

## Die Befreiung Wiens 1683

Kunstgeschichtliche und archivalische Studien zu den beiden Gemälden von Georg Philipp Rugendas aus dem Dom zu Augsburg und im Zisterzienserstift Heiligenkreuz bei Wien.

Von Karl Kosel

Unter den weltgeschichtlichen Entscheidungen auf dem Schlachtfeld spielen folgende in der bildenden Kunst des Barock eine bedeutsame Rolle: der Sieg Konstantins über Maxentius an der Milvischen Brücke, die Ungarnschlacht auf dem Lechfeld, der Sieg Ferdinands des Heiligen von Kastilien über die Mauren bei Jerez, die Seeschlacht bei Lepanto und die Schlacht am Kahlenberg. Die Darstellungen dieser Themen in der Decken- und Tafelmalerei des deutschen Barock beinhalten vor allem den Sieg des Christentumes über das Heidentum und damit den Triumph der Kirche. Eine gewisse Ausnahmestellung innerhalb dieses Themenkreises nehmen die Gemälde ein, welche die Befreiung Wiens im Jahre 1683 darstellen. Diese Tatsache liegt darin begründet, daß die Schöpfer dieser Gemälde Zeitgenossen oder sogar Augenzeugen des Sieges über die Türken waren. Ersteres trifft für Georg Philipp Rugendas zu. Die bedeutendsten Vorläufer seiner beiden Gemälde sind die Darstellungen von Johann Karl v. Reslfeld auf der Orgelempore der ehemaligen Stiftskirche Garsten und von Andreas Khobaldt für die Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg<sup>1</sup>). Letzterer war ein unmittelbarer Augenzeuge der Belagerung und des Sieges von 1683. Es wird daher im Rahmen dieser Abhandlung festzustellen sein, ob und inwieweit diese zeitgenössischen Darstellungen Einfluß auf die beiden Gemälde von Rugendas, vor allem auf jenes in Heiligenkreuz, gewonnen haben. Die Feststellung dieses Einflusses wird auch wesentlich dazu beitragen, die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen zu erklären.

Das ältere der beiden von Georg Philipp Rugendas geschaffenen Gemälde stiftete Domkapitular Johann Martin Müller im Jahre 1691 für den Dom und ließ es zusammen mit drei anderen Gemälden im nördlichen Seitenschiff zwischen der von ihm erbauten Kreuzkapelle und dem Ottilienaltar, der an der Westwand

---

<sup>1</sup>) Josef Perndl, Die Pfarrkirche von Garsten, München o. J., S. 7 (= Schnells Kirchenführer 503). — P. Anton Unterhofer, Sonntagberg, München 1963, S. 5, Abb. S. 17 (= Schnells Kirchenführer 778).

des Nordturmes stand, anbringen<sup>2)</sup>). Das Gemälde hing daher in nächster Nähe des Osteingangs zum Kreuzgang. Placidus Braun bezeichnet das Gemälde als ein Werk von Preda<sup>3)</sup>). Der Eintrag im Inventar aus dem Jahre 1691 nennt keinen Künstlernamen. Die zweite Nennung im Inventar vom 24. August 1824, irrtümlicherweise als Hunnenschlacht, erfolgt ebenfalls ohne Künstlernamen<sup>4)</sup>). Braun ist daher bei der Entzifferung der Signatur wahrscheinlich ein Lesefehler unterlaufen. Dies bestätigt sich bei näherer Betrachtung: im Namenszug treten nämlich die Anfangsbuchstaben P und R sowie das „da“ am deutlichsten in Erscheinung.

Das Augsburger Gemälde zeigt als Schauplatz der Schlacht die weiträumige Landschaft des Wiener Beckens, die nach links vom Leopold- und Kahlenberg begrenzt wird<sup>5)</sup>). Nach rechts sieht man am hoch liegenden Horizont die Donau. Im Bildvordergrund ist das stärkste Kampfgewühl dargestellt. Aus dem Zelt Kara Mustafas am linken Bildrand bricht die Reiterei der Reichstruppen hervor und schlägt mit ungestümem Anprall die Türken in die Flucht. Deutlich erkennt man inmitten der Reiterschar König Johann Sobieski von Polen an seinem weißen Uniformrock und dem turbanartigen Kopfputz. Die Spitze des Angriffskeiles bildet ein Reiter in roter Uniform. In der Ausfallbewegung seines rechten Armes kommt die vehemente Stoßkraft des Angriffes zur Entladung. Gegenüber der geschlossenen Angriffsformation des Reichsheeres zeigt sich auf Seiten der Türken die beginnende Auflösung der Flucht. Um den rotgekleideten Reiter — wahrscheinlich Herzog Karl v. Lothringen — stürzen mehrere türkische Reiter samt ihren Rossen nieder, zwei wenden sich bereits zur Flucht. Ein Dritter, ganz im Vordergrund, rennt in panischer Furcht davon. Die überstürzte Flucht dieses Türken veranschaulicht am deutlichsten die Auswirkung des unwiderstehlichen Angriffs. Rechts davon widersteht noch eine Gruppe Türken mit einer Fahne. Doch auch hier sucht ein Reiter am rechten Bildrand das Weite.

Während der Kampf im Vordergrund detailliert und in voller Ausführung jeder einzelnen Figur dargestellt ist, werden die drei Heereszüge im Bildmittelgrund nur angedeutet. Hinter der Gruppe mit König Johann Sobieski von Polen und Herzog Karl v. Lothringen erkennt man schattenhaft ein Reitergeschwader mit flatternden Wimpeln. Die Darstellung des Moments, der stürmischen Bewegung, eines elementaren Geschehens, betont durch den Gegensatz zwischen exakter Ausführung und skizzenhafter Andeutung, kommt hier zum Ausdruck. Dieser Wechsel des Realitätsgrades von der detaillierten Darstellung in die Skizzenhaftigkeit ist nicht nur dazu

<sup>2)</sup> Bischöfliches Ordinariatsarchiv Augsburg, Akt Nr. 3064, Domkirche mit Inventar: „Ao. 1691. Extra capellam versus Altare S. Ottiliae Virg. appensa est Tabulae 4 et opera Scrinario et auro pensili decori quarum Ima Viennensem Obsidionem a Turcis solutam exhibet.“

<sup>3)</sup> Placidus Braun, Die Domkirche in Augsburg, und der hohe und niedere Clerus an derselben, Augsburg 1829, S. 38. — Vgl. Bruno Bushart, Die Barockisierung des Augsburger Domes: Jb. des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V. 3, 1969, S. 127.

<sup>4)</sup> Bischöfl. Ordinariatsarchiv Augsburg, Akt Nr. 3064.

<sup>5)</sup> Öl/Lw., 168 × 239 cm. Im rechten unteren Eck signiert: G. Rugendas. Restauriert 1970 von Paul Werner, Immenstadt.

bestimmt, die Schnelligkeit des dramatischen Handlungsablaufes zu veranschaulichen, sondern hat auch angesichts der Kleinheit der Figuren die Gliederung und Beherrschung des weitgespannten Raumes zum Ziel. Der Künstler wählt hierfür besonders wirkungsvolle Formelemente aus, z. B. die Wimpel, die eine intensive räumliche Strahlkraft besitzen. Die raumbherrschende Wirkung der schwarzen Wimpel beruht nicht zuletzt auf dem Gegensatz zu dem hell beleuchteten Reiterzug dahinter. Diese Lichter auf den Pferden und ihren Reitern lassen zunächst in dichter, dann in lockerer Reihung fast punktförmig einzelne Körperteile der Menschen und Tiere aufleuchten. Trotz ihrer Kleinheit erzielen sie durch diese Lockerung den Eindruck eines immer rascher werdenden und in den Raum ausgreifenden Bewegungsablaufes. Die von den schattigen Hängen des Wiener Waldes herniederstürmenden Reiterkolonnen erfüllen die lichterfüllte Weite der Ebene durch die Gegensätze von Hell und Dunkel sowie von Ballung und Lösung, die sie in sich vereinen, mit dynamischen Spannungsgehalten und mit dramatisch gesteigerten Gliederungselementen. Die maßstäblichen Gegensätze von Figur und Raum ergeben im Zusammenwirken mit der skizzenhaften Darstellungsweise den Ausdruck des Momentanen und des Elementaren.

Im Bildhintergrund umschließt der Belagerungsring der Türken mit der feuernden Artillerie die Stadt Wien, von der nur der Steffel deutlich erkennbar ist. Die Explosionswolken der Geschütze und die Rauchwolken der Brände im Inneren der Stadt finden ihre Entsprechung in den Wolken am Himmel, die sich über dem Kahlenberg und dem Leopoldsberg gewittrig verfinstern. Der ganze Bildhintergrund zeigt im Gegensatz zur dramatischen Bewegtheit des Vorder- und Mittelgrundes ausgesprochen statischen Charakter. Nicht einmal das Aufflackern der Kanonenschüsse und der Brände kann diesen Eindruck wesentlich beeinträchtigen, da ihre Unruhe und Kleinheit in der Mächtigkeit des Himmelsraumes und seiner Wolken aufgeht. Der weite Landschaftsraum erfährt durch den Gegensatz zur menschlichen Gestalt und zum kriegerischen Geschehen, der aber auch in der gewittrigen Verfinsterung eine stimmungshafte Beziehung zur Schlachtendarstellung aufweist, eine Steigerung zu kosmischer Größe. In dieser Polarität von Geschichte und Natur, Dramatik und Ruhe werden alle bildlichen Erscheinungsformen und die ihnen inwohnenden Spannungen mit den Bedeutungsgehalten eines universalen Schicksals erfüllt.

Die Farbigkeit des Augsburger Gemäldes beschränkt sich im wesentlichen auf eine reich differenzierte Grün- und Braunskala. Die Grünskala reicht mit ihren dunkelsten Tönen bis zum Schwarz, das am linken Bildrand im Zelt stark betont auftritt. Dieser senkrechten Anordnung antwortet die Waagrechte der schwarzen Wimpel, wobei in der Ausbildung dieser Farbachsen wieder der Gegensatz von statischer Ruhe und raumgreifender Bewegung das bestimmende Element ist. Vor dem blaßblauen Himmel erscheinen rechts weiße Haufenwolken, die mit einem rötlichen Braunton abschattiert sind. Nach links geht das Blau in ein liches Graublau über. Die Wolken über dem Kahlen- und Leopoldsberg zeigen ein tieferes Braun, das sich nach oben zu einem leichten Rosa- und Ockerton aufhellt. Dieser

Rosaton erscheint wieder auf dem Gipfel des Kahlenberges und an mehreren Stellen des Horizonts. Insgesamt ist die farbige Gestaltung des Himmels mit ihren Braun-, Rosa-, Blau- und Grautönen sehr vielschichtig und differenziert. Die Aufhellungen sind sehr leicht aufgetragen und wirken daher durchsichtig. Auch die Berghänge links zeigen eine Differenzierung des vorherrschenden Brauntönen durch gedämpfte Grüntöne, die sich vom Hügel mit dem Zeltlager unter Aufhellung nach rechts hinziehen. Vereinzelt erscheinen auch an den Hängen dunkle grünblaue Schattenpartien. Diese Grüntöne treten auch wieder in den Abschlußwolken der Geschütze und in den Brandwolken auf. Diese Weiß- und Grüntöne unter Beimischung von Grau schweben duftig und leicht vor dem braunen Grund und verbinden dadurch den Bildmittelgrund mit dem Himmel. Deutlich tritt der rasche, wischende Pinselstrich in Erscheinung, der einen leichten und durchsichtigen Farbauftrag zur Folge hat. Diese Malweise ist am stärksten bei den beiden Kolonnen im Mittelgrund ausgeprägt. Die zahllosen Reiter sind nur mit wenigen, flüchtigen Pinselstrichen in Grau und Weißtönen angedeutet, die sich aber markant vom braunen Grund abheben. Das Grau spielt häufig ins Grünliche; vereinzelt erscheinen rote und blaue Farbtupfen. Die strichförmig aufgesetzten Lichter, die von links beleuchtet sind, verteilen sich über die ganze Breite des Bildraumes und werden so im Gegensatz zu den schwarzen Wimpeln und durch die rasche Bewegung, die sie farblich ausdrücken, zu einem raumbeherrschenden Element. Die Staffelung dieser raumbeherrschenden Licht- und Farbelemente — Reiterkolonnen, Explosions- und Brandwolken — ergibt zusammen mit dem Gegensatz zwischen ihrer Kleinheit und der Größe der Wolken über der Stadt eine Steigerung von monumentaler Großartigkeit. Der Turm des Stefansdomes steht beherrschend im Spannungszentrum dieser farblichen Raumgestaltung. Den Gegenpol bilden die Brandwolken auf dem Gipfel des Kahlenberges, die zusammen mit den dunklen Wolken die Spannweite des Raumes und die räumliche Funktion der Farbe veranschaulichen. — In der Kampfszene des Vordergrundes erfolgt die Konzentration dieser weiträumig verteilten und kleinteiligen Farbtöne. Die stärksten Farbakzente konzentrieren sich auf König Johann Sobieski von Polen mit seiner weißen Uniform, Herzog Karl von Lothringen mit seinem roten Rock und den stürzenden Reiter mit dem Schimmel und der rotgoldgestreiften Uniform. Dieses rotgoldene Streifenmuster wiederholt sich bei dem fliehenden Türken in der Mitte und am rechten Bildrand. Eine wesentliche Rolle in der Farbigkeit dieser Kampfszene spielt auch das Grün, welches in einer metallischen und in einer samtigen Tönung auftritt. Dieses Grün erscheint zusammen mit einem sparsamen, aber wirkungsvoll kontrastierenden Rot bei drei türkischen Reitern, die in der vordersten Bildebene eine wesentliche gliedernde Funktion besitzen: rechts neben dem Polenkönig, in der Mitte bei dem fliehenden Türken und am rechten Bildrand bei der Fahne. Aber auch mehrere Pferde weisen grüngrau getönte Körper auf, die im Licht metallisch aufglänzen. In diesem Licht entwickeln sich die Rot-, Gold- und Grüntöne aus dem warmen Rot- und Goldbraun des Hintergrundes, wobei aber eine Vielzahl von Zwischentönen einen außerordentlich vielschichtigen Verräumlichungs-

vorgang anschaulich machen. Die Farbe ist bei Rugendas das Mittel zur Veranschaulichung der dramatischen Bewegung und zur dynamischen Beherrschung des monumental dargestellten Raumes, die sogar im kleinsten Farbelement ein Maximum an räumlicher Spannkraft wirksam werden läßt.

Das Augsburger Gemälde muß um oder kurz vor 1690 entstanden sein. 1683 bis 1687 war Rugendas bei Isaak Fisches d. Ä. in der Lehre, ab etwa 1690 hielt er sich zwei Jahre in Wien auf. 1691 kam das Gemälde in den Dom. Ob Domkapitular Johann Martin Müller das Gemälde direkt beim Künstler bestellte, läßt sich aus den Akten nicht ermitteln. Jedenfalls hat es Rugendas nach seiner Lehrzeit bei Fisches geschaffen, was seine Signatur eindeutig bekundet. Als Entstehungszeit kommen eigentlich nur die Jahre 1688, 1689 oder 1690 in Frage.

In diesem Frühwerk steht Georg Philipp Rugendas als ausgereifte Künstlerpersönlichkeit vor uns. In der Darstellung des Kampfes, vor allem im Bildvordergrund, und in der fein differenzierten Farbigkeit des Himmels erkennt man unschwer die Charakterzüge seiner späteren Gemälde. Ausgesprochen frühzeitig mutet allerdings die Mächtigkeit der Raumdarstellung an. Doch ist diese monumentale Mächtigkeit des Raumes als eine Komponente der Unmittelbarkeit zu begreifen, die auch in der Darstellung des Kampfgeschehens zum Ausdruck kommt. Vor allem aber die Farbigkeit und die Malweise stehen im Dienste dieser Darstellung des Kampfes und der Landschaft. Der Gegensatz zwischen detaillierter Genauigkeit und Skizzenhaftigkeit macht die Spannung zwischen geschichtlichem Geschehen und Natur unmittelbar anschaulich. In der Skizzenhaftigkeit findet Rugendas jenes künstlerische Mittel, mit dem er die Dramatik des historischen Ereignisses und die souveräne Beherrschung des Raumes gestaltet. Diese Gestaltungsweise und die temperamentvolle Bravour, womit er sie handhabt, beweisen die Unmittelbarkeit der *prima idea*, die im Werke von Rugendas Gestalt gewonnen hat. Diese zupackende Direktheit in der Verwirklichung der ersten bildlichen Idee verleiht dem Augsburger Gemälde sein Gepräge. Obwohl Rugendas sicher graphische Vorlagen für die Darstellung der Landschaft benützt hat, so kann man doch die innere Anteilnahme des Zeitgenossen an diesem historischen Ereignis feststellen.

Das Gemälde in Heiligenkreuz weist gegenüber der Augsburger Fassung erhebliche Unterschiede auf<sup>6)</sup>. Eine Änderung des Bildkonzeptes war allein schon durch das wesentlich größere Bildformat geboten. Von den Anhöhen am linken Bildrand erfolgt der Angriff des Reichsheeres mit König Johann Sobieski von Polen und Herzog Karl von Lothringen an der Spitze. Die beiden Fürsten sind im Unterschied zum Augsburger Gemälde fast auf gleicher Höhe in einer Reihe dargestellt. Die Angriffsspitze des Reichsheeres reicht bei weitem nicht bis zur Bildmitte, so daß das türkische Heer den größten Teil der Bildbreite einnimmt. An die Stelle des Zeltes von Kara Mustafa ist im Heiligenkreuzer Gemälde der Abhang des Kahlenberges getreten, auf dem zuoberst ein Reitergeschwader und die Artillerie postiert sind. Die

<sup>6)</sup> Dagobert Frey, Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz: Osterreichische Kunsttopographie, Bd. XIX, Wien 1926, S. 200, Nr. 131. — Öl/Lw., 635 × 250 cm.

grabenartigen Vertiefungen im Abhang, aus denen die Reichstruppen hervorstürmen, sind im wesentlichen die gleichen geblieben wie beim Augsburger Gemälde. Im Vordergrund widersteht eine Gruppe türkischer Bogenschützen den angreifenden Fürsten; rechts davon ist schon die Flucht im Gange. Die Gruppierung ist hier wesentlich lockerer als bei der Augsburger Fassung und auch die Hauptfiguren weichen in der Mehrzahl von dieser ab. Nur der Polenkönig ist in Aussehen und Kleidung fast gleich geblieben, der Lothringer ist jetzt mit Panzer und Helm gewappnet. Bei den fliehenden Türken in der Bildmitte fallen zwei Gestalten auf. Beide reiten auf Schimmeln; der eine im Vordergrund ist mit einem grünen Mantel bekleidet, der andere hinter ihm mit einem roten. Das dichteste Kampfgewühl spielt sich auf einer Hügelkuppe in der Bildmitte ab. Rechts davon macht sich der Troß zum Abzug auf.

Völlig verändert gegenüber dem Augsburger Gemälde ist der Hintergrund mit der Bergkette des Wiener Waldes. Dadurch wirkt der Landschaftsraum in Heiligenkreuz wesentlich begrenzter. Da die Bergkette bis zum rechten Bildrand reicht, liegt der Horizont höher. Die Ansicht von Wien gibt im Gegensatz zur Augsburger Fassung ein naturgetreues Abbild der Stadt. Der Raum zwischen den kämpfenden Heeren, den Bergen und der Stadt besitzt daher bei weitem nicht die Bedeutung für die Tiefenentwicklung der Landschaft wie in Augsburg. Er wird durch die beiden Hügelkuppen fast verdeckt und spielt als Zeltplatz nur eine untergeordnete Rolle.

Auch in der Farbigkeit zeigt sich diese Wandlung. Bestimmend für den farblichen Gesamteindruck des Heiligenkreuzer Gemäldes ist zwar auch die Braunskala, die aber eine Aufhellung bis zu lichten gelblichen Tönen zeigt. Im Graubraun der Berge mit den stellenweisen grünen Aufhellungen stellt man eine Verwandtschaft mit dem Augsburger Gemälde fest. Dasselbe gilt auch von dem goldbraunen Grundton der kämpfenden Truppen im Vordergrund, der durch zahlreiche Rot- und Weißtöne aufgelockert wird. Auch der für Rugendas charakteristische metallisch glänzende Grünton erscheint wieder bei einigen Pferden. Doch die meisten Parallelen zwischen beiden Gemälden weist die farbige Gestaltung des Himmels auf. Das Weiß der Haufenwolken ist mit gelblichen, hellblauen und hellgrauen Tönen gebrochen und geht am Horizont über der Stadt in ein Rosarot über. Von links schiebt sich eine graue Wolkenwand über den Himmel. Dazwischen öffnen sich intensiv blaue Partien, die auch beim Augsburger Gemälde erscheinen. — Die Malweise des Heiligenkreuzer Gemäldes muß sich zwangsläufig auf Grund der größeren Bildfläche von der des Augsburger Bildes unterscheiden. Doch in der Gruppe um den Polenkönig und den Herzog von Lothringen sowie bei den dichtgedrängten Truppen auf der Hügelkuppe rechts davon erkennt man die persönliche Handschrift von Rugendas. Die Art und Weise, wie das Rot in den gedämpften Farben dieser Gruppen aufleuchtet und wie die Lichter dem grünlichen Metallton der Rüstungen aufgesetzt sind, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Augsburger Fassung. Auch die beiden fliehenden Türken zu Pferd in der rechten Bildhälfte stammen unverkenn-

bar von Rugendas' eigener Hand. Der Hintergrund und der Himmel dagegen unterscheiden sich in der Malweise dermaßen von den genannten Partien, daß man eine zweite Hand erkennt, die hier am Werk war. Am deutlichsten erkennt man den Unterschied zwischen Rugendas' eigener Hand und der seines Gehilfen am linken Bildrand. Die Durchsichtigkeit der grüngrauen, lichtbraunen und gelblichen Töne in den Wolken beim Kahlenberg steht in offenkundigem Gegensatz zur undifferenzierten Malweise am übrigen Himmel. Auch bei den Kampfszenen auf den beiden Hügelkuppen ist dieser Unterschied festzustellen. Die mit lockerer Brillanz verteilten Lichter und Rottöne sowie die vorzügliche Modellierung der Pferde auf der linken Hügelkuppe und die stumpfe und undifferenzierte Handhabung der Grün- und Braunskala bei der Troßszene auf der rechten kennzeichnen den Unterschied zwischen den beiden Händen.

Johann Caspar Füssli, der Biograph von Rugendas, berichtet, daß der Künstler als Folge seines Arbeitseifers an der rechten Hand erkrankt sei<sup>7)</sup>. Dies könnte die Ursache gewesen sein für die Heranziehung eines Gehilfen bei der Ausführung des großen Gemäldes für Stift Heiligenkreuz. Das Gemälde wird zwar erst 1737 in Heiligenkreuz erwähnt, doch ist es mit größter Wahrscheinlichkeit während des Wiener Aufenthaltes von Rugendas zwischen 1690 und 1692 entstanden<sup>8)</sup>. Der Kaisersaal, der heute als Gemäldegalerie dient, wurde 1691 ausgestattet<sup>9)</sup>. Aufgrund dieser Gleichzeitigkeit kann die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, daß schon damals das Rugendasgemälde in das Zisterzienserstift kam.

Schließlich erübrigt sich die Erörterung der Frage, inwieweit zeitgenössische Darstellungen der Belagerung Wiens und der Schlacht am Kahlenberg auf die beiden Rugendasgemälde Einfluß gewannen. Die erheblichen Unterschiede des Heiligenkreuzer Gemäldes im Vergleich zur Augsburger Fassung sind nur dadurch zu erklären. Die bedeutendste zeitgenössische Darstellung der Befreiung Wiens ist das große, von der Wiener Dreifaltigkeitsbruderschaft für die Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg gestiftete Motivbild, welches der Wiener Andreas Khobaldt, ein Augenzeuge der Türkenbelagerung, malte<sup>10)</sup>.

Den Vordergrund des Motivbildes beherrscht das Zeltlager der Türken, das sich zu Füßen des Kahlen- und Leopoldsberges fast bis zur Donau hinzieht, mit den angreifenden Reichstruppen und den teils noch widerstehenden, teils schon fliehenden Türken. Bei der Kampfszene im vorderen Teil des Zeltlagers fallen die reiten-

7) Johann Caspar Füssli, *Leben Georg Philipp Rugendas und Johannes Kuepzi*, Zürich 1758, S. 9.

8) OKT XIX, 1926, S. 85, Regest 220: 1737, Januar 30. Dichiaro io infrascritto hauer riceuuto dall' illustrissimo e reverendissimo abbate di Santa Croce il quadro rappresentante l' assedio della città di Vienna al nomo dell' erede del signore conte Marchi, che stava in deposito gratuito de sopradetto illustrissimo e reverendissimo signore abbate. Antonio Bachich.

9) OKT XIX, 1926, S. 170; S. 60–61, Regesten 135, 136, 138. Im Regest 136 als Kaisersaal bezeichnet.

10) Jetzt im Stift Seitenstetten aufbewahrt.

den Fahnenträger am linken Bildrand und jene mit den beiden Reichsbannern auf. Erstere erscheinen sehr ähnlich in ihren Rüstungen und an gleicher Stelle beim Heiligenkreuzer Gemälde. Rechts von den beiden Reichsbannerträgern wirft sich ein türkischer Reitertrupp den Angreifern entgegen. Das Verhältnis zwischen den geschlossenen Reihen der Reichstruppen und der chaotischen Unordnung auf Seiten der Türken finden wir auf der linken Hügelkuppe in Heiligenkreuz verwandt wieder. Vor allem aber haben beide Gemälde die Darstellung des türkischen Trosses auf der rechten Bildhälfte gemeinsam.

Vergleichen wir die Landschaftsdarstellungen der beiden Gemälde, so stellen wir fest, daß sie in den grabenartigen Vertiefungen an den Hängen und in der dreifach gestaffelten Anordnung des Kahlen- und Leopoldsberges völlig miteinander übereinstimmen. Rugendas läßt zwar in Heiligenkreuz die Donau weg und setzt an ihre Stelle eine Bergkette, doch der Bisamberg — auf dem Motivbild rechts der Donau — und die sich abflachende Hügelkette erscheinen bei ihm wieder. Selbstverständlich gibt das Gemälde Andreas Khobaldts die Ansicht Wiens und der vorgelagerten Ortschaften genauer wieder.

Das eventuelle genaue Vorbild für das Heiligenkreuzer Gemälde ausfindig zu machen, wäre die Aufgabe einer weiteren Abhandlung. Der Vergleich mit dem Sonntagberger Motivbild sollte nur als Beweis dafür dienen, daß die Unterschiede des Heiligenkreuzer Gemäldes gegenüber dem Augsburger nur durch den Einfluß von zeitgenössischen Darstellungen bzw. solchen von Augenzeugen zu erklären sind. Dabei ist die Möglichkeit nicht völlig auszuschließen, daß Rugendas das Gemälde Andreas Khobaldts im Original oder im Nachstich kennengelernt hat.

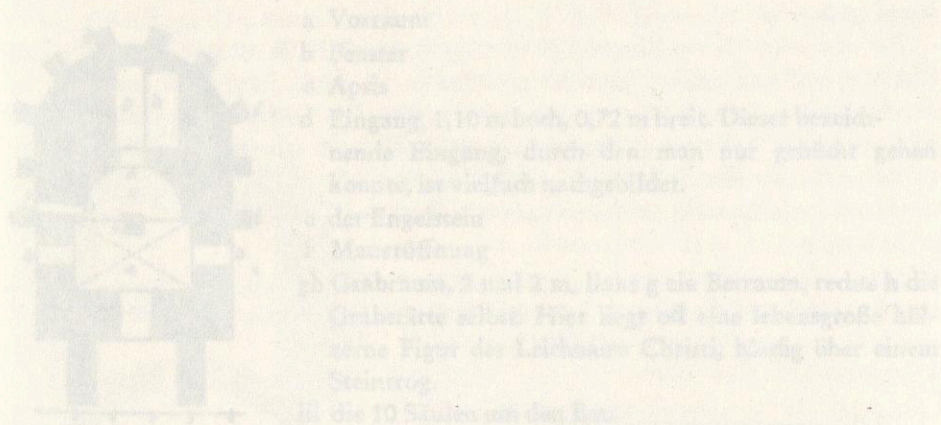
Hauptziel dieser Abhandlung war die Feststellung des bisher nicht erkannten Zusammenhanges zwischen den beiden Gemälden in Augsburg und Heiligenkreuz. Zugleich sollten damit zwei Frühwerke von Georg Philipp Rugendas vorgestellt werden, denen ohne Zweifel auf Grund ihres künstlerischen Ranges richtungsweisende Bedeutung im Lebenswerk des Künstlers zukommt. Vergleicht man die beiden Gemälde miteinander, so erkennt man beim Augsburger die größere Einheitlichkeit in der künstlerischen Konzeption und die stärkere Unmittelbarkeit des ersten Wurfes. Sein dramatischer Ausdruck und die Monumentalität der Raumdarstellung sind von der Art, welche die stärkste persönliche Anteilnahme des Künstlers am Bildgegenstand verraten. Darin wurzelt die großartige Einheitlichkeit in der Darstellung des geschichtlichen Ereignisses und der Landschaft. Ist die Augsburger Fassung Historien- und Landschaftsgemälde zugleich, so ist das Gemälde in Heiligenkreuz ein reines Historienbild mit Anspruch auf Authentizität bezüglich der Wiedergabe des geschichtlichen Ereignisses. Füßli stellt in seiner Biographie fest, daß bei Rugendas „das Idealische . . . von dem wahren Sichtbaren der Natur Stoffen — weis zur Idee“ wurde<sup>11)</sup>. Diesen idealistischen Stil finden wir beim Augsburger Gemälde dadurch verwirklicht, daß Rugendas die Darstellung einer elementaren Dramatik in unlösbarem Zusammenhang mit der zeitlosen Größe der Natur sieht. Die

<sup>11)</sup> J. C. Füßli, a. a. O., S. 13.

Wahrhaftigkeit, welche die Zeitgenossen an seinen Gemälden rühmten, findet in der historischen Objektivität des Heiligenkreuzer Gemäldes ihre Verwirklichung. Die Abklärung der dramatischen und monumentalen Attitüde verbindet sich in ihm mit dem Willen zur großen Form, die der geschichtlichen Bedeutsamkeit des Bildgegenstandes angemessen ist. So stehen die beiden Gemälde von Georg Philipp Rugendas an hervorragender Stelle nicht nur in seinem Lebenswerk, sondern auch in der ersten Blüte des „Reichsstiles“ als künstlerischer Ausdruck des Triumphes über die Türken<sup>12)</sup>.

Es gibt in Deutschland Bauten, die einen Rest von jenem Mittelalter nachahmen, nämlich das Grab Christi in Jerusalem. Wenn wir von Heiligen Gräbern reden, denken wir vor allem an die H. Gräber, die in der Kapuziner- in untern Erdbeere aufgestellt werden. Dem Folgenden soll aber nicht von jenen die Rede sein, sondern von H. Gräbern als fremden Bauten, von künstlichen Nachbildungen. Solche entstehen aus Gründen der Verehrung, einer Gedächtnisfeier, oder der Liturgie der Auferstehung. Man vertritt am Grab Christi keine und streng nach Lebensverhältnissen. In dem Land aber gerührt hat, nennentlich es nicht sein, als das auf Erden möglich war.

Ein Plan des Grabes Christi in Jerusalem von 1792 veranschaulicht das Original dem unser H. Gräber nachgebildet ist.



Es gibt H. Gräber, die nur die Grabkammer zeigen, andere bilden auch das äußere Gehäuse nach. Die Nachbildung ist vollständig, wenn die ganze Grabkapelle, wie in Jerusalem, in eine Rundkirche gestellt wurde. In Deutschland entstanden an die 70 Heiligen Gräber. Das bekannteste ist das H. Grab in der Kapuzinerkirche in Dresden, erbaut 1166.

<sup>12)</sup> 1696 wird ein Gemälde mit der Darstellung der Ungarnschlacht für den Dom gestiftet (Bischöfl. Ordinariatsarchiv Augsburg, Akt Nr. 3064).