sup> Die Verbindung zu Sinzendorfs antiker Skulptur, die bekanntermaßen an räumlichem und optischem Endpunkt der Galerie platziert war, lässt auf den konkreten Standort der beiden Werke schließen. Das Erscheinungsbild der Figuren ist jedoch nur im Fall des Harpokrates in groben Zügen überliefert. Hier kann auf einen Beitrag von Wilhelm Hebenstreit im dritten Jahrgang des *Conversationsblattes* aus dem Jahr 1821 zurückgegriffen werden. Demzufolge habe Kiesling die Skulptur mit verschränkten Armen und den an den Mund geführten erhobenen rechten Zeigefinger dargestellt,<sup>292</sup> was der klassischen Ikonographie des Harpokrates entspricht.<sup>293</sup> Die Figur des Harpokrates bildet das griechisch-römische Äquivalent zur altägyptischen Horus-Kindgottheit, des Sohnes von Osiris und Isis, weshalb sie oftmals vor allem in Verbindung mit letzterer gezeigt wird.<sup>294</sup> In weiterer Folge erklärt sich so auch die Koppelung jener Gottheiten in der Ernstbrunner Galerie. Der Bericht im *Conversationslexikon* lobt die Qualität der Ausführung von Kieslings Arbeit und merkt an, dass die Figur nach der Angabe Sinzendorfs gearbeitet worden sein soll.<sup>295</sup> Dies lässt vermuten, dass es sich sowohl bei dem Harpokrates als auch der Isis um Auftragswerke für Prosper handelte. Soll eine Vorstellung von dem

---

<sup>289</sup> Wurzbach 1864, S. 257.

<sup>290</sup> Grabner 2019, S. 23.

<sup>291</sup> Wurzbach 1864, S. 258.

<sup>292</sup> Hebenstreit 1821, S. 339. Dem Beitrag Hebenstreits zufolge war der Harpokrates aus Gföhler Marmor gefertigt, was die Vermutung nahelegt, dass Kiesling auch für die Isis dasselbe Material verwendet hatte.

<sup>293</sup> Felde 2017, S. 110.

<sup>294</sup> Ebd.

<sup>295</sup> Hebenstreit 1821, S. 339.

Aussehen des Harpokrates gewonnen werden, so könnte es hilfreich sein, einen Blick auf ein noch erhaltenes Werk Kieslings zu werfen, das in Bezug auf den Typus vergleichbar ist, nämlich den *Genius der schönen Künste, die Natur in ihren Schöpfungen entschleiernd* (Abb. 41). Die Marmorskulptur entstammt der römischen Zeit Kieslings, wurde um 1821 von Graf Ferdinand Pálffy de Erdöd erworben und könnte einige Jahre später in die Sammlung von Johann I. Liechtenstein übergegangen sein, wie Stefano Grandesso vermutet.<sup>296</sup> Die Figur repräsentiert ein idealtypisches Bild des jungen, nackten, männlichen Körpers, das auf antike Vorbilder zurückgeht. Die Anlehnung an dieselben, sowohl in ikonographischer als auch formalästhetischer Hinsicht, kennzeichnet die Werke, die Kiesling in Rom geschaffen hatte.<sup>297</sup> Diesem Stil war der Bildhauer auch nach seiner Rückkehr nach Wien treu geblieben und so ist davon auszugehen, dass sich der Harpokrates in seiner Gestaltung in mehrfacher Weise an den Genius anlehnte. Allein schon in Bezug auf die Größenverhältnisse scheinen sich die beiden Statuen einander angenähert zu haben, denn im *Conversationslexikon* wird die Höhe des Harpokrates mit viereinhalb Fuß angegeben.<sup>298</sup> Dies entspricht umgerechnet ungefähr 140 Zentimetern, was sich mit der Höhe des Genius messen lässt. Des Weiteren sei vor allem auf die glatte Oberflächenbehandlung des Marmors und die mustergültige Darstellung des jugendlichen männlichen Körpers im Sinne des praxitelischen Aktes, nicht zuletzt auch in Verarbeitung konkreter antiker Prototypen wie den *Apollon Sauroktonos* oder den *Ruhenden Sartyr*, verwiesen.<sup>299</sup> Bei der Darstellung des Genius ist aber nicht nur die Figur des Jünglings unmittelbar auf antike Vorbilder bezogen, sondern auch jene des Idols der entschleierte Natur, die in ihrer Ikonographie sowie in ihrer formalen Gestaltung an Götzenstatuen wie die *Afrodite di Afrodizia* und die *Diana Efesina* erinnert.<sup>300</sup> Viele antike Statuen konnte Kiesling in Rom in den Sammlungen der Borghese sowie der *Kapitolinischen Museen* studieren.<sup>301</sup> Es muss aber dennoch bedacht werden, dass sich dem Künstler während seines Romaufenthaltes in einigen Fällen nicht mehr die Möglichkeit geboten hatte, die berühmten Antiken im Original betrachten zu können, da viele von diesen bereits 1797 im Auftrag Napoleons nach Paris transferiert wurden, wo sie als Inventar für das *Musée Napoléon* vorgesehen waren.<sup>302</sup> Dennoch hatte der Künstler bei der Gelegenheit des Antikenstudiums gewiss auch die eine oder andere Darstellung

---

<sup>296</sup> Grandesso 2015, S. 7-8.

<sup>297</sup> Ebd., S. 8.

<sup>298</sup> Hebenstreit 1821, S. 339.

<sup>299</sup> Grandesso 2015, S. 12.

<sup>300</sup> Ebd., S. 14-17.

<sup>301</sup> Ebd., S. 11.

<sup>302</sup> Schemper-Sparholz 2019, S. 31. So hatte sich Kiesling ursprünglich erhofft, nach Ablauf seines Stipendiums in Rom zum Zwecke des Studiums noch einige Jahre in Paris verbringen zu können. Diese Pläne konnte der Bildhauer dann letztendlich jedoch nicht verwirklichen.

des Harpokrates gesehen, sodass antike Vorbilder mit Sicherheit ihren Niederschlag auch in seiner Arbeit für Sinzendorf gefunden hatten.

Alle der vier erwähnten Arbeiten Kieslings, die sich in Prosper's Besitz befanden, sind heute also nicht mehr nachweisbar. Sie könnten verloren gegangen oder in Privatsammlungen verschollen sein. Es bleibt zudem auch ungeklärt, was nach dem Tod des Eigentümers mit den Werken geschehen war. Sie könnten Teil der ersten Versteigerung von Sinzendorfs Nachlass gewesen sein, berichtet doch die Annonce zur Lizitation in der *Wiener Zeitung* davon, dass auch Skulpturen zu dem in der Auktion im Jänner 1823 angebotenen Inventar zählten.<sup>303</sup> Wenngleich die vier genannten Werke Kieslings nicht mehr im Original herangezogen werden können, so konnte ein Blick auf die Ausbildung und Arbeitsweise des Bildhauers deutlich machen, weshalb Prosper an dem Wirken des Künstlers großes Interesse hegte. Die enge Verbundenheit, die Kieslings Figuren zu der Antike aufweisen, entspricht auch Sinzendorfs Vorliebe für die Kunst des klassischen Altertums. Vor allem das Idealbild des menschlichen Körpers war in Kieslings Schaffen stark von antiken Vorbildern, in weiterer Folge aber auch von den Arbeiten der klassizistischen Künstlerkollegen Canova und Thorvaldsen geprägt. Es handelte sich dabei um ein Figurenideal, das den ästhetischen Geschmack der Epoche des frühen 19. Jahrhunderts widerspiegelt. Im Kontext der Aufträge und Ankäufe für die Sammlung Sinzendorf zeigt sich immer wieder deutlich, dass auch Prosper großen Gefallen an dieser Mode gefunden hatte und es dem Fürsten ein Anliegen war, den Entwicklungstendenzen seiner Zeit zu folgen und sich so als moderner Mäzen präsentieren zu können.

Ebenfalls dem Altertum verbunden war das prestigeträchtige Projekt der Kolossalbüste Franz I. für den Ernstbrunner Garten, das an Kiesling vergeben wurde. Das imposante Bildnis des Kaisers sollte im Schlosspark auf dem *Semmelberg* Aufstellung finden, auf einer zu einer Pyramide umgearbeiteten Erhebung von siebzehn Klaftern.<sup>304</sup> Schriftlich überliefert ist jedoch nur die Vollendung des Gipsmodells, das in Ernstbrunn als Behelf für die Errichtung der Marmorbüste aufgestellt worden sein soll.<sup>305</sup> Ob die Steinversion je vollendet wurde, bleibt offen.<sup>306</sup> Die bereits erwähnte Ansicht vom Schlossvorplatz dokumentiert das Aussehen des Porträts, das seinerzeit als sehr authentisch beschrieben wurde (Abb. 20).<sup>307</sup> Die Büste Franz I. wird hier in eine Draperie gehüllt sowie mit einem Lorbeerkranz gekrönt und auf einem Sockel stehend gezeigt. Der zeithistorischen Berichterstattung ist zu entnehmen, dass des Weiteren

---

<sup>303</sup> Wiener Zeitung 1822, S. 1242.

<sup>304</sup> Hebenstreit 1821, S. 338.

<sup>305</sup> Ebd., S. 339. Hagen 1994, S. 18.

<sup>306</sup> Ebd. Bettina Hagen schreibt, dass das Gipsmodell der Büste noch Anfang des 20. Jahrhunderts in ruinösem Zustand im Ernstbrunner Schlosspark vorzufinden gewesen sein soll.

<sup>307</sup> Rittig von Flammenstern 1820, S. 1311-1312.

geplant war, einen in seinen Größenverhältnissen an das Bildnis des Kaisers angepassten Fuß in das Konzept mit einzubeziehen, um den Eindruck einer nur bruchhaft erhaltenen Statue in Anlehnung an antike Archetypen zu erhalten.<sup>308</sup> Überdies war offenbar geplant, verschiedenfarbiges Material zu nutzen. Während der Kopf in weißem Marmor ausgeführt werden sollte, waren für die Draperie grauer und für das Podest roter Marmor vorgesehen.<sup>309</sup> Die Materialbeschaffung erfolgte aus Prosper's Gföhler Steinbruch,<sup>310</sup> wobei die Schwierigkeit vor allem in der Monumentalität des Vorhabens lag. Die Dimensionierung der Büste sollte mit Sockel auf insgesamt zweiundzwanzig Fuß kommen.<sup>311</sup> Dabei stellte sich die Herausforderung, einen Marmorblock von entsprechend kolossaler Größe aus dem Steinbruch zu gewinnen und unbeschadet nach Ernstbrunn transportieren zu können.<sup>312</sup> Zu diesem Zwecke wurde der Bruder des Bildhauers, der Tischler Joseph Kiesling, zu Rate gezogen.<sup>313</sup> Dieser erdachte ein ausgeklügeltes System einer mechanischen Vorrichtung auf vier Rädern, angetrieben durch eine Nebenmaschine, welches die Beförderung des schweren Marmorblockes erleichtern sollte.<sup>314</sup> Sinzendorf unterstützte hier also Kunst und wissenschaftlichen beziehungsweise technischen Fortschritt gleichermaßen. Kiesling arbeitete in seinem Wiener Atelier an dem Modell der Büste, wobei er seine Werkstatt dem kunstinteressierten Publikum frei zugänglich machte,<sup>315</sup> was dazu beitrug, das öffentliche Interesse für Prosper's Projekt zu wecken. In dem Kontext der Breitenwirkung, die das Vorhaben Sinzendorfs erreichte, spielte aber vor allem die zeitgenössische Berichterstattung der Presse eine entscheidende Rolle, denn sie zeichnete für die medienwirksame Inszenierung der Idee der Kolossalbüste verantwortlich. Über keinen anderen Auftrag und kein anderes Werk war in Verbindung mit Prosper's Mäzenatentum in vergleichbarem Ausmaß geschrieben worden. Verschiedenste Kunstzeitschriften wie das *Conversationsblatt*, *Flora. Ein Unterhaltungs-Blatt* oder *Der Wanderer* brachten den Plänen zu dem monumentalen Bildnis des Kaisers für den Ernstbrunner Garten ausführlich Aufmerksamkeit entgegen.<sup>316</sup> Diese Artikel ergänzen zum einen die bilddokumentarischen Quellen zu Kieslings Modell der Büste für Sinzendorfs Schlosspark. Zum anderen stellen sie in Anbetracht der bereits mehrfach erwähnten schwierigen Quellenlage zu dem Kernthema der

---

<sup>308</sup> Hebenstreit 1821, S. 338.

<sup>309</sup> Ebd.

<sup>310</sup> Ebd.

<sup>311</sup> Ebd., S. 337. Umgerechnet entspricht dies einer Höhe von ungefähr sechs Metern.

<sup>312</sup> Hebenstreit 1821a, S. 1135-1136. Für den Ablauf des Transportes wurde damals ein Zeitraum von zwei bis drei Monaten veranschlagt.

<sup>313</sup> Ebd., S. 1135.

<sup>314</sup> Ebd., S. 1136. Die Nebenmaschine sollte vor allem bei steilen Streckenabschnitten zur besseren Verteilung der Last beitragen,

<sup>315</sup> Rittig von Flammenstern 1820, S. 1311.

<sup>316</sup> *Flora. Ein Unterhaltungs-Blatt* 1820, S. 163-164. *Der Wanderer* 1820, o. S.

Masterarbeit wertvolle Zeugnisse zu Ausgangslage und Entwicklung eines in großen Dimensionen erdachten Auftragswerks für den potenten Kunstpatron Sinzendorf dar und veranschaulichen des Weiteren die öffentliche Rezeption des Wirkens Prosper's als Mäzen. Viele der zeithistorischen Berichte, die zum Projekt der Kolossalbüste erschienen sind, nennen die Arbeit Kieslings in enger Korrelation mit dem Genie und der Großartigkeit der Idee, die dem dahinterstehenden Initiator Sinzendorf zuzurechnen seien.<sup>317</sup> Der Auftraggeber wird in diesem Zusammenhang also nicht weniger gerühmt als das Können des ausführenden Bildhauers. Sinzendorf wird in seiner Rolle als fördernder Mäzen ins Licht gerückt und für sein Engagement für die Sache der Kunst bewundert. In Bezug auf die Riesenhaftigkeit des Vorhabens wurde in der Presse oftmals eine Querverbindung zur Epoche des Altertums hergestellt,<sup>318</sup> in welcher die Praxis üblich war, überdimensionale Porträt Darstellungen von Herrschern in Stein zu schlagen, welche an Götzenstatuen religiöser Kulte erinnerten und welche im Status ihrer Verehrung diesen durchaus auch nahe kommen sollten. Zur Zeit Prosper's war es tatsächlich ungewöhnlich geworden, Bildnisse respektive Kunstwerke in entsprechend monumentalen Ausmaßen zu schaffen.<sup>319</sup> So scheint die Assoziation mit altertümlichen Vorbildern durchaus berechtigt. Auch in ikonographischer Hinsicht wurde mit dem Lorbeerkranz auf ein aus der Antike stammendes Symbol des Triumphes zurückgegriffen.<sup>320</sup> 1821 wird im *Conversationsblatt* eine Parallele zwischen Kieslings Franz I. und der kolossalen Figur Ramses II. und in weiterer Folge zwischen Sinzendorf und dem Entdecker Giovanni Batista Belzoni gezogen, welcher die Statue des ägyptischen Königs in einer groß angelegten Mission nach London überführte.<sup>321</sup> Die Tatsache, dass der Auftrag an Kiesling offenbar vorgesehen hatte, der überdimensionalen Büste einen den Größenverhältnissen angepassten, mit einer Sandale bekleideten Fuß beizufügen, lässt vermuten, dass der Eindruck einer antiken Ruine hervorgerufen werden sollte. Dies lässt beispielsweise an die Überreste des kolossalen Bildnisses Kaiser Konstantins in den *Kapitolinischen Museen* in Rom denken, die eventuell als Vorbild gedient haben könnten. Die Monumentalität des Konzeptes ist gleichsam Ausdruck des Patriotismus und der Verehrung der Person des Kaisers wie der glorreichen Zeit der Monarchie. Wie bereits erwähnt, formte die Büste Franz I. im Kontext dieser Bedeutungsebene einen Teil des ideologischen Programms des Ernstbrunner Landschaftsgartens, das Prosper's

---

<sup>317</sup> Hebenstreit 1821, S. 337. Hebenstreit 1821a, S. 1136.

<sup>318</sup> Hebenstreit 1821, S. 337.

<sup>319</sup> Hebenstreit 1821a, S. 1135. Dieser Umstand war auch damals bereits im Bewusstsein der Zeitgenossen verankert, wie Wilhelm Hebenstreits Beitrag zur Kolossalbüste Franz I. im sechsten Jahrgang des *Conversationsblattes* von 1821 zeigt.

<sup>320</sup> Bergmann 2010, S. 115.

<sup>321</sup> Hebenstreit 1821, S. 338-339.

Verbundenheit mit dem Vaterland widerspiegeln sollte.<sup>322</sup> Der Nationalstolz des Fürsten war ein Aspekt, der auch in der zeithistorischen Berichterstattung immer wieder besondere Betonung erfahren hatte. Die große Aufmerksamkeit, die dem Projekt der Kolossalbüste von Seiten der Öffentlichkeit entgegengetragen wurde, ist also mitunter nicht nur in Zusammenhang mit der Riesenhaftigkeit des Vorhabens, sondern auch mit der dahinterstehenden nationalpolitischen Thematik zu sehen.

Doch Sinzendorf ließ auch sein eigenes Porträt in Stein schlagen, wenngleich in wesentlich kleineren Dimensionen. Die Aufgabe, das Bildnis aus Gföhler Marmor zu fertigen, erteilte Prosper einem weiteren, aufstrebenden Akademiestudenten der Bildhauerei, Johann Nepomuk Schaller.<sup>323</sup> Wie Kiesling, den der Künstler an der *Wiener Akademie* kennengelernt hatte,<sup>324</sup> verbrachte auch Schaller als Stipendiat einen Lehraufenthalt in Rom, den Sinzendorf mit einem großzügigen finanziellen Zuschuss von 100 fl. jährlich unterstützte.<sup>325</sup> Dieser Beitrag war Prosper's Gegenleistung für die Arbeit an der Porträtbüste des Fürsten, die der junge Künstler vor seiner Abreise nach Italien im Jahr 1812 beendet hatte.<sup>326</sup> Schaller hatte neben seiner Ausbildung zum Bildhauer an der Akademie auch eine Lehre in der Bossier-Abteilung der *k.k. Porzellanmanufaktur* absolviert, für welche der Künstler einige Aufträge ausführte.<sup>327</sup> So kam es, dass Schaller auch von Sinzendorfs Porträtbüste eine Version aus Biskuitporzellan anfertigte.<sup>328</sup> Doch weder das Beispiel aus Marmor, noch der Auftrag für die Porzellanmanufaktur sind erhalten geblieben.<sup>329</sup> Da auch keine zeitgenössischen Beschreibungen der Büsten überliefert sind, kann über das Erscheinungsbild des Porträts keine Aussage getroffen werden.

---

<sup>322</sup> Hajós 1989, S. 90-91.

<sup>323</sup> Krasa-Florian 2009, S. 68. Ebd., S. 211, WV Nr. 27.

<sup>324</sup> Wurzbach 1875, S. 98.

<sup>325</sup> Krasa-Florian 2009, S. 68.

<sup>326</sup> Ebd.

<sup>327</sup> Wurzbach 1875, S. 98.

<sup>328</sup> Krasa-Florian 2009, S. 211, WV Nr. 23.

<sup>329</sup> Ebd., WV Nr. 23 und WV Nr. 27.

## **4. Prosper's Kunstpatronage im Spiegel ihrer Zeit – Repräsentation und Inszenierung des Sinzendorf'schen Mäzenatentums im kunst- und kulturhistorischen Kontext**

Der Aufbau der Sammlung Sinzendorf und die Auswahl einzelner Objekte standen in einem engen Zusammenhang mit dem individuellen Geschmack und den persönlichen Interessen des Fürsten. Neben diesen Aspekten gibt es einen weiteren Faktor, der im Hinblick auf Prosper's Mäzenatentum eine wichtige Rolle spielt, nämlich jenen der Inszenierung. Das Unterstützen und Sammeln von Kunst ist zumeist in einer engen Korrelation mit repräsentativen Zwecken zu sehen. Im Folgenden soll daher untersucht werden, wie Ikonographie und Symbolsprache dazu genutzt wurden, den Fürsten mittels in Auftrag gegebener Kunstwerke als Mäzen zu inszenieren. An diesen Gesichtspunkt schließen auch die Pläne für Prosper's Memoria an, in welchen das öffentlichkeitswirksame Zelebrieren der Sinzendorf'schen Kunstpatronage kulminieren sollte. Ferner muss die mäzenatische Tätigkeit des Ernstbrunner Schlossherren ebenso vor dem zeithistorischen Hintergrund betrachtet werden, denn die Bedeutung, die der in Fragen des Kunstsammelns vorherrschenden Mode zukommt, darf in diesem Zusammenhang nicht außer Acht gelassen werden. Dementsprechend soll diskutiert werden, inwiefern nicht nur der ästhetische Geschmack, sondern auch der Zeitgeist des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts Sinzendorfs Dasein als Gönner der schönen Künste geprägt hat. Hierzu kann ein Blick auf das Wirken anderer bedeutender adeliger Kunstsammler und -förderer sowie auf das damit in Verbindung stehende persönliche Netzwerk Prosper's Aufschluss geben. Letztendlich fanden zeitgenössische Entwicklungstendenzen nicht nur in der Sammlung selbst, sondern auch in dem Gesamtkonzept der Umgestaltung der Ernstbrunner Schlossanlage zu einem fürstlichen Repräsentationssitz ihren Niederschlag. Sinzendorf war es offenbar ein besonderes Anliegen, sich als aufgeschlossener Aristokrat und Mäzen zu präsentieren, als Mann von Welt, der auch in Fragen des Kunstsammelns am Puls seiner Zeit agierte. Dieses Engagement scheint letztendlich auch Prosper's Selbstverständnis stark geprägt zu haben und so dürfte es für den Fürsten mitunter von Wichtigkeit gewesen sein, sich mittels repräsentativer Kunstaufträge in einer Gesellschaft adeliger Mäzene bewegen zu können.

### **4.1. Die Sprache der Inszenierung – vom repräsentativen Porträt zu aussagekräftiger Metaphorik**

Mehrfach hat sich bereits gezeigt, dass der Aspekt der Inszenierung auf Sinzendorfs Ernstbrunner Anwesen eine wichtige Rolle eingenommen hatte. Zum einen fand er seine

Umsetzung im großen Rahmen der Präsentation der Kunstsammlung, zum anderen aber auch auf untergeordneter Ebene am Beispiel einzelner Werke, die der Fürst in Auftrag gab. In konventioneller Weise erhält dabei das Porträt, das auch in Prosper's Kunstpatronage in unterschiedlichsten Varianten vertreten ist, eine zentrale Stellung. Neben diesem kam auch symbolträchtige Bildsprache zum Einsatz, überliefert durch ein signifikantes Beispiel des Kunsthandwerks, den sogenannten *Sinzendorf-Becher*, der ein herausragendes Zeugnis mäzenatischer Inszenierung verkörpert.

#### **4.1.1. Die Porträtdarstellungen des Prosper von Sinzendorf**

In Bezug auf den Gesichtspunkt der Repräsentation kommt vor allem dem Porträt eine besondere Rolle zu. Kaum einer anderen Gattung gelingt es, das öffentliche Erscheinungsbild einer Person in so entscheidender Weise mitbestimmen zu können. In der Folge machte es sich auch Prosper zunutze, Bildnisse seiner selbst in Auftrag zu geben. Durch diese war es ihm möglich, seinen Ruf und sein Ansehen als bedeutender und im Kreise der Kunstszene des österreichischen Kaisertums geschätzter Mäzen gezielt zu lenken und sein Selbstverständnis als Teil einer aufgeschlossenen, intellektuellen Gesellschaftselite in hohem Maße zu fördern. Dabei setzte Sinzendorf sowohl auf bestimmte Darstellungsmodi respektive ikonographische Muster als auch im Falle eines von Heinrich Friedrich Füger geschaffenen Porträts des Fürsten auf die Zusammenarbeit mit einem der bedeutendsten zeitgenössischen Maler Wiens. Zwar ist lediglich eine geringe Zahl an Bildnissen Prosper's überliefert, am Beispiel jedes einzelnen lassen sich jedoch verschiedenste Aspekte inszenatorischer Porträtkunst aufzeigen. Einige im Folgenden präsentierte, interpretative Ansätze sind in Relation zu dem zeithistorischen Rahmen zu sehen, andere in Verbindung zu der Persönlichkeit sowie den Charakterzügen des Fürsten. Die von Johann Nepomuk Schaller geschaffene Büste soll an dieser Stelle ausgeklammert sein, da sie weder als Original bewahrt werden konnte, noch durch bilddokumentarische Quellen überliefert ist. Bei den übrigen Porträts handelt es sich um ein Ölbild und Stiche, die auf Gemäldevorlagen zurückgehen, sowie um ein Aquarell, das ein nicht erhaltenes Basrelief aus Stein dokumentiert.

An den Beginn dieser Reihe soll ein der Forschung bis dato unbekanntes Gemälde eines anonymen Künstlers gestellt werden. Im Ernstbrunner Schloss zierte es bis heute die ehemaligen Gemächer Prosper's und scheint den Fürsten in dessen Jugendjahren zu zeigen (Abb. 42). In zeitgenössischer Tracht des späten 18. Jahrhunderts gewandet, sitzt Sinzendorf auf einem Postament in einer arkadischen Landschaft, umgeben von klassizistischen Architekturversatzstücken. In seiner rechten Hand hält er ein Buch, in welchem er gebannt zu

lesen scheint. Unklar ist, um wen es sich bei dem älteren Begleiter handelt, der links neben dem jungen Prosper zu sehen ist. Naheliegender wäre, dass hier ein Erzieher des späteren Fürsten dargestellt ist. Darauf lässt vor allem der inhaltliche Kontext schließen, wird doch eine Studierszene gezeigt. Während Prosper Blick auf das Buch gerichtet ist, scheint der Begleiter Sinzendorfs Aufmerksamkeit erlangen zu wollen. Mit seiner linken Hand berührt er Prosper am Arm, um dessen Interesse auf das Stück Pergament auf seinem Schoß – es scheint sich um eine Landkarte zu handeln – zu lenken. Es lässt sich also vermuten, dass auf dem Gemälde der Unterricht des jungen Sinzendorf zu sehen ist, wobei es scheint, als solle dem Betrachter der Eindruck vermittelt werden, dass die Intellektualität Prosper bereits früh gefördert worden war. Der Mode des auslaufenden 18. Jahrhunderts entsprechend, ist das Geschehen in eine Art inszenierte Ideallandschaft gebettet. Die antikisch anmutenden Architekturversatzstücke eines im linken Bildhintergrund platzierten Tempelbaus sowie eines bruchstückhaft erhaltenen Postaments im rechten Vordergrund zeugen von der im Geiste des englischen Landschaftsgartens aufkeimenden sentimental-romantischen Sehnsuchtsvorstellung einer arkadischen Lebenswelt, von welcher die Epoche der Aufklärung und Frühromantik geprägt war. Die unter Prosper sukzessive erfolgte Umgestaltung des Ernstbrunner Schlossparks spiegelt sich hier gewissermaßen wider, wobei davon auszugehen ist, dass Sinzendorf und sein Erzieher weniger in einer konkret zu identifizierenden Umgebung platziert sind als vielmehr in einer fantasievoll zusammengesetzten Ideallandschaft.

Während Prosper auf dem Gemälde mit seinem Lehrer also noch am Beginn seines Daseins als Mitglied des Bildungsadels gezeigt wird, präsentiert sich der Fürst in zwei später entstandenen Brustbildnissen als autarke, intellektuell aufgeschlossene Persönlichkeit, als etabliertes Mitglied einer elitären Gesellschaft und potenter Mäzen. Beide Porträts sind in der Form eines Stiches überliefert, wobei jeweils ein nicht mehr nachweisbares Gemälde die Vorlage bildete. Das erste Beispiel, von Franz Wrenk gestochen, zeigt Prosper als Halbfigur, mit Perücke und in zeitgenössischer Gewandung, in Denkerpose über einem Buch lehnend (Abb. 43). Die Haltung Sinzendorfs macht deutlich, was hier zum Ausdruck gebracht werden soll: Prosper als gelehrter Fürst, der sich mit Vorliebe dem geistigen Leben und der persönlichen Weiterbildung widmet. In dem einleitenden Kapitel wurde bereits auf den Charakter sowie die Interessen Sinzendorfs und die Frage, wie dieselben im Verhältnis zum zeithistorischen Kontext zu bewerten seien, eingegangen. Das Porträt, das Prosper als Denker abbildet, spielt nun genau auf die im Kapitel zu der Person des Fürsten bereits besprochenen Aspekte an. Es zeigt einen aristokratischen Mann, der als Mitglied der gebildeten sozialen Oberschicht die Muße findet, sich dem privaten Studium hinzugeben. Es geht um die Beschäftigung mit kunst- und

geisteswissenschaftlichen Diskursen der Zeit, zugleich aber ebenso – wie die Aufzeichnungen zur Bibliothek Prospers zeigen – um naturwissenschaftliche Forschung. Inhaltlich lässt sich das Bildnis damit mustergültig in das Umfeld der Bewegung der Aufklärung verorten. Der Deckel des Buches, mit dem sich der Porträtierte hier auseinandersetzt, trägt die Aufschrift „*Non sibi sed toti genitum se credere mundo.*“ Dabei handelt es sich um ein Zitat aus dem Epos *De bello civile* des römischen Dichters Lukan.<sup>330</sup> Dieser legt die angeführten Worte seinem Protagonisten Cato in den Mund, der den Idealtypus des selbstlosen Menschen verkörpert, der im Gegensatz zu seinen nur auf ihren eigenen Vorteil bedachten Widersachern im Sinne des Gemeinwohls agiert.<sup>331</sup> Die Aussage, die nun mittels Heranziehung des Zitats für das Bildnis Prospers getroffen werden soll, scheint eindeutig: sein Mäzenatentum, sein mit Leidenschaft erfolgter Einsatz für Kunst und Wissenschaft, bot dem Fürsten die Gelegenheit, einen wertvollen Beitrag für die Gesellschaft zu leisten. Mit der Denkerpose und dem geöffneten Buch werden außerdem Darstellungsmodi aufgegriffen, die an den Typus des Gelehrtenporträts erinnern lassen. Es werden also gezielt ikonographische Schemata genutzt, um eine spezielle Bildaussage zu erzielen und die Person des Fürsten in ein bestimmtes Licht zu rücken. Es lässt sich vermuten, dass neben dem Künstler auch Prosper selbst die Gestaltung des Bildaufbaus entscheidend mitgeprägt haben könnte. Zu der Frage, wer die malerische Vorlage geschaffen hat, findet sich ein Hinweis in der rechten unteren Ecke des Schabblattes, der Schriftzug „*J. Drechsler pinx.*“. Die Urheberschaft der Gemäldevorlage ist also auf einen Maler namens Drechsler zurückzuführen. Laut den Aufzeichnungen aus dem *Eißl-Manuskript* bezieht sich dies auf Johann Drechsler,<sup>332</sup> womit der Künstler Johann Baptist Drechsler gemeint sein muss. Dessen Schaffen war in der Sammlung Sinzendorf durch mehrere Werke vertreten, so scheint plausibel, dass er auch für die Ausführung des Porträts verantwortlich zeichnet. Zwar war der Künstler primär für seine Stillleben bekannt, dies schließt jedoch nicht aus, dass Prosper ihn ebenso mit der Fertigung eines Porträts beauftragt haben könnte. Da das Original des Gemäldes nicht auffindbar ist, muss diese Frage aber vorerst offen bleiben. Die Anfertigung eines Stiches nach der Vorlage des nicht mehr vorhandenen Porträts bot eine ausgezeichnete Möglichkeit, um das Bild, das Prosper von seiner Person überliefert sehen wollte, zu verbreiten. Auf diesem Wege konnte das Porträt auch in die Sammlungen anderer Kunstmäzene gelangen, welche in diesem Zusammenhang auch die erste Zielgruppe bildeten. So besaß beispielsweise Karl

---

<sup>330</sup> Wick 2004, S. 20.

<sup>331</sup> Ebd.

<sup>332</sup> Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 85.

Schwarzenberg ein Exemplar des besagten Stiches, das in dem Auktionskatalog der Versteigerung der Kunstsammlung des Fürsten aus dem Jahr 1826 verzeichnet ist.<sup>333</sup>

Das zweite, als Stich überlieferte Porträt – ausgeführt in Punktiermanier von Karl Hermann Pfeiffer (Abb. 1) – stellt das bekannteste Bildnis Sinzendorfs dar, wurde es doch nach einem Gemälde des führenden klassizistischen Malers des deutschsprachigen Raumes, Heinrich Friedrich Füger, geschaffen.<sup>334</sup> Dass Sinzendorf bei dem Direktor der *Wiener Akademie* und späterem Leiter der *Kaiserlichen Gemäldegalerie*, von dem er mehrere mythologische Szenen für seine Kunstsammlung erwarb, letztendlich auch ein Porträt bestellte, dürfte dem Fürsten als weiteres Mittel gedient haben, sein Prestige als Kunstmäzen nach außen zu tragen. Hier präsentiert sich der Aristokrat nun in ganz anderer Weise als in dem vorangegangenen Beispiel, das vor allem mit Symbolik und Gestik arbeitet. Fügers Bildnis benötigt all das nicht, seine Komposition ist rein auf die Figur Prosper reduzierte, als Brustbild und im Halbprofil vor monochromem Hintergrund wiedergegeben, den Betrachter in selbstbewusster Haltung herausfordernd anblickend. Sinzendorf ist in einen schlichten, in Falten gelegten und über die Schulter geworfenen Mantel gehüllt, unter dem ein heller, mit Rüschen verzierter Kragen hervorblitzt. Die Silhouette des Fürsten füllt beinahe die gesamte Bildfläche aus. Der Fokus liegt deutlich auf dem lockenbekrönten Haupt des Porträtierten, dessen Gesichtszüge akribisch genau erfasst wurden. Füger zeigt Prosper im mittleren Alter. Robert Keil datiert den Punktierstich Pfeiffers mit 1789, was auf eine vergleichbare Datierung der nicht mehr vorhandenen Gemäldevorlage schließen lässt.<sup>335</sup> In Carl Wilczeks Verzeichnis der Werke Fügers scheint Anfang des 20. Jahrhunderts ein ebenfalls mit 1789 angesetztes Bildnis Sinzendorfs auf, das zu einem späteren Zeitpunkt verloren ging und bei dem es sich um die malerische Vorlage zu dem Stich Pfeiffers handeln könnte.<sup>336</sup> Aufgrund der schwierigen Quellenlage ist die Frage nach dem Verbleib des Originals aber bis auf weiteres offen. Ferner ist auch der Präsentationskontext des Werkes nicht überliefert. Nichtsdestoweniger steht aber allein die Tatsache, dass sich Prosper sein Porträt vom etablierten Füger malen ließ, Parade für den Rang, den Sinzendorf unter den Mäzenen seines Umfeldes eingenommen hatte. So ließen sich zahlreiche Mitglieder führender Adelsfamilien der Zeit, darunter die Liechtenstein und die Esterházy, Prosper's Freund Graf Saurau und sogar die kaiserliche Familie von Füger abbilden.

---

<sup>333</sup> Kat. Verst. Kunstsammlung Carl zu Schwarzenberg 1826, S. 75, Nr. 23.

<sup>334</sup> Keil 2009, S. 259, WV 194.

<sup>335</sup> Ebd.

<sup>336</sup> Wilczek 1925, WV. Nr. 45.

Eine gänzlich andere Art des Porträts ist im großen Saal von Schloss Ernstbrunn anzutreffen. Es handelt sich um ein Gemälde, welches Sinzendorfs Porträt als fingierte Stein- oder Gipsbüste zeigt (Abb. 44). In dem oval gerahmten Bild, das die Ostwand des Saales ziert, wird die auf einem Sockel stehende Büste des Fürsten, die bis zum nackten Brustansatz ausgeführt ist, in einer leicht gedrehten Position wiedergegeben, sodass das Antlitz des Mäzens ins Halbprofil rückt. Prosper ist mit kurzem Haarschnitt dargestellt, die Gesichtszüge gleichen jenen des von Füger geschaffenen Bildnisses. Fraglich ist, nach welchem Vorbild die Büste gemalt wurde und ob ein konkretes Werk abgebildet wurde, etwa die von Schaller geschaffene Porträtbüste Sinzendorfs. In dem *Eißl-Manuskript* findet sich ein Verweis auf ein Gemälde, das ein Bildnis des jungen Prosper als Gipsbüste zeigen soll.<sup>337</sup> Das Werk habe ein Künstler namens *Weikard* im Jahr 1776 geschaffen,<sup>338</sup> was eine Modellfunktion der 1812 entstandenen Büste Schallers definitiv ausschließen würde. Bei dem genannten Maler dürfte es sich um den bekannten Porträtisten Johann Georg Weikert handeln, der neben dem Wiener Hof auch für viele weitere adelige Familien tätig war, darunter beispielsweise die Esterházy, für die er das Bildnis der Fürstin Maria Josepha Hermengilde schuf.<sup>339</sup>

Ein weiteres Beispiel, welches das Porträt des Fürsten als Büste zeigt, war als Basrelief auf dem Sockel einer Vase auf dem Vorplatz von Schloss Ernstbrunn angebracht.<sup>340</sup> Das Original, das aus weißem Marmor gefertigt war, ist nicht erhalten.<sup>341</sup> Allerdings konnte ein nach dem Vorbild des Reliefs in Grisaille gearbeitetes Aquarell bewahrt werden, welches das Aussehen des Bildnisses überliefert (Abb. 45). Es handelte sich um ein Porträtmedaillon, in welchem der Fürst in Profilsansicht mit Perücke präsentiert wird.<sup>342</sup> Dieser Darstellungsmodus erinnert an die Denkmäler Laudons und Sauraus, was eine Datierung des nicht erhaltenen Medaillons in die 1780er beziehungsweise 1790er Jahre vermuten lässt. In Verbindung mit dem Basrelief Prosper's wird in den Unterlagen aus dem Nachlass der Familie Eißl in anekdotischer Form auch über das äußere Erscheinungsbild des Fürsten Auskunft gegeben. Der Mäzen wird mit rötlichen Haaren und einem breiten Mund beschrieben.<sup>343</sup> Zu einem späteren Zeitpunkt wurde der Sockel der erwähnten Vase für Fischers Friedenssäule adaptiert (Abb. 46).<sup>344</sup> Jacobus Wanderl soll

---

<sup>337</sup> Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 85. Das Porträt soll Prosper im Alter von 25 Jahren zeigen.

<sup>338</sup> Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 85.

<sup>339</sup> Wurzbach 1886, S. 250. Schon Wurzbach weist darauf hin, dass verschiedene Schreibweisen von Weikerts Namen in Umlauf waren, weshalb denkbar scheint, dass auch im Eißl-Manuskript auf selbigen Künstler verwiesen wird.

<sup>340</sup> Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 85.

<sup>341</sup> Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 85. Das Porträt wird als lebensgroß beschrieben.

<sup>342</sup> Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 85.

<sup>343</sup> Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 85.

<sup>344</sup> Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 85.

zudem eine Inschrift mit den Lebensdaten Prosperers unter dem Medaillon angebracht haben.<sup>345</sup> Heute befindet sich an dieser Stelle nur mehr ein leerer, kreisrunder Auslass, was ein Indiz dafür sein könnte, dass sich hier tatsächlich das besagte Porträt Prosperers befunden hat, dessen Verbleib jedoch unklar ist.

#### **4.1.2. Der *Sinzendorf-Becher* – eine Allegorie auf Prosperers Kunstpatronage**

Die Verwendung symbolischer Bildsprache als Instrument mäzenatischer Inszenierung lässt sich im Fall Prosperers mustergültig am Beispiel des sogenannten *Sinzendorf-Bechers* darstellen. Bei diesem handelt es sich um ein aufwendig gestaltetes Doppelwand-Glas mit Einsatzmedaillons, einem Bodenmedaillon, Mund- und Fußreifen sowie eingravierten Schriftzügen, welches sich heute in der Sammlung des *MAK – Museum für Angewandte Kunst* in Wien befindet und zuvor Teil der Sammlung Figdor war.<sup>346</sup> Der Fürst hatte die Arbeit anlässlich seines Namenstages im Jahr 1806 bei dem im niederösterreichischen Gutenbrunn tätigen Glasschleifer Johann Joseph Mildner, einem Spezialisten auf dem Gebiet doppelwandiger Gläser mit Goldradierungen und Polychromierung, in Auftrag gegeben.<sup>347</sup> Durch die Aufzeichnungen Joseph von Hammer-Purgstalls ist bekannt, dass Prosper auf Ernstbrunn offenbar regelmäßig Feierlichkeiten zum Ehrentag seines Namenspatrons abhielt.<sup>348</sup> Diesen Veranstaltungen dürfte der Fürst große Bedeutung beigemessen und entsprechend viel Aufwand in die Gestaltung sowie Ausführung der Festivitäten gesteckt haben, was 1806 letztendlich in der Bestellung des *Sinzendorf-Bechers* gipfelte. Das reichlich geschmückte Glas zählt zu den wertvollsten Objekten aus der Werkstatt Mildners.<sup>349</sup> Die Medaillons weisen auf Vorder- und Rückseite beziehungsweise im Fall des Bodens auf Ober- und Unterseite Verzierungen in Goldradierung auf rotem Lackgrund auf.<sup>350</sup> Dasselbe Prinzip findet sich auch bei den Mund- und Fußreifen wieder, die mit dekorativen Flechtmustern gefüllt sind.<sup>351</sup> Lediglich das äußere Band des Mundreifens ist mit einer Inschrift versehen, die den Anlass der Stiftung, das Namensfest des Fürsten, nennt.<sup>352</sup> Die zwischen die zwei Glaswände geschobenen Einsatzmedaillons sind der Blickfang des Bechers. Eines der beiden zeigt auf der Vorderseite das Wappen der Familie Sinzendorf (Abb. 47), auf der Rückseite den Titel des Fürsten.<sup>353</sup> Das

---

<sup>345</sup> Schloss Ernstbrunn, Eißl-Manuskript, fol. 85.

<sup>346</sup> Pazaurek 1923, S. 338.

<sup>347</sup> Ebd., S. 317. Ebd., S. 338.

<sup>348</sup> Höflechner/Koitz-Arko/Wagner 2018, S. 108. Ebd., S. 158.

<sup>349</sup> Pazaurek 1923, S. 338.

<sup>350</sup> Ebd.

<sup>351</sup> Ebd.

<sup>352</sup> Ebd.

<sup>353</sup> Ebd.

andere Medaillon wird an der Außenseite von einer Darstellung der gerüsteten Minerva mit Zirkel, Globus und Eule geziert (Abb. 48), innen ist der Schriftzug „*Kenner, Verehrer und Beförderer der Künste und Wissenschaften*“ angebracht.<sup>354</sup> Prosper's mäzenatische Tätigkeit wird hier also einmal mehr in den Fokus gerückt. Ein weiteres Medaillon befindet sich im Boden des Bechers. Zu sehen ist darin die Figur einer Mutter mit zwei Kindern, die Allegorie der Caritas also (Abb. 49).

Der Fürst nutzte die Gelegenheit der Feier seines Namenstages, um seine Person wiederholt in ihrer Rolle als Mäzen in den Mittelpunkt zu rücken. Erneut wird so der Stellenwert, den das Wirken als Gönner der Künste in Sinzendorfs Selbstverständnis einnimmt, zum Ausdruck gebracht. Neben den Inschriften kommt dabei vor allem allegorische Symbolsprache zum Einsatz. Die Botschaft ist deutlich: Prosper wird als Mäzen der Kunst und Wissenschaft geehrt, die beiden Disziplinen seien dem Fürsten für seinen unermüdlichen persönlichen Einsatz zu größtem Dank verpflichtet. Kaum ein anderes Auftragswerk Prosper's vermittelt diese Inhalte so unmissverständlich wie der *Sinzendorf-Becher*. Wie gelingt dies? Zunächst soll das Stammwappen der Sinzendorf den gesellschaftlichen Status und dynastischen Anspruch des Fürsten legitimieren. Die Inschriften, die Prosper als Förderer von Kunst und Wissenschaft loben, sollen bereits auf die Aussagen der figürlichen Medaillons verweisen. Diese arbeiten jedoch mit derart eindeutiger Symbolik, dass die erklärenden Worte faktisch nicht benötigt würden. In erster Linie sticht die an der Außenseite des Bechers angebrachte Darstellung der Minerva hervor. Als Göttin der Weisheit und Schutzpatronin von Kunst und Wissenschaft spielt sie auf beide der zentralen Interessensbereiche des Mäzens Sinzendorf an. Das Medaillon bedient sich klassischer ikonographischer Muster: Minerva wird mit Rüstung, Lanze und mit Medusenhaupt verziertem Schild gezeigt. Mit einem Zirkel vermisst sie einen sich zu ihrer Rechten befindlichen Globus, Sinnbild der Wissenschaften. Neben diesem befindet sich ein Musikinstrument, das die Künste repräsentiert. Zur Linken der Göttin ist ein wenig versteckt eine kleine Eule zu sehen, die als Symbol der Weisheit typischer Begleiter der Minerva ist. In Zusammenhang mit der Persönlichkeit des Stifters ist die Abbildung als allegorischer Verweis auf die Betätigungsfelder des Sinzendorf'schen Mäzenatentums zu verstehen. Verstärkt wird diese Botschaft in Verbindung mit der Caritas im Bodenmedaillon. Die Liebe, mit der die Mutter sich um ihre beiden Kinder kümmert, lässt sich umdeuten auf die Fürsorge, die Prosper seinen beiden Schützlingen, der Kunst und der Wissenschaft, entgegenbringt. Diese ausdrucksstarke allegorische Bildsprache ist Teil eines ausgeklügelten inhaltlichen Konzeptes,

---

<sup>354</sup> Pazaurek 1923, S. 338.

zu dem auch die Schriftzüge zählen, die den gesamten Becher umlaufen. Die zarten Gravuren sind zum einen Zeugnis der herausragenden Kunstfertigkeit, mit welcher der Becher von Mildner gefertigt wurde, zum anderen stehen sie stellvertretend für Prosper's großes literarisches Interesse, handelt es sich hierbei doch um eine Reihe an Gedichten.<sup>355</sup> So wird in Verbindung mit Sinzendorfs Mäzenatentum neben der bildenden Kunst auch auf die Bereiche der Dichtung und Sprachwissenschaft angespielt.

Dem Fürsten dürfte es bei der Auftragserteilung an Mildner ein Anliegen gewesen sein, ein Stück zu erhalten, das sich sowohl formal als auch inhaltlich als besonders herausragend erweist. Der *Sinzendorf-Becher* brilliert auf ästhetischer Stufe durch seine ausgesprochen aufwendige Gestaltung, seine hohe künstlerische Qualität. Durch den raffinierten Einsatz von Allegorie beziehungsweise Symbolik beweist das Objekt einmal mehr, dass Prosper als intellektuell gebildeter Mäzen auch auf die inhaltliche Ebene großen Wert legte. Mit der gelungenen Verbindung dieser beiden Gesichtspunkte stellt der *Sinzendorf-Becher* ein vortreffliches Beispiel praktischer Inszenierung im Rahmen von Prosper's Wirken als Patron der Künste dar und bringt zugleich den Wunsch des Ernstbrunner Schlossherren, in seinem Dasein als Mäzen gehuldigt zu werden, mustergültig zum Ausdruck.

#### **4.2. Das soziale Netzwerk als mäzenatisches Machtinstrument**

Der Eifer, mit dem Sinzendorf an das Zusammenstellen einer ausgewogenen Kunstsammlung heranging und der persönliche Einsatz, mit welchem er um die Förderung zahlreicher Künstler bemüht war, machen deutlich, dass dem Fürsten seine Tätigkeit als Mäzen tatsächlich eine Herzensangelegenheit war. Dennoch darf in diesem Zusammenhang aber auch der zeithistorische Kontext nicht außer Acht gelassen werden, denn der Aspekt der Repräsentation der eigenen Kunstpatronage sollte ebenso in Relation zu dem gesellschaftlichen Umfeld des Sammlers betrachtet werden. Die Inszenierung als Mäzen war an ein Publikum adressiert, das sich in erster Linie als Gruppe anderer Kunstförderer formierte. Um verstehen zu können, nach welchen Mechanismen Prosper bei der Gestaltung seines mäzenatischen Wirkens handelte, ist es notwendig, einen Blick auf die Geschmacksbildung und Entwicklungstendenzen der Epoche und damit verbunden auf das soziale Netzwerk Prosper's zu werfen.

---

<sup>355</sup> Pazaurek 1923, S. 338.

#### 4.2.1. Gelehrte, Aristokraten und Kunstscaffende – Sinzendorf auf dem Parkett einer elitären Wiener Gesellschaft

Bevor Sinzendorfs Mäzenatentum im Kontext des aristokratischen Kunstförderns an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, insbesondere in Wien und Umgebung, betrachtet wird, stellt sich zunächst die Frage, wie der Fürst im Kreis der intellektuellen und kunstinteressierten Elite seiner Zeit zu verorten war und inwiefern Prosper dieses Netzwerk nutzte, um seine eigene Sammeltätigkeit und Gönnerschaft voranzutreiben. Eine bedeutsame Quelle stellen in diesem Zusammenhang erneut die Überlieferungen Joseph von Hammer-Purgstalls dar. Während die bei Sartori veröffentlichten Briefe aus Ernstbrunn vor allem zur Schlossanlage Auskunft geben, sind es weitere private Korrespondenzen des Dichters sowie dessen autobiographisches Werk *Erinnerungen aus meinem Leben*, welche einen unvergleichlich privaten Einblick in das soziale Netzwerk Sinzendorfs bieten. Hammer-Purgstall erwähnt in seinen Aufzeichnungen wiederholt, in welchem engem freundschaftlichen Verhältnis er zu Prosper stand. Immer wieder verbrachte der Dichter Aufenthalte auf Ernstbrunn und nahm dabei auch an den geladenen Gesellschaften und Festen des Fürsten teil. So berichtet er beispielsweise vom Freitagsdiner bei Sinzendorf, das ein kleiner Kreis elitärer Personen auch zum intensiven Austausch nutzte,<sup>356</sup> oder vom bereits angesprochenen Namensfeste, das in größerem Rahmen angelegt war.<sup>357</sup> Die Namen von Kanzler Metternich, Fürst Kaunitz, Graf Zinzendorf oder Graf Harrach tauchen dabei immer wieder in Verbindung mit Prosper auf.<sup>358</sup> Neben dem Austausch über aktuelle tagespolitische Themen war bei diesen Runden gewiss auch der Aspekt der Kunst und Kultur von Bedeutung, handelte es sich doch bei den zuvor genannten Herrschaften um aufgeschlossene Mäzene.

Das wichtigste Netzwerk in dieser Hinsicht war für Sinzendorf aber ohne Zweifel die *Wiener Akademie*. Über diese war Prosper einem großen Teil der kunstinteressierten Aristokraten des österreichischen Kaisertums verbunden. 1807 wurde der Fürst gemeinsam mit Erzherzog Johann, Fürst Esterházy, Fürst Schwarzenberg, Graf Lamberg und Graf Czernin zum Ehrenmitglied der Akademie ernannt.<sup>359</sup> So bot sich auch die Möglichkeit, wichtige Kontakte innerhalb der Kunstszene zu knüpfen. Neben angesehenen Mäzenen umfasste dies auch die Künstler selbst. Johann Martin Fischer unterrichtete die Klasse für Bildhauerei,<sup>360</sup> Leopold Kiesling und Johann Nepomuk Schaller waren Schüler der Institution und Heinrich Friedrich

---

<sup>356</sup> Bachofen von Echt 1940, S. 176. Ebd., S. 252. Höflehner/Koitz-Arko/Wagner 2018, S. 115.

<sup>357</sup> Ebd., S. 108.

<sup>358</sup> Ebd., S. 438. Bachofen von Echt 1940, S. 176.

<sup>359</sup> UAAAbKW, Verwaltungsakten fol. 108 ex 1807 (Bericht).

<sup>360</sup> Wurzbach 1858a, S. 245.

Füger ab 1795 Direktor.<sup>361</sup> Eine Verbindung zu diesen Persönlichkeiten könnte also durchaus über einen solchen Zusammenhang erfolgt sein. Der Akademie stand Prosper vor allem unterstützend gegenüber. Aus den Archivalien der Institution geht hervor, dass Sinzendorf beispielsweise als Leihgeber in Erscheinung trat. So wird im Verzeichnis einer von der Akademie im Jahr 1813 organisierten Ausstellung von Emailmalereien unter der Nummer zwei die Darstellung eines *Amors nach Veronese* von Jacob Bodmer aus dem Besitz Prospers genannt.<sup>362</sup> Von besonderer Bedeutung war jedoch die bereits erwähnte Schenkung eines Gipsabgusses der antiken Isis an die Glyptothek der Akademie. Dieser wird in einem Verzeichnis der Glyptothek von 1820 mit der Nummer 23 aufgelistet, ist jedoch nicht erhalten geblieben.<sup>363</sup> Auch zur Porzellanmanufaktur unterhielt Prosper offenbar gute Beziehungen. Für die Plateaux eines nach dem Entwurf von dem Porzellanmodellierer Anton Grassi gefertigten Tafelaufsatzes stellte der Fürst grauen Marmor zur Verfügung.<sup>364</sup> Es lässt sich vermuten, dass dieser dem eigenen Steinbruch Sinzendorfs entnommen worden war.

Neben diesen bekannten Institutionen waren es auch elitäre Vereine, die Prosper den Austausch mit aufgeschlossenen, intellektuellen Mitgliedern der Aristokratie ermöglichten. So gehörte er beispielsweise der sogenannten *Gesellschaft der associierten Kavaliere* an, unter anderem gemeinsam mit den Grafen Czernin, Erdödy, Fries und Harrach, sowie den Fürsten Esterházy, Lobkowitz und Schwarzenberg.<sup>365</sup> Dabei handelte es sich um Wiens ersten Herrenclub, der regelmäßige Treffen bei Nikolaus Esterházy in der Landstraße abhielt und sich der Angelegenheiten rund um Kunst und Kultur annahm.<sup>366</sup> Prosper dürfte außerdem des Öfteren als Quelle in Sachen des Erwerbs von Kunst und anderen kulturhistorischen Gegenständen herangezogen worden sein. Dies geht beispielsweise aus mehreren Briefwechseln zwischen dem Dresdner Philologen und Archäologen Karl August Böttiger und Hammer-Purgstall hervor. In Zusammenhang mit seinem Interesse an unterschiedlichen Kunstwerken, an Literatur oder auch archäologischen Objekten bittet Böttiger immer wieder um Hammer-Purgstalls Fürsprache bei Sinzendorf, der ihm den Erhalt der gewünschten Dinge ermöglichen soll.<sup>367</sup> Unter anderem wird dabei ein Stich eines *Amors nach Veronese* erwähnt.<sup>368</sup> Dieser könnte sich auf dasselbe Vorbild beziehen wie jenes zuvor erwähnte Emailbild, das Prosper der Akademie

---

<sup>361</sup> Wurzbach 1864, S. 256. Wurzbach 1875, S. 98. Wurzbach 1859, S. 1.

<sup>362</sup> UAAAbKW, Verwaltungsakten fol. 149 ex 1813 (Inventar).

<sup>363</sup> UAAAbKW, Verwaltungsakten fol. 630 ex 1820 (Inventar).

<sup>364</sup> UAAAbKW, Verwaltungsakten fol. 478 ex 1807 (Inventar).

<sup>365</sup> Jones 2009, S. 188.

<sup>366</sup> Körner 2013, S. 91-92.

<sup>367</sup> Höflechner/Koitz-Arko/Wagner 2018a, S. 1233-1234. In einem Brief, der mit 1816 datiert ist, spricht Böttiger beispielsweise von einer dänischen Publikation zu den Mithrasweihen, die Prosper besorgen könnte.

<sup>368</sup> Ebd., S. 987. Ebd., S. 997.

für eine Ausstellung im Jahre 1813 geliehen hatte.<sup>369</sup> Ferner bekundet Böttiger, dass er Gefallen an einem Abguss einer nicht genauer benannten Antike gefunden habe, den er im Atelier Fischers – es dürfte Johann Martin Fischer gemeint sein – gesehen hatte.<sup>370</sup> Sinzendorf solle ihm den Erhalt des Abgusses ermöglichen.<sup>371</sup> In anderen Briefen schreibt der Philologe von einem Abdruck eines babylonischen Ziegels, den er sich von Prosper wünsche.<sup>372</sup> Das Original dürfte sich also in Sinzendorfs Besitz befunden haben, was einmal mehr das Interesse des Fürsten an Archäologie und Altertum bezeugen würde. Sinzendorfs Bekanntschaft mit Böttiger zeigt, dass Prosper mit gelehrten Personen der unterschiedlichsten Fachbereiche in Austausch stand, wenngleich es sich bei dem konkreten Beispiel um ein angespanntes Verhältnis gehandelt haben dürfte.<sup>373</sup> Böttiger war außerdem aktives freimaurerisches Mitglied, eine Verbindung zwischen ihm und Sinzendorf könnte also unter anderem auch über dieses gemeinsame Interesse erfolgt sein.<sup>374</sup> Des Weiteren war Prosper dem italienischen Philologen Angelo d’Elci verbunden, welcher mit der Schwester des Fürsten verheiratet war.<sup>375</sup> D’Elci war ein Experte auf dem Gebiet der klassischen Literatur,<sup>376</sup> was fruchtbaren Boden für die Kommunikation mit dem literarisch interessierten Sinzendorf bot.

Zwei Anekdoten aus *Erinnerungen aus meinem Leben* machen deutlich, dass Prosper Ernstbrunners Anwesen auch zu einem Künstlertreffpunkt avancierte. So konnte der Kontakt zwischen Joseph von Hammer-Purgstall und Leopold Kiesling über ein Treffen bei Sinzendorf hergestellt werden.<sup>377</sup> Die Bekanntschaft führte letztendlich zu dem Auftrag der Fertigung des mit orientalischen Schriftzeichen verzierten Grabmals Hammer-Purgstalls durch Kiesling, wofür Prosper mit Marmor aus seinem Gföhler Steinbruch das Material bereitstellte.<sup>378</sup> Die zweite Begebenheit zeigt, dass Sinzendorfs Netzwerk keinesfalls auf die österreichische Kunstszene beschränkt war. Der bekannte englische Porträtmaler Sir Thomas Lawrence hielt sich im Jahr 1819 in Österreich auf, arbeitete für verschiedene Mäzene der lokalen Szene und

---

<sup>369</sup> UAAAbKW, Verwaltungsakten fol. 149 ex 1813 (Inventar).

<sup>370</sup> Höflechner/Koitz-Arko/Wagner 2018a, S. 1122. Der betreffende Brief stammt aus dem Jahr 1814.

<sup>371</sup> Ebd.

<sup>372</sup> Ebd., S. 1175.

<sup>373</sup> Ebd., S. 1210. Böttiger schreibt in einem Brief an Hammer-Purgstall im Jahr 1816, dass er bei Sinzendorf in Ungnade gefallen war.

<sup>374</sup> Schmidt-Funke 2006, S. 53.

<sup>375</sup> Wurzbach 1858b, S. 212. ULB Bonn, Autographensammlung, Elci, Angelo d’ (1754-1824), Brief an Prince Prosper Sinzendorff in Ernsbrunne (Ernstbrunn), Vienne, 12.11.1821 (12. Novembre 1821, [SMS 1767 (Inventarnummer)], DE-611-HS-2698912. Die Universitäts- und Landesbibliothek Bonn verwahrt einen handschriftlich verfassten Brief d’Elcis an Sinzendorf, der den persönlichen Austausch der beiden Intellektuellen bezeugt.

<sup>376</sup> Wurzbach 1858b, S. 212.

<sup>377</sup> Bachofen von Echt 1940, S. 258.

<sup>378</sup> Ebd. Hagen 1994, S. 45.

stattete im Zuge dessen auch Ernstbrunn mehrere Besuche ab.<sup>379</sup> Prosper initiierte dabei auch ein Treffen zwischen Lawrence und Hammer-Purgstall, das letztendlich zu dem Versprechen des Malers führte, eine Porträtzeichnung des Dichters als Geschenk für Sinzendorf anzufertigen.<sup>380</sup> Diese sollte als Ausgleich für die Ausgabe der *Spenser Sonette* dienen, welche der Fürst Thomas Lawrence als Präsent überreicht hatte.<sup>381</sup> Es handelt sich um eines der bekanntesten Bildnisse Hammer-Purgstalls. Dem Orientalisten zufolge soll Prosper die Absicht verfolgt haben, einen Kupferstich von dem Porträt anfertigen zu lassen, was jedoch durch das unvermutet plötzliche Ableben des Fürsten verhindert wurde und erst später durch den Kupferstecher Tommaso Benedetti tatsächlich umgesetzt werden konnte (Abb. 50).<sup>382</sup> Sequenzen wie diese machen deutlich, dass Sinzendorf auch als Förderer des künstlerischen Austauschs agierte und dabei für einen grenzüberschreitenden Dialog zwischen einzelnen Gattungen respektive Definitionsbereichen von Kunst sorgte. Auch Sinzendorfs Großzügigkeit als finanzieller Unterstützer und Förderer von Künstlern dürfte mitunter dazu beigetragen haben, dass der Fürst einen umfangreichen Kreis an für ihn arbeitenden Dichtern, Malern und Bildhauern aufbauen konnte. Erinnert sei an dieser Stelle noch einmal an Johann Nepomuk Schallers Romaufenthalt, der mit Hilfe der von Prosper bereitgestellten Geldmittel ermöglicht wurde.<sup>383</sup> Auch Hammer-Purgstall berichtet davon, dass Sinzendorf bereit war, ihm finanziell unter die Arme zu greifen, als er sich einer Entlassung aus dem Dienst als Hofdolmetscher gegenüber sah.<sup>384</sup> Im Eintreten dieses Falles hätte Prosper Hammer-Purgstall jährlich 2000 Gulden zugestanden, um diesem die Fortführung seiner wissenschaftlichen Studien der Orientalistik zu ermöglichen.<sup>385</sup>

Wenngleich die Aufzeichnungen über die Person Sinzendorfs nur in spärlichem Ausmaß vorhanden sind, so liefern sich doch erstaunlich viele Informationen über Prosper als Netzwerker, vor allem in Hinblick auf sein Dasein als Mäzen. Nichtsdestoweniger gibt es auch in diesem Zusammenhang besonders einen Bereich, der noch immer im Dunkeln liegt und nun im Folgenden thematisiert werden soll.

---

<sup>379</sup> Bachofen von Echt 1940, S. 252-253.

<sup>380</sup> Ebd.

<sup>381</sup> Ebd. Prosper schlug Lawrence Hammer-Purgstalls Sonette als geeignete Hilfslektüre zur Erlernung der deutschen Sprache vor.

<sup>382</sup> Ebd., S. 259.

<sup>383</sup> Krasa-Florian 2009, S. 68.

<sup>384</sup> Bachofen von Echt 1940, S. 209.

<sup>385</sup> Ebd.

#### **4.2.2. Prosper und das Geheimbundwesen – masonische Symbolik im Sinzendorf'schen Mäzenatentum**

Mehrfach war bereits in unterschiedlichem Zusammenhang, sei es die Statue der Isis in der Schlossgalerie, seien es die Denkmäler im Schlosspark oder sei es die Programmatik des Landschaftsgartens an sich, darauf eingegangen worden, dass sich in Verbindung mit Prosper's Mäzenatentum auf Schloss Ernstbrunn immer wieder Verweise auf die freimaurerische Kultur finden. Es lässt sich daher vermuten, dass im Kontext des gesellschaftlichen Netzwerks des Fürsten auch der Aspekt des Geheimbundwesens eine Rolle gespielt haben dürfte.<sup>386</sup> Nicht zuletzt stand Sinzendorf mit zahlreichen bekannten freimaurerischen Mitgliedern in Kontakt und setzte zumindest zwei von diesen, Franz von Saurau und Gideon von Laudon, Denkmäler mit offensichtlich masonischer Symbolik. Dennoch ist bis dato offen, ob auch Sinzendorf selbst Mitglied einer Freimaurerloge oder einer vergleichbaren Vereinigung war, da konkrete Belege bislang ausblieben.

Im auslaufenden 18. Jahrhundert erfreute sich das Geheimbundwesen, insbesondere das Freimaurertum größter Popularität.<sup>387</sup> Dementsprechend gehörten viele namhafte Persönlichkeiten der Wiener Nobilität nachgewiesenermaßen Geheimgesellschaften an, unter anderem Herzog Albert von Sachsen-Teschen,<sup>388</sup> der Präsident der Akademie Joseph von Sonnenfels,<sup>389</sup> der Maler und Akademiedirektor Heinrich Friedrich Füger,<sup>390</sup> Graf Franz Wenzel Kaunitz-Rietberg,<sup>391</sup> Graf Carl Harrach,<sup>392</sup> der Naturwissenschaftler Ignaz von Born<sup>393</sup> oder Johann I. und Karl von Liechtenstein,<sup>394</sup> um nur einige Beispiele anzuführen. In diesem Kontext ist davon auszugehen, dass auch in der Frage des Sammelns und Förderns von Kunst viele Verbindungen und Möglichkeiten über masonische Mitgliedschaften hergestellt wurden. Dass viele der Persönlichkeiten aus dem Umfeld Sinzendorfs in den gängigen österreichischen Freimaurerverzeichnissen auftauchen, der Fürst selbst in den entsprechenden Listen jedoch keine Erwähnung findet, verwundert. Doch stellt sich die Frage, ob dies tatsächlich ein Indiz dafür ist, dass Prosper nie einer Loge beigetreten war. In Anbetracht der starken

---

<sup>386</sup> Hajós 1989, S. 58.

<sup>387</sup> Assmann 2013, S. 60.

<sup>388</sup> Kodek 2011, S. 200-201.

<sup>389</sup> Ebd., S. 221-222.

<sup>390</sup> Ebd., S. 79.

<sup>391</sup> Ebd., S. 122.

<sup>392</sup> Ebd., S. 97.

<sup>393</sup> Ebd., S. 34.

<sup>394</sup> Ebd., S. 146.

freimaurerischen Bezüge, die sich in Teilen des Gestaltungskonzepts der Ernstbrunner Schlossanlage finden, scheint dies kaum vorstellbar.

Einen Lösungsansatz für dieses Rätsel könnte die tschechischsprachige Sekundärliteratur bieten. Diese bringt Prosper wiederholt mit dem in Brünn ansässigen *Johannes Evangelisten Orden* sowie den frühen Anhängern der Aufklärung in Mähren in Verbindung.<sup>395</sup> In der Nähe von Brünn war Sinzendorf in Besitz der Burg Veveří, die er 1773 aus Familienbesitz übernommen haben soll.<sup>396</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht abwegig, dass der Fürst auch im mährischen Raum Beziehungen zum Geheimbundwesen unterhalten haben könnte. Im Umkreis der *Sankt Johannisloge* soll Prosper mit Persönlichkeiten wie Salm-Reifferscheidt, Fürst Kaunitz und Graf Mitrovsky in Austausch gestanden haben.<sup>397</sup> Die Vereinigung soll in ihren auf mystische Zahlensymbolik und Kabbala ausgerichteten Inhalten dem Rosenkreuzertum nahe gestanden haben, das in seinen Ansätzen wiederum der masonischen Gedankenwelt verwandt ist.<sup>398</sup> In Zusammenhang mit seinem Interesse am Geheimbundwesen soll Prosper auch von der Legende des Templerschatzes fasziniert gewesen sein. Einer mährischen Sage zufolge sei dieser im 12. Jahrhundert in der Umgebung von Veveří versteckt worden.<sup>399</sup> Diese Geschichte soll Sinzendorf dazu animiert haben, im Umkreis seines mährischen Schlosses nach dem Schatz zu suchen.<sup>400</sup> Unabhängig von der Frage, ob diese Anekdote nun auf tatsächlichen Begebenheiten beruht, ist dennoch denkbar, dass Prosper vom Mythos des Templerordens in den Bann gezogen worden war. Auch der langjährige Freund des Fürsten, Joseph von Hammer-Purgstall, setzte sich eingehend mit dieser Materie auseinander und veröffentlichte eine Abhandlung über die romanische Kirche von Schöngrabern als Templermonument.<sup>401</sup> So war in Sinzendorfs unmittelbarem Umfeld zumindest der Nährboden für die Diskussion der Thematik geboten.

Wenngleich nicht auszuschließen ist, dass Prosper tatsächlich in Mähren Mitglied einer geheimen Gesellschaft war, wie in der tschechischen Sekundärliteratur kolportiert, so fehlen leider konkrete Verweise auf zeithistorische Quellen, die diesen Umstand belegen würden. Auch die für die vorliegende Masterarbeit erfolgten Recherchearbeiten konnten keine eindeutigen Beweise für eine Zugehörigkeit Prosper zu den Johannisbrüdern hervorbringen.

---

<sup>395</sup> Čížmář/Ráček 2011, S. 5-6.

<sup>396</sup> Ebd.

<sup>397</sup> Ebd. Javor 2013, S. 288.

<sup>398</sup> Čížmář/Ráček 2011, S. 5-6. Javor 2013, S. 288.

<sup>399</sup> Čížmář/Ráček 2011, S. 5-6.

<sup>400</sup> Ebd.

<sup>401</sup> Höflechner/Koitz-Arko/Wagner 2018, S. 105.

So muss die Frage nach Sinzendorfs Verbindungen zu Geheimgesellschaften letztendlich weiterhin offen bleiben. Nichtsdestoweniger scheint aber durch die starke freimaurerische Symbolik auf dem Anwesen von Schloss Ernstbrunn indirekt bewiesen, dass Prosper in Relation zu seiner Hinwendung zu aufklärerischem Gedankengut der masonischen Lebenswelt in jedem Fall sehr aufgeschlossen gegenüberstand.

### **4.3. Sinzendorfs Memoria – ideeller End- und Höhepunkt mäzenatischer Repräsentation**

Immer wieder zeigt sich in der Beschäftigung mit Prosper's Tätigkeit als Gönner und Förderer der schönen Künste, dass dem Aspekt der Inszenierung eine zentrale Rolle im mäzenatischen Wirken des Fürsten zukommt. Durch die bisher erfolgten Ausführungen konnte dargelegt werden, dass sich dies sowohl auf den groß angelegten Umbau der Ernstbrunner Schlossanlage als auch auf die Ikonographie, Symbolik und Darstellungsmodi einzelner, von Sinzendorf in Auftrag gegebener oder erworbener Kunstwerke bezieht. Prosper wollte sich in seiner gesellschaftlichen Bedeutung als potenter Mäzen repräsentiert wissen, was letztendlich in den Plänen der Gestaltung einer Gedenkstätte für den Fürsten im Ernstbrunner Schlosspark kulminieren sollte. In dem bereits mehrfach erwähnten Monument, das Sinzendorf zu diesem Zweck bei Antonio Canova in Auftrag gegeben hatte, vermischen sich die zuvor exemplarisch erläuterten Repräsentationsformen von Porträt und ikonographischer Symbolsprache. Eingebunden in den größeren Rahmen einer komplexen Programmatik der romantischen Vorstellung eines Grabmals in der Natur, sollte Prosper's Memorialstätte nicht nur die Bedeutung von Schloss Ernstbrunn als Zentrum des Sinzendorf'schen Mäzenatentums hervorheben, sondern auch die Verwurzelung des Fürsten in der kulturellen Geisteshaltung seiner Zeit zum Ausdruck bringen.

#### **4.3.1. Antonio Canova und Wien – die Beziehungen des italienischen Bildhauers zur Residenzstadt und ihre Auswirkung auf die Arbeit für Prosper von Sinzendorf**

Zeit seines Lebens hatte Antonio Canova Wien nur zweimal bereist: 1798 und 1805.<sup>402</sup> Es waren aber genau diese beiden Aufenthalte, welche die Fundamente für die Etablierung der Beziehungen des Künstlers zu einer lokalen Klientel legten und für die steigende Popularität des Bildhauers und seiner Werke im Kreise bedeutender Wiener Mäzene sorgten. Zudem wurde die Basis für den Kontakt zu Sinzendorf hergestellt, was letztendlich in den Auftrag der Memorialstele mündete. Für diesen dürften neben der allgemeinen Rezeption der Arbeit

---

<sup>402</sup> Schemper-Sparholz 2009, S. 8.

Canovas in Wien vor allem zwei konkrete Ereignisse zentral gewesen sein, nämlich die Aufstellung des Kenotaphs der Erzherzogin Marie Christine in der Augustinerkirche und der Besuch des Künstlers in Ernstbrunn. So soll den Ausführungen zum zeitlichen Abriss des Projektes sowie zu der Ikonographie der Memorialstele für Sinzendorf ein Abschnitt zu Antonio Canovas Verbindung zu Wien vorangestellt werden.

Canova, zum bedeutendsten Vertreter klassizistischer Skulptur aufgestiegen, beherrschte mit seinem Stil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, vertreten nicht nur durch seine eigenen Werke, sondern auch durch die seiner Schüler, die privaten Galerien der führenden Sammlerpersönlichkeiten der Wiener Aristokratie.<sup>403</sup> Frühe Aufmerksamkeit hatte Canova im Zentrum der Habsburgermonarchie bereits in den 1780er Jahren durch die Person des Grafen Joeseph Fries erhalten, der dem Bildhauer in Rom die Gruppe *Theuseus und Minotaurus* abkaufte und nach Wien brachte, um sie dort im familieneigenen Palais aufstellen zu können, das regelmäßig von bedeutenden Mitgliedern aus der Szene der Kunstsammler und -förderer besucht wurde.<sup>404</sup> So wurde Canovas Arbeit schon ein Jahrzehnt vor der ersten Anreise des Künstlers in Wien unter den heimischen Kunstliebhabern bekannt. Sinzendorf, der unter den adeligen Mäzenen seiner Zeit gut vernetzt war, könnte schon damals mit dem Namen Canovas in Berührung gekommen sein. Ob auch er Fries besucht und die Theseus-Gruppe gesehen hatte, ist nicht überliefert, jedoch nicht auszuschließen. 1798 floh der in Rom ansässige Venezianer vor der französischen Besatzung zunächst zurück in seinen Heimatort Possagno und dann weiter nach Wien.<sup>405</sup> Dort wurde der Künstler vom Kaiserhaus empfangen und erhielt zwar nicht vom Monarchen selbst, aber von dessen Onkel Herzog Albert von Sachsen-Teschen den erhofften Arbeitsauftrag, nämlich die Ausführung eines Kenotaphs für Alberts verstorbene Frau Marie Christine, der in der Augustinerkirche Aufstellung finden sollte.<sup>406</sup> Es war eben diese Aufgabe, die Canova dann im Jahr 1805 ein zweites Mal nach Wien führte, wobei der Künstler bei dieser Gelegenheit nun auch Kontakte zu einem ausgewählten Kreis Wiener Mäzene knüpfen konnte, darunter neben Moritz Liechtenstein, der den Bildhauer bereits in Italien kennen gelernt hatte, Anton Franz de Paula Graf von Lamberg-Sprinzenstein und Fürst Nikolaus Esterházy, auch Prosper von Sinzendorf.<sup>407</sup> Einige dieser wichtigen Kunstpatrone besuchte Canova auf deren Landsitzen.<sup>408</sup> Ein undatiertes Brief Sinzendorfs an den Künstler

---

<sup>403</sup> Schemper-Sparholz 2009, S. 8.

<sup>404</sup> Ebd., S. 10-12.

<sup>405</sup> Ebd., S. 14.

<sup>406</sup> Ebd., S. 15-16.

<sup>407</sup> Ebd.

<sup>408</sup> Ebd.

lässt vermuten, dass der Bildhauer auch auf Ernstbrunn zu Gast gewesen war.<sup>409</sup> Dies könnte sich 1805 im Zuge des zweiten Wien-Aufenthalts Canovas ereignet haben. Nicht zufällig dürfte auch – wie Paolo Mariuz vermutet – in diesem Jahr Prosper's Auftrag einer Memorialstele erfolgt sein.<sup>410</sup> Dieser könnte mitunter in Relation zu der Aufstellung des Kenotaphs der Erzherzogin Marie Christine stehen. Es scheint naheliegend, dass Sinzendorf bei der Planung seiner Memorialstätte von Canovas prestigeträchtiger Arbeit für Herzog Albert dazu animiert wurde, den Italiener auch für diesen Auftrag zu engagieren. Der persönliche Kontakt zwischen Prosper und dem Künstler ist durch die zwei im Kontext der Primärquellen bereits erwähnten Briefe im lokalen Archiv von Bassano del Grappa dokumentiert.<sup>411</sup> Diese Schreiben befassen sich mit der Bestellung der Stele und lassen Rückschlüsse auf einen freundschaftlichen Kontakt zwischen dem Bildhauer und seinem Gönner ziehen. Allerdings dürfte das in Auftrag gegebene Monument nur als Gipsmodell ausgeführt worden sein, welches heute im Canova-Museum in Possagno verwahrt wird. Eine Marmorversion der Memorialstele war in Ernstbrunn offenbar nie installiert worden.

#### **4.3.2. Die Kunst trauert um ihren Förderer – die Symbolik der Memorialstele für Sinzendorf**

Bei der Memorialstele für Prosper von Sinzendorf handelt es sich um einen der ausführlicher erforschten Aspekte im Mäzenatentum des Fürsten. Nichtsdestoweniger bestehen auch hier weiterhin offene Fragen, die es zu klären gilt. Die im Folgenden dargelegten Erläuterungen und Überlegungen zu Sinzendorfs Auftrag an Canova stützen sich wesentlich auf den im Zuge der Auflistung relevanter Sekundärliteratur bereits erwähnten Aufsatz von Paolo Mariuz, der nicht nur die Entstehungsgeschichte, sondern auch die Ikonographie des Monumentes weitgehend durchleuchtet.

Prosper's Memorialstele fand letzten Endes nur in der Form eines Gipsmodelles zur Umsetzung (Abb. 51). Da Canovas Entwurf also nie in Marmor ausgeführt worden war, kann lediglich die Vorlage aus Gips Aufschluss über Motivik und Symbolik des Gedenksteines geben. Zu sehen ist darauf eine junge Frau in antikischer Gewandung, in strenger Seitenansicht wiedergegeben, die auf einem altertümlichen Sitzmöbel Platz genommen hat. Vor ihr erhebt sich auf einem Säulenpodest, an dessen Postament ein Füllhorn lehnt, die Porträtbüste Sinzendorfs. Die

---

<sup>409</sup> BCBC, 1069. Prosper erwähnt darin, dass er Canova bereits einige Zeit vor dem Verfassen dieses Schreibens auf dem Lande in Empfang nehmen durfte. Es lässt sich vermuten, dass hier auf einen Besuch des Künstlers in Ernstbrunn angespielt wird.

<sup>410</sup> Mariuz 2003, S. 131.

<sup>411</sup> BCBC, 1069. BCBC, 4995.

weibliche Figur scheint mit einem Griffel in ihrer rechten Hand eine Inschrift in den Stein des Podestes zu gravieren, der linke Arm ist erhoben und ruht auf dem Bildnis des Fürsten. Die Stele selbst wird durch einen Dreiecksgiebel abgeschlossen, der mit einem Girlandenmotiv verziert ist und von kleinen Palmetten bekrönt wird. Dass es sich hierbei um das Modell für Sinzendorf handelt, ist durch eine Gravur am Schaft der Säule belegt, die vermeintlich von der trauernden Frauenfigur angebracht wurde. Diese Inschrift nennt Prospers Namen sowie das Jahr 1808.<sup>412</sup> Mit der Form der Stele, dem charakteristischen Typus eines altertümlichen Grabsteins, sowie der motivischen und stilistischen Gestaltung greift der Künstler einmal mehr auf die Antikenrezeption zurück. Das Schema des Monumentes findet sich formal und ikonographisch wiederholt in Canovas Schaffen. Es dürfte sich um den Prototypen eines Memorialmonumentes gehandelt haben, den der Bildhauer für entsprechende Bestellungen entworfen hatte. Wird dieser Teil des Œuvre des Künstlers betrachtet, so fällt auf, dass Canova hier häufig nach demselben Muster gearbeitet hat: eine in antike Kleidung gewandete Frauenfigur sitzt in Trauerhaltung vor dem Brustbild des Verstorbenen, das zumeist auf einer Säule erhöht präsentiert wird. Diese Vorlage konnte in ihren Grundzügen für verschiedene Arbeitsaufträge verwendet werden und musste lediglich in ihren Feinheiten abgewandelt werden. So divergieren zum einen die Pose der Trauernden und das Dekor der Säule sowie der gesamten Stele, zum anderen musste natürlich das Porträt durch das des jeweiligen Auftraggebers ausgetauscht und eventuelle symbolische Beigaben angepasst werden, um eine inhaltlich adäquate Aussage in Hinblick auf das Leben und Wirken des Verstorbenen zu erzielen. Nach diesem Schema war auch die Stele Prospers konzipiert. Um das Bildnis des Fürsten bearbeiten und in seine Komposition integrieren zu können, ließ Sinzendorf für Canova eine Porträtbüste mit seinem Konterfei anfertigen. Diese wollte er dem Künstler zusenden, wie aus einem der beiden in Bassano verwahrten Briefe hervorgeht.<sup>413</sup> Ob der Bildhauer das Porträt des Mäzens aber tatsächlich auch erhalten hat, ist nicht überliefert. Ein Indiz hierfür könnte jedoch der Vergleich zwischen dem in Canovas Stele wiedergegebenen Bildnis Prospers und jenem Gemälde einer fingierten Stein- oder Gipsbüste des Kunstpatrons, das sich im großen Saal von Schloss Ernstbrunn befindet, sein, denn beide Darstellungen weisen vergleichbare Gesichtszüge auf. Einer der zwei erhaltenen Briefe Prospers an den Bildhauer bestätigt zudem, dass auch den Auftraggeber eine Sendung des Künstlers erreichte. Der Mäzen bedankt sich in

---

<sup>412</sup> Mariuz 2003, S. 131. In einem Bericht zu seinen Arbeitsaufträgen der Jahre 1807 bis 1808, den Canova an Quatremère de Quincy schickte, listet der Künstler eine Memorialstele für einen Fürsten *Maurizio Zinzendorff* in Wien auf, was sich auf das Monument für Prosper bezogen haben dürfte.

<sup>413</sup> BCBC, 1069. Anm.: Es ist nicht bekannt, welchen Künstler Prosper mit der Ausführung dieser Büste beauftragt hatte. Eine Verbindung zu dem von Johann Nepomuk Schaller gefertigten Bildnis Sinzendorfs dürfte nicht bestehen.

dem Schreiben für eine Gemme, die mit der als Relief ausgearbeiteten Abbildung des Entwurfs für die Memorialstele Sinzendorfs verziert ist.<sup>414</sup> Canova ließ sie bei einem Mitglied der Steinschneiderfamilie Pichler – ob Giuseppe, Giovanni oder Luigi bleibt unklar – herstellen, um sie als Geschenk an den Fürsten schicken zu können.<sup>415</sup> Diese Gemme wurde zudem mehrfach in Gips gegossen, um sie dann gemeinsam mit weiteren Schmucksteinen, die nach bekannten Skulpturen geschnittene Motive zeigten, in sogenannten Daktyliotheken als verkleinerte Sammlung der Originalwerke präsentieren zu können.<sup>416</sup> Ein entsprechendes Exemplar befindet sich auf Schloss Kynžvart in der ehemaligen Sammlung Metternich.<sup>417</sup> Eine weitere dieser Gemmen zählt beispielsweise zu dem Bestand des *New Brunswick Museum* in Kanada (Abb. 52).<sup>418</sup>

Dass der Fürst sein Ansehen als renommierter Patron der Künste fördern wollte und dies auch in Verbindung mit der eigenen Memorialstätte eine Rolle spielte, macht die inhaltliche Botschaft der Stele offenbar. Paolo Mariuz bringt in seinem Beitrag einen Deutungsansatz, der auf einem kurzen zeitgenössischen Bericht in einer Ausgabe des *Moniteur* aus dem Jahr 1808 beruht und durch diesen Bezug auf Primärquellenmaterial als evident erachtet werden kann.<sup>419</sup> Demzufolge verkörpere die trauernde Frauenfigur die Personifikation der florierenden Künste,<sup>420</sup> eine Erklärung, in welche sich auch das Symbol des Füllhorns als Sinnbild des Glücks schlüssig einfügen würde. Es werden hier also die Künste dargestellt, die durch den unermüdlichen Einsatz des Fürsten ihre Blütezeit erleben konnten und daher nun um den verstorbenen Mäzen trauern müssen. Wird bedacht, dass auch durch andere Aufträge des Fürsten, beispielsweise durch die Symbolik des *Sinzendorf-Bechers* oder die Widmung Hammer-Purgstalls in den *Spenser Sonetten*, belegt ist, wie wichtig Prosper die Repräsentation seiner Person als Mäzen war, scheint nachvollziehbar, dass dieser Aspekt auch in Zusammenhang mit der Memorialstele von zentraler Bedeutung gewesen sein dürfte. Vielmehr noch scheint es gerade in diesem Kontext plausibel, dass Sinzendorf darum bemüht war, das Andenken um seinen Einsatz für die schönen Künste auch nach dem eigenen Tod aufrechtzuerhalten. Da dem Fürsten bewusst war, dass er ohne direkte Nachfahren sterben

---

<sup>414</sup> BCBC, 4995.

<sup>415</sup> BCBC, 4995. Sinzendorf spricht in dem Brief an Canova lediglich von einem „[...] *Monseigneur de Pichler* [...]“ ohne konkretere Angaben zu machen.

<sup>416</sup> Geyer 2013, S. 345.

<sup>417</sup> Schemper-Sparholz 2009, S. 17.

<sup>418</sup> Anm.: Diese Gemme mit der Darstellung der Memorialstele des Prosper von Sinzendorf war im Inventar des *New Brunswick Museum* fälschlicherweise als Gemme mit dem Motiv der ebenfalls von Canova geschaffenen Stele für Domenico Manzoni ausgewiesen. Die Forschungsergebnisse der vorliegenden Masterarbeit konnten jedoch zur Klärung des tatsächlich dargestellten Motivs beitragen.

<sup>419</sup> Mariuz 2003, S. 131.

<sup>420</sup> *Gazette Nationale ou le Moniteur universel* 1808, S. 1111.

würde, scheint es logische Konsequenz zu sein, dass er sich noch zu Lebzeiten um seine eigene Memoria kümmern wollte. Ein Denkmal, das Sinzendorf über alle Ewigkeit hinweg in seiner Bedeutung als Mäzen gerühmt hätte, würde sich mehr als passend in das Konzept von Prosper Selbstverständnis einfügen. Umso erstaunlicher scheint es, dass die Stele letztendlich nie vollendet wurde. Im Hinblick auf die Frage nach den Gründen hierfür erweisen sich die beiden Briefe Sinzendorfs an Canova wenig aufschlussreich. Paolo Mariuz meint die Erklärung jedoch in den Schreiben des Grafen Ludwig von Lebzelttern an Canova aus den Jahren 1816 und 1817 gefunden zu haben.<sup>421</sup> Diesem zufolge habe der Bildhauer keine offizielle Bestätigung für die Ausführung der Memorialstele von Sinzendorf erhalten.<sup>422</sup> Lebzelttern berichtet davon, dass Prosper ihn gebeten habe, in der Angelegenheit des Grabsteines als Vermittler zu fungieren.<sup>423</sup> Der Fürst hatte zu diesem Zeitpunkt offenbar immer noch an der Vollendung seines Auftrages Interesse. Allerdings dürfte diese indirekte Bekundung bereits zu spät erfolgt sein, denn einem der Briefe Lebzeltterns ist des Weiteren zu entnehmen, dass Canova den Entwurf für Sinzendorf bereits für ein anderes Werk, nämlich für die Memorialstele des Ottavio Trento, herangezogen hatte.<sup>424</sup> Offensichtlich hatte also die Unklarheit in Hinblick auf die Bestätigung des Auftrags von Seiten Prosper zum Scheitern des Projektes geführt. Dennoch bleibt fraglich, warum der Fürst Canova so lange in Zweifel gelassen hatte. Da die dünne Quellenlage hierzu nicht weiter Auskunft gibt, können über die Ereignisse rund um die Memorialstele nur Vermutungen angestellt werden. Noch 1811 ließ Canova in einem Stichwerk, das der Künstler selbst bei Giambattista Balestra in Auftrag gab und das seine Werke abbilden sollte, die Stele für Sinzendorf integrieren (Abb. 53).<sup>425</sup> Schon wenig später aber dürfte der Bildhauer die Arbeit für Prosper bereits abgeschlossen haben. Was hierfür ausschlaggebend war, ob Sinzendorf schließlich der Enthusiasmus für die Beschäftigung mit seiner eigenen Memorialstele verlassen hatte, ob es tatsächlich zu persönlichen Differenzen zwischen ihm und dem Künstler kam oder ob eventuell auch finanzielle Mittel eine Rolle gespielt haben könnten – berichtet doch Hammer-Purgstall von dem Schuldenberg, den Prosper nach seinem Tod hinterlassen hatte<sup>426</sup> – muss offen bleiben.

---

<sup>421</sup> BCBC, 3630. Mariuz 2003, S. 131-132.

<sup>422</sup> BCBC, 3630. Mariuz 2003, S. 131-132.

<sup>423</sup> BCBC, 3630. Mariuz 2003, S. 131-132.

<sup>424</sup> BCBC, 1599. Mariuz 2003, S. 132.

<sup>425</sup> Ebd., S. 135. Der Vergleich der im Stich wiedergegebenen Porträtbüste mit jener des Gipsmodells macht deutlich, dass Balestra den Entwurf für Sinzendorfs Grabstein zum Vorbild genommen hatte und nicht jenen für Trento, für dessen Monument Canova den Auftrag auch erst im darauf folgenden Jahr erhalten hatte.

<sup>426</sup> Höflechner/Koitz-Arko/Wagner 2018, S. 160.

Wenngleich also die Arbeit für Sinzendorf nicht zur Umsetzung fand, wusste Canova als tüchtiger Geschäftsmann die Entwurfsidee für Prosper dennoch anderweitig zu nutzen. So zog er die exakt selbe Komposition heran, um sie für die zuvor bereits erwähnte Memorialstele des Ottavio Trento zu verwenden (Abb. 54).<sup>427</sup> Die entsprechende Bestellung hatte der Künstler 1812 von Trentos Heimatstadt Vicenza erhalten, die den Lokalpolitiker ehren wollte.<sup>428</sup> Mariuz vermutet, dass die Eile, mit welcher die Fertigstellung der Stele zu erfolgen hatte, Canova dazu veranlasste, ein schon vorhandenes Modell aufzugreifen.<sup>429</sup> Da zu diesem Zeitpunkt die Tätigkeit für Sinzendorf aufgrund der ungeklärten Auftragslage stagnierte, beschloss der Bildhauer kurzerhand den für Prosper vorgesehenen Prototypen aus Gips umzuwidmen.<sup>430</sup> Wie oben angesprochen, eignete sich das Schema der Memorialstele mit trauernder Frauenfigur und Porträt des Verstorbenen ideal dazu, möglichst rasch und unkompliziert variiert zu werden. Canova habe die Ikonographie des Monuments dem Kontext angepasst und neu interpretiert, so Mariuz.<sup>431</sup> Das Füllhorn repräsentiere demnach nicht mehr das Glück der Künstler, sondern jenes der Armen, für die sich Trento in seinem Wirken als Politiker einsetzte.<sup>432</sup> Eine mögliche Überlegung wäre ebenso, dass die weibliche Figur in dem alternativen Zusammenhang als trauernde Personifikation der Stadt Vicenza verstanden werden könnte. Da sich die auf Sinzendorf ausgerichtete Symbolik folglich relativ unkompliziert auf die Verehrung Trentos umdeuten ließ, musste Canova lediglich das Bildnis des Ernstbrunner Schlossherren durch jenes des italienischen Politikers ersetzen. Das Monument kann noch heute in San Pietro in Vicenza bewundert werden und liefert zudem einen Eindruck davon, wie Prosper's Memorialstele als vollendetes Werk in Marmor ausgesehen hätte. Da der für Sinzendorf entstandene Entwurf letzten Endes also nur mit dem Porträt Trentos zur Umsetzung kam, gerieten seine Ursprünge ungeachtet des vorhandenen Gipsmodells bereits früh in Vergessenheit. In zwei zeitgenössischen Werkverzeichnissen Canovas aus den Jahren 1816 sowie 1817 findet nur das Monument für Ottavio Trento Erwähnung, nicht aber der Prototyp, der für Prosper geschaffen worden war.<sup>433</sup> So war das Gipsmodell für die Stele Sinzendorfs bis zu den Rechercharbeiten von Paolo Mariuz auch von der Forschung lange unbeachtet geblieben.

---

<sup>427</sup> Mariuz 2003, S. 132.

<sup>428</sup> Ebd.

<sup>429</sup> Ebd.

<sup>430</sup> Ebd.

<sup>431</sup> Ebd.

<sup>432</sup> Ebd.

<sup>433</sup> Ebd.

Auch wenn die Stele letztendlich nicht in Ernstbrunn aufgestellt worden war, so macht vor allem die ikonographische Deutung des vorhandenen Gipsmodells deutlich, welche Strategie Sinzendorf im Kontext seiner Memoria verfolgt hatte und welcher Stellenwert seinem Eifer im Hinblick auf die Inszenierung seiner Person als Kunstpatron zukommt. Das Monument hätte in Prosper's mäzenatischer Repräsentation nicht nur einen chronologischen, sondern ebenso einen ideellen Höhepunkt gebildet. Die durch die Ikonographie der Darstellung überlieferte, inhaltliche Aussage der Trauer der Künste um den Verlust ihres ruhmreichen Förderers macht deutlich, wie Sinzendorf über seinen Tod hinaus von der Öffentlichkeit betrachtet werden wollte. Fraglich bleibt, in welchem Kontext Prosper die Aufstellung der Stele geplant hatte. Hierzu finden sich weder in den beiden erhaltenen Briefen, noch in der zeitgenössischen Berichterstattung Hinweise. Da Sinzendorf den Großteil der anderen Auftragswerke, allen voran die Monumente im Garten, für Ernstbrunn bestellt hatte, scheint aber doch mehr als schlüssig, dass auch die Stele und eventuell das Grab des Fürsten in Relation zu der Schlossanlage geplant waren.

#### **4.3.3. Die letzte Ruhestätte im Ernstbrunner Landschaftsgarten – Prosper's Grabmalpläne im Kontext sentimental-romantischer sowie naturreligiöser Jenseitsvorstellungen**

Dass Prosper das Konzept seiner letzten Ruhestätte in enger Verbindung zu Schloss Ernstbrunn erdacht hatte, scheint angesichts der Mühe und des Aufwandes, die der Fürst in die Neugestaltung der Anlage steckte sowie der zentralen Bedeutung, die er dem Anwesen in Zusammenhang mit seinem Wirken als Kunstpatron beigemessen hatte, naheliegend. In den Fokus dürfte dabei in erster Linie der nach englischem Stil ausgerichtete Landschaftsgarten gerückt sein. Ein Indiz, dass Prosper den Park als Aufstellungsort seines Grabmonumentes vorgesehen hatte, findet sich in einer Sequenz des bei Sartori veröffentlichten zweiten Briefes aus Ernstbrunn von Joseph von Hammer-Purgstall. Darin berichtet der Schriftsteller davon, dass Sinzendorf mit dem Gedanken spielte, sich in seinem Garten eine Pyramide errichten zu lassen, welche offenbar als letzte Ruhestätte des Fürsten fungieren sollte.<sup>434</sup> Zu dem Zeitpunkt des Verfassens dieses Berichtes war das besagte Monument lediglich theoretisches Konstrukt und noch nicht einmal in Ansätzen der Realisierung nahe. Nichtsdestoweniger ist Hammer-Purgstall's kurzer Kommentar zu diesen Überlegungen Prosper's für die kunsthistorische Forschung von wesentlicher Bedeutung, da er neben den wenigen Aufzeichnungen zu der Stele Canova's die einzige zeitgenössische Überlieferung zu jenen Plänen darstellt, die der Mäzen

---

<sup>434</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 20.

hinsichtlich Memoria und Grabstätte hegte. Wenngleich Hammer-Purgstall die Stele unerwähnt lässt, scheint doch plausibel, dass auch dieses Monument mit der Intention, es als weitere Bereicherung des Gartens zu verwenden, in Auftrag gegeben worden war. So könnte es zum einen in direktem Bezug zu der Pyramide geplant, zum anderen aber auch als vollkommen separates Denkmal intendiert gewesen sein. Aufgrund fehlender Aufzeichnungen in Zusammenhang mit dem Präsentationskontext der Stele müssen diese Vermutungen jedoch hypothetisch bleiben.

Was das Bauvorhaben der Pyramide betrifft, so bediente sich Prosper einmal mehr des leitenden Gesichtspunktes der Rezeption altertümlicher Motivik. Verschiedenste Hochkulturen gebrauchten den Typus der Pyramide als charakteristische Gestalt ihrer Begräbnisstätten, darunter die Ägypter, die Mesopotamier oder die lateinamerikanischen Völker der Maya und Azteken. Dass Sinzendorf sich aber vorrangig auf den altägyptischen Totenkult bezogen haben dürfte, darauf lässt der von Hammer-Purgstall in *Oesterreichs Tibur* erbrachte Vorschlag schließen, Figuren zweier Sphingen, der traditionellen Wächterinnen des ägyptischen Totenreiches oder eines Wolfes, des Behüters des Amenthes, vor dem Eingang in die Grabkammer der Pyramide aufzustellen.<sup>435</sup> Hammer-Purgstall erwähnt des Weiteren ein konkretes antikes Beispiel, das Prosper für sein Projekt offenbar als Vorbild gedient hatte: die *Cestius-Pyramide* in Rom, errichtet für einen römischen Prätor im 1. Jahrhundert vor Christus. Im Rahmen der sentimental-romantischen Antikenverehrung erlebte das historisch-kulturelle Interesse an entsprechenden Memorialstätten Ende des 18. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung, wobei die *Cestius-Pyramide* das bekannteste Beispiel formte. Als Prototypus eines pyramidalen Grabbaus erhielt sie zahlreiche Nachbauten, vor allem im französischen und deutschen Raum, welche zumeist mit einem Landschaftsgarten in Verbindung gesetzt wurden und damit Vorläufer für das Vorhaben Prospers repräsentieren. Erinnert sei in diesem Zusammenhang unter anderem an die in den 1770er respektive 1780er Jahren in Frankreich errichteten Monumente für den Bruder des Königs Philippe von Orléans in Monceau nahe Paris und den Hugenottenführer Admiral de Coligny, das in Auftrag des Marquis von Montesquieu erbaut wurde.<sup>436</sup> In Bezug auf Deutschland seien neben dem bekannten Denkmal im Bergpark Wilhelmshöhe in Kassel, das Grab für den Herzog von Württemberg in Hohenheim, die Pyramide für Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel in Wilhelmsbad bei Hanau und das Monument für Fürst Hermann von Pückler-Muskau im Branitzer Park erwähnt.<sup>437</sup> Letzteres, in

---

<sup>435</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 23.

<sup>436</sup> Assmann 2001, S. 31. Ruge 1996, S. 154.

<sup>437</sup> Ebd., S. 156-157.

den 1850er Jahren vollendet,<sup>438</sup> besitzt in Hinblick auf die Grabmalpläne Prospers rein chronologisch betrachtet keine Relevanz. Es lässt sich aber vermuten, dass Sinzendorf einige der anderen Rezeptionsversuche gekannt haben könnte und auch mit dem Original der *Cestius-Pyramide* vertraut war.<sup>439</sup> Dieses könnte der Fürst einerseits in der Form von Stichen gesehen haben, war doch die Druckgraphik ein beliebtes Medium zur Verbreitung von Informationen, andererseits könnte ihn auch eine Italienreise – beispielsweise im Rahmen einer *Grand Tour* – direkt vor Ort geführt haben.<sup>440</sup>

Mit der Pyramide wählte Sinzendorf eine Form, die nicht nur eine historische Bezugnahme auf den antiken Begräbniskult darstellt, sondern ebenso einen Verweis auf masonische Tradition repräsentiert.<sup>441</sup> Wie bereits thematisiert, spielten in der freimaurerischen Lebenswelt Elemente und Symbole, die der altägyptischen Kultur entnommen worden waren, eine wichtige Rolle. Mit dem geschichtlichen Kontext verbunden wurden Pyramiden auch von den Freimaurern in erster Linie für den Zweck der Grabarchitektur herangezogen. Viele bekannte masonische Mitglieder ließen sich pyramidal konstruierte Memorialmonumente errichten.<sup>442</sup> Auch der bereits mehrfach erwähnte Kenotaph für Erzherzogin Marie Christine, der Gemahlin Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, dürfte unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten sein. Albert selbst gehörte der in Dresden ansässigen Loge *Zu den drei Schwertern* an und auch seine Frau soll der Freimaurerei aufgeschlossen gegenübergestanden sein.<sup>443</sup> Vor diesem Hintergrund wird die Pyramidalkomposition des Kenotaphs in der fachspezifischen Forschung immer wieder mit masonischer Symbolik in Zusammenhang gebracht. Die Tatsache, dass offenbar auch Prosper ein Pyramidengrab geplant hatte, könnte in Verbindung mit den Ereignissen rund um Canovas zweiten Wien-Besuch und die Beauftragung des Künstlers durch Sinzendorf ein weiterer Hinweis darauf sein, dass das Monument in der Augustinerkirche dem Ernstbrunner Schlossherren in der Planung seiner eigenen Memoria durchaus ein Vorbild gewesen sein könnte.

Dass Prosper seine letzte Ruhestätte als Pyramide erdacht hatte, lässt also ein Naheverhältnis des Fürsten zu dem Geheimbundwesen der Freimaurer vermuten. Doch nicht nur die Gestalt beziehungsweise die Symbolik des geplanten Monuments legt freimaurerische Bezüge nahe,

---

<sup>438</sup> Ruge 1996, S. 157.

<sup>439</sup> Ebd.

<sup>440</sup> Ebd.

<sup>441</sup> Ebd., S. 156.

<sup>442</sup> Ebd.

<sup>443</sup> Kodek 2011, S. 201. Wolf 2014, S. 117.

sondern ebenso das ideelle Konzept einer Bestattung im Landschaftsgarten.<sup>444</sup> Wie vor allem Géza Hajós und Adrian Buttlar im Rahmen ihrer Forschungen zur kulturhistorischen Bedeutung des Gartens darlegen, ist das Vorhaben vieler Adelliger, sich in der Natur – vorzugsweise der Umgebung des eigenen Parks – beisetzen zu lassen, während der Zeit der Aufklärung und Frühromantik in starker Relation zu zeithistorischen Diskursen sowie einer sentimental-verklärten Naturliebe zu sehen, verknüpft mit arkadischen Jenseitsvorstellungen. Immer wieder spielt dabei freimaurerisches Gedankengut im Sinne naturreligiöser Weltanschauungen eine Rolle.<sup>445</sup> Der Kreislauf des Vergehens und wieder Erwachens der Natur spiegelt die Hoffnung auf einen zyklischen Ablauf von Leben und Tod wider.<sup>446</sup> Dem Landschaftsgarten werde dabei, so Buttlar, die Bedeutung des biblischen Paradiesgartens übertragen.<sup>447</sup> Verwoben ist dies nicht nur mit der antiken Vorstellung des Elysiums, der Insel der Seligen, sondern ebenso mit dem Motiv von Arkadien, das eine phantastische Projektionsfläche eines idealisierten Weltbildes darstellt.<sup>448</sup> Konkret handelt es sich um die Imagination eines idyllischen Lebensraumes, in dem der Mensch sein Dasein als Schäfer in Frieden, Glück und Wohlstand verbringen kann. Der Ursprung des Mythos von Arkadien lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Der Archetypus des Grabmals im Garten sei laut Buttlar in Vergils *Eklogen*, einer Sammlung von Hirtengedichten zu suchen.<sup>449</sup> Dieser sei das Grab des Schäfers Daphnis, von dem in der fünften Ekloge berichtet wird.<sup>450</sup> Die Präsenz der Begräbnisstätte des Schäfers in der arkadischen Landschaft mache deutlich, so Buttlar, dass der Tod keineswegs Teil einer entrückten Welt sei, sondern eine integrale Komponente der Natur und ihrer Lebensformen bildet.<sup>451</sup> Mitte des 17. Jahrhunderts taucht der Mythos von Daphnis' Grabmal in Nicolas Poussins Gemälde *Et in Arcadia ego* auf und verbreitet sich dann erneut ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über die französisch- und deutschsprachige Literatur.<sup>452</sup> So findet die Vorstellung von Arkadien zur Zeit der Aufklärung und Empfindsamkeit letztendlich auch Eingang in den Begräbniskult, wobei Grab- und Denkmal in ihrer Bedeutungsebene ineinander zu verschmelzen scheinen.<sup>453</sup> Unklar bleibt daher letztendlich auch, ob Prosper tatsächlich vorhatte, sich in der Pyramide

---

<sup>444</sup> Winter 2008, S. 545.

<sup>445</sup> Buttlar 1995, S. 79.

<sup>446</sup> Ebd.

<sup>447</sup> Ebd.

<sup>448</sup> Ebd., S. 80. Ruge 1996, S. 158.

<sup>449</sup> Buttlar 1995, S. 80.

<sup>450</sup> Ebd.

<sup>451</sup> Ebd.

<sup>452</sup> Ebd.

<sup>453</sup> Ebd., S. 81.

beisetzen zu lassen, wie die Verwendung des Begriffs Grabmal bei Hammer-Purgstall intendieren würde.<sup>454</sup>

Nichtsdestoweniger demonstriert all dies einmal mehr mit welcher Aufgeschlossenheit der Fürst den geisteswissenschaftlichen Diskursen seiner Zeit gegenüberstand. Gleichermäßen veranschaulicht dieses Interesse, wie wichtig es Sinzendorf gewesen sein dürfte, den aktuellen Modetendenzen seines Umfeldes zu folgen. Der Aspekt der Inszenierung dürfte also auch in Zusammenhang mit Prosper's Memoria eine entscheidende Rolle gespielt haben. Hierfür erwies sich der Schlosspark als passender Rahmen, war dieser doch gewissermaßen eine Schnittstelle zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Im Kontext der zuvor angesprochenen naturreligiösen Jenseitsvorstellungen scheint es beinahe, als hätte Sinzendorf Ernstbrunn und seinen Landschaftsgarten als sein persönliches Arkadien betrachtet. Mit seinem Ansinnen, sich im Park des Schlosses eine Gedenkstätte errichten zu lassen, stand der Fürst seinerzeit keineswegs isoliert, denn diese Gepflogenheit verbreitete sich ab dem späten 18. Jahrhundert in ganz Europa, vor allem in England, Frankreich und Deutschland, wobei einige bekannte Exempel bereits in Verbindung mit dem Typus des Pyramidengrabs thematisiert worden waren. Eines der wichtigsten Vorbilder für die Idee der letzten Ruhestätte im Landschaftsgarten formte das Grabmal Jean Jacques Rousseaus auf der Pappelinsel im Park von Hermenonville. Mit dem Bild der Insel greift das Konzept die antike Jenseitsvorstellung der Überfahrt in das Totenreich auf.<sup>455</sup> Auch dieses Motiv erfreute sich mit Ende des 18. Jahrhunderts wieder großer Beliebtheit, allerdings finden sich keine Hinweise darauf, dass es auch für das Ernstbrunner Grabmalprojekt Bedeutung besessen hätte. Doch nicht nur im gesamteuropäischen Rahmen, auch in Prosper's unmittelbarer Umgebung fand das Konzept des Grabs im Landschaftsgarten Anklang. So wurden einige jener Adeligen, die in Bezug auf die Errichtung der ersten englischen Parkanlagen in den Wiener Gegenden bereits genannt worden waren, in ihren Gärten bestattet, darunter Moritz Graf von Lacy in Neuwaldegg, Gideon Freiherr von Laudon in Hadersdorf oder die Grafen Johann und Joseph von Fries in Bad Vöslau.<sup>456</sup>

Prosper von Sinzendorf plante seine Memoria in einem Ausmaß, das seinem Prestige als Mäzen gerecht werden sollte. Durch repräsentativen Charakter hätten Pyramide und Stele das Ansehen des Fürsten und dessen Selbstverständnis als aufgeklärter und moderner Aristokrat sowie Förderer des kulturellen Lebens auch nach dessen Tod hochhalten sollen. Wie schon die Stele kam aber auch die Pyramide nie zur Umsetzung. Im Ernstbrunner Park findet sich noch heute

---

<sup>454</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 20.

<sup>455</sup> Ruge 1996, S. 155-156. Buttlar 1995, S. 82.

<sup>456</sup> Hajós 1989, S. 92. Ruge 1996, S. 159-160.

gegenüber der Südfassade des Schlosses der Ansatz einer gemauerten Basis, wobei unklar ist, ob es sich hierbei tatsächlich um die Fundamente der Pyramide handeln könnte. Gesichert bleibt jedoch, dass die ehrgeizigen Memorialprojekte Prosper scheiterten, was nicht zuletzt mit Sinzendorfs unvermutetem Ableben als Folge seines Unfalles zusammenhängen könnte. Letzten Endes erhielt Prosper also kein imposantes Monument auf dem Anwesen seines Schlosses, sondern lediglich eine einfache Grabplatte, die noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts an der Außenwand der *Felician-Kapelle* der Ernstbrunner Stadtpfarrkirche angebracht war.<sup>457</sup>

#### **4.4. Kunst der Repräsentation – Repräsentationskunst. Prosper Mäzenatentum vor dem Hintergrund adeliger Sammlungskulturen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert**

Sinzendorfs Gönnerschaft im Bereich der bildenden Künste ist zum einen eng mit der Persönlichkeit des Fürsten verknüpft, zum anderen wird sie aber vor allem vor dem Hintergrund adeliger Sammlungskulturen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert verständlich. Eine Analyse des sozialen Netzwerks Prosper konnte zeigen, dass dieser einer Vielzahl an einflussreichen Mäzenen seiner Zeit beziehungsweise seines Umfeldes auf unterschiedlichsten Wegen verbunden war. Austausch und Dialog, aber auch das Vorhandensein einer gewissen Konkurrenzsituation dürften mitunter die Vorstellungen geprägt haben, nach denen Prosper seine eigene Sammlung aufbaute und sein Dasein als Förderer der Künste gestaltete. Eine komparatistische Betrachtung bedeutender Beispiele des Wirkens aristokratischer Mäzene bietet sich an, um diese äußeren Einflussfaktoren zu veranschaulichen.

##### **4.4.1. Von der kaiserlichen Gemäldegalerie zur fürstlichen Privatsammlung – im Spannungsfeld zwischen Vorbildwirkung, Dialog und Konkurrenz**

In der Regel konnten bedeutende adelige Sammlungen Ende des 18. respektive Anfang des 19. Jahrhunderts bereits auf eine lange familiäre Tradition zurückblicken und damit auf der Basis eines bereits vorhandenen Grundstocks an Objekten aufbauen. Auch die Sinzendorf'sche Ahnenschaft hatte bereits gesammelt, allerdings trug Prosper Einsatz für die Sache der Kunst, der mit besonderem Eifer sowie Begeisterung und Leidenschaft erfolgte, dazu bei, dass der Fürst seine Vorgänger in dieser Hinsicht bei Weitem überstrahlte. Dennoch ist davon auszugehen, dass Prosper für seine Sammlung auf Schloss Ernstbrunn mit Sicherheit auch einiges an Inventar aus Familienbesitz übernommen hatte. Ein Hinweis darauf findet sich

---

<sup>457</sup> Wiener Diözesanblatt 1908, S. 212.

einmal mehr bei Joseph von Hammer-Purgstall, dieses Mal aber in dessen *Geschichte des osmanischen Reiches*. Demzufolge habe Prosper eine Reihe an Porträts türkischer Wesire aus dem Besitz seines Vorfahren und Namensvetters Prosper Joseph Anton geerbt und auf Ernstbrunn als Teil seiner Gemäldesammlung verwahrt.<sup>458</sup> Neben den Bildnissen soll auch die Darstellung eines der steinernen Krüge von Kanaa auf diesem Wege in Prosper's Besitz gelangt sein.<sup>459</sup> Viele der signifikanten Objekte der Ernstbrunner Kollektion kamen allerdings erst unter Prosper hinzu, was dessen Kenntnis und Feingefühl in Sachen des Kunstsammelns verdeutlicht. Sinzendorfs Mäzenatentum umfasste dem Zeitgeist entsprechend verschiedenste Bereiche: bildende Kunst und Kunsthandwerk, Musik, Literatur sowie Naturwissenschaften – allesamt Gebiete, die auch im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert nach wie vor zu den wichtigsten privaten Interessensfeldern an europäischen Fürstenhöfen zählten. Ein Schwerpunkt der Sammlungskultur lag aber weiterhin auf den Sparten der Malerei und Skulptur. Die letztere erlebte in ihrer Wertschätzung vor allem mit dem Aufkommen des Klassizismus einen seither nicht mehr erreichten Höhepunkt. Da dieser Aspekt entsprechend der Mode auch in Sinzendorfs Mäzenatentum eine zentrale Rolle spielte, soll dem Sammeln der Werke klassizistischer Bildhauerei im Anschluss ein eigenes Unterkapitel gewidmet sein. Was den Erwerb von Gemälden betrifft, so wurde auch zu Prosper's Zeit ein starker Fokus auf die Arbeiten Alter Meister gelegt. Zwar wurde im Bereich der Malerei ebenso zeitgenössische Kunst erworben, der Klassizismus konnte hier jedoch keineswegs dieselbe Popularität erlangen, die er in der Skulptur erreicht hatte. In der Folge zeichnete sich auch Sinzendorfs Gemäldegalerie durch einen umfassenden Bestand an Altmeisterkunst aus – der Fürst war also in dieser Hinsicht ebenfalls am Puls der Zeit. Wenngleich Prosper's Sammlertätigkeit gewiss zu einem großen Teil auf dem persönlichen Geschmack des Fürsten beruhte, so bleibt doch die Frage, welche mäzenatischen Vorbilder aus Sinzendorfs direktem Umfeld mögliche Bezugspunkte für die Kunstpatronage des Ernstbrunner Schlossherren dargestellt haben könnten – sowohl als Inspirationsquellen als auch im Kontext einer Konkurrenzsituation.

An den Beginn dieser Betrachtungen soll eine Sammlung gestellt werden, die sich in Zusammenhang mit der Entwicklung des modernen Museumsbegriffs als zentral erweist: die *Kaiserliche Gemäldegalerie* in Wien. Die auf Geheiß Maria Theresias angeordnete Übersiedlung derselben von der *Stallburg* in das *Obere Belvedere* in den Jahren 1775 und 1776 stellt gewissermaßen einen Wendepunkt nicht nur für die Geschichte der Gemäldegalerie selbst,

---

<sup>458</sup> Hammer-Purgstall 1829, S. 614. Laut Hammer-Purgstall sollen diese Porträts unmittelbar nach dem Tod Prosper's versteigert worden sein. Heute sind sie jedoch nicht mehr nachweisbar.

<sup>459</sup> Ebd. Auch zu diesem Werk fehlen mit Ausnahme der zitierten Quelle jegliche weitere Aufzeichnungen.

sondern ebenso für die gesamte Sammlungskultur in Österreich dar.<sup>460</sup> Mit dem Standortwechsel einher gingen die systematische Neuordnung des Bestandes durch Joseph Rosa und Christian Mechel sowie die Öffnung der Galerie für die breite Öffentlichkeit in Vorwegnahme der modernen musealen Institution.<sup>461</sup> In ihren Untersuchungen zu der Neuaufstellung der kaiserlichen Gemäldesammlung betont Nora Fischer, welche signifikante Bedeutung dabei dem Aspekt der Bildung im zeithistorischen Kontext der Aufklärung zukam.<sup>462</sup> Da die Galerie für die breite Bevölkerung zugänglich sein sollte, rückte das Bemühen um eine nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten ausgerichtete Hängung in den Vordergrund.<sup>463</sup> Es folgte die Ordnung der Werke nach Schulen und damit verbunden nach Stilen, wobei vor allem eine regionale Trennung zwischen Norden und Süden unternommen wurde.<sup>464</sup> Es ist davon auszugehen, dass das Ereignis der großangelegten Neuaufstellung der *Kaiserlichen Gemäldegalerie* und deren Öffnung in der Manier einer modernen musealen Institution auch private Sammler der aristokratischen Wiener Gesellschaft in Hinblick auf die Ordnung ihrer eigenen Galerien prägten. Für die weitere Verbreitung des innovativen Prinzips der Sortierung des kaiserlichen Gemäldebestandes sorgte zudem der begleitend herausgegebene Katalog, der 1783 in deutschsprachiger Ausgabe erschien.<sup>465</sup> Auch Sinzendorf könnte bei der Frage der Hängung seiner Sammlung in der Ernstbrunner Galerie die durch das populäre Vorbild im *Oberen Belvedere* neu gesetzten Maßstäbe einer systematischen Klassifizierung in der Präsentation der Werke berücksichtigt haben, eine Überlegung, die mangels zeithistorischer Überlieferungen jedoch rein hypothetischer Natur bleiben muss.

Neben dem Kaiserhaus mit seiner besonders prestigeträchtigen Gemäldegalerie war es zur Zeit Prospers in erster Linie traditionsreichen Adelsfamilien möglich, umfassende und qualitativ hochwertige Kunstsammlungen aufzubauen. Eine führende Rolle hatte in diesem Zusammenhang bereits früh die Familie Liechtenstein eingenommen, deren Inventar an Kunstwerken bis heute als bedeutendste fürstliche Privatsammlung angesehen wird. An anderer Stelle war bereits kurz darauf eingegangen worden, dass Johann I. Liechtenstein bei der Auktion 1823 insgesamt vier Gemälde aus dem Nachlass Prospers erstanden hatte. Dieses Interesse Liechtensteins zeigt, dass Sinzendorfs Sammlung durchaus Werke vorzuweisen hatte, die sich mit dem Besitz der bedeutendsten Mäzene seines Umkreises messen konnten. Seit

---

<sup>460</sup> Fischer 2013, S. 38.

<sup>461</sup> Ebd., S. 39. Ebd., S. 43.

<sup>462</sup> Ebd., S. 39.

<sup>463</sup> Ebd.

<sup>464</sup> Ebd., S. 40.

<sup>465</sup> Ebd., S. 46. Im darauffolgenden Jahr wurde auch eine französische Version veröffentlicht.

Jahrhunderten zählte das einflussreiche Geschlecht der Liechtenstein zu den Vorreitern in Fragen adeliger Kulturpolitik und so dürfte der Kunstschatz der Familie, der zu den wertvollsten und umfangreichsten überhaupt zählt, aufgrund seiner traditionsreichen Geschichte und seines Prestige auch für Sinzendorfs Mäzenatentum eine bedeutende Inspirationsquelle dargestellt haben. Besonders die Sammeltätigkeit Johanns I., die parallel zu jener Prosperers verlief, dürfte hierbei für den Ernstbrunner Schlossherren von Interesse gewesen sein. Der Liechtenstein-Fürst verfolgte eine aktive Ankaufspolitik und war darum bemüht, den Bestand der Familiensammlung in seiner Diversität zu erweitern und zu ergänzen.<sup>466</sup> Dessen Vielfalt beruht bis heute auf dem individuellen Geschmack der einzelnen Oberhäupter, die über die Jahrhunderte hinweg abwechselnd an der Spitze der Dynastie standen. Der Kernbestand der Sammlung lässt sich prinzipiell auf Karl I. in das späte 16. und frühe 17. Jahrhundert zurückführen.<sup>467</sup> Auf diesem Grundstock bauten die nachfolgenden Generationen auf und brachten unterschiedliche Spektren in den Sammlungsbestand ein. So war Johann Adam Andreas I. ein glühender Verehrer des flämischen Barocks, allen voran der führenden Meister Rubens und Van Dyck,<sup>468</sup> Joseph Wenzel I. erwarb mit Vorliebe Arbeiten französischer Künstler<sup>469</sup> und Johann I. selbst war bestrebt, das Inventar an Beispielen italienischer Schulen auszubauen.<sup>470</sup>

Nicht nur in Bezug auf die regionale Herkunft der Werke, sondern auch im Kontext des Sujets zeigte die Kollektion der Liechtenstein seit jeher eine breit gefächerte Vielfalt vom Historienbild und Porträt hin zu den niederen Gattungen Stillleben, Landschaft und Genre. Die Analogien, die sich dabei zum Verzeichnis der Ölbilder Sinzendorfs ergeben, sind offensichtlich. Ähnlich dem Wirken Prosperers waren bei Johann I., der eine Schlüsselfigur im Kontext der Entwicklungsgeschichte der Kunstpatronage der Liechtenstein darstellt, die Aspekte Baukoordination und Sammlungspräsentation auf das engste miteinander verknüpft. Den beiden renovierungsbedürftigen, barocken Palais der Liechtenstein in Wien, jenem in der Bankgasse und jenem in der Rossau, verhalf er zu neuem Glanz.<sup>471</sup> Besonders das letztere, das sogenannte *Gartenpalais*, war bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur mehr stiefmütterlich behandelt worden.<sup>472</sup> Mit der Entscheidung, die Kunstsammlung zwischen 1807 und 1808 aus dem Stadtpalais in die Rossau zu verlagern, sorgte Johann I. für eine Wiederaufwertung des

---

<sup>466</sup> Kräftner 2019, S. 25.

<sup>467</sup> Ebd., S. 16.

<sup>468</sup> Ebd., S. 20-21.

<sup>469</sup> Ebd., S. 23.

<sup>470</sup> Ebd., S. 25.

<sup>471</sup> Ebd., S. 24.

<sup>472</sup> Ebd.

Gebäudes.<sup>473</sup> Mit der Neuaufstellung der Bestände ging der Entschluss des Fürsten einher, der breiten Öffentlichkeit erstmals einen Besuch seiner Galerie zu ermöglichen,<sup>474</sup> was sicherlich auch dazu beitrug, die allgemeine Popularität der Sammlung zu steigern. Dieser Schritt kann durchaus auch als eine Art Reaktion auf zeithistorische Entwicklungstendenzen gesehen werden, denn nicht zuletzt war erst zwei Jahrzehnte zuvor die obig besprochene Verlegung der *Kaiserlichen Gemädegalerie* von der *Stallburg* in das *Schloss Belvedere* erfolgt und dort für die Wiener Bevölkerung zugänglich gemacht worden. Hier manifestiert sich bereits die Idee des Museums in ihrer frühen, noch unausgereiften Form und es wird deutlich, dass Kunstsammeln auch zur Zeit Prosperers ein Thema war, das an Popularität und Aktualität nichts eingebüßt hatte. Zwar handelte es sich weiterhin um ein Betätigungsfeld, das primär einer privilegierten aristokratischen Gesellschaftsschicht vorbehalten war, nichtsdestoweniger begann aber im Laufe des 19. Jahrhunderts das Bürgertum zu erstarken und sich in der Folge an dem Erwerb von Kunst zu beteiligen sowie eigene Sammlungen anzulegen.<sup>475</sup> Ersichtlich wird dies auch anhand des Beispiels der Recherche um den weiteren Verbleib der Werke aus dem Besitz Sinzendorfs nach der Auktion 1823, denn vor allem ab der Mitte des 19. Jahrhunderts fanden sich – wie im Kapitel zur Ernstbrunner Galerie bereits behandelt – Gemälde aus Prosperers Kollektion vermehrt auch in bürgerlichen Sammlungen wieder.

Sinzendorfs unmittelbares Umfeld war aber die Aristokratie. Diese war weiterhin für die kollektive Geschmacksbildung in Fragen des Kunstsammelns verantwortlich und ist in der Folge auch für das Mäzenatentum des Fürsten als richtungsweisend zu erachten. Italienische, französische, altdeutsche und niederländische Schulen der Renaissance und des Barock erfreuten sich größter Beliebtheit, ebenso wurden aber auch zeitgenössische Werke des späten 18. Jahrhunderts erstanden. Immer wieder finden sich in Verzeichnissen der Galerien dieselben Künstlernamen und Sujets. So scheint es wenig verwunderlich, dass bei der Auflösung einer Sammlung großes Interesse von Seiten anderer Mäzene an dem Erwerb von Objekten bestand, wie es das Beispiel der von Johann I. Liechtenstein erstandenen Gemälde aus dem Nachlass Sinzendorfs bezeugt. Neben den Liechtenstein gab es zahlreiche weitere bedeutsame Mäzene, die mit Prosper in Beziehung standen und zum Teil auch in direkten Austausch mit dem Fürsten traten. So zum Beispiel die Grafen Harrach, die in ihrem Wiener Palais eine der ansehnlichsten Sammlungen der Stadt aufbauen konnten, welche 1970 nach Schloss Rohrau in

---

<sup>473</sup> Kräftner 2019, S. 24.

<sup>474</sup> Ebd.

<sup>475</sup> Stekl 1998, S. 165.

Niederösterreich, ehemaliger Harrach'scher Familienbesitz, verlegt wurde.<sup>476</sup> Sinzendorf war über seine Abstammung mütterlicherseits den Harrach auch auf familiärem Wege verbunden,<sup>477</sup> wobei er bei Hammer-Purgstall zumeist gemeinsam mit Carl Borromäus genannt wird. Dieser war primär um das Studium der Medizinwissenschaft bemüht, während sein Bruder Johann Nepomuk Ernst sich der Agenden der familiären Kunstsammlung angenommen hatte.<sup>478</sup> Aber auch letzterer war wie Sinzendorf nicht nur an der Kunst, sondern ebenso an der Naturforschung interessiert und hatte wie Prosper eine umfangreiche Bibliothek aufgebaut.<sup>479</sup> Dies lässt vermuten, dass auch in dieser Hinsicht ein Dialog mit Sinzendorf stattgefunden haben könnte. Wie im Fall der Liechtenstein ging auch bei den Harrach ein wichtiger Teil des im frühen 19. Jahrhundert vorhandenen Inventars der Kunstsammlung auf die Ankaufpolitik eines früheren Stammesvertreters, Graf Ferdinand Bonaventura I., der Mitte des 17. Jahrhunderts tätig war, zurück.<sup>480</sup> Ein Abgleich des Verzeichnisses der Harrach'schen Sammlung mit dem Auktionskatalog der Versteigerung der Ölbilder aus dem Nachlass Sinzendorfs macht die Parallelen in Themen und Stilen beziehungsweise regionaler und zeitlicher Herkunft der Werke erkennbar. Ob aber nach Prosper's Tod Werke aus der Ernstbrunner Galerie in Harrach'schen Besitz gelangten, ist unklar.

Nikolaus II. Esterházy war Sinzendorf offenbar über die Akademie wie auch den *Club der Cavaliere* verbunden.<sup>481</sup> Als Mäzen knüpfte Esterházy vor allem an die Kunstpatronage seines Großvaters Nikolaus I. an, der für seine pompöse Hofhaltung bekannt war.<sup>482</sup> Wie Prosper bemühte er sich um den Umbau und damit verbunden um die Modernisierung des Familienschlosses in Eisenstadt, das zudem um einen englischen Landschaftsgarten erweitert wurde.<sup>483</sup> Das Erscheinungsbild des Anwesens ist wie jenes des Gebäudekomplexes in Ernstbrunn bis heute von den Transformationen der klassizistischen Ära geprägt. Neben einer regen Bautätigkeit war vor allem auch die Zusammenstellung einer umfangreichen Kunstsammlung eines der privaten Hauptanliegen Nikolaus' II. Diese Kollektion setzte sich zusammen aus einem Kupferstichkabinett,<sup>484</sup> einer Skulpturensammlung sowie einem umfassenden Bestand an altmeisterlicher Malerei.<sup>485</sup> Letzterer wurde im Rahmen einer

---

<sup>476</sup> Raptis 2017, S. 145.

<sup>477</sup> Wurzbach 1877, S. 22.

<sup>478</sup> Wurzbach 1861, S. 379.

<sup>479</sup> Ebd.

<sup>480</sup> Raptis 2017, S. 35.

<sup>481</sup> UAAAbKW, Verwaltungsakten fol. 108 ex 1807 (Bericht). Körner 2013, S. 91-92.

<sup>482</sup> Ebd., S. 22. Wie Körner plausibel erläutert, dürfte Nikolaus II. durch die Erziehung am Hofe seines Großvaters in seinem eigenen Wirken als fürstlicher Mäzen stark geprägt worden sein.

<sup>483</sup> Ebd., S. 149-158.

<sup>484</sup> Ebd., S. 106.

<sup>485</sup> Ebd., S. 107.

Neuaufstellung der Sammlung in erster Linie durch Nikolaus II. persönlich aufgebaut.<sup>486</sup> Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts befand sich der Kernbestand des Inventars in dem Wiener Gartenpalais auf der Mariahilferstraße, das an zwei Tagen der Woche der Öffentlichkeit zugänglich sein sollte.<sup>487</sup> Die Sammlung erfreute sich in der Folge größter Beliebtheit und wurde in zahlreichen zeitgenössischen Berichterstattungen lobend erwähnt, sodass sie letztendlich mit jener des Fürsten Liechtenstein konkurrierte.<sup>488</sup> Das Mäzenatentum Nikolaus II. weist viele Analogien zu jenem Prosper auf. Beide legten ihre Tätigkeit als Förderer von Kunst und Kultur mit großer Diversität an und traten in den unterschiedlichsten kulturellen Bereichen als Unterstützer auf, so neben der bildenden Kunst auch in der Literatur oder der Musik. Sowohl Esterházy als auch Sinzendorf waren beispielsweise Gönner von Johann Nepomuk Hummel.<sup>489</sup> Nikolaus II. und sein Großvater waren des Weiteren wichtige Mäzen Joseph Haydns.<sup>490</sup> Aber auch in Hinblick auf das naturwissenschaftliche Interesse ergibt sich eine Parallele zwischen den zwei Fürsten, die beide eine mineralogische Sammlung zusammengetragen hatten.<sup>491</sup> Die engste Verbindung zwischen den Kunstpatronen zeigt sich allerdings in der Vorliebe für klassizistische Skulptur, war doch Nikolaus in diesem Bereich einer der führenden Sammler seines Umfeldes.<sup>492</sup> Dieser Aspekt soll jedoch im anschließenden Kapitel zu dem Thema des Sammels von zeitgenössischer Skulptur noch einmal separat herausgegriffen werden.

Zuletzt sollen noch zwei Sammlerpersönlichkeiten aus dem Umfeld des Kaiserhauses herausgenommen und in Hinblick auf ihre Bedeutung für die Entwicklung des Mäzenatentums in Österreich im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Zum einen handelt es sich dabei um den Schwager Josephs II., Herzog Albert von Sachsen-Teschen, zum anderen um den Bruder Franz I., Erzherzog Johann. Ersterer, mit Maria Theresias Lieblingstochter Marie Christine verheiratet, war von Kaiser Joseph II. in den Österreichischen Niederlanden zum Statthalter eingesetzt worden, wo er auf dem prunkvoll ausgestatteten Schloss

---

<sup>486</sup> Körner 2013, S. 107. Es war zwar bereits ein Grundstock aus dem Nachlass des Großvaters vorhanden, dieser war aber offenbar von minderer Qualität, sodass er einer repräsentativen fürstlichen Sammlung nicht würdig empfunden wurde und daher von Nikolaus II. zum größten Teil nicht in die Neuaufstellung der Kollektion integriert wurde.

<sup>487</sup> Ebd., S. 292.

<sup>488</sup> Ebd., S. 296.

<sup>489</sup> Kroll 2007, S. 371.

<sup>490</sup> Körner 2013, S. 103-104.

<sup>491</sup> Ebd., S. 307-309.

<sup>492</sup> Ebd., S. 285.

Schoonenberg-Laeken residierte.<sup>493</sup> Als Reaktion auf politische Umwälzungen aus den Österreichischen Niederlanden später geflohen, kehrte er mit seiner Frau sowie einem Teil des Inventars von Schloss Schoonenberg-Laeken nach Wien zurück, wo er ein Palais neben der Augustinerkirche bezog, die heutige *Albertina*.<sup>494</sup> Diese beherbergt eine der bedeutendsten grafischen Sammlungen, deren Kern auf die Zeit Alberts zurückgeht.<sup>495</sup> Der Herzog erwarb Zeichnungen der bedeutendsten Alten Meister, darunter Leonardo da Vinci, Michelangelo und Albrecht Dürer, ebenso wie die Werke zeitgenössischer Künstler.<sup>496</sup> Alberts Fokus lag also schon früh auf dem Bereich der Grafik, was sich im Vergleich zu den Vorlieben anderer Mäzene als ungewöhnliche Schwerpunktsetzung erwies. Wie viele seiner Kollegen hatte auch Prosper Grafiken gesammelt, was aus den beiden Auktionskatalogen zur Versteigerung des Sinzendorf'schen Kunstschatzes hervorgeht. Jedoch dürfte dieser Bestand in seiner Extensität in keinem Verhältnis zu den Gemälden und in seinem Bedeutungsumfang in keiner Relation zu den Skulpturen gestanden haben. Eine Parallele in der Kunstpatronage Herzog Alberts und Sinzendorfs offenbart sich also weniger in Hinblick auf Sammlungsschwerpunkte, als vielmehr in Verbindung mit dem Interesse an der Arbeit Antonio Canovas. So war der zweite Wien-Aufenthalt des Bildhauers Alberts Auftrag zur Fertigung eines Kenotaphs für dessen verstorbene Frau Marie Christine in der Augustinerkirche geschuldet und dürfte letztendlich auch zu der Kontaktherstellung zwischen Prosper und dem Künstler geführt haben. Nicht zuletzt könnte das Grabmonument der Erzherzogin Sinzendorf auch zu der Idee geleitet haben, Canova mit Arbeit an seiner Memorialstätte zu beauftragen.

Eine Verbindung zwischen Prosper und Erzherzog Johann ergibt sich zunächst vor allem durch die Akademie, die beide Mäzene 1807 in den Stand des Ehrenmitglieds erhoben hatte.<sup>497</sup> Daneben war es aber ein besonders ausgeprägtes Interesse an der Erforschung der Natur, das der Erzherzog gekonnt mit dem Aspekt der Kunst zu verknüpfen wusste. Seine groß angelegten Expeditionen zur wissenschaftlichen Erkundung der Alpen ließ er durch die sogenannten Kammermaler begleiten, welche die Aufgabe hatten, die Touren visuell zu dokumentieren.<sup>498</sup>

---

<sup>493</sup> Benedik 2014a, S. 25. Benedik 2014, S. 18. Oers 2014, S. 129-130. Auch Schloss Schoonenberg-Laeken wurde mit einem weitläufigen Landschaftsgarten ausgestattet, den Charles de Ligne, der auch Prosper's Garten in Ernstbrunn lobend erwähnte, in seiner Abhandlung über europäische Gartenanlagen bewundert.

<sup>494</sup> Ebd., S. 131. Ein Teil der Ausstattung von Schloss Schoonenberg-Laeken konnte unbeschadet nach Wien transportiert werden und wurde dort in die Dekoration des Wiener Palais integriert. Der Transport der Kunstgegenstände erfolgte auf dem Seeweg, wobei jedoch eines von insgesamt drei Schiffen sank, sodass einiges an Inventar aus dem niederländischen Schloss unwiederbringlich verloren ging. Benedik 2014b, S. 133-135.

<sup>495</sup> Benedik 2014, S. 11. Benedik 2014b, S. 135. Herzog Albert hatte in seinem Wiener Palais eine eigene *Gallerie des Estampes et Desseins* eingerichtet, die seiner Grafiksammlung gewidmet war.

<sup>496</sup> Ebd.

<sup>497</sup> UAAbKW, Verwaltungsakten fol. 108 ex 1807 (Bericht).

<sup>498</sup> Sternath 2015, S. 26-27.

Auch in Prosper's Mäzenatentum findet sich wiederholt die Verknüpfung von Ästhetik und Naturwissenschaft. Im Falle von Erzherzog Johann gipfelte diese Verbindung in der 1811 erfolgten Gründung eines Universalmuseums, des heutigen *Joanneum*, das einen Konnex zwischen Natur- und Geisteswissenschaften herstellen sollte und bereits früh musealen Charakter erkennen ließ.<sup>499</sup>

Im Rahmen dieser prägnant gehaltenen Aufarbeitung einer exemplarisch angelegten Kontextualisierung des Sinzendorf'schen Mäzenatentums im Umfeld adeliger Sammlungskultur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts könnte das Wirken einer Reihe weiterer aristokratischer Kunstpatrone Erwähnung finden, wobei an Namen wie Schwarzenberg, Lamberg-Sprinzenstein, Czernin oder Schönborn zu denken sei. Dies würde jedoch den Rahmen des zentralen Forschungsanliegens sprengen, zudem lehnen sich die erwähnten Sammlungen in ihren Schwerpunkten stark aneinander sowie die oben ausführlicher behandelten Beispiele an.

#### **4.4.2. Fokus Skulptur – die Beispiele der Sammlungen Esterházy und Metternich**

Schwerpunktsetzungen in Fragen des Kunstsammelns entstehen zum einen immer aus dem ästhetischen Bewusstsein des einzelnen Mäzens heraus, zum anderen sind sie aber ebenso durch äußere Faktoren zeithistorischer Entwicklungen bestimmt. Zur Zeit des Klassizismus fand dieses Spannungsverhältnis zwischen persönlichem Geschmack und epochenbezogenem Schönheitsideal besonders starke Ausprägung im Bereich der Skulptur. Der geisteswissenschaftliche Diskurs im Umkreis Johann Joachim Winckelmanns, der für eine Glorifizierung der Antike eintrat, sowie der Fortschrittswillen im Bereich kulturhistorischer Forschungen, der zu den Ausgrabungen in den altertümlichen Stätten Pompejis und Herculaneums führte, brachten ein wiederaufkeimendes Interesse an einem antikischen Verständnis von Ästhetik mit sich. Die Bildhauerei stand dabei nicht zuletzt aufgrund der intensiven Auseinandersetzung mit einem vermeintlich makellosen Leitbild des menschlichen Körpers im Zentrum, dem es nun für die Künstler des Klassizismus nachzueifern galt. Präzise studierte Muskelpartien, stoische Bewegung und heroische Ausdruckskraft sowie eine glatte Oberflächenbehandlung waren die wesentlichen Charakteristika, welche bevorzugt in der Form von Carraramarmor zur Umsetzung fanden. Es handelte sich dabei um einen Schönheitsbegriff, der auch in der Person Sinzendorfs einen glühenden Anhänger gefunden hatte. Auf das große Gefallen des Fürsten an der Antike und deren Rezeption war bereits in Verbindung mit

---

<sup>499</sup> Telesko 2008, S. 379. Telesko 2015, S. 10-12.

themenrelevanter Literatur in der Ernstbrunner Bibliothek, mit dem Kauf des hellenistischen Originals der Isis sowie mit der Beauftragung klassizistischer Bildhauer wie Antonio Canova oder Leopold Kiesling eingegangen worden. Erklären lässt sich die Vorliebe Prosper's für besagte Kunstströmung mitunter eben auch vor dem Hintergrund einer zeithistorischen Entwicklungstendenz in der Kultur fürstlichen Sammelns. Die Skulptur war in ihrem Bedeutungsumfang an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert an einem seitdem nicht mehr erreichten Höhepunkt angelangt.<sup>500</sup> So war Prosper bei Weitem nicht der einzige aristokratische Kunstmäzen, der danach strebte, seinen Besitz durch bildhauerische Werke klassizistischer Meister aufzuwerten. Zwei Namen, die schon in Bezug auf das Netzwerk Sinzendorfs Erwähnung fanden, stechen auch in diesem Zusammenhang hervor: jener Nikolaus' II. Esterházy und jener des Staatskanzlers Klemens Wenzel Lothar von Metternich.<sup>501</sup>

Nikolaus II. Esterházy, dessen Mäzenatentum im vorangegangenen Kapitel bereits in einem groben Überblick behandelt worden war, zählte zu den frühesten Verehrern klassizistischer Skulptur in Wien und befand sich damit, wie Stefan Körner schreibt, im internationalen Vergleich auf Augenhöhe mit dem Duke of Devonshire und dem italienischen Bankier Torlonia.<sup>502</sup> Nikolaus reiste mehrfach nach Italien, um die dort tätigen Meister der klassizistischen Bildhauerei persönlich in ihren Ateliers besuchen zu können.<sup>503</sup> Esterházy ist damit an den Anfang einer Entwicklungstendenz zu stellen, die das kunsthistorische Geschehen im Wien des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts entscheidend prägen sollte.<sup>504</sup> Wie Ingeborg Schemper-Sparholz daher richtigerweise anmerkt, war sein Wirken als Sammler auf diesem Gebiet in der fachspezifischen Forschung lange Zeit zu Unrecht in Vergessenheit geraten.<sup>505</sup> Nikolaus II. war es gelungen, die an Umfang und Qualität bedeutendste Kollektion klassizistischer Bildhauerkunst in Wien aufzubauen.<sup>506</sup> Da die Sammlung heute jedoch nicht mehr in ihrer Geschlossenheit existiert, kann sie nur mit Hilfe zeitgenössischer Aufzeichnungen rekonstruiert werden.<sup>507</sup> Eines der zentralen Werke der Sammlung war Antonio Canovas Sitzstatue der Leopoldine Esterházy, der Tochter Nikolaus' (Abb. 55). Dieser hatte den Auftrag der Fertigung des Porträts im Jahr 1805 erteilt, als Canova das zweite Mal in Wien weilte.<sup>508</sup>

---

<sup>500</sup> Schemper-Sparholz 2005, S. 70.

<sup>501</sup> Ebd.

<sup>502</sup> Körner 2013, S. 288.

<sup>503</sup> Ebd., S. 283-286.

<sup>504</sup> Ebd., S. 288.

<sup>505</sup> Schemper-Sparholz 1997, S. 141.

<sup>506</sup> Ebd., S. 141-142.

<sup>507</sup> Ebd.

<sup>508</sup> Kräftner 2004, S. 73. Um Canova die Arbeit an dem Bildnis zu erleichtern, wurde dem Künstler eine Wachsbüste nach Rom geschickt, die nach einer der Prinzessin abgenommenen Maske gefertigte war.

Zunächst wurde die Figur im Glashaus des Wiener Palais der Familie Esterházy aufgestellt, ab 1822 wurde die Figur im Rundtempel des Eisenstädter Schlossparks präsentiert, wo sie bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts verweilen durfte.<sup>509</sup> Die Statue ist nicht nur in stilistischer Hinsicht ein herausragendes Beispiel klassizistischer Anikenrezeption, sie fügt sich auch inhaltlich hervorragend in den Themenkomplex adeligen Mäzenatentums ein, denn Canova zeigt Leopoldine Esterházy als Clio, die Muse der Kunst,<sup>510</sup> und verweist so auf die Kunstliebe der Familie.<sup>511</sup>

Neben der Arbeit Antonio Canovas und dessen Werkstatt zählten außerdem Skulpturen von Bertel Thorvaldsen, Pietro Tenerani, Lorenzo Bartolini, Rudolf Schadow, Francesco Massimiliano Laboureur sowie Francesco Pozzi zu Esterházy's Bestand.<sup>512</sup> Nikolaus' Sammlung wurde nicht nur öffentlich im Wiener Palais präsentiert, sondern auch durch die Publikation von Kupferstichen in ihrer Bekanntheit gesteigert.<sup>513</sup> Inwiefern Esterházy's Sammeltätigkeit jedoch in direkte Beziehung zu Sinzendorfs ausgeprägtem Interesse an Werken zeitgenössischer Bildhauerei zu setzen ist, bleibt unklar. Es scheint allerdings naheliegend, dass in Anbetracht der Bedeutung, die Esterházy für das Thema des Sammelns klassizistischer Skulptur in Wien zukommt, auch hier ein Austausch zwischen den beiden Kunstpatronen stattgefunden hat, denn wie bereits erwähnt, standen Prosper und Nikolaus II. über einen gemeinsamen Gesellschaftskreis miteinander in Verbindung. Bei beiden Mäzenen fällt die Auftraggeberschaft im Bereich zeitgenössischer Skulptur vorrangig in die 1810er beziehungsweise 1820er Jahre und damit je in das letzte Lebensdrittel.<sup>514</sup> Während in den Jahren 1814 und 1815 die Gemälde- und Kupferstichsammlung, die Bibliothek sowie die mineralogische Sammlung der Esterházy im Gartenpalais der Familie in Mariahilf installiert wurden, erfolgte die Aufstellung des skulpturalen Bestandes im angrenzenden Hauptgebäude.<sup>515</sup> An dieses ließ Nikolaus II. 1818 ein Glashaus anbauen, das als Galerieraum für seine Skulpturen dienen sollte und das 1820 feierlich eröffnet wurde.<sup>516</sup> So ist durchaus

---

Schemper-Sparholz 1997a, S. 264. Ein erstes Aufeinandertreffen zwischen Leopoldine Esterházy und Canova erfolgte bei der Aufstellung des Kenotaphs der Erzherzogin Marie Christine in der Augustinerkirche in Wien.

<sup>509</sup> Kräftner 2004, S. 77. Schemper-Sparholz 1997a, S. 267-268. Der Rundtempel im Eisenstädter Schlosspark war nach Entwürfen des Architekten Charles de Moreau gebaut worden. Ebd., S. 255. Im 20. Jahrhundert war die Statue in das Innere des Schlosses in Eisenstadt transferiert worden.

<sup>510</sup> Kräftner 2004, S. 77. Schemper-Sparholz 1997a, S. 270.

<sup>511</sup> Ebd., S. 261-262. Es haben sich von Leopoldine Esterházy eigenhändig angefertigte Landschaftszeichnungen erhalten, welche die Kunstaffinität der Prinzessin belegen.

<sup>512</sup> Körner 2013, S. 283-290. Schemper-Sparholz 1997, S. 145. Ebd., S. 150-154. Ebd., S. 161-163.

<sup>513</sup> Körner 2013, S. 290.

<sup>514</sup> Ebd., S. 291.

<sup>515</sup> Ebd., S. 298-300.

<sup>516</sup> Ebd., S. 299. Hier wurde zunächst auch die Sitzstatue der Leopoldine Esterházy präsentiert.

möglich, dass auch Prosper, der 1822 starb, das Museum Nikolaus‘ II. noch besucht haben könnte, wenngleich er dessen Vollendung 1823 nicht mehr miterlebt hat.<sup>517</sup> In diesem Kontext ist jedoch anzumerken, dass Sinzendorf im Gegensatz zu Esterházy keinen separaten Galerieraum hatte, welcher der Skulptur per se gewidmet war. Zudem konnte sich der Ernstbrunner Bestand an Werken zeitgenössischer Bildhauer zahlenmäßig keineswegs mit jenem Nikolaus‘ II. messen.

Die zweite bedeutende Sammlung klassizistischer Skulptur in Wien konnte noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Palais von Wenzel Lothar von Metternich am Rennweg bewundert werden, bevor diese knapp hundert Jahre später durch Nachfahren des Fürsten nach Westböhmen auf das sich in Familienbesitz befindliche Schloss Königswart, heute Kynžvart, transferiert wurde.<sup>518</sup> Dort führt die Sammlung – aus dem Blickfeld der österreichischen Kunstgeschichte verschwunden – gewissermaßen ein Schattendasein.<sup>519</sup> Ingeborg Schemper-Sparholz beschäftigt sich in einem 2005 erschienen Artikel mit der Geschichte und einzelnen Werkbeispielen, sowie der Verortung des Kunstschatzes des ehemaligen Staatskanzlers Metternich im zeit- und kulturhistorischen Kontext, ein Aspekt, der auch im Vergleich mit Prosper’s Mäzenatentum interessante Erkenntnisse liefern kann. Wie Sinzendorf war also auch Metternich ein Liebhaber klassizistischer Skulptur. Er besaß mehr als dreißig großformatige Werke namhafter Vertreter der Stilepoche wie Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen, Christian Daniel Rauch oder Adamo Tadolini, ein Schüler Canovas, die er ab 1835 in einer als zweiflügeligen Anbau konstruierten Galerie und in einem Salon in dem Palais am Rennweg präsentierte.<sup>520</sup> Diese Räumlichkeiten sind durch zwei Lithographien, die zeitgenössische Ansichten nach malerischen Vorlagen von Eduard Gurk zeigen, überliefert (Abb. 56 u. 57). Diese veranschaulichen die großzügig angelegte Darbietung der Skulpturen in der Galerie und die Aufstellung im Salon.<sup>521</sup> Ähnlich wie bei Esterházy lag der Schwerpunkt hier offenbar allein auf der Bildhauerei, anders als in Ernstbrunn, wo sowohl in der Galerie als auch im großen Bildersaal Gemälde und Skulpturen nebeneinander präsentiert worden waren. Zwar umfasst das Inventar der Sammlung Metternich auch Malerei, doch dürfte diese separat oder in Verbindung

---

<sup>517</sup> Körner 2013, S. 300.

<sup>518</sup> Schemper-Sparholz 2005, S. 70-71.

<sup>519</sup> Ebd. Trotz des Sturmes auf das Metternich’sche Palais am Rennweg im Zuge der Aufstände im Revolutionsjahr 1848 blieb der Kunstschatz des Staatskanzlers unbeschadet erhalten. Kurzzeitig war die Sammlung zudem konfisziert und im *Kunsthistorischen Museum* verwahrt worden, um sie vor der Ausfuhr durch einen Nachkommen des Fürsten zu bewahren. Durch die spätere Verlagerung des Bestandes in das heutige Tschechien, das zum damaligen Zeitpunkt noch zum Gebiet der Habsburger zählte, war dieser letztendlich für Österreich nicht mehr greifbar.

<sup>520</sup> Ebd.

<sup>521</sup> Ebd.

mit anderen Skulpturen gezeigt worden sein. Dem Staatskanzler ging es offenbar darum, seine Meisterwerke zeitgenössischer klassizistischer Bildhauer geschlossen hervorzuheben. Während die Sammlung des Staatskanzlers in ihrer Geschlossenheit bewahrt werden konnte, bleiben in Bezug auf Prosper's Bestand an klassizistischer Skulptur nur schriftliche Quellen zurück. Welche Arbeiten sich folglich neben den durch schriftliche Überlieferungen bekannten Skulpturen in Sinzendorfs Besitz befanden, muss demnach offen bleiben.

Nach aktuellem Wissensstand konnten also die Fürsten Esterházy und Metternich mit den bedeutendsten Skulpturengalerien ihrer Zeit brillieren, die sie – anders als Sinzendorf – im Zentrum Wien präsentierten. Während diese Bestände durch Werke international namhafter Künstler bereichert wurden, schien sich Prosper, mit der Ausnahme von Antonio Canova, in erster Linie auf lokale Bildhauer zu fokussieren. Hier zeigt sich ein Unterschied in der Auffassung und Umsetzung des Mäzenatentums der Fürsten. So soll etwa Metternich in dem Bereich der Kunst nur wenig bewandert gewesen sein und hauptsächlich aus Prestige Gründen gesammelt haben.<sup>522</sup> Sein Auge war dabei auf die mäzenatische Tätigkeit der bedeutendsten adeligen Sammlungen seiner Zeit gelegt, denen es nachzueifern galt. Die Auswahl der Arbeiten, die Metternichs Palais am Rennweg ästhetisch aufwerten sollten, erfolgte in erster Linie also nach dem Bekanntheitsgrad der Künstler. Sinzendorf hingegen dürfte auch großes persönliches Interesse an seinem Dasein als Sammler gehegt haben. Dies wird deutlich in seinem Bestreben danach, Künstler nicht nur zu beauftragen, sondern auch zu unterstützen. So förderte er aufstrebende Talente wie Kiesling und Schaller, dessen Romaufenthalt er finanzierte.<sup>523</sup> Auch aus den Berichten Hammer-Purgstalls, die immer wieder Hinweise zum Charakter der Person Prosper liefern, geht hervor, welcher hohen Stellenwert der Fürst seiner Gönnerschaft im Bereich der Künste zusprach und wie präsent die Thematik in seinem Alltag gewesen sein dürfte, was auch ein Blick in die Aufzeichnungen zur Ernstbrunner Bibliothek, die Werke zum Kunstsammeln aufwies, bekräftigt. Dieser devote Einsatz lässt darauf schließen, dass Sinzendorfs Mäzenatentum besonders in Zusammenhang mit klassizistischer Skulptur in seinen Inhalten zwar von dem zeit- und kulturhistorischen Kontext geprägt war, der Fürst sich aber innerhalb dieses Korsetts dennoch mit Individualität bewegte.

---

<sup>522</sup> Schemper-Sparholz 2005, S. 70-71.

<sup>523</sup> Krasa-Florian 2009, S. 68.

## 5. Zusammenfassung

Das Mäzenatentum des Prosper von Sinzendorf war vielseitig wie umfangreich und führte innerhalb der heimischen Kunstgeschichtsschreibung lange Zeit zu Unrecht ein Schattendasein. Die Durchleuchtung verschiedenster Teilaspekte der Kunstpatronage des Fürsten sowie die Bewertung und Zusammentragung teils noch unbearbeiteten Quellenmaterials steht im Fokus der vorliegenden Masterarbeit, die es sich zum Ziel setzt, ein Desiderat der fachspezifischen Forschung zu füllen.

Sinzendorf trat nicht nur als Sammler, sondern ebenso als Förderer aufstrebender lokaler Künstlerpersönlichkeiten in Erscheinung und konnte sich so einen Namen unter den bedeutendsten österreichischen Mäzenen des späten 18. beziehungsweise frühen 19. Jahrhunderts sichern. Seine Kunstpatronage war auf das Engste mit dem aus Familienbesitz übernommenen Schloss Ernstbrunn im nordöstlichen Niederösterreich verbunden, dessen von mittelalterlichen wie barocken Formen geprägtes Erscheinungsbild der Fürst zu einem modernen, sich klassizistischem Formengut bedienenden Landsitz umgestalten ließ.<sup>524</sup> Diese Maßnahmen griffen letztendlich auch auf die weitläufige Gartenanlage über, die zu einem der frühesten, nach englischem Vorbild gestalteten Landschaftsgärten der Wiener Umgebung werden sollte.<sup>525</sup> Damit war es Prosper gelungen, seiner Kunstsammlung einen repräsentativen Rahmen zu verleihen und gleichsam das Bild eines modernen Mäzens nach außen zu tragen, denn nicht zuletzt sollte sich die Persönlichkeit des intellektuellen, des aufgeklärten und aufgeschlossenen Aristokraten in dessen Dasein als Förderer der Künste widerspiegeln. Sinzendorfs Tätigkeit als Sammler und Auftraggeber umfasste unterschiedlichste Bereiche, fand aber vor allem in der Malerei und der Skulptur zu ihrer signifikantesten Ausprägung. In den kunstvoll gestalteten Räumlichkeiten des großen Bildersaals und der Galerie auf Schloss Ernstbrunn hatte Prosper eine Vielzahl seiner Statuen und Gemälde präsentiert, wobei vor allem der Bestand der letzteren eine führende Rolle einnahm. Nichtsdestoweniger war es gerade dieser, der in Verbindung mit Sinzendorf und Schloss Ernstbrunn von der Forschung lange Zeit unbeachtet geblieben war. So ist es ein Verdienst der vorliegenden Masterarbeit, Prospers Gemäldesammlung erstmals in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken, ein Unterfangen, das sich nicht zuletzt aufgrund der Auflösung der Kollektion im Jahr 1823 sowie der dünnen Quellenlage diffizil erweist.<sup>526</sup> Dennoch ist es mit Hilfe des Katalogs zum Verkauf der

---

<sup>524</sup> Reidel 1982, S. 21-23.

<sup>525</sup> Hajós 1989, S. 173.

<sup>526</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823. Wiener Zeitung 1823, S. 445.

Sinzendorf'schen Ölbilder gelungen,<sup>527</sup> einen Teil der Werke aufzuspüren, sodass diese Arbeiten in der Folge erstmals wieder in einen gemeinsamen Kontext gestellt und in Hinblick auf die Struktur des Mäzenatentums, die Sammlungsschwerpunkte Prosper behandelt werden konnten. Als besonderes Glanzstück der Gemäldesammlung kann Heinrich Friedrich Fügers Darstellung des Prometheus aus dem Jahr 1790 gelten, die auch schon bei Sinzendorf einen herausgehobenen Stellenwert besessen haben dürfte, wurde sie doch separat im sogenannten Gartensaal gezeigt.<sup>528</sup> Es handelt sich um ein exzellentes Meisterwerk des Klassizismus, das einmal mehr Prosper's Aufgeschlossenheit gegenüber zeitgenössischen Entwicklungstendenzen zum Ausdruck bringt und damit verbunden das große Interesse des Fürsten an der Antike offenbart, das an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert einen Aufschwung erlebte und einen festen Bestandteil des kulturellen Lebens sowie der adeligen Sammlungskultur formte. Besonders starke Ausformung erlebte dies in der Skulptur, die sich an den idealtypischen Formen der Werke antiker Bildhauerei orientierte. Dementsprechend war es auch eine antike Isis-Statue aus Neapel, die der ganze Stolz des Mäzens Prosper war und in der Ernstbrunner Schlossgalerie, im Fluchtpunkt der Blickachse positioniert, als optischer wie ideeller Höhepunkt inszeniert wurde.<sup>529</sup> Die Verehrung der Antike findet sich in Sinzendorfs Sammlung aber der zeitgenössischen Mode entsprechend auch in der Form klassizistischer Skulptur wieder. Dabei setzte der Fürst vor allem auf die Beauftragung ambitionierter lokaler Künstler. Neben dem renommierten Akademieprofessor Johann Martin Fischer waren dies besonders Leopold Kiesling und Johann Nepomuk Schaller.<sup>530</sup> Ersterer war von Prosper mit dem prestigeträchtigen Auftrag der Kolossalbüste Franz I. für den Ernstbrunner Garten bedacht worden,<sup>531</sup> ein Projekt, das sowohl den Bildhauer als auch den Mäzen in den Fokus der Berichterstattung der Presse rückte. Schaller wiederum erhielt von Sinzendorf großzügige finanzielle Unterstützung, um sich seinen Aufenthalt als Stipendiat in Rom finanzieren zu können,<sup>532</sup> sodass der Fürst hier gleichsam als Gönner in Erscheinung tritt. Prosper dürfte es allerdings auch wichtig gewesen sein, seinen Verdienst um die Förderung der schönen Künste in repräsentativer Form nach außen zu transportieren. Dazu wurde einerseits die Gattung des Porträts als Medium der Inszenierung genutzt. Durch ausgewählte Darstellungsmodi war es Prosper möglich, das öffentliche Bild seiner eigenen Person gezielt zu lenken. Neben den Bildnissen des Fürsten rückt die Masterarbeit aber noch ein weiteres Kunstwerk aus der

---

<sup>527</sup> Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823.

<sup>528</sup> Hammer-Purgstall 1819, S. 17.

<sup>529</sup> Ebd., S. 42.

<sup>530</sup> Ebd., S. 30. Hajós 1989, S. 90-91. Hebenstreit 1821, S. 337-338. Krasa-Florian 2009, S. 68.

<sup>531</sup> Hebenstreit 1821, S. 337-338.

<sup>532</sup> Krasa-Florian 2009, S. 68.

Sammlung Prospers, den *Sinzendorf-Becher*,<sup>533</sup> in den Fokus. Dieses aufwendig gestaltete Doppelwandglas von Johann Joseph Mildner bedient sich geschickt allegorischer Symbolik, die auf Sinzendorfs Dasein als Kunstmäzen anspielt. Gipfeln sollten all diese Bemühungen um Inszenierung in einem repräsentativen Memorialprojekt, das durch die Beauftragung des prominenten Bildhauers Antonio Canova Prospers Stellenwert als Kunstpatron unterstreichen sollte.<sup>534</sup> Der Künstler entwarf eine Stele mit der Darstellung der Porträtbüste Prospers sowie einer trauernden Frauenfigur, eine Personifikation der Künste, den Tod des Fürsten beklagend.<sup>535</sup> Diese Symbolik hebt einmal mehr Prospers Einsatz für die schönen Künste lobend hervor. Eingebunden waren diese Pläne in den Kontext sentimental-romantischer Jenseitsvorstellungen, die im Sinne des Mythos von Arkadien mit dem Konzept des englischen Landschaftsgartens eng verknüpft waren und in weiterer Folge Sinzendorfs moderne wie aufgeklärte Geisteshaltung zum Ausdruck brachten.<sup>536</sup> Der für Wissenschaft und Kunst gleichermaßen begeisterte Prosper dürfte zudem auch in dem Umfeld der Freimaurerei zu verorten sein.<sup>537</sup> Der Fürst war mit zahlreichen bekannten wie bedeutsamen Persönlichkeiten der Kunstszene seiner Zeit gut vernetzt und unterhielt außerdem als Ehrenmitglied gute Kontakte zur *Wiener Akademie* und deren Umfeld.<sup>538</sup> In diesem Zusammenhang ist es der vorliegenden Masterarbeit ein Anliegen, Sinzendorfs Mäzenatentum nicht nur geschlossen für sich zu betrachten, sondern in den weiter gefassten Kontext adeliger Sammlungskulturen des späten 18. wie frühen 19. Jahrhunderts zu betten und zu analysieren, inwiefern der Austausch und die Konkurrenz mit anderen Sammlern ihren Niederschlag auch in Prospers Kunstpatronage gefunden haben. Am Ende seines Lebens zeichnete sich für den Fürsten jedoch ab, dass er in seiner Rolle als Mäzen danach strebte, mehr zu erreichen, als er sich tatsächlich leisten und auch umsetzen konnte, sodass letztendlich nicht nur eines seiner Projekte unvollendet blieb. Wenngleich die im Rahmen der Masterarbeit präsentierten Rechercheergebnisse einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung des Mäzenatentums Sinzendorfs leisten und darüber hinaus einige bislang unbekannt Informationen zu Tage bringen konnten, müssen einige Fragen jedoch weiterhin offen bleiben. So soll die vorliegende Masterarbeit nicht nur eigene Resultate präsentieren, sondern ebenso einen Anknüpfungspunkt für zukünftige Forschung bieten.

---

<sup>533</sup> Pazaurek 1923, S. 338.

<sup>534</sup> Mariuz 2003, S. 131.

<sup>535</sup> Ebd. *Gazette Nationale ou le Moniteur universel* 1808, S. 1111.

<sup>536</sup> Ruge 1996, S. 245.

<sup>537</sup> Hajós 1989, S. 58.

<sup>538</sup> UAAbKW, Verwaltungsakten fol. 108 ex 1807 (Bericht). Schemper-Sparholz 2009, S. 18

## 6. Literaturverzeichnis

### **Allgemeines Magazin der Natur, Kunst und Wissenschaften 1754**

Allgemeines Magazin der Natur, Kunst und Wissenschaften, Vierter Theil, Leipzig 1754.

### **Allgemeine Zeitung München 1818**

Allgemeine Zeitung München, Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München 1818, Nr. 151, 3.12.1818, S. 601-602.

### **Arnegger 2000**

Katharina Arnegger, Das Geschlecht der Sinzendorf, phil. Dipl. (ms.), Wien 2000.

### **Assmann 2001**

Jan Assmann, Hieroglyphische Gärten. Ägypten in der romantischen Gartenkunst, in: Günter Oesterle, Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik, Würzburg 2001, S. 25-50.

### **Assmann 2013**

Jan Assmann, Das alte Ägypten und die Illuminaten, in: Jost Hermand/Sabine Mödersheim (Hg.), Deutsche Geheimgesellschaften. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Köln 2013, S. 59-79.

### **Bachmayer 1976**

Friedrich Bachmayer, Veröffentlichungen aus dem Naturhistorischen Museum, Neue Folge 13, Wien 1976.

### **Bachofen von Echt 1940**

Reinhart Bachofen von Echt (Hg.), Josef Freiherr von Hammer-Purgstall: „Erinnerungen aus meinem Leben“. 1774-1852, Wien 1940.

### **Bartilla 2012**

Stefan Bartilla, Guillam Du Bois. Road through the Woods, in: National Gallery in Prague, Dutch paintings of the 17th and 18th centuries, Prag 2012, S. 131.

### **Benedik 2014**

Christian Benedik, Einleitung – Ein Sammlerpaar zwischen feudaler Tradition und revolutionärem Umbruch, in: Christian Benedik/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2014), Wien 2014, S. 11-18.

### **Benedik 2014a**

Christian Benedik, Herzog Albert von Sachsen-Teschen. Grandseigneur und Connoisseur, in: Christian Benedik/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2014), Wien 2014, S. 21-33.

### **Benedik 2014b**

Christian Benedik, Das herzogliche Palais in Wien, in: Christian Benedik/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2014), Wien 2014, S. 133-145.

### **Benedik 2017**

Christian Benedik, Johann Gottfried Klinsky. Dresden 1765 – 1828 Ulm, in: Christian Benedik, Meisterwerke der Architekturzeichnung aus der Albertina (Kat. Ausst. Albertina, Wien Dezember 2017 – Februar 2018), Wien 2017, S. 106.

**Berger 2002**

Eva Berger, Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, Band 1, Niederösterreich. Burgenland, Wien 2002.

**Bergmann 2010**

Birgit Bergmann, Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie, Berlin 2010.

**Binder 1925**

Georg Binder, Die niederösterreichischen Burgen und Schlösser. Nördlich der Donau, Band 2, Wien 1925.

**Böckh 1821**

Franz Heinrich Böckh (Hg.), Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache: dann Bücher-, Kunst und Naturschätze und andere Sehenswürdigkeiten dieser Haupt- und Residenz-Stadt; ein Handbuch für Einheimische und Fremde, Wien 1821.

**Böckh 1824**

Franz Heinrich Böckh, Beyträge zum gelehrten Österreich. XL., in: Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 15. Jg., Wien 1824, Nr. 118, 1.10.1824, S. 632-634.

**Böckh 1824a**

Franz Heinrich Böckh, Nekrolog des Emailleurs Jacob Bodemer, in: Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 15. Jg., Wien 1824, Nr. 118, 1.10.1824, S. 634-635.

**Bundesdenkmalamt 2010**

Bundesdenkmalamt (Hg.), Dehio Niederösterreich – nördlich der Donau, Wien 2010.

**Buttlar 1982**

Adrian Buttlar, Der englische Landsitz. 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs, Mittenwald 1982.

**Buttlar 1995**

Adrian Buttlar, Das Grab im Garten. Zur naturreligiösen Deutung eines arkadischen Gartenmotivs, in: Heinke Wunderlich, „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert. Tagung der deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. 20. bis 23. November 1991, Heidelberg 1995.

**Büttner/Madrtsch 1987**

Rudolf Büttner/Renate Madritsch, Burgen und Schlösser in Niederösterreich. Vom Bisamberg bis Laa/Thaya, Wien 1987.

**Čižmář/Ráček 2011**

Zeno Čižmář/Jindřich Ráček, Templářskou legendou hradu Veveří, Brunn 2011.

**Cornaro 1994**

Leopold Cornaro, Universitätsbibliothek Wien: Hauptbibliothek, in: Österreichische Nationalbibliothek (Hg.), Handbuch der historischen Buchbestände in Österreich. Wien, Band 1, Wien 1994, S. 177-201.

**Czeike 1992**

Felix Czeike, Blumauer Alois, in: Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien, Wien 1992, S. 403-404.

**Degen 1809**

Joseph Vincenz Degen, Wiener Taschenbuch für 1809, Wien 1809.

**Der Wanderer 1820**

Der Wanderer, Nr. 339, 04.12.1820, o. S.

**Duchesne 1830**

Jean Duchesne, Musée de peinture et de sculpture ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe, Band II, Paris 1830.

**Duftschnid 1815**

Kaspar Duftschnid, Spensers Sonette übersetzt von Herrn von Hammer, in: Wiener Allgemeine Literatur-Zeitung, Intelligenzblatt zur Wiener allgemeinen Literaturzeitung, Vermischte Anzeigen, Wien 1815, Nr. 1, S. 1-4.

**Enge/Schröer 1994**

Torsten Olaf Enge/Carl Friedrich Schröer, Gartenkunst in Europa. 1450-1800. Vom Villengarten der italienischen Renaissance bis zum englischen Landschaftsgarten, Köln 1994.

**Falke 1873**

Jacob von Falke, Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bildergalerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien, Wien 1873.

**Felde 2017**

Rolf Felde, Gottheiten, Pharaonen und Beamte im alten Ägypten, Norderstedt 2017.

**Fischer 2013**

Nora Fischer, Kunst nach Ordnung, Auswahl und System. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im späten 18. Jahrhundert, in: Gudrun Swoboda (Hg.), Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Band 1. Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776-1837), Wien 2013, S. 23-89.

**Fitzinger 1868**

Leopold Joesph Fitzinger, Geschichte des kais. kön. Hof-Naturalien-Cabinetes zu Wien. III. Abtheilung. Periode unter Kaiser Franz I. von Österreich von 1816 bis zu dessen Tode 1835, in: Sitzungsberichte der math. - naturwissenschaftl. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften. LVIII. Band, I. Abtheilung, Wien 1868, S. 35-120.

**Flora. Ein Unterhaltungs-Blatt 1820**

Flora. Ein Unterhaltungs-Blatt, Nr. 42, 1821, S. 163-164.

**Frasca-Rath 2015**

Anna Frasca-Rath, Leopold Kiesling (1770-1827) tra Roma e Vienna, in: Stefano Grandesso, Leopold Kiesling e la natura rivelata dalle arti, Rom 2015, S. 32-47.

**Frischeis/Knieling/Valenta 2015**

Thomas Huber-Frischeis/Nina Knieling/Rainer Valenta, Die Privatbibliothek Franz' I. von Österreich 1784-1835. Bibliotheks- und Kulturgeschichte einer fürstlichen Sammlung zwischen Aufklärung und Vormärz, Wien 2015.

**Füessli 1801**

Hans Rudolph Füessli, Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten, Erster Theil, Wien 1801.

**Füessli 1802**

Hans Rudolph Füessli, Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten, Zweyter Theil, Wien 1802.

**Gazette Nationale ou le Moniteur universel 1808**

Gazette Nationale ou le Moniteur universel, Band 41, Paris 1808, Nr. 282, 08.10.1808, S. 1111-1114.

**Geyer 2013**

Christian M. Geyer, Wahrnehmung von Kunst um 1800 in Deutschland. Der Fall Antonio Canova, in: Maraike Bückling (Hg.), Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820 (Kat. Ausst. Städel Museum, Frankfurt 2013), München 2013, S.339-345.

**Gschwantler 2005**

Kurt Gschwantler, Statue der Göttin Isis, in: Wilfried Seipel (Hg.), Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum. Meisterwerke der Antikensammlung, Band 4, Wien 2005, S. 71, Nr. 23.

**Grabner 2019**

Sabine Grabner, Leopold Kieslings *Mars und Venus mit Amor* im Belvedere, in: Stella Rollig, Sabine Grabner (Hg.), Leopold Kiesling. Der Mythos von *Mars und Venus mit Amor* (Kat. Ausst. Belvedere, Wien, Wien 2019), Wien 2019, S. 9 – 26.

**Grandesso 2015**

Stefano Grandesso, Leopold Kiesling and Nature Unveiled by the Arts, in: Stefano Grandesso, Leopold Kiesling e la natura rivelata dalle arti, Rom 2015, S. 47-53.

**Haas 1963**

Helmut Haas, Der Isis-Brunnen in Breitenfeld, in: Rudolf Till (Hg.), Wiener Geschichtsblätter, Nr. 2, 1963, S. 175-178.

**Hagen 1994**

Bettina Hagen, Der Bildhauer Leopold Kiesling und seine Werke, phil. Dipl. (ms.), Wien 1994.

**Hajós 1989**

Géza Hajós, Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien, Wien 1989.

**Hammer-Purgstall 1814**

Joseph von Hammer-Purgstall, Spenser's Sonnetten, übersetzt durch Joseph von Hammer, Wien 1814.

**Hammer-Purgstall 1819**

Joseph von Hammer-Purgstall, Briefe aus und über Ernstbrunn von Joseph von Hammer, in: Franz Sartori, Oesterreichs Tibur, oder Natur- und Kunstgemählde aus dem österreichischen Kaiserthume, Wien 1819.

**Hammer-Purgstall 1829**

Joseph von Hammer-Purgstall, Geschichte des Osmanischen Reiches, Grossenteils aus bisher unbenützten Handschriften und Archiven durch Joseph von Hammer, Band 4, Budapest 1829.

**Hase 2013**

Friedrich-Wilhelm von Hase, Die Wiederentdeckung von Herculaneum – Pompeji und Johann Joachim Winckelmann, in: Roger Diederer/Harald Meller/Jens-Arne Dickmann (Hg.), Pompeji. Leben auf dem Vulkan (Kat. Ausst. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München November 2013 – März 2014), München 2013, S. 210-221.

**Hebenstreit 1821**

Wilhelm Hebenstreit, Die colossale Büste Sr. Majestät des Kaisers Franz von Österreich, in: Conversationsblatt. Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung, 3. Jg., Nr. 29, 1821, S. 337–339.

**Hebenstreit 1821a**

Wilhelm Hebenstreit, Neue Erfindung., in: Conversationsblatt. Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung, 6. Jg., Nr. 95, 1821, S. 1135f.

**Heller 1827**

Joseph Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, Band 2, Bamberg 1827.

**Heller 1854**

Joseph Heller, Lucas Cranach's Leben und Werke, Nürnberg 1854.

**Hlavin-Schulze 1998**

Karin Hlavin-Schulze, „Man reist ja nicht, um anzukommen“. Reisen als kulturelle Praxis, Frankfurt/Main 1998.

**Hormayrs Archiv 1827**

Joseph von Hormayr (Hg.), Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, 18. Jg., Wien 1827, Nr. 128/129, 24./26.10.1827, S. 697-704.

**Hoser 1846**

Joseph Karl Eduard Hoser, Catalogue Raisonné oder beschreibendes Verzeichnis der im Galleriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag aufgestellten Hoser'schen Gemälde-Sammlung, Prag 1846.

**Höflechner/Koitz-Arko/Wagner 2018**

Walter Höflechner /Gerit Koitz-Arko/Alexandra Wagner (Hg.), Joseph von Hammer-Purgstall. Erinnerungen, Briefe, Materialien, Band 1, Graz 2018.

**Höflechner/Koitz-Arko/Wagner 2018a**

Walter Höflechner /Gerit Koitz-Arko /Alexandra Wagner (Hg.), Joseph von Hammer-Purgstall. Erinnerungen, Briefe, Materialien, Band 2, Graz 2018.

**Jagschitz/Karner 1996**

Gerhard Jagschitz/Stefan Karner, „Beuteakten aus Österreich“. Der Österreichbestand im russischen „Sonderarchiv“ Moskau, Graz 1996.

**Jones 2009**

David Wyn Jones, The Life of Haydn, Cambridge 2009.

**Javor 2013**

Martin Javor, Rozenkruciáni v strednej Európe – hra na magično, in: Jiří Mikulec, Folia Historica Bohemica, 28/2, Prag 2013, S. 279-289.

**Kaiserlich königliche Hof- und Staats-Druckerey 1807**

Kaiserlich königliche Hof- und Staats-Druckerey, Hof- und Staats-Schematismus des österreichischen Kaiserthums, Wien 1807.

**Kat. Verst. Kunstsammlung Carl zu Schwarzenberg 1826**

Kunstsammlung bestehend aus Kupferstichen, Radierungen, Original-Handzeichnungen, colorirten Blättern in Wasser- und Deckfarben, seltenen und kostbaren Kunstwerken aus der Verlassenschaft Sr. Durchl. des Herrn Fürsten Carl zu Schwarzenberg Kaiserl. Königl. Generalfeldmarschalls, Hofkriegsrathspräsidentens etc. etc. deren öffentliche Versteigerung Mittwochs den 25. October 1826 früh von 9 – 11 Uhr, Nachmittags von 2 – 4 Uhr im rothen Collegio zu Leipzig stattfinden soll (Kat. Verst., Leipzig 1826), Leipzig 1826.

**Kat. Verst. Gemälde aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1823**

Catalogue de la collection de tableaux delaissée par feu S. A. M. le Prince Prosp. de Sinzendorf dont Vente publique le 17 Mars 1823 et jours suivans à Vienne. Rûe Obere Schenken Strasse Nro. 58 au premier (Kat. Verst., Wien 1823), Wien 1823.

**Kat. Verst. Gemälde und Kupferstiche aus dem Nachlass des Fürsten Prosper von Sinzendorf 1825**

Katalog einer Sammlung von Gemälden und Kupferstichen von guten Meistern, welche am 24. May 1825, und folgende Tage von 9 Uhr früh bis 1 Uhr Mittags, versteigert werden. Überbleibsel vom Fürsten Prosper Zinzendorf zum Katalog von 1823 gehörig, (Kat. Verst. Wien 1825), Wien 1825.

**Keil 2009**

Robert Keil, Heinrich Friedrich Füger. 1751-1818. Nur wenigen ist es vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen, Wien 2009.

**Kluckert 2007**

Ehrenfried Kluckert, Gartenkunst in Europa. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2007.

**Kodek 2011**

Günter Kodek, Brüder, reicht die Hand zum Bunde. Die Mitglieder der Wiener Freimaurerlogen (1742-1848), Wien 2011.

**Körner 2013**

Stefan Körner, Nikolaus II. Esterházy (1765-1833) und die Kunst. Biografie eines manischen Sammlers, Wien 2013.

**Krasa-Florian 2009**

Selma Krasa-Florian, Johann Nepomuk Schaller, Wien 2009.

**Kräftner 2004**

Johann Kräftner. Klassizismus und Biedermeier (Kat. Ausst. Liechtensteinmuseum Wien, Wien 2004), München 2004.

**Kräftner 2016**

Johann Kräftner, Klassizismus und Biedermeier in Mitteleuropa. Der Beitrag Österreichs und seiner Kronländer, Band I, Wien 2016.

**Kräftner 2016a**

Johann Kräftner, Klassizismus und Biedermeier in Mitteleuropa. Der Beitrag Österreichs und seiner Kronländer, Band II, Wien 2016.

**Kräftner 2016b**

Johann Kräftner, Heinrich Friedrich Füger (Heilbronn 1751 – 1818 Wien). Erschaffung des Menschen durch Prometheus, in: Johann Kräftner/Alexandra Hanzl (Hg.), Menschenbilder Götterwelten. The Worlds of Gods and Men, 178-181. (Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 2016), Wien 2016, S. 178-179.

**Kräftner 2019**

Johann Kräftner, Liechtenstein. Das Land, die Familie, ihre Sammlung und Schlösser. Aspekte der Geschichte einer europäischen Herrscherfamilie, in: Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Von Rubens bis Makart. Die Fürstlichen Sammlungen Liechtenstein (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2019), Wien 2019, S. 13-45.

**Kroll 2007**

Mark Kroll, Johann Nepomuk Hummel, A Musician's Life and World, Lanham 2007.

**Kullmann 2002**

Thomas Kullmann, Spenser, Edmund, in: Eberhard Kreutzer/Ansgar Nünning, Metzler Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren, Stuttgart 2002, S. 548-550.

**Lennhoff/Posner/Binder 2000**

Eugen Lennhoff/Oskar Posner/Dieter A. Binder, Internationales Freimaurer Lexikon, München 2000.

**Léon 1790**

Gottlieb Léon, An den Grafen Prosper von Sinzendorf. 1789, in: Franz von Ratschky/Alois Blumauer (Hg.), Wiener Musenalmanach auf das Jahr 1790, Wien 1790, S. 53-57.

**Ludwigstorff 2001**

Maximilian Ludwigstorff, Parks und Gärten in Niederösterreich, Wien 2001.

**Mariuz 2003**

Paolo Mariuz, Antonio Canova: la „Memoria onoraria del principe Prosper von Sinzendorf“ ovvero „Stele di Ottavio Trento“, in: Arte Veneta. Rivista di storia dell'arte, Bd. 60, Mailand 2003, S. 131-137.

**Mašek 1997**

Petr Mašek, Kynžvart (Königswart), in: Bernhard Fabian (Hg.), Handbuch deutscher historischer Buchbestände in Europa. Tschechische Republik. Schloßbibliotheken unter der Verwaltung des Nationalmuseums in Prag, Band 2, Hildesheim 1997, S. 118-120.

**Megerle von Mühlfeld 1822**

Johann Georg Megerle von Mühlfeld, Österreichisches Adels-Lexikon des achtzehnten u. neunzehnten Jahrhunderts enthaltend alle von 1701 bis 1820 von den Souveränen Österreichs wegen ihrer Verdienste um den Kaiserstaat in die verschiedenen Grade des deutsch-erbländischen oder Reichs-Adels erhobenen Personen, Wien 1822.

**Nagler 1839**

Georg Kaspar Nagler, Kiesling, Leopold, in: Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Siebenter Band, München 1839, S. 5-9.

**Oers 2014**

Wim Oers, Das Residenzschloss Schoonenberg-Laeken, in: Christian Benedig/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2014), Wien 2014, S. 119-131.

**Pazaurek 1923**

Gustav Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, Leipzig 1923.

**Poch-Kalous 1949**

Margarethe Poch-Kalous, Johann Martin Fischer. Wiens Bildhauerischer Repräsentant des Josefinismus, Wien 1949.

**Raptis 2017**

Konstantinos Raptis, Die Grafen Harrach und ihre Welt. 1884 – 1945, Wien 2017.

**Reidel 1982**

Hermann Reidel, Emanuel Joseph von Herigoyen. Kgl. bayer. Oberbaukommissar 1746-1817, München 1982.

**Retzer 1801**

Joseph Friedrich Freyherr von Retzer, Michael's Denis Literarischer Nachlass, Wien 1801.

**Rittig von Flammenstern 1820**

Andreas Rittig von Flammenstern, Ontologische Neuigkeiten, in: Conversationsblatt. Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung, 2. Jg., Wien 1820, Nr. 148, 12.12.1820, S. 1311-1314.

**Ruge 1996**

Konstanze Ruge, Das Grabmal im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zur Entwicklung des Phänomens anhand von Beispielen aus Wien und Umgebung, Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, phil. Dipl. (ms.), Wien 1996.

**Schemper-Sparholz 1997**

Ingeborg Schemper-Sparholz, Fürst Nikolaus II. Esterházy als Liebhaber zeitgenössischer Skulptur, in: Landesmuseum Burgenland (Hg.), Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. „Adelige Hofhaltung im österreichisch-ungarischen Grenzraum. Vom Ende des 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts“. Schlaininger Gespräche 1995, Heft 98, Eisenstadt 1997, Seite 141-165.

**Schemper-Sparholz 1997a**

Ingeborg Schemper-Sparholz, Le désir d'avoir la nature en marbre“: Die Sitzstatue der Prinzessin Leopoldine Esterházy-Liechtenstein und das Frauenbild der Frühromantik, in: Artur Rosenauer (Hg.), Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1997, S. 255-295.

**Schemper-Sparholz 2005**

Ingeborg Schemper-Sparholz, Faszination Carraramarmor. Die Skulpturensammlung des Staatskanzlers Metternich, in: Parnass 02, 2005, S. 70-75.

**Schemper-Sparholz 2007**

Ingeborg Schemper-Sparholz, Ein Denkmal zu Ehren des Fürsterzbischofs Graf Schrattenbach. Der Sigismundstein von Johann Baptist Hagenauer im Salzbergwerk von Dürrnberg bei Hallein, in: Michael Viktor Schwarz (Hg.), Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 55-56, Heft 1, Wien 2007, S. 419-432.

**Schemper-Sparholz 2009**

Ingeborg Schemper-Sparholz, Il cancelliere Metternich e la committenza austriaca di Canova, in: Giuliana Ericani (Hg.), Committenti, mecenati e collezionisti di Canova, Bassano del Grappa 2009, S. 7-35.

### **Schemper-Sparholz 2019**

Ingeborg Schemper-Sparholz, Die Mars-Venus-Gruppe von Leopold Kiesling - Friedensallegorie Friedensallegorie oder künstlerisches Bekenntnis?, in: Stella Rollig, Sabine Grabner (Hg.), Leopold Kiesling. Der Mythos von *Mars und Venus mit Amor* (Kat.Ausst. Belvedere, Wien, Wien 2019), Wien 2019, S. 29-43.

### **Schmidt-Funke 2006**

Julia Schmidt-Funke, Karl August Böttiger (1760-1835). Weltmann und Gelehrter, Heidelberg 2006.

### **Schmutzer 2007**

Kurt Schmutzer, Der Liebe zur Naturgeschichte halber. Johann Natterers Reisen in Brasilien 1817-1835, phil. Diss., Wien 2007.

### **Schuller 1976**

Anton Leopold Schuller, Georg Matthaeus Vischer. Topographia Archiducatus Austriae inferioris modernae. 1672, Graz 1976.

### **Schwaighofer/Weiss 1993**

B. Schwaighofer/E.H. Weiss (Hg.), Otto Fitz. Eine Sammlung erzählt, Mitteilungen des Institutes für Bodenforschung und Baugeologie Abteilung Baugeologie Universität für Bodenkultur Wien, Sonderheft I, Wien 1993.

### **Ševčík 2012**

Anja Ševčík, Gerbrandt van den Eeckhout. Eliezer and Rebecca at the Well, in: Anja Ševčík (Hg.), in: National Gallery in Prague, Dutch paintings of the 17th and 18th centuries, Prag 2012, S. 140-141.

### **Stekl 1998**

Hannes Stekl, Wiener Mäzene im 19. Jahrhundert, in: Jürgen Kocka/Manuel Frey, Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert, Wien 1998, S. 164-191.

### **Sternath 2015**

Maria Luise Sternath, Maler im Dienst von Erzherzog Johann, in: Klaus Albrecht Schröder/Maria Luise Sternath (Hg.), Von der Schönheit der Natur. Die Kammermaler Erzherzog Johanns, (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2015), Wien 2015, S. 25-31.

### **Stütz 1807**

Andreas Stütz, Mineralogisches Taschenbuch. Enthaltend eine Oryctographie von Unterösterreich zum Gebrauch reisender Mineralogen, Wien/Triest 1807.

### **Telesko 2008**

Werner Telesko, Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien 2008.

### **Telesko 2015**

Werner Telesko, Erzherzog Johann. Habsburgs Visionär als Mäzen in Wissenschaft und Kultur, in: Klaus Albrecht Schröder/Maria Luise Sternath (Hg.), Von der Schönheit der Natur. Die Kammermaler Erzherzog Johanns, (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2015), Wien 2015, S. 9-23.

**Thieme/Becker 1916**

Ohne Autor, Fischer, Martin, in: Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, zwölfter Band, Leipzig 1916, S. 36-37.

**Tieze 2009**

Agnes Tieze, Flämische Gemälde im Städel Museum. 1550-1800. Teil II. Künstler S-Z und Anonyme, Petersberg 2009.

**Trnek 1992**

Renate Trnek, Die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1992.

**Van D'Elden 1976**

Stephanie Cain Van D'Elden, Peter Suchenwirth and heraldic poetry, Wien 1976.

**Vischer 1672**

Georg Matthäus Vischer, Topographia archiducatus Austriae Inferioris modernae, Band II: Seu Controfee vnd Beschreibung aller Stätt, Clöster vnd Schlösser wie sie anietzo stehen in dem Ertzhertzogtumb unter Österreich. Das Viertel unter Mannhartsberg. Das Viertel ob Mannhartsberg, Wien 1672.

**Wegener 2014**

Franz Wegener, Der Freimaurergarten. Die geheimen Gärten der Freimaurer des 18. Jahrhunderts, Gladbeck 2014.

**Wick 2004**

Claudia Wick, M. Annaeus Lucanus. Bellum Civile. Liber IX. Kommentar, Bd. 2, München 2004.

**Wied-Neuwied 1821**

Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied, Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817, Zweyter Band, Frankfurt 1821.

**Wiener Diözesanblatt 1908**

Wiener Diözesanblatt, Nr. 18, Wien 1908, S. 212.

**Wiener Zeitung 1804**

Wiener Zeitung, Nr. 2, 07.01.1804, S. 46.

**Wiener Zeitung 1822**

Wiener Zeitung, Nr. 299, 30.12.1822, S. 1242.

**Wiener Zeitung 1823**

Wiener Zeitung, Nr. 54, 06.03.1823, S. 445.

**Wiener Zeitung 1823a**

Wiener Zeitung, Nr. 88, 17.04.1823, S. 782.

**Wiener Zeitung 1823b**

Wiener Zeitung, Nr. 90, 19.04.1823, S. 808.

**Wiener Zeitung 1823c**

Wiener Zeitung, Nr. 94, 24.04.1823, S. 847.

**Wilczek 1925**

Carl Wilczek, Heinrich Friedrich Füger. Seine Gemälde und Zeichnungen, Wien 1925.

**Winckelmann 1756**

Johann Joachim Winckelmann, Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, 2. vermehrte Auflage, Dresden 1756.

**Winter 2008**

Sascha Winter, Ewige Fortschreitung zur Vollkommenheit. Das Grab im Garten und das Geheimbundwesen um 1800, in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.), Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert, Berlin 2008, S. 545-552.

**Wolf 2014**

Rüdiger Wolf, Unter Zirkel und Winkelmaß. Herzog Alberts maurerisches Netzwerk, in: Christian Benedik/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2014), Wien 2014, S. 107-117.

**Wurzbach 1858**

Constantin von Wurzbach, Eißl, Mathias, in: Constantin von Wurzbach (Hg.), Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 4, Wien 1858, S. 18-19.

**Wurzbach 1858a**

Constantin von Wurzbach, Fischer, Martin auch Johann Martin, in: Constantin von Wurzbach (Hg.), Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 4, Wien 1858, S. 244-246.

**Wurzbach 1858b**

Constantin von Wurzbach, D'Elci, Angelo Maria, in: Constantin von Wurzbach (Hg.), Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 3, Wien 1858, S. 212.

**Wurzbach 1859**

Constantin von Wurzbach, Füger, Friedrich Heinrich, in: Constantin von Wurzbach (Hg.), Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 5, Wien 1859, S. 1-3.

**Wurzbach 1861**

Constantin von Wurzbach, Harrach, Johann Nepomuk Ernst Graf, in: Constantin von Wurzbach (Hg.), Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 7, Wien 1861, S. 379.

**Wurzbach 1864**

Constantin von Wurzbach, Kiesling, Leopold, in: Constantin von Wurzbach (Hg.), Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 11, Wien 1864, S. 256-259.

**Wurzbach 1875**

Constantin von Wurzbach, Schaller, Johann Nepomuk, in: Constantin von Wurzbach (Hg.), Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 29, Wien 1875, S. 98-102.

**Wurzbach 1877**

Constantin von Wurzbach, Sinzendorf, Prosper, in: Constantin von Wurzbach (Hg.), Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Wien 1877, S. 22-23.

**Wurzbach 1877a**

Constantin von Wurzbach, Sinzendorf, Genealogie, in: Constantin von Wurzbach (Hg.), Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Wien 1877, S. 13-14.

**Wurzbach 1886**

Constantin von Wurzbach, Weichart, Johann Georg, in: Constantin von Wurzbach (Hg.), Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Wien 1886, S. 250.

## 7. Abkürzungen:

**BCBC:** Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, Epistolario Canoviano

**Eißl-Manuskript:** Schloss Ernstbrunn, Manuskript aus dem Nachlass der Familie des ehemaligen *Güterinspectors* von Ernstbrunn, Matthias Eißl?, Mitte 19. Jahrhundert

**KHM:** Kunsthistorisches Museum, Wien

**ÖNB, FKBA:** Österreichische Nationalbibliothek, Archiv der Fideikommissbibliothek, Akten

**ÖStA:** Österreichisches Staatsarchiv

**UAAbKW:** Universitäts-Archiv der Akademie der bildenden Künste Wien

**ULB Bonn:** Universitäts- und Landesbibliothek Bonn

## 7. Abbildungsnachweis

**Abb. 1:** Karl Hermann Pfeiffer nach Heinrich Friedrich Füger, *Fürst Prosper von Sinzendorf*, 1789, Punktierstich, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Wien.

Foto: ÖNB/Wien, PORT\_00114401\_01

**Abb. 2:** Georg Matthäus Vischer, *Ernstbrunn*, ca. 1900, Druck nach Kupferstich von 1672, 9,8 x 15,3 cm, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.

Foto: Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten

**Abb. 3:** Emanuel Joseph von Herigoyen/Benedict Henrici, Schloss Ernstbrunn, Südfassade, Ende 18. Jahrhundert, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 4:** Kilian Ponheimer, *Ilème Vue Du Chateau d’Ernsbrunne. Appartenant a Mr le Cte Prosper Sinzendorf.: prise du Coté du Midi*, ca. 1780/90, Kupferstich, 38,7 x 66,1 cm, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.

Foto: Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten

**Abb. 5:** Schloss Ernstbrunn, Hochschloss, 4. Hof, Nördlichste Ecke, zweigeschossige Katholische Schlosskapelle, Grundstruktur aus dem 17. Jahrhundert, bauliche Änderungen um 1800 unter Prosper von Sinzendorf, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 6:** Schloss Ernstbrunn, Älteres Vorschloss, Ostflügel, Obergeschoss, private Gemächer des Fürsten Prosper von Sinzendorf im Empirestil, um 1800, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 7:** Schloss Ernstbrunn, Vorschloss, östliches Obergeschoss, Stein- beziehungsweise Petrefaktensaal, um 1800, Ansicht gegen Westen; *Trompe-l’oeil* Imitationen verschiedener Steinsorten, Wandkästen mit Glastüren, darin auf Konsolen präsentierte Objekte der mineralogischen Sammlung des Prosper von Sinzendorf, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2019

**Abb. 8:** Schloss Ernstbrunn, Vorschloss, östliches Obergeschoss, Stein- beziehungsweise Petrefaktensaal, um 1800, Detail: *Trompe-l'oeil* Malerei, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 9:** Schloss Ernstbrunn, Vorschloss, östliches Obergeschoss, Stein- beziehungsweise Petrefaktensaal, um 1800, Detailansicht eines Wandkastens mit Objekten der mineralogischen Sammlung des Prosper von Sinzendorf, auf Konsolen präsentiert, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2019

**Abb. 10:** Schloss Ernstbrunn, Vorschloss, östliches Obergeschoss, Stein- beziehungsweise Petrefaktensaal, um 1800, verglaste Ostfassade mit dorischen Säulen, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 11:** Schloss Ernstbrunn, Vorschloss, Torturm, Rundsaal, Signatur von Jacobus Wanderl, 1813, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 12:** Schloss Ernstbrunn, Vorschloss, Torturm, Rundsaal, Datierung, 1813, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 13:** Ernstbrunner Schlosspark, Aufnahme aus dem Jahr 2018.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 14:** Kilian Ponheimer, Ansicht des Gartens von Ernstbrunn, ca. 1780, Kupferstich, 35,7 x 48,8 cm, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.

Foto: Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten

**Abb. 15:** Kilian Ponheimer, sogenannter Neubrunnen im Garten von Ernstbrunn, ca. 1780, Kupferstich, 35,2 x 48,5 cm, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.

Foto: Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten

**Abb. 16:** Monument für Franz Graf Saurau im Ernstbrunner Schlosspark, Vorderseite mit Porträtmedaillon Franz Graf Sauraus von Johann Martin Fischer, um 1780/90, Sandstein, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 17:** Monument für Franz Graf Saurau im Ernstbrunner Schlosspark, Rückseite mit Darstellung einer Sphinx und Schriftzug *Hic Haec Hoc*, um 1780/90, Sandstein, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 18:** Johann Andreas Ziegler nach Entwurf von Johann/Benedict Henrici, *Obelisk. Am Schlosse Ernstbrunn in Unterösterreich (Obelisk zu Ehren von Feldmarschall Gideon von Laudon)*, Kupferstich, um 1810, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.

Foto: Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten

**Abb. 19:** Schloss Ernstbrunn, 2. Hof, Südwand, Fragment des Obeliskens für Gideon Laudon mit Porträtmedaillon von Johann Martin Fischer, um 1780/90, Sandstein, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 20:** Unbekannter Künstler, Ernstbrunn, Schlossvorplatz mit Laudon-Obelisk und Kolossalbüste von Kaiser Franz I., um 1850, 46 x 30,7 cm, Aquarell, Familie Reuss-Köstritz, Schloss Ernstbrunn.

Foto: Bundesdenkmalamt, Wien

**Abb. 21:** Johann Martin Fischer, *Friedenssäule*, um 1780/90, Marmor und Metall, Ernstbrunn, Schlosspark.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 22:** Schloss Ernstbrunn, Hochschloss, 3. Hof, Nordtrakt, 3. Geschoss, Großer Bildersaal, Ansicht gegen Westen, um 1800, Ernstbrunn.

Foto: Ingeborg Schemper-Sparholz 2005

**Abb. 23:** Schloss Ernstbrunn, Hochschloss, 3. Hof, Westtrakt, 3. Geschoss, Galerie, um 1800, Ansicht gegen Süden, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 24:** Schloss Ernstbrunn, Hochschloss, 3. Hof, Nordtrakt, 3. Geschoss, Großer Bildersaal, Stuckdecke, um 1800, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 25:** Schloss Ernstbrunn, Hochschloss, 3. Hof, Nordtrakt, 3. Geschoss, Großer Bildersaal, Ansicht gegen Osten mit Gemälde einer Porträtbüste des Prosper von Sinzendorf sowie dem Sockel eines verloren gegangenen Abgusses des *Apollo von Belvedere*, um 1800, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 26:** Schloss Ernstbrunn, Hochschloss, 3. Hof, Westtrakt, 3. Geschoss, Galerie, Detailansicht einer Lünette mit der Darstellung einer Muse, um 1800, Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 27:** Cornelis de Vos, *Bildnis von Susanne, der Tochter des Malers im Kinderstühlchen*, 1627, Öl auf Eichenholz, 80 x 55,8 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.

Foto: © Städel Museum – ARTOTHEK

**Abb. 28:** Samuel van Hoogstraten, *Tromp-l'oeil-Stillleben*, 1655, Öl auf Leinwand, 92,5 x 72 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, Wien.

Foto: Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien

**Abb. 29:** Johann Baptist Drechsler, *Hühnervolk*, 1790, Öl auf Leinwand, 111,5 x 142,8 cm, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz – Wien.

Foto: © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

**Abb. 30:** Jacques d'Arthois, *Große Waldlandschaft mit Flucht nach Ägypten*, 1661, Öl auf Leinwand, 168,3 x 234,0 cm, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz – Wien.

Foto: © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

**Abb. 31:** Heinrich Friedrich Füger, *Erschaffung des Menschen durch Prometheus*, 1790, Öl auf Leinwand, 221 x 156 cm, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz – Wien.

Foto: © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

**Abb. 32:** Guillaum Du Bois, *Straße durch einen Wald*, Öl auf Eichenholz, 17. Jh., 59,8 x 51 cm, National Gallery Prague, Prag.

Foto: © National Gallery Prague 2019

**Abb. 33:** Gerbrandt van den Eeckhout, *Eliezer und Rebecca am Brunnen*, 1661, Öl auf Leinwand, 203 x 197 cm, National Gallery Prague, Prag.

Foto: © National Gallery Prague 2019

**Abb. 34:** Heinrich Friedrich Füger, *Dido oder Ariadne auf Naxos*, 1792, Öl auf Leinwand, 154 x 220 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

Foto: © The State Hermitage Museum. Photo by Pavel Demidov.

**Abb. 35:** Plan des Ernstbrunner Schlossvorplatzes mit einem Teil des Landschaftsgartens, Eißl-Manuskript, um 1850, ca. 20 x 30 cm, Schloss Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2019

**Abb. 36:** *Isis*, 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr., römisch, Mittlere Kaiserzeit, schwarzer und weißer Marmor, H. 130 cm, Fundort: Neapel, Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Wien.

Foto: Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung

**Abb. 37:** Franz Xaver Simm, *Personifikation der Archäologie*, um 1890, Deckengemälde in Saal XI der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museum Wien, Wien.

Foto: Lydia Eder 2019

**Abb. 38:** Albertplatz, *Isis-Brunnen*, Eisenguss (Salm'sche Gießerei in Blasko), nach antikem Original aus der Sammlung des Prosper von Sinzendorf, um 1830, Wien.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 39:** Antonio Canova, *Kenotaph für die Erzherzogin Marie Christine*, 1805, Marmor, Höhe 5 m, Augustinerkirche, Wien.

Foto: Lydia Eder 2016

**Abb. 40:** Johann Andreas Ziegler nach Lorenz Janscha, *Im Schloßgarten zu Ernstbrunn in Unteroesterreich*, 1797, Kolorierter Kupferstich, 44,7 x 30,2 cm, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.

Foto: Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten

**Abb. 41:** Leopold Kiesling, *Der Genius der schönen Künste, die Natur in ihren Schöpfungen entschleiernd*, 1809, Marmor, teilweise vergoldet, Höhe 140 cm, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz – Vienna.

Foto: © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

**Abb. 42:** Unbekannter Künstler, *Der junge Prosper von Sinzendorf und sein Lehrer?*, zweite Hälfte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, Schloss Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 43:** Franz Wrenk, *Porträt Fürst Prosper von Sinzendorf*, 1794, Schabblatt, ca. 40 x 30 cm, Schloss Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 44:** Georg Weikert (zugeschrieben), *Porträt Fürst Prosper von Sinzendorf als Büste*, Ende 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, Schloss Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2018

**Abb. 45:** Unbekannter Künstler, *Porträt Fürst Prosper von Sinzendorf*, gezeichnet nach dem Porträtmedaillon eines nicht mehr erhaltenen Sockels aus dem Ernstbrunner Schlosspark, 1845, Aquarell auf Papier, 21 x 18 cm, Privatbesitz.

Foto: Lydia Eder 2019

**Abb. 46:** Unbekannter Künstler, *Johann Martin Fischers Friedenssäule im Ernstbrunner Schlosspark*, Eißl-Manuskript fol. 222, um 1850, Aquarell auf Papier, ca. 30 x 20 cm, Schloss Ernstbrunn.

Foto: Lydia Eder 2019

**Abb. 47:** Johann Joseph Mildner, sogenannter *Sinzendorf-Becher*, 1806, Doppelwandglas mit Einsatzmedaillons, Detail: Medaillon mit Familienwappen der Sinzendorf, Goldradierung auf rotem Lackgrund, Höhe 12,8 cm, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien.

Foto: © MAK/Georg Mayer

**Abb. 48:** Johann Joseph Mildner, sogenannter *Sinzendorf-Becher*, 1806, Doppelwandglas mit Einsatzmedaillons, Detail: Medaillon mit Darstellung der Minerva, Goldradierung auf rotem Lackgrund, Höhe 12,8 cm, MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien.

Foto: © MAK/Georg Mayer

**Abb. 49:** Johann Joseph Mildner, sogenannter *Sinzenhof-Becher*, 1806, Doppelwandglas mit Einsatzmedaillons, Detail: Bodenmedaillon mit Darstellung der Caritas, Goldradierung auf rotem Lackgrund, Höhe 12,8 cm, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien.

Foto: © MAK/Georg Mayer

**Abb. 50:** Tommaso Benedetti nach Thomas Lawrence, *Porträt Joseph von Hammer-Purgstall*, undatiert, Kupferstich, GrazMuseum.

Foto: GrazMuseum

**Abb. 51:** Antonio Canova, *Memorialstele für Prosper von Sinzenhof*, um 1808, Gipsmodell, 228 x 125 cm, Gypsotheca e Museo Antonio Canova, Possagno.

Foto: 2019, Possagno (TV), Fondazione Canova onlus – Gypsotheca e Museo Antonio Canova | Archivio Fotografico interno

**Abb. 52:** Luigi Pichler nach Antonio Canova, *Gemme mit dem Motiv der Stele für Prosper von Sinzenhof/Ottavio Trento*, um 1817, Gipsabdruck mit Kartonrahmen, 3 x 2,7 cm, New Brunswick Museum, New Brunswick.

Foto: New Brunswick Museum – Musée du Nouveau-Brunswick, [www.nbm-mnb.ca](http://www.nbm-mnb.ca), C1.76

**Abb. 53:** Giambattista Balestra, Stich nach Antonio Canovas Gipsmodell der *Stele für Prosper von Sinzenhof*, Istituto Nazionale per la Grafica, Rom.

Foto: Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

**Abb. 54:** Antonio Canova, *Memorialstele für Ottavio Trento*, um 1814, Marmor, ca. 230 x 125 cm, Convento di San Pietro, Vicenza.

Foto: Claudio Gioseffi (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:OttavioTrento-1.jpg>), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>

**Abb. 55:** Antonio Canova, *Prinzessin Leopoldine Esterházy-Liechtenstein*, 1805-1816, 146 x 110 cm, Marmor, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt.

Foto: Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, K362

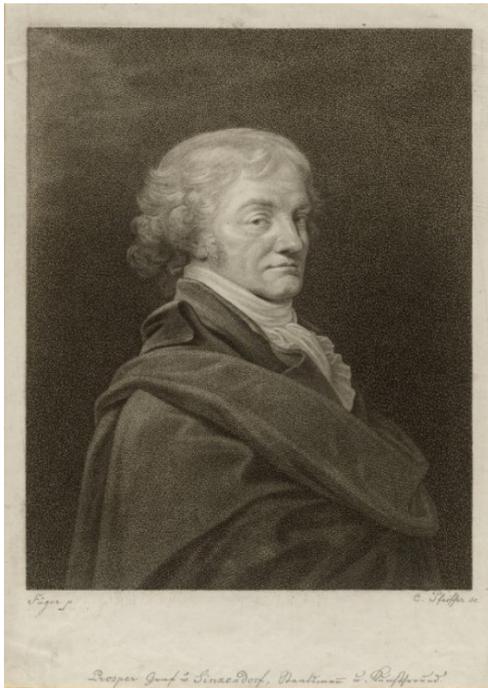
**Abb. 56:** Franz Wolf nach Eduard Gurk, *Villa Metternich – Musaeum*, erste Hälfte 19. Jahrhundert, Lithographie, 36 x 55 cm, Wien Museum, Wien.

Foto: © Wien Museum

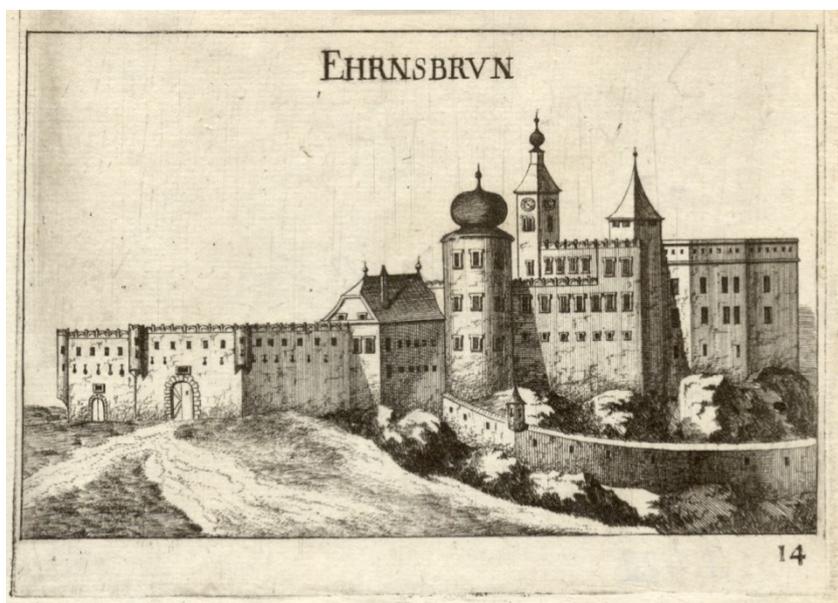
**Abb. 57:** Friedrich Dewehrt nach Eduard Gurk, *Villa Metternich – Galerie*, 1. Hälfte 19. Jahrhundert, Lithographie, 36 x 55 cm, Wien Museum.

Foto: © Wien Museum

## 8. Abbildungen



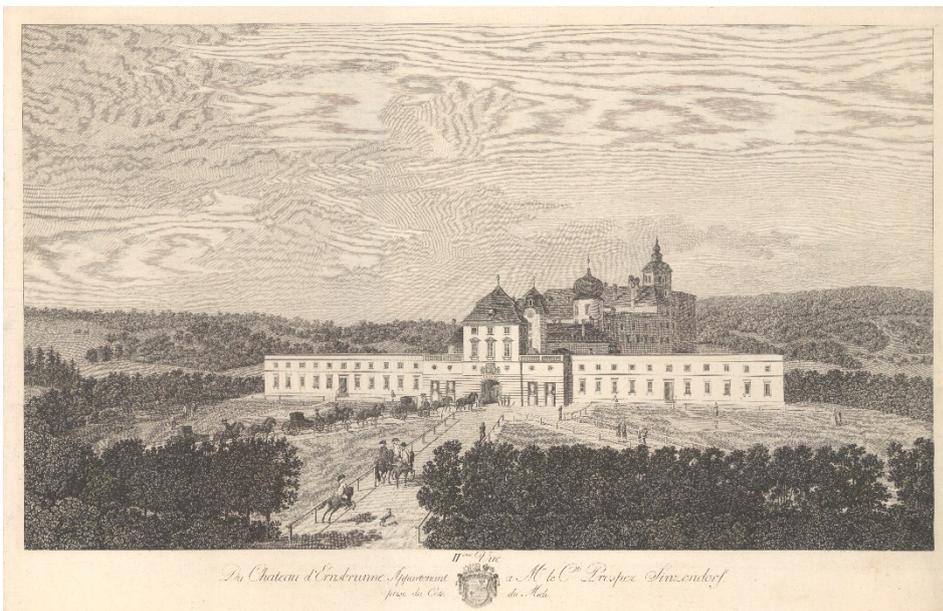
**Abb. 1:** Karl Hermann Pfeiffer nach Heinrich Friedrich Füger, *Fürst Prosper von Sinzendorf*, 1789, Punktierstich, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Wien.



**Abb. 2:** Georg Matthäus Vischer, *Ernstbrunn*, ca. 1900, Druck nach Kupferstich von 1672, 9,8 x 15,3 cm, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.



**Abb. 3:** Emanuel Joseph von Herigoyen/Benedict Henrici, Schloss Ernstbrunn, Südfassade, Ende 18. Jahrhundert, Ernstbrunn.



**Abb. 4:** Kilian Ponheimer, *Heme Vue Du Chateau d'Ernsbrunne. Appartenant a Mr le Cte Prosper Sinzendorf.: prise du Coté du Midi*, ca. 1780/90, Kupferstich, 38,7 x 66,1 cm, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.



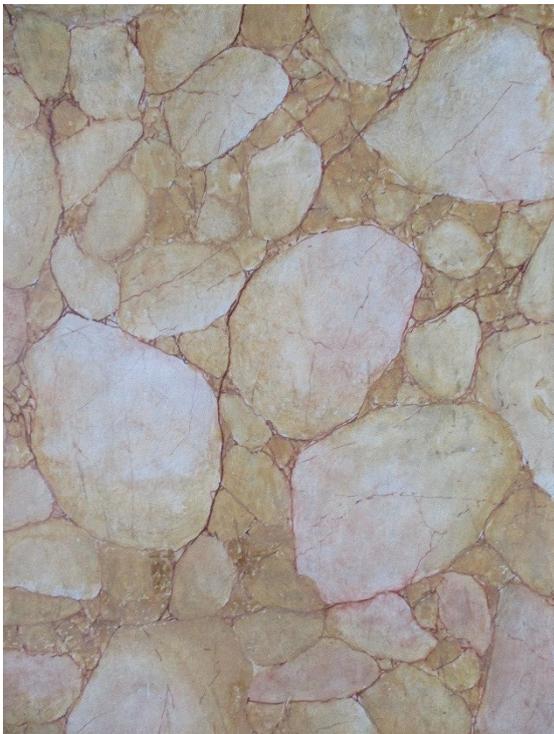
**Abb. 5:** Schloss Ernstbrunn, Hochschloss, 4. Hof, Nördlichste Ecke, zweigeschossige Katholische Schlosskapelle, Grundstruktur aus dem 17. Jahrhundert, bauliche Änderungen um 1800 unter Prosper von Sinzendorf, Ernstbrunn.



**Abb. 6:** Schloss Ernstbrunn, Älteres Vorschloss, Ostflügel, Obergeschoss, private Gemächer des Fürsten Prosper von Sinzendorf im Empirestil, um 1800, Ernstbrunn.



**Abb. 7:** Schloss Ernstbrunn, Vorschloss, östliches Obergeschoss, Stein- beziehungsweise Petrefaktensaal, um 1800, Ansicht gegen Westen; *Trompe-l'oeil* Imitationen verschiedener Steinsorten, Wandkästen mit Glastüren, darin auf Konsolen präsentierte Objekte der mineralogischen Sammlung des Prosper von Sinzendorf, Ernstbrunn.



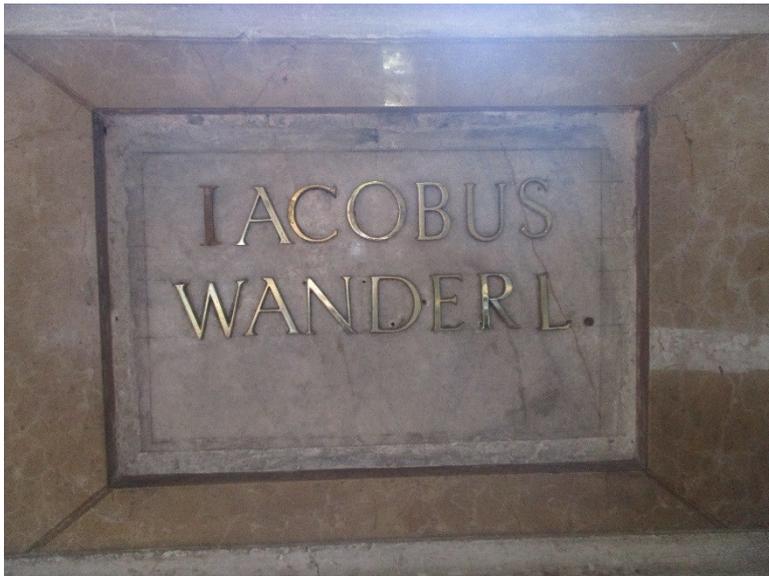
**Abb. 8:** Schloss Ernstbrunn, Vorschloss, östliches Obergeschoss, Stein- beziehungsweise Petrefaktensaal, um 1800, Detail: *Trompe-l'oeil* Malerei, Ernstbrunn.



**Abb. 9:** Schloss Ernstbrunn, Vorschloss, östliches Obergeschoss, Stein- beziehungsweise Petrefaktensaal, um 1800, Detailansicht eines Wandkastens mit Objekten der mineralogischen Sammlung des Prosper von Sinzendorf, auf Konsolen präsentiert, Ernstbrunn.



**Abb. 10:** Schloss Ernstbrunn, Vorschloss, östliches Obergeschoss, Stein- beziehungsweise Petrefaktensaal, um 1800, verglaste Ostfassade mit dorischen Säulen, Ernstbrunn.



**Abb. 11:** Schloss Ernstbrunn, Vorschloss, Torturm, Rundsaal, Signatur von Jacobus Wanderl, 1813, Ernstbrunn.



**Abb. 12:** Schloss Ernstbrunn, Vorschloss, Torturm, Rundsaal, Datierung, 1813, Ernstbrunn.



**Abb. 13:** Ernstbrunner Schlosspark, Aufnahme aus dem Jahr 2018.



**Abb. 14:** Kilian Ponheimer, Ansicht des Gartens von Ernstbrunn, ca. 1780, Kupferstich, 35,7 x 48,8 cm, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.



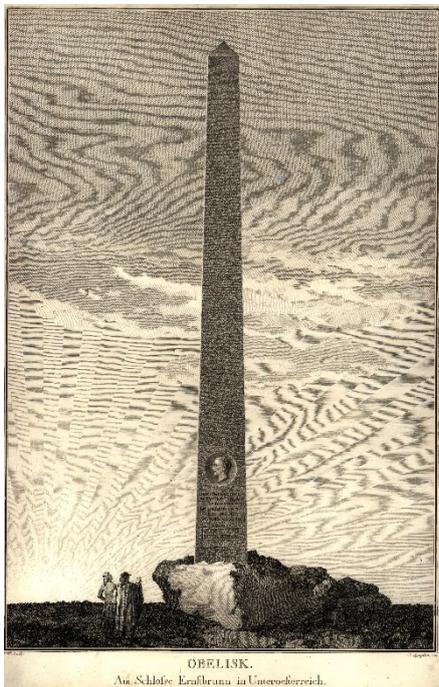
**Abb. 15:** Kilian Ponheimer, sogenannter Neubrunnen im Garten von Ernstbrunn, ca. 1780, Kupferstich, 35,2 x 48,5 cm, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.



**Abb. 16:** Monument für Franz Graf Saurau im Ernstbrunner Schlosspark, Vorderseite mit Porträtmedaillon Franz Graf Sauraus von Johann Martin Fischer, um 1780/90, Sandstein, Ernstbrunn.



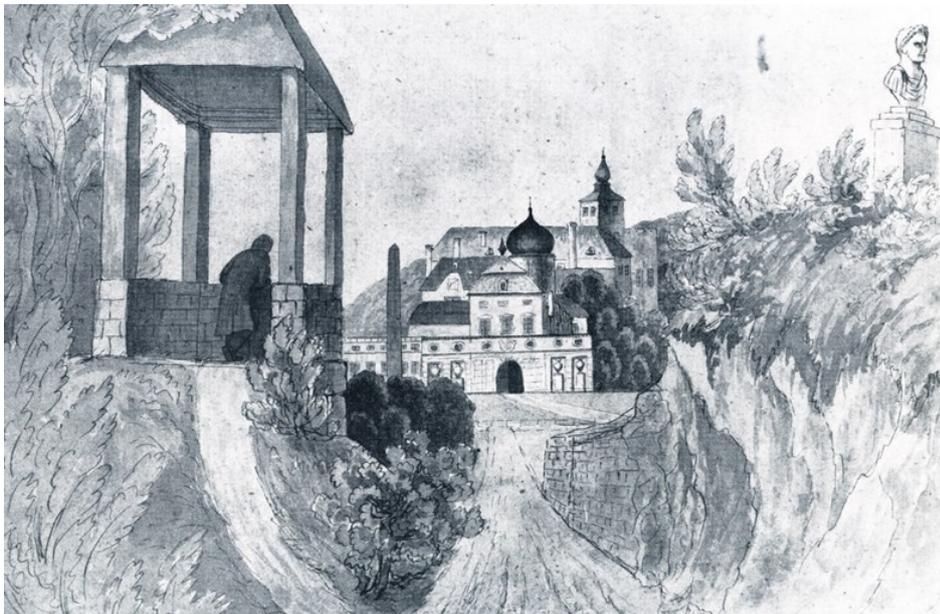
**Abb. 17:** Monument für Franz Graf Saurau im Ernstbrunner Schlosspark, Rückseite mit Darstellung einer Sphinx und Schriftzug *Hic Haec Hoc*, um 1780/90, Sandstein, Ernstbrunn.



**Abb. 18:** Johann Andreas Ziegler nach Entwurf von Johann/Benedict Henrici, *Obelisk. Am Schlosse Ernstbrunn in Unterösterreich (Obelisk zu Ehren von Feldmarschall Gideon von Laudon)*, Kupferstich, um 1810, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.



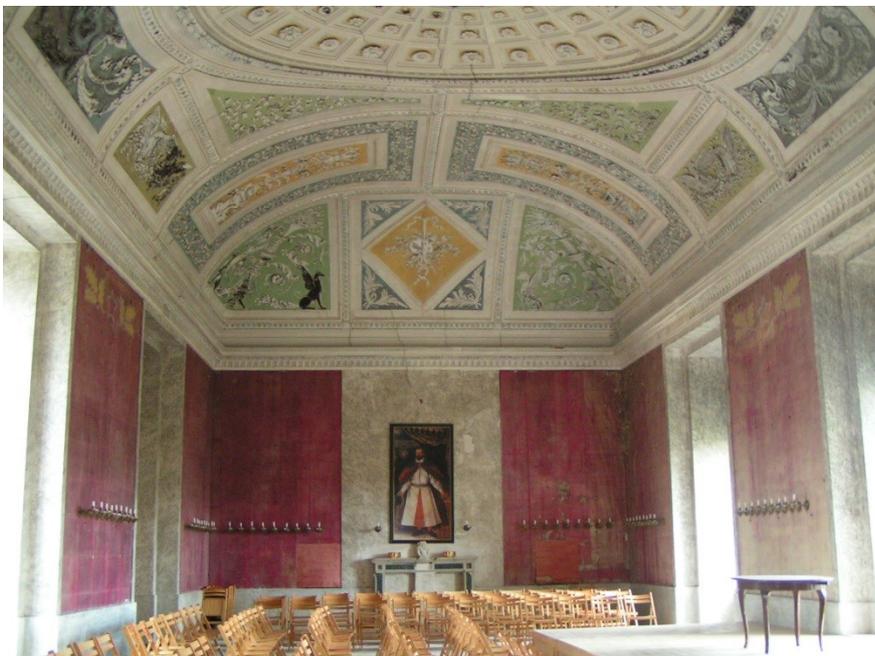
**Abb. 19:** Schloss Ernstbrunn, 2. Hof, Südwand, Fragment des Obeliskens für Gideon Laudon mit Porträtmedaillon von Johann Martin Fischer, um 1780/90, Sandstein, Ernstbrunn.



**Abb. 20:** Unbekannter Künstler, Ernstbrunn, Schlossvorplatz mit Laudon-Obelisk und Kolossalbüste von Kaiser Franz I., um 1850, 46 x 30,7 cm, Aquarell, Familie Reuss-Köstritz, Schloss Ernstbrunn.



**Abb. 21:** Johann Martin Fischer, *Friedenssäule*, um 1780/90, Marmor und Metall, Ernstbrunn, Schlosspark.



**Abb. 22:** Schloss Ernstbrunn, Hochschloss, 3. Hof, Nordtrakt, 3. Geschoss, Großer Bildersaal, Ansicht gegen Westen, um 1800, Ernstbrunn.



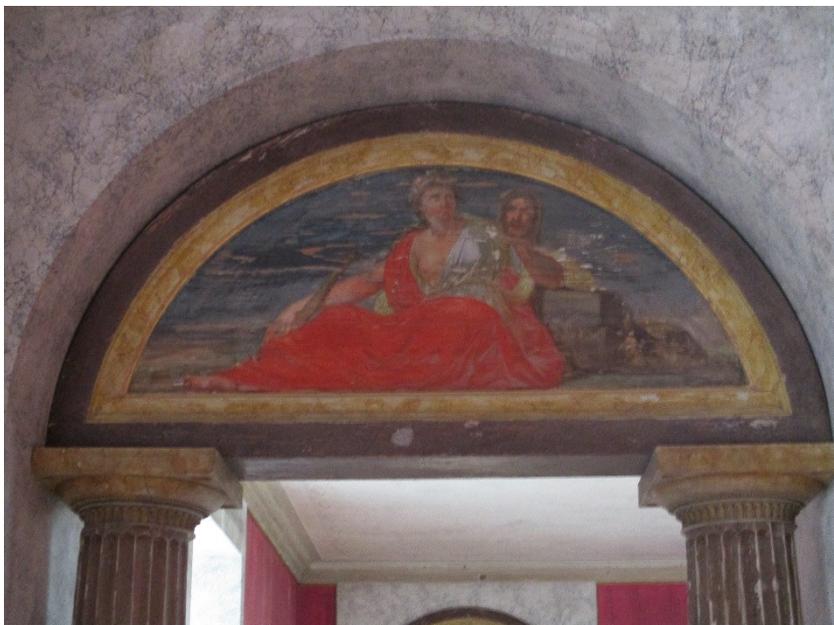
**Abb. 23:** Schloss Ernstbrunn, Hochschloss, 3. Hof, Westtrakt, 3. Geschoss, Galerie, um 1800, Ansicht gegen Süden, Ernstbrunn.



**Abb. 24:** Schloss Ernstbrunn, Hochschloss, 3. Hof, Nordtrakt, 3. Geschoss, Großer Bildersaal, Stuckdecke, um 1800, Ernstbrunn.



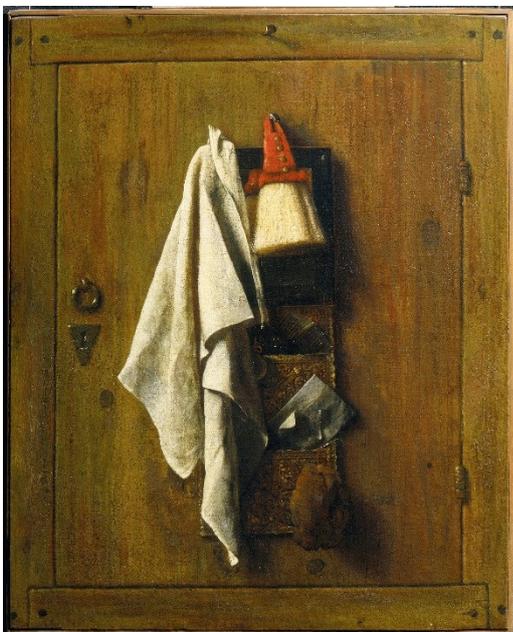
**Abb. 25:** Schloss Ernstbrunn, Hochschloss, 3. Hof, Nordtrakt, 3. Geschoss, Großer Bildersaal, Ansicht gegen Osten mit Gemälde einer Porträtbüste des Prosper von Sinzendorf sowie dem Sockel eines verloren gegangenen Abgusses des *Apollo von Belvedere*, um 1800, Ernstbrunn.



**Abb. 26:** Schloss Ernstbrunn, Hochschloss, 3. Hof, Westtrakt, 3. Geschoss, Galerie, Detailansicht einer Lünette mit der Darstellung einer Muse, um 1800, Ernstbrunn.



**Abb. 27:** Cornelis de Vos, *Bildnis von Susanne, der Tochter des Malers im Kinderstühlchen*, 1627, Öl auf Eichenholz, 80 x 55,8 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.



**Abb. 28:** Samuel van Hoogstraten, *Tromp-l'oeil-Stillleben*, 1655, Öl auf Leinwand, 92,5 x 72 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, Wien.



**Abb. 29:** Johann Baptist Drechsler, *Hühnervolk*, 1790, Öl auf Leinwand, 111,5 x 142,8 cm, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz – Wien.



**Abb. 30:** Jacques d'Arthois, *Große Waldlandschaft mit Flucht nach Ägypten*, 1661, Öl auf Leinwand, 168,3 x 234,0 cm, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz – Wien.



**Abb. 31:** Heinrich Friedrich Füger, *Erschaffung des Menschen durch Prometheus*, 1790, Öl auf Leinwand, 221 x 156 cm, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz – Wien.



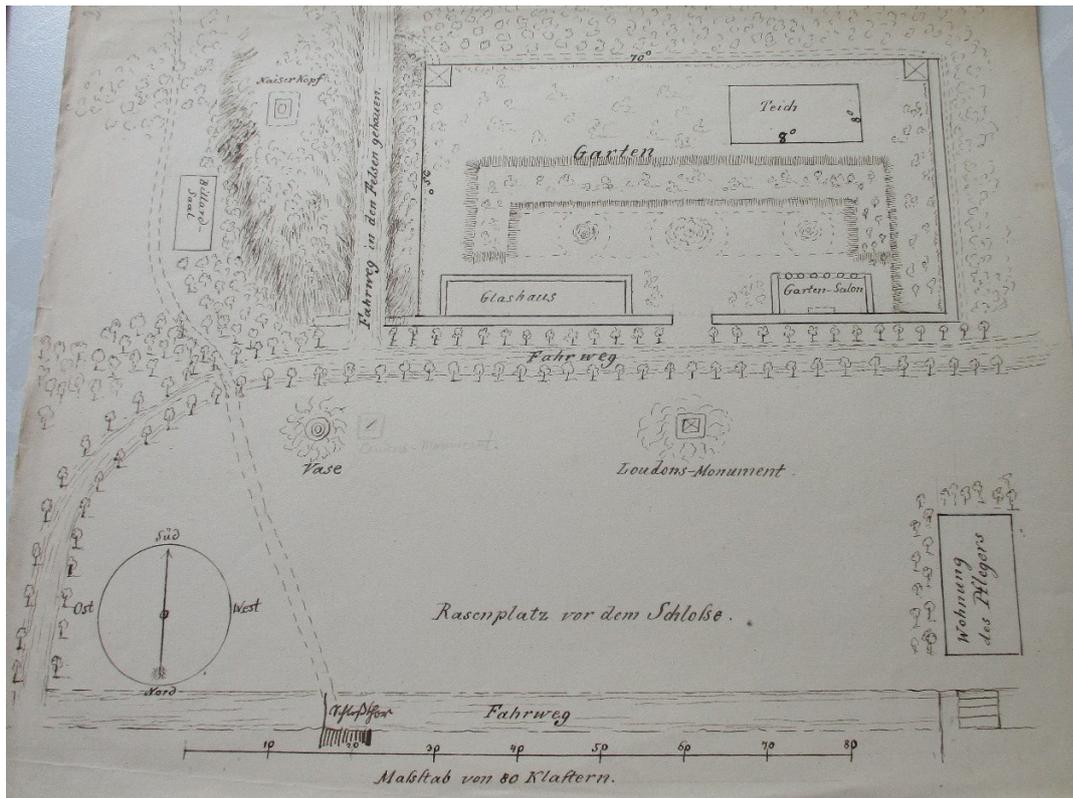
**Abb. 32:** Guillaum Du Bois, *Straße durch einen Wald*, Öl auf Eichenholz, 17. Jh., 59,8 x 51 cm, National Gallery Prague, Prag.



**Abb. 33:** Gerbrandt van den Eeckhout, *Eliezer und Rebecca am Brunnen*, 1661, Öl auf Leinwand, 203 x 197 cm, National Gallery Prague, Prag.



**Abb. 34:** Heinrich Friedrich Füger, *Dido oder Ariadne auf Naxos*, 1792, Öl auf Leinwand, 154 x 220 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg.



**Abb. 35:** Plan des Ernstbrunner Schlossvorplatzes mit einem Teil des Landschaftsgartens, Eißl-Manuskript, um 1850, ca. 20 x 30 cm, Schloss Ernstbrunn.



**Abb. 36:** Isis, 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr., römisch, Mittlere Kaiserzeit, schwarzer und weißer Marmor, H. 130 cm, Fundort: Neapel, Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Wien.



**Abb. 37:** Franz Xaver Simm, *Personifikation der Archäologie*, um 1890, Deckengemälde in Saal XI der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museum Wien, Wien.



**Abb. 38:** Albertplatz, *Isis-Brunnen*, Eisenguss (Salm'sche Gießerei in Blasko), nach antikem Original aus der Sammlung des Prosper von Sinzendorf, um 1830, Wien.



**Abb. 39:** Antonio Canova, *Kenotaph für die Erzherzogin Marie Christine*, 1805, Marmor, Höhe 5 m, Augustinerkirche, Wien.



**Abb. 40:** Johann Andreas Ziegler nach Lorenz Jansch, *Im Schloßgarten zu Ernstbrunn in Unteroesterreich*, 1797, Kolorierter Kupferstich, 44,7 x 30,2 cm, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.



**Abb. 41:** Leopold Kiesling, *Der Genius der schönen Künste, die Natur in ihren Schöpfungen entschleiern*, 1809, Marmor, teilweise vergoldet, Höhe 140 cm, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz – Vienna.



**Abb. 42:** Unbekannter Künstler, *Der junge Prosper von Sinzendorf und sein Lehrer?*, zweite Hälfte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, Schloss Ernstbrunn.



**Abb. 43:** Franz Wrenk, *Porträt Fürst Prosper von Sinzendorf*, 1794, Schabblatt, ca. 40 x 30 cm, Schloss Ernstbrunn.



**Abb. 44:** Georg Weikert (zugeschrieben), *Porträt Fürst Prosper von Sinzendorf als Büste*, Ende 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, Schloss Ernstbrunn.



**Abb. 45:** Unbekannter Künstler, *Porträt Fürst Prosper von Sinzendorf*, gezeichnet nach dem Porträtmedaillon eines nicht mehr erhaltenen Sockels aus dem Ernstbrunner Schlosspark, 1845, Aquarell auf Papier, 21 x 18 cm, Privatbesitz.



**Abb. 46:** Unbekannter Künstler, *Johann Martin Fischers Friedenssäule im Ernstbrunner Schlosspark*, Eißl-Manuskript fol. 222, um 1850, Aquarell auf Papier, ca. 30 x 20 cm, Schloss Ernstbrunn.



**Abb. 47:** Johann Joseph Mildner, sogenannter *Sinzendorf-Becher*, 1806, Doppelwandglas mit Einsatzmedaillons, Detail: Medaillon mit Familienwappen der Sinzendorf, Goldradierung auf rotem Lackgrund, Höhe 12,8 cm, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien.



**Abb. 48:** Johann Joseph Mildner, sogenannter *Sinzendorf-Becher*, 1806, Doppelwandglas mit Einsatzmedaillons, Detail: Medaillon mit Darstellung der Minerva, Goldradierung auf rotem Lackgrund, Höhe 12,8 cm, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien.



**Abb. 49:** Johann Joseph Mildner, sogenannter *Sinzensdorf-Becher*, 1806, Doppelwandglas mit Einsatzmedaillons, Detail: Bodenmedaillon mit Darstellung der Caritas, Goldradierung auf rotem Lackgrund, Höhe 12,8 cm, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien.



**Abb. 50:** Tommaso Benedetti nach Thomas Lawrence, *Porträt Joseph von Hammer-Purgstall*, undatiert, Kupferstich, GrazMuseum.



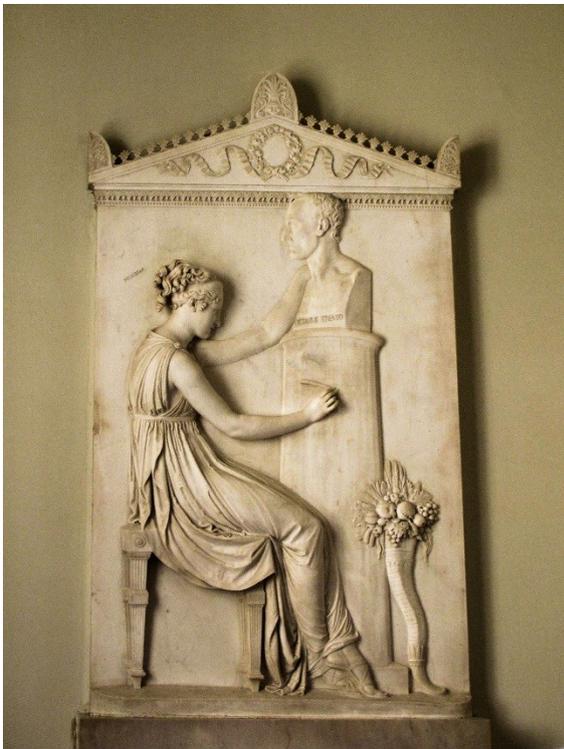
**Abb. 51:** Antonio Canova, *Memorialstele für Prosper von Sinzendorf*, um 1808, Gipsmodell, 228 x 125 cm, Gypsotheca e Museo Antonio Canova, Possagno.



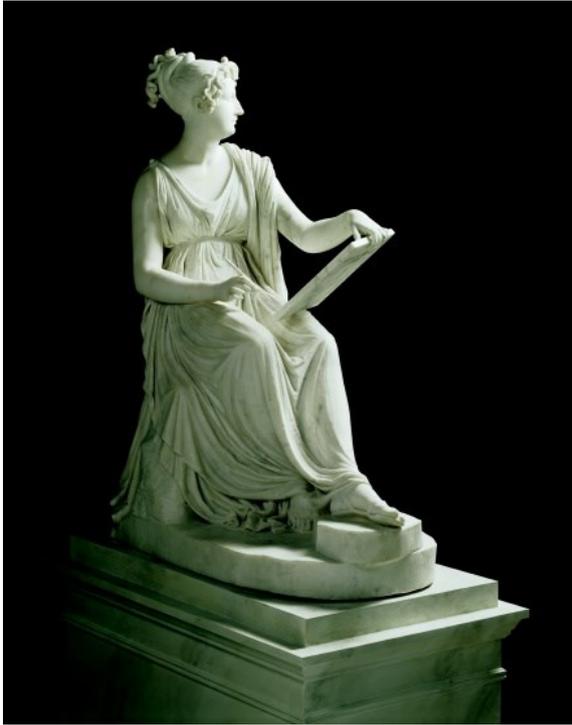
**Abb. 52:** Luigi Pichler nach Antonio Canova, *Gemme mit dem Motiv der Stele für Prosper von Sinzendorf/Ottavio Trento*, um 1817, Gipsabdruck mit Kartonrahmen, 3 x 2,7 cm, New Brunswick Museum, New Brunswick.



**Abb. 53:** Giambattista Balestra, Stich nach Antonio Canovas Gipsmodell der *Stele für Prosper von Sinzendorf*, Istituto Nazionale per la Grafica, Rom.



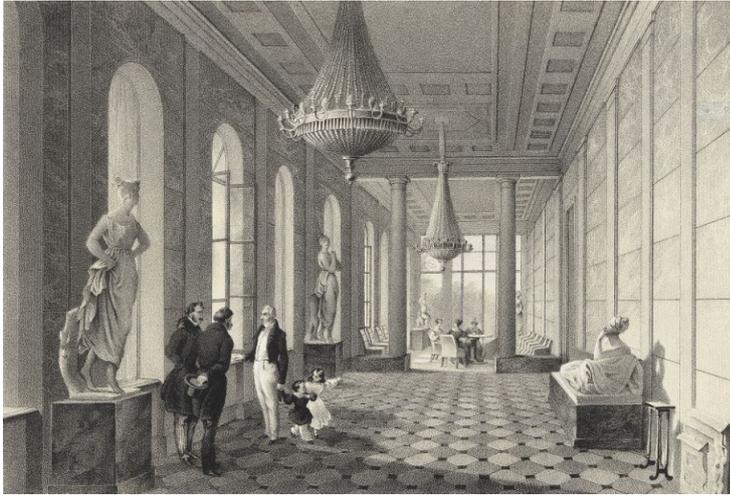
**Abb. 54:** Antonio Canova, *Memorialstele für Ottavio Trento*, um 1814, Marmor, ca. 230 x 125 cm, Convento di San Pietro, Vicenza.



**Abb. 55:** Antonio Canova, *Prinzessin Leopoldine Esterházy-Liechtenstein*, 1805-1816, Marmor, 146 x 110 cm, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt.



**Abb. 56:** Franz Wolf nach Eduard Gurk, *Villa Metternich – Musaeum*, erste Hälfte 19. Jahrhundert, Lithographie, 36 x 55 cm, Wien Museum, Wien.



**Abb. 57:** Friedrich Dewehrt nach Eduard Gurk, *Villa Metternich – Galerie*, 1. Hälfte 19. Jahrhundert, Lithographie, 36 x 55 cm, Wien Museum.

## **Abstract (deutsch)**

Intellektuell gebildet, aufgeschlossen und modern, schöngeistig und kunstsinnig – so ließe sich eine Beschreibung der Persönlichkeit des Fürsten Prosper von Sinzendorf (1751-1822) prägnant umreißen. Seine Tätigkeit als Mäzen und Kunstsammler, die untrennbar mit Sinzendorfs Stammsitz Schloss Ernstbrunn im niederösterreichischen Weinviertel verbunden ist, steht im Zentrum dieser Masterarbeit. Dabei spielt nicht nur die Rekonstruktion der Sammlung von Gemälden und Skulpturen, die nach dem Tod des ohne direkte Nachfahren verstorbenen Fürsten zerschlagen wurde, sondern ebenso der Aspekt des Förderns national wie international bekannter Künstler vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Umfeldes der Kultur fürstlichen Mäzenatentums im Österreich des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine Rolle. Argumente rund um die Gesichtspunkte der Inszenierung und Repräsentation, exemplarisch veranschaulicht vor allem am Beispiel eines signifikanten Projektes für die Gestaltung der eigenen Memoria, werden dabei ebenso ins Feld geführt wie Prosper's vielfältige Beziehungen zum elitären Kreis der österreichischen Kunst- und Kulturszene.

## **Abstract (english)**

Intellectually educated, open-minded, modern and art loving – a brief and concise description of the character of Prince Prosper von Sinzendorf (1751-1822). The Master's Thesis focuses on Sinzendorf's work as patron of the arts, which is inseparably linked to his castle in Ernstbrunn, Lower Austria. Not only the reconstruction of the collection of paintings and sculptures, which was sold after Prosper died childless in 1822, but also the aspect of promoting nationally and internationally known artists in the context of the contemporary environment of princely patronage in Austria in the late 18th and the early 19th century is of major importance. Arguments about the aspects of staging and representation, exemplified above all by the example of a significant project for Sinzendorfs memorial, are being brought into the field as well as Prosper's manifold relationships with the elite circle of the Austrian cultural and art scene.

## **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, 17.11.2019