

WERNER TELESKO

Die Maria-Theresien-Krypta (1754) in der Wiener Kapuzinergruft

Dynastische Repräsentation als multimediale Inszenierung*

Theresia [d. h. Maria Theresia] *ist unter jene Könige zu zehlen* [sic], *welche der gültige Himmel denen Völckern* [sic] *aus Liebe zu geben pfl eget*; [...].¹ Diese hymnische Formulierung reiht sich ein in eine breite Fülle von Zeugnissen der Verherrlichung dieser Regentin zu ihren Lebzeiten wie auch in den Totenreden. Obwohl sie Leichenreden und *castra doloris* eigentlich untersagt hatte, arbeitete Maria Theresia zugleich sehr engagiert an ihrer *memoria*,² indem sie bereits 32 Jahre vor ihrem Tod die Vergrößerung der Gruft ihrer Vorfahren veranlasste und nach einem wenig gelungenen Umbau im Jahr 1748 schließlich 1753 die Pläne Jean Nicolas de Jadots verwirklichte.³ Diese sahen einen Ovalekuppelbau auf Kreuzgrundriss vor. Vielleicht darf de Jadot auch als Autor eines – für die maria-theresianische Zeit einzigartigen – Gesamtkonzepts, bestehend aus der Architektur der neuen Gruft, den Deckenfresken Josef Ignaz Mildorfers und dem Sarko-

* Der vorliegende Artikel ist als Beitrag zu einer notwendigen Neudefinition der dynastischen Repräsentation unter Maria Theresia aus kunstgeschichtlicher Sicht gedacht. Dazu gehört einerseits das Bewusstsein unserer „trägerischen Vertrautheit“ mit dem Wort „Repräsentation“ an sich (vgl. GINZBURG 1992, 3), andererseits die notwendige Einsicht, dass der Begriff „Repräsentation“, der letztlich im heutigen Gebrauch einen gegenwartsaffinen „Sammelbegriff“ darstellt, stärker auf die Fremdheit und Andersartigkeit von Repräsentation(en) in der Frühen Neuzeit gebündelt werden sollte (vgl. DANIEL 2000, 46f.).

¹ PETRASCH 1747, 4; vgl. auch folgendes emphatisch formulierte Zitat: *Sie lebt – um uns zu lieben, lebet Sie. Und Sie zu lieben, hör es Unterthan! Erhieltst du Sie, – und darum lebest Du!* (Ode 1767, unpaginiert); zusammenfassend zur literarischen Mythisierung Maria Theresias im 18. Jahrhundert: TELESKO 2012, 110–126.

² Diese setzte bereits in einem anonym verfassten Bericht, übertitelt mit *Die letzteren Tage Marien Theresiens* (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv [im Folgenden: HHStA], Hausarchiv, Ministerium des kaiserlichen Hauses, Todesfälle, K. 1, Fasz. I 4b, fol. 282–291), ein, der deutliche Züge der Legendarisierung der Herrscherin trägt.

³ BEELITZ 1997, 22. Jadot amtierte seit 1. Februar 1750 als „Hofbau-Inspector“ und „Controlor“, vgl. HHStA, Akten des Hofbauamtes (HBA), K. 1, Fasz. 1, fol. 164r–167v (Dekret vom Jänner 1750).

phag Balthasar Molls, bezeichnet werden.⁴ Am 25. April 1753 wurde mit dem Bau der Maria-Theresien-Gruft in ihrer heutigen Form begonnen, die Weihe erfolgte bereits am 20. September 1754.⁵

Es ist ein markantes Charakteristikum der in der Forschung bisher kaum beachteten Ausstattung der Gruft, dass Fresken und Sarkophag inhaltlich unmittelbar aufeinander bezogen sind: „So erwachen sie aus dem Schläfe und rüsten sich zur himmlischen Auffahrt“ – so Karl Ginharth's emphatische Interpretation (1925) des auf dem Sarkophag liegenden Kaiserpaares:⁶ Das in der abgesetzten Tuba des Genius angesprochene Moment des die im Totenschlaf Ruhenden zur Auferstehung Rufenden lenkt den Blick auf den zentralen Glaubensartikel, die Auferstehung der Christen sei die Erfüllung der Auferstehung Christi.⁷ Im ersten Korintherbrief wird denn auch die Posaune, die nach Mt 24,31 das Weltgericht ankündigt, im Zusammenhang mit der Auferstehung unmittelbar angesprochen (1 Kor 15,52): „Die Posaune wird erschallen, die Toten werden zur Unvergänglichkeit auferweckt, wir aber werden verwandelt werden.“ Der auferweckte Leib bedeutet den Sieg über den Tod, und die Unvergänglichkeit fungiert dabei als christliches Pendant zur antiken „Verewigung“, beginnt doch mit der Auf-

⁴ Zusammenfassend zum Prunksarkophag (mit entsprechenden Beschreibungen aller ikonographischen Details): GINHART 1925, 17f., Nr. 46; KÖNIG 1976, 52–63; BEELITZ 1999; LORENZ 1999, 493f., Nr. 209 (Luigi RONZONI); TELESKO 2010a; TELESKO 2013b. Eine breite, gattungsmäßig übergreifende Übersicht zur Kunstproduktion unter Maria Theresia im europäischen Kontext fehlt nach wie vor, vgl. neuerdings die Beiträge in BÉHAR u. a. 2011.

⁵ Erstaunlicherweise sind keine aussagekräftigen Quellen zur Anlage der Gruft in den Annalen des Wiener Kapuzinerklosters, den Akten des Obersthofmeisteramtes, des Oberstkämmereramtes und des Hofbauamtes überliefert. Ebenso wenig finden sich entsprechende Anhaltspunkte in den Hofkammer-Zahlamtsakten des Hausarchivs, den Akten der Hoffinanz (Alte Hofkammer) sowie in den kaiserlich reservierten Cassa-Rechnungen (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 4273). Allerdings wird Karl Johann Edler von Dier als Kammerzahlmeister des Generalbaudirektors Grafen Losy von Losymthal auf der linken Kopfendseite des Sarkophags genannt. Eine Abrechnung der in der Gruft am 9. August 1754 aufgestellten Tumba ist in den Geheimen Kammerzahlamtsbüchern überliefert, vgl. FLEISCHER 1932, 68f., Nr. 136. Von zentraler Bedeutung ist darüber hinaus die Weihe des erweiterten Gruftbaus am 20. September 1754, vgl. hierzu: HHStA, Zeremonialprotokolle (ZA-Prot.), K. 24 (1753–1754), fol. 503v; LEUBE-PAYER 2011, 157 u. 163f. Im Jahr 1754 ordnete Maria Theresia überdies die Neugestaltung der Herzogsgruft im Wiener Stephansdom an. In diesem Zusammenhang wäre eine Untersuchung zum Verhältnis Maria Theresias zur österreichischen Geschichte, wie sie etwa in der von ihr ab 1761 angestrebten Neugestaltung des Erzherzogshutes zum Ausdruck kommt (HHStA, Kurrent-Akten, K. 7, 1761, Fasz. 1; Staatskanzlei, Adelsakten, K. 2 [Generalia], 1754–1909, Fasz. A 19, fol. 449–456), wesentlich.

⁶ GINHART 1925, 18.

⁷ Vgl. CULLMANN 1986, 41–63.

erstehung der Toten (1 Kor 15,20–28) die unverlierbare Gottesbeziehung der *beata aeternitas*⁸. Beide Sichtweisen – Auferstehung wie Verewigung – werden am Prunksarkophag durch das gleiche Repertoire an Symbolen (Tuba und Kranz des Genius) veranschaulicht, worin der raffinierte antik-christliche Doppelsinn dieses höchst komplex angelegten Werkes konvergiert.⁹

Die durch Kaiser Karl VI. ermöglichte Zugänglichkeit der Kapuzinergruft ab dem Jahr 1717 gewährleistete eine Präsenz in der Öffentlichkeit, die im Laufe des 18. Jahrhunderts auch Gegenstand zeitgenössischer Wien-Führer wurde.¹⁰ Das Bewusstsein, ein repräsentatives bauliches wie male-risches Ambiente eigens für den Prunksarkophag zu errichten, ist vor allem aus dem 1754 fertig gestellten Kuppelraum ablesbar, der Molls Sarkophag beherbergt. In gewissem Sinn ist damit ein eigener Zentralbau innerhalb einer weitläufigen Krypta errichtet worden. Nicht nur Molls Sarkophag nimmt darin die Rolle eines denkmalähnlichen Monuments zu Lebzeiten des Paares ein. Der Gruftbau selbst als architektonische Hülle kann als Ausdruck einer umfassenden habsburgischen Gedächtniskultur verstanden werden,¹¹ und dies besonders ausgezeichnet durch einen Marmoraltar, der sich ehemals vor dem Eingang befand. Die neu errichtete maria-theresianische Krypta ist darüber hinaus nicht nur als dynastischer Memorial-, sondern auch als Sakralraum zu verstehen – ein Aspekt, der in Zusammenhang

⁸ Dieser eminent wichtige Begriff taucht in zeitgenössischen Quellen, die sich mit dem Tod Maria Theresias auseinandersetzen, immer wieder auf, so in einem Schreiben Josephs II. an den Papst vom 30. November 1780 kurz nach dem Ableben Maria Theresias (HHStA, Hausarchiv, Ministerium des kaiserlichen Hauses, Todesfälle, K. 1, Fasz. I 4c, fol. 315), in dem dieser die Hoffnung zum Ausdruck bringt, dass die Verstorbene *ad beatam, prout certo confidimus, aeternitatem* übertragen werde – fast wortgleich in einem Schreiben Josephs an Kardinal Franziskus von Paula Herzan von Harras mit gleichem Datum: *ad aeternam, ut certo speramus, beatitudinem transierit* (ebd., Fasz. I 4b, fol. 293).

⁹ Zusammenfassend: TELESKO 2010a, 120–123.

¹⁰ SCHEMPER-SPARHOLZ 2005, 365 (mit Quellenangaben).

¹¹ HENGERER 2007, 393. Damit stellt sich letztlich auch die Frage von Vergleichen in Bezug auf architektonisch im Rahmen von Kirchenbauten besonders ausgezeichnete Grablegen im europäischen Horizont: Hier kann einerseits auf die Grablege der Wettiner (1541–1694) im Hohen Chor des Freiburger Domes, insbesondere auf Giovanni Maria Nossen's Umgestaltung bis 1594, verwiesen werden (vgl. DOMBROWSKI 2001), andererseits auf die ab 1572 errichtete und bereits 1719 abgetragene sogenannte Valois-Kapelle, einen Zentralbau, der mit der Abteikirche von St. Denis verbunden und durch das Grabmal Heinrichs II. und der Katharina von Medici im Zentrum ausgezeichnet war (vgl. BLUNK 2011, 235–242, Abb. 96–98). Diese Kapelle dürfte durch eine Gruppe mit dem auferstandenen Christus zusätzlich ausgezeichnet gewesen sein, vgl. PANOFSKY 1964, 88, Abb. 359 und LERSCH 1993, 92. Zuletzt kann auf den Plan verwiesen werden, Kardinal Mazarins Grabmal direkt unter der Kuppel der Kirche des Pariser Collège des Quatre Nations zu errichten, vgl. BEHRMANN 2007, 146.

mit der Entfaltung der Thematik der Kuppelmalereien erst seine wirkliche Signifikanz gewinnen sollte.

Auffällig ist, dass in der frühneuzeitlichen Rezeption der maria-theresianischen Gruft allein dem Sarkophag Bedeutung zugemessen wurde, Josef Ignaz Mildorfers Fresken in der Kuppel¹² hingegen kaum Beachtung fanden. So zeigt etwa auch die Titelvignette zum „Poetischen Theil“ der „Denkmäler dem unsterblichen Andenken Marien Theresiens gewidmet“ (Wien 1784) den Blick in die Gruft mit dem Sarkophag im Zentrum. Generell betrachtet hält sich die Rezeption von Prunksarkophag und Gruft im 18. und 19. Jahrhundert überhaupt in Grenzen: Eine signifikante Ausnahme bildet hier die Publikation „Kaiserin Theresiens Wiederkehr nach der Oberwelt“ (Wien 1788), die schildert, wie die Regentin als „Verklärte“ nach ihrem Ableben wieder in die Welt eintritt und in der Folge das Reformwerk Josephs II. bewundert: In diesem Zusammenhang besucht sie auch die Kapuzinergruft; der begleitende Genius weist darauf hin, dass das Andenken guter Fürsten *nicht in steinernen Monumenten* weiterlebe, sondern *in den Herzen ihrer Unterthanen*,¹³ um dann wieder mit Nachdruck auf den hier emotional unterlegten und mit dem Prunksarkophag verbundenen Aspekt der memoria zu verweisen: *Es giebt [sic] auch Tage, wo Dein Volk sich häufig in diesem Tempel versammelt, und Thränen [sic] der Dankbarkeit auf Dein Grab weint.*¹⁴

Die innige Beziehung zwischen Maria Theresia und Franz Stephan wird nur von der vorderen Schmalseite des Prunksarkophags deutlich (Abb. 1): In dieser markanten Ansicht werden reine Profilansichten, die seit der römischen Antike die Medaillenkunst bestimmen, rezipiert.¹⁵ Das Münzbildnis als „kritische Form“ der höfischen Porträtskulptur des 18. Jahrhunderts, wie sie aus der römischen Barockplastik¹⁶ übernommen wurde und auch an habsburgischen Sarkophagen (Joseph I., Karl VI. und Elisabeth Christine) prominent auftritt, ist am Prunksarkophag in die vollplastisch-lebensnahen Bildnisse des Kaiserpaares, die von der vorderen Schmalseite eine strenge Profilansicht zeigen, übersetzt. Die Gattung der Medaille fungiert somit in Molls Sarkophag zwar als Anregung für den Typus einander zugewandter Personen, aber sie wird nicht mehr wie noch bei älteren Sarkophagen wörtlich in monumentaler Form – gleichsam als „Erinnerungsbild“¹⁷ – zitiert, sondern in vollplastischer Gestaltung in einen szenischen Charakter übergeführt. Die Medaille besaß über diese künstlerisch anregende Funktion

¹² PAYER 1967, 34–39; GARAS 1980/81, 98–100; LEUBE-PAYER 2011, 157–164.

¹³ Kaiserin Theresiens Wiederkehr 1788, 46f.

¹⁴ Kaiserin Theresiens Wiederkehr 1788, 47.

¹⁵ SCHEMPER-SPARHOLZ 1996, 188.

¹⁶ MONTAGU 1986.

¹⁷ VÖLKEL 2010, 247–250.



Abb. 1: Wien, Kapuzinergruft, Maria-Theresien-Gruft, vordere Schmalseite des Prunksarkophags, Kaiserpaar (© Bundesdenkmalamt, Wien)

auch im wissenschaftlichen und musealen Sinn in der Epoche Maria Theresias eine eminente Bedeutung, da die Regentin die ererbte Münz- und Medaillensammlung – fast zeitgleich mit der Errichtung der Gruft – in der Publikation „*Numismata Cimelii Austriaci Vindobonensis*“ (Wien 1755) ordnen und klassifizieren ließ.¹⁸ Auch unter dem Gesichtspunkt, dass sich die unter Maria Theresia angefertigten Medaillen auf historische Ereignisse im *gesamten* habsburgischen Herrschaftsraum beziehen, ist diese Gattung von übergreifender und zentraler Bedeutung.¹⁹

Der Prunksarkophag veranschaulicht mit seinen vielen möglichen Ansichten mehrere und einander ergänzende Bedeutungsebenen: Von der vorderen Schmalseite aus formulieren wie erwähnt die „Profilbilder“ der Verstorbenen den statischen Aspekt römischer Medaillenkunst und zielen auf die Verewigung der Dargestellten. Die (fiktive) Draufsicht²⁰ (Abb. 2) stellt hingegen bewusst Handlungsmomente des Paares in den Vordergrund und visualisiert durch das ondulierende Fließen der Draperien die Imagination eines prozessualen Geschehens. Die Draperie der Bettstatt, die das Herrscherpaar zusammenschließt, und die Gewänder des Herrscherpaares formieren sich demgemäß zu einer Einheit, bzw. das Paar scheint aus diesem „gemeinsamen“ Überwurf richtiggehend herauszuwachsen. Zudem formuliert die Draufsicht eine bildhafte Totalität, wie sie traditionellen habsburgischen Darstellungen von Verstorbenen auf dem Toten- bzw. Paradebett²¹ entspricht. Neben dem gelagerten Paar steht vor allem die zeichenhaft-gestische Repräsentation des Ergreifens des Szepters im Vordergrund – Handlungsmomente, die in der Profilansicht von vorne und in der Längsansicht, welche die Aktion des krönenden Genius unübersehbar ins Zentrum des Interesses rückt, gleichsam „still“ gestellt und damit einer Verewigung zugänglich gemacht werden. Die Spannung und Dynamik, welche die Einzelfiguren auszeichnet und in ihren individuellen Handlungen begründet ist, wird im Zueinander des Paares in ein Moment der Zuständlichkeit

¹⁸ NIEGL 1980, 69. Auch archivalisch ist unter dem ab dem Jahr 1717 die Medaillen fortlaufend verzeichnenden Eintrag *Consignation deren Medaillen und Münzen, welche unter der [...] Majestät Maria Theresia geprägt worden* (HHStA, Hausarchiv, Poschakten, K. 25, fol. 172r–183v) eine dichte Überlieferung in Bezug auf die Medaillenproduktion nachweisbar. Grundlegende Bedeutung besitzt der umfassende Band „*Schau- und Denkmünzen, welche unter der glorwürdigen Regierung der Kaiserinn Königin Maria Theresia geprägt worden sind*“ (Wien 1782), der in der Literatur durchwegs Erzherzogin Maria Anna zugeordnet wurde; vgl. grundsätzlich: PROBSZT-OHSTORFF 1963. Auf Maria Anna als „Expertin“ der Numismatik beziehen sich auch eine Korrespondenz vom 16. Juni 1774 betreffend Jetons sowie eine Medaille zum Breslauer Frieden 1742 (HHStA, Alte Kabinettsakten [AKA], K. 36, o. fol.).

¹⁹ JOHNSON 1985.

²⁰ GINHART 1925, Abb. 42.

²¹ Grundsätzlich mit einer materialreichen Zusammenstellung: PIGLER 1957.



Abb. 2: Wien, Kapuzinergruft, Maria-Theresien-Gruft, Prunksarkophag, Draufsicht
(© Bundesdenkmalamt, Wien)

übergeführt, das dem handlungslosen Zustand des Ergriffenseins im gegenseitigen Erblicken entspricht.

Die Längsansicht des Sarkophags macht den übergreifenden antik-christlichen Doppelaspekt nochmals unmittelbar fassbar, indem die abgesetzte, lorbeerumwundene Posaune des Genius sowohl auf die Auferstehungshoffnung als auch auf die „Fama“, der Sternenkranz aber auf die Verewigung bzw. die *consecratio*, somit auf das Unter-die-Sterne-versetzt-Sein, aber auch auf den Lohn der himmlischen Krone²² verweist. Der auf Wolken befindliche Genius²³ rezipiert darüber hinaus den traditionsmächtigen Typus der antiken *Victoria*²⁴, wie er etwa in Cesare Ripas französischer Edition der „Iconologie“ (1644)²⁵ auf der Basis antiker Medaillen Verwendung findet. Nicht nur das emotional einander zugewandte Kaiserpaar ist somit ein essentieller Handlungsträger, sondern auch der Genius, der, ein zentrales Element des Sarkophags Kaiser Josephs I. mit den dort auf der Deckplatte platzierten beiden Genien²⁶ aufnehmend, als entscheidende „Gelenkstelle“ der Sichtbarmachung wichtiger Handlungsmomente fungiert. Darüber hinaus könnte es sich beim Kranz haltenden Genius des Prunksarkophags um eine Rezeption des Typus der am Holzschnitt des „Großen Triumphwagens“ Albrecht Dürers (1522)²⁷ in fast inflationärer Weise auftretenden Tugendpersonifikationen handeln, die Lorbeerkränze halten. Möglicherweise nahm sich also Maria Theresia den – unter Heranziehung römischer Vorbilder – auf sein Nachleben besonders bedachten Kaiser Maximilian I. zum Vorbild, wobei im Gegensatz zur Situation der Mitte des 18. Jahrhunderts im Rahmen der medialen Strategien Kaiser Maximilians die Betonung der Ahnenreihen im Vordergrund stand.²⁸

Bereits die zeitgenössische Kontextualisierung des Prunksarkophags rechnete bewusst mit dem antik-christlichen Doppelaspekt: Zum einen stellt Martin Gerberts Beschreibung in der „Taphographia principum Au-

²² Dieser Aspekt spielt insbesondere bei Trauerreden eine große Rolle, vgl. HOLZMAYR 1780, 35f.: *Du hast genug gekämpft, große Theresie, du hast gesieget, du verdienst die Krone der Unsterblichkeit und die gewünschte Ruhe*, erweitert in der Folge mit einer Anspielung auf Hld 4,8, wobei die Verherrlichung durch das biblische Krönungsmotiv ergänzt wird.

²³ Vgl. Dan 7,13, Mt 24,30 und Apk 1,7 bzw. 10,1.

²⁴ Vgl. HÖLSCHER 1967, 6 („Victoria auf dem Globus“), Taf. 1, Nr. 1, 3 u. 8.

²⁵ Iconologie 1644, 142 (*Rome victorieuse*).

²⁶ GINHART 1925, Abb. 13.

²⁷ SILVER 2008, 18f., fig. 11 (Holzschnitt), 34 (Albrecht Dürers Entwurfszeichnung) u. 108 (zu dem für die Repräsentation Maximilians charakteristischen „overlap of layers of meaning“).

²⁸ Allerdings könnte die emphatische Rhetorik des „Aufweckens“ und der Erlangung der ewigen Krone des Himmelreiches, wie sie für Maximilian auch nachweisbar ist (vgl. HOLLEGGGER 2002, 233), im Zusammenhang einer Rezeption in der Epoche Maria Theresias ebenfalls eine wichtige Rolle gespielt haben.

striae“ (1772) die antiken Bedeutungsdimensionen des Genius wie *fama* (Posaune) und *aeternitas* (Kranz) in den Vordergrund, zum anderen impliziert die Posaune einen – in zeitgenössischen liturgischen Formularen²⁹ ausgesprochenen – Verweis auf das Jüngste Gericht, die Auferstehung der Toten und die in Josef Ignaz Mildorfers Kuppelfresken visualisierte Einbindung in den alttestamentlichen Zusammenhang der Lebendigmachung des Gebeins nach der Prophezeiung des Ezechiel (Ez 37,1–14) (Abb. 3).³⁰ Fresken und Sarkophag werden somit nicht zuletzt durch das im Sinne einer synästhetischen Wahrnehmungsweise³¹ fruchtbar gemachte Moment des Blasens bzw. Rufens verbunden: Der Genius hat eben die Tuba abgesetzt, mit der er zur Auferstehung des Fleisches „ruft“, und der in den Deckenmalereien wiedergegebene Ezechiel „ruft“ den Winden, die aus allen Richtungen kommen und nun Odem in die vormals toten Gebeine blasen (Ez 37,9f.).³² Die in Mildorfers Fresko Erwachenden, die auf den Mittelpunkt der Kuppelschale, das strahlende Dreieck als Trinitätssymbol, orientiert sind, entsprechen somit inhaltlich dem darunter befindlichen, am Prunksarkophag erwachenden und sich aufrichtenden Herrscherpaar.

In dieser höchst szenischen Konzeption kommt ein explizit narrativer Habitus zum Vorschein, wie er auch in anderen Grabmälern der Zeit seinen charakteristischen Ausdruck findet, etwa im Monument für Languet de Gergy (1753) von Michel-Ange Slodtz in der Pariser Kirche Saint-Sulpice: Hier erblickt der verstorbene Abbé den Himmel, indem der Engel einen Vorhang wegzieht.³³ Dem Wiener Werk noch näher steht Louis François Roubiliacs Denkmal für William Hargrave (1757) in der Londoner West-

²⁹ TELESKO 2010a, 123; Rituale 1755, 190–196 (*Officium Sepulturae Adulti sive Clerici, sive Laici*); Officium 1763, 18, 54 u. 59.

³⁰ NEUSS 1912, 141–154, 180–188 u. 261–263 (zur mittelalterlichen Ikonographie von Ez 37). PIGLER 1974, 210–212 (zur neuzeitlichen Ikonographie). Das Buch Ezechiel spielt in literarischen Zeugnissen des Nachlebens Maria Theresias allerdings nur eine geringe Rolle. Hinzuweisen wäre hier auf eine Trauerrede von Johannes Baptista Troll, einem Grazer Theologen, für den „prosaischen Theil“ der Denkmäler 1785, 131–148.

³¹ Zur Bedeutung dieses Begriffs in der barocken Kunst: MEULEN 2001, 9.

³² Die mittelalterliche typologische Auslegung der „Concordantia caritatis“ bezog die Ezechiel-Vision auf die Auferstehung der Toten (Mt 22,23) und auf die Zerstörung Jerichos durch Trompeten (Num 10), vgl. GALL / HEYDENREICH 1954, 841f., Nr. 53. Auch andere typologische Kompendien kombinierten die alttestamentliche Prophetie mit der Auferstehung, vgl. WIRTH 2006, 269f., Nr. CXXXVII. In Tintoretts alttestamentlichem Zyklus an der Decke der „sala superiore“ der „Scuola di San Rocco“ in Venedig (um 1578) ist die Vision Ezechiels auf die an der Längswand befindliche Auferstehung Christi bezogen, vgl. ZENKERT 2003, Abb. 24 u. 25. Neben dieser verbreiteten Vorausdeutung auf die Auferstehung (zusammenfassend: DASSMANN 1988, 1173–1176) ist Ez 37 in der frühneuzeitlichen Exegese auch hinsichtlich einer Deutung auf die Rückkehr der Juden aus der Gefangenschaft von Relevanz: CALMET 1759, 372; grundsätzlich zu den mehrschichtigen Deutungspotentialen von Ez 37: BLOCK 1992 und SCHÖPFLIN 2009.

³³ BINDMAN / BAKER 1995, 87f., fig. 50.



Abb. 3: Wien, Kapuzinergruft, Maria-Theresien-Gruft, Gesamtansicht der Kuppelfresken Josef Ignaz Mildorfers (© Wien, Bundesdenkmalamt)

minster Abbey:³⁴ Der General erhebt sich hier aus dem Grab in Gestalt eines jungen Mannes zum Klang der letzten Posaune. Im Gegensatz zu Molls Sarkophag sind jedoch beide letztgenannten Werke wandgebundene Monumente und keine freiplastischen Objekte. Einen Übergang in Richtung Freiplastik markiert das sogenannte Äbtomonument Johann Georg Wielands (1779) am Vierungspfeiler in der ehemaligen Klosterkirche von Salem, das zeigt, wie der Prophet Ezechiel die toten Äbte aus ihren Gräbern ruft.³⁵

So sehr auch in der künstlerischen Ausführung der maria-theresianischen Gruft die Visualisierung der Ezechiel-Vision mit dem Sarkophag eine kongeniale Synthese einzugehen scheint, so scheint diese Kombination doch nicht die ursprüngliche Idee gewesen zu sein, wie zwei zeichnerische Studien Mildorfers in der Prager Nationalgalerie beweisen, von denen eine die Auferweckung des Lazarus, die andere die Ezechiel-Vision zeigt.³⁶ Leube-Payer meinte in ihrer Monografie, der Maler habe sich vielleicht „unter dem Druck der Auftraggeber“ für die Ezechiel-Thematik entschieden.³⁷ Immerhin scheint die ursprüngliche Konzeption auch in anderer Hinsicht verändert worden zu sein, da etwa die Prager zeichnerischen Entwürfe keine kreisrunde, sondern eine längsovale Kuppel zeigen, die es Mildorfer ermöglichte, eine größere Malfläche für seine Komposition, die durch vier kleinere, hochovale Luken durchbrochen wird, vorzusehen. Zudem wurde die Krypta ehemals an drei der Seitenarme durch halbrund geschlossene Fenster über dem Gesims beleuchtet.³⁸ Die größere Malfläche in der Kuppelschale warf nun wiederum Probleme der Sichtbarkeit der Zusammengehörigkeit der gesamten Komposition auf, die Mildorfer insofern zu lösen versuchte, als er an einer Schmalseite des Längsovals den in markanter Weise epistelseitig positionierten Propheten Ezechiel gleichsam in einer durchgehenden und exemplarisch zu verstehenden Aktion mit dem

³⁴ BINDMAN / BAKER 1995, 116, fig. 78. Von BINDMAN / BAKER (ebd., 316, Nr. 10) wurde darüber hinaus das Hargrave-Grabmal einem “new type of narrative tomb sculpture” zugeordnet.

³⁵ AST 1977, 121f.; KNAPP 1998, 22.

³⁶ Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. K 36.803 (Lazarus) u. K 36.802 (Ezechiel); PREISS 1970, 160; LEUBE-PAYER 2011, 158 u. 250f., Abb. 185 u. 186. Die inhaltliche Nähe zwischen der Lazarus-Erzählung und der Ezechiel-Vision ergibt sich besonders hinsichtlich eines gemeinsamen Bezugs auf die Auferstehungsthematik und wurde bereits von Ambrosius gesehen, vgl. NEUSS 1912, 89 (mit Quellenangaben).

³⁷ LEUBE-PAYER 2011, 158.

³⁸ Bei der Erweiterung der Gruft durch Kaiser Franz II. (I.) im Jahr 1824 wurde einerseits das Fenster einer Seite vermauert und andererseits der Seitenarm zur Franzensgruft geöffnet (ebd., 159).

Odem blasenden Engel sowie einem Auferstehenden auf der gegenüberliegenden Seite verband.³⁹

Die berühmte Prophezeiung der Lebendigmachung des Gebeins nach Ezechiel, deren Ausdeutung vor allem in der protestantischen Theologie eine wahre Blüte erlebte,⁴⁰ mit dem Prunksarkophag für Franz Stephan und Maria Theresia zu kombinieren, bedeutete eine nicht unbeträchtliche Verschiebung in der inhaltlichen Ausrichtung der Typologie: Ist nach traditioneller typologischer Sichtweise – wie etwa in den Wandmalereien der Vorhalle der ehemaligen Stiftskirche von Seeon (Fresken ab 1576 bzw. um 1625)⁴¹ – die Prophezeiung nach Ezechiel auf das Jüngste Gericht sowie die Auferstehung der Toten⁴² bezogen, so tritt nun in der Wiener Kapuzinergruft an die Stelle der heilsgeschichtlichen Erfüllung im Neuen Testament quasi jene einer Vorausschau des endgültigen Schicksals der Körper der beiden Monarchen am Jüngsten Tag. Die Sinnstiftung eines zentralen allgemeinen Glaubenssatzes der Kirche⁴³ erfüllt sich somit in der künstlerischen Visualisierung des in Gestalt der beiden liegenden, zugleich aber als sich aufrichtend gezeigten Monarchen konkret sichtbaren Glaubens. Nur durch diese beispiellose „Individualisierung“ der Typologie konnte das anschaulich gemachte – und im gegenständlichen Kontext gleichsam den Rang eines biblischen Antitypus erlangende – Glaubenszeugnis Franz Stephans und Maria Theresias seine wirkliche Präsenz erzielen. Dem Kaiserpaar kommt in diesem Sinn die Funktion eines wirkungsvollen Exempels zu: Ihre dynastische Leitungsfunktion verschmilzt mit dem an den Regenten selbst sichtbaren Zeugnis der *resurrectio carnis*⁴⁴, mit deren zeitlicher Position am Ende der Welt zugleich ein eschatologisches Moment in der Gesamtkonzeption manifest wird.

³⁹ LEUBE-PAYER 2011, 162.

⁴⁰ Vgl. WEINRICH 1593 und STARCKIUS 1731, 1208–1229.

⁴¹ Vgl. MALOTTKI 1993, 268, Abb. 156 (Jüngstes Gericht).

⁴² In Paul Trogers Deckenmalereien in der Kuefsteinschen Grabkapelle in Röhrenbach-Greillenstein (1737) fühlt man sich in den Zwickelfiguren geradezu an eine Visualisierung der Ezechiel-Prophezeiung erinnert, so drastisch wird die Auferstehung der Toten anhand des sich wiederbelebenden Gebeins gezeigt, vgl. ASCHENBRENNER / SCHWEIGHOFER 1965, 78f., Taf. IV und GAMERITH 2001. Bereits die religiöse Herzemblemsammlung „Cardiomorphoseos“ (PONA 1645, 151f., Nr. LXXV) hatte die Auferstehung der Toten durch sich aus Gräbern erhebende Herzen in plastischer Weise zum Ausdruck gebracht.

⁴³ Dies kommt besonders in der für die Auferstehung der Toten stehenden Vision Ezechiels in Darstellungen des Glaubensbekenntnisses zum Ausdruck, vgl. hier etwa das Gemälde Teodoro Ghisis im Grazer Joanneum (Inv.-Nr. 133) (BIEDERMANN u. a. 1995, 110f.; TELESKO 2013a, 18f., Abb. 5 u. 6).

⁴⁴ HÄLLSTRÖM 1988.

Die Geschichte des Christentums ist letztlich eine unterschiedlichster Vorstellungen von der Auferstehung der Toten⁴⁵ – ein Faktum, auf das bereits Augustinus aufmerksam machte.⁴⁶ Ihre komplexe Geschichte nachzuzeichnen würde den Umfang der vorliegenden Studie bei weitem übersteigen. Zentral ist aber durchgehend der Gedanke, dass sich die Erlösung im Leib vollendet: „Wie der Gottessohn in leibhaftiger, im Hier und Jetzt lebender Gestalt erschienen ist, gelebt hat, gestorben und auferstanden ist, so soll der Mensch in seiner Leibhaftigkeit am Leben Gottes teilnehmen.“⁴⁷ Für jede Visualisierung dieses Teils des Glaubensbekenntnisses hat das bedeutende Konsequenzen, ist doch Paulus zufolge (1 Kor 15,20–22) die Teilnahme des Menschen an der Auferstehung Christi bis zum Jüngsten Tag verborgen; erst bei seiner Wiederkunft wird sie enthüllt: „Die Auferstehung der Christen ist die Erfüllung der Auferstehung Christi. Erst in der Auferstehung aller Menschen wird die Auferstehung des Herrn vollendet.“⁴⁸ Führt man diesen allgemeinen Satz wieder auf die konkrete Situation in der Wiener Kapuzinergruft zurück, so wird das im Sarkophag sichtbar gemachte Beispiel der Monarchen zu einem Vorbild für den Gläubigen schlechthin, fungierte die maria-theresianische Gruftkapelle doch auch als Altarraum, wie der im entsprechenden Grundriss der „Taphographia principum Austriae“ Martin Gerberts (1772) eingezeichnete Altar vor der Gruft eindeutig beweist (Abb. 4).⁴⁹ Anfangs wurden in der Krypta täglich mehrere Messen zelebriert, wodurch das Mausoleum die Funktion einer öffentlich zugänglichen Kultstätte der Untertanen erhielt, wie aus einer zeitgenössischen Beschreibung hervorgeht: *Weil in dieser unterirdischen Kirche alle Tage mehrere Messen gelesen werden, kann man auch alle Tage hinunter gehen: [...]*.⁵⁰ Dieser Umstand lässt den Schluss zu, dass nicht nur – wie skizziert – der Glaube der Monarchen an die Auferstehung der Toten sichtbar gemacht werden sollte, sondern diese – in den sich aufrichtenden Skulpturen manifeste – Überzeugung auch als höchst anschaulich gemachtes Vorbild für jeden Betenden fungieren sollte. Die multimediale Inszenierung des maria-theresianischen Gruftraums sprach somit unterschiedliche Teilöffentlichkeiten⁵¹ an, unter denen die Mitglieder des habsburgischen Erzhauses wie auch die katholische Öffentlichkeit genannt seien.

⁴⁵ Zusammenfassend: BYNUM 1995.

⁴⁶ SCHMAUS 1941, 569f.

⁴⁷ SCHMAUS 1941, 569.

⁴⁸ SCHMAUS 1941, 573.

⁴⁹ TELESKO 2010a, 119, Abb. 17 (mit Quellennachweis).

⁵⁰ KURZBÖCK 1779, 134; LEUBE-PAYER 2011, 157; ähnlich auch die in Reiseführern skizzierten Möglichkeiten der Besichtigung der Kapuzinergruft im frühen 19. Jahrhundert: BÖCKH 1823, 482; PEZZL 1816, 59.

⁵¹ Grundsätzlich: REQUATE 1999.

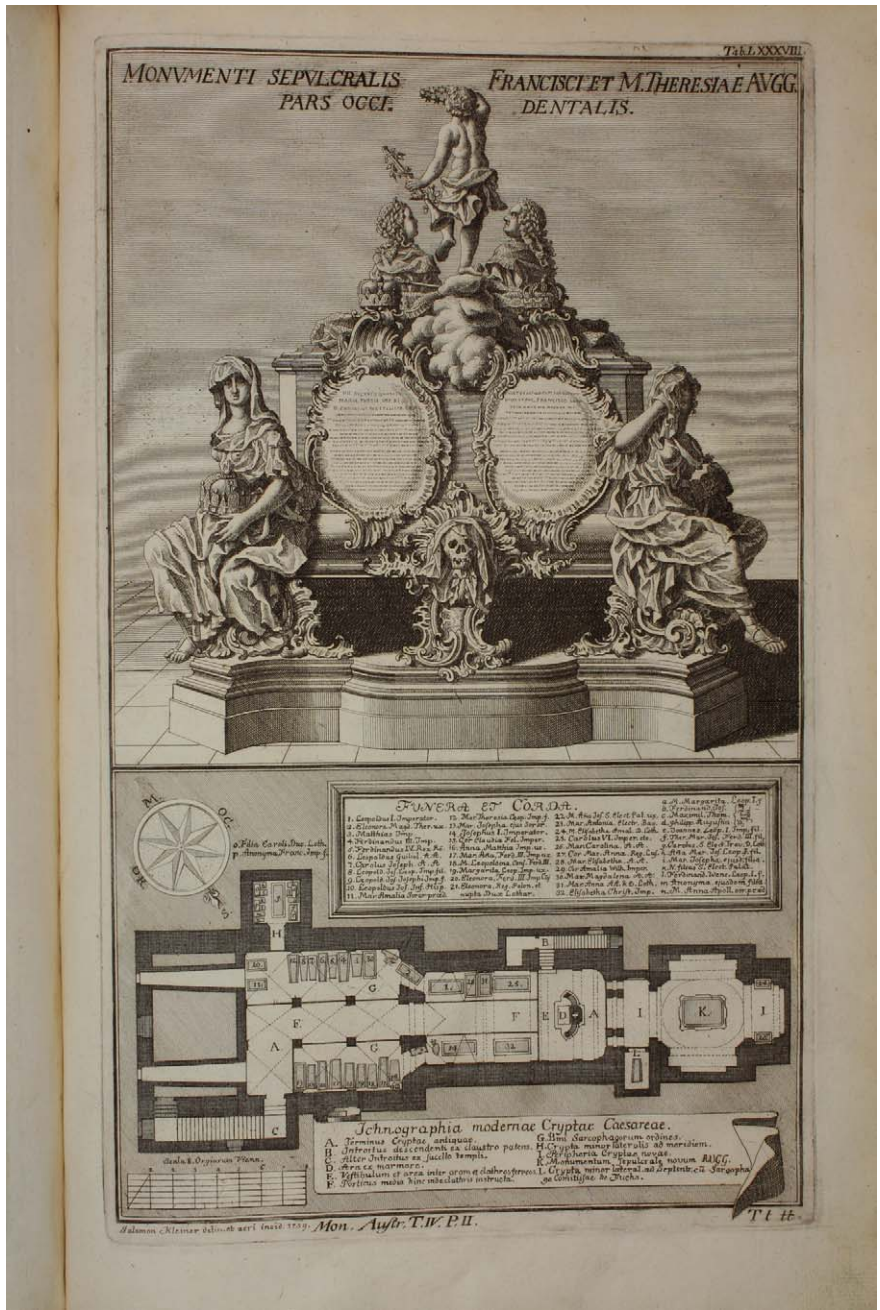


Abb. 4: Martin Gerbert: Taphographia principum Austriae [...]. St. Blasien 1772, Tab. LXXXVIII (Grundriss der Kapuzinergruft) (© Archiv des Autors)

Ein inhaltlich tragfähiger und anschaulicher Konnex zwischen Sarkophag und Deckenmalereien in der Kapuzinergruft konnte aber nur dann erzielt werden, wenn eine typologische Kombination gewählt wurde, die einerseits traditionsmächtig genug war, andererseits aber eine Vielzahl von Verbindungslinien zwischen den Kuppelmalereien und dem Sarkophag eröffnete.⁵² Dieses Bestreben ließ sich nicht durch theologische Systematik und Gelehrsamkeit vermitteln,⁵³ sondern nur durch in anschaulicher Form vermittelte Bezüge zwischen Malerei und Plastik.

Eine dieser Verbindungen besteht zugleich in einem auffälligen Kontrast: Dem Bericht des Alten Testaments zufolge ist nur der Prophet Ezechiel als konkrete Figur gegeben; alle anderen Gestalten agieren ohne jede spezifische Individualität. Im Sarkophag wird hingegen mit einer unüberbietbaren Deskription in künstlerischer *und* ikonographischer Hinsicht auf den Reichtum der Herrscherfunktionen des Geschlechts der Habsburg-Lothringer verwiesen. Ein zweiter Kontrast zwischen Malerei und Plastik ist in der Nacktheit der Gestalten in den Malereien der Kuppel auszumachen, die zu den fein und detailreich gezeichneten Herrschergewändern der Liegefiguren der beiden Monarchen im Gegensatz steht: Diese Gewänder investieren fast im Sinne einer zweiten Haut die Leiber der Regenten in höchst zeichenhafter Weise. Das „In-Eins-Fallen von Herrschaftsrepräsentation und Körper“⁵⁴ wird in diesem auffälligen Verismus der Plastiken Molls besonders offenbar. Denn die im Zentrum der neu errichteten Gruft befindlichen Herrschaftskörper geben über ihre dynastische Präsenz hinaus in aller Deutlichkeit eine nachdrückliche Antwort im Sinne einer besonderen Bedeutung des „Leibes“ (σῶμα) auf die von Paulus in 1 Kor 15,35–38 gestellte Frage: „Wie stehen die Toten auf? Mit welchem Leib aber kommen sie?“⁵⁵ Nach katholischer Lehre bildet der irdische Leib keinen Widerspruch zum Auferstehungsglauben bzw. Auferstehungsleib,

⁵² Dieses Vorgehen kann als äußerst innovativ bezeichnet werden, da die in Jubel- und Trauerreden vorkommenden typologischen Strukturen zumeist auf das gängige – und bereits durch den Namen Maria Theresias nahegelegte – Spektrum marianischer Typologie beschränkt sind, vgl. hier etwa P. ABUNDIUS 1757, bei dem unter Bezug auf Jud 15,10 (Vulgata) Maria als *Herrlichkeit unseres Volkes* sowie als *unsere Kriegs-Fürstin Maria* Bezeichnung findet. FRANZ FREINDALLER (1780, 24) benennt Maria Theresia in seiner Trauerrede als *demütige Magd des Herrn* (vgl. Lk 1,38).

⁵³ In diesem Zusammenhang spielt auch die in der Historiographie vieldiskutierte Frage der Religiosität Maria Theresias eine zentrale Rolle, doch sind jansenistische Strömungen am Wiener Hof erst ab den frühen sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts deutlicher nachweisbar, vgl. grundsätzlich: HERSCHE 1977.

⁵⁴ MAREK 2011, 174.

⁵⁵ Vgl. GRESHAKE / KREMER 1986, 29–35.



Abb. 5: Wien, Kapuzinergruft, Maria-Theresien-Gruft, Kuppelfresken Josef Ignaz Mildorfers, Detail mit einem Auferstehenden im Typus des „Borghesischen Fechters“ (© Bundesdenkmalamt, Wien)

vielmehr kann letzterer der Art nach und seinem einmaligen Eigensein nach mit dem irdischen Leib als identisch bezeichnet werden.⁵⁶

Der Körper an sich ist es somit, der aufgrund der inhaltlichen Konzeption der Gruft im Zentrum künstlerischer Ausformung und Ausdeutung steht – zum einen durch die in der Auferstehung des Fleisches manifeste „Leibhaftigkeit der Verklärten“⁵⁷ im Prunksarkophag, zum anderen durch die in der Vision Ezechiels zum Ausdruck kommende, langsame Überformung der Skelette mit Haut, Fleisch und Sehnen. Mildorfer nützt den alttestamentlichen biblischen Vorwurf insofern für einen weiteren autonomen künstlerischen Zweck, als er seine extrem gelängten und torsionierten Gestalten – weit über die eigentliche inhaltliche Motivation hinaus – zum Teil nach prominenten akademischen Mustertypen wie etwa dem „Borghesischen Fechter“⁵⁸ gestaltet (Abb. 5) und damit durchgehend mit einem breiten Spektrum an anatomisch möglichen und vor allem raumschaffend gedachten Bewegungen hin zum Auge Gottes im Zentrum der Kuppel experimentiert.

Eine weitere Verbindungslinie zwischen dem Sarkophag und den Deckenmalereien besteht in der Gestalt des Genius am Sarkophag, dessen

⁵⁶ SCHMAUS 1941, 578.

⁵⁷ RAHNER 1953/54, 90.

⁵⁸ LEUBE-PAYER 2011, Abb. 113.

abgesetzte Posaune (1 Kor 15,52) zum Jüngsten Gericht ruft. Dieser Vorgang des Blasens steht – wie skizziert – in deutlicher inhaltlicher und motivischer Verbindung mit dem in Ez 37,9 anschaulich beschriebenen Blasen des Odems bzw. Geistes, das die Körper der Auferstehenden lebendig macht. In diesem Sinn werden in der maria-theresianischen Gruft inhaltlich zentrale Handlungsvorgänge in äußerst penibler Weise in Malerei und Plastik parallelisiert. Der frühchristlichen Theologie⁵⁹ zufolge ist es nämlich der Geist Gottes, der die Glieder der Toten ergreift, die sich in der Erde auflösen, und sie in das Himmelsreich überträgt.⁶⁰ Noch der niederländische Theologe Johannes Cocceius (1603–1669) bezog Ez 37,14 auf die Erwähnung des Geistes nach Gal 4,6,⁶¹ und in der Auslegung des Theologen Gaspar Sánchez (um 1553–1628) wird der Geist aufgrund der hebräischen Bedeutung von *ruach* als Wind gedeutet.⁶²

Indem die am Altar der Krypta gefeierte Eucharistie als äußeres Unterpfeiler der Auferstehung (Jo 6,54.58) fungiert, ist in den tragenden Gedanken der Visualisierung des Glaubens an die Auferstehung des Fleisches mehr oder weniger subtil auch ein trinitarisches Bekenntnis eingeschmolzen: Zum Ausdruck kommt dies zum einen in dem im Scheitel der Kuppel positionierten Dreieck (mit zentralem Auge) für Gottvater, zum andern in der Präsenz des Geistes durch den Vorgang des Blasens durch die Engel sowie letztlich in der am Altar gefeierten Eucharistie und der damit verbundenen unblutigen Wiederholung des Kreuzesopfers.

Besonders die Lichtmetaphorik vermag wesentliche Intentionen des Malers zu unterstützen, imaginiert doch die Form der Glorie um das Auge Gottes die an dieser Stelle fehlende architektonische Laterne. Die Dreizahl des zentralen Dreiecks im Kuppelscheitel wird zusätzlich durch drei herausgehobene Engelgestalten unterstrichen, die am Rand der rötlichen Wolkenbänke die himmlische Glorie umkreisen. Mit diesem lichtmetaphorischen Aspekt eng verbunden ist die liturgische Verwendung der Ezechielperikope 37,1–14 im Rahmen des Osterfestes: Nach der bis zum Zweiten Vatikanum gültigen Ordnung war diese Perikope Teil der umfangreichen, (bis 1951) zwölf Lesungen aus dem Alten Testament umfassenden Messliturgie am Karsamstag.⁶³ Damit nimmt diese Perikope – unabhängig von jeder malerischen Umsetzung – eine wichtige Stellung in der Liturgie des *triduum paschale* ein, gedenkt doch die Kirche am Karsamstag der Grabruhe Christi und erwartet seine Auferstehung. Im Sinn der für die Frühe Neuzeit essentiellen Dimension des Performativen wird in der maria-the-

⁵⁹ Irenäus 1912, 173 (Irenäus, *Adversus Haereses*, V.9.4.).

⁶⁰ SCHMAUS 1941, 574.

⁶¹ COCCEIUS 1669, 279.

⁶² SÁNCHEZ 1619, 861.

⁶³ MISSALE 1758, 169 (*Prophetia septima*).

resianischen Gruft ästhetische Sinnproduktion nicht zuletzt *im Vollzug* der Osterliturgie hergestellt.⁶⁴

Ein letztes wichtiges Verbindungsmoment zwischen den Deckenmalereien und dem Sarkophag kann in der offensichtlichen Betonung von Bewegungen an sich ausgemacht werden: Die Monarchen richten sich in auffälliger Weise auf der Liegestatt auf und blicken einander an. Dieses Aufrichten findet ein paralleles Moment in dem in Ez 37,7.10 mit fast schockierender Realität geschilderten Lebendigwerden des toten Gebeins. Nur die künstlerische Fähigkeit, Bewegungen als solche wiederzugeben und damit zugleich Raum zu imaginieren, kann die körperlichen Veränderungen im Sinne einer Lebendigmachung der ehemals toten Gebeine veranschaulichen und somit den zentralen Glaubenssatz der Auferstehung des Fleisches künstlerisch transparent machen. Wie in keinem anderen Punkt begegnen sich an dieser Stelle Inhalt und Dynamik der dem Sarkophag sowie den Malereien inhärenten formalen Prozesse.

Nicht ohne Grund fand die Ezechiel-Vision der Auferstehung der Gebeine besonders an Epitaphien und Grabmälern des 16. und 17. Jahrhunderts Anwendung.⁶⁵ Ein herausragendes Werk der plastischen Monumentalisierung der alttestamentlichen Prophezeiung ist das Grabmal für den Paderborner Fürstbischof Dietrich von Fürstenberg, das – über 14 Meter hoch – ab 1616 von Heinrich Gröninger für den Dom geschaffen wurde: Die Vision des Ezechiel bildet hier – künstlerisch abgestuft von vollplastischen Gestalten vorne bis zu Reliefs im Mittelteil des Altars – in inhaltlicher Hinsicht das Hauptstück, überhöht von der „Erweckung des Lazarus“ als dem neutestamentlichen Antitypus sowie einer bekrönend gegebenen Personifikation der *aeternitas*.⁶⁶ Die Ezechiel-Vision scheint in der Folge besonders in der Plastik des Spätbarock nicht ohne Grund in besonderer Weise herangezogen worden zu sein, um komplexe typologische Prozesse zu veranschaulichen: Eines der berühmtesten und aussagekräftigsten Beispiele in dieser Hinsicht ist die am nördlichen Vierungspfeiler angebrachte Ezechielgruppe der ehemaligen Benediktinerklosterkirche von Zwiefalten, bei welcher der Prophet mit der ausgestreckten Linken auf die am gegenüberliegenden Pfeiler angebrachte Kanzel (Johann Joseph Christian, 1752/1756, vielleicht erst nach 1762)⁶⁷ verweist, an deren plastisch gestal-

⁶⁴ Performativität kann die Herstellung des zu Bezeichnenden *im Vollzug* einer kommunikativen Handlung oder eines Sprechaktes meinen. Formen der Repräsentation sind somit häufig generell als Praktiken zu begreifen, die das zu Repräsentierende erst *herstellen* bzw. die Repräsentation als Resultat komplexer Aushandlungsprozesse unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen bezeichnen, vgl. FÜSSEL / WELLER 2005, 12.

⁶⁵ Vgl. hier die Übersicht bei PIGLER 1974, 210f.; zur Bedeutung der Ezechiel-Vision in der frühneuzeitlichen Grabmalskulptur: HENGERER 2007, 125–127.

⁶⁶ BAUER / HOHMANN 1969, Abb. 81 u. 88–91; HECK 2000, 141–153.

⁶⁷ MEULEN 2001, 12.



Abb. 6: Zwiefalten, ehemalige Benediktinerstiftskirche, Kanzelkorb (© Archiv des Autors)

tetem Korb die theologischen Tugenden die toten Gebeine aufrichten und somit lebendig machen (Abb. 6). Im Sinne eines anschaulich gemachten „gemeinsamen Erzählzusammenhangs“⁶⁸, produziert durch den Blick des Propheten Ezechiel, der eine „imaginäre Brücke“⁶⁹ zwischen ihm selbst und der Kanzel bildet, wird somit in Zwiefalten das Wirken Ezechiels anschaulich und unmittelbar auf den zeitgenössischen Kanzelredner bezogen, da der Prophet, über dem sich Gottvater befindet, dem Prediger, über dem der Gekreuzigte wiedergegeben ist, gegenübergestellt wird und sich demgemäß – wiederum in typologischer Perspektive – die Funktion des alttestamentlichen Propheten im Wirken des Predigers als einer „lebendige[n] Erfüllung einer heilsgeschichtlichen Prophezeiung“⁷⁰ erfüllt.

Anschaulich gemachte Erzählzusammenhänge dieser Art sind auch in der maria-theresianischen Gruft feststellbar: Ein markantes Charakteristikum des Prunksarkophags besteht etwa im auffälligen Faktum, dass die an älteren Sarkophagen des habsburgischen Herrscherhauses isoliert an prominenten Stellen auftretenden Symbole nun gleichsam in neue und szenisch gedachte Handlungszusammenhänge eingeschmolzen werden. Das Kreuz, das noch bei dem ebenfalls in der Kapuzinergruft befindlichen Sarkophag

⁶⁸ LINDEMANN 1989, 84, Abb. 5 u. 6.

⁶⁹ KREUZER 1964, 53.

⁷⁰ MEULEN 2001, 13.

für Kaiser Leopold I. († 1705) eine zentrale Bedeutung besaß, tritt etwa am Doppelsarkophag überhaupt nicht mehr auf. Hinsichtlich der motivischen Verwendung von Knochen und Totenschädeln⁷¹ ist die Situation aber ambivalenter: Auf der einen Seite fungiert der an der vorderen Schmalseite des Prunksarkophags positionierte (mit Mitrenkrone und Schwert mit Szepter verbundene) Totenschädel als offensichtliche Reminiszenz an den Prunksarkophag Karls VI. mit den bekrönten Schädeln an den vier Ecken. Die Rückseite des Sarkophags für Maria Theresia und Franz Stephan zeigt hingegen einen Totenschädel mit darunter befindlichem Granatapfel (mit geöffneter Schale), der im Gesamtkontext als deutlicher Hinweis auf Unsterblichkeit und Auferstehung zu begreifen ist.

In den vier Kartuschen auf der Höhe des Hauptgesimses der Gruft ist je ein mit Knochen verbundener Totenschädel eingefügt – und dies nicht ohne Hintersinn: Die an dieser Stelle gleichsam emblematisch unterlegte isolierte Darstellung der Knochen und Schädel wird in den Malereien der Kuppelzone darüber sukzessive in den dynamischen Zusammenhang einer malerischen Gestaltung übergeführt, die den Übergang von den motivisch isolierten Knochen zu dem in malerischer Weise greifbar gemachten (Auferstehungs-)Leben kongenial wiederzugeben vermag. Diese Dynamik wird durch eine weiteren Kunstgriff unterstützt: Das stark profilierte Gesims unterteilt den Raum deutlich in zwei Geschosse, deren künstlerische Differenzierung dadurch kenntlich gemacht wird, dass die unteren Wandflächen unverziert, die oberen jedoch mit Mildorfers *stucco finto* überzogen sind.⁷²

Gerade die in der Vertikalen zu beobachtende markante Dynamisierung und die fast dramaturgisch unterlegte Steigerung des Szenischen unterstützen in allen Phasen das Spannungsverhältnis zwischen Malerei und Plastik, das inhaltlich durch die Typologie fundiert ist, deren Systematik nun aber in eine neue Form lebendiger Anschaulichkeit übertragen wird: Zwar kann die Ezechiel-Prophezeiung als Typus und das „Erwachen“ des Herrscherpaares als Antitypus gelesen werden; zugleich aber erfüllt sich die Überwindung des Todes erst in den mit neuem Leben ausgestatteten Gestalten der Kuppelmalereien. Wir sind somit mit dem Faktum konfrontiert, dass nicht einfach eine starre Kombination von Typus und Antitypus visualisiert wurde, sondern – mit Hilfe geschickt positionierter motivischer Überleitungen (Knochen und Totenschädel) – alle Anstrengungen darauf verwendet wurden, sensible Zonen des Übergangs zu schaffen, die darauf ausgerichtet sind, die rigide Emblematisierung des Todes über dem Kuppelgesims in einer Visualisierung der Auferstehung des Fleisches kulminieren zu lassen.

⁷¹ Zu deren Präsenz an Grabmälern: HENGERER 2007.

⁷² LEUBE-PAYER 2011, 163.

Doch nicht alle Elemente von Mildorfers Malereien können aus rein inhaltlichen Erwägungen erklärt werden: Für die Pendentifs stellte der Maler in den erwähnten Prager Entwurfszeichnungen zwei Möglichkeiten vor, von denen eine Variante eine antike Büste zeigt, während das andere, in der malerischen Umsetzung tatsächlich zur Ausführung gekommene Pendentif eine Schlangenerne mit kronenartiger Bekrönung aufweist.⁷³ Hier verzichtete man offensichtlich auf eine inhaltliche Aufladung der vier Zwickel zugunsten einer stereotypen Wiederholung des raumschaffenden, aber inhaltlich recht allgemeinen Urnenmotivs.

Die hier skizzierten zahlreichen Verbindungsmomente zwischen Malerei und Plastik beziehen sich zudem auf eine weitere essentielle kunsthistorische Traditionslinie, und zwar jene des Paragone, also des für die Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit so fundamentalen Wettstreits zwischen den künstlerischen Gattungen, unterstreichen doch gerade die Bemühungen des Malers Mildorfer und des Bildhauers Moll um die Sichtbarmachung der mit neuem Leben erfüllten Gebeine alle künstlerischen Anstrengungen, Bewegungsreichtum in jeder Hinsicht deutlich zu machen. Die Körper als solche – sowohl jene des Herrscherpaares als auch die der lebendig gemachten Figuren in der Kuppel – stehen somit im Zentrum der Aufmerksamkeit. Alle Bewegungen der handelnden Personen sind auf einen Mittelpunkt gerichtet – auf das strahlende Dreieck mit göttlichem Auge im Zentrum der Kuppel. Zu diesem streben sowohl die sich aufrichtenden Liegefiguren des Sarkophags als auch die langsam mit Leben erfüllten Gestalten der Prophezeiung Ezechiels. Auch scheint es ursprünglich eine Abstufung der Farbintensität von einer etwas kräftigeren Pigmentierung der Figuren direkt über dem Kuppelgesims bis zur Lichtglorie gegeben zu haben, die eine solche Aufwärtsbewegung zusätzlich unterstrichen haben könnte.⁷⁴ Bei genauerer Betrachtung der Malereien zeigt sich, dass sowohl die mit realem Leben agierenden Figuren direkt oberhalb des Konsolgesimses als auch die nahe dem Kuppelscheitel positionierten Engel den gleichen Adorationsgestus aufweisen,⁷⁵ der in einer orantenähnlichen Position von über dem Kopf ausgestreckten Armen besteht – somit hier eine Art motivischer Verähnlichung vorgeführt wird, welche die Dynamik der figuralen Aktionen innerhalb der Kuppel tendenziell als eine gleichgerichtete erkennen lässt. Nur das Blasen des Odems befähigt die Figuren sich aufzu-

⁷³ LEUBE-PAYER 2011, 158f., Abb. 108a (mit einem Hinweis auf die Verwendung dieses Motivs in der Kapelle des Esterházy-Schlusses in Pápa).

⁷⁴ Vgl. den entsprechenden Befund auf der Basis der Restaurierung durch das Bundesdenkmalamt im Jahr 2012.

⁷⁵ Der Betgestus der mit Leben erfüllten Gebeine ist bereits in Antonio Tempesta (1555–1630) Radierung aus dessen Zyklus zum Alten Testament überliefert, vgl. BUFFA 1984, 57, Nr. 219 (128).



Abb. 7: Wien, Kapuzinergruft, Maria-Theresien-Gruft, Adler unter dem Prunksarkophag
(© Archiv des Autors)

richten und eine den Engeln vergleichbare Haltung des Betens in Richtung Zentrum einzunehmen.

Ein dominierender vertikaler Bewegungszug zum Zentrum der Kuppel erfüllt somit den Raum – unterstrichen durch ein höchst kennzeichnendes, im Gesamtzusammenhang kaum sichtbares und von der Forschung nicht entsprechend ausgewertetes⁷⁶ Faktum: Unter dem vorderen Unterbau des Sarkophags ist ein mit ausgebreiteten Schwingen als tragend gegebener Adler eingefügt (Abb. 7). Die mächtige Liegestatt des Sarkophags wird somit nicht nur von den vier Eckstützen, sondern zudem von einem Adler gestützt. Damit wird der prominente ikonographische Typus der *consecratio* (Apotheose) an einer Stelle zitiert, wo man ihn erstens nicht erwarten würde und er zweitens in statischer Hinsicht auch keinen Sinn ergibt. Die *consecratio*, ein Rechtsakt, bei dem der Magistrat eine Sache als heilig erklärte, somit dem weltlich-menschlichen Bereich entzog und in die Welt der Götter führte, bezeichnet im konkreten Fall den Vorgang der Vergöttlichung des auf der Bettstatt befindlichen Kaiserpaares. Die christliche Auferstehungstypologie, die sich – wie oben skizziert – inhaltlich und motivisch im Spannungsfeld von Molls Sarkophag und Mildorfers Kuppelmalereien entfaltet, wird somit in höchst synkretistischer Weise um das im Adler wörtlich zitierte Moment der Apotheose des Kaiserpaares bereichert, das bei seiner Vergöttlichung als in den Himmel aufsteigend gedacht

⁷⁶ Vgl. GINHART 1925, 17 und HAWLIK-VAN DE WATER 1987, 148.

ist. Die consecratio kann darüber hinaus auch in anderen Gattungen dieser Zeit als zentrale Idee angesprochen werden, wurde doch etwa Kaiser Franz Stephan unter dem Titel einer „christlichen Apotheose“ in einer umfangreichen Publikation Alfonso Varanos verherrlicht.⁷⁷

Die eingangs vorgestellte antik-christliche Doppelfunktion der Ausstattung der maria-theresianischen Krypta aufgreifend, kann nun konstatiert werden, dass im konkreten Fall die christlich unterlegte Transitorik der Auferstehung des Fleisches durch einen prominenten antik-kaiserlichen Ritus, dem in Bezug auf die Visualisierung habsburgischer Herrscher verherrlichung seit dem frühen 17. Jahrhundert markante Bedeutung zukam,⁷⁸ gleichsam ergänzt wird. „Auffahren“ bzw. „Auferstehen“ kann somit im medienübergreifenden Ensemble des Prunksarkophags Molls und der Kuppelmalereien Mildorfers zweierlei bedeuten: Dazu gehört einmal die christliche Vorstellung von der Auferstehung der Toten, kulminierend in Mildorfers Fresken mit der Ezechiel-Vision in der Kuppelschale, zugleich aber die im tragenden Adler gegenwärtige Idee der antiken Auffahrt, der consecratio bzw. der Apotheose.⁷⁹

Um die damit präsente inhaltliche Ambiguität von Christentum und antikem Ritus⁸⁰ zu präzisieren, ist darauf hinzuweisen, dass die habsburgische Propaganda seit Leopold I. und Karl VI. vehement auf eine vielfältige Allegorisierung des Adlers und damit auf eine Identifikation mit

⁷⁷ VARANO 1768.

⁷⁸ VOCELKA 1985, 218f. (mit Abb.) (Stich von Aegidius II. Sadeler [Allegorie auf den Tod Kaiser Rudolfs II., † 1612]). Am deutlichsten wird dies in einer Medaille des Jahres 1705 auf das Ableben Leopolds I. mit dem auf einem Adler zum Himmel fahrenden Kaiser, vgl. KOVÁCS 1986, 67 (Abb.). Dieser Typus entspricht präzise einem in der römischen Antike entwickelten Schema, soll aber zugleich nicht den Blick auf die Tatsache verstellen, dass gerade in dieser Epoche zahlreiche Bildtypen für die Visualisierung der consecratio auf Medaillen Anwendung fanden, die ein breites ikonographisches Spektrum zeigen, das vom Adler mit geöffneten Schwingen bis zum Pfau reichen kann, vgl. die Abbildungen bei BEGERUS (um 1696, 696 [Julia Domna, † 217] u. 756 [Claudius Gothicus, † 270]). Ein weiteres grundlegendes Referenzwerk für die frühneuzeitliche Apotheose bildet das 1634 fertiggestellte Deckenbild mit der Verherrlichung des englischen Königs Jakob I. (auf einer Weltkugel mit darunter befindlichem Adler) in Peter Paul Rubens' Ausstattung des Londoner Palastes Whitehall, vgl. MARTIN 2005, I, 185–208; II, fig. 69–85. Zu differenzieren ist die Apotheose dieser Ausprägung grundsätzlich von dem ebenfalls auf einem Adler sitzenden Jupiter, wie er Phaeton stürzt, so etwa in einer Medaille auf den Sieg Prinz Eugens in der Schlacht von Malplaquet (1709), vgl. Histoire 1740, 104f. (Abb.).

⁷⁹ Im Gegensatz zum weiten Apotheose-Begriff, wie ihn etwa L'ORANGE 1947 unter Einschluss der Porträtplastik vertritt, steht eine Fokussierung der ikonographischen Typen der antiken consecratio auf Verstirnung und Adlerflug, vgl. BECHTOLD 2011.

⁸⁰ Es wäre noch zu untersuchen, in welchem Verhältnis diese spezifische Art der Polysymbolik in der maria-theresianischen Ära zu den älteren Traditionen habsburgischer Repräsentation – etwa unter Rudolf II. (vgl. VOCELKA 1981, 83) – steht.

dem Reich setzte.⁸¹ Gleichzeitig wurde dem Adler, der in der Druckgraphik meistens gekrönt und mit Schwert und Szepter dargestellt wird, häufig eine prominente biblische Devise beigegeben: *Sub umbra alarum tuarum* (Ps 17,8): „unter dem Schutz deiner Flügel“. Damit sollte die Fürsorge des Herrschers zum Ausdruck gebracht werden, stets für seine Untertanen zu sorgen und sie zu beschützen.⁸² Wenn es etwa in Franciscus Xaverius Dornns unpaginierter Publikation „Glorwuerdigster Einflug, und Einzug des Adlers In Sein voriges Nest, Das ist: In das uralt-Oesterreichisch-Wienerische Adlers-Hauß, Beyden allerhoechsten gecroenten Haeupteren Francisco I. Neu-erwaelhten, und gecroenten Roemischen Kayser, [...]“ (Augsburg o. J. [1745])⁸³ darum geht, verschiedene Vogelarten an einem Disput zu beteiligen, der sich um Franz Stephan und Maria Theresia dreht, dann erscheint diese Adlersymbolik auf einer raffinierten Ebene exegetisiert, wobei wiederum das Buch Ezechiel eine Schlüsselrolle spielt. Am Schluss dieses Textes wird ein Vergleich imaginiert, dessen hoher Grad an Anschaulichkeit geradezu danach strebt, in ein wirkliches „Bild“ umgesetzt zu werden: *Lerch: Vivat! Franciscus solle leben, / der grosse Adler mit grossen Flueglen [sic]!* Der hier gegebene Hinweis auf Ez 17,3 macht die biblische Anleihe bewusst, die bei dieser kaiserlichen *intitulatio* mitschwingt. Während Franz Stephan der Kategorie der – bereits in der habsburgischen Panegyrik des 17. Jahrhunderts ausführlich ausgewerteten – *aquila grandis* (nach Ez 17,3f.)⁸⁴ zugeordnet wird, erscheint Maria Theresia als „Apokalyptische Frau“: *Nachtigall: Vivat! Theresia beyneben, / jenes starcke Weib, der von dem grossen Adler / zwey Fluegel seynd worden gegeben!* Auch hier verzichtete man nicht auf die Anführung des entsprechenden biblischen Belegs (Apk 12,14). Am Schluss der Publikation wird dem Kaiser die Verehrung des Pelikans empfohlen – nicht ohne Grund in der traditionsreichen Symbolik der Selbstaufopferung bzw. der Eucharistie mit Verweis auf den Pelikan als dem vorbildlichen Exempel christlichen Handelns: *Verehr den Pelican! [...] nur disen [sic] Medicum rueff an, / ver-*

⁸¹ Für die ausgeprägte Adlersymbolik unter Kaiser Leopold I. siehe PALAZZI 1679 und Aquilae 1705. KHUEN 1665 nahm den Adler als Ausgangspunkt für biblische Meditationen.

⁸² Wichtigstes Beispiel einer Konzeption unter dem Leitmotiv dieses Psalmverses ist die Deckendekoration des „Großen Ratssaales“ (1713/14) im Alten Wiener Rathaus, vgl. JÄGER-SUNSTENAU 1972.

⁸³ Vgl. hier auch WIELAND 1745, der Franz Stephans Rückkehr nach der Kaiserkrönung allegorisch mit Mitteln der Adlermetaphorik beschreibt.

⁸⁴ Die Bedeutung dieser Ezechiel-Stelle liegt einerseits in der Querverbindung zur heraldischen Symbolik, wie dies auch bei LAPIDE (1717, 787–789) deutlich wird, andererseits veranschaulicht dieser Passus den Flug des Adlers zum Himmel, somit auch einen Aspekt der *divina ascensio*, vgl. PINTUS 1568, 284.

*ehr den Pelican!*⁸⁵ Dornns Schrift steht mit ihrer Symbolik allerdings nicht isoliert: So ist hier etwa eine Totenrede des Regularkanonikers Ambrosius Jancko aus Bruck zu erwähnen, die dieser am 21. Dezember 1780 in Znaim auf die kurz zuvor verstorbene Maria Theresia hielt. Im Titel der Predigt wird einerseits wiederum auf die „Apokalyptische Frau“ hingewiesen sowie andererseits mit einem speziell auf Maria Theresia umgemünzten Zitat nach Mt 12,42 auf die verstorbene (und zum Gericht wiederkehrende!) Regentin angespielt: *Die Königin aus den östlichen Reichen wird auf-erstehen, sagt der Heiland,*⁸⁶ heißt es hier; die Vulgata spricht von *regina austri surget in iudicio*. Dieser feinsinnige textliche Einschub bei Jancko, der wohl durch den Passus *regina austri* und die damit verbundene Möglichkeit der Allusion auf *Austria* motiviert wurde,⁸⁷ erscheint im konkreten Kontext umso bedeutender, als genau an dieser Stelle des neutestamentlichen Bibeltexes Gerichtsthematik und Auferstehungsprophezeiung mit einem Hinweis auf Jona (Mt 12,40)⁸⁸ – mithin also für die Deckenmalereien Mildorfers essentielle Phänomene – eine zentrale Rolle spielen.

Die in der maria-theresianischen Krypta der Kapuzinergruft gegebene Einbettung der habsburgischen Herrscherverherrlichung in einen umfassenden christlichen wie antiken Zusammenhang eröffnet sich in ihrem besonderen Innovationsgrad im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Werken: Das bekannte Motivbild (um 1750?) mit Maria Theresia und ihrem Gatten Franz Stephan in der Frauenkirche, der ehemaligen Augustiner-Klosterkirche und späteren Hofkirche in Baden bei Wien,⁸⁹ das die beiden Namenspatrone des kaiserlichen Paares, Franz von Assisi und Theresia von Ávila, in Anbetung des Lammes (auf dem Buch der Apokalypse mit den sieben Siegeln) darstellt, steht noch ganz in der Tradition des Stifterbildnisses und kombiniert in statischer Weise die Adoration des *Agnus Dei* der als Namenspatrone ausgezeichneten Monarchen mit der Stadtvedute Wiens. Nichts von diesem traditionellen und festgefügteten Schema ist in der Maria-Theresien-Gruft zu finden: Hier scheint es vielmehr so, als ob ein architektonisches Gebilde eigens für den Zweck einer raffinierten in-

⁸⁵ TELESKO 2009, 392.

⁸⁶ Abgedruckt in: Denkmäler 1785, 25 („prosaischer Theil“); grundsätzlich: ZIMMERMANN 1999.

⁸⁷ Nicht ohne Grund existiert besonders zu Mt 12,42 eine habsburgische emblematische Tradition, die essentiell auf der Adlersymbolik beruht, vgl. VISTARINI / CULL 1999, 42, Nr. 33. Die Verbindung dürfte aber älter sein, setzte doch bereits ABRAHAM A S. CLARA (1684, 14), in einer Lobrede auf den hl. Leopold, unter Bezug auf Hab 3,3 (*Deus ab Austro veniet*) Maria und Österreich in eins.

⁸⁸ Jon 3 ist zudem eine der alttestamentlichen Lesungen (*Prophetia decima*) in der Liturgie des Karsamstags, vgl. Missale 1758, 170f.

⁸⁹ RESSEL 1982, 31f., Abb. 15.

haltlichen *und* künstlerischen Verbindung zwischen Malerei und Skulptur entworfen worden ist.⁹⁰

Das in der Ausstattung der Gruft zu beobachtende mediale Zusammenspiel (Abb. 8) wirft zugleich auch die Frage nach weiteren dynastischen Deutungspotentialen des zentralen Ezechiel-Kapitels 37 auf: Insbesondere ist hier auf die Wiedervereinigung Israels und Judas (nach Ez 37,15–28) hinzuweisen: Mit aller Vorsicht könnte Ez 37,22 mit dem darin gegebenen Hinweis, dass sich die beiden genannten Stämme zu einem „einzigem Volk“ vereinigen, einen „einzigem König“ haben sollen und nicht länger „zwei Völker sein werden“, auf die Vereinigung der Häuser Habsburg und Lothringen anlässlich der Hochzeit zwischen Maria Theresia und Franz Stephan (1736) anspielen:⁹¹ die Neuerschaffung des nunmehr geeinten Volkes Israel nicht nur als Vorausdeutung der endgültigen Wiederherstellung des Gottesvolkes am Ende der Zeiten, sondern nun – politisch und höchst konkret – der habsburgisch-lothringischen Dynastie?⁹² Aus dieser Perspektive würde die visionäre Antwort des Propheten Ezechiel, ob nach den einschneidenden Ereignissen der Zerstörung des Tempels an eine Wiederherstellung Israels überhaupt noch zu denken sei,⁹³ auf die Rettung der habsburgisch-lothringischen Dynastie nach dem „Österreichischen Erbfolgekrieg“ zu beziehen sein, unterstreicht doch der Maria Theresia zugeordnete, linksseitige Tugendkatalog am Kopf des Prunksarkophags unter Hinweis auf die Nennung habsburgischer Tugenden (*pietas* und *constantia*)⁹⁴ überdeutlich ihre zentrale Rolle als Garantin des Überlebens und Weiterbestehens der Dynastie (*SOLA FERE SED DEO NIXA PIETA-*

⁹⁰ Dieser Aspekt rückt einmal mehr die Frage nach der wohl kaum zu rekonstruierenden Autorschaft des Konzepts der Gruft ins Zentrum, wiewohl unter Bezug auf den wichtigen methodischen Ansatz von YONAN (2011, 10f.) neben dem „problem of intention“ ebenso intensiv danach gefragt werden sollte, in welcher Weise künstlerische Aufträge dieser Art als Statements *über* Maria Theresia bzw. das Herrscherhaus insgesamt zu lesen sind. Sicher scheint, dass in der Ära Maria Theresia nicht mehr annähernd von einem tendenziell geschlossenen herrscherideologischen System – wie unter Karl VI. – die Rede sein kann, sondern vielmehr der Primat schriftlich formulierter Konzepte aus der Hand erfahrener Concettisten von einer neuen Balance zwischen Konzepturen und bildenden Künstlern abgelöst worden sein dürfte. Zu dieser Frage der Definition habsburgischer „Kunstpolitik“: TELESKO 2010b, 152f.

⁹¹ Kaum haltbar dürfte der Vorschlag von LEUBE-PAYER (2011, 161) sein, in diesen Ezechiel-Versen ein „Gleichnis für die eigene, noch nicht lange überwundene schismatische Vergangenheit der Kirche“ zu sehen.

⁹² Zentral in dieser Hinsicht ist das Deckenfresko Franz Anton Maulbertschs (1776) im „Riesensaal“ der Innsbrucker Hofburg mit dem Triumphzug des österreichischen und lothringischen Fürstenhauses, vgl. ANDERGASSEN 2007, 130, Nr. 93 (mit Lit.).

⁹³ Vgl. KAMMERER 1968, 48–59.

⁹⁴ Diese Tugenden gehen ihrerseits auf den in der römischen Antike ausgeprägten Kanon zurück; zur *pietas* Maria Theresias vgl. SCHMAL 2001, 209–214.



Abb. 8: Wien, Kapuzinergruft, Maria-Theresien-Gruft, Kuppelfresken Josef Ignaz Mildorfers und Prunksarkophag aus der Froschperspektive (© Bundesdenkmalamt, Wien)

TE ET CONSTANTIA PATERNA REGNA CONTRA HOSTES POTENTISS. ADSERVIT)⁹⁵. Die zahlreichen Leichenpredigten auf ihren Gemahl Franz I. Stephan (1765) vermögen darüber hinaus anschaulich zu zeigen, wie sehr – gerade mit Hilfe des Alten Testaments und der damit eng verbundenen Stammvater- und Patriarchen-Terminologie⁹⁶ – eine Stilisierung des Kaisers zum „zweiten Stammvater Habsburgs“⁹⁷ forciert wurde. Die insgesamt auffällige Präsenz des Buches Ezechiel für Zwecke dynastischer Verherrlichung unterstreicht überdies auch eine „Rede, bey feyerlicher Uebersetzung der Kais. Königl. auch Herzoglich-Oesterreichischen höchsten Leichen in das Fürstl. Stift St. Blasien [...]“ im Kontext der von Maria Theresia veranlassten *translatio* habsburgischer Leichname nach St. Blasien im Jahr 1770: Im Text werden die alttestamentliche Gräberöffnung und die in der Folge mit Leben erfüllten Gebeine (nach Ez 37,12) unmittelbar auf das Erzhaus Habsburg bezogen.⁹⁸

Die Analyse der Gruft zeigt eine Vielzahl von miteinander verwobenen inhaltlichen Bezügen, die sowohl auf die *dynastische* als auch die *sakrale* Ebene bezogen werden können: Der Gedanke der christlichen Auferstehung ist ebenso präsent wie die nach dem „Österreichischen Erbfolgekrieg“ wiederauferstandene Dynastie. Als im besten Wortsinn synkretistisch zu bezeichnen ist die weitausgreifende, antike wie christliche Konnotationen umfassende Konzeption des Prunksarkophags. Obwohl die Typologie als traditionelles Strukturprinzip vielfach wiederkehrend zur Anwendung gebracht wird, tritt sie in neuem Gewand auf, da nun das erwachende Herrscherpaar den biblischen Antitypus ersetzt und damit in innovativer Form Profangeschichte an die Heilsgeschichte gekoppelt wird. Vermittelt wird dies alles aber nicht auf logozentrischer Basis, was letztlich die Deutungshoheit eines übergreifenden schriftlichen Vorwurfs zur Voraussetzung hätte, sondern in den für die visuelle Gegenwart der Repräsentation neu entdeckten Dimensionen des Erzählerischen und Szenischen, deren Relevanz wiederum untrennbar mit dem multimedialen Charakter der Ausstattung verknüpft ist.

⁹⁵ HAWLIK-VAN DE WATER 1987, 155.

⁹⁶ Vgl. hier besonders: SAILER 1765, 34 (*Er starb jähling, und in den Armen seines Sohnes starb er, wie Jakob der Patriarch*), mit umfangreichen Bezügen von Gn 49,32–50,1 auf die Umstände des Todes Franz Stephans im Jahr 1765.

⁹⁷ GRIEMERT 2010, 5.

⁹⁸ Uebersetzung 1770, 23–38 (eingelegt in: HHStA, Zeremonialakten, Sonderreihe [ZA SR] 73). Der Text beginnt mit einem Zitat nach Ez 37,11f. und schlägt in der Folge eine unmittelbare Brücke zur *translatio* Maria Theresias (23f.): Demnach wird in typologischer Sichtweise das Kloster von St. Blasien durch diese Übertragung zu einem *neu gesegneten Land Israel* (25).



Abb. 9: Josef Wenter: Kaiserin Maria Theresia, Wien, Burgtheater, 1944, Maria Theresia (Hedwig Bleibtreu) in Witwentracht vor dem Prunksarkophag
(© Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv und Grafiksammlung)

Die Gegenwart des habsburgischen Mythos Maria Theresias ist in vielen Gattungen und Medien weit bis in das 20. Jahrhundert hinein spürbar.⁹⁹ In Josef Wenters am 4. Mai 1944 im Wiener Burgtheater uraufgeführtem Schauspiel „Kaiserin Maria Theresia“ wird dieser Umstand zusätzlich daran deutlich, dass pazifistisch anmutende Äußerungen der Regentin demonstrative Beifallskundgebungen des Publikums auslösten, was zur Folge hatte, dass Joseph Goebbels den Text immer wieder verkürzen ließ.¹⁰⁰ Eine besondere Signifikanz dieses Theaterstücks ist auch untrennbar mit dem Faktum verbunden, dass eine Ikone des Burgtheaters, Hedwig Bleibtreu (1868–1958),¹⁰¹ Maria Theresia spielte. Eine historische Aufnahme

⁹⁹ TELESKO 2012, 177–224.

¹⁰⁰ LISKAR 1990, 148f.

¹⁰¹ DOUBLIER / ZELENY 1948, 411–414.

(Abb. 9) zeigt die Schauspielerin in der Rolle der Herrscherin in Witwen-tracht vor dem Prunksarkophag,¹⁰² der auch aus dieser Perspektive und unter dem Gesichtspunkt des Gesprächs der Kaiserin mit dem Kapuziner-guardian über Tod und Frieden in Wenters Stück mit neuer Bedeutung aufgeladen gleichsam zu einem anregend-sinnstiftenden Reflexionsort wird, an dem sich das Nachsinnen über richtiges politisches Handeln in der Gegenwart des Todes ständig neu entzündet.

Bibliographie

- ABRAHAM A S. CLARA (1684): *Astriacus Austriacus* [...]. Salzburg.
- ANDERGASSEN, LEO (2007): Barocke Wand- und Deckenmalerei. In: PAUL NAREDI-RAINER / LUKAS MADERSBACHER (Hg.): *Kunst in Tirol*. Bd. 2. Innsbruck / Wien / Bozen, 93–130.
- Aquilae 1705 = *Aquilae virtutum Leopoldinarum symbolicae imagines*. Innsbruck 1705.
- ASCHENBRENNER, WANDA / SCHWEIGHOFER, GREGOR (1965): *Paul Troger. Leben und Werk*. Salzburg.
- AST, DORIS (1977): *Die Bauten des Stifts Salem im 17. und 18. Jahrhundert. Tradition und Neuerung in der Kunst einer Zisterzienserabtei*. Wiesbaden.
- BAUER, HEINZ / HOHMANN, FRIEDRICH GERHARD (1969): *Der Dom zu Paderborn*. 2. Aufl. Paderborn.
- BECHTOLD, CHRISTIAN (2011): *Gott und Gestirn als Präsenzformen des toten Kaisers. Apotheose und Katasterismos in der politischen Kommunikation der römischen Kaiserzeit und ihre Anknüpfungspunkte im Christentum*. Göttingen.
- BEELITZ, FRIEDRIKE (1997): „Vereint in alle Ewigkeit“. *Das Grabmal Maria Theresias und Franz Stephans von Lothringen von Balthasar Ferdinand Moll*. Geisteswissenschaftliche Diplomarbeit (ungedruckt). Univ. Wien.
- BEELITZ, FRIEDRIKE (1999): „Vereint in alle Ewigkeit“. *Balthasar Ferdinand Molls Grabmal von Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen*. In: *Belvedere 5*, H. 1, 50–63.
- BEGERUS, LAURENTIUS (um 1696): *Thesauri electoralis Brandenburgici continuatio: sive Numismatum Romanorum [...] series selecta*. Bd. 2. Köln o. J.
- BÉHAR, PIERRE / MOUREY, MARIE-THÉRÈSE / SCHNEIDER, HERBERT (Hg.) (2011): *Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunsttischlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias*. Hildesheim / Zürich / New York (Documenta Austriaca. Literatur und Kultur in den Ländern der ehemaligen Donaumonarchie; 2).
- BEHRMANN, CAROLIN (2007): *Die Gräber der Günstlinge. Zu den Grabmonumenten der Kardinäle René de Birague und Jules Mazarin in Paris*. In: CAROLIN BEHRMANN / ARNE KARSTEN / PHILIPP ZITZLSPERGER (Hg.): *Grab – Kult – Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung*. Köln / Weimar / Wien, 131–158.
- BIEDERMANN, GOTTFRIED / GMEINER-HÜBEL, GABRIELE / RABENSTEINER, CHRISTINE (1995): *Bildwerke. Renaissance – Manierismus – Barock. Gemälde und Skulpturen aus der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz*. Klagenfurt o. J.

¹⁰² Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, 248.724-A. Die entsprechende Handlung stellt dem Textbuch zufolge den Beginn der ersten Szene im dritten Akt dar, vgl. WENTER 1944, 90–94.

- BINDMAN, DAVID / BAKER, MALCOLM (1995): *Roubiliac and the Eighteenth-Century Monuments. Sculpture as Theatre*. New Haven / London.
- BLOCK, DANIEL I. (1992): *Beyond the Grave: Ezekiel's Vision of Death and Afterlife*. In: *Bulletin for Biblical Research* 2, 113–141.
- BLUNK, JULIAN (2011): *Das Taktieren mit den Toten. Die französischen Königsgrabmäler in der Frühen Neuzeit*. Köln / Weimar / Wien (Studien zur Kunst; 22).
- BÖCKH, FRANZ HEINRICH (1823): *Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenz-Stadt Wien und ihrer nächsten Umgebungen [...]*. 1. Teil. Wien.
- BUFFA, SEBASTIAN (Hg.) (1984): *The illustrated Bartsch*. Bd. 35: Antonio Tempesta. New York.
- BYNUM, CAROLINE WALKER (1995): *The Resurrection of the Body in Western Christianity. 200–1336*. Columbia University.
- CALMET, AUGUSTIN (1759): *Commentarius literalis in omnes libros veteris et novi Testamenti*. Bd. 6. Augsburg.
- COCCEIUS, JOHANNES (1669): *Prophetia Ezechielis cum Commentario*. Amsterdam.
- CULLMANN, OSCAR (1986): *Unsterblichkeit der Seele oder Auferstehung der Toten? Antwort des neuen Testaments*. Stuttgart.
- DANIEL, UTE (2000): *Überlegungen zum höfischen Fest der Barockzeit*. In: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 72, 45–66.
- DASSMANN, ERNST u. a. (Hg.) (1988): *Reallexikon für Antike und Christentum*. Bd. XIV. Stuttgart.
- Denkmäler 1785 = Denkmäler dem unsterblichen Andenken Marien Theresiens gewidmet*. Wien 1785.
- DOMBROWSKI, DAMIAN (2001): *Die Grablege der sächsischen Kurfürsten zu Freiberg. Ideelle Dimensionen eines internationalen Monuments*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 234–272.
- DOUBLIER, GERTRUD / ZELENY, WALTER (1948): *Hedwig Bleibtreu. Wesen und Welt einer großen Burgschauspielerin (zu deren Geburtstag am 23. Dezember 1948)*. Wien.
- FLEISCHER, JULIUS (1932): *Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790*. Wien (Quellenschriften zur barocken Kunst in Österreich und Ungarn; 1).
- FREINDALLER, FRANZ (1780): *Trauerrede auf die Allerdurchlauchtigste, Großmächtigste, weiland Römische Kaiserinn, Königinn, Maria Theresia, Königinn von Ungarn, Böhmeim, Dalmatien, Kroatien, Gallizien, Lodomerien, [...] als für Ihre Kaiserliche, Königl. Apostol. Majestät den 21sten Christmonats 1780. in der Kollegiatkirche der regulirten Chorherren des heiligen Augustin zu St. Florian in Oberösterreich das erste feyerliche Seelenamt gehalten wurde*. Wien.
- FÜSSEL, MARIAN / WELLER, THOMAS (2005): *Einleitung*. In: MARIAN FÜSSEL / THOMAS WELLER (Hg.): *Ordnung und Distinktion. Praktiken sozialer Repräsentation in der ständischen Gesellschaft*. Münster/W. (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496; 8), 9–22.
- GALL, ERNST / HEYDENREICH, LUDWIG HEINRICH (Hg.) (1954): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. 3. Stuttgart.
- GAMERITH, ANDREAS (2001): *„Voca me cum benedictis.“ Der Freskenzyklus Paul Trogers in der Kuefsteinschen Gruftkapelle in Röhrenbach*. In: *Das Waldviertel* 50, 1–28.
- GARAS, KLARA (1980/81): *Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer*. In: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 24/25, H. 68/69, 93–131.
- GINHART, KARL (1925): *Die Kaisergruft bei den PP. Kapuzinern in Wien*. Wien (Österreichs Kunstdenkmäler; 3).

- GINZBURG, CARLO (1992): Repräsentation – das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand. In: *Freibeuter*, H. 53, 3–23.
- GRESHAKE, GISBERT / KREMER, JACOB (1986): *Resurrectio mortuorum*. Zum theologischen Verständnis der leiblichen Auferstehung. Darmstadt.
- GRIEMERT, ANDRÉ (2010): Franz I. Stephan (1708–1765). Da er bestimmt war ein Vater eines [...] Joseph zu seyn. Franz Stephans Leichenpredigten als Medien thesesianischer Erinnerungspolitik. In: *Leben in Leichenpredigten 03/2010*, hg. von der Forschungsstelle für Personalschriften, Marburg/L. [www.personalschriften.de/leichenpredigten/artikelserien/artikelansicht/details/franz-i-stephan-1708-1765.html, Stand 13.1.2014].
- HÄLLSTRÖM, GUNNAR AF (1988): *Carnis Resurrectio*. The Interpretation of a Credal Formula. Helsinki (Societas Scientiarum Fennica – Commentationes Humanarum Litterarum; 86).
- HAWLIK-VAN DE WATER, MAGDALENA (1987): *Die Kapuzinergruft*. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien. Wien / Freiburg im Breisgau / Basel.
- HECK, KILIAN (2000): Grabmonumente als soziale Raumbildung. Das Grabmal für Dietrich von Fürstenberg und die Grabdenkmale des Domkapitels im Paderborner Dom. In: *Bildnis, Fürst und Territorium*. Bearb. v. ANDREAS BEYER. München / Berlin (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur; 2), 141–153.
- HENGERER, MARK SVEN (2007): The Funerals of the Habsburg Emperors in the Eighteenth Century. In: MICHAEL SCHAICH (Hg.): *Monarchy and Religion. The Transformation of Royal Culture in Eighteenth-Century Europe*. London / Oxford (Studies of the German Historical Institute London), 367–394.
- HENGERER, MARK SVEN (2007): Knochen und das Grabmal der europäischen Frühneuzeit. Ein Beitrag zu Typologie und Anatomie. In: *Nova Acta Leopoldina N. F.* 94, 123–144.
- HERSCHE, PETER (1977): *Der Spätjansenismus in Österreich*. Wien (Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs; 7. Schriften des DDr. Franz Josef Mayer-Gunthof-Fonds; 11).
- Histoire 1740 = Histoire du prince François Eugène de Savoie [...]*. Bd. 4. Amsterdam 1740.
- HOLLEGER, MANFRED (2002): „Erwachen vnd aufsten als ein starcker stryter.“ Zu Formen und Inhalt der Propaganda Maximilians I. In: KAREL HRUZA (Hg.): *Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit (11.–16. Jahrhundert)*. Wien (Denkschriften; 307. Forschungen zur Geschichte des Mittelalters; 6), 255–272.
- HÖLSCHER, TONIO (1967): *Victoria Romana*. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr. Mainz.
- HOLZMAYR, WOLFGANG (1780): *Trauerrede auf Marie Theresie [...]*. Steyr o. J.
- Iconologie 1644 = Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs Images, Emblemes [...]*. Tirée des Recherches et des Figures de Cesare Ripa, moralisées par JEAN BAUDOIN. Teil 2. Paris 1644.
- Irenäus 1912 = Des hl. Irenäus fünf Bücher gegen die Häresien*, übers. v. ERNST KLEBBA. Kempten / München 1912 (Bibliothek der Kirchenväter. Des hl. Irenäus ausgewählte Schriften; II).
- JÄGER-SUNSTENAU, HANNS (1972): Embleme und Wappen als Deckenschmuck. In: *Wiener Geschichtsblätter* 27, Sonderheft (Wien und sein Altes Rathaus), 476–490.
- JOHNSON, CESARE (1985): *Le provvidenze più memorabili nella Lombardia austriaca date sotto il regno di Maria Teresa in medaglie*. In: *Medaglia* 13, 7–57.
- Kaiserin Theresiens Wiederkehr 1788 = Kaiserin Theresiens Wiederkehr nach der Oberwelt*. Wien 1788.

- KAMMERER, JOHANN (1968): Die Auferstehung der Toten im Alten Testament als Element der eschatologischen Restauration des Bundesvolkes Israel. Phil. Diss. (ungedruckt). Univ. Wien.
- KHUNEN, JOHANNES (1665): *Aquila grandis*. München.
- KNAPP, ULRICH (1998): Ehemalige Zisterzienserrheinsabtei Salem. 3. Aufl. Regensburg (Große Kunstführer; 74).
- KÖNIG, ULRIKE (1976): Balthasar Ferdinand Moll. Ein Bildhauer des Wiener Spätbarock. Phil. Diss. (ungedruckt). Univ. Wien.
- KOVÁCS, ELISABETH (1986): Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch. In: RUPERT FEUCHTMÜLLER / ELISABETH KOVÁCS (Hg.): *Welt des Barock* [Katalog der Oberösterreichischen Landesausstellung]. Wien, 53–86.
- KREUZER, ERNST (1964): Zwiefalten. Forschungen zum Programm einer oberschwäbischen Benediktinerkirche um 1750. Phil. Diss. (ungedruckt). Univ. Berlin.
- KURZBÖCK, JOSEPH EDLER VON (1779): *Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens. Ein Handbuch für Fremde und Inländer*. Wien.
- LAPIDE, CORNELIUS A (1717): *Commentarius in quatuor Prophetas Maiores*. Venedig.
- LERSCH, THOMAS (1993): *Remarques sur quelques sculptures de la rotonde des Valois*. In: GENEVIÈVE BRESCH-BAUTIER (Hg.): *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*. Actes du colloque organisé au musée du Louvre. 26./27. Octobre 1990. Paris, 89–111.
- LEUBE-PAYER, ELISABETH (2011): *Joseph Ignaz Mildorfer 1719–1775. Akademieprofessor und savoyisch-liechtensteinischer Hofmaler*. Wien / Köln / Weimar.
- LINDEMANN, BERND WOLFGANG (1989): Bemerkungen zu Kanzel und Taufgruppe in Ottebeuren. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43, H. 1, 73–93.
- LISKAR, GUDRUN (1990): Die Auswirkungen der nationalsozialistischen Kulturpolitik auf den Spielplan des Wiener Burgtheaters. Geisteswissenschaftliche Diplomarbeit (ungedruckt). Univ. Wien.
- L'ORANGE, HANS PETER (1947): *Apotheose in Ancient Portraiture*. Oslo u. a. (Institutet for Sammenlignende Kulturforskning; Ser. B, XLIV).
- LORENZ, HELLMUT (Hg.) (1999): *Barock*. München / London / New York (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich; 4).
- MALOTTKI, HANS VON (Hg.) (1993): *Kloster Seon: Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur der ehemaligen Benediktinerabtei Weißenhorn*.
- MAREK, KRISTIN (2011): *Drei Körper des Königs. Körpersymbolik im englischen Mittelalter*. In: ELIZABETH HARDING / NATALIE KRENTZ (Hg.): *Symbolik in Zeiten von Krise und gesellschaftlichem Umbruch. Darstellung und Wahrnehmung vormoderner Ordnung im Wandel*. Münster/W. (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs; 496), 165–177.
- MARTIN, GREGORY (2005): *The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*. 2 Bde. London (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard; XV/1–2).
- MEULEN, NICOLAJ VAN DER (2001): *Weltsinn und Sinneswelten in Zwiefalten*. [<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/fofu/meulen.pdf>, Stand 13.1.2014].
- Missale 1758 = Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini [...]*. Wien / Prag / Triest 1758.
- MONTAGU, JENNIFER (1986): „Medals“ in Roman Baroque Sculpture. In: *The Medal 1986*, Nr. 9 (special issue), 55–63.
- NEUSS, WILHELM (1912): *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*. Münster (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens; H. 1–2).

- NIEGL, MANFRED ALOIS (1980): Die archäologische Erforschung der Römerzeit in Österreich. Eine wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung. Wien 1980 (Denkschriften; 141).
- Ode 1767 = Ode auf die Genesung [...] Marien Theresiens. Wien 1767.
- Officium 1763 = Officium defunctorum, dicendum in die omnium fidelium defunctorum, in die depositionis et in Anniversario alicujus Defuncti, cum una tantum Oratione. Wien 1763.
- P. ABUNDIUS (1757): Lob- und Dank-Rede ueber die den 18. Junii 1757 von der kais. Königl. Armee wider die königl. Preussische [sic] Waffen bey Planian in Böhien erworbene Höchst-ansehnliche Victori [...]. Steyr o. J.
- PALAZZI, GIOVANNI (1679): Aquila Austriaca. Venedig.
- PANOFSKY, ERWIN (1964): Grabplastik. Vier Vorlesungen über den Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini. Hg. v. HORST W. JANSON. Deutsche Ausgabe. Köln.
- PAYER, ELISABETH (1967): Der Maler Josef Ignaz Mildorfer (1719–1775). Phil. Diss. (ungedruckt). Univ. Wien.
- PETRASCH, JOSEPH FREIHERR VON (1747): Rede bey Gelegenheit des Hohen Nahmens-Tages [sic] Ihro Majestät [...] Maria Theresia, Reden und Gedichte, welche den 15. Wein-Monat im Jahr 1747 in der Gelehrten Gesellschaft der Unbekannten abgelesen worden. Wien o. J.
- PEZZL, JOHANN (1816): Beschreibung der Haupt- und Residenz-Stadt Wien. 4. Aufl. Wien.
- PIGLER, ANDREAS (1957): Portraying the Dead. Painting – Graphic Art. In: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae 4, 1–75.
- PIGLER, ANDREAS (1974): Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. 1. 2. Aufl. Budapest.
- PINTUS, HECTOR (1568): In Ezechielem Prophetam Commentaria. Salamanca.
- PONA, FRANCESCO (1645): Cardiomorphoseos. Verona.
- PREISS, PAVEL (1970): Zeichnungen von Josef Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 24, H. 3–4, 159–165.
- PROBSZT-OHSTORFF, GÜNTHER (1963): Erzherzogin Maria Anna als Numismatikerin. In: Carinthia I 153, H. 3–4, 535–547.
- RAHNER, KARL (1953/54): Auferstehung des Fleisches. In: Stimmen der Zeit 79, H. 2, 81–91.
- REQUATE, JÖRG (1999): Medien und Öffentlichkeit als Gegenstände historischer Analyse. In: Geschichte und Gesellschaft 25, 5–32.
- RESSEL, JOHANNES (1982): Kirchen und Kapellen, religiöse Gedenksäulen und Wegzeichen in Baden bei Wien. Ein Beitrag zur Geschichte, Heimatkunde und Kunstgeschichte. 2. Aufl. Baden bei Wien.
- Rituale 1755 = Rituale Romano-Viennense [...]. Wien 1755.
- SAILER OPRAEM, SEBASTIAN (1765): Trauerrede auf Franciscus den ersten dieses Namens [...]. Augsburg.
- SÁNCHEZ, GASPAR (1619): In Ezechielem et Daniele prophetas commentarii. Lyon.
- SCHEMPER-SPARHOLZ, INGEBORG (1996): Das Münzbildnis als kritische Form in der höfischen Porträtplastik des 18. Jahrhunderts in Wien. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 92, 165–188.
- SCHEMPER-SPARHOLZ, INGEBORG (2005): Grab-Denkmäler der Frühen Neuzeit im Einflußbereich des Wiener Hofes. Planung, Typus, Öffentlichkeit und mediale Nutzung. In: MARK SVEN HENGERER (Hg.): Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit. Köln / Weimar / Wien, 347–370.
- SCHMAL, KERSTIN (2001): Die Pietas Maria Theresias im Spannungsfeld von Barock und Aufklärung. Religiöse Praxis und Sendungsbewußtsein gegenüber Familie, Untertanen und Dynastie. Frankfurt am Main u. a. (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte; 7).
- SCHMAUS, MICHAEL (1941): Katholische Dogmatik. Bd. III/2. München.

- SCHÖPFLIN, KARIN (2009): The Revivification of the Dry Bones: Ezekiel 37: 1–14. In: TOBIAS NICKLAS / FRIEDRICH B. REITERER / JOSEPH VERHEYDEN (Hg.): *The Human Body in Death and Resurrection*. Berlin / New York (Deuterocanonical and Cognate Literature; Yearbook 2009), 67–85.
- SILVER, LARRY (2008): *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton / Oxford.
- STARCKIUS, JOHANNES FRIDERICUS (1731): *Commentarius in Prophetam Ezechielem [...]*. Frankfurt am Main.
- TELESKO, WERNER (2009): Herrscherrepräsentation im „kleinen“ Format – zur Verherrlichung Franz Stephans in der Druckgraphik. In: RENATE ZEDINGER / WOLFGANG SCHMALE (Hg.): *Franz Stephan und sein Kreis*. Bochum (Jahrbuch der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts; 23), 391–409.
- TELESKO, WERNER (2010a): „Hier wird einmal gutt ruhen seyn.“ Balthasar Ferdinand Molls Prunksarkophag für Franz Stephan und Maria Theresia in der Wiener Kapuzinergruft (1754). In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 59, 103–126.
- TELESKO, WERNER (2010b): Die Deckenmalereien im „Prunksaal“ der Wiener Nationalbibliothek und ihr Verhältnis zum „Albrechtscodex“ (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853). Idee und Ausführung in der bildenden Kunst unter Kaiser Karl VI. In: *Ars. Journal of the Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences* 43, H. 2, 137–153.
- TELESKO, WERNER (2012): *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*. Wien / Köln / Weimar.
- TELESKO, WERNER (2013a): „Glauben sehen“. Zur Visualisierung des Credo im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. In: *Credo. Der Glaube in der Kunst [Ausstellungskatalog]*. Diözesanmuseum St. Pölten. St. Pölten, 13–29.
- TELESKO, WERNER (2013b): Le sarcophage de François-Étienne et de Marie-Thérèse par Balthasar Moll dans la crypte des Capucins à Vienne (1754). In: JULIUSZ A. CHROŚCICKI / MARK HENGERER / GÉRARD SABATIER (Hg.): *Les Funérailles princières en Europe XVI^e–XVIII^e siècle*. Bd. 2: *Apothéoses monumentales*. Rennes / Versailles (Aulica. L'Univers de la cour), 117–134.
- Uebersetzung 1770 = Feyerliche Uebersetzung der Kaiserlich-Königlich – auch Herzoglich-Oesterreichischen Höchsten Leichen aus Ihren Grabstädten Basel, und Königsfelden in der Schweiz. St. Blasien 1770.
- VARANO, ALFONSO (1768): *La cristiana apoteosi di Francesco Primo Imperatore [...]*. Ferrara.
- VISTARINI, ANTONIO BERNAT / CULL, JOHN T. (1999): *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados. Tres Cantos*.
- VOCELKA, KARL (1981): *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)*. Wien (Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs; 9).
- VOCELKA, KARL (1985): *Rudolf II. und seine Zeit*. Wien / Köln / Graz.
- VÖLKELE, MICHAELA (2010): Vom Körperbild zum Erinnerungsbild. Zum Bildgebrauch im fürstlichen Trauerzeremoniell der Frühen Neuzeit. In: BARBARA STOLLBERG-RILINGER / THOMAS WEISSBRICH (Hg.): *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*. Münster 2010 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496; 28), 223–251.
- WEINRICH, GEORGIUS (1593): *Visio Ezechielis cap. XXXVII [...]*. Leipzig.
- WENTER, JOSEF (1944): *Kaiserin Maria Theresia. Schauspiel in 3 Akten*. Regiebuch. Wien o. J.
- WIELAND, CHRISTOPH MARTIN (1745): *Der mit Leid abgeflogene und mit Freud eingeflogene Römische Adler [...]*. Graz.
- WIRTH, KARL-AUGUST (Hg.) (2006): *Pictor in Carmine. Ein Handbuch der Typologie aus der Zeit um 1200*. Nach Ms 300 des Corpus Christi College in Cambridge. Berlin.

- YONAN, MICHAEL (2011): *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*. University Park Pennsylvania.
- ZENKERT, ASTRID (2003): *Tintoretto in der Scuola di San Rocco. Ensemble und Wirkung*. Tübingen / Berlin (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte; 19).
- ZIMMERMANN, CHRISTIAN VON (1999): „Mit allen seinen Saiten schlaff geweint“? Zur poetischen Form und politischen Funktion der dichterischen Denkmäler auf den Tod Maria Theresias. In: BIRGIT BOGE / RALF GEORG BOGNER (Hg.): *Oratio Funebris. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien*. Amsterdam / Atlanta (Chloe. Beihefte zum Daphnis; 30), 275–315.