

Fahne der Erstbesteigung des Großvenedigers am 3. September 1841

Entstehungszeitraum: 1841
Entstehungsort: Mittersill
Objektart: Fahne
Autor: Rudolf Felner (Beschriftung)
Artikel-Autor: Urd Vaelske
Material: Leinen, beschriftet, Holz, bemalt
Größe: Fahnenblatt: H. 96 cm, B. 100 cm, Fahnenstange: L. 219 cm, Aufsatz: D. 5,2 cm
Standort/Signatur: Salzburg Museum, Inv.-Nr. 2-41
Physisch benutzbar: nein
Literatur:

Josef Lasser von Zollheim: Die erste Ersteigung des Groß-Venedigers. Sonderdruck aus der Wiener Theaterzeitung. Wien 1942

Ignaz von Kürsinger: Der Groß-Venediger in der norischen Central-Alpenkette, seine erste Ersteigung am 3. September 1841, und sein Gletscher in seiner gegenwärtigen und ehemaligen Ausdehnung. Innsbruck 1843

Maria Vinzenz Süß: Das Städtische Museum in Salzburg. Salzburg 1844

Anton von Ruthner: Aus den Tauern. Berg- und Gletscher-Reisen in den österreichischen Hochalpen. Wien 1864, S. 289-313

Dieter Besl: Die Kürsingerhütte am Großvenediger. In: Festschrift 125 Jahre Sektion Salzburg Österreichischer Alpenverein 1869-1994. Salzburg 1994, S. 56-64

Am 3. September 1841 machte sich ein Tross von vierzig Männern, die meisten von ihnen aus dem Pinzgau, zur Erstbesteigung des Großvenedigers auf. Sie führten eine rot-weiß-rote Fahne mit sich, die nach der geglückten Bezwingung des Bergs auf dem Gipfel gehisst, wieder talwärts genommen und erst in Mittersill beschriftet wurde. Kurze Zeit danach kam sie in das Städtische Museum in Salzburg. Diese Handlung veranschaulicht nicht nur die große Bedeutung dieses Unternehmens, sondern auch ihren patriotischen Charakter.

„Da wir wohl wußten, daß unser Unternehmen mit großer Gefahr verbunden sei, wollten wir in der Kraft des Glaubens Ermuthigung suchen und so wurde hier laut das Gebet des Herrn gebetet. Die Feierlichkeit der Handlung und der Ernst der Veranlassung, welch' beide in Aller Mienen zu lesen waren, stand in schönstem Einklange mit der großartigen Erhabenheit des Ortes, an dem wir uns befanden. Der nahe, mächtig sich erhebende Gletscherabsturz mit seinen phantastisch gebildeten Eismassen und die hoch darüber zum Sternenhimmel strebenden riesigen Schneeberge waren vom Vollmonde feenhaft beleuchtet, während in seinem Scheine der nahe tosende Fall der Ache tausend und abermal tausend aus den Eishallen herabstürzenden Diamanten glich. Aber auch die Gruppe der Betenden selbst erhielt durch die Gestalten derselben, mit wenigen Ausnahmen fast durchgehends stämmige Söhne des Pinzgaus, […] und durch die in der Mitte des Kreises befindliche, vom Nachtwind leicht bewegte Fahne ein hochromantisches Ansehen, und man wurde unwillkürlich an eine Gruppe beim schweigenden Mondlichte zur Vertheidigung des heimathlichen Bodens sich vereinigender Gebirgsbewohner erinnert." Von diesem bewegenden Ereignis erzählt Anton von Ruthner 1864 in seinem Bericht über die erste Besteigung des Großvenedigers am 3. September 1841, an der er selbst beteiligt war. Ein Zug von vierzig Teilnehmern hatte sich am frühen Nachmittag des 2. September 1841 von Neukirchen aus auf den Weg gemacht, um den Giganten von der nördlichen Seite aus zu besteigen. Wenige Stunden der Nachtruhe und des Kraftschöpfens hatte sich der Tross in zwei Alphütten gegönnt, bevor er sich zum oben geschilderten Gebet versammelte und sich danach, um halb zwei Uhr in der Frühe, zum eigentlichen Anstieg aufmachte. Mit scharfer und feinsinniger Beobachtungsgabe führt von Ruthner dem Leser die Sinnhaftigkeit dieses

patriotischen Unternehmens vor Augen. Das Unterfangen, den Großvenediger zu besteigen, erfuhr 1841 eine umso größere Bedeutung, weil der erste Versuch Erzherzog Johanns, diesen Berg am 8. August 1828 zu erklimmen, wegen eines Lawinenunglücks gescheitert war und der Eisriese daraufhin dreizehn Jahre lang als unbezwingbar galt. Obwohl der Großglockner höher als der Großvenediger ist, kursierte bei Heimat verbundenen Salzburgern eine andere Überzeugung. Und so war es zusätzlich, über den hohen Schwierigkeitsgrad seiner Besteigung hinaus, eine der größten Herausforderungen, „die höchste Bergspitze in dem österreich. Kaiserstaate“ (Lasser von Zollheim) zu erobern.

Neben der Schilderung Anton von Ruthners existieren zwei weitere Berichte über die Erstbesteigung des Großvenedigers im Jahr 1841: der Josef Lasser von Zollheims sowie der Ignaz von Kürsingers, beide ebenfalls Teilnehmer an dem Unternehmen. Den Entschluss, die Besteigung dieses Berges gefasst zu haben, nahm Josef Lasser von Zollheim für sich in Anspruch. Die Entscheidung habe er gemeinsam mit Anton von Ruthner und Otto von Gravenegg im Sommer 1841 in Wien getroffen. Auch Ignaz von Kürsinger, Pfleger in Mittersill, fühlte sich als Urheber des gewagten Unterfangens. Er setzte mit großer Energie die nötigen Vorbereitungen in Gang, erklärte das Unternehmen zur „pinzgauerischen Nationalangelegenheit“ und inserierte in der Salzburger Zeitung einen Aufruf zur Teilnahme an der Erstbesteigung des Großvenedigers. Die Resonanz war überwältigend. Am 2. September 1841 fanden sich vierzig Männer ein, die an dem großen Ereignis teilhaben wollten. Lasser von Zollheim beschreibt den Moment, in dem sich die große Schar von Neukirchen in Richtung Großvenediger in Bewegung setzte, allen voran die Führer, die „den Pflock und die weiß und rote Fahne“ trugen. Es war dieselbe Fahne, die am nächsten frühen Morgen in der Mitte der im Kreis Betenden aufgestellt und vom Nachtwind leicht bewegt wurde. Ignaz von Kürsinger war der Initiator des Pflocks und der Fahne gewesen. Von Ruthner schreibt: „Herr von Kürsinger hatte […], um die Festlichkeit des Unternehmens zu erhöhen, eine Fahne mit den Landesfarben, roth mit weißem Mitteltheile, und einen gelb und schwarz bemalten Pflock besorgt […], von denen die erstere das Gelingen der Ersteigung von der Spitze herab verkünden, der letztere aber auf dem Gipfel aufgerichtet werden sollte, um in seiner, mit einem Schieber versehenen Oeffnung, in einer Büchse von Blech ein Pergament mit den Namen derjenigen, welche die Spitze glücklich erreichten, für künftige Ersteiger aufzubewahren.“ Und so geschah es auch. Nach der Nächtigung in den beiden Alphütten begannen die vierzig Männer mit dem Anstieg, die beiden Führer mit

der Fahne an der Spitze. Nach acht ein halb Stunden teilweise gefährlichen Gehens und Kletterns, kurz vor zehn Uhr, hatte ein Teil des Trosses den Gipfel erreicht. Von Kürsinger schreibt: „Unser Führer stieß nun den Pflock in den eisigen Boden […] An einer Kante […] sind drei eiserne Ringe mit Schrauben angebracht, woran die Fahne festgeschraubt wurde. Kaum war der Pflock in den Eisboden eingehauen, kaum war die Fahne eingeschraubt und flatterte hinaus in die schwindelnden Lüfte, da erscholl es aus den heiseren Kehlen der Vorhut wie aus einem Munde von der eisigen Spitze herab: Hoch lebe das Haus Österreich! Hoch lebe die ganze Gesellschaft! Hoch leben alle Pinzgauer!“ Der Großvenediger war erstiegen. Die Männer machten sich auf den beschwerlichen Abstieg, die Fahne nahmen sie mit. Von Ruthner berichtet, dass sie am Nachmittag „mit der Fahne und unter Trompetenschall“ durch die Dörfer nach Mittersill fuhren, wo sie herzlich empfangen und beglückwünscht wurden. „Auch wurde die Fahne, welche wir mit auf dem Venediger gehabt hatten, mit den Worten ‚Zur Erinnerung an die erste Ersteigung des großen Venedigers am 3. September 1841’ von einem zu Mittersill eben anwesenden Wiener, Rudolf Felner, mit wirklich kalligraphischer Schönheit beschrieben und dem ständischen Museum zu Salzburg zum Andenken an die erste Ersteigung der höchsten Spitze des Herzogthums übersandt.“ Lasser von Zollheim beschreibt Rudolf Felner als Reisegefährten, der ihn von Wien aus bis in die Sulzau begleitet hatte, „es aber vorzog, mit dem hochwürdigen Abte Albert von St. Peter in Salzburg den durch seine Fernsicht und seinen Pflanzenreichthum berühmten Geisstein, nördlich von Mittersill zu ersteigen.“ Über die Person Rudolf Felners sind sonst keine Details bekannt.

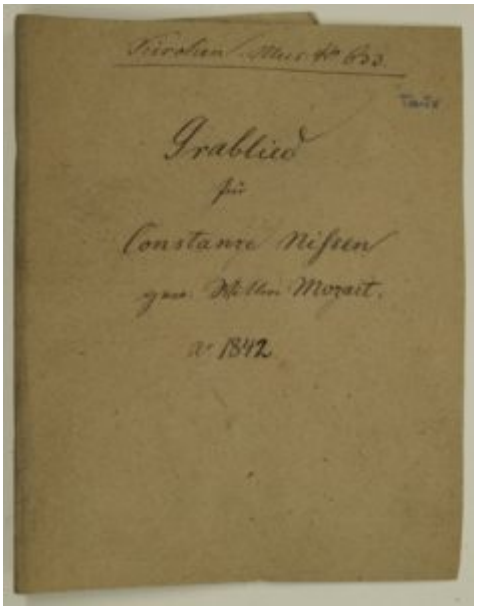
Im Städtischen Museum in Salzburg erhielt die Fahne die Inventarnummer 2-41. Maria Vinzenz Süß, Gründer des Museums, schrieb: „Die Fahne von der ersten Besteigung des Venedigers unter der Leitung des kaiserl. königl. Herrn Pflegers Ritter von Kürsinger in Mittersill, am 3. September 1841. Von dem k. k. wohllöblichen Kreisamte übergeben.“ Die vor 175 Jahren an das Museum gekommene Fahne ist vollständig erhalten. Sie setzt sich aus einer 219 cm langen, rot-weiß bemalten Holzstange, die von einer gold gefassten Kugel bekrönt wird, und einem 96 cm hohen und 100 cm breiten, bräunlich verblichenen Leinengewebe zusammen. Der Stoff ist aus drei horizontalen Bahnen, die mittlere von ihnen nochmals aus zwei Teilen, zusammengenäht. Auf das Gewebe ist ein Schriftzug gemalt: „[schwarz] Zur / Erinnerung an die erste Ersteigung / des / [rot] großen Venediger / [schwarz] am / 3ten September / 1841″, rechts unten in schwarz „RF [die ligierten Initialen Rudolf Felners] fecit“. Die Rückseite ist

unbeschriftet.

Zum fünfzigjährigen Jubiläum der Erstbesteigung des Großvenedigers im Jahr 1891 veranstaltete die Sektion Salzburg des Österreichischen Alpenvereins eine dreitägige Feier. Am 3. September stiegen 120 Personen auf den Gipfel, wo drei Musikkapellen spielten und die Fahne, die dem Salzburger Museum entliehen worden war, in der Sonne flatterte. Und auch zum hundertjährigen Jubiläum im Jahr 1941 holte man die Fahne wieder aus dem Museum. Wegen der Kriegszeiten konnte die Feier nur in einem kleinen Rahmen gehalten werden. Trotzdem wanderten vierzig Bergsteiger auf den Venedigergipfel und „Kürsingers alte verblichene Fahne wurde enthüllt“ (Dieter Besl).

Die Großvenediger-Fahne präsentierte sich also bereits 1941 nicht mehr in den Farben Rot mit weißem Mitteilteil (von Ruthner) oder Weiß und Rot (Lasser von Zollheim), sie waren damals schon verblasst. Da sich der Fahnenstoff aus drei Bahnen zusammensetzt, ist anzunehmen, dass es sich bei der Variante rot-weiß-rot um die wahrscheinlichere gehandelt hat. Dem würden auch die sich abwechselnden Farben des Schriftzuges entsprechen. Umso erstaunlicher ist es, dass die von Rudolf Felner in Schönschrift aufgetragenen Buchstaben fast nichts von ihrem einstigen Aussehen eingebüßt haben. Sie machen die Fahne zu einem einzigartigen, unverwechselbaren Dokument. Die Tatsache, dass die Fahne in den österreichischen Landesfarben auf dem Gipfel gehisst, ins Tal zurückgetragen und erst nachträglich, nachdem die Erstbesteigung geglückt war, beschriftet wurde mit dem einzigen Zweck, die Erinnerung an dieses Ereignis wach zu halten, verdeutlicht die ungemein große Bedeutung, die dem Unternehmen beigemessen wurde. In diesem Punkt unterscheidet sich diese Fahne von üblichen Gipfelfahnen, die allein den Beweis der Ersteigung und die Anwesenheit der Eroberer auf dem höchsten Punkt kundtun sollen. Auf dem Großvenediger war jedoch nicht nur Neuland betreten, sondern die „höchste Spitze des Herzogthums“ erobert worden. Dass die Lage des soeben bezwungenen höchsten Berges im Land Salzburg besonders hervorgehoben wurde, verdeutlicht den patriotischen Charakter dieser Besteigung. Er erklärt sich aus der politischen Lage Salzburgs, der ungewollten Abhängigkeit von Oberösterreich, unter dessen Verwaltung es seit 1816 stand, und seinem Streben nach größerer Eigenständigkeit. Der Eindruck, den der Wiener von Ruthner am frühen Morgen vor dem Anstieg hatte, als ihn die Gruppe an die zur Verteidigung des heimatlichen Bodens sich vereinigenden Gebirgsbewohner erinnerte, ist sicher in

diesem Zusammenhang zu sehen. Dies mag auch der Grund dafür sein, warum Ignaz von Kürsinger die Fahne in das Städtische Museum gegeben hat, das es sich seit 1834 zum Ziel gesetzt hatte, alles zu sammeln und zu bewahren, das die Erinnerung an Salzburgs Natur, Geschichte, Kunst und Kulturgeschichte wach halten und damit eine Abwanderung von Salzburger Kulturgut an das zuständige Linzer Provinzialmuseum verhindern sollte.



Grabgesang für Konstanze Nissen „Keine frohen Festgesänge…“

Entstehungszeitraum: 1841
Entstehungsort: Mittersill
Objektart: Fahne
Autor: Rudolf Felner (Beschriftung)
Artikel-Autor: Urd Vaelske
Material: Leinen, beschriftet, Holz, bemalt
Größe: Fahnenblatt: H. 96 cm, B. 100 cm, Fahnenstange: L. 219 cm, Aufsatz: D. 5,2 cm
Standort/Signatur: Salzburg Museum, Inv.-Nr. 2-41
Physisch benutzbar: nein
Literatur:
Josef Lasser von Zollheim: Die erste Ersteigung des Groß-Venedigers.

Sonderdruck aus der Wiener Theaterzeitung. Wien 1942
Ignaz von Kürsinger: Der Groß-Venediger in der norischen Central-Alpenkette, seine erste Ersteigung am 3. September 1841, und sein Gletscher in seiner gegenwärtigen und ehemaligen Ausdehnung. Innsbruck 1843
Maria Vinzenz Süß: Das Städtische Museum in Salzburg. Salzburg 1844
Anton von Ruthner: Aus den Tauern. Berg- und Gletscher-Reisen in den österreichischen Hochalpen. Wien 1864, S. 289-313
Dieter Besl: Die Kürsingerhütte am Großvenediger. In: Festschrift 125 Jahre Sektion Salzburg Österreichischer Alpenverein 1869-1994. Salzburg 1994, S. 56-64

Constanze Nissen (geb. Weber, verw. Mozart, 1762–1842) hatte 1782 W. A. Mozart geheiratet, ihm sechs Kinder geboren und sich nach seinem Tode als umsichtige und geschäftstüchtige Nachlassverwalterin erwiesen. Mit ihrem zweiten Gatten, Georg Nikolaus Nissen (1761-1826), einem dänischen Diplomaten und Mozart-Biographen, kam sie 1824 nach Salzburg und ließ sich in der Folge hier nieder. Als sie am 6. März 1842 80jährig in Salzburg starb und ihre beiden Söhne nicht in Salzburg weilten, übernahm es der „Dommusikverein und Mozarteum“, die Witwe Mozarts würdig zu begraben. Am Grabe sang man einen von Alois Taux, dem Kapellmeister des Dommusikverein und Mozarteum, komponierten Grabgesang.

Text:
Keine frohen Festgesänge schallen Mozart heute Dir.
Wehmuthsvolle Trauerklänge tönen deiner Gattin hier.
Eh wir noch dein Denkmal weih’n
musste sie erst bei Dir sein.

Ruhe sanft den ew’gen Frieden,
was wir unserm Mozart baun
War von Gott dir nicht beschieden
Lebend freudig anzuschaun.
Deiner Söhne Sehnsuchtsblick
Fällt auf Muttergrab zurück.
Zweifach wird die Thräne fließen
Daß Dir Gott nicht Fristung gab.
Doch wenn wir sein Bild begrüßen

Schaut von dort zu uns herab.
Wie die Welt den Gatten ehrt,
so warst du auch Mozarts werth.

Georg Nikolaus Nissen (1761-1826) schrieb in Salzburg mit der Unterstützung seiner Frau an seiner Mozartbiographie, die bei seinem Tod 1826 noch nicht vollendet war. Auch die beiden Schwestern Konstanzes, Aloisia Lange und Sophie Haibl, verbrachten ihren Lebensabend in Salzburg.

Am 12. August 1835 erschien in der „Salzburger Zeitung" ein Aufruf zur Errichtung eines Mozart-Denkmals, der danach in verschiedensten deutschsprachigen Zeitungen erschien und großen Anklang fand. 1836 bildete sich aus dem Vorstand der Gesellschaft „Museum" ein „Mozart-Comité", 1841 schließlich der „Dom-Musik-Verein und Mozarteum", dessen erste Aktivität die Vorbereitung und Durchführung der Feier zur Enthüllung des Mozart-Denkmales war und an dem Constanze Nissen immer wieder lebhaften Anteil nahm. Als erster künstlerischer Leiter dieses Vereins, der unter dem Protektorat des Erzbischofs Friedrich Fürst zu Schwarzenberg und unter seinem umtriebigen Sekretär Dr. Franz Edler von Hilleprandt einerseits Mozarts Erbe pflegen und andererseits das kirchliche und weltliche Musikleben Salzburgs auf eine neue Basis stellen sollte, wurde Alois Taux (1817-1861) berufen.

Constanze Nissen sollte die großen Feierlichkeiten zur Aufstellung des Mozart-Denkmales nicht mehr erleben. Wenige Tage nachdem das erste Modell für das Standbild eingetroffen war, am 6. März 1842, starb sie 80jährig. Da ihre beiden Söhne nicht in Salzburg weilten, übernahm es der „Dommusikverein und Mozarteum", die Witwe Mozarts am 8. März 1842 würdig zu begraben. Die „Salzburger Zeitung" berichtete:

Auf dem St. Sebastiankirchofe angelangt, wurde nach Beendigung der kirchlichen Feierlichkeiten bei dem Grabe der Verblichenen ***ein von dem Capellmeister Taux componirter vierstimmiger Gesang executirt, welcher, in melodiöser wie harmonischer Rücksicht gleich ausgezeichnet, durch seine edle Einfachheit und seelenvolle Innigkeit die mächtigste Rührung unter allen Anwesenden hervorbrachte****. Zum Schlusse wurde noch in der Kirche das Regina coeli nach Abbè Stadlers Composition in würdigster Weise gesungen.*

Am folgenden Tage fand in der St. Sebastiankirche ein feierlicher Trauer-

Gottesdienst statt, […]. *Das Orchester und der Gesangchor des Dommusikvereines executirte dabei mit ausgezeichneter Präcision das von Mozart gedichtete Requiem.*

Der Texdichter des „vierstimmigen Chors von edler Einfachheit und seelenvoller Innigkeit“ ist unbekannt, vielleicht ist er mit dem Komponisten ident. Der Text nimmt sowohl Bezug auf die Aufstellung des Mozart-Denkmals als auch – im letzten Satz – auf die Reputation Constanzes als Frau des Genies, die gerade in den Streitigkeiten rund um die Echtheit des „Requiems“ KV 626 gelitten hatte.

Die Komposition steht in As Dur und ist zweiteilig, wobei der erste Teil – die Vertonung der ersten Gedichtstrophe – als Refrain fungiert. Da die Stimmen für Sopran und Alt fehlen, ist die Komposition leider unvollständig.

Dass die Komposition am 7. September 1842 im Beisein ihrer Söhne nochmals am Grabe Constanze Nissens im Friedhof St. Sebastian erklang, berichtet die Allgemeine Wiener Musik-Zeitung “:

Ein kleines Requiem, eine treffliche Arbeit, sowie ein ***Grabgesang / von A. Taux*** */ wurde ein paar Tage (den 7. Sept.) nach Beendigung der Festlichkeit bei dem Trauergottesdienste für die Witwe Mozart zu St. Sebastian exekutirt (letzterer am Grabe). Eine ergreifende und zu Thränen rührende kirchliche Gedächtnisfeier, welcher die Söhne Wolfgang und Carl Mozart und die Frau Schwester der Verblichenen / Sophie Haibl / Herr Dr. v. Hilleprandt, Fräulein Gottlieb (die erste Pamina) und mehrere Fremde und Einheimische beiwohnten. Bei Aufführung dieser Musikstücke herrschte eben soviel Präcision und Richtigkeit, wie bei den früheren Ämtern, denen ich im Dom beizuwohnen Gelegenheit hatte.“*



Eine Mozartstatue für Salzburg

Entstehungszeitraum: 1841
Entstehungsort: Mittersill
Objektart: Fahne
Autor: Rudolf Felner (Beschriftung)
Artikel-Autor: Urd Vaelske
Material: Leinen, beschriftet, Holz, bemalt
Größe: Fahnenblatt: H. 96 cm, B. 100 cm, Fahnenstange: L. 219 cm, Aufsatz: D. 5,2 cm
Standort/Signatur: Salzburg Museum, Inv.-Nr. 2-41
Physisch benutzbar: nein
Literatur:

Josef Lasser von Zollheim: Die erste Ersteigung des Groß-Venedigers. Sonderdruck aus der Wiener Theaterzeitung. Wien 1942

Ignaz von Kürsinger: Der Groß-Venediger in der norischen Central-Alpenkette, seine erste Ersteigung am 3. September 1841, und sein Gletscher in seiner gegenwärtigen und ehemaligen Ausdehnung. Innsbruck 1843

Maria Vinzenz Süß: Das Städtische Museum in Salzburg. Salzburg 1844

Anton von Ruthner: Aus den Tauern. Berg- und Gletscher-Reisen in den österreichischen Hochalpen. Wien 1864, S. 289-313

Dieter Besl: Die Kürsingerhütte am Großvenediger. In: Festschrift 125 Jahre Sektion Salzburg Österreichischer Alpenverein 1869-1994. Salzburg 1994, S. 56-64

Der bayrische Künstler Ludwig M. Schwanthaler wurde mit dem Entwurf einer Mozartstatue für Salzburg beauftragt. Das Modell dieser Statue ist heute ein Teil der Sammlung des Salzburg Museum und die Statue wurde am 9. September 1842 feierlich enthüllt.

Das Privileg, öffentliche Plätze in Form von Standbildern zu besetzen, wurde bis ins 19. Jahrhundert hinein ausschließlich Regenten und siegreichen Feldherren zugestanden. Das Bedürfnis, auch Männer des Geistes aufs Podest zu heben, entstand zugleich mit einem demokratischen Verständnis von Bildung und Humanität und der Überzeugung von deren kultureller Mission, die von der Aufklärung ihren Ausgang nahm. An der Wiege des modernen Denkmalbegriffes stand somit der Glaube an den geistigen Fortschritt der Menschheit, als dessen Kronzeugen die erlauchtesten Vertreter der Künste und Wissenschaften aufgerufen waren. Ihnen kam unter den damaligen Verhältnissen nicht zuletzt auch die Rolle nationaler Integrationsfiguren zu.

Schon während des 18. Jahrhunderts hatten Privatmänner ihren profanen Idolen vereinzelt Weihestätten errichtet, die rein der persönlichen Erbauung dienten, und denen ein ausgesprochen statuarischer Charakter noch fehlte. Der vorbildhafte Anspruch verlangte jedoch nach einer sowohl monumentalen als auch leibhaftigen Vergegenwärtigung der Ideenträger. Dies leistete das plastische Ideal des Klassizismus mit seinem Vertrauen in die Würde und Kraft der menschlichen Erscheinung, die keines äußeren Beiwerks mehr bedurfte.

Der Ruf nach für die Allgemeinheit bestimmten Standbild-Denkmälern nahm vor allem seit den 1820er-Jahren die Breite einer Bewegung an, in der sich auch das Erstarken des bürgerlichen Selbstbewusstseins manifestierte. Luther war der erste „Zivilist“, der mit einem Einzeldenkmal unter freiem Himmel in Deutschland geehrt wurde (1819 in Wittenberg, entworfen vom preußischen Bildhauer Johann Gottfried Schadow), in diesem Fall noch gegen beträchtlichen Widerstand der Obrigkeit. Es dauerte dann noch ein Jahrzehnt, bis 1837 in Nürnberg mit Albrecht Dürer dem ersten Künstler ein solches Monument gesetzt wurde (entworfen von Christian Daniel Rauch). Chronologisch folgten dann die Denkmäler für Gutenberg in Mainz (1836 entworfen vom dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen), Schiller in Stuttgart (1839 entworfen vom dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen), Gutenberg in Straßburg (1839 entworfen vom französischen Bildhauer David d´Angers), Jean Paul in Bayreuth (1841 entworfen von Ludwig

Michael Schwanthaler), Beethoven in Bonn (1945 entworfen vom deutschen Bildhauer Ernst Julius Hähnel) und Lessing Braunschweig (1849 entworfen vom deutschen Bildhauer Ernst Friedrich August Rietschel). Waren die ersten Denkmalsetzungen noch engagierte Taten von politischer Reichweite, so nahmen sie allmählich inflationäre Ausmaße an und zeugten, zum städtischen Dekor entwertet, hauptsächlich vom Renommiergehabe der Bürgerschaft.

Salzburg wurde schon sehr früh von der Denkmalwelle erfasst und hatte wahrlich allen Grund dazu. Die Erkenntnis, mit Mozart ein singuläres Genie hervorgebracht zu haben und diesem zu Lebzeiten einiges schuldig geblieben zu sein, hatte zu dieser Zeit schon weite Kreise erfasst, die es nun an ihre „heiligste Pflicht“ zu erinnern galt. Bereits 1792 hatte der Grazer Kunst- und Musikalienhändler Franz Deyerkauf d. Ä. (1750-1826) zu Ehren Mozarts in seinem Garten einen freskengeschmückten Tempel errichtet (der heute noch existiert), und auch in Rovereto (Trentino-Südtirol) hatte 1837 ein Musikfreund – der Wiener Bankier und Tenor Giuseppe Antonio Bridi (1763-1836) – Mozarts Büste aufstellen lassen.

In Salzburg brachte der Reiseschriftsteller Julius Schilling (1800-1870) mit seinem am 12. August 1835 in der „Kaiserl. König. privilegierten Zeitung“ publizierten Aufruf den Stein ins Rollen. Aufgegriffen und propagiert wurde diese Initiative mit großem Engagement vom literarisch-geselligen Verein „Museum“, einem typischen Honoratiorenklub und einzigem kulturellen Treffpunkt von Bedeutung im damaligen Salzburg.

War anfangs nur an ein bescheidenes Monument gedacht, so legte der Anklang, den die Spendenappelle im In- und Ausland fanden, ein Projekt großen Stils nahe. Aus verschiedensten Städten langten ansehnliche Kollekten ein, eine Reihe von Musikern stellte sich mit Benefizvorstellungen unentgeltlich in den Dienst der Sache. Wien und Prag, wo man sich ebenfalls mit Denkmal-Gedanken trug, wurden als Mozart-Städte aus dem Rennen geschlagen. Das Spekulieren mit steigenden Besucherzahlen, die man sich von einem solchen attraktiven Projekt erhoffte, war schon damals ein nicht unwesentlicher Gesichtspunkt der Denkmaldebatte, wird jedoch angesichts des Tiefstandes, den Salzburgs Bedeutung damals erreicht hatte, nur allzu verständlich.

Bayerns liberaler König Ludwig I. (1786-1868), der in München ein ehrgeiziges architektonisches-plastisches Programm realisierte, steuerte nicht nur die

ansehnlichste Summe bei und spendierte den Marmorsockel, sondern machte auch künstlerisch seinen Einfluss geltend. Er empfahl dem Denkmalkomitee „ein dem Auge sich sogleich selbst bemerkbar machendes Denkmal im Freyen“ und dürfte auch seine Hand dabei im Spiel gehabt haben, dass sein bevorzugter Bildhauer Ludwig Michael Schwanthaler (1802-1848) den Auftrag erhielt.

In der Frage des Aufstellungsortes fiel die Entscheidung zwischen Hannibal-(Makart)platz und Michaels-(Mozart)platz wegen „seiner Lage in der Mitte der Stadt u. landschaftlichen Umgebung“ zugunsten des letzteren aus. Hier musste der Brunnen mit der barocken Michaelsstatue (heute im Garten des Mutterhauses der Barmherzigen Schwestern in Mülln aufgestellt) das Feld räumen, was den Volksmund zu dem Reim „Michl marschier´, der Mozart ist hier“ inspirierte und den neuen Platzhalter in den Augen mancher Bevölkerungskreis als heidnisches Götzenbild erscheinen ließ.

Dem Schöpfer des Denkmals wiederum war das Zwiebeltürmchen inmitten der ruhigen Fassaden der umliegenden Gebäude der Michaelskirche ein Dorn im Auge, „welches von gewißen Ansichten die Statue fast erdrückt“, wobei er sogar dessen Abriss zur unerlässlichen Bedingung machen wollte; eine nur mehr aus der damals vorherrschenden Aversion gegen den Barockstil begreifbare Überempfindlichkeit.

Mitte 1840 lieferte Schwanthaler das Modell nach Salzburg, wo es vom 13. bis 15. Juni in den Vereinsräumen des „Museums“ besichtigt werden konnte. Es ist dasselbe Modell, das nur kurze Zeit später als Geschenk des Komitees an das neugegründete städtische Museum (später: Carolino Augusteum; heute: Salzburg Museum) kam und sozusagen zu dessen Urbestand gehört.

Den Guss nahm der bewährte Johann Baptist Stiglmaier (1791-1844) in seiner Münchner Erzgießerei vor versammelter Hofgesellschaft am 18. Juli 1841 vor. Unvorhergesehenerweise musste die Statue noch über ein Jahr auf ihre Enthüllung warten, da man während der Fundamentierungsarbeiten auf hochinteressante archäologische Funde, vor allem zwei Mosaikfußböden, gestoßen war. Es blieb nichts anderes übrig, als die ursprünglich zur 50. Wiederkehr von Mozarts Tod anberaumten Feierlichkeiten auf 1842 zu verschieben. Bedauerlicherweise verschied währenddessen Mozarts Witwe Konstanze Nissen (1762-1842), deren letzte Wohnung sich genau gegenüber dem geplanten Denkmal befand. An die Enthüllungsfeierlichkeiten am 9. September

1842 schloss sich ein ausgiebiges Veranstaltungsprogramm an, das mehrere Festkonzerte, einen nächtlichen Fackelzug um das Denkmal, Ausflüge nach Hellbrunn und Hallein, ein Volksfest um das Schloss Leopoldskron und einen Festball enthielt und am vierten Tag mit einem Scheibenschießen und einem Pferderennen endigte. Salzburgs Bedeutung als Musikstadt nahm von diesem Augenblick an einen kontinuierlichen Aufstieg.

Schwanthalers Mozart ist weit entfernt von der theatralischen Attitüde, aber auch von der vorgeblichen Lebens-Unmittelbarkeit, wie sie von der nachfolgenden Denkmalkunst oft in aufdringlicher Weise angestrebt wurde. Die gewichtige Erscheinung ergibt sich allein aus dem schlichten Stehen, der einfachen Drapierung. „Imposant, aber anspruchslos“, hatte sich der Künstler nach seinen eigenen Worten dieses „Ruhmesdenkmal“ vorgestellt. Standmotiv, Blickwendung, Mantelwurf sind die Kriterien, deren beziehungsvolles Zusammenspiel über die bedeutsame Wirkung entscheidet. Gerade Schwanthalers Denkmalschöpfungen zeigen, dass er dieses lapidare Grundschema immer wieder signifikant abzuwandeln verstand.

Kompositorischer Leitgedanke beim „Mozart“ ist das angehobene, auf einem Felsstück aufruhende linke Bein, das dem Standmotiv etwas besonders Hoheitsvolles gibt. Es ist bereits in einer ersten Entwurfsskizze voll ausgebildet, die sich noch in wesentlichen Zügen vom ausgeführten Modell unterscheidet. Erst da ist durch die veränderte Stellung des Kopfes und der Arme ein deutlicher Bezug zur Aufstellung auf einem Platz genommen. Zugleich mit der stärkeren Öffnung zum umgebenden Raum tritt die Figur sichtlich aus einer momentanen Pose in eine mehr zeitentrückte Dimension. Ganz in diesem Sinn hat der Künstler auch die flatternden Mantelkragen fallengelassen und stattdessen einen antikisierenden Umhang gewählt, um das Zeitkostüm des 18. Jahrhunderts gewissermaßen zu neutralisieren. Ideeller und historischer Anspruch durchdringen sich auch in dem Mozart-Kopf, der zwar ausdrücklich nach authentischen Vorlagen modelliert wurde, aber auf eine Stilisierung ins Apollinische nicht ganz verzichten konnte. Der Blick ist allerdings nicht „zu den Sternen erhoben“ (Ernst Hintermaier), sondern eindeutig zum benachbarten Dom hin ausgerichtet. In ähnlicher Weise versinnbildlicht das angedeutete Felsstück nicht etwa den Musenberg Parnass (Gebirge in Griechenland), wie es einer noch barocken Denkweise entsprechen würde, sondern „die Heimat“, kehrt also den lokalen und nationalen Aspekt hervor.

Wie bei Schwanthaler stets hinter strenger klassizistischer Formgesinnung die Seele eines Romantikers zum Vorschein kommt, so wird erst recht der „Raffael der Tonkunst“ (so der Salzburger Schriftsteller und Journalist Ludwig Mielichhofer; 1814-1892) seine empfindsame Seite angesprochen haben. Sein Mozart wird zur romantischen Verkörperung begnadeten Schöpfertums schlechthin, das sich nur mit Schreibfeder und Notenblatt auszuweisen braucht. Der Lorbeerkranz zu seinen Füßen fehlt auf dem Modell noch und war eine letzte Zutat, die sich fast erübrigt.

Mozarts Schaffen wird durch vier Sockelreliefs allegorisch erläutert. Den Ehrenplatz an der Vorderseite nimmt ein Engel mit Orgelpositiv ein, der für die Kirchenmusik steht. Links und rechts veranschaulichen Figurengruppen die lyrisch-konzertante bzw. dramatische Seite von Mozarts Musik. Auf der Rückseite gibt ein Adler auf einer Lyra einen allgemeinen Hinweis auf den Genius Mozarts. Der halb emblematische, halb szenische Darstellungsstil ist äußerst verknappt und geht dennoch in reinster Anschaulichkeit auf. Der weiche, musikalische Wohllaut vergleichbare Linienfluss trägt diese äußerst zart gearbeiteten Reliefs so sehr, dass sie freiplastisch vom Sockel abzuheben und zu schweben scheinen. Dennoch bilden die tektonisch-abstrakte Gestalt des Sockels und die eigentlich bildhauerischen Elemente eine formale und geistige Einheit, in die selbst die Lettern der Inschrift integriert sind.

Ein weiches Flair, das auf die Wirksamkeit des Gefühls verweist, liegt auch über dem Standbild selbst, seine blockhafte Massivität mildernd, alle Formbezüge ins Schmiegsame, Gleitende, sich Rundende abtönend. Was die Reliefs mit bezaubernder Innigkeit erfüllt, das kommt hier, wo erhabene Monumentalität im Vordergrund steht, nur als Anflug von Sentiment zum Tragen. Dabei geht es nicht an, Schwanthaler vorzuwerfen, „die Atmosphäre und die Epoche W.A. Mozarts (…) falsch interpretiert“ und zu sehr in Schubert-Nähe gerückt zu haben (Frank Otten). Was für eine Interpretation, wenn nicht eine romantische (und ganz sicher keine historisch-kritische) kann man sich von einem Zeitgenossen des Malers Moritz von Schwind (1804-1871) wohl sonst erwarten? Gerade den Zwiespalt zwischen formeller Repräsentation und schwärmerischer Intuition hat Schwanthaler bewundernswert und ohne die Entgleisung späterer Mozart-Portraitisten gelöst. „Verfälschung“ schlägt in diesem Fall nur als Gewinn zu Buche.



Die Felner’sche Familienchronik und das „Hasenhaus“ in Salzburg

Entstehungszeitraum: 1841
Entstehungsort: Mittersill
Objektart: Fahne
Autor: Rudolf Felner (Beschriftung)
Artikel-Autor: Urd Vaelske
Material: Leinen, beschriftet, Holz, bemalt
Größe: Fahnenblatt: H. 96 cm, B. 100 cm, Fahnenstange: L. 219 cm, Aufsatz: D. 5,2 cm
Standort/Signatur: Salzburg Museum, Inv.-Nr. 2-41
Physisch benutzbar: nein
Literatur:

Josef Lasser von Zollheim: Die erste Ersteigung des Groß-Venedigers. Sonderdruck aus der Wiener Theaterzeitung. Wien 1942
Ignaz von Kürsinger: Der Groß-Venediger in der norischen Central-Alpenkette, seine erste Ersteigung am 3. September 1841, und sein Gletscher in seiner gegenwärtigen und ehemaligen Ausdehnung. Innsbruck 1843
Maria Vinzenz Süß: Das Städtische Museum in Salzburg. Salzburg 1844
Anton von Ruthner: Aus den Tauern. Berg- und Gletscher-Reisen in den österreichischen Hochalpen. Wien 1864, S. 289-313
Dieter Besl: Die Kürsingerhütte am Großvenediger. In: Festschrift 125 Jahre Sektion Salzburg Österreichischer Alpenverein 1869-1994. Salzburg 1994, S. 56-64

Die zweibändige „Felner’sche Familienchronik“ wurde von Joseph Philipp Felner

(geb. 1. Mai 1769 in St. Veit im Pongau, gest. 1850 in Wien) verfasst. Joseph Felner bietet in über 2800 Seiten, in denen er seine Laufbahn als hoher Staatsbeamter unter fünf Regierungen schildert, einen sehr guten Einblick in die unruhige und wechselvolle Zeit der napoleonischen Wirren in Salzburg zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Zur Dokumentation und Veranschaulichung legte der an der Geschichte Salzburgs interessierte Biograf und Chronist seinen Aufzeichnungen auch originale Dokumente und Illustrationen bei, so auch die Darstellung von der zur Zeit Felners zwar nicht mehr existierende aber den Bürgern noch in bester Erinnerung stehende, heute in Vergessenheit geratene Fassade seines Wohnhauses in Salzburg, Kranzlmarkt Nr. 4. Wegen seiner ungewöhnlichen Wandbemalung mit Motiven der „verkehrten Welt“, in der Hase und Mensch die Rolle tauschen, war dieses Haus für annähernd 200 Jahre als „Hasenhaus“ bekannt. Seit Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Renovierung des Hauses im Jahre 1790 „tummelten“ sich in den Friesbändern der vier Stockwerke Hasen, die in friedlicher Gesellschaft in einem „Hasenstaat“ leben, sich den Menschen untertan und Jagd auf ihn machen. Kommentiert wurde die satirische „Hasenjagd“ mit dem Spruch: „Die uns fiengen, schundten und assen, die zahlen wir itzt mit solcher Massen. Uns Haasen hat es ganz gerathen, dass wir itzt Hund und Jäger bratten“.

Der Verfasser dieser Chronik, Joseph Felner, wurde als Sohn eines Bäckers am 1. Mai 1769 in St. Veit im Pongau geboren. Nach seinem Studium an der Universität in Salzburg schlug er 1793 die Beamtenlaufbahn ein, die bereits unter der Regierung Erzbischofs Hieronymus Colloredo einen erfolgreichen Aufstieg nahm. 1801 wurde Joseph Felner zum Hofrat befördert, und auch unter der kurfürstlichen und der ersten österreichischen Regierung wurden ihm wegen seiner ausgezeichneten Dienste und Leistungen leitende Positionen übertragen. 1805 wurde er Interimsdirektor der Landesregierung. Unter der französischen Verwaltung Salzburgs wurde er Mitglied der Generallandesadministration. Seine patriotische Gesinnung für das Land Salzburg und Österreich brachte es mit sich, dass Joseph Felner nach der Eingliederung Salzburgs an Bayern aus Salzburg wegversetzt wurde, zunächst 1811 zur Finanzdirektion des Regenskreises nach Regensburg und 1812 als Rechnungshofrat nach München. Als die Wiedervereinigung Salzburgs mit Österreich kurz bevorstand, bat Felner um Versetzung nach Salzburg. Diese Rückversetzung als Kanzleidirektor nach Salzburg 1815 blieb allerdings nicht von Dauer. Felner wurde bereits 1816 von

der neuen österreichischen Regierung als k.k. Regierungsrat nach Linz und 1824 nach Wien berufen, wo er im Jahre 1848 mit seiner Pensionierung bei vollen Bezügen seine langjährige Beamtenkarriere, in der er sich stets für die Belange Salzburgs eingesetzt hatte, abschloss. Zwei Jahre danach verstarb Joseph Felner am 26. Mai 1850 in Wien.

Joseph Felner, der während seiner gesamten Beamtenlaufbahn unter fünf Regierungen gedient hatte, befasste sich neben seiner eifrigen Tätigkeit im Staatsdienst auch mit der Erforschung und Dokumentation der Salzburger Geschichte. Außerordentlich historisch interessiert, sammelte er nicht nur urkundliches Material sowie historische und politische Schriften von Salzburger Chronisten, sondern er verfasste auch eigene Aufzeichnungen über die Ereignisse seiner Zeit. Seine Chroniken, in die er auch seine persönlichen Erfahrungen und Meinungen eingebracht hat, geben ein eindrucksvolles Zeugnis über die politisch gesellschaftlichen Zustände der letzten Jahre des Erzstiftes Salzburg sowie über die darauf folgenden wechselvollen Jahre der napoleonischen Wirren in Salzburg, 1803-1810.[1]

Seine persönliche Geschichte stellte Joseph Felner in einem zweibändigen Werk, der sogenannten „Felner'schen Familienchronik", dar. In den Jahren 1830 bis 1833 hat Felner im Band 1 sein Leben und das seiner Familie auf 1224 Seiten niedergeschrieben und mit einer Reihe von Beilagen und Abbildungen versehen. Und bis zu seinem Tod fügte Felner immer wieder informative Zusätze nachträglich in die Chronik ein. Um eine reine Autobiographie handelt es sich bei dieser Familienchronik allerdings doch nicht, denn Felner behandelt darin auch die Vorkommnisse und Zustände während der Kriegsjahre, insbesonders der Jahre 1803-1810. Er gibt auch historische Rückblicke, äußert sich über die Verwaltungseinrichtungen und gibt detaillierte Beschreibungen vieler Persönlichkeiten seiner Zeit.[2]

Der Band 2 der Familienchronik, der bis vor kurzem als verschollen galt, konnte im Sommer 2006 vom Landesarchiv erworben werden.[3] Damit konnte nun eine große Lücke in der Überlieferung der chronikal-biographischen Niederschrift Joseph Felners geschlossen werden. Denn dieser Band enthält diejenigen Beilagen und Dokumente, auf die Felner im Band 1 verwiesen hat. Dass es sich dabei um keine unbedeutende Ergänzung handelt, beweisen schon die 1600

Seiten, die dieses Werk umfasst. Neben einigen mehrseitigen zusätzlichen Ausführungen zu Themen, mit denen sich Felner bereits im Band 1 eingehend befasst hat, sind auch Originale von Akten, gedruckte Verordnungen, aber auch eine Reihe von Stichen, Plänen und Graphiken beigegeben. Darunter befindet sich auch eine Darstellung von der ehemaligen Fassade des sogenannten „Hasenhauses“ in der Stadt Salzburg.[4]

„Das berühmte Hasenhaus, dessen Fronte ganz mit Emblemen von Hasenjagden übermahlet war“[5], so wie es Joseph Felner in der Anhangsbeilage Nr. 1 beschreibt, und zu seiner Zeit die Adresse Haus Nr. 15 hatte, ist heute als das Haus am Kranzlmarkt Nr 4, schräg gegenüber dem Rathaus gelegen, bekannt.[6] Dieses Haus war für Felner nicht nur wegen seiner früheren ungewöhnlichen Fassade von Interesse. Denn als Felner im Jahre 1802 zum Hofrat ernannt worden war, benötigte er auch eine standesgemäße Wohnstätte. Diese fand er in diesem Haus des Materialwaren- und Spezereiwarenhändlers Leopold Hagenauer, mit dem ihn seit seiner Gymnasialzeit eine enge Freundschaft verband.[7] Im zweiten Stock des Hauses Kranzlmarkt Nr. 4, das seit dem 15. Jahrhundert in ununterbrochener Reihenfolge im Besitz von Handelsleuten gestanden war, lebte nun Felner, ausgenommen die Zeit seines beruflich bedingten Aufenthaltes in Bayern, immerhin 11 Jahre bis zu seiner 1816 erfolgten Versetzung nach Linz. Als Felner in die Wohnung eingezogen war, existierte die „Hasenfassade“ allerdings nicht mehr. Nachdem nämlich die Hagenauer das Haus aus der Versteigerungsmasse des Händlers Joseph Pauernfeind 1789 übernommen hatten[8], ließ es Leopold Hagenauer von Grund auf renovieren. Dabei ging auch die Fassade verloren. Dennoch musste Felner die Hasenbemalung noch persönlich gesehen haben, da er doch seit seiner Schulausbildung mit kurzen Unterbrechungen in Salzburg gewohnt hatte.

Die Bemalung der Fassade mit den Hasenmotiven kann nicht vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschehen sein, da sich das Haus in der Stadtansicht von 1565, die sich ehemals im Besitz der Erzabtei St. Peter befand, noch als mittelalterliches Gebäude mit Zinnen präsentiert.[9] Spätestens gegen Ende dieses Jahrhunderts wird die besagte Fassade jedoch die Salzburger Bürger mit ihren lustigen Darstellungen erfreut haben. Und bereits in den folgenden Jahrzehnten war die Bezeichnung „Hasenhaus“ im Sprachgebrauch der Salzburger so sehr

verankert, dass diese sogar bei dem 1650 neu angelegten Grundbuch der Stadt als Hausname aufgenommen worden ist.[10]



Abb 2: Die Fassade des „Hasenhauses“. Original: Salzburger Landesarchiv, NL Felner 25. Reproduktion: Salzburger Landesarchiv.

Auf der Hausfassade tummeln sich über vier Stockwerke hinweg Hasen, die in die Rolle der Menschen schlüpfen und die Jagd nach diesen aufnehmen. Nur das Erdgeschoß ist von der Bemalung frei geblieben. Die satirische Geschichte von der „Verkehrten Welt“ beginnt in der obersten Etage und endet in einem Fries über dem Erdgeschoß mit dem Spruch „Die uns fiengen, schundten und assen, die zahlen wir itzt mit solcher Massen. Uns Haasen hat es ganz gerathen, dass wir itzt Hund und Jäger bratten“. Die oberste Reihe führt in das friedliche Leben der Hasengesellschaft ein. Die vierbeinigen Löffler haben menschliche Züge angenommen und bewegen sich auf zwei Beinen fort. Der Hasenvater, auf einem Fass sitzend, trinkt genüsslich ein Glas Wein, während die Hasenmutter sich um ihre Hasenjungen sorgt und mit ihnen, das Jüngste in einem Buckelkorb tragend, in der Landschaft spaziert. Das dritte Bild zeigt die Obrigkeit des Hasenstaates. Der Hasenfürst mit dem Szepter in seiner Hand thront auf einem Baumstamm und wird von seinen Lakaien hofiert. Auch seine Hofmusikanten fehlen nicht und spielen ihm ein Ständchen auf. Damit die Idylle nicht gestört wird, steht hier ein mit einer Lanze bewaffneter Hase Wache. In der nächsten Szene bläst ein Hase mit dem Waldhorn zur bevorstehenden Jagd nach den Menschen auf.

Im Fries darunter folgen noch Darstellungen wie sich die Hasen Mensch und

Hund zu Nutze machen. Diese werden jeweils vor einen Karren gespannt und müssen, angetrieben durch die Peitschenhiebe der kutschierenden Hasen, auf allen vieren die Wagen ziehen. Diese beiden Gespanne, die von zwei Hasen, einer davon mit einem Gewehr, bewacht werden, folgen einem weiteren Gespann, das von einem Hasen gezogen wird. In diesem Leiterwagen liegt bäuchlings hingestreckt ein gefangenes „Menschenwild“, dessen Kopf und Beine aus dem Wagen hängen, da dieser viel zu kurz ist. Begleitet wird dieser Wagenzug, der in Richtung eines mit einer Fahne beflaggten Hauses unterwegs ist, von zwei auf einem Jagdhorn und einer Schalmei spielenden Hasenmusikanten.

In der Fensterreihe des dritten Geschoßes wird das Hasengericht dargestellt. Ein „Hasenjäger“ trägt auf seiner Schulter einen Stock, an dessen Ende eine menschliche Beute mit dem Kopf nach unten hängt. Daneben wird ein an den Hinterpfoten auf einem Galgen hängender Hund von einem Hasen bewacht. In der nächsten Abfolge werden diese beiden Gefangenen dem Hasenfürsten vorgeführt, der hier mit seinem Szepter das Urteil über das Schicksal von Mensch und Hund fällt. Die letzte Szene in dieser Reihe zeigt die Bewachung eines in Ketten gelegten Bären.

Eine turbulente Jagdszene befindet sich zwischen dem 3. und 4. Stockwerk. Vier Langohre, einer davon schießt mit einem Gewehr, hetzen wie Jagdhunde ihre Opfer. Nach dem erfolgreichen Jagdgetümmel begeben sich die Hasen, teils auf Hunden reitend, teils genussvoll die Pfeife rauchend, zum gemütlichen Jagdausklang. Ein Hund wird in einem großen Kessel gesotten, und die Hasenfrau beginnt dem auf den Fleischerhaken aufgehängten „Menschenwild“ den „Balg“ vom Leib zu ziehen.

Im darunter liegenden Bildband wird zunächst wieder ein kurzer Einblick in das traute Familienleben gegeben. Vater Hase geht mit seinem Sohne auf Pirsch, Mutter Hase betreut ihren Jüngsten im Buckelkorb. Dennoch wird auch hier die Idylle durch eine makabre Szene unterbrochen. Den gemütlich bei einer Tafelrunde versammelten Zechern wird auf einem Teller ein abgetrennter Menschenkopf serviert und, um der Gräulichkeit noch eins hinzuzusetzen, wurde diesem auch noch ein Hut mit einer Hahnenfeder aufgesetzt. Am rechten Ende sitzen vier Hasen an einer Tafel und befassen sich eingehend mit Schriftblättern.

Der nächste Fries ist einer anderen Art des Tierfanges gewidmet. Die Hasen begeben sich auf Fischfang. Noch vor Morgendämmerung reiten sie auf Hunden

zu einem See, wo sie ihre Angeln und Netze auswerfen. Ein mit einer Laterne ausgerüsteter Hase leuchtet ihnen bei der dieser Arbeit.

Die unterste Reihe wird mit vier Szenen abgeschlossen. Zunächst versuchen zwei Hasen einen sich auf einen Baum geflüchteten Menschen herunter zu schütteln. Im nächsten Bild verlegen sich die Hasen auf die Vernichtung ihrer größten Feinde, nämlich der Füchse und Hunde. Ein Fuchs ist auf einer Lanze aufgespießt, ein anderer hängt auf dem Galgen und ein Hund wird mit Rutenschlägen traktiert. Besonders hervorgehoben wurde vom Maler die darauf folgende Darstellung. Er hat am oberen und unteren Rand Hasenköpfe mit Flügeln gemalt, die unweigerlich an Engelsköpfe mit Flügeln erinnern, wie sie damals in der Malerei der Renaissance üblich waren. Genussvoll braten hier sieben Hasen über einem Feuer einen Menschen, den sie auf einen Spieß gesteckt haben. Mit Hilfe von Blasebalg und Schüreisen beschleunigen sie die Garzeit. Das Ende dieser Szenerie bildet die Abrichtung eines Hundes. Ein Hase, mit einer Rute in der Hand, führt den an eine Leine oder in Ketten gelegten Hund aus seiner Hundehütte, während drei Hasen vom Hüttendach aus das Geschehen beobachten.

Obwohl die künstlerische Gestaltung der Fassadenbemalung eindeutig auf die Renaissance hindeutet, ist bisher trotz intensiver Recherchen sein Schöpfer unbekannt geblieben, ebenso auch der Auftraggeber und der Anlass dafür. Und dies wird wohl auch so bleiben, sofern nicht eine neue historische Quelle auftauchen sollte, die uns näheren Aufschluss über dieses Rätsel geben könnte. Jedenfalls hat sich auch Joseph Felner ausführlich mit der Frage befasst, wer wohl die Bemalung veranlasst haben könnte. Felner glaubte in einer Urkunde vom 10. Juni 1599[11] den Auftraggeber gefunden zu haben. Darin tauschte Martin Haas, Bürger des inneren Stadtrates und Handelsmann, seine zwischen den Althamerischen und Khuenburg'schen Häusern gelegene Behausung und Hofstatt in der Getreidegasse mit Erzbischof Wolf Dietrich gegen eine Behausung und Hofstatt am Fischmarkt zwischen dem Mauthaus und dem Haus des Stephan Hueber, Bürger und Handelsmann. In der Person des Martin Haas vermutete Felner nun den Besitzer des Hauses Kranzlmarkt Nr. 4 und glaubte daher, dass dieser wegen seines Namens die Hasenfassade an sein Haus anbringen hatte lassen.[12] Darin irrte sich Joseph Felner allerdings, denn Martin Haas war niemals Besitzer des „Hasenhauses", denn das Haus, das er von Erzbischof Wolf Dietrich

eingetauscht hatte, konnte als Haus Getreidegasse Nr. 1[13] identifiziert werden. Das genannte „Mauthaus“ hat heute die Adresse Rathausplatz Nr. 2[14], und das ehemalige „Hueberhaus“ ist heute Getreidegasse Nr. 3[15].

Das Motiv der „Verkehrten Welt“, in der sich die Mensch-Tier-Beziehung umkehrt und die Tiere wie Menschen handeln, reicht bis ins 12. Jahrhundert zurück und führt herauf bis in die Gegenwart[16]. Denke man nur an den Kinokassenschlager „Planet der Affen“. Die älteste datierte Darstellung solcher Art findet sich aus dem Jahr 1175 auf einem Relief in der Klosterkirche von Königslutter am Harz, wo Hasen einen Jäger in Fesseln abführen. Im 16. Jahrhundert wird diese Thematik sehr beliebt und findet Eingang in die literarische und bildnerische Kunst. Einzeldarstellungen vom geplagten Hasenvolk, das einen Hasenkrieg gegen die menschliche Tyrannei führt, schmücken zahlreiche Keramikgegenstände und zieren den bürgerlichen Haushalt. Und nicht unbedeutende Künstler haben sich mit der „Verkehrten Welt“ beschäftigt, wie zum Beispiel Hans Sachs in seinem „Hasenepos“ oder auch Lucas Cranach, der ein Gemälde mit umgekehrten Hasen-Mensch-Szenen für Kurfürst Friedrich anfertigt, als sich dieser in Gefangenschaft befindet. Aber auch Hausfassaden mit grotesken Hasenjagd-Malereien zu gestalten ist Mode geworden, wie nicht nur das Salzburger „Hasenhaus“ zeigt. Denn auch in der Kärntner Straße in Wien gab es ein „Hasenhaus“, auf das auch Joseph Felner in seinen Ausführungen eigens hingewiesen hat.[17] Im Gegensatz zur Salzburger Fassade ist hier die Entstehungsgeschichte wohl bekannt. Dieses Haus war das sogenannte Haspelhaus, also der Amtssitz des kaiserlichen Hasenjägermeisters, dessen Hausfront 1509 auf Anordnung Kaiser Maximilians mit Hasenszenen verziert wurde. Nach einem Brand im Jahr 1525, bei dem das Fresko zerstört worden war, wurden am neu aufgebauten Haus die Wandmalereien wieder angebracht. Der berühmte Architekturzeichner Salomon Kleiner hielt 1749, kurz vor dem Abriss des Gebäudes, diese Fassade auf einem Kupferstich fest.[18]

Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen auch die humoristischen Deckengemälde vom Aufstand der Hasen gegen die Jäger im Hasensaal des Schlosses Bučovice (Butschowitz) in Mähren, die auch heute noch zu bewundern sind. Verloren gegangen ist leider ein Großteil der Wandbilder im Hasenhaus des Jagdschlosses Augustusburg bei Chemnitz in Sachsen, das um 1570 Kurfürst

August von Sachsen durch den Dresdner Hofmaler Heinrich Göding mit 90 Szenenfolgen über den Hasenkrieg malerisch ausgestalten ließ. Und im Jagdschloss Oranienburg bei Berlin sind noch Reste von Wandgemälden mit Hasenszenen aus dem Jahr 1696 zu bewundern, die der Berliner Hofmaler Samuel Theodor Gericke für Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg, den späteren König Friedrich I. von Preußen, geschaffen hat.[19]

Dass sich die Kenntnis über das Aussehen der ehemaligen Hasenfassade am Haus Kranzlmarkt Nr. 4 bis in die Gegenwart überliefert hat, ist Leopold Hagenauer zu verdanken. Denn dieser hat vor dem Totalumbau des Hasenhauses, damit dieses den damaligen Anforderungen eines zeitgemäßen und modernen Wohn- und Handelshauses entspricht, eine detaillierte Aufnahme des alten Gebäudezustandes anfertigen lassen. Dazu gehörte auch die Abbildung der Hausfassade. Diese wird heute samt den dazugehörigen Architekturplänen im Salzburg Museum verwahrt.[20] Die Tuschemalerei, die Joseph Felner in den Band 2 seiner Familienchronik einbinden ließ, ist eine Kopie aus dem Jahre 1843. Signiert wurde diese von Joseph Mayer. Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei dem Kopisten um den Genre- und Kunstmaler Joseph Mayer (geb. am 7. 4. 1818 in Wald i. Pinzgau, gest. am 17. 3. 1865 in Saalfelden), der von 1854 bis 1859 als Zeichenlehrer am Salzburger Borromäum tätig war und um diese Zeit im Haus Getreidegasse Nr. 13 in Salzburg wohnte.[21] Joseph Mayer dürfte daher kein Unbekannter für Joseph Felner gewesen sein. Der feinsinnige Felner hat sich wohl Mayers künstlerischer Fähigkeiten bedient, um seine schriftlich niedergelegten persönlichen Erinnerungen und historischen Betrachtungen zum Hasenhaus auch illustratorisch dokumentieren zu können.

[1] Vgl. *Hanna Hintner*, Joseph Philipp Felner (1769-1850). Als Staatsmann, Historiker und Mensch. – phil. Diss., masch, Univ. Wien 1967; *Friederike Zaisberger*, Neuerwerbungen im Salzburger Landesarchiv (Schriftenreihe des Salzburger Landesarchivs, Nr. 1). – Salzburg 1983, S. 1-2; *Johann Carl Pillwax*, Der literarische Nachlaß J. P. Fellner's, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Bd. 20, 1880, S. 84-90; *Franz Martin*, Die politische und amtliche Verfassung der Pfleggerichte Werfen, Mittersill und Saalfelden am Ende des 18. Jahrhunderts dargestellt von Josef Felner, in: MGSLK Bd. 67/68, 1927/28, S. 65-96.
[2] Salzburger Landesarchiv (=SLA), Nachlass Felner Nr. 24.

[3] SLA, Nachlass Felner Nr. 25.
[4] Ebda., fol. 642-643.
[5] Ebda., fol. fol. 644.
[6] SLA, Doppler Häuserchronik Nr. 15; Vgl. *Lorenz Hübner*, Beschreibung der hf-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden verbunden mit ihrer ältesten Geschichte, Bd. 1. – Salzburg 1792, S. 141; *Franz Valentin Zillner*, Geschichte der Stadt Salzburg, Bd. 1. – Salzburg 1885, S. 204, 346; *Julius Leisching*, Das Salzburger Hasenhaus, in: Salzburger Museumsblätter, hg. v. Salzburger Museumsverein, 1923, Jg. 2, Nr. 6, S. 1–4; *Wilfried Schaber*, Das Hasenhaus – ein Salzburger Bürgerhaus verändert sich, in: Historischer Atlas der Stadt Salzburg (Schriftenreihe des Archivs der Stadt Salzburg, Bd. 11). – Salzburg 1999, III, 5.
[7] SLA, Nachlass Felner Nr. 24, fol. 918, 938.
[8] SLA, OU 1790 I 02; Notelbuch Salzburg Nr. 898 fol. 1-3; Vgl. *Gunda Barth*, Die Hagenauers. Ein Salzburger Bürgergeschlecht aus Ainring: Die Einbindung einer Handelsfamilie in Wirtschaft, Politik und Kultur Salzburgs im späten 17. und 18. Jahrhundert, in: Ainring. Ein Heimatbuch, hg. v. Gemeinde Ainring. – Ainring 1990, S. 312; Kurt Weinkammer, Strukturwandlungen im Salzburger Lebensmittelhandel in den letzten 50 Jahren, in MGSL, 2006, Bd. 146, S. 264.
[9] Vgl. *Wilfried Schaber*, Das Hasenhaus, S. 1; *Christiane Kreijs*, Die Fassaden der Bürgerhäuser unter besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts und der Zwischenkriegszeit (Bauformen der Salzburger Altstadt, Bd. 2). – Salzburg, 1994, S. 107.
[10] Archiv der Stadt Salzburg, Städtisches Archiv, Buchförmige Archivalien Nr. 259, fol. 87 b.
[11] Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AUR 1599 VI 10.
[12] SLA, Nachlass Felner Nr. 25, fol. 644.
[13] SLA, Doppler Häuserchronik Nr. 236, *Franz Valentin Zillner*, Geschichte der Stadt Salzburg, Bd. 1, S. 348.
[14] SLA, Doppler Häuserchronik Nr. 235, *Franz Valentin Zillner*, Geschichte der Stadt Salzburg, Bd. 1, S. 247- 348.
[15] SLA, Doppler Häuserchronik Nr. 237, *Franz Valentin Zillner*, Geschichte der Stadt Salzburg, Bd. 1, S. 349.
[16] Vgl. *Friedrich Sieber*, Volk und volkstümliche Motivik im Festwerk des Barocks. Dargestellt an Dresdner Bildquellen (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde, hg. v. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin,

Bd. 21). – Berlin 1960, speziell Hasenmotivik: S. 79–95.
[17] SLA, Nachlass Felner Nr. 25, fol. 645.
[18] Vgl. *Julius Leisching*, Das Hasenhaus in Wien, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1893; *ders.*, Das Salzburger Hasenhaus, S. 2–3; *Felix Czeike*, Die Kärntner Straße (Wiener Geschichtsbücher, hg. v. Peter Pötschner, Bd. 16). – Wien 1975, S. 42–43. *Peter Prange,* Meisterwerke der Architekturvedute Salomon Kleiner, 1700 – 1761, zum 300. Geburtstag. Ausstellungskatalog zum Salzburger Barockmuseum, 19.7.- 27.8.2000, Architekturmuseum Schwaben, Augsburg, 7.9.- 22.10.2000, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 19.1.- 28.2.2001 (Schriften des Salzburger Barockmuseums, Nr. 24). – Salzburg, 2000, S. 104-105.
[19] *Erich Hobusch*, Hasengericht. Protokolliert von E. Hobusch, in: Forum lebendige Jagdkultur – Mit grüner Feder – Jäger von heute erzählen. – Wien 1998, S. 196-200; *ders.*: Verkehrte Welt – Vom Aufstand der Hasen gegen die Jäger, in: Unsere Jagd, Partner der Natur, 2006, H. 4, S. 66-67; *Olav Helbig*, Die Ausmalung des Venussaales der Augustusburg (Erzgebirge). – Magisterarbeit, masch. Technische Univ. Dresden 2000, S. 13–14; *Helmut Caspar*, Lusthaus, Kaserne und Museum. Das Schloß Oranienburg, in: Berlin im Detail, 1998, H. 12, S. 63–66.
[20] Vgl. *Wilfried Schaber*, Das Hasenhaus.
[21] SLA, Meldebuch der Stadt Salzburg M 1850-1864; Vgl. *Nikolaus Schaffer*, Mayr Josef, Artikel in: Salzburger Kulturlexikon, hg. v. Adolf Haslinger und Peter Mittermayr. – Salzburg 2001, S. 291; Zweiter Quartals=Bericht 1846 des städtischen Museums in Salzburg. – Salzburg 1846, III A Nr. 7; Vierter Quartals=Bericht 1847 des städtischen Museums in Salzburg. – Salzburg 1847, III A Nr. 9.



Album mit Porträtsilhouetten aus dem Nachlass der Familie Schallhammer

Entstehungszeitraum: 1841
Entstehungsort: Mittersill
Objektart: Fahne
Autor: Rudolf Felner (Beschriftung)
Artikel-Autor: Urd Vaelske
Material: Leinen, beschriftet, Holz, bemalt
Größe: Fahnenblatt: H. 96 cm, B. 100 cm, Fahnenstange: L. 219 cm, Aufsatz: D. 5,2 cm
Standort/Signatur: Salzburg Museum, Inv.-Nr. 2-41
Physisch benutzbar: nein
Literatur:
Josef Lasser von Zollheim: Die erste Ersteigung des Groß-Venedigers. Sonderdruck aus der Wiener Theaterzeitung. Wien 1942
Ignaz von Kürsinger: Der Groß-Venediger in der norischen Central-Alpenkette, seine erste Ersteigung am 3. September 1841, und sein Gletscher in seiner gegenwärtigen und ehemaligen Ausdehnung. Innsbruck 1843
Maria Vinzenz Süß: Das Städtische Museum in Salzburg. Salzburg 1844
Anton von Ruthner: Aus den Tauern. Berg- und Gletscher-Reisen in den österreichischen Hochalpen. Wien 1864, S. 289-313
Dieter Besl: Die Kürsingerhütte am Großvenediger. In: Festschrift 125 Jahre Sektion Salzburg Österreichischer Alpenverein 1869-1994. Salzburg 1994, S. 56-64

Das Album aus dem Nachlass der Salzburger Bürgersfamilie von Schallhammer enthält 12 Porträtsilhouetten, die Mitglieder der Familie aus drei Generationen des 19. Jahrhunderts darstellen. Die Anordnung der Abbildungen beginnend mit Johann B. von Schallhammer (1811-1877, Album/Silhouette Nr. 1, s. Abb.), seiner Frau Antonia, geborene Ecker-Kräfft (1822-1902, Silhouette Nr. 2, s. Abb.), und ihrem einzigen Sohn Friedrich (1846-1905, Silhouette Nr. 3) sowie weiteren Verwandten ersten und zweiten Grades lässt darauf schließen, dass sich das Album ursprünglich im Besitz dieses Familienzweigs befunden hat. Die letztgenannten Silhouetten zeigen den Bruder des Familienoberhaupts, die

gemeinsamen Eltern sowie eine Tante und drei Onkeln. Die abgebildeten Personen sind Repräsentanten jener Zeit des Umbruchs, die durch zahlreiche Herrschaftswechsel in Folge der Napoleonischen Kriege bis zur endgültigen Angliederung Salzburgs an die Habsburger Monarchie im Jahr 1816 gekennzeichnet ist. Aus kulturgeschichtlicher Perspektive manifestiert sich in dem Album die Begeisterung des Bürgertums für die Kunst des Schattenrisses, im Speziellen der Porträtsilhouette, im 19. Jahrhundert.

Die Schallhammer – Eine Salzburger Beamtenfamilie

Nach dem ältesten urkundlich greifbaren Mitglied, Sebastian Wolfgang Schallhammer, geb. 1619, liegen die geografischen Wurzeln der Familie vermutlich in der Gegend um Mattsee und Neumarkt. Waren bislang hauptsächlich das Wirts- und Brauereigewerbe bestimmend für den beruflichen Erfolg gewesen, so legte Georg Schallhammer (1641-1710) als Verwalter und Inspektor der erzbischöflichen Hauptmessinghandlung den Grundstein für die spätere Beamtendynastie in Salzburg.[1]

Obwohl in der Folgezeit auch die Familie Schallhammer von der damaligen Kindersterblichkeit in hohem Ausmaß betroffen war und darüber hinaus zahlreiche Nachkommen in den nächsten beiden Generationen einen geistlichen Beruf ergriffen, konnten die erfolgreichen Karrieren im erzbischöflichen Beamtentum fortgesetzt werden. Einen Höhepunkt stellte die Ernennung des Franz Martin von Schallhammer (1678-1746) zum Truchsess dar. Er hatte sich zuvor nicht nur in direkter Nachfolge seines Vaters in seinem Amt in der Hauptmessinghandlung behauptet, sondern war auch aufgrund seiner Verdienste und der seiner Vorfahren im Jahr 1727 in den Reichsritterstand erhoben worden.[2]

Sein Sohn Johann Anton Georg von Schallhammer (1734-1794) stieg in den Kreis der Hofräte auf und lehrte zudem an der Universität Salzburg als Professor der Institutionen. Die zunächst kaufmännisch akzentuierten, mit Titeln verbundenen Dienste für eine erzbischöfliche Regierung verlagerten sich damit nach zwei Generationen auf die juristische Schiene. Johann Anton Georg von Schallhammer, der die Wichtigkeit eines Studiums der Rechte für eine erfolgreiche Beamtenlaufbahn erkannte, bestand – nicht immer ohne Widerstand von Seite der Betroffenen – nachdrücklich auf einer entsprechenden Ausbildung für seine Söhne Anton jun. (1760-1838, Silhouette Nr. 5), Alois (1769-1795, Silhouette Nr.

8) und Franz Ludwig (1774-1831, Silhouette Nr. 7).[3]

Mit dem Ende des Erzbistums Salzburg 1803 fiel zwar mancher Vorteil für ein bereits etabliertes Beamtentum weg, wie er etwa in einer Fürsorgepflicht des Erzbischofs für seine Beamten bestanden hatte, doch das machte sich zunächst nicht negativ bemerkbar, denn in der unmittelbar nachfolgenden kurfürstlichen Ära unter Großherzog Ferdinand III. von Toskana wurde der Beamtenapparat sogar noch ausgebaut. Durch die Umwälzungen nach 1805 hatten die einheimischen Staatsdiener jedoch sehr bald mit Beamtenabbau, geringerer Entlohnung und Verdrängung durch österreichische und bayerische Konkurrenten zu kämpfen.[4]

Anton von Schallhammer jun. blieb als Advokat wie seine Vorfahren im Umfeld des Staates tätig, übte seinen Beruf jetzt allerdings auch öffentlich aus. Durch sein Amt im Regierungsbereich sah sich Bruder Franz Ludwig von Schallhammer im besonderen Maße mit den zahlreichen Herrschaftswechseln konfrontiert. Er hatte aufgrund seiner Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten und seiner Flexibilität jedoch keine Einbrüche in seinem beruflichen Werdegang zu verzeichnen. So folgte er Kurfürst Ferdinand III. in seinen neuen Herrschaftsbereich nach Würzburg und kehrte schließlich nach Ende der bayerischen Herrschaft über Salzburg als habsburgischer Beamter in seine Heimatstadt zurück, bevor er bis zu seinem Tod als Referent in der Allgemeinen Hofkammer in Wien tätig war. Deutlicher bekam Sigmund von Mölk (1758-1840, Silhouette Nr. 12), der mit einer der vier Schallhammertöchter verheiratet war, die Neuordnung der Machtverhältnisse zu spüren, als er 1806 bei der Eingliederung der Salzburgischen Einheiten in die Habsburger Armee seinen Platz auf der Beförderungsliste einbüßte und hinter jüngere Kameraden zurückgestuft wurde.[5]

Seine Hochzeit mit Theresia von Schallhammer (1776-1837, Silhouette Nr. 11) steht für eine jener vorteilhaften Verbindungen des Hauses Schallhammer mit renommierten Salzburger Familien, die nicht nur dem gesellschaftlichen Ansehen zuträglich waren, sondern auch die Entstehung von Netzwerken förderten, welche sich auf die Karrieren der Familienmitglieder nur positiv auswirken konnten. Zu nennen ist in diesem Kontext außerdem die Vermählung der Barbara Katharina von Schallhammer (1763-1824) mit Franz Thaddäus von Kleimayrn (1733-1805), u.a. Präsident der Obersten Justizstelle und Verfasser der „Iuvavia“,

einem umfassenden Werk zur Staats- und Kirchengeschichte Salzburgs. Auch die Verbindung des Friedrich Ritter von Hartmann (1773-1844), einem einflussreichen Beamten im Umfeld der großherzoglichen Verwaltung in Salzburg und Würzburg, mit Anna von Schallhammer (1779-1857) begünstigte das berufliche Fortkommen besonders des bereits erwähnten Franz von Schallhammer. Von den hier Genannten enthält das Album bis auf Letzteren und das Ehepaar Mölk keine Konterfeis. Mit zwei Porträts – als junge Frau (Album/Silhouette Nr. 6) und im Alter (Silhouette Nr. 10) – ist hingegen Theresia von Weyrother (1773-1853), die Mutter des vermutlichen Albumbesitzers, vertreten. Als Tochter des hochfürstlichen Oberbereiters und Gestütsinspektors in Salzburg, dessen Familie über mehrere Generationen hinweg leitende Funktionen in der Spanischen Hofreitschule in Wien inne hatte, trug auch sie mit zum sozialen Ansehen der Familie bei. Die Ehe ihrer Schwägerin Josefa von Schallhammer (1772-1820, Silhouette Nr. 9) mit Bernhard Ansmann, einem Friedensrichter in Neustadt, war vom Prestige her nicht so hochrangig wie die übrigen Verbindungen der Frauen aus dem Hause Schallhammer in dieser Generation, entsprach jedoch dem juristischen Umfeld und Beamtenmilieu, in dem sich die Familie bewegte.[6]

Für die nachfolgende Generation, die Generation um Johann B. von Schallhammer, verschlechterten sich die Aussichten, in Salzburg eine erfolgreiche Beamtenkarriere zu absolvieren, nachhaltig. Wesentliche Ursachen waren die Schließung der Universität, wodurch eine notwendige juristische Ausbildung für finanziell schlechter gestellte Familien schwieriger wurde, und der Verlust der Funktion als Residenzstadt. Mit der endgültigen Besitznahme Salzburgs durch Kaiser Franz im Jahr 1816 wurden sämtliche wichtigen Ämter der Stadt in die Hauptstadt des übergeordneten Kronlandes nach Linz transferiert. Für einen zukünftigen Beamten bedeutete das in Konsequenz, entweder einen höheren Abschluss an einer auswärtigen Universität zu erlangen oder einen Beruf zu wählen, für den der Besuch des Lyceums ausreichend war. Johann B. von Schallhammer wählte den zweiten Weg und trat nach einem Praktikum bei der Post in Salzburg schließlich als Postoffizial in den Staatsdienst ein. Diese Berufswahl markierte den Beginn einer Wende hinsichtlich der Beamtenkarrieren der Familie Schallhammer, denn auch nachfolgende Generationen blieben als Postoffiziale bzw. Postdirektoren zwar dem Staatsdienst verhaftet, allerdings im Vergleich zu den Vorfahren statusmäßig etwas abgestuft.[7]

Eine weitere Möglichkeit, sich unter den veränderten Bedingungen in Salzburg beruflich zu behaupten, stellte das Einschlagen einer militärischen Laufbahn dar, wofür sich Anton von Schallhammer (1800-1868, Silhouette Nr. 4) bereits in sehr jungen Jahren entschieden hatte. Während seiner aktiven Militärzeit nur selten in Salzburg kehrte er nach seiner Pensionierung endgültig in seine Heimatstadt zurück, wo er zu den Gründungsmitgliedern der Gesellschaft für Salzburg Landeskunde gehörte, sich im Museum Carolino Augusteum engagierte und zahlreiche historische Abhandlungen zu diversen Themen verfasste.[8] Seine Korrespondenz, Erinnerungen, militärische Aufzeichnungen und Reiseberichte bilden einen wesentlichen Bestandteil des Schallhammer'schen Nachlasses[9].

So wie Johann B. von Schallhammer – seine beruflichen Stationen waren Triest, Wiener Neustadt, Brixen, Brünn, Ödenburg und Wien – hielten sich die Mitglieder der Familie aus den nächsten beiden Generationen aufgrund ihrer Verbindung mit dem Beamtentum bzw. dem Militär meist einen Großteil ihres Lebens außerhalb Salzburgs auf, aber für fast alle wurde die Stadt, sei es nun von Berufs wegen oder im Ruhestand, zu bestimmter Zeit wieder Mittelpunkt in einem ihrer Lebensabschnitte. Nach dem Tod des letzten männlichen Familienmitglieds, Bundessteuerdirektor Ernst Schallhammer, wurde der zwei Archivkartons umfassende Nachlass im Jahr 1945 dem Salzburger Landesarchiv übergeben.[10]

Ein Familienalbum à la Silhouette

Porträtsilhouetten, die Schattenbilder des Profils eines Menschen, haben im Vergleich zur Schattenkunst an sich, die im asiatischen Raum Jahrhunderte bevor sie in Europa heimisch wurde, entstanden ist, eine relativ junge Geschichte. Erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts schuf die immer populärer werdende Kunst des Silhouettierens, d.h. der Darstellung von Personen, aber auch von Tieren, Blumen, Ornamenten und Ähnlichem in ihren schattenhaften Umrissen, die Voraussetzungen, um naturgetreue und somit reale Gesichtszüge wiedergebende Abbildungen zu schaffen.[11]

Als Ursache für die weite Verbreitung dieser Kunstform sind mehrere Einflüsse feststellbar: War es zunächst zur Zeit der Aufklärung das neu aufkommende Interesse an der Antike, deren Schattenkunst, beispielsweise auf Vasen, die Begeisterung für das Silhouettieren entfachte, so ist in der entstehenden bürgerlichen Freundschaftskultur und dem Geniekult ein weiterer wichtiger Impuls zu sehen. Es wurde üblich, Silhouettenporträts von Freunden und von

bedeutenden Persönlichkeiten besonders aus dem Bereich der Literatur und Philosophie in eigens dafür angelegten Alben zu sammeln. Umfangreiche Musterbände mit typischen Abbildungen zu Studienzwecken auch für eine breitere Öffentlichkeit entstanden darüber hinaus im Anschluss an die bereits damals umstrittenen, jedoch heftig diskutierten Theorien Johann Caspar Lavaters (1741-1801) zur „Physiognomik“, wonach man angeblich von körperlich auffälligen Merkmalen Rückschlüsse auf die Charaktereigenschaften eines Menschen ziehen konnte.[12]

Einen weiteren wesentlichen Aspekt für eine ausgesprochene „Silhouettenmanie“ zwischen 1760 und 1840 bildete die Tatsache, dass im Zeitalter der Verbürgerlichung der Kunst die Porträtsilhouette eine willkommene Alternative zu den gemalten Miniaturporträts darstellte, die sich in der Regel nur wohlhabendere Gesellschaftsschichten leisten konnten. Der Beigeschmack des Billigen und Minderwertigen, der Silhouetten ursprünglich anhaftete, war in der Zwischenzeit längst verschwunden. Verblasst war die Herleitung des Begriffs für diese Kunstform vom Namen des französischen Generalkontrolleurs der Finanzen Étienne de Silhouette (1709-1767), der sich durch seine rigorosen Sparmaßnahmen selbst bei den Reichen des Landes verhasst machte, weil sie sich dadurch nur noch als ‚Schatten‘ ihrer selbst fühlten.[13] Das Attribut „a lá Silhouette“ für alle Produkte, die als billiger Ersatz die teureren Varianten auch im Bereich der Kunst ablösen sollten, wie es der Staatsbeamte, der persönlich eine Vorliebe für Schattenrisse hatte, in seinem Sparprogramm anregte, war in diesem Sinn nicht mehr in Gebrauch. Ganz im Gegenteil erfreute sich die Silhouette in der Folgezeit meist großer Beliebtheit, etwa in der nach den Befreiungskriegen gegen Napoleon entstandenen studentischen Mode derartige meist in mehreren Exemplaren angefertigten Porträts an verschiedene Freunde zu verschenken.[14]

Zur Herstellung von Schattenrissen kamen grundsätzlich zwei Techniken zur Anwendung. Die auf eine Fläche produzierten, anschließend verkleinerten Umrisse einer Person wurden entweder auf der jeweiligen Unterlage mit schwarzer Farbe ausgefüllt oder sie wurden aus Karton, meist in Schwarz, ausgeschnitten und auf eine farblich kontrastierende Unterlage geklebt. Im Album der Familie Schallhammer wird das zweite Verfahren angewendet. Ob die enthaltenen Scherenschnitte von professionellen Silhouetteuren oder einzelnen Familienmitglieder angefertigt wurden, kann nicht mit letzter Sicherheit

festgestellt werden. Da der Entstehungszeitraum der Silhouetten auf Grund der Lebensdaten der abgebildeten Familienmitglieder zwischen ca. 1800 und 1857 liegt, muss man davon ausgehen, dass die Porträts nicht von einer einzelnen Person geschnitten wurden. Die Beteiligung von Familienmitgliedern scheint deshalb möglich, weil gerade aus der Generation um Johann B. von Schallhammer mehrere Geschwister künstlerisch begabt waren, wie etwa Carl (1803-1829), der sich der Malerei widmete oder besonders Josefa (1802-1820), deren zeichnerisches Talent durch die Gestaltung von Blumenmotiven und Illustrationen zu selbst verfassten Texten dokumentiert ist. Beide verstarben allerdings sehr jung und kommen damit nicht als Urheber für alle Porträts in Frage. Im Nachlass sind die gezeichneten, nicht geschwärzten Umrisse jener Silhouetten aus dem Album erhalten, welche das Ehepaar Anton und Theresia von Schallhammer (Silhouetten Nr. 5 und 6) zeigen und in der Familie entstanden sein könnten, sofern es sich nicht um die Entwürfe oder um Abnahmen von den gekauften Exemplaren handelt, die vielleicht zum Zweck der Vervielfältigung kopiert wurden.

Zu ergänzen wäre, dass der dem Salzburger Landesarchiv überlassene Bestand zwei weitere Alben[15] umfasst, die neben Zeichnungen auch Silhouetten beinhalten. Dabei handelt es sich zum Teil um Dubletten der bereits bekannten Scherenschnitte, aber auch um Abbildungen weiterer Familienmitglieder, Freunde sowie nicht identifizierbarer Personen. Die Urheberschaft dieser Darstellungen kann nicht immer eindeutig festgestellt werden; die Porträtsilhouetten dürften jedoch vorwiegend von ortsansässigen oder den häufig durchreisenden professionellen Künstlern stammen.

Zwei frühe Fotografien, die in einem der oben angesprochenen Alben enthalten sind, versinnbildlichen, dass mit dem vermehrten Aufkommen dieser neuen Art der Reproduktion im Laufe des 19. Jahrhunderts, das Zeitalter der Porträtsilhouette ihr Ende fand. Eine Sammlung von Schattenrissen versehen mit Bleistiftnotizen, die Namen und Daten der darin vorkommenden Personen für die Nachkommen festhielten, wie sie das Album Nr. 1 aus dem Nachlass der Familie Schallhammer darstellt, hatte damit als Erinnerungsmedium ausgedient.

Quellen:

SLA, Nachlass Schallhammer, Kart. 1, Alben Nr. 1-3.
SLA, Repertorium 21-14/06: Familienarchive Dückher von Haslau und der

Reichsritter von Schallhammer

[1] Vgl. Ulrike Feistmantl: Vom geistlichen Fürstentum zur Habsburgermonarchie. Soziale Mobilität im Salzburger Bürgertum an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert am Beispiel ausgewählter Familien. Dipl.-Arb. Salzburg 2012, hier: S. 83-85.
[2] Vgl. ebda., hier: S. 86f.
[3] Vgl. ebda., hier: S. 89f.
[4] Vgl. ebda., hier: S. 148; S. 154f.
[5] Vgl. ebda., hier: S. 91; S. 104f.; S. 157.
[6] Vgl. ebda., hier: S. 109f.
[7] Vgl. ebda., hier: S. 119; S. 185.
[8] Vgl. ebda., hier: S. 116f.
[9] Vgl. SLA, Repertorium 21-14/06: Familienarchive Dückher von Haslau und der Reichsritter von Schallhammer.
[10] Vgl. ebda., hier: S. 15.
[11] Vgl. Martina Pohn: Silhouetten und Scherenschnittkunst zur Zeit der Aufklärung. Das Phänomen der Schattenkunst unter besonderer Berücksichtigung Österreichs. Dipl.-Arb. Salzburg 2010, S. 25.
[12] Vgl. Physiognomik. In: Meyers Konversationslexikon. Bd. 13: Phlegon – Rubinstein. Leipzig – Wien 1885-1892, S. 39.
[13] Vgl. Martina Pohn: Silhouetten und Scherenschnittkunst zur Zeit der Aufklärung. Das Phänomen der Schattenkunst unter besonderer Berücksichtigung Österreichs. Dipl.-Arb. Salzburg 2010, S. 26f.
[14] Vgl. Will Durant, Ariel Durant: Kulturgeschichte der Menschheit. Bd. 15: Europa und der Osten im Zeitalter der Aufklärung. Köln 1985, S. 74.
[15] SLA, Nachlass Schallhammer, Kart. 1, Alben Nr. 2 und 3.



Aufnahmsgebäude der Kaiserin-Elisabeth-Westbahn zu Salzburg

Entstehungszeitraum: 1841
Entstehungsort: Mittersill
Objektart: Fahne
Autor: Rudolf Felner (Beschriftung)
Artikel-Autor: Urd Vaelske
Material: Leinen, beschriftet, Holz, bemalt
Größe: Fahnenblatt: H. 96 cm, B. 100 cm, Fahnenstange: L. 219 cm, Aufsatz: D. 5,2 cm
Standort/Signatur: Salzburg Museum, Inv.-Nr. 2-41
Physisch benutzbar: nein
Literatur:
Josef Lasser von Zollheim: Die erste Ersteigung des Groß-Venedigers. Sonderdruck aus der Wiener Theaterzeitung. Wien 1942
Ignaz von Kürsinger: Der Groß-Venediger in der norischen Central-Alpenkette, seine erste Ersteigung am 3. September 1841, und sein Gletscher in seiner gegenwärtigen und ehemaligen Ausdehnung. Innsbruck 1843
Maria Vinzenz Süß: Das Städtische Museum in Salzburg. Salzburg 1844
Anton von Ruthner: Aus den Tauern. Berg- und Gletscher-Reisen in den österreichischen Hochalpen. Wien 1864, S. 289-313
Dieter Besl: Die Kürsingerhütte am Großvenediger. In: Festschrift 125 Jahre Sektion Salzburg Österreichischer Alpenverein 1869-1994. Salzburg 1994, S. 56-64

Die Eröffnung der Eisenbahnlinien nach Wien und nach München band Salzburg

an das europäische Eisenbahnnetz an. In Folge der Inbetriebnahme des Salzburger Bahnhofes begann auch in der Stadt Salzburg eine Phase prosperierender Wirtschaft.

Die Eröffnung des Salzburger Bahnhofes und der Eisenbahnlinien nach Wien und München 1860 begrüßten die Salzburger enthusiastisch. Man setzte auf die Einbindung Salzburgs in das internationale Eisenbahnnetz große Hoffnungen. Die Eisenbahn stand für Fortschritt, Belebung des Wirtschaftslebens und Aufbruch in eine neue Zeit.

Der Bahnhof und seine großflächigen Anlagen müssen einen ungeheuren Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht haben. Die Eisenbahn benötigte beinahe soviel Fläche wie die bestehende alte Stadt.

Die Aufhebung des Befestigungscharakters der Stadt Salzburg (1859) ermöglichte in Folge die Schleifung der Befestigungswälle und die Erweiterung der Stadt in ihr bisheriges Umfeld. Mit den Befestigungen fiel ein besonders deutlich sichtbares Symbol feudaler Herrschaft.

Nun sollte auch die alte Stadt mit ihren engen und winkeligen Gassen dem Verkehr, dem Pulsschlag der neuen Zeit, geöffnet werden. Das Lederer-, das Mirabell- und das Michaelstor waren die ersten Stadttore, die den Erfordernissen des Verkehrs zum Opfer fielen. Die Demolierung des Klausentores und der Monikapforte verhinderte Bürgerwiderstand. Der Konflikt zwischen „Modernisieren“ und „Denkmalschützern“ wurde zur Konstante der Salzburger Kommunalpolitik bis ins 20. Jahrhundert.

Zeitgleich mit der Eröffnung der Eisenbahnlinie setzte auf Reichsebene ein Liberalisierungsprozess ein, an dessen Ende das Staatsgrundgesetz (1867) mit seinen garantierten bürgerlichen Freiheitsrechten stand.

Dies leitete auch auf kommunaler Ebene eine Phase des Aufbruchs ein. Bereits 1850 war eine elektromagnetische Telegraphenleitung zwischen Wien und Salzburg in Betrieb genommen und 1855 in Lehen das Gaswerk errichtet worden. 1859 wurde die Gasbeleuchtung eingeführt. Die Kanalisierung wurde in Angriff genommen, die Salzach reguliert. 1873 eröffnete das städtische Schulgebäude am Griesplatz, 1874 das städtische Schlachthaus und seit 1875 versorgt die Fürstenbrunner Wasserleitung die Stadt mit reinem Quellwasser.