



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Der Kaisersaal im Stift Kremsmünster

verfasst von / submitted by

Vanessa Tasmin Wolf, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

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

A 066 835

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

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Dank

Besonderer Dank gilt meiner Betreuerin, Frau Univ.-Prof. Dr. Dachs-Nickel, die mich in meinem Vorhaben stets unterstützt und ermutigt hat. Weiters möchte ich Pater Altmann Pötsch vom Benediktinerstift Kremsmünster danken, der mir den Zugang zum Kaisersaal ermöglicht und mich mit aufschlussreichen Informationen versorgt hat. Vielen lieben Dank auch an meine Familie und Freunde, besonders Florian Kickingner, für die moralische Unterstützung und an alle die mich im Laufe meiner Arbeit begleitet und gestärkt haben.

Inhalt

1. Einleitung.....	1
2. Forschungsstand.....	3
3. Frömmigkeit & Repräsentationslust: Zur Barockisierung der Stifte und Klöster in Österreich.....	7
3.1. Das Benediktinerstift Kremsmünster im Baufieber	14
3.2. Erste Kaisersäle in österreichischen Stiften.....	16
3.2.1. Der Kaisersaal in der Abtei Seckau (1640)	17
3.2.2. Der Kaisersaal im Benediktinerstift St. Lambrecht (1643)	18
4. Der barocke Kaisersaal - Zur Definitionsproblematik in der Forschungsgeschichte	20
4.1. Fazit	26
5. Der Kaisersaal im Stift Kremsmünster	27
Phase 1: Bau und ursprüngliche künstlerische Gestaltung	27
5.1. Der Auftraggeber Abt Erenbert II. Schrevogl.....	28
5.2. Die Architektur	29
5.2.1. Der Baumeister Carlo Antonio Carlone (1635-1708)	31
5.3. Das Deckenfresko „Triumph des Phoebus Apoll“	34
5.3.1. Der „Apollo-Lichtertypus“	41
5.3.2. Der Maler Melchior Steidl (1657 – 1727)	45
Phase 2: Neugestaltung zum Kaisersaal	47
5.4. Abt Alexander II. Strasser	47
5.5. Die Habsburgerporträtserie	49
5.5.1. Die Ahnengalerie.....	56
5.5.2. Der Maler Martino Altomonte (1657 – 1747)	62
5.6. Die Stuckatur.....	64
5.6.1. Diego Francesco Carlone (1674-1750)	69

5.7. Weitere Adaptierungen im Saal	71
Phase 3: Die Restaurierungen	72
1845-1877.....	73
1973- 1975.....	73
7. Die Rezeption von Gestaltungsprinzipien des Kremsmünsterer Kaisersaaes in hochbarocken Stiftssälen	76
7.1. Der Marmorsaal im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian (1719-22).....	78
7.2. Der Marmorsaal im Benediktinerstift Melk (1731)	79
7.3. Der Kaisersaal in der Benediktinerabtei Ottobeuren (1723).....	80
7.4. Der Marmorsaal im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg.....	81
8. Resümee	83
9. Literaturverzeichnis	85
9.1. Online-Quellen:.....	92
10. Abbildungsnachweis.....	94
11. Abbildungen	101
Abstract.....	146

Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werde, dass in der vorliegenden Masterarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums benutzt wird, um die Lesbarkeit zu erleichtern. Die ausschließliche Verwendung der männlichen Form ist im Sinne der sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsunabhängig zu verstehen.

1. Einleitung

„Und will wer in Geist und Wesen der Barockzeit eindringen, wie sie sich in Oberösterreich dartut, so muß er die Klöster durchwandern, ihre Baugestalt und Innenausstattung erfassen. Kremsmünster, das nun schon mehr als elf Jahrhunderte miterlebt hat, hat wohl besonderen Anspruch auf solch nähere Betrachtung.“¹

Durch den allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwung gegen Ende des 17. Jahrhunderts und eine gestärkte katholische Kirche war die Bau- und Gestaltungslust vieler Stiftsvorsteher geweckt und in den Stiften und Klöstern Österreichs folgte eine rege Bautätigkeit. Das Benediktinerstift Kremsmünster begann bereits um 1600 mit der Barockisierung der Stiftsanlage und die geplanten Bauvorhaben dauerten mehr als ein Jahrhundert an. Im Zuge dessen wurde auch der Kaisersaal im Jahr 1694 errichtet. Dieser kann als einer der frühesten barocken Prunksäle in einem Stift gesehen werden, welcher der Glorifizierung des Kaiserhauses dient und den Charakter eines Residenzsaales trägt. Somit steht er am Beginn einer künstlerischen Entwicklung, die im frühen 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte und die barocke Kunstlandschaft weitgehend prägen sollte.

Ziel dieser Forschungsarbeit ist es, die bisherigen Abhandlungen zum Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster und die Beiträge über die darin tätigen Künstler zusammenzufassen und durch eine anschließende forschungsgeschichtliche Analyse die charakteristischen Eigenschaften eines barocken Kaisersaales herauszuarbeiten. Um das Zusammenspiel der einzelnen Gattungen, welche den Saal zu einem Gesamtkunstwerk machen aufzuzeigen, sollen im Zuge dieser Ausarbeitung sowohl die architektonischen Leistungen der Bauherren als auch die Errungenschaften der Künstler näher beleuchtet werden. Die Werke der Künstler werden unter Beachtung ihres künstlerischen Oeuvres analysiert und anschließend mit jenen anderer Künstler dieser Zeit in Beziehung gesetzt um gestalterische und stilistische Besonderheiten aufzuzeigen, denn der künstlerische Austausch unter den Malern, Stuckateuren, Bildhauern und Baumeistern war im Zeitalter des Barock und besonders im Gebiet des Habsburgerreiches sehr intensiv und wirkte sich auch auf ihr Schaffen aus. Bei der Untersuchung muss besonders auf die historische Situation sowie die sozialen und wirtschaftlichen Gegebenheiten, die zum Bau barocker Kaisersäle animierten, eingegangen werden.

¹ Zit. n. Adalbert Depiny, in: Dorn 1931. O.S.

Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster wirft folgende Fragen auf, die untersucht werden sollen:

- Welche Rolle nimmt der Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster in der Entwicklungsgeschichte barocker Kaisersäle, insbesondere in der Klosterlandschaft, ein?
- Kann der Saal durch sein frühes Entstehungsdatum und imperiales Ausstattungsprogramm als Vorreiter der hochbarocken Prunk- und Festsäle in den österreichischen Stiften des 18. Jahrhunderts gesehen werden?
- Welche Elemente der Architektur und Ausstattung zeichnen ihn als typischen barocken „Kaisersaal“ aus und legen den Grundstein für die künstlerische Weiterentwicklung und anschließende Prachtentfaltung dieses Saaltypus im 18. Jahrhundert?

Um eine Entwicklungsgeschichte der Kaisersäle im österreichischen Barock aufzuzeigen und dem Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster eine Schlüsselrolle zuschreiben zu können, muss primär die historische Situation beleuchtet werden, in welcher die Säle errichtet wurden. Ein wesentlicher Punkt bei der Analyse des Saales und dessen Ausstattungselementen ist stets den geschichtlichen Hintergrund zu beachten, da die historischen Ereignisse und Gegebenheiten besonders in der Kunst des Barock Ausdruck finden. Es muss ebenso angemerkt werden, dass der Kaisersaal in einem Stift nicht gleichzusetzen ist mit einem herrschaftlichen Saal in einer kaiserlichen oder fürstlichen Residenz. Der Saal muss daher immer in Bezug auf die monastische Umgebung der Stiftsanlage betrachtet werden. Auch wenn im 18. Jahrhundert die Räumlichkeiten für den Kaiser und das Herrscherhaus immer mehr Platz in den Stiftsanlagen einnahmen, müssen sie als weltliche Repräsentationsräume in einem sakralen Umfeld gesehen und untersucht werden. Im weiteren Verlauf sollen sowohl die architektonischen als auch ikonographischen Merkmale eines Kaisersaales und die Funktion eines solchen Raumes definiert werden, um den Kaisersaal im Stift Kremsmünster nach diesen Faktoren grundlegend zu analysieren. Eine chronologische Bau- und Ausstattungsgeschichte des Kaisersaales dient als Grundlage für diese Untersuchung, bei der auch Vergleichswerke und stilistische Entwicklungen aufgezeigt werden sollen. Anschließend werden die charakteristischen ikonografischen Merkmale mit späteren Saalbauten verglichen, um eine Entwicklungsgeschichte der barocken Kaisersäle in Österreich und Rezeptionen von einzelnen Gestaltungsprinzipien aufzuzeigen.

2. Forschungsstand

In der bisherigen Literatur sind diverse Beiträge zum Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster sowie zu dessen künstlerischen Ausstattungsprogramm zu finden. Bislang wurde jedoch noch keine ausführliche ikonographische Analyse durchgeführt, welche die verschiedenen Ausstattungsmerkmale behandelt, diese miteinander in Beziehung setzt und sie im kunsthistorischen Kontext des österreichischen Barock betrachtet.

Erste Auseinandersetzungen mit der Baugeschichte des Kaisersaales und dem Ausstattungsprogramm sind in der *„Historischen und topographischen Darstellung vom Stift Kremsmünster“* von Ulrich Hartenschneider bereits um 1830 zu finden. Eine weitere für die Baugeschichte des Stiftes essenzielle Quelle ist das Stiftstagebuch des ehemaligen Stiftsarchivars Theodorich Hagn von 1844-1847. Seine Einträge enthalten wichtige Informationen zur Beschaffenheit des Saales jener Zeit. Auch Theophilus Dorn beschäftigte sich in dem *„Abriss der Baugeschichte Kremsmünster“* von 1931 ausführlich mit der Baugeschichte des Stiftes Kremsmünster seit der Gründungszeit und liefert bedeutende Beiträge zu den Bauvorhaben der einzelnen Äbte und zu historischen Ereignissen im Stift.

Für die Baugeschichte unerlässliche Quellen sind die Kammereirechnungen des Stiftes Kremsmünster, welche Aufschluss über die gesamten im Stift getätigten Arbeiten geben und die dafür zuständigen Personen sowie deren Bezahlung aufzeigen. Die Kammereirechnungen wurden von dem Stiftsarchivar P. Bernhard Pösinger zwischen 1907 und 1921 zusammengetragen und in einem gesammelten Band chronologisch geordnet. Diese bedeutende Sammlung an Rechnungen und Anmerkungen wurde im Auftrag des Instituts für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes im Zuge von archivarisches Vorarbeiten für die Österreichische Kunsttopographie im Jahr 1961 vervielfältigt und so der Öffentlichkeit und kunsthistorischen Forschung zugänglich gemacht. Zuständig für die Überarbeitung dieses bedeutenden Bandes war der damalige Stiftsarchivar Dr. P. Willibrord Neumüller. Das Register und die Vermerke Pösingers blieben dabei weitgehend unverändert, nur diverse Anmerkungen wurden zum Teil neu bearbeitet. Der Band bildet eine wichtige Grundlage für die kunsttopographische Darstellung des Stiftes, welche im Jahr 1977 folgte. Die *„Österreichische Kunsttopographie“* wurde vom Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes unter der Leitung von Eva Frodl-Kraft herausgegeben. Im Band XLIII der Österreichischen Kunsttopographie. *„Die Kunstdenkmäler*

des Benediktinerstiftes Kremsmünster, 1. Teil: Das Stift – Der Bau und seine Einrichtung“ wird die gesamte Stiftsanlage nach Bauwerken und Trakten geordnet vorgestellt, bauliche Veränderungen aufgezeigt und jeder Raum einzeln beschrieben. Leonore Pühringer-Zwanowetz lieferte hierfür die Beiträge zur Bau- und Ausstattungsgeschichte des Kaisersaales und für die angrenzenden Räumlichkeiten. Diese kunsttopographische Gesamtschau über das Benediktinerstift Kremsmünster bildete eine wichtige Grundlage für die kunsthistorische Analyse des Kaisersaales und dessen künstlerisches Ausstattungsprogramm.

Neben kunsthistorischen Abhandlungen über die Baugeschichte des Saales nehmen auch Künstlermonographien einen großen Stellenwert für die Bearbeitung der Kunstwerke im Saal ein, da sie wertvolle Beiträge zur Biographie und Stilentwicklung der jeweiligen Künstler liefern. Obwohl der Baumeister Carlo Antonio Carlone für zahlreiche Stifte in Österreich tätig war und er als ein bedeutender Vertreter barocker Baukunst gesehen werden kann, ist bisher keine Monographie über ihn veröffentlicht worden. Lediglich in dem Buch von Silvia Colombo *"I Carloni di Scaria"* aus dem Jahr 1997 sind einzelne Eckdaten zu Carlo Antonios Leben und seinen Arbeiten zu finden. Das Zusammentragen von biografischen Daten und Informationen über sein Wirken als Baumeister, sowie seine Auftragslage in Österreich wurde durch fehlende literarische Quellen und Nachweise erschwert. Daher soll in der vorliegenden Arbeit ein kompakter Überblick über Carlones Leben und Schaffen in Österreich gegeben werden. Dieser ist für die Ausarbeitung der Forschungsfragen unabdingbar und leistet einen Beitrag zur aktuellen Forschung. Ein weiteres Mitglied der Künstlerfamilie Carlone war der Bildhauer und Stuckateur Diego Francesco Carlone, welcher die filigranen Stuckarbeiten am Kaisersaal im Stift Kremsmünster fertigte. Andrea Spiriti beschäftigte sich 2014 in seinem Werk *„Diego Francesco Carloni di Scarica e la nascita del Rococò“* ausführlich mit dem künstlerischen Oeuvre des Bildhauers und Stuckateurs und lieferte einen umfangreichen Abbildungsband, welcher für die stilistische Analyse seiner Werke sehr hilfreich war.

Über den Maler Melchior Steidl sind zwei monographische Werke erschienen, zum einen die Dissertation von Viktoria Meinecke *„Die Fresken des Melchior Steidl“* von 1971, in der sich die Autorin dem malerischen Werk Steidls widmet und die grundlegende biografische Daten aufweist. Zum anderen der Ausstellungskatalog *„Melchior Steidl (1657-1727) – Die Zeichnungen“* herausgegeben vom Salzburger Barockmuseum aus dem Jahr 1999.

Dieser widmet sich erstmals dem zeichnerischen Werk Steidls und geht dabei auch auf die künstlerische Entwicklung des Malers ein.

Julius Klaus verfasste im Jahr 1916 eine Monographie über den Maler Martino Altomonte mit dem Titel *„Martin Altomonte – Sein Leben und sein Werk in Österreich“*, welche seit jeher die Grundlage für die weitere Forschung zu Martino Altomonte bildet. 1965 veröffentlichte Hans Aurenhammer eine umfassende Monographie zu Martino Altomonte mit einem Beitrag von Gertrude Aurenhammer *„Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker“* von 1955, in welchem besonders auf das Melker Skizzenbuch von Altomonte, als Grundlage für seine malerischen Arbeiten eingegangen wird. Das Salzburger Barockmuseum präsentierte im Jahr 2002 eine Ausstellung über Martino und Bartolomeo Altomonte, dem Sohn des berühmten Barockmalers. In dem Ausstellungskatalog von Hannes Etlstorfer *„Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen“* wird ausführlich auf das Leben und das malerische Werk der Familie Altomonte eingegangen. Die biografische Darstellung konzentriert sich auf die Auftragslage und die damit verbundene künstlerische Entwicklung Martino Altomontes. Auch im 2003 erschienen Katalog der Ausstellung *„Illusion & Illustration – Altomonte. Reise in eine 300 Jahre alte Bilderwelt“* des Stiftes Seitenstetten schrieb Franz Überlackner in seinem Beitrag *„Das geschichtliche Umfeld der Künstlerfamilie Altomonte, Österreichs Aufstieg zur Großmacht“* über die Entwicklung des künstlerischen Werks Altomontes. Die Beiträge zu Martino Altomonte konzentrieren sich größtenteils auf seine berühmten Altarbilder und monumentalen Deckenfresken, durch die er großes Ansehen erlangte. Die Gemälde im Kaisersaal wurden in diesen Abhandlungen jedoch nur beiläufig erwähnt und bis heute nicht kunsthistorisch analysiert. Interessant ist aber, dass diese kaiserliche Porträtserie in Altomontes künstlerischem Oeuvre eine Seltenheit darstellt und daher näher betrachtet werden sollte.

Die künstlerischen Leistungen der Baumeister, Maler und Stuckateure, die im Kaisersaal tätig waren, wurden bisher in eigenständigen Künstler-Monographien behandelt, jedoch wurden ihre Arbeiten nie unter dem Gesichtspunkt „Kaisersaal“ miteinander verknüpft. Dabei ist das Zusammenspiel der einzelnen Kunstgattungen, welche auf ein einheitliches Gesamtkonzept abgestimmt sind, bei der Analyse des Saales ein wichtiger Faktor und sollte stets mit einbezogen werden. Bei der Untersuchung der künstlerischen Ausgestaltung des Saales müssen auch die historischen Gegebenheiten beachtet werden,

denn sie sind ausschlaggebend für den Bau des Saales und die Wahl der künstlerischen Gestaltung. Die wirtschaftliche und politische Situation im Habsburgerreich hatte einen bedeutenden Einfluss auf die künstlerische Entwicklung des österreichischen Barock. Ein kompakter Überblick über die historische Lage zur Zeit der Barockisierung des Stiftes Kremsmünster ist daher notwendig. Der Sammelband *„Österreichische Geschichte – vom Spätmittelalter bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts“* lieferte mit den Beiträgen *„Glanz und Untergang der höfischen Welt“* von Karl Vocelka aus dem Jahr 2001 und *„Ständefreiheit und Fürstenmacht“* von Thomas Winkelbauer von 2003 bedeutende historische Fakten zur wirtschaftlichen Situation im Habsburgerreich, welches besonders von der Gegenreformation und kriegerischen Auseinandersetzungen geprägt war.

Einen Überblick über die Barockisierung der Stifte in Österreich und die historischen Faktoren geben unter anderem Walter Luger mit seinem Beitrag *„Stifte in Oberösterreich und in den angrenzenden Gebieten“* (1969) und Friedrich Polleroß in *„Die österreichischen Stifte und ihre Bauherren im 17. und 18. Jahrhundert“* (1988). Günter Bruchers Beiträge über *„die Kunst des Barock in Österreich“* von 1983 und die *„Barockarchitektur in Österreich“* von 1994 bilden eine wichtige Grundlage für die Analyse des barocken Kaisersaales im Stift Kremsmünster und bieten viele Vergleichsbeispiele. Elke Strauß lieferte in ihrer Diplomarbeit *„Stifte in Niederösterreich – Ein Beitrag zu ihrer Entwicklung in der Barockzeit“* aus dem Jahr 2008 aufschlussreiche Informationen über die politischen und wirtschaftlichen Beziehungen der Stifte zum Kaiserhaus.

In den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde anlässlich der 1200 Jahrfeier des Benediktinerstiftes Kremsmünster im Zuge der Oberösterreichischen Landesausstellung *„Zwölfhundert Jahre Kremsmünster“* 1977 von Otto Wutzel der Stiftsführer *„1200 Jahre Kremsmünster: Stiftsführer: Geschichte, Kunstsammlungen, Sternwarte“* veröffentlicht. Dieser geht in einem kurzen Beitrag auf die künstlerische Ausgestaltung des Kaisersaales und die darin tätigen Künstler ein.

3. Frömmigkeit & Repräsentationslust: Zur Barockisierung der Stifte und Klöster in Österreich

Im folgenden Kapitel soll die historische Situation im barocken Österreich näher beleuchtet werden, um die verschiedenen Einflussfaktoren aufzuzeigen, welche zur Barockisierung der Stiftsanlagen und zum Bau von herrschaftlichen Repräsentationsräumen geführt haben. Hierbei wird ein geschichtlicher Überblick über die barocke Welt des Habsburgerreichs und dessen politische Situation zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert, über die Beziehungen der Kirche zum Kaiserhaus sowie über die finanzielle Lage der Ordensgemeinschaften und deren Einfluss auf die fortschreitende Barockisierung gegeben.

Frömmigkeit und Wallfahrten erlebten im Zuge der erfolgreichen Gegenreformation durch Kaiser Rudolf II. eine neue Blüte und Österreich war überwiegend wieder katholisch. Auch die Ordensgemeinschaften erfreuten sich an dem erneuten Aufleben des katholischen Glaubens und dem daraus resultierenden wirtschaftlichen Aufschwung. Dieser ruhte zum Teil auch auf den Bestrebungen von Kaiser Maximilian II., welcher bereits während seiner Regierungszeit Maßnahmen für die finanzielle Sicherung der Klostergemeinschaften setzte und so den Grundstein für eine erfolgreiche Gegenreformation legte. Maximilian II. befahl 1567 mit der General-Klosterneuordnung, dass sich Prälaten *von unnötig prächtigen Lustgebäuden in- und außerhalb ihrer Klöster ohne unser Vorwissen und Bewilligung gänzlich enthalten*² und somit unnötige Ausgaben vermeiden sollten. Strenge Ordensregeln und Disziplin sollten zu einer erneuten Stärkung des Klosterwesens und des katholischen Glaubens führen. Diese Klosterreform verhalf vielen Ordensgemeinschaften zu einer geistlichen und wirtschaftlichen Blüte und zu Neugründungen von Klöstern. Die Stifte konnten ihre Schulden abbezahlen und verpfändete Güter auslösen. Doch entgegen der Intention des Kaisers, ein frommes Leben ohne Reichtum und Verschwendung zu führen, führte der wirtschaftliche Aufschwung der Ordensgemeinschaften bereits ab 1600 zu einem ersten Bauboom und der prachtvollen Barockisierung bestehender Klosteranlagen. Die barocke Bau- und Gestaltungslust packte auch jene Orden, die sich über Jahrhunderte der Armut und der Verweigerung jeglichen Prunks verschrieben hatten. Mutschlechner beschrieb die historische Situation des 17. Jahrhunderts wie folgt:

² Zit. n. Polleroß 1988, S. 256.

„Die Habsburger starteten nach 1600 eine regelrechte Klosteroffensive in Wien und den landesfürstlichen Städten. Da loyale katholische Adelsfamilien dem Beispiel der Dynastie folgten, kam es zu einer Gründungswelle von Klöstern im ganzen Reich. Ein nahezu flächendeckendes Netzwerk von Klöstern, Wallfahrtsorten und Denkmälern katholischer Frömmigkeit entstand.“³

Die ökonomischen Verbesserungen der Stifte waren auch auf gute Wirtschaftsführer zurückzuführen, die vom Kaiser selbst ernannt wurden, denn die Abt-Wahl wurde im Habsburgerreich durch den Kaiser getroffen. Dieser konnte einen Stiftsvorsteher bestimmen, welcher die wirtschaftlichen und politischen Ziele des Kaisers unterstützte und umsetzte.⁴ So kam es, dass häufig ein Abt aus einem anderen Kloster oder Stift berufen, oder sogar ein fremder Administrator gewählt wurde, welcher das Stift nach den Vorstellungen des Kaisers leiten sollte. Wichtig waren vor allem *politisch fügsame Prälaten als Gegengewicht zu den politischen Freiheitsbestrebungen des protestantischen Adels*.⁵ Der Kaiser nutzte die Stifte und Klöster für sich, indem er Stiftsvorstehern Titel verlieh und sie mit politisch wichtigen Positionen besetzte, welche ihm nützlich waren. So konnte er einen Widerstand der Prälaten vermeiden und sie an sich binden. Zwischen Kaiser und Kirche bestand also ein ambivalentes Machtverhältnis. Einerseits mussten die Stifte und Klöster die Abtwahl des Kaisers akzeptieren, zugleich profitierten sie aber von einer guten wirtschaftlichen Führung und dadurch steigenden Einnahmen.

Historisch kann der Beginn des barocken Klosterbaus mit dem endgültigen Sieg der Gegenreformation in den österreichischen Erbländern, welcher schlußendlich durch die Schlacht auf dem Bílá Hora (Weißen Berg) in Prag von 1620 erreicht wurde, mit dem wirtschaftlichen Aufschwung nach dem Ende des 30-jährigen Krieges (1618 - 1648), sowie mit dem Sieg über die Osmanen in Verbindung gebracht werden.⁶ Nach der siegreichen Abwehr der Türken in Wien 1683 folgten eine militärische Offensive gegen das Osmanische Reich, die Rückeroberung Ungarns und der Sieg Prinz Eugens bei Zenta im Jahr 1697. Doch erst der Friede von Karlowitz 1699 sollte den zweiten Türkenkrieg mit einer gewaltigen Gebietserweiterung für die Habsburger abschließen.⁷ Mit Hilfe der verbündeten Mächte England und Holland konnten auch die Machtansprüche Frankreichs für gewisse Zeit

³ Zit. n. Mutschlechner 2008, O.S.

⁴ Strauß 2008, S. 18.

⁵ Zit. n. Strauß 2008, S. 17.

⁶ Vöclka 2001, S. 195; Vgl. Strauß 2008, S. 24.

⁷ Überlackner 2003, S. 13.

abgewehrt werden und so wurde Österreich als neu gestärkte Großmacht zu einem wichtigen Faktor im europäischen Gleichgewicht. Kaiser Karl VI. suchte durch die Pragmatische Sanktion von 1713 die Unteilbarkeit der Habsburgerländer zu erreichen, zugleich die Herrschaft ohne männliche Nachkommen zu sichern und seine Tochter Maria Theresia auf den Thron zu bringen.⁸ Mit dem Frieden von Passarowitz im Jahr 1718 erreichte Österreich seine größte territoriale Ausweitung und damit den Höhepunkt seiner Macht.⁹ Dies spiegelte sich auch in der Kunst des frühen 18. Jahrhunderts und der Baufreudigkeit des Herrscherhauses wider. Der kaiserliche Hof verlieh seiner neu erlangten Machtposition künstlerisch durch prächtige Neubauten Ausdruck. Auch die katholische Kirche, welche durch die siegreiche Gegenreformation wieder an Einfluss gewann drückte ihre politische Stellung durch prunkvolle Erneuerungen von Klosteranlagen und Kirchen aus. Der allgemeine wirtschaftliche Aufschwung nach Ende der Kriegsjahre führte sowohl im geistlichen als auch im weltlichen Bereich zu einer Blüte der barocken Kunst.¹⁰

Als in Österreich die Barockkunst auf dem Vormarsch war drang sie in alle Stifte, Klöster und Pfarren ein und wurde zum Ausdrucksmittel der Gegenreformation. Besonders im Hochbarock, in der Zeit zwischen 1680 und 1730, ist ein enger Zusammenhang zwischen der Gegenreformation und der barocken Baukunst in Österreich zu erkennen, denn *auch der Wunsch, den Triumph der alten Kirche in repräsentativer Architektur auszudrücken, steht hinter dieser angeregten Bautätigkeit.*¹¹ Maler, Architekten und Stuckateure, die von einem Orden engagiert wurden, konnten auf ein weit verzweigtes Auftragsnetzwerk hoffen, denn die Stiftsvorsteher der Klöster führten einen regen kulturellen und künstlerischen Austausch und empfahlen ihre Künstler gerne weiter.¹² In den Kalendarien des Priors von Kremsmünster finden sich besonders häufig die Prälaten von St. Florian und Garsten wieder, welche mit dem Abt von Kremsmünster schon jahrzehntelang durch gemeinsame

⁸ Turba 1913, S. 6-7.

⁹ Überlackner 2003, S. 14.

¹⁰ Bruno Grimschitz beschrieb die wirtschaftlichen und politischen Faktoren, welche die Kunst des Barock prägten wie folgt: „Die siegreiche Idee des Absolutismus, die siegreiche Idee des aus der Gegenreformation zu neuer Macht erstehenden Katholizismus, ungeheurer Reichtum (...) sind die unerhört günstigen Grundlagen für den künstlerischen Aufschwung, der in Österreich nach dem denkwürdigen Datum von 1683 einsetzt.“ Zit. n. Grimschitz 1936, S. 51.

¹¹ Zit. n. Vöclka 2001, S. 195.

¹² Etzlstorfer 2010, S. 18.

künstlerische Interessen verbunden waren.¹³ Dies ist besonders bei der Wahl der Künstler zu sehen, denn sowohl Carlo Antonio Carlone als auch Martino Altomonte waren zeitnah in all diesen Stiften tätig. Der intensive künstlerische Austausch zwischen den Stiftsvorstehern beschränkte sich nicht nur auf die Ordensgemeinschaft der Benediktiner, wie in Oberösterreich deutlich zu sehen ist. Hier war vor allem die weit verzweigte Künstlerfamilie Carlone und die Maler Martino und Bartolomeo Altomonte vermehrt tätig. Die Carlones waren als Baumeister, Maler, Bildhauer und Stuckateure sowohl in den Benediktinerstiften Kremsmünster, Lambach und Garsten als auch im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian und dem Zisterzienserstift Wilhering vertreten. Auch zum Herzogtum Salzburg pflegte das Stift Kremsmünster enge Kontakte.¹⁴ Obwohl es als unabhängiges Herzogtum eine eigene künstlerische Entwicklung durchlief, war es stets eng verbunden mit den habsburgischen Gebieten und den dort tätigen Künstlern und führte auch mit den Ordensgemeinschaften im Umkreis einen regen künstlerischen Austausch. Dies spiegelt sich auch in der Auswahl der Maler für die Gestaltung der Repräsentationsräume wider.¹⁵

Der Ausbau der Klöster in der Barockzeit ist einerseits unter dem Aspekt der Verschwendung zu sehen, wie es für die Elite des Hochbarock üblich war. Er kann aber auch als Ausdruck der politischen Entmachtung und Stärkung der alten Kirche durch den Triumph der Gegenreformation gesehen werden. Rössmann fasste dies wie folgt zusammen:

„Da die Träger der Kunst am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts der (...) Staat und die ihn repräsentierende Gesellschaft waren, und da jene Bischöfe und Prälaten, die ihre Kirchen und Klöster in prunkvoller Weise neu gestalteten, im wesentlichen einen Teil jener Gesellschaft ausmachten, kann der Klosterbau dieser Zeit nicht aus rein sakraler Motivation heraus verstanden werden; denn seine sehr enge Beziehung zum profanen Bereich und auch zur Hofkunst dokumentiert sich immer wieder.“¹⁶

¹³ Hantsch 1926, S. 74.

¹⁴ Nach der Reformation ging Österreich eine Reformkongregation mit dem Herzogtum Salzburg ein. Vgl. Luger 1969, S. 19.

¹⁵ Martino Altomonte war bereits 1710-1714 auch für die malerische Gestaltung der Salzburger Residenz tätig (gemeinsam mit Johann Michael Rottmayr: Rittersaal, Konferenzzimmer, Arbeitszimmer, Schatullenkabinett, Schlafzimmer, Hauskapelle und Gesellschaftszimmer).

¹⁶ Zit. n. Rössmann 1979, S. 248.

Die zur Verweltlichung neigende Geisteshaltung der Stiftsvorsteher führte im Klosterbau zum Einsatz von charakteristischen Elementen der Profanarchitektur und orientierte sich vorwiegend an der Schlossarchitektur.¹⁷ Die immensen Bauvorhaben der Äbte konnten vor allem durch die hohen Einkünfte der Klöster finanziert werden, welche durch einen großen Zuwachs an Mönchen und einen allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwung zustande kamen. Die Leidtragenden dieser „*Bauwut der Äbte*“¹⁸ waren die Untertanen der Herrschaften, welche durch Frondienste die Kosten zu tragen hatten. Den Großteil der direkten Steuerlast mussten auch nach den Staatsreformen des 18. Jahrhunderts weiterhin die Untertanen tragen und so die Bauvorhaben der Prälaten finanzieren.¹⁹

Die Stiftsvorsteher, welche häufig aus der bäuerlichen oder bürgerlichen Schicht kamen, hatten ein großes Repräsentationsbedürfnis, welches als Ausdruck des Aufstieges zu Standesherrn gewertet werden kann und daher in Konkurrenz mit der Adelskurie der Landesstände zu sehen ist.²⁰ Die amtierenden Äbte spielten in dieser Hinsicht eine bedeutende und einflussreiche Rolle. Prälaten und Äbte mit vielfältigen weltlichen Funktionen standen an der Spitze jener Klöster, die im 18. Jahrhundert am glanzvollsten erneuert wurden. So zum Beispiel Abt Gottfried Bessel von Göttweig, welcher sich als Gesandter im kaiserlichen Dienst bewährt hatte, aber auch Abt Berthold Dietmayr von Melk, der 1728 von Karl VI. zum kaiserlichen Rat ernannt wurde. Auch das Stift Schlierbach wurde 1672, während der Amtszeit eines Abtes, der zahlreiche weltliche Funktionen innehatte, neu konzipiert.²¹ Vor allem die alten Klöster entlang der ehemaligen kaiserlichen Handels- und Reiseroute an der Donau traten durch ihre barocke Neugestaltung und ihren Prunk mit dem Kaiserhaus in Konkurrenz, denn die Baupläne jener Stifte, die im Laufe des 17. Jahrhunderts fast vollständig neu gestaltet wurden, orientierten sich vorwiegend an der Schlossarchitektur.²² Bei den Stiften Klosterneuburg und Göttweig ist der Bezug zur imperialen Architektur am deutlichsten zu erkennen. Die Entwürfe der Klosteranlagen glichen einem Residenzplan des Kaisers und folgten der Idee der Klosterresidenz des

¹⁷ Brucher, 1983, S. 47.

¹⁸ Zit.n. Vocolka 2001, S. 204.

¹⁹ Winkelbauer 2003, S. 502.

²⁰ Vocolka 2001, S. 203-205 u. S. 313.

²¹ Rössmann 1979, S. 250.

²² Brucher 1983, S. 47.

Escorial.²³ Die Umsetzung dieser gewaltigen Pläne war jedoch nicht ohne Hürden zu meistern, denn die finanzielle Situation der einzelnen Stifte und Klöster war sehr unterschiedlich und der wirtschaftliche Aufschwung oft nicht von langer Dauer. Die übertriebene Bauwut der Prälaten nahm häufig die gesamten finanziellen Mittel der Stifte in Anspruch, was vielfach zu Unterbrechungen der geplanten Bauprojekte oder sogar zum völligen finanziellen Ruin dieser Stifte führte und folglich zum Baustopp.²⁴ Deshalb konnten beispielsweise die Entwürfe der Stifte Klosterneuburg und Göttweig niemals vollständig ausgeführt werden. Auch die Kriegsführung des Herrscherhauses zehrte stark an den finanziellen Grundlagen der Klostersgemeinschaften, welche neben göttlichem Beistand auch um finanzielle Hilfe gebeten - besser gesagt dazu verpflichtet - wurden. Winkelbauer geht daher von einer regelrechten Steuerflucht aus, denn der prachtvolle Ausbau der Klosteranlagen zehrte an dem Vermögen der Stifte und jene ohne finanzielle Rücklagen konnten keine Kriegsabgaben leisten und blieben somit bis auf weitere Zeit davon verschont.²⁵ Steuerflucht war für die Bautätigkeiten des Adels und des Prälatenstandes höchstens ein Nebenaspekt, die eigentliche Intention der Prachtbauten war Repräsentation. Diese angebliche Steuerflucht sollte durch ein kaiserliches Verbot prunkvoller Klosterbauten ohne vorhergehende Erlaubnis der landesfürstlichen Regierung 1715 verhindert werden.²⁶

Die barocke Kunstlandschaft Österreichs war stets geprägt von Künstlern und Architekten die meist aus Norditalien kamen und in allen Bereichen der Kunst vertreten waren. Der Einfluss des italienischen Frühbarock prägte vor allem die barocke Architektur und Malerei des frühen 17. Jahrhunderts in Österreich. Während italienische Architekten und Baumeister vor allem die Baukunst des 17. Jahrhunderts in Österreich beherrschten und später von österreichischen Baumeistern abgelöst wurden, waren italienische Maler und Stuckateure bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts sehr gefragt.

Im ausgehenden 17. Jahrhundert vollzog sich ein Stilwandel in der Kunst des österreichischen Barock, welcher durch die Vielzahl an norditalienischen Künstlern, die in Österreich tätig waren und durch die Auseinandersetzung von österreichischen Malern und Architekten mit dem römischen Hochbarock beeinflusst wurde.²⁷ Diese künstlerische

²³ Vocolka 2001, S. 197-199.

²⁴ Vocolka 2001, S. 203-205.

²⁵ Vgl. Winkelbauer 2003, S. 501.

²⁶ Winkelbauer 2003, S. 501.

²⁷ Wagner-Rieger 1975, S. 250.

Entwicklung fand jedoch nicht überall in Österreich zur gleichen Zeit statt. Als historischer Ausgangspunkt kann das Ende der zweiten Türkenbelagerung von Wien 1683 gesehen werden. Von Wien ausgehend über Niederösterreich und die Steiermark vollzog sich bereits im späten 17. Jahrhundert ein künstlerischer Wandel, der dann im 18. Jahrhundert im Westen Österreichs, besonders in den Stiften Oberösterreichs, den Höhepunkt der barocken Prachtentfaltung erreichte. Die meisten Stifte in der Steiermark und in Niederösterreich²⁸ wurden bereits im frühen 17. Jahrhundert umgebaut und barockisiert, wohingegen in Oberösterreich²⁹ (mit Ausnahme des Stiftes Kremsmünster, wo bereits um 1600 mit ersten Barockisierungsarbeiten begonnen wurde) die Um- und Neugestaltungen der Klosteranlagen erst um die Jahrhundertwende begannen und meist bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts andauerten. Außerdem erfolgten die Bauvorhaben der oberösterreichischen Stifte, wie in Kremsmünster, meist in längerfristigen Etappen, so dass sich die Umbauten sogar über ein volles Jahrhundert ziehen konnten.

Die Funktionen der einzelnen Baukörper einer barocken Klosteranlage spiegeln sich auch in der Gestaltung der einzelnen Räume wider. So wurden bei der künstlerischen Ausstattung von Festsälen, die meist als Repräsentationsräume der Stifte dienten, häufig Themen ausgewählt, welche den Ordensstifter und die Rolle des Ordens hervorhoben. In Bibliotheken hingegen wurde besonders gerne die Überlegenheit des Glaubens über das Wissen thematisiert.³⁰ In der künstlerischen Gestaltung der Kaisersäle wurde der Bezug der Klöster zur Dynastie am stärksten zum Ausdruck gebracht. Die enge Bindung der Kirche an das Kaisertum findet in diesen Räumen seinen deutlichsten Ausdruck und ist besonders gut in der Ausstattung des Kremsmünsterer Kaisersaales zu sehen.³¹

²⁸ Erste Barockisierungsarbeiten erfolgten im Stift Zwettl ab 1620, Stift Heiligenkreuz ab 1634, Stift Lilienfeld ab 1638, Seckau ab 1625, St. Lambrecht ab 1640.

²⁹ Barockisierung der Stifte: Lambach 1650-1730, St. Florian 1680-1750.

³⁰ Vocolka 2001, S. 204-206.

³¹ Vocolka 2001, S. 206.

3.1. Das Benediktinerstift Kremsmünster im Baufieber

In Oberösterreich bildeten die Benediktiner seit Beginn der ersten Klostergründungen den Mittelpunkt des kulturellen und geistigen Lebens. Die beiden ältesten Klöster Mondsee (gegründet 748) und Kremsmünster (gegründet 777) wurden von dem bayerischen Herzogsgeschlecht der Agilolfinger gestiftet und waren in Oberösterreich lange Zeit kulturelle und politische Zentren.³² Die Grundherren der Stifte waren Mitglieder der Prälatenkurie der Landesstände und übten geistliche und weltliche Funktionen aus, wodurch sie auch Einfluss auf die politische und wirtschaftliche Situation des Landes haben konnten. Der Primas des Oberösterreichischen Prälatenstandes und somit oberster Geistlicher war der Abt von Kremsmünster und nahm eine bedeutende Rolle ein.³³

Im Jahr 788 wurde der bayerische Herzog Tassilo III. durch Karl den Großen abgesetzt, wodurch das bayerische Stammesherzogtum zerschlagen und Kremsmünster zu einer königlichen Abtei ernannt wurde.³⁴ Das Stift Kremsmünster war für das Herrscherhaus seit jeher ein wichtiger Partner in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht. Auch als es im Laufe der Jahrhunderte immer wieder zu Aufhebungen von Klöstern kam, konnte Kremsmünster seine Stellung halten. Die Melker Reform führte im 15. Jahrhundert ordensübergreifend zu einer neuen Blüte von Kunst und Wissenschaft und stärkte die Glaubensgemeinschaften in den einzelnen Stiften und Klöstern. Doch zur Zeit der Reformation verringerte sich die Zahl der Mönche auch in Kremsmünster drastisch. Dies hatte wiederum negative Auswirkungen auf die wirtschaftliche Situation des Stiftes.

Die Türkenkriege hatten zwar keinen direkten Einfluss auf das Land Oberösterreich und die darin liegenden Stifte, finanziell wurden diese jedoch durch hohe Abgaben für die Finanzierung von Ausrüstung, Kriegführung und Verteidigung stark belastet, welche sie wegen des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) und der Bauernaufstände (1626) fast das gesamte 17. Jahrhundert über leisten mussten.³⁵ Erst die Gegenreformation führte wieder zu einer Vertiefung des Glaubens und zu einer Erholung der finanziellen Mittel der Stifte. Diese

³² Der damalige Herzog Tassilo III. gründete das Kloster Kremsmünster in Andenken an seinen verstorbenen Sohn Gunther im Jahr 777; Vgl. Luger 1969, S. 11; Hantsch 1926, S. 73.

³³ Luger 1969, S. 7.

³⁴ Luger 1969, S. 28.

³⁵ Luger 1969, S. 14.

gute wirtschaftliche Lage wirkte sich auf die Baulust der Prälaten aus und spiegelt sich besonders in den glanzvollen barocken Klosterneubauten wider.

Das Stift Kremsmünster startete sein Bauvorhaben ab dem Jahr 1600, wobei viele Teile der alten gotischen Stiftsanlage abgerissen und im Stil des italienischen Frühbarock neu aufgebaut wurden. Die finanziellen Belastungen durch Kriegsabgaben zeichneten sich auch in der Bautätigkeit der Stiftsvorsteher ab, denn die Bauarbeiten im Stift mussten immer wieder eingestellt werden und zogen sich dadurch über das gesamte 17. Jahrhundert hin.

Der aus Lugano stammende Abt Alexander I. a Lacu (1600-1613) begann während seiner Amtszeit mit dem Neubau des Abteitraktes und setzte dafür vermehrt oberitalienische Künstler ein.³⁶ Unter Abt Wolfradt (1613-1639) wurde mit der Barockisierung der Kirche begonnen.³⁷ Dieser wurde 1623 vom Kaiser zum Reichskammerpräsidenten und Bischof von Wien ernannt, wodurch das Stift einen finanziellen Aufstieg erlangte und die geplanten Bauvorhaben weitergeführt werden konnten.³⁸ Abt Plazidus Buechauer (1644-1669) setzte die Umgestaltung der Stiftsanlage ab 1644 fort. Die Zeit von 1650-1750 bildet den Höhepunkt und die Glanzperiode der Bautätigkeit unter den Äbten Buechauer, Erenbert II. Schrevogl (1669-1703) und Alexander II. Strasser (1709-1731).³⁹ Unter Abt Schrevogl wurden die meisten Umbauarbeiten im Stift durchgeführt. Leitender Baumeister war hierbei Carlo Antonio Carlone, welcher den Großteil der Stiftsanlage umgestaltete und das Stift in einen mächtigen Barockbau im Sinne des italienischen Frühbarock verwandelte. In diese Zeit fällt auch die Neugestaltung des Süd-West-Traktes, in dem ab 1691 der Kaisersaal errichtet wurde. Der Baumeister Jakob Prandtauer trat kurze Zeit nach dem Tod Carlones 1708 sein künstlerisches Erbe an und setzte die Barockisierung der Stiftsanlage mit neuen Plänen fort. Die vollständige Barockisierung der gesamten Stiftsanlage und der angrenzenden Gebäude wurde erst unter Abt Alexander Fixlmillner (1731-1759) mit der Errichtung des Mathematischen Turms um 1729 abgeschlossen.⁴⁰

³⁶ Er beschäftigte u.a. den italienischen Hofmaurermeister Francesco Silva; Vgl. Luger 1969, S. 31.

³⁷ Archiv der Stadt Linz 2018, O.S.: Dieser berief Marx Martin Spaz aus Linz - als „*paumeister im kayserlichen schloss Lynnz*“ erhielt er 1614 für den Bau des Hochaltars und zwei neuer Kapellen 833 Gulden; Er war bis 1618 in Kremsmünster tätig; Vgl. Luger 1969, S. 32.

³⁸ Luger 1969, S. 32.

³⁹ Unter den Äbten Schrevogl und Strasser wirkten 1676-1705 Carlo Antonio Carlone als leitender Baumeister und als leitender Stuckateur seit 1679 Giovanni Battista Barberini.

⁴⁰ Oberhammer 1998, S. 158-161; Zur vollständigen Baugeschichte des Benediktinerstifts Kremsmünster siehe: Bruckmayr 1976, Wutzel 1977 sowie Luger 1969.

3.2. Erste Kaisersäle in österreichischen Stiften

Bereits im 17. Jahrhundert legten die Ordensgemeinschaften großen Wert darauf, dem Kaiser Wohn- und Repräsentationsräume im Stift zur Verfügung zu stellen, obwohl dieser, wenn überhaupt, höchst selten von einer solchen Aufenthaltsmöglichkeit Gebrauch machte.⁴¹ Die Einrichtung von Kaiserzimmern und Kaisersälen in Stiften ist ursprünglich auf die zahlreichen Krönungs- und Wallfahrtsreisen der Habsburger zurückzuführen, bei welchen der Hof in den Stiften verweilte.⁴² Kaiserzimmer oder Fürstenzimmer dienten als Gastquartiere für den durchreisenden Kaiser oder Landesfürsten und lagen, wie auch der Kaisersaal, meist außerhalb der Klausur in der Nähe der Abtwohnung. Solche Räumlichkeiten sind bereits seit der Zeit Kaiser Maximilians bekannt, für den beispielsweise in St. Florian ein Gastgebäude mit „*Kaiserstube*“ errichtet wurde.⁴³

Im 18. Jahrhundert nahm der Ausbau der Kaisertrakte in den Stiften neue Formen an. Bei diesen repräsentativen Räumlichkeiten wurde neben den Kaiserzimmern und dem Festsaal auch die Integration eines eigenen Treppenhauses im Kaisertrakt allgemein gebräuchlich. Die Verbindung der kaiserlichen Appartements mit einer repräsentativen Stiege findet sich erstmals in den Stiften St. Florian und Melk.⁴⁴ Auch in Kremsmünster waren repräsentative Räumlichkeiten für den Empfang des Kaisers geplant. Dies zeigen die im Kaisertrakt liegenden und an den Kaisersaal angrenzenden Kaiserzimmer. Eine repräsentative, für den höfischen Empfang geeignete Kaiserstiege war jedoch noch nicht vorgesehen und wurde auch später nicht realisiert.

Das größte Vorkommen an Kaisersälen und Kaiserzimmern ist in den Stiften der habsburgischen Erbländer zu finden. Dies ist besonders auf die engen Beziehungen zwischen Prälatenstand und Landesfürst als Schutzherr der Kirche seit der Zeit der Gegenreformation zurückzuführen.⁴⁵ Das ikonographische Programm der kaiserlichen Prunkräume diente der allgemeinen Huldigung der Habsburger und deutete häufig auch auf die Geschichte des eigenen Ordens oder des Stiftes hin.⁴⁶ Im 18. Jahrhundert erreichte die Intention, kaiserliche Prunkräume in Stiften zu errichten mit den monumentalen und reich

⁴¹ Brucher 1983, S. 53.

⁴² Polleroß 1986, S. 92.

⁴³ Zit.n. Ressmann 1979, S. 255-256 + Anm. 188, Vgl. Kirchner-Doberer 1948, S. 7.

⁴⁴ Kaiserstiege in St. Florian 1718, in Melk 1715-1716; Vgl. Ressmann 1979, S. 257.

⁴⁵ Polleroß 1985, S. 25. u. Polleroß 1896, S. 92.

⁴⁶ Polleroß 1985, S. 25.

ausgestatteten Kaisersälen einen unübertroffenen Höhepunkt. Zu den frühesten Sälen, die für den repräsentativen Empfang und die Beherbergung des Kaisers errichtet wurden, zählen jene in der Abtei Seckau und im Benediktinerstift St. Lambrecht.

3.2.1. Der Kaisersaal in der Abtei Seckau (1640)

Das Stift Seckau kann als erster barocker Neubau mit dem Herrscherhaus in Verbindung gebracht werden, da es bereits seit dem 16. Jahrhundert ein wichtiges Zentrum der Gegenreformation bildete und die Funktion des Fürstensitzes mit der des Klosters verband.⁴⁷ Der Kaisersaal in der Abtei Seckau wurde bereits 1640 im Zuge der Barockisierungsarbeiten des Stiftes errichtet. Im Jahr 1660 wurde dieser anlässlich des Besuchs Kaiser Leopolds I., welcher zur Feier der Markterhebung des Ortes Seckau im Stift verweilte, als Empfangssaal für das Ereignis genutzt und erhielt den Namen Kaisersaal.⁴⁸ Der Saal befindet sich im zweiten Stock des Westtraktes im südlichen Teil des Stiftshofes (Abb.1). Der relativ kleine und niedrige dreiachsige Saal schließt mit einem Stichkappengewölbe ab.

Die Decke des Saales wurde von Taddeo Galli und Mattia Camin mit Stuck ausgestattet.⁴⁹ In der Mitte der reich gestalteten Stuckdecke ist das Bildnis des österreichischen Doppeladlers eingefasst. Über den beiden Köpfen des Adlers schwebt die rudolfische Hauskrone und auf seinem Brustkorb ist eine Kartusche mit dem Wappentier der Steiermark - ein Panther, der aus allen Leibesöffnungen Feuer speit - abgebildet (Abb.2). Die Ecken des Saales zieren vier Putten, welche Früchte und Blumengirlanden tragen. In die freien Deckenfelder zwischen den Stichkappen wurden die Wappen der Habsburgischen Erbländer gemalt. An der Westseite des Saales ist das Wappen von CORITA (Görz) und AVSTRIA SVPERIOR (Oberösterreich) zu sehen. Dazwischen ist ein Bildfeld von Cherubsköpfen eingefasst, in welchem Hände zwei Kronen empor halten (Abb.3). An der nördlichen Seitenwand sind über dem Türstock das Kärntnerwappen sowie der Schriftzug CARINTHIA in Stuck eingefasst und darunter in den Bögen der Stichkappen drei Porträts von Ratsherren aus dem 17. Jahrhundert sowie die Jahreszahl 1640 abgebildet (Abb.4). In gleicher Anordnung wurden an der südlichen Schmalseite über dem Türsturz das Krainer Wappen und der Schriftzug CARNIOLA sowie drei Porträts von Feldherrn aus dem

⁴⁷ Sitz des Fürstbischof Martin Brenner; Vgl. Ressmann 1979, S. 249.

⁴⁸ Herbst 1970, S.292; Vgl. Roth 1964, S. 223.

⁴⁹ Roth 1964, S. 223.

Dreißigjährigen Krieg und wiederum die Jahreszahl 1640 angebracht. Die östliche Längswand zeigt in den Deckenfresken das Wappen von Niederösterreich mit dem Namen AUSTRIA und jenes der Steiermark STIRIA. Zwischen diesen beiden ist in einem Bildfeld die Kaiserkrone eingefasst und über dem Türstock das Porträt Kaiser Ferdinands III zu sehen (Abb.5). Die Ausstattung der Decke mit Stuckelementen ist ein typisches Gestaltungselement in der Kunst des Frühbarock nördlich der Alpen. Der für einen Repräsentationsraum relativ kleine Saal misst eine Höhe von 5 Metern und erstreckt sich über eine Länge von 11,80 Metern sowie einer Breite von 7,25 Metern.

Das ikonographische Ausstattungsprogramm des Kaisersaales in der Abtei Seckau huldigt dem Herrscherhaus durch die Anbringung der Landeswappen und das Porträt Kaiser Ferdinands III. Der Saal wurde jedoch bereits vor dem kaiserlichen Besuch 1660 fertiggestellt und so nimmt auch das künstlerische Programm keinen Bezug auf den Besuch Kaiser Leopolds I., welcher auch im Saal gar nicht abgebildet ist. Das ikonographische Programm verdeutlicht den engen Bezug der Abtei zum Herrscherhaus und verweist durch die Porträtgemälde der Rats- und Feldherren auf die Oberhäupter der Regierung und die Errungenschaften des Landes. Die reich gestaltete Stuckdecke ist charakteristisch für die Ausgestaltung von Saaldecken im frühen 17. Jahrhundert und unterscheidet sich deutlich von der Deckengestaltung im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster.

3.2.2. Der Kaisersaal im Benediktinerstift St. Lambrecht (1643)

Die Tradition der Kaisersäle im österreichischen Klosterbau setzte unter Kaiser Ferdinand III. ein, der in verschiedenen Klöstern Räume für seine Aufenthalte ausstatten ließ und dabei auch in die Klosterkonzeption eingriff. Dies ist besonders am Beispiel des Stiftes St. Lambrecht zu sehen, denn hier wurde der Kaisersaal zusammen mit der neuen Klosteranlage ab 1640 auf Befehl Kaiser Ferdinands III. neu errichtet, im Jahr 1643 mit Stuckdekorationen und zwei Jahre später mit Kaiserporträts ausgestattet (Abb.6).⁵⁰ Der Saal befindet sich im ersten Obergeschoß im südlichen Teil des Westtraktes. Er schließt somit an die außerhalb der Klausur liegenden Hauptstiege und den Westkorridor an.⁵¹

⁵⁰ Ressmann 1979, S. 256.

⁵¹ Ginner 2014, S. 142.

Der fünfsachsige Saal schließt mit einem Stichkappentonnengewölbe ab, welches mit stark plastischen Stuckdekorationen von Taddeo Galli und Matteo Camin zwischen 1643 und 1645 ausgestattet wurde (Abb.7).⁵² Die Längsausrichtung des Saales wird durch drei rechteckige, auf der Mittelachse liegende Stuckfelder betont. Diese werden auf beiden Seiten von je einem kleinen rechteckigen Feld oder einer Kartusche flankiert, welche auch den Übergang zu den Stichkappen bilden. Die in den Stuck eingefassten Freskomalereien stammen von Melchior Mayr aus dem Jahr 1645.⁵³ Sie zeigen die Darstellungen der *Hochzeit von Kana* mit dem Wunder der Weinvermehrung durch Jesus (Abb.8), das *Gastmahl bei Simon mit der Fußwaschung Petri* sowie die Szene *Christus in der Wüste*. Diese Sakraldarstellungen schließen an Vorbilder der traditionellen Refektoriumsikonographie an und unterscheiden sich deutlich von den ikonographischen Programmen und der Deckengestaltung in späteren hochbarocken Kaisersälen. Der Bezug zum Kaiserhaus wird durch das Wappen des österreichischen Kaiserhauses mit dem Doppeladler und einer Reihe von Herrscherporträts aus dem Hause Habsburg, welche in den Kartuschen zwischen den Stichkappen des Saales angebracht wurden, hergestellt (Abb.9). Der Kaisersaal in St. Lambrecht wurde als „Refektorium für weltliche Gäste“⁵⁴, für den festlichen Empfang und zur Bewirtung des herrschaftlichen Besuchs angelegt und spiegelt dies auch in seinem ikonographischen Ausstattungsprogramm wider. Neben Herrscherporträts finden sich an der reich verzierten Stuckdecke Malereien mit christlichen Szenen wieder, die auf die Verwendung als Refektorium verweisen.

Diese beiden Beispiele von frühen Kaisersälen in monastischer Umgebung markieren den Beginn einer Tradition, welche in der Kunst des 18. Jahrhunderts ihren gestalterischen Höhepunkt findet. Die Kaisersäle in der Abtei Seckau und dem Stift St. Lambrecht zählen zwar zu den ersten in österreichischen Klöstern, wurden jedoch noch in der Tradition des 17. Jahrhunderts gestaltet und zeigen die typischen Ausstattungsmerkmale jener Zeit, mit

⁵² Vgl. Ginner 2014, S. 142. Anm. 505: „Kontrakt für Stuckarbeiten im Benediktinerstift St. Lambrecht zwischen Abt Benedikt von St. Lambrecht und Dadeus Ghalli, 11. August 1643, Stiftsarchiv St. Lambrecht; Matteo Camin wurde in diesem Vertrag als Mitmeister genannt; Eine detaillierte und fachkundige Beschreibung der Stuckdekoration siehe bei: Ginner 2014, S. 144-156, Vgl. Brucher 1983, S. 53.

⁵³ Ginner 2014, S. 145.

⁵⁴ Zit.n. Rössmann 1979, S. 256.

schweren Stuckdecken und kleineren Flächen für die malerische Gestaltung.⁵⁵ Auch architektonisch reichen die Säle nicht an die nachfolgenden Prunksäle, wie den monumentalen zweigeschossigen Kaisersaal im Stift Kremsmünster, heran. Es handelt sich jeweils um eingeschößige Saalbauten mit niedriger Raumhöhe. Zudem wurden hier bereits bestehende Räume, die als Refektorien oder schlichte Festsäle dienten, zu einem Kaisersaal umgestaltet und nicht wie in Kremsmünster ein völliger neuer Saal errichtet.

Die Kaisersäle in Seckau und St. Lambrecht zeigen erste Versuche eines imperialen Ausstattungsprogramms, welche Elemente enthalten, die später auch im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster wiederzufinden sind.⁵⁶ Ein einheitliches Gestaltungskonzept, welches allein dem Kaiser und Habsburgerhaus vorbehalten war, ist jedoch nicht zu erkennen. Der erste Saal, der diese Anforderungen erfüllt, neue Maßstäbe in der Bauweise und künstlerischen Gestaltung von Stiftssälen nördlich der Alpen setzt und als Vorreiter einer Reihe von prachtvollen herrscherglorifizierenden Saalbauten gesehen werden kann, ist der Kaisersaal im Benediktinerstift Kremsmünster.

4. Der barocke Kaisersaal - Zur Definitionsproblematik in der Forschungsgeschichte

Die Auseinandersetzung mit dem Thema „Kaisersaal“ machte deutlich, dass bei der genauen Begriffsbestimmung des barocken Saaltypus große Unstimmigkeiten herrschen. Bisherige kunsthistorische Forschungsbeiträge führten zu der Erkenntnis, dass eine Abklärung und Differenzierung der unterschiedlichen Definitionen zum Typus des barocken Kaisersaales notwendig ist. Es muss daher vorerst ein Überblick über die bisherigen Beiträge der kunsthistorischen Forschung gegeben werden, welche anschließend kritisch beleuchtet und überprüft werden sollen. Im Zuge dessen sollen auch die charakteristischen Merkmale für den barocken Kaisersaal ausgearbeitet und zusammengefasst werden.

Um auf die Baugeschichte des Kaisersaales im Stift Kremsmünster eingehen und das ikonographische Ausstattungsprogramm analysieren zu können, bedarf es primär einer

⁵⁵ Vgl. Kaisersaal Kloster Wettenhausen - Dieser wurde im Jahr 1695 fertiggestellt und enthält ebenfalls eine reich gestaltete Stuckdecke mit 10 darin eingelassenen ovalen Deckenbildern, die dem Habsburgischen Kaiserhaus huldigen (Abb.10).

⁵⁶ Mit dem Österreichischen Doppeladler, Porträts der regierenden Kaiser und Länderwappen huldigen sie dem Kaiserreich und der Habsburger Dynastie.

genauen Begriffsbestimmung sowie der Festlegung von charakteristischen Merkmalen zu diesem Raumtypus. Diese bilden die Basis für die anschließende formanalytische, ikonographische und ikonologische Analyse des Kaisersaales im Stift Kremsmünster.

Zeitgenössische Quellen liefern wichtige Informationen zur Terminologie und können bei der Begriffsdefinition weiterhelfen. Laut Polleroß scheint die Bezeichnung Kaisersaal bereits in zeitgenössischen Quellen auf, wie zum Beispiel in der Ansicht des Stiftes Melk im Stichwerk von Pfeffel und Engelbrecht aus dem Jahre 1702.⁵⁷ Dieses nennt neben den alten und neuen „*Keyßer-Zimmern*“ auch den anschließenden „*Keyßer-Saal*“.⁵⁸ Der Abt der Abtei Corvey bezeichnete 1704 den eben fertiggestellten Festsaal als „*novumaedificium, vulgo Keyzers sahl*“.⁵⁹ Auch im Stift Klosterneuburg ist bereits 1712 von einem „*kleinen Kayserl. Salerl*“⁶⁰ die Rede, in welchem anlässlich der Erbhuldigung⁶¹ die feierliche Übergabe des Erzherzoghutes durch den Propst an den Landesfürsten stattfand und auch das Zeremoniell der Rückgabe erfolgte laut Angaben im „*kayserlichen Sälerl*“.⁶² Christine Ressmann hebt hingegen hervor, dass der Begriff Kaisersaal in der offiziellen Terminologie des 18. Jahrhundert nicht geläufig war und bezieht sich hierbei auf die Aussage von Arnulf Herbst, der als Beweis für seine Feststellung die Universalenzyklopädie von Johann Heinrich Zedler nannte, welcher das Stichwort „Kaisersaal“ in seinem Lexikon nicht anführte.⁶³ Ressmann versuchte ihre These mit den Planungslegenden und Stichwerken von Salomon Kleiner für das Stift Göttweig zu unterstreichen, in welchen die Begriffe „Kaisersaal“, „Kaiserzimmer“ und „Kaiserstiege“ ebenfalls nicht vorkamen.⁶⁴ Dies ist jedoch

⁵⁷ Vgl. Polleroß 1985, S. 19.

⁵⁸ Abb. siehe: Burkhard Ellegast, Die baulichen Gegebenheiten, Abb.2. - Der barocke und der frühbarocke Kaisertrakt des Stiftes Melk, in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart 1, Melk 1980.

⁵⁹ Hans Joachim Brüning, Zur Kunst- und Baugeschichte der Abtei Corvey in der Barockzeit, in: Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 62, 1984, S. 148 und 150.

⁶⁰ Zit.n. Fuhrmann 1738, S. 1308

⁶¹ Die Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände, die das Kernland habsburgischer Macht repräsentierten, war die bedeutendste. Der Erzherzogshut von Niederösterreich war dabei das wichtigste Requisit und wurde im Stift Klosterneuburg aufbewahrt. Vgl. Mutschlechner 2008, O.S.

⁶² Fuhrmann 1738, S. 1317.

⁶³ Vgl. Ressmann 1979, S. 255 + Anm.184; Vgl. Herbst 1970, S. 213; Franz Matsche versuchte diese fälschlich übernommene Annahme richtig zu stellen, siehe: Matsche 1997, S. 323-325.

⁶⁴ Vgl. Ressmann 1979, S. 255; Kleiner nennt in seinem umfangreichen Göttweiger Stichwerk von 1744 die heute bekannte Kaiserstiege „*Scala maior*“ also "Große Stiege" den nicht ausgeführten Kaisersaal im Mittelteil des Westtraktes „*Tricliniumaestivalemaius*“ und die später als Kaiserzimmer bezeichneten Räume „*Habitationes pro Hospitibushonorariis*“; Abbildung zu sehen in: Melanie Tiller, Doppelklöster in Österreich: Göttweig und Melk, 2011, S. 113, Abb. 2: Salomon Kleiner, *Numeri Designatorii pro charta-ichonographia Contignationis-inferioris Monasterii Gottwicensis*, Kupferstich 1744.

auch darauf zurückzuführen, dass Salomon Kleiner seine Stiche in lateinischer Sprache beschriftete und er daher andere Bezeichnungen für diese Räumlichkeiten benutzte, als jene, die im deutschen Sprachgebrauch üblich waren. Die erst im Nachhinein adaptierten Bezeichnungen können auf einen geplanten Besuch des Kaisers zurückzuführen sein, da oftmals, wie in Seckau, schlichte Festsäle oder Refektorien für den Empfang des Kaisers genutzt, nachträglich umgestaltet und fortan als Kaisersaal bezeichnet wurden.

Rainer Müller betont, dass der Begriff Kaisersaal in der lexikographischen Literatur des 18. Jahrhunderts nicht vorkomme, als Quellenbegriff jedoch bereits seit dem 17. Jahrhundert existiere.⁶⁵ Der Terminus Kaisersaal ist also durchaus historisch, taucht aber vermehrt erst ab dem 18. Jahrhundert auf, als auch die Kaisersäle häufiger wurden.

Grund für die weitere Auseinandersetzung mit dem Problem der Begriffsbestimmung bildete unter anderem die Arbeit von Johannes Erichsen, welcher in seinem Beitrag verschiedene Definitionen zu Kaisersälen untersuchte.⁶⁶ Er überprüfte die vorliegenden Aussagen zum Thema „Kaisersaal“ und revidierte nicht zutreffende Fakten. Erichsen zeigte auf, dass sehr unterschiedliche Auslegungen zum Typus des barocken Kaisersaales bestehen, bislang keine klare Definition festgelegt wurde und es daher nötig war, eine einheitliche Begriffsbestimmung festzulegen.

Eine relativ frühe wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Kaisersaal ist in den Arbeiten von Erich Bachmann zu finden. Er wies bereits 1956 darauf hin, dass das regierende Haus Habsburg in dem ikonographischen Ausstattungsprogramm der Stifte eine dominierende Rolle einnahm und dass besonders im Zeitalter des Barock Kaisersäle einen festen und charakteristischen Bestandteil der Klosterresidenzen bildeten.⁶⁷

Bachmann ging also von einem rein ikonographischen Kriterium zur Bestimmung des Begriffs Kaisersaal aus. Auch in seiner Arbeit von 1964 meinte er bei der Definition des barocken Kaisersaales, dass Kaisersäle ihre Gattungsbezeichnung nicht durch ihren funktionalen Aspekt erhalten haben, sondern durch das bestimmende Element ihrer Dekoration.⁶⁸ Bachmann unterstreicht zwar in seinen Arbeiten, dass Kaisersaal und

⁶⁵ Vgl. Müller 2002, S. 305; siehe auch: Matsche 1997, S. 325.

⁶⁶ Vgl. Erichsen 2006, S. 273-287.

⁶⁷ Vgl. Bachmann 1956, S. 26, *„Im Mittelpunkt des Programms stehen Kaisergalerien, die Verherrlichung der Reichsidee und zumal in den geistlichen Residenzen auch des regierenden Hauses Habsburg.“*

⁶⁸ Vgl. Bachmann 1964, S. 10-12.

Kaiserzimmer als Gastappartement für den hohen kaiserlichen Besuch dienten und daher zusammengehörten, geht jedoch nicht weiter auf diesen funktionalen Aspekt ein.⁶⁹

Von einer gegenteiligen Ansicht ging Renate Wagner-Rieger in ihrem Beitrag zum fürstlichen Schlossbau des Absolutismus von 1975 aus.⁷⁰ Nämlich, dass Kaiserzimmer und auch Kaisersäle in Stiften und Klöstern für einen möglichen Besuch des Kaisers bestimmt waren und sich daraus das imperiale Ausstattungsprogramm entwickelte.⁷¹

Friedrich Polleroß wies 1985 in seinem Aufsatz über die imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen ebenfalls auf diesen Zusammenhang hin und schrieb, dass der Besuch von Klöstern und Kirchen bei jeder kaiserlichen Reise einen Schwerpunkt bildete und betonte dabei die seit dem Mittelalter bestehende Pflicht der Reichsstifte zur Beherbergung des reisenden Kaisers.⁷² Er ging auch davon aus, dass diese Beherbergungspflicht die historische Voraussetzung für die Errichtung der barocken Kaisertrakte und eigener Profangebäude für den Landesfürsten bildete.⁷³

Auch der Kunsthistoriker Franz Matsche befasste sich 1997 in seinem Beitrag mit den ikonographischen Ausstattungsprogrammen barocker Kaisersäle und konzentrierte sich hierbei besonders auf die politische Aussage in der künstlerischen Gestaltung dieser Säle.⁷⁴ Matsche hob die funktionalen Aspekte für die Definition des barocken Kaisersaales hervor. Er geht davon aus, dass Kaisersäle zu einer größeren Raumfolge sogenannter Kaiserappartements gehörten und dass diese zur Beherbergung des Kaisers oder Landesherrn dienen sollten.⁷⁵ Diese Annahme führte er auf die mittelalterliche Beherbergungspflicht der Klöster, die sogenannte "*alberga*"⁷⁶ zurück, welche mit dem Bau von Kaisersälen und Kaiserappartements zusammenhänge.

Christine Ressmann geht in ihrer Arbeit über das Benediktinerstift Göttweig aus dem Jahr 1979 ebenso davon aus, dass *die Pflicht der Gastfreundschaft in der Benediktinerregel*

⁶⁹ Vgl. Bachmann 1956 u. 1964; Erichsen 2006, S. 273.

⁷⁰ Vgl. Wagner-Rieger 1975, S. 42-70.

⁷¹ Wagner-Rieger 1975, S. 58.

⁷² Vgl. Polleroß 1985, S. 17-19, Vgl. Drabek 1964, S. 58.

⁷³ Vgl. Polleroß 1985, S. 17.

⁷⁴ Vgl. Matsche 1997, S. 324.

⁷⁵ Vgl. Matsche 1997, S. 324.

⁷⁶ Zit. n. Matsche 1997, S. 324.

begründet ist⁷⁷ und dass diese die Entstehung von Kaiserzimmern und Kaisersälen begründet habe. Ressmann unterscheidet in ihrer Arbeit zwei Herangehensweisen um den Begriff Kaisersaal zu definieren. Zum einen kann die Bezeichnung als rein ikonographischer Begriff bei Sälen mit dem Ausstattungsmerkmal der römisch-deutschen Kaiserfolge, durch welche die Kontinuität der Herrschaft des Römischen Reiches bekräftigt werden soll, angewendet werden, zum anderen kann ein Saal, welcher zum Empfang oder für den Aufenthalt des Kaisers diene und somit auf die tatsächliche Anwesenheit des Kaisers hinwies, als Kaisersaal bezeichnet werden.⁷⁸

„A) Der Kaisersaal als rein ikonographischer Begriff ist ein Saal mit der Ausstattung einer Versammlung römisch-deutscher Kaiser in einer zusammenhängenden Folge, wobei die (...) Kaiser als Nachfolger der antiken Cäsaren dargestellt werden; damit soll die Kontinuität der Weltherrschaft des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation gekennzeichnet werden.

B) Der Kaisersaal, wie er im allgemeinen im Zusammenhang mit hochbarocken Reichsstiften genannt wird, ist im Sinn eines Festsaales oder Prunkraumes zum Empfang hochgestellter Persönlichkeiten aufzufassen.“⁷⁹

Der funktionale Aspekt eines Kaisersaales, welcher in der neueren Forschung als ausschlaggebender Faktor für die Definition eines barocken Kaisersaales gilt, dürfte auf die frühen Kaisersäle des 17. Jahrhunderts in den bestehenden Reichsstiften zugetroffen haben, da diese meist nach dem Besuch eines Landesfürsten oder des Kaisers umgestaltet wurden und die Bezeichnung Kaisersaal erhielten. Die historische Grundlage der Kaiserbeherbergung diente im 18. Jahrhundert jedoch nur mehr als Vorwand um den Ausbau der Stiftsanlagen und den Bau der meist übertrieben prunkvoll gestalteten Kaisertrakte und -säle zu rechtfertigen. Im Hochbarock trat der Grundgedanke der Feudalpflicht zur Beherbergung des Kaisers oder Landesfürsten immer mehr in den Hintergrund. Hier wurde das Bedürfnis nach Repräsentation und politischer Demonstration des Herrscherhauses zum Anlass genommen, um neue Kaisersäle zu errichten. Zwar dienten die hochbarocken Kaisersälen immer noch ihrem ursprünglichen Nutzen als Empfangsraum

⁷⁷ Zit. n. Ressmann, 1979; Anm. 152 (Kap. 53): „Alle ankommenden Gäste sollen wie Christen aufgenommen werden (...)“.

⁷⁸ Vgl. Ressmann 1979, S. 254, Anm. 183; Vgl. Herbst 1970. S. 214.

⁷⁹ Zit. n. Ressmann 1979, S. 254-255.

für den kaiserlichen Besuch, dies rechtfertigt jedoch nicht die übertriebene Prachtentfaltung und Bauwut der Stiftsvorsteher.

Arnulf Herbst publizierte 1970 seine Dissertation *„Zur Ikonologie des barocken Kaisersaales“*⁸⁰, in welcher er sich umfangreich mit den ikonologischen und ikonographischen Merkmalen barocker Kaisersäle in Österreich und Süddeutschland, sowohl in fürstlichen Residenzen als auch in Stiften und Klöstern, auseinandersetzte und welche bis heute eine wichtige Grundlage für die weitere Forschung darstellt. Anhand chronologischer Analysen der einzelnen Säle startete er den Versuch einer genauen Begriffsbestimmung des barocken Kaisersaales. Zudem legte er ein ikonographisches Ausstattungskonzept fest, welches seiner Meinung nach, die bestimmenden Merkmale eines barocken Kaisersaales widerspiegeln.⁸¹ Er unterschied dabei auch die verschiedenen Gestaltungsprinzipien zwischen profanen Kaisersälen in fürstlichen Residenzen und jenen in Kloster- und Stiftsanlagen. Herbst ging in seiner Untersuchung des barocken Kaisersaales davon aus, dass nur jene Säle die Bezeichnung Kaisersaal tragen sollten, die eine Ahnengalerie enthielten.⁸²

Polleroß hingegen sieht neben der Ahnenreihe auch die Glorifizierung des Kaisers in den Deckengemälden der Räume als ein wesentliches Ausstattungsmerkmal barocker Kaisersäle und geht entgegen der Meinung von Herbst davon aus, dass auch jene Säle berücksichtigt werden sollten, die zwar keinen Herrscherzyklus beinhalten, dessen ikonographisches Programm sich jedoch durch andere künstlerische Mittel der Verherrlichung des Herrscherhauses widmet.⁸³

Eine weitere Differenzierung muss zwischen den Kaisersälen im Habsburgerreich und jenen in Reichsstiften, vom Landesherren unabhängige Stifte, gemacht werden, denn diese unterscheiden sich besonders in ihrem ikonographischen Ausstattungsprogramm. Matsche prägte in diesem Zusammenhang die Begriffe Reichssaal und Habsburgersaal um die Säle zu differenzieren.⁸⁴ Reichssäle wurden in der Regel mit wesentlich umfassenderen Kaiserzyklen ausgestattet, welche auf das Reich, das Imperium Romanum und die Theorie

⁸⁰ Herbst 1970, S. 207-344.

⁸¹ Als bestimmendes Element eines barocken Kaisersaales nannte er die kaiserliche Ahnenreihe.

⁸² Zit. n. Herbst 1970, S. 323: *„nur die bildhafte Präsenz von kaiserlichen Ahnen, die als Versammlung von vorbildlichen Heroen die Virtutes eines Herrscherhauses zur Schau stellen, gibt dem Kaisersaal seinen Namen.“*

⁸³ Vgl. Polleroß 1985, S. 25.

⁸⁴ Vgl. Matsche 1997, S. 323-357.

der *Translatio imperii* verweisen.⁸⁵ Die Reichsstifte beriefen sich laut Matsche auf ihre Reichsunmittelbarkeit und auf das Oberhaupt des Reiches als der einzigen ihnen übergeordneten Autorität und als ihren Schutzherren.⁸⁶ Wohingegen Habsburgersäle das Haus Habsburg und ihren Gründer Rudolf I. huldigen und auf die siegreichen Taten und Errungenschaften der Dynastie und des regierenden Kaisers verwiesen. Die Habsburger werden hierbei als europäische Großmacht verherrlicht und die Ahnenreihe der Kaiserfamilie betont. Der Kaisersaal im Stift Kremsmünster lässt sich eindeutig den Habsburgersälen zuordnen. Dies ist in weiterer Folge besonders bei der Analyse des Ausstattungsprogramms zu beachten.

4.1. Fazit

Die Analyse bisheriger Begriffsbestimmungen und Definitionen zeigte, dass der barocke Kaisersaal ein Raumtypus ist, der vielfältig variierbarer ist und unterschiedliche Charakteristika aufweist. Diese lassen sich besonders geografisch unterteilen. So lassen sich im Gebiet des heutigen Österreich und in Deutschland zwei Varianten des barocken Kaisersaales unterscheiden. Einerseits der Habsburgersaal im heutigen Österreich, in dem die Glorifizierung des Hauses Habsburg die Hauptrolle in der künstlerischen Gestaltung einnimmt. Andererseits die Reichssäle in den Habsburgischen Erbländern und Reichsstiften, die ebenfalls die Habsburger als regierende Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation huldigten, diese jedoch in Verbindung mit den Vorgängern des antiken römischen Reiches und den Imperatoren darstellten und in ihrem Ausstattungsprogramm eine Gesamthuldigung an das Kaiserreich darboten. Charakteristische Merkmale eines barocken Kaisersaales sind neben der Kaiserserie, welche auf das Heilige Römische Reich Bezug nimmt und dadurch den Reichsaspekt betont, die monumentalen Deckenfresken, in welchen der Kaiser in allegorischen Darstellungen glorifiziert wurde. Die Ahnenreihe der Habsburger nimmt besonders in den Kaisersälen der österreichischen Stifte eine wichtige Rolle ein, da diese der Habsburger-Dynastie als Herrscher des Reiches und Beschützer der Kirche huldigt. Allegorische Darstellungen von Tugenden wurden meist in Zusammenhang mit solchen Ahnengalerien angebracht und verweisen auf die Tugendhaftigkeit und die gerechte Herrschaft der Kaiser. Weiters spielt die Lage des Saales eine wichtige Rolle, denn

⁸⁵ Dieser „*Genealogia Caesarum*“ bekräftigt die Kontinuität des Imperium Romanum, welche einen wichtigen Aspekt der Reichsidee bildet. Vgl. Matsche 1997, S. 329-331.

⁸⁶ Vgl. Matsche 1997, S. 329-331.

dieser liegt meist in einem eigenen Trakt, der einzig für den Kaiser gebaut wurde und somit die Privilegierung des Kaisers hervorhebt. Es ist zu betonen, dass nicht alle genannten Merkmale in einem Kaisersaal zugleich vorhanden sein müssen, um einen Saal als typischen Kaisersaal zu bezeichnen, das wichtigste Element dabei ist die Herrscherverehrung.

5. Der Kaisersaal im Stift Kremsmünster

Der Kaisersaal erstreckt sich an der Südwestecke der Stiftsanlage zwischen den Räumen des Abtes und dem Gasttrakt im sogenannten Kaisertrakt (Abb.11).⁸⁷ Seit Baubeginn im Jahr 1693 wurde seine Gestalt und besonders das künstlerische Ausstattungsprogramm mehrmals verändert. Diese Veränderungen sollen im Zuge einer bau- und ausstattungsgeschichtlichen Analyse aufgezeigt werden. Für die kunsthistorische Untersuchung des Kaisersaales sind drei Zeiträume wesentlich, in welchen der Saal erst erbaut, kurze Zeit später umgestaltet und in neuester Zeit restauriert wurde. Um eine übersichtliche Chronologie der Bau- und Ausstattungsgeschichte geben zu können, erfolgt die Gliederung in folgende Zeitabschnitte: 1. Die Bauphase, 2. Die Umgestaltung, 3. Die Restaurierungsphase.

Phase 1: Bau und ursprüngliche künstlerische Gestaltung

Mit der barocken Umgestaltung der Stiftsanlage folgte auch die Neugestaltung des Gasttraktes, in welchem die Errichtung eines Festsaales, dem heutigen Kaisersaal, geplant war. Leitender Baumeister für die barocke Neugestaltung der Stiftsanlage und somit auch für den Bau des Kaisersaales war der norditalienische Baumeister Carlo Antonio Carlone. Abt Erenbert II. Schrevogl ließ den Saal 1694 als festlichen Sommerspeisesaal ausstatten. Seine Größe verweist bereits auf den Repräsentationsdrang des Stiftsoberhauptes. Da die erste Ausstattung des Saales durch die späteren Umbauten überarbeitet wurde und sich keine Entwurfspläne dazu erhalten haben, fällt es schwer, Rückschlüsse auf die ursprüngliche künstlerische Ausstattung des Saales zu ziehen und herauszufinden ob bereits ein Konzept für die Gestaltung als Kaisersaal geplant war. Dass der Saal jedoch als Repräsentations- und Festsaal der Ordensgemeinschaft und des Abtes diene, zeigt bereits die Monumentalität des Raumes, welcher als Sommerrefektorium die bisher üblichen Maße

⁸⁷ Pühringer-Zwanowetz 1977, S. 341.

weit überragte.⁸⁸ Auch die prominente Lage des Saales, welcher an die Räumlichkeiten des Abtes angrenzt und durch einen privaten Zugang im Osten mit diesen verbunden ist, deutet auf den exklusiven Charakter dieses Saales hin.

5.1. Der Auftraggeber Abt Erenbert II. Schrevogl

Abt Erenbert II. Schrevogl (1669-1703) zählt bis heute zu den größten Kunstmäzenen des Stiftes Kremsmünster. Er wurde 1634 in Schongau in Bayern geboren und legte 1651 das Gelübde ab.⁸⁹ Nach Vollendung seiner Studien an der Universität Salzburg empfing er 1658 die Priesterweihe. In seinen früheren Jahren im Stift Kremsmünster unterrichtete er als Professor an der Hauslehranstalt. 1669 wurde er im Alter von 35 Jahren zum Abt des Stiftes gewählt.⁹⁰ Schon sein Vorgänger Abt Plazidus Buchauer hatte eine großartige Bautätigkeit entfaltet und er war es auch, der mit der Barockisierung der gesamten Stiftsanlage begann. Während seiner Amtszeit vollendete Abt Schrevogl im Jahr 1672 den Gasttrakt, welcher bereits im Rohbau fertiggestellt worden war. Die Gänge wurden mit Stuckaturen verziert und erhielten eiserne Gitter (Abb.12).⁹¹ Nach Vollendung des Gasttraktes ließ Abt Schrevogl ab 1673 eine neue Schatzkammer errichten, da große Teile davon bei einem Brand zerstört wurden. Weiters ließ er die Sakristei vergrößern und renovieren, sowie die Marienkapelle abreißen und neu erbauen.⁹² Zum neunhundertjährigen Jubiläum der Gründung des Stiftes wurde nach altem Brauch eine neue Kirche errichtet und daher zum Ausdruck des Dankes an Gott im Jahr 1677 die Frauenkapelle (ehem. Marienkappelle) geweiht.⁹³ Der Rosenkranzaltar, welcher unter Abt Buchauer an Stelle des Kreuzaltares errichtet worden war, wurde anschließend in die neue Kapelle übertragen. Mit diesem Bau begann in Kremsmünster die Tätigkeit des Baumeisters Carlo Antonio Carlone, welcher von diesem Zeitpunkt an bis zum Jahr 1705 alle Bauten ausführte.⁹⁴

⁸⁸ Kaiser Leopold I. wurde zwei Mal im Stift empfangen, Vgl. Bruckmayr 1976, S. 89.

⁸⁹ Dorn 1931, S. 47.

⁹⁰ Dorn 1931, S. 47.

⁹¹ Dorn 1931, S. 47.

⁹² Dorn 1931, S. 48-49

⁹³ Dorn 1931, S. 49.

⁹⁴ Neumüller 1961, S. 189: Eintrag in d. Kammereirechnungen (= KR) 1677, Regeste (= Reg.) Nr. 2050: „den 4. Novembris 1677 seind Herrn Carl Anthoni Carlon, Mauerermeistern für seine uns gemachte unterschiedliche gepeu Riß, raisen und andere gehabte Müheverwaltung auf anno 1676 und 1677 abgegeben worden 100 fl.“

Nach der Erneuerung der Stiftskirche in den Jahren 1674 bis 1678 folgte der Neubau der Südfront des Stiftes. Die alten Gebäude, welche knapp an dem Abhang des Hügels, auf welchem sich das Stift befindet, in verschiedenen Epochen ausgeführt worden waren, hatten unterschiedliche Höhen, bildeten mehrere einspringende Winkel und hatten niedrige, dunkle Räume (Abb.13).⁹⁵ Der Geist des Barock verlangte jedoch hohe und geräumige Bauten, die möglichst in eine gerade Linie gerückt werden sollten. Die alten Bauten an der Marktfront mussten einem prunkvollen, einheitlichen Neubau Platz machen. Außerdem mehrte sich die Zahl der Ordensmitglieder stetig und daher musste für diese ebenfalls Raum geschaffen werden. Im Archiv des Stiftes Kremsmünster befindet sich ein Entwurf, der den geplanten Neubau der Klosteranlage von Süden her zeigt, worauf auch der Kaisersaal deutlich zu sehen ist.⁹⁶ Dieser wurde jedoch nicht vollständig umgesetzt, da nachträglich Änderungen vorgenommen wurden. Nach dem Plan Carlo Antonio Carlones von 1676 sollte an Stelle des dritten Bibliothekssaales eine offene Galerie, mit einer steinernen Brüstung versehen, die Verbindung mit dem Kaisersaal herstellen (Abb.14). Sie ist auch auf den Kupferstichen von Clemens Beuttler und Matthäus Küsell von 1677 zu sehen (Abb.15).⁹⁷ Aber damit wäre die Front des Stiftes unschön unterbrochen worden, darum ging man von diesem Plan ab. Die Bibliothek wurde daher ununterbrochen bis zum Kaisersaal fortgeführt.

5.2. Die Architektur

Der Kaisersaal erhebt sich an der südwestlichsten Ecke des Stiftes zwischen dem Abteitrakt und dem Gasttrakt im ersten Obergeschoß und der Bibliothek und dem Gasttrakt im zweiten Obergeschoß. Das ehemalige Sommerrefektorium wurde im Zuge der Barockisierungsarbeiten im Jahr 1693 erbaut und war im Rohbau bereits 1694 vollendet.⁹⁸ Ein Jahr später wurde die Decke hergestellt und mit eisernen Trägern an den Dachstuhl gehängt.⁹⁹ Im selben Jahr wurde der Boden verlegt, die Türen die zum Saal führen eingebaut und im Gasttrakt die

⁹⁵ Dorn 1931, S. 49.

⁹⁶ Abbildung bei: Neumüller, Österreichische Kunsttopographie, 1977, S. 72, Abb. 11.

⁹⁷ Eine vollständige Abbildung des Sticks von 1677 bei: Alfred Marks, Oberösterreich in alten Ansichten, Linz 1966, Abb. 83.

⁹⁸ Neumüller 1961, S. 235: KR 1694, Reg.Nr. 2571: „Herrn Carl Antoni Carlon Pawmaistern wegen diß Jahr gehabter inspection bey dem gefiehrten Gebeü Verehrung 30 fl.“

⁹⁹ Neumüller 1961, S. 236: KR 1694, Reg.Nr. 2581: „Hans Graßmayr im Markht alhier hat omb verfürttigte gsimbser Stürz, Soll pankhen zum Neuen Gepew verdient 219 fl.“, Vgl. Dorn 1931, S. 54.

Treppe, welche vom zweiten Obergeschoß hinunter zum Eingang des Kaisersaales führt, mit eisernen Gittern versehen.¹⁰⁰

Der rechteckige Saal misst eine Länge von 26 Metern und eine Breite von 13,5 Metern und erstreckt sich über zwei Geschoßhöhen.¹⁰¹ Der 9,5 Meter hohe Raum wird durch seine Lage und den dort angrenzenden Küchenhof an der Ost-, Süd- und Westseite durch 12 zweigeschossige Fenster durchbrochen, so an drei Seiten mit Tageslicht durchflutet und durch die hohen Doppelfensterreihen zusätzlich erhellt. Die Hauptfenster mit quadratischen Oberfenstern überragen die Höhe des Geschoßes um ein Drittel und durchbrechen in der Fassadengliederung die gleichmäßige Fensterordnung.¹⁰² Der Kaisersaal wird äußerlich in der Gestaltung der Fassade nicht zusätzlich hervorgehoben, sondern gliedert sich in diese ein.¹⁰³ Den Eingang des Kaisersaales bildet ein aufwendig gestaltetes Portal auf der Nordostseite des Saales. Aus Symmetriegründen wurde im Westen dieser Wandseite ein zweiter fingierter Eingang, mit einem ebenso prunkvollen Portal, platziert (Abb.16). Die Tore sind umrahmt von einem architektonischen Aufbau aus Pyhrn-Brekzie Gestein und weißem Marmor. Zwischen den Schenkeln des gesprengten Dreiecksgiebels befindet sich je ein Volutensockel für drei darüber platzierte, in Stuck ausgeführte Wappen der Habsburgischen Erbländer (Abb.17). Ein weiteres Portal in der südöstlichen Ecke des Saales verbindet die Räumlichkeiten des Abtes mit dem Kaisersaal und gewährt ihm einen privaten Zugang zum Saal. Das einstmals hölzerne Portal des Kaisersaales erhielt im Jahr 1700 Marmorimitationen von Hans Breidtenbach und wurde später durch ein marmornes Portal ersetzt.¹⁰⁴

Der Saal schließt mit einer Hohlkehle und flacher Decke ab, welche mit einem monumentalen Deckenfresko ausgemalt wurde. Dabei wurde auf die für das 17. Jahrhundert charakteristische Stuckverzierung verzichtet, wodurch die Darbietung einer kompletten Szene über die gesamte Deckenfläche ermöglicht wurde. Die Raumhöhe des Saales wird

¹⁰⁰ Neumüller 1961, S. 237, zu Boden und Stiege: KR 1695, Reg.Nr. 2598: „*Dem Hoffschmidt Melchior Preißinger vmb arbeits zu den Neuen Saal Poden gehengkhampfen, schliessen vnd schinen. Item in die Neue Stiegen Bey dem Neuen Saal 2 alte gätter zuegericht, vnd 2 Schwigpögen, neue stangen daran vnd neues Sprengwerch darein 83 fl.*“, zu den Toren: KR 1695, Reg.Nr. 2600: „*Thomas Grueber Tischler wegen 3 gemachter Thürn, 9 fl.*“ Die eisernen Schwibbögen der Saalstiege sind heute noch erhalten.

¹⁰¹ Pühringer-Zwanowetz 1977, S. 386.

¹⁰² Die Fenster wurden 1695 im Saal verbaut, siehe: Neumüller 1961, S. 238, KR 1695, Reg.Nr. 2603: „*Georgen Eder zu Steyr vmb 24 Fenster Bschrächt, 72 fl.*“, Vgl. Pühringer-Zwanowetz 1977, S. 348 + S. 355.

¹⁰³ Im Stift St. Florian tritt die Fassadenfront auf Höhe des Marmorsaal durch einen Mittelrisalit markant hervor.

¹⁰⁴ Dorn 1931, S. 48.

durch die zentralperspektivische Architekturdarstellung des Deckenfreskos zusätzlich illusionistisch gesteigert. Die Gestaltung des Saales und dessen Ausstattung erfolgte im Geiste des barocken Symmetriegedankens,¹⁰⁵ was dazu führte, dass die architektonischen Gegebenheiten des Kaisersaales nicht immer vollkommen mit dem Ausstattungsprogramm übereingestimmt werden konnten. So sind beispielsweise an der Nordfront des Saales zwei Portale zu sehen, wovon jedoch nur das östliche einen tatsächlichen Zugang zum Saal bietet, das zweite Portal wurde aus Symmetriegründen angefügt (Abb.18).¹⁰⁶ Das dadurch erreichte vereinheitlichte Gesamtbild des Saales erleichterte die weitere Gestaltung des Ausstattungsprogramms. Auch das Oberfenster über dem östlichen Portal, dem Zugang zur Sommerabtei, wurde aus Symmetriegründen angebracht, denn es wird vom Anbau der Bibliothek im zweiten Obergeschoß verschlossen und hat dadurch keinen wirklichen Nutzen (Abb.19).

5.2.1. Der Baumeister Carlo Antonio Carlone (1635-1708)

Die Familie Carlone war eine eng verzweigte Künstlerfamilie aus Norditalien. Mitglieder der Familie Carlone aus Scaria im Val d'Intelvi sind bereits im frühen 17. Jhd. nördlich der Alpen nachweisbar.¹⁰⁷ Die Mitglieder der Carlone Familie, welche meist als Bildhauer, Maler, Baumeister oder Stuckateure ausgebildet waren, arbeiteten häufig gemeinsam an größeren Bauunternehmungen und waren ab Mitte des 17. Jahrhunderts vermehrt in Österreich tätig. So wirkten aus Carlo Antonios Familie bereits der Großvater Pietro (1567-1628) und der Vater Pietro Francesco (1606-1681) als Baumeister in Österreich. Sein Bruder Giovanni Battista (1642-1721), Bildhauer und Stuckateur, arbeitete besonders häufig mit Carlo Antonio zusammen und in späteren Jahren auch dessen Sohn Diego Francesco (1674-1750).¹⁰⁸

Sein Leben und Schaffen war nachhaltig geprägt durch den engen Kontakt zu seiner Familie und seiner Heimat in Scaria sowie von der norditalienischen Kunst. Die enge Zusammenarbeit mit anderen Künstlerfamilien oder Mitgliedern der eigenen Sippe ermöglichte die Bildung von Werkgemeinschaften und einem breiten Netzwerk an

¹⁰⁵ Vgl. Aurenhammer, 1965, S. 45.

¹⁰⁶ Der Grundriss zeigt, dass der Zugang zum anliegenden Wintersaal über den Gastrakt verläuft.

¹⁰⁷ Garas 1986, S. 7.

¹⁰⁸ Garas 1986, S. 7, Vgl. Profanter 2002, O.S.

Künstlern aus verschiedenen Gattungsbereichen.¹⁰⁹ Besonders zu den Familien Allio, Spazzi und Lurago bestand ein persönliches und berufliches Nahverhältnis.¹¹⁰ Erfahrene, arbeitsteilige und organisierte Teams aus norditalienischen Künstlerfamilien, unter der verantwortlichen Leitung des Baumeister Carlo Antonio, erlaubten es ihm, eine erstaunlich große Anzahl von Aufträgen gleichzeitig zu leiten.¹¹¹ Durch die Arbeitsteilung konnte er sich auf die Bauberatung, Einbringung neuer Entwürfe und auf periodische Inspektionen konzentrieren. Auch für künstlerische Ausbildungen, Nachfragen und die Vermittlung weiterer Aufträge wurde innerhalb der Herkunftsgemeinschaft gesorgt.¹¹² Vieles davon erledigte er während den regelmäßig belegten Winteraufenthalten bei seiner Familie in der Heimat Scaria. So verhandelte er beispielsweise im Jänner 1694 von Italien aus die beiden Verträge für die Benediktinerstifte Kremsmünster und Garsten und übersandte von hier aus seine Entwürfe und Pläne.¹¹³

Die ersten beruflichen Schulungen Carlo Antonios erfolgten durch den Vater auf österreichischen Baustellen. Zwischen 1651 und 1654 wurde er erstmals im Rahmen des väterlichen Baubetriebes im Frauenkloster Göss bei Leoben engagiert.¹¹⁴ Ein deutlich höheres Honorar erhielt er in seiner Anstellung als leitender Baumeister ab 1661 von der Abtei Seckau. 1670 ist sein Wirken in den Grafschaftsrechnungen von Schloss Neuburg am Inn dokumentiert und im Jahr 1671 bezeugt ihn ein Dokument im Zusammenhang mit einer Bewerbung in Vilshofen, wo er jedoch mangels nachweisbarer Erfahrung abgelehnt wurde.¹¹⁵ Diese sammelte er im darauffolgenden Jahrzehnt bei eher bescheidenen Aufträgen in der Region. Damit dürfte er recht erfolgreich gewesen sein, wie eine Beschwerde der bürgerlichen Handwerksmeister von Passau um 1680 beweist.¹¹⁶ Denn obwohl er kein Bürger der Stadt Passau war, wurde er dennoch mit mehreren Aufträgen in der Stadt beschäftigt.¹¹⁷ Aus diesem Grund ließ er sich in der Hofmark des naheliegenden Augustiner-

¹⁰⁹ Zit. n. Meißner 1997, S. 434.

¹¹⁰ Meißner 1997, S. 434.

¹¹¹ Meißner 1997, S. 434

¹¹² Profanter 2002, O.S.

¹¹³ Meißner 1997, S. 434

¹¹⁴ Meißner 1997, S. 434; Vgl. Profanter 2002, O.S.

¹¹⁵ Meißner 1997, S. 434, Vgl. Profanter 2002, O.S.

¹¹⁶ Profanter 2002, O.S.

¹¹⁷ Wiederholt bezeichnen ihn Dokumente als Baumeister in Passau; bedeutende Bauaufträge sollten der Beschwerde nach an Bürger der Stadt Passau gehen und nicht an italienische Wanderarbeiter.

Chorherren Stiftes St. Nikola bei Passau nieder, welches bis zu seinem Tod sein Wohnsitz blieb und für das er später ebenfalls den Auftrag zum Umbau der Klosteranlage erhielt.¹¹⁸

Als erste bedeutende künstlerische Herausforderung übertrug das Benediktinerstift Kremsmünster anlässlich des 900-jährigen Jubiläums Carlo Antonio den Neubau der Marienkapelle und die Gestaltung der Pläne zum Um- und Neubau der Stiftsanlage.¹¹⁹ Carlone war in den Jahren von 1676 bis 1705 im Stift Kremsmünster für die barocke Umgestaltung der gesamten Stiftsanlage zuständig.¹²⁰ Das Wirken des Abtes Erenbert II. Schrevogl und die Tätigkeit des Baumeisters Carlo Antonio Carlones fallen ungefähr in dieselbe Zeit, so dass fast alle Bauten, die das Schrevogl-Wappen tragen, auf Carlone zurückzuführen sind.¹²¹ Weitreichende Folgen für seine Bautätigkeiten hatte der Tod des Vaters Pietro Francesco Carlone im Jahre 1680. Carlo Antonio trat sofort, gemäß vertraglicher Vorsorge, die Nachfolge als bestellter Baumeister im Stift Garsten und der Abtei Seckau an.¹²² Er führte die Arbeiten in den Stiftsanlagen und Kirchen gemäß den Plänen seines Vaters fort. Zusammen mit seinen bereits bestehenden Verpflichtungen durch die Augustiner-Chorherren von St. Nikola bei Passau, St. Florian und Reichersberg am Inn, sowie dem laufenden Projekt im Stift Kremsmünster war er als leitender Baumeister für die bauliche Gestaltung von sechs Klöstern gleichzeitig verantwortlich.¹²³ Dies brachte sehr arbeitsintensive Jahre mit sich, welche auch an der Gesundheit Carlo Antonios zehrten. Im Jahr 1705 legte der bereits siebzig-Jährige die Leitung als Baumeister des Stiftes Kremsmünster nieder und ging in den Ruhestand. Er starb drei Jahre darauf in Passau.

¹¹⁸ Meißner 1997, S. 434.

¹¹⁹ Meißner 1997, S. 435; Vgl. Profanter 2002, O.S.

¹²⁰ Neumüller 1961, S. 259; KR 1705, Reg.Nr. 2810: „Den 21. November dem Carl Antoni Carlon Paumaistern für all seine Praetensiones, so er bis auf disen dato wegen gethanen Raisen, Inspection, Grundt Ris machen, Item wegen der so genannten H. Creutz-Säulen anzuforden gehabt, bezahlt vnd mithin völlig contentiert 40 fl.“, Vgl. Colombo/Coppa 1997, S. 59-78.

¹²¹ Diese sind u.a. die Frauenkapelle 1677, die Sakristei 1681, der Konvent 1683, das Refektorium mit der Bibliothek 1684, Heiligenkreuz 1687, der Fischbehälter 1691, der Kaisersaal 1694, die Stiftskirchentürme 1704 und die Altane 1705.

¹²² Meißner 1997, S. 434-435 u. Profanter 2002, O.S.

¹²³ Meißner, 1997, S. 434-435.

5.3. Das Deckenfresko „*Triumph des Phoebus Apoll*“

Im Jahr 1696 erhielt der neue Saal das prachtvolle Deckenfresko des Malers Melchior Steidl (Abb.20).¹²⁴ Das monumentale Fresko erstreckt sich über die gesamte Fläche der Spiegeldecke. Über dem Abschlussgesims erhebt sich als Rahmenzone für das zentrale Bildfeld eine den Raum optisch erhöhende illusionistische Bildarchitektur. Vollplastische Putten mit Kartuschen stellen in den Raumecken und in der Mitte der Längsseiten vom umlaufenden Gesims aus eine Verbindung mit dem Deckenfresko her (Abb.21). In der Mitte öffnet sich die zentralperspektivische Rahmenarchitektur in den Himmel und gibt den Blick frei auf die dargestellte Szene. Dieses Schema wendet Steidl besonders in seinen frühen Werken wiederholt an.¹²⁵

Die gemalte Architektur erhebt sich über dem realen Abschlussgesims. Breite, mit Akanthusblättern verzierte Voluten stützen das erste Gesims, welches in der Mitte der Längsseiten zweifach zurücktritt und durch eine Balustrade verbunden wird. In dieser Zone öffnet sich die Architektur und gibt den Blick frei auf den blauen Himmel (Abb.22). Das erste Gesims bildet die Basis für die breiten mit Kriegselementen verzierten Sockel, welche die massiven Doppelsäulen, die vor Wandpilastern stehen, tragen. Über der Sockelzone verbindet ein durchlaufendes Gesims die Säulen mit den Statuennischen, welche etwas zurück versetzt zwischen die Säulenkolonnaden platziert wurden. An den Schmalseiten der Decke wird die Sockelzone ebenfalls durch eine Balustrade unterbrochen. Hier schließt die gemalte Architektur mit einem Rundbogen ab, wodurch die breite Kassettendecke über den Säulen durchbrochen wird. Darüber erhebt sich eine weitere Zone der Scheinarchitektur, welche den Raum nochmal illusionistisch erhöht (Abb.23). Im gemalten Architekturaufbau lassen sich viele kleine Tiere wie Affen finden, die herum klettern sowie verschiedene Vogelarten, die über den Himmel fliegen oder hier Rast machen (Abb.24).

Das rechteckige Bildfeld ist an den Schmalseiten abgerundet und hebt sich durch einen goldenen Rahmen, in welchen eine weiße Blätterränke aus Stuck eingefasst ist, zusätzlich von der Scheinarchitektur ab. Die Hauptszene erstreckt sich nahezu über das gesamte Bildfeld. Hier wird der Triumph des Phoebus Apoll über die Mondgöttin Luna

¹²⁴ Neumüller 1961, S. 239: KR 1696, Reg.Nr. 2625: „Herr Melchior Steidl Burger vnd Maller von München, verdient accordiertermassen für den Saal zu mahlen 1000 fl.“.

¹²⁵ Vgl. Meinecke 1971, S. 15 + S. 20-21; Zu sehen bei den Deckenfresken in Schloss Harmating von 1691, in Augsburg um 1700 sowie 1714 im Kaisersaal des Schlosses Arnstorf.

dargestellt.¹²⁶ Der Lichtgott fährt im Sonnenwagen, von seinen weißen Pferden gezogen, die Tierkreiszeichen entlang über den Himmel (Abb.25). Angekündigt wird er durch Aurora, die Göttin der Morgenröte, welche mit Morgenstern über dem Kopf und einer Fackel in der Hand die Nacht vertreibt (Abb.26). Der strahlende Wagen Apollos wird begleitet von drei Kränze schwingenden Horen und fliegenden Putten, die das Gespann des Wagens halten (Abb.25). Die Mondgöttin Luna, gekennzeichnet durch den hell leuchtenden Mond hinter ihrem Haupt, wird von Wolken getragen und versteckt sich, zusammen mit weiteren Gestalten der Nacht, unter ihrem sternebehangenen Umhang (Abb.27).¹²⁷ Am unteren Bildrand, im Gefolge der Nacht versucht sich auch die Jagdgöttin Diana vor dem herannahenden Apoll zu verbergen (Abb.28).¹²⁸ Auf der gegenüberliegenden Längsseite bestaunt eine weitere Figurengruppe, die auf einem Wolkenberg beisammen sitzt, das Schauspiel. Diese ist vom Betrachterstandpunkt aus auf dem Kopf dargestellt, wodurch die optische Illusion der Gesamtdarstellung zusätzlich betont wird (Abb.20).¹²⁹

Der Triumph des Lichtes über die Dunkelheit wird zusätzlich betont durch die Positionen der dargestellten Figuren im Raum. Denn der Lichtgott reitet mit seinem Sonnenwagen von der südlichen Seite des Saales herbei, welcher durch die zwölf hohen Fenster von drei Seiten mit Tageslicht durchflutet wird, wodurch Apoll zusätzlich erhellt wird und sich Luna auf der dunkleren, fensterlosen Seite des Saales verstecken muss. Die zwei Hauptgruppen mit Apollo und Luna werden durch den Bogen der Tierkreiszeichen im Hintergrund zusammengehalten (Abb.29). Zwischen den beiden Szenen sind die astrologischen Zeichen Skorpion und Waage in Blautönen zu sehen, vor dem leuchtenden Wagen Apollos scheint das Zeichen des Löwen in hellem Gelb auf. In Bezug auf das imperiale Programm des Kaisersaales, kann der Löwe in Verbindung mit dem lichtbringenden Gott Phoebus Apoll als Hinweis auf die Geburt des langersehnten Thronfolgers Joseph I. gedeutet werden, welcher im Juli 1678, im Sternbild des Löwen, das

¹²⁶ Die mythologische Szene stellt allegorisch den Wechsel von Tag und Nacht dar.

¹²⁷ Die drei Hauptfiguren Phoebus Apoll, Luna und Aurora stammen aus der römischen Mythologie und können sinngemäß auch durch die griechischen Gottheiten Helios, Selene und Eos ausgetauscht werden. Selene gilt als die ursprüngliche Mondgöttin bei den Griechen. Gemeinsam mit ihren beiden Geschwistern dem Sonnengott Helios und Eos, der Morgenröte, vollbringt sie tagtäglich den Wechsel von Tag und Nacht.

¹²⁸ Sie wird gekennzeichnet durch das Bündel Pfeile und die Tiere des Waldes (Hirsch, Hase, Fuchs, Huhn) welche an ihrer Seite dargestellt sind.

¹²⁹ Der zentrale Betrachterstandpunkt befindet sich direkt unter dem Luster in der Mitte des Saales.

Licht der Welt erblickte.¹³⁰ Durch diesen allegorischen Hinweis wäre der Bezug zum Kaiserhaus sehr diskret hergestellt worden, vergleicht man diese Darstellung mit späteren Deckengemälden, in welchen der Kaiser selbst als Gottheit abgebildet wird.¹³¹ Da der Saal in seiner ursprünglichen Gestaltung jedoch keine weiteren Bezüge zum Kaiserhaus aufwies und ursprünglich als Sommerrefektorium des Abtes geplant war, fügt sich die allegorische Darstellung des Wechsels zwischen Tag und Nacht besser in das ikonographische Konzept eines Refektoriums ein.

Führt man die Tierkreiszeichen gedanklich fort, so steht hinter den Pferden das Sternbild Jungfrau, danach tritt das Bild des Löwen hervor und hinter Apollo wären die Tierzeichen Krebs gefolgt von Zwilling, Stier und Widder. Dies sind die astrologischen Zeichen jener, die in den Frühlings- und Sommermonaten geboren wurden. Wohingegen hinter der Nacht, links fortlaufend nach Waage und Skorpion, die Sternbilder Schütze, Steinbock, Wassermann und Fische zu sehen wären, welche auf die in den Wintermonaten Geborenen hindeuten. Die astrologischen Tierkreiszeichen werden in den Ecken der Decke durch die Personifikationen der vier Jahreszeiten ergänzt, wodurch der Wechsel der Jahreszeiten zusätzlich betont wird. Die Personifikationen von Herbst und Winter wurden zu Seiten von Luna dargestellt, wohingegen die Verkörperung des Frühlings und die des Sommers die sonnenreichen Jahreszeiten repräsentieren und somit an der Seite von Apollo abgebildet wurden.

In der östlichen Ecke des Saales ist Flora, die Personifikation des Frühlings dargestellt (Abb.30).¹³² In der Deckenkehlung wird die Stuckverzierung des Gesimses in der malerischen Gestaltung der Scheinarchitektur aufgenommen und die Zierelemente werden wiederholt. Über diesen sitzt auf einem vorkragenden abgerundeten Gesimsband die Gottheit. Diesen Bildaufbau wiederholt Steidl auch in den anderen drei Gewölbeecken. An den Seiten des gemalten Architekturaufbaus liegen über dem realen Abschlussgesims zwei

¹³⁰ Vgl. Polleroß 1985, S. 27: „Der beim Sonnengott Apollo (...) besonders naheliegende Zusammenhang mit den kosmologischen Allegorien der Jahreszeiten (...) weist darauf hin, dass solche in zahlreichen der genannten Räume anzutreffende Personifikationen wohl nicht - wie Herbst meint - „ohne Beziehung zu einem imperialen Programm“ stehen, sondern (...) den mit dem Kaisertum verbundenen Anspruch der Habsburger auf die Weltherrschaft zum Ausdruck bringen.“ Vgl. Polleroß 1987, Sonnenkönig und österreichische Sonne, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 40, S. 239-256.

¹³¹ So zum Beispiel im Deckenfresko der Kaiserstiege im Stift Göttweig in welchem der damals regierende Kaiser Karl VI. als Phoebus Apoll dargestellt wurde; Vgl. Polleroß 1985, S. 27.

¹³² Die römische Göttin Flora steht für die blühende Natur und Fruchtbarkeit und verkörpert somit den Frühling.

männliche bärtige Gestalten und versuchen sich unter ihren Umhängen zu verstecken. Diese sind in einer hellen, sandigen Farbe dargestellt und wirken wie versteinerte Skulpturen (Abb.31). Die Göttin Flora ist in ein luftiges blaues Kleid eingehüllt und wird von Blumenkränzen und geflügelten Putten umgeben. In ihrer rechten Hand hält sie einen mit Blumen besetzten Kranz in die Höhe und ihr Blick richtet sich in die Ferne (Abb.30). Eine Ebene über der Göttin sitzen auf einem geschwungenen, von Voluten gezierten Vorsprung zwei weibliche Figuren, die in Weiß aufgeführt wurden und an Marmorstatuen erinnern. Die Figurenszene wird umschlungen von vergoldeten Blätterranks, die durch Bänder an der Scheinarchitektur befestigt sind (Abb.32).¹³³ In der Nische des vorkragenden Gebälks steht über der Gottheit eine Vase, in welcher ein prachtvoll blühender Blumenstrauß steckt und wodurch die blühende Jahreszeit nochmal hervorgehoben wird.¹³⁴ Über der Vase ist ein weißes Wandmedaillon angebracht, welches durch volutenförmige Akanthusblätter im Gewölbe gehalten wird.¹³⁵ Die gemalte Reliefdarstellung zeigt die Göttin des Frühling zusammen mit Zephyr, der Verkörperung des Windes (Abb.33). In den Medaillons wird das Thema der vier Jahreszeiten erneut aufgenommen und jeweils eine weitere allegorische Darstellung der Gottheiten in Form von gemalten Stuckmedaillons gezeigt. Dieser Bildaufbau mit der Personifikation der Jahreszeit in der Mitte, die umgeben ist von gemalten Skulpturengruppen, einer Blumenvase und einem Medaillon mit figürlicher Szene, wiederholt sich auch in den anderen drei Ecken des Saales.

An dessen südwestlicher Ecke, ist zu Seiten von Flora Ceres, die Personifikation des Sommers und die römische Göttin des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit, zu sehen (Abb.34). Auf dem Gesimsvorsprung ruht die junge Göttin Ceres, welche in ein buntes Kleid gehüllt ist dessen sanfte Rot- und Gelbtöne an einen Sonnenuntergang erinnern. In ihrer linken Hand hält sie eine Sichel und in der rechten ein Ährenbündel, diese charakteristischen Attribute verweisen auf die Erntezeit im Sommer. An den Seiten sind wiederum zwei männliche Figuren dargestellt, die von Ähren, Blättern und Früchten umgeben sind und abermals ihre Häupter mit ihren Umhänge verdecken. Die rechte Figur versucht sich unter Ceres' Beinen, die vom Gesimsvorsprung baumeln, zu verstecken und dem Sonnenlicht zu

¹³³ Auch diese Figurengruppe taucht wiederholt in den Darstellungen der Jahreszeiten auf.

¹³⁴ Der Blumenstrauß wird je nach Jahreszeit blühend oder verwelkt dargestellt.

¹³⁵ Auch die gemalten Stuckmedaillons werden wiederholt in der Deckenkehlung über jeder Jahreszeit abgebildet.

entgehen. Die Göttin des Sommers ist ebenfalls von fliegenden Putten umgeben, die nun mit Ährenbündeln spielen. Die Vase in der Nische über Ceres trägt nun einen blühenden Strauß mit Sommerblumen und wird flankiert von den beiden steinernen Frauenfiguren. Die Darstellung im Medaillon zeigt die Personifikation des Sommers mit einem Füllhorn und gleicht in ihrer Ausführung den allegorischen Figuren der Wandreliefs in den Fensternischen (Abb.35).¹³⁶ Neben dem Medaillon fällt ein goldenes Weihrauchgefäß auf, welches an der Ecke des Gesimsvorsprunges, über der figürlichen Szene, steht (Abb.37). Dieses ist als *Botafumeiro* bekannt, ein Weihrauchfass, welches in der katholischen Kirche lange Tradition hat und in einem sogenannten Heiligen Jahr in der Kathedrale von Santiago de Compostela geschwungen wird.¹³⁷ Solch ein Ereignis fand 1694 statt, in dem Jahr, als der Saal errichtet wurde.

An der nördlichen Schmalseite des Saales setzt sich links die Reihe der vier Jahreszeiten mit Bacchus, dem Gott des Weines und der Personifikation des Herbstes, fort. Dieser wird als junger Mann dargestellt, welcher in einen roten Umhang gehüllt ist (Abb.38). Er ist umgeben von Früchten des Herbstes (Wein und Kürbissen) und hält in seiner rechten Hand einen Apfel. Auf seinem Haupt trägt er einen Blätterkranz, das typische Erkennungsmerkmal des Bacchus. Neben ihm ist eine Gruppe von Putten zu sehen, die eine Weinrebe, welche auf einem blauen Band hängt, hochhalten. Die männlichen Figuren, welche die Szene flankieren sind ebenfalls umgeben von Weinreben, Früchten und Herbstlaub (Abb.39). Die beiden weiblichen Figuren oberhalb von Bacchus wenden sich vom Geschehen ab und hüllen sich in ihre Umhänge. Die Blumen in der Vase zwischen ihnen sind bereits am verwelken. Das Medaillonfeld darüber zeigt den Gott des Weines zusammen mit seiner Geliebten Ariadne (Abb.40).

Den Abschluss der vier Jahreszeiten macht in der nördlichen Ecke des Saales über dem Eingangsportal der Winter. Dieser wird durch Vulkanos in Gestalt eines alten bärtigen Mannes verkörpert (Abb.41). Er ist in einen purpurnen Mantel gehüllt und hält seine Hände über eine Feuerstelle, an der er versucht sich aufzuwärmen. Auch die Putten, die ihn umgeben hüllen sich in ihre Gewänder und rücken nah zusammen. Neben ihnen ist eine Schale mit Feuerholz zu erkennen und ein kleiner Hund. Die weiblichen Statuenfiguren

¹³⁶ Sie weist Ähnlichkeiten mit der Reliefdarstellung in einer Wandnische des Saales auf, in der die griechische Göttin Demeter als Allegorie der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus abgebildet ist. (Abb.36)

¹³⁷ Ein Heiliges Jahr wird gefeiert wenn der Festtag des Hl. Jakobus (25. Juli) auf einen Sonntag fällt.

lehnen zu Seiten Vulkanos über der Feuerstelle. In der Vase, die in allen vier Darstellungen wiederholt auftaucht, befinden sich nun keine Blumen, sondern nur mehr vertrocknete Blätter. Im Medaillonfeld oberhalb ist wiederum eine allegorische Darstellung des Winters zu sehen (Abb.42).

Die Personifikationen der vier Jahreszeiten in den Ecken des Saales nehmen Bezug auf die dargestellte Szene im Mittelfeld und repräsentieren zusammen mit dieser den Wandel der Zeit. Dies wird in der malerischen Gestaltung besonders durch die Attribute und Farbauswahl der Figuren betont. Die dominierenden Farben des Hauptbildes sind das helle Blau des Himmels, das strahlende Gelb des Sonnengottes Apollo sowie die dunklen Blautöne und das Violett der Gestalten der Nacht. Abgestufte Rottöne an den Gewändern der Figuren ergänzen die Hauptfarben. Diese Farbauswahl kehrt auch bei den Figuren der vier Jahreszeiten in den Ecken der Decke wieder und wird hier ergänzt durch das intensive Grün der Pflanzen. Die Figurenszenen heben sich so aus den matteren Gelb- und Grautönen der Bildarchitektur und der gemalten Statuen heraus. Eine ähnlich helle und lichtdurchflutete Wirkung wie in dem Deckenfresko von Kremsmünster erreichte Steidl in seinen späteren Werken nicht mehr.

Die Ausmalung der gesamten Spiegeldecke stellt eine Neuheit für die Deckenmalerei des 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen dar. Bisher wurde für die Deckengestaltung eine aufwändige Stuckrahmung angefertigt, in welche einzelne, kleinere Bildszenen gemalt wurden. Der Dekorationsstil des Kremsmünsterer Freskos folgt der oberitalienischen Quadraturmalerei des 17. Jahrhunderts und gilt als wichtiger Schritt zur Autonomie der Deckenmalerei nördlich der Alpen, welche sich besonders im Laufe des 18. Jahrhunderts voll entfaltete.¹³⁸ Der Ursprung dieses Kompositionsschemas ist in der venezianischen Renaissance zu finden.¹³⁹ In der Stimmung, den Motiven und der allgemeinen stilistischen Haltung wirken die Wand- und Deckenmalereien des Veronese-Kreises mit ein.¹⁴⁰ Auch wenn nicht bekannt ist, ob Steidl jemals eine Italienreise gemacht hat, kann davon ausgegangen werden, dass er durch die Lehrzeit bei Johann Anton Gump (1654-1719) mit

¹³⁸ Brucher 1994, S. 210-211.

¹³⁹ Meinecke 1971, S. 31.

¹⁴⁰ Steidl orientiert sich vor allem an den Architektur- und Deckensystemen norditalienischer und römischer Maler wie Pietro da Cortona, Pietro Testa, Paolo Veronese, Annibale Carracci und Nicolas Poussin; Vgl. Strasser 1999, S. 20 u. Meinecke 1971, S. 31.

den Werken der italienischen Meister und somit mit deren Stilmodi vertraut war und er diese Einflüsse auch in seine Fresken einfließen ließ.¹⁴¹

Für die Entwicklung der süddeutschen Deckenmalerei wird laut Meinecke bisher meist der Freskomalerei in Tirol die Vermittlerrolle zwischen Italien und der neuen Monumentalmalerei nördlich der Alpen zugesprochen, dabei wurde der Einfluss der Münchner Schule, zu welcher neben Steidl auch Gump und der Münchener Hofmaler Johann Andreas Wolff (1652 -1716) gehörten, lange Zeit unterschätzt.¹⁴² Besonders Gumpss erworbene Kenntnisse der an Cortona orientierten Dekorations- und Illusionsmalerei haben in Steidls Werken ihre Spuren hinterlassen und spiegeln sich somit in der monumentalen Freskomalerei nördlich der Alpen wieder. Steidls gesamtes Werk muss daher stets im Zusammenhang mit dem Münchner Künstlerkreis gesehen und beurteilt werden.

Als erstes monumentales Deckenfresko im Festsaal eines Stiftes, bei welchem die gesamte Decke mit illusionistischer Malerei ausgestattet und wo auf die bisher übliche Stuckdekoration zur Gliederung der Bildszenen verzichtet wurde, nimmt das Fresko von Melchior Steidl eine Vorreiterrolle in der Entwicklung der barocken Deckenmalerei und Monumentalmalerei nördlich der Alpen ein. Diese künstlerische Wende zeichnet sich auch in der architektonischen Gestaltung solcher Fest- und Repräsentationsräume aus. Hier wird die Deckenform der Hohlkehlenschalung mit flacher Decke, wie sie auch in Kremsmünster zu finden ist, übernommen, da sie sich für die großformatigen Deckengemälde am besten eignet und den perfekten Grund für die illusionistische Malerei bietet. Das Dekorationsschema des großformatigen Deckengemäldes, welches mit dem Werk von Melchior Steidl im Kaisersaal von Kremsmünster Einzug in die barocke Deckenmalerei nördlich der Alpen hält, findet sich in den meisten kaiserlichen Prunksälen des 18. Jahrhunderts sowohl in Residenzen als auch in Stiften wieder.

¹⁴¹ Meinecke 1971, S. 30-32.

¹⁴² Vgl. Meinecke 1971, S. 33.

5.3.1. Der „Apollo-Lichtertypus“¹⁴³

Der Typus des Lichtgottes Phoebus Apoll wurde vermehrt ab dem frühen 18. Jahrhundert für die Deckengestaltung von Fest- und Empfangssälen in Schlössern, aber auch für Repräsentationsräume in Stifts- und Klosteranlagen verwendet.¹⁴⁴ Auffallend groß ist der Anteil an dem heidnischen Apollo-Lichtthema bei der Ausstattung von klösterlichen Innenräumen des Benediktiner-Ordens. Die früheste Darstellung dieses Typus im monastischen Raum ist im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster zu finden.

Da Steidl das Thema des Phoebus Apoll nicht nur hier im Kaisersaal ausführte, sondern bereits 1691 im Schloss Harmating und im Jahr 1714 auch im Kaisersaal des Schlosses Arnstorf, soll im Folgenden besonders auf die Kompositionsschemata eingegangen werden, die Steidl in seinen Deckenfresken anwandte.

Bei der vollständigen Ausmalung des Gewölbes in Kremsmünster geht Steidl von den Rahmensystemen in Lustheim und St. Florian aus (Abb.43).¹⁴⁵ Er entwickelt diese jedoch weiter, indem er der figürlichen Malerei mehr Raum gibt und die enge Umklammerung der Rahmenzone durchbricht.¹⁴⁶ Im Großen Saal des Schlosses in Lustheim nimmt die Bildarchitektur den größten Teil der Gewölbefläche ein und übertönt fast die dargestellte Szene in der Mitte. In Kremsmünster hingegen dominiert das Mittelbild mit der Apollo-Szene, da die Bildarchitektur nur bis zur Kehlung der Decke verläuft und sich dann in den Himmel öffnet. Hier stehen Übergangszone und Figurenszene in einem guten Verhältnis zueinander und der Rahmen, welcher das Mittelbild von der Bildarchitektur trennt, wird nur teilweise voll sichtbar, denn an den Längsseiten und in den Mitten der Schmalseiten wird er durch vorkragende Teile des Abschlussgesimses vielfach überdeckt. Durch einzelne Motive wie Wolken, die über die Rahmung hinausragen, wird die strenge Isolierung des Bildfeldes aufgelockert, dies führt zugleich zu einer Lösung von der tafelbildmäßigen Anordnung der figürlichen Szene.¹⁴⁷ Die Scheinarchitektur ist nicht mehr nur Rahmung für das Bildfeld, sondern Teil der illusionistischen Himmelsöffnung. Steidl entfernt sich hier klar von dem

¹⁴³ Begriff bei: Mrazek 1947.

¹⁴⁴ Mrazek 1947, S. 183.

¹⁴⁵ Strasser geht während der Gesellenzeit Steidls von einer Mitarbeit bei der Ausmalung des Schlosses Lustheim 1686/87 aus; die Rezeption der Lustheimer Quadraturmalerei in Steidls frühen Werken spricht für dessen Kenntnis der dortigen Fresken. Vgl. Strasser 1999, S. 12. + Anm. 28, Kat.3.

¹⁴⁶ Meinecke 1971, S. 23-24.

¹⁴⁷ Meinecke 1971, S. 25.

Bildaufbau von Tafelbildern, welcher in den Fresken von St. Florian noch zu finden ist (Abb.44). Der frontale Bildaufbau wird durch die figürliche Rahmung, welche sich über die Figuren der Nacht hin zum Morgenstern bis zur Figurengruppe um Apoll zieht, aufgelöst und eine illusionistische Darstellungsweise erreicht. Hierfür sprechen auch teilweise verstärkte Untersichten der Figuren und über den Rand gelagerte Wolken.

Das Arnstorfer Fresko von 1714 entspricht in der Anlage der Bildarchitektur, dem querformatigen Mittelfeld und den figuralen Ecklösungen eher dem Deckenfresko in Kremsmünster. Die Hauptdarstellung beschränkt sich wie auch in Harmating auf Phoebus Apoll (Abb.45). Dieser wird von vier Pferden gezogen und von zahlreichen Horen und Jungfrauen begleitet. Die Figur Apollos unterscheidet sich im Arnstorfer Fresko von früheren Ausführungen, denn hier ist der Sonnengott viel jünger und knabenhafter dargestellt, dafür aber nicht so energisch wie in Kremsmünster. In Arnstorf reitet der strahlende Apollo entspannt mit einer Hand an den Zügeln über die Wolkenberge, während er in Kremsmünster die Zügel fest in beiden Händen hält und mit aller Kraft die Pferde vorantreibt. Die gesamte Szene wirkt dadurch viel lebhafter und dynamischer (Abb.25.).

Eine Rezeption von Steidls Apollo Figuren findet man bei der Darstellung von Pietro Ligari im Palais de Salis in Chur, welche eine Mischung von Steidls frühen Apollo Figuren zeigt, die auch vom Typus her identisch sind.¹⁴⁸ In Ligaris Fresko wird Apollo jedoch seitenverkehrt dargestellt und sein Gesicht durch seinen Arm verdeckt.

Der Apollo-Lichtertypus war für die Ausmalung von monumentalen Deckenspiegeln in Festsälen von Stiften und Klöstern ein beliebtes und universell einsetzbares Thema. So bedienten sich auch andere Maler wie Paul Troger, welcher im 18. Jahrhundert zu den führenden Persönlichkeiten der barocken Deckenmalerei zählte, gerne dieses Themas. Troger stattete im Jahr 1736 den Marmorsaal der Benediktinerabtei Altenburg aus.¹⁴⁹ Das Deckenfresko zeigt Phoebus Apoll, der mit seinem Sonnenwagen über den Himmel reitet und die Welt mit seinem Glanz erfüllt (Abb.46). Auch hier wird der lichtbringende Gott in der Himmelssphäre dargestellt und in der schmalen illusionistischen Architekturzone von den Allegorien der vier Jahreszeiten begleitet. Er steuert auf Nyx, die griechische Göttin der

¹⁴⁸ Das Deckengemälde Ligaris ist nicht mehr im ursprünglichen Zustand erhalten, es gibt dazu jedoch eine Ölskizze, siehe: Meinecke 1971, Anm. 49, S. 96.

¹⁴⁹ Kronbichler 2012, S.25 .Vgl. Lechner/Rameder 2012, S. 7;

Nacht, zu, die sich zusammen mit einer dämonischen Gestalt in ihren dunklen Schleier hüllt. Apollo wird begleitet von den Personifikationen der Morgenröte und des Morgensterns sowie der vier Elemente. Die Jagdszene im Wald an der rechten unteren Bildecke verweist auf das Element Erde, die gegenüberliegende Szene aus Nymphen und Wassergestalten repräsentiert die Meereswelt und somit das Element Wasser (Abb.47). Die Wolken und beinahe unsichtbaren geflügelten Figuren hinter den Lichtstrahlen Apollos repräsentieren die Luft (Abb.48). Das an der Decke dargestellte Lichtthema wird in der weiteren Raumgestaltung fortgeführt. Das vierte Element Feuer dominiert hier das ikonografische Ausstattungsprogramm und findet sich in den Reliefdarstellungen oberhalb der Kamine wieder (Abb.49). Laut Führer spielt die Kombination Apollos mit dem Element Feuer typologisch auf die Auferstehung Christi an und Apollo rettet als „*Phoebus Christus*“ und Vermittler der unendlichen Liebe Gottes die Seelen der Menschen.¹⁵⁰ Die mythologische Figur des Phoebus Apoll wird somit in eine christliche Ikonographie gesetzt.

Anders ist dies in dem Deckenfresko, welches Paul Troger im Jahr 1739 im Benediktinerstift Göttweig ausführte.¹⁵¹ Die Decke der Kaiserstiege des Stiftes Göttweig zeigt ebenfalls den Lichtgott Phoebus Apoll (Abb.50). Hier wird die Figur Apollos jedoch mit dem damals regierenden Kaiser Karl VI. gleichgesetzt. Durch das Einfügen des Porträts wird der Herrscher als heidnische Gottheit identifiziert, wodurch keine Trennung von lebender Person und mythologischer Figur mehr möglich ist. Hierdurch wird auch die Mehrdeutigkeit des Apollo-Lichtertypus, wie sie im Deckenfresko von Kremsmünster zu lesen ist, unmöglich.

Die Darstellung des Lichtgottes Phoebus Apoll wurde nicht nur zur Glorifizierung der Habsburger und des Kaisers benutzt. Auch andere berühmte Persönlichkeiten bedienten sich gerne dieses Themas. So findet man den lichtbringenden Gott Apollo auch in der Deckengestaltung des Marmorsaales im Unteren Belvedere wieder (Abb.51).¹⁵² Das monumentale Fresko wurde im Jahr 1716 von dem Maler Martino Altomonte gefertigt

¹⁵⁰ Zit.n. Führer 2013, S. 43, Vgl. Kronbichler 2012, S. 25.

¹⁵¹ Lechner/Rameder 2012, S. 7/S. 24-25.

¹⁵² Das Untere Belvedere diente als Sommerresidenz für Prinz Eugen von Savoyen (1663-1736) und der Marmorsaal als repräsentativer Empfangssaal von Gästen.

und die massive Quadraturmalerei, welche die Szene umrahmt, von Marcantonio Chiarini.¹⁵³ Das Deckenfresko zeigt Apollo als Musenführer umkreist von einer strahlenden Sonne in seinem Wagen (Abb.52).¹⁵⁴ Dieser wird abermals von vier weißen Pferden gezogen und von fliegenden Putten mit Blumenkränzen sowie einer Hore begleitet. Die Gruppe wird von einem mächtigen Wolkenband getragen, welches das Bild in zwei Ebenen unterteilt. In der unteren wird der Prinz als nackter Heros umgeben von Musen auf Wolkenbergen dargestellt. Der Götterbote Merkur schwebt über ihm und deutet auf ein Spruchband, welches auf die Verleihung der päpstlichen Ehrengaben verweist (Abb.53).¹⁵⁵ Phoebus Apoll wird in dieser Darstellung als Gott der Künste mit seinen Attributen Lorbeer und Leier dargestellt. Zudem zeigen Gipsmedaillons an den Wänden des Saales Szenen aus dem Leben Apollos und verweisen dadurch auf die Sammelleidenschaft des Prinzen (Abb.54). Apollo nimmt in diesem allegorischen Programm somit eine andere Rolle ein als bisher, denn er wird nicht als der lichtbringende Sonnengott sondern als der Beschützer der Künste dargestellt. Neben den allegorischen Darstellungen erinnern Kriegstrophäen an die siegreichen Schlachten des Prinzen und huldigen Eugen als Feldherrn (Abb.55).

Wie die vorgestellten Beispiele gezeigt haben, kann der „Apollo-Lichtertypus“ in unterschiedliche Kontexte gesetzt und verschieden interpretiert werden. Mrazek schrieb in diesem Zusammenhang über die *Mehrschichtigkeit figürlicher Barockallegorien*.¹⁵⁶

Der mythologischen Darstellung im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster wurde in der Literatur häufig eine weitere allegorische Bedeutung zugeschrieben, nämlich stünde Apollo hier für das siegreiche Österreich welches den Angriff der Osmanen abwehrt und die Türken vertreibt.¹⁵⁷ Diese Annahme ist verständlich, wurde doch das Gemälde in den Jahren nach den Türkenkriegen in Auftrag gegeben. Ein solch politischer Hintergrund ist in einem ursprünglich für einen Speisesaal geplantem Deckengemälde jedoch nicht anzunehmen,

¹⁵³ Die Zuschreibung des Freskos ist in der Forschung sehr unschlüssig, es wurde auch als Werk von Carlo Innocenzo Carlone genannt; neueste Forschungen widerlegen diese Annahme jedoch; dazu: Suchy 2008, S. 59-60.

¹⁵⁴ Stephan sieht in Apollo den Musenführer und zugleich die Personifikation des Kaisertums; d.h. Prinz Eugen erstrahle hierbei im *Glanz der kaiserlichen Gnadensonne*. Vgl. Stephan 2010, S. 119.

¹⁵⁵ Die Inschrift verweist auf die päpstlichen Gaben (hermelingefütterter Hut und ein perlenbesetztes Schwert) welche 1716 von Papst Clemens XI. geweiht und dem Prinzen zum Dank für den Sieg der christlichen Truppen bei Peterwardein verliehen wurden; Vgl. Stephan 2010, S. 119.

¹⁵⁶ Zit. n. Mrazek 1947, S. 179.

¹⁵⁷ Bruckmayr 1976, Wutzel 1977, Wintersteller 1986.

denn der Bezug zum siegreichen Kaiserhaus wurde erst durch die Anbringung der Kaiserbildnisse im Jahr 1721 hergestellt. Durch die nachträgliche Installation der Porträts steht das Deckengemälde in einem anderen Kontext als zur Zeit seiner Entstehung. Der Darstellung des Deckengemäldes im Kaisersaal von Kremsmünster kann also eine Mehrdeutigkeit zugeschrieben werden, da es sich sowohl in die Gestaltung eines Speisesaales als auch in jene eines Herrscher glorifizierenden Kaisersaales gut eingefügt hat.

5.3.2. Der Maler Melchior Steidl (1657 – 1727)

Der 1657 in Innsbruck geborene Melchior Steidl¹⁵⁸ erhielt seine Ausbildung wahrscheinlich in München bei dem Hofmaler Johann Anton Gump. ¹⁵⁹ Seine Lehrzeit und künstlerischen Anfänge können durch Quellen nur schwer nachvollzogen werden, doch ist eine Zusammenarbeit mit Gump durch Aufzeichnungen und Rechnungen von seinen Aufträgen belegt.¹⁶⁰ Erst mit seinem Eintrag in dem Meisterbuch der Münchner Malerzunft von 1687 ist Steidl selbst in München nachweisbar.¹⁶¹ Nach seiner Heirat mit der Tochter des Malers Hans Michael Dobries 1688 übernahm er die Werkstatt seines verstorbenen Schwiegervaters, wodurch sowohl sein Wohnsitz als auch Arbeitsbereich fortan in München lagen.¹⁶² Steidls erster großer Auftrag, welchen er zusammen mit Gump ausführte, war die Ausmalung der Fresken im Kirchengewölbe der Stiftskirche von St. Florian in den Jahren zwischen 1690 und 1695. Bereits kurz nach Vollendung dieses umfangreichen Auftrages war er in Kremsmünster tätig und fertigte bis 1696 neben dem Deckenfresko im Kaisersaal auch die Fresken für die Räume der Bibliothek an. Im Jahr 1698 erhielt er einen weiteren Auftrag von einem österreichischen Stift, der Benediktinerabtei Lambach, wo er sowohl die Kirche als auch die Bibliothek mit Fresken ausstattete. Ab 1700 zog es Steidl zurück nach Bayern wo er

¹⁵⁸ Eine ausführliche Biographie von Melchior Steidl in: Meinecke 1971. S.2-4, hier: S. 2 + Anm. 3.

¹⁵⁹ Meinecke 1971, S. 3-4/ S. 87-88 + Anm. 3/14; Aufzeichnungen des Kurfürstlichen Rats über die Zusammenarbeit von Steidl und Gump zeigen den Eintrag: „*Gumpii nobilis viriprimus discipulus*“ - Steidl soll Gumps erster Schüler gewesen sein, daher ist eine Gesellenzeit bei ihm anzunehmen.

¹⁶⁰ Steidl wurde 1690 für die Ausmalung der Münchner Residenz bezahlt; Vgl. Strasser 1999, S. 12.

¹⁶¹ Meinecke 1971, S. 2 + Anm. 4; Steidls Eintragung im Meisterbuch der Münchner Malerzunft zeigt sein Wappen mit einen Löwen, der eine Staude in den Pfoten hält und die Inschrift: „*Melchior Steidl gebirtig von Innsprugg. Hab mein Stuckhgewisen den 22 Ochter Anno 1687.*“ (Orig. in: Stadtarchiv München, Zim.55, 32, 1567-1826;) Abb. bei: Strasser 1999, S. 6.

¹⁶² Strasser 1999, S. 6 + Anm. 8.

weiterhin Aufträge für die Ausmalung von Kirchen, Klöstern und Schlössern erhielt.¹⁶³ Melchior Steidl verstarb 1727 im Alter von 70 Jahren in München.

Durch die geografisch weit verstreuten Aufträge im Umland von Österreich und Bayern war er meist allein unterwegs und erledigte seine Aufträge sehr wahrscheinlich mit einheimischen Gehilfen, von einer Werkstatt oder Schülern Steidls ist nichts bekannt.

Steidl entwickelte für seine Decken- und Wandmalereien meist Gesamtentwürfe, denn in seinem zeichnerischen Oeuvre sind laut Strasser nur wenige Teil- und Einzelstudien zu finden.¹⁶⁴ Bei der Betrachtung seiner Entwurfszeichnungen sind besonders die unterschiedlichen Ausarbeitungsgrade interessant, welche Steidl während der Werkvorbereitung anfertigte (Abb.56). Er dürfte an den Kompositionen seiner Fresken bis zuletzt gearbeitet haben, da keine seiner Entwürfe für Deckenfresken ohne weitere Veränderung am Original ausgeführt wurde.¹⁶⁵ Die endgültige Version erstellte Steidl vermutlich erst bei der Vorbereitung zur Übertragung auf die Decke.

Für seine allegorischen Darstellungen benötigte Steidl nur wenige Figuren, die er großzügig und frei in der Bildfläche verteilte. Besonders in seinen frühen Fresken ist die Gestaltung der Skulpturen und Figuren sehr uniformiert und die Figur des Phoebus Apoll im Sonnenwagen wird wiederholt eingesetzt. Er griff in seinen Ausführungen oftmals auf einzelne Motive, Figuren oder Gruppen aus eigenen früheren Werken oder aus fremden Vorbildern zurück um sie in neuer Umgebung und häufig auch mit neuem Inhalt in seine Malerei einzubauen. Es ist daher anzunehmen, dass er einen Musterkatalog mit Vorlagen an Zeichnungen und Kupferstichen besessen hat, auf die er zurückgreifen konnte.¹⁶⁶

Als Vorbilder für das Kremsmünsterer Fresko können unter anderem die Figuren in Gumpss Szenen in Lustheim (Abb.43) oder das Aurora Fresko von Guido Reni im Palazzo

¹⁶³ 1700 Residenz Augsburg (Kabinett, Großer Saal), 1704 Regensburg (ehem. Klosterkirche St. Paul-Obermünster, 1704 - zerstört), 1707-1709 Neue Residenz Bamberg (Kaisersaal, Kaiserzimmer), 1711-12 Wallfahrtskirche Ellwangen, 1714 Schloss Arnstorf (Kaisersaal), 1716 Kloster Banz (Stiftskirche).

¹⁶⁴ Strasser 1999, S. 22.

¹⁶⁵ Strasser 1999, S. 22.

¹⁶⁶ Steidl konnte durch die Zusammenarbeit mit Gumpss und Wolff auch zu Ansichten italienischer Meister gekommen sein, eine Italienreise während seiner Ausbildung ist daher nicht zwingend vorauszusetzen. Auch sein Kollege Wolff war nie in Italien, sein Schüler Johann Degler schreibt in dessen Biographie: *„Er hat fast alle vornehme Kunststücke, welche zu Rom, und anderen Orten sind, gewußt, wo sie stehen, und zu finden seynd, da er doch nit weit gekommen, als einmal mit einem seiner guten Freunde nach Salzburg“* Zit.n. Meinecke 1971, S.96, Anm. 53.

Rospigliosi in Rom gesehen werden (Abb.57).¹⁶⁷ Die freie Verwendung fremder Vorbilder für seine eigenen künstlerischen Werke kann durchaus als selbständige Leistung Steidls gesehen werden und ist bezeichnend für seinen Stil.¹⁶⁸

Phase 2: Neugestaltung zum Kaisersaal

Unter Abt Alexander II. Strasser wurden in den Jahren zwischen 1719 und 1721 umfangreiche Veränderungen im Ausstattungsprogramm und der Gestaltung des Saales in Auftrag gegeben. Gründe für die neuerliche Umgestaltung des erst knapp 20 Jahre zuvor fertiggestellten Saales sind nicht durch Quellen nachzuvollziehen.¹⁶⁹ Der Saal sollte fortan als Repräsentationsraum für ehrenwerte Gäste und Feierlichkeiten dienen und musste demnach den neuesten barocken Gestaltungsprinzipien gerecht werden. Das gesamte Ausstattungsprogramm des neuen Saales ist Ausdruck des hochbarocken Triumphdenkens und diente vor allem der Repräsentation des Hauses Habsburg und der Glorifizierung des Kaisers. Für die Neugestaltung des Kaisersaales wurden keine Kosten oder Mühen gespart und nur die besten Künstler ausgewählt. Leitender Baumeister im Stift Kremsmünster war seit dem Jahr 1715 Jakob Prandtauer, welcher nach dem Tod Carlones die Bauvorhaben des Abtes, wenn auch nicht nach originalen Plänen, weiterführte und vollendete.¹⁷⁰

5.4. Abt Alexander II. Strasser

Alexander Strasser wurde 1656 in Kremsmünster geboren. Nach seinen Studien in Salzburg bekleidete er mehrere Ämter im Stift Kremsmünster und wurde 1698 zum Prior gewählt.¹⁷¹ Strasser hatte sich schon in seinen früheren Ämtern durch Klugheit und Geschäftstüchtigkeit

¹⁶⁷ Strasser 1999, S. 7, auch: Meinecke 1971, S. 19.

¹⁶⁸ Steidl übernahm nur für das Fresko des Bamberger Kaisersaales das Thema „*Der Triumph der Divina Sapientia*“ von Matthias Kager der 1615/20 den Goldenen Saal des Augsburger Rathauses ausstatte. Vgl. Meinecke 1971, S. 23 + S. 54.

¹⁶⁹ Es ist gut möglich, dass die Arbeiten am Kaisersaal aus finanziellen Gründen für einen gewissen Zeitraum eingestellt werden mussten (das Stift Kremsmünster wurde durch finanzielle Abgaben für die österreichischen Erbfolgekriege stark belastet) und erst fortgeführt wurden, als die nötigen Mittel wieder vorhanden waren. Solche Bauunterbrechungen traten während der Barockisierung der Stiftsanlage wiederholt auf.

¹⁷⁰ Neumüller 1961, S. 283: KR 1715, Reg.Nr. 3014.: *Den 16. October dem Jacoben Prandtauer Paumaistern sein bstallung 100 fl, vnd absonderlich 5 Raisenieded 15 fl, zusammenzalt 175 fl.,* Vgl. Luger 1969, S. 34.

¹⁷¹ Dorn 1931, S. 222.

ausgezeichnet. Im Jahre 1715 wurde er zum Abgeordneten der Landstände gewählt und verbrachte ein Jahr am kaiserlichen Hof in Wien, wo er in enger Beziehung zu Kaiser Karl VI. stand und seine wirtschaftlichen Beziehungen ausbauen konnte.¹⁷² Abt Alexander II. Strasser (1709-1731) pflegte gute wirtschaftliche Beziehungen, welche besonders seiner Leidenschaft als Kunstsammler zu Gute kamen.¹⁷³

Nach der Abdankung seines Vorgängers Abt Martin III. Resch wählte ihn die Klostergemeinde im Jahr 1709 als ersten Kremsmünsterer in seinem Heimatstift zu ihrem Oberhaupt.¹⁷⁴ Als Abt leistete Strasser vor allem in baulicher Hinsicht Außerordentliches für sein Kloster und seine lange Amtszeit war besonders durch rege Bautätigkeit geprägt. Bei der Fortsetzung der barocken Bauvorhaben seiner Vorgänger widmete sich Strasser vorrangig der Fertigstellung der Stiftskirche (1709-1726).¹⁷⁵ Auch die Marienkapelle wurde 1712 neu gestaltet und 1720-1724 eine neue Sakristei errichtet.¹⁷⁶ Zudem lies er die äußere Stiftsanlage nach barocken Gestaltungsprinzipien vereinheitlichen und angrenzende Gebäude ausbauen.¹⁷⁷ Auch der Kaisersaal dürfte bis dahin noch nicht den Anforderungen des Abtes genügt haben, denn er ließ ihn in den Jahren 1719 bis 1721 neu gestalten. Durch die Adaptierungen des Ausstattungsprogramms veränderte sich das Aussehen des Saales grundlegend. Der fertige Kaisersaal glich nun einem Prunksaal in einer kaiserlichen Residenz. Abt Strasser ließ sich auch selbst durch einzelne Ausstattungsstücke im Saal verewigen, so war zum Beispiel der Wandbrunnen ein Auftrag des Abtes. Wie auch seine Vorgänger verwies er durch das Abtwappen, welches in einer Stuckkartusche über dem Portal zur Sommerabtei angebracht wurde, auf seine Bautätigkeit im Stift (Abb.58).

¹⁷² Wurzbach 1879, S. 276.

¹⁷³ Er erhielt mehrmals Schenkungen von kostbaren Kunstgegenständen und legte viel Wert auf den weiteren Aus- und Umbau der Stiftsanlage und erhielt sogar vom Kaiser persönlich wertvolle Kunstgegenstände, wie beispielsweise ein wertvolles mit Edelsteinen besetztes Pektoreale.

¹⁷⁴ Abt Resch musste aus gesundheitlichen Gründen vorzeitig zurücktreten, Vgl. Dorn 1931, S. 222.

¹⁷⁵ Eine ausführliche Beschreibung der Bauvorhaben bei: Dorn 1931, S. 60 + S. 222-224.

¹⁷⁶ Die Sakristei wurde von dem Stuckateur Paolo d'Allio ausgestattet.

¹⁷⁷ Den oberen und unteren Meierhof (1713-1717 u. 1720-1722), den Fischkalter (1718-1723)

5.5. Die Habsburgerporträtserie

Martino Altomonte dürfte bereits 1720 mit den Vorarbeiten für die fünfzehn Porträtgemälden habsburgischer Herrscher im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster begonnen haben.¹⁷⁸ Im Jahr 1721 übernahm und zahlte laut Kammereirechnung das Stift Kremsmünster die fünfzehn Gemälde in Öl auf Leinwand für den Kaisersaal.¹⁷⁹

Bei den Gemälden handelt es sich um ganzfigurige Bildnisse in Hochformat, welche durch eine aufwändige Stuckrahmung verziert werden. Über diesen halten jeweils zwei Putten ein Band mit dem Namen des jeweiligen Regenten. Unterhalb jedes Bildes wurde die Devise des Herrschers auf einer Stuckkartusche, als Emblem und in Worten wiedergegeben, angebracht (Abb.59).¹⁸⁰ Die unterschiedliche Breite der Gemälde (zwischen 1,20 und 1,70 m) ist wohl auf die architektonischen Gegebenheiten des Saales zurückzuführen, denn die Gemälde wurden erst nachträglich eingefügt und waren nicht in der baulichen Konzeption des Saales von 1694 mit eingeplant. Die überlebensgroßen Bildnisse der Habsburgischen Kaiser und Könige mussten im Einzelnen den historischen und ikonographischen Anforderungen eines Herrscherporträts entsprechen und sich zugleich in die Gesamtdekoration des Saales einfügen. Die naturnahen Porträts zeigen die Kaiser und Könige aus dem Hause Habsburg in ganzer Figur. Hans Aurenhammer wies in seiner Monographie über Martino Altomonte darauf hin, *daß die Darstellungen Porträtähnlichkeit besitzen und hierfür literarische Vorlagen verwendet wurden*.¹⁸¹ Die fünfzehn in die Wand eingelassenen Leinwandbilder zeigen die Ahnenreihe der habsburgischen Herrscher, beginnend mit dem Begründer der Dynastie, Rudolf I. und endend mit dem damals regierenden Kaiser Karl VI.

Bei den Dargestellten handelt es sich um die Regenten des Heiligen Römischen Reiches aus dem Hause Habsburg, diese regierten jedoch keineswegs fortlaufend. Die Ära der habsburgischen Herrscher begann zwar mit Rudolf I. als Römisch-Deutschen König (reg. 1273-1291), gefolgt von König Albrecht I. (reg. 1298-1308), die Regenschaft wurde jedoch

¹⁷⁸ Klaus 1916, S. 40.

¹⁷⁹ Neumüller 1961, S. 292: KR 1721, Reg.Nr. 3078: „Herr Martinus Altomonte Maller hat in alhiesigen Saal die 15 Österreichischen Kayser von Rudolphi I. an bis Carolum VI. gemahlen, Ist ihme vor iedes Stukh oder blath 200 fl., zusammen bezahlt worden 3000 fl.“

¹⁸⁰ Zu den Devisen im Einzelnen siehe: Vocolka/Heller, Die Lebenswelt der Habsburger 1998, S. 219 und Porta, Devisen und Motto der Habsburger, Wien 1887.

¹⁸¹ Zit.n. Aurenhammer 1965, S. 41, Vgl. Bruckmayr 1976, S. 48.

unterbrochen von dem konkurrierenden Fürstentum der Wittelsbacher. Friedrich I. von Habsburg regierte 1314 bis 1325 als Gegenkönig von Ludwig IV.¹⁸² (reg. 1314-1347), musste sich aber 1325 geschlagen geben und auf den Königsthron verzichten, sodass nach König Albrecht I. für mehr als hundert Jahre kein Habsburger an der Macht war. Friedrich I. ist auch in der Porträtserie im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster nicht abgebildet, dies macht den genauen historischen Bezug des Auftraggebers Abt Alexander II. Strasser zur Abbildung der Habsburgerdynastie sehr deutlich. Die Serie wird erst bei König Albrecht II. (reg. 1438-1439) fortgesetzt, denn im Jahr 1438 kamen die Habsburger mit ihm wieder an die Spitze der Macht und mit der Krönung von König Friedrich IV. zum Römischen Kaiser Friedrich III. (reg. 1452-1493) erreichte das ehemalige Fürstentum Habsburg den Höhepunkt seiner Herrschaftsgeschichte. In den folgenden Jahrhunderten regierten nur Habsburger das Kaiserreich und die Dynastie entwickelt sich zu einer europäischen Großmacht. Karl V., ab 1519 Römisch-Deutscher König, wurde 1520 zum Römischen Kaiser gewählt und war der letzte vom Papst gekrönte Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, er regierte bis zum Jahr 1556. Dass die Porträtserie nicht mit einer vollständigen Ahnengalerie der Habsburgerfamilie gleichzusetzen ist, zeigt auch das Fehlen des Abbildes von Ferdinand IV. Dieser war von 1653 bis 1654 Römisch-Deutscher König und starb noch während der Regentschaft seines Vaters Kaiser Ferdinands III. (reg. 1637-1657). Mit Kaiser Karl VI. (reg. 1711-1740) begann die Herrschaft der Habsburger langsam zu wackeln, als Karl keine männlichen Nachkommen bekam und somit die Linie der Habsburger im Mannesstamm auszusterben drohte. Durch die Pragmatische Sanktion von 1713, gelang es ihm zwar, die Herrschaft seiner Tochter Maria Theresia als erste weibliche Kaiserin des Habsburgerreichs zu sichern, nach seinem Tod endete dies jedoch in Erbschaftskriegen und gewaltigen Gebietsverlusten.¹⁸³

¹⁸² genannt Ludwig der Bayer, ab 1314 Römisch-Deutscher König und ab 1328 Kaiser im Heiligen Römischen Reich.

¹⁸³ Vgl. Seitschek 2011, S. 235; Zudem betonte der Kaiser die Untrennbarkeit sowie Unteilbarkeit seiner Länder, die bereits das Testament Ferdinands II. aus dem Jahr 1621 erwähnte, mit dem Ziel der Sicherung einer geregelten Erbfolge. Gustav Turba charakterisiert diese 1913 folgendermaßen: „Die Pragmatische Sanktion Karls VI. [...] ist ein Komplex autonomer Anordnungen des Erzhauses über Thronfolge und Regierung der Monarchie. Da in dieser Anordnung die Gewohnheit des Erzhauses aufrecht erhalten ist, gehört zur Pragmatischen Sanktion auch die Gewohnheit, soweit diese dem gesetzten Teile der Pragmatischen Sanktion nicht ausdrücklich widerspricht.“ Zit.n. Turba 1913, S. 6.

Die abwechslungsreiche Geschichte der Habsburgerdynastie und ihr Aufstieg zu einer europäischen Großmacht spiegelt sich somit in der Auswahl der abgebildeten Herrscher im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster wieder. Denn mit der ausgewählten Abfolge der Herrscherporträts wird rein auf die Regenten der Habsburger Dynastie verwiesen, welche hier mit klarem historischen Bezug bei Rudolf I. beginnt und bei dem "letzten" Habsburger Karl VI. endet.¹⁸⁴ Dies verdeutlicht noch einmal die Sonderstellung der Kaisersäle in Österreich, welche zu Recht als Habsburgersäle bezeichnet werden können.¹⁸⁵

Die Porträts der Kaiser und Könige sind axial angeordnet und zeigen die Herrscher jeweils mit ihren Attributen im Harnisch. Auf einigen Bildern ist im Hintergrund eine bedeutende historische Szene aus dem Leben des Dargestellten zu sehen. Die Hängung beginnt mit Rudolf I. in der Mitte der nördlichen Wand des Saales und endet bei Karl VI. an der südlichen Schmalwand (Abb.60). Die folgende Aufzählung listet die einzelnen Herrscher chronologisch auf und gibt jeweils eine kurze Beschreibung des Gemäldes sowie die Angabe der Devise und des Emblems in der darunter liegenden Stuckkartusche.

Rudolf I. (reg. 1273-1291)¹⁸⁶ (Abb.61) Nördliche Schmalseite, Eingangswand, (3,30 x 1,60 m)
Devise: VTRVM LVBET

Emblem: geharnischter Arm, Faustkolben und Ölzweig haltend

Bildnis: ganzfiguriges Porträt von Rudolf I. mit Reichskrone auf dem Haupt, Reichsapfel in der linken Hand, Kruzifix in der rechten Hand, im Hintergrund rechts die Szene, in der Rudolf sein Pferd einem Priester mit dem Allerheiligsten überlässt; Das Gemälde von Rudolf I. wurde über dem Kamin zwischen den beiden Portalen prominent gehängt und wird durch eine reiche Stuckverzierung zusätzlich hervorgehoben.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Seitschek 2011, O.S.; Die Kaiserbilder wurden 1720 während der Regentschaft Karls VI. angefertigt und im Saal angebracht. Die Serie endet mit Karl VI. und bietet keinen Platz für ein weiteres Bildnis. Wahrscheinlich ist dies auf die architektonischen Gegebenheiten des Saales zurückzuführen und die freien Wandflächen zwischen den Fenstern und nicht als Ende der Ahnenfolge zu lesen, denn Karl VI. regierte damals noch weitere 20 Jahre, konnte somit mit einem männlichen Nachkommen rechnen.

¹⁸⁵ Matsche 1997, S. 329.

¹⁸⁶ Römisch-Deutscher König ab 1273; Graf Rudolf von Habsburg war der erste Habsburger auf dem Thron des Heiligen Römischen Reiches. Mit ihm kam das Geschlecht der Habsburger aus seinem Stammgebiet in der Schweiz in den Donaauraum, der zum Zentrum ihrer jahrhundertelangen Herrschaft wurde.

¹⁸⁷ Eine detaillierte Beschreibung der Stuckverzierung siehe: Kap. 5.6. Die Stuckatur (S. 64-69)

Albrecht I. (reg. 1298-1308)¹⁸⁸ (Abb. 62) Westliche Längsseite (3,30 x 1,20 m)

Devise: FVGAM VICTORIA NESCIIT

Emblem: zwei Arme, ein römisches Feldzeichen gegen fünf Lanzen spitzen haltend

Bildnis: ganzfiguriges Porträt im Harnisch, Reichskrone auf dem Haupt und Zepter in der linken Hand

Albrecht II. (reg. 1438-1439)¹⁸⁹ (Abb.63) Östliche Längsseite (3,30 x 1,20 m)

Devise: TOLLE MORAS

Emblem: geharnischter Arm, einen Wurf Pfeil abschießend

Bildnis: ganzfiguriges Porträt, rudolfinische Hauskrone auf dem Haupt, Feldherrenstab in der rechten Hand, links lehnt er auf dem Reichsapfel, sein Blick fällt Richtung Rudolf I.

Friedrich IV. (reg. 1452-1493)¹⁹⁰ (Abb.64) Westliche Längsseite (3,30 x 1,70 m)

Devise: HIC REGIT ILLE TVETVR

Emblem: offenes Buch auf Dreifuß, ein ausgestreckter Arm setzt ein Schwert mit dem Knauf auf das offene Buch auf

Bildnis: ganzfiguriges Porträt im Harnisch, rudolfinische Hauskrone auf dem Haupt und Zepter in der linken Hand, Reichsapfel im Hintergrund

Maximilian I. (reg. 1508-1519)¹⁹¹ (Abb.65) Westliche Längsseite (3,30 x 1,70 m)

Devise: PER TOT DISCRIMINA

Emblem: Rad mit Schwertern und Streitkolben, darüber Reichsapfel, darunter Granatapfel

Bildnis: ganzfiguriges Porträt im Harnisch, Reichskrone auf dem Haupt, Zepter in der rechten Hand, links dahinter auf einem Polster der Reichsapfel auf den er mit seiner Hand deutet, rechts im Hintergrund die Szene: Maximilian auf der Martinswand kniend

¹⁸⁸ Erster Herzog von Österreich und Steiermark aus dem Haus Habsburg (ab 1282); Römisch-Deutscher König ab 1298 bis zu seinem Tod 1308.

¹⁸⁹ Als Albrecht V. seit 1404 Herzog von Österreich; als Albrecht II. seit 1438 Römisch-Deutscher König; als Albrecht I. seit 1437 König von Ungarn und seit 1438 König von Böhmen.

¹⁹⁰ Als Friedrich V. ab 1435 Herzog von Steiermark sowie ab 1457/63 (Erz-)Herzog von Österreich; als Friedrich IV. ab 1442 Römisch-Deutscher König, als Friedrich III. seit der Krönung in Rom 1452 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches.

¹⁹¹ ab 1477 Herzog von Burgund; ab 1493 Herrscher in den habsburgischen Erblanden; ab 1486 Römisch-Deutscher König bzw. ab 1508 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches.

Karl V. (reg. 1520-1556)¹⁹² (Abb.66) Westliche Längsseite (3,30 x 1,50 m)

Devise: PLVS VLTRA

Emblem: die Säulen des Herkules

Bildnis: ganzfiguriges Porträt im Harnisch, in der rechten Hand ein Zepter, rechts im Hintergrund die rudolfinische Hauskrone und der Reichsapfel, links ein Löwe, Szene links im Hintergrund: die Seeschlacht von Tunis

Ferdinand I. (reg. 1558-1564)¹⁹³ (Abb.67) Östliche Längsseite (3,30 x 1,50 m)

Devise: FIAT IVSTITIA ET PEREAT MVNDVS

Emblem: Weltkugel, eingerahmt von zwei Fahnen, darüber Reichsadler

Bildnis: ganzfiguriges Porträt im Harnisch, rudolfinische Hauskrone auf dem Haupt, Feldherrnstab in den Händen, links auf einem Polster der Reichsapfel

Maximilian II. (reg. 1564-1576)¹⁹⁴ (Abb.68) Östliche Längsseite (3,30 x 1,70 m)

Devise: DOMINVS PROVIDEBIT

Emblem: Erdglobus, von einem Band umwunden, welches ein Adler im Schnabel hält

Bildnis: ganzfiguriges Porträt im Harnisch, Reichsapfel in der linken Hand, die Rechte mit dem Feldherrnstab auf einen Tisch gestützt, Krone auf einem Tisch im Hintergrund

Rudolf II. (reg. 1576-1612)¹⁹⁵ (Abb.69) Östliche Längsseite (ca. 3,30 x 1,50 m)

Devise: ADSIT

Emblem: Adler mit Pfeil in den Krallen

Bildnis: ganzfiguriges Porträt im Harnisch, Feldherrnstab in der rechten Hand auf einen Tisch gestützt, rudolfinische Hauskrone links auf einem Tisch, rechts der Turm, in welchen sich Rudolf im Alter zurückzog

¹⁹² Regent der Niederlande ab 1506 bzw. 1515; als Karl I. ab 1516 König von Spanien; als Karl V. ab 1519 König, ab 1530 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches bis zu seiner Abdankung 1556.

¹⁹³ Erzherzog von Österreich, Infant von Spanien; Regent in den österreichischen Erblanden (ab 1521) und in Tirol (ab 1522); König von Böhmen und Ungarn (ab 1526); als Römischer König (ab 1531) Statthalter seines Bruders Kaiser Karl V. im Heiligen Römischen Reich; ab 1556 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches bis zu seinem Tod 1564.

¹⁹⁴ Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und Herrscher der Habsburgermonarchie (1564–1576).

¹⁹⁵ Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1576–1612) und Herrscher über Teile der Habsburgermonarchie (in Ungarn 1572–1608; in den Böhmisches Ländern 1575/76–1608 bzw. 1611; im Erzherzogtum Österreich 1575/76–1608).

Matthias I. (reg. 1612-1619)¹⁹⁶ (Abb.70) Westliche Längsseite (3,30 x 1,70 m)

Devise: FIRMATVM COELITVS OMEN

Emblem: Adler mit Zepter auf Weltkugel, von der Sonne beschienen

Bildnis: ganzfiguriges Porträt im Harnisch, Feldherrnstab in der rechten Hand, rechts auf einem Tisch Reichskrone sowie der Reichsapfel

Ferdinand II. (reg. 1619-1637)¹⁹⁷ (Abb.71) Östliche Längsseite (3,30 x 1,70 m)

Devise: LEGITIME CERTANTIBVS

Emblem: Krone auf Weltkugel über einem Berg

Bildnis: ganzfiguriges Porträt, Zepter in der rechten Hand, links die rudolfinsche Hauskrone auf dem Tisch, im Hintergrund Ferdinand betend vor einem Kruzifix in der Wiener Hofburg

Ferdinand III. (reg. 1637-1657)¹⁹⁸ (Abb.72) Westliche Längsseite (3,30 x 1,20 m)

Devise: IVSTITIA ET PIETATE

Emblem: Waage, darüber ein Kreuz, davor Zepter und Schwert gekreuzt

Bildnis: ganzfiguriges Porträt im Harnisch, Lorbeerkranz auf dem Haupt, Reichsapfel in der linken Hand, Feldherrnstab in der rechten Hand, rechts im Hintergrund die rudolfinsche Hauskrone auf einem Tisch, rechts vorne eine Rüstung

Leopold I. (reg. 1658-1705)¹⁹⁹ (Abb.73) Östliche Längsseite (3,30 x 1,20 m)

Devise: CONSILIO ET INDVSTRIA

Emblem: Krone über Erdglobus, darüber Auge in Strahlenkranz, links und rechts davon je eine Hand mit Zepter und Schwert

Bildnis: ganzfiguriges Porträt im Harnisch, mit Feldherrnstab in der rechten Hand auf einen Tisch gestützt, darauf liegt links die Reichskrone, die Szene rechts im Hintergrund: die Schlacht am Kahlenberg in Wien (1683).

¹⁹⁶ Erzherzog von Österreich, ab 1608 Regent in Ungarn, Nieder- und Oberösterreich sowie Mähren; ab 1611 König von Böhmen; ab 1612 bis zu seinem Tod 1619 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches.

¹⁹⁷ Erzherzog von Österreich; ab 1590 nominell Regent der innerösterreichischen Länder, 1596 tatsächliche Übernahme der Herrschaft; König von Böhmen (ab 1617 – mit Unterbrechung 1619–1620), König von Ungarn (ab 1618); ab 1619 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und Herrscher der Habsburgermonarchie bis zu seinem Tod 1637.

¹⁹⁸ Erzherzog von Österreich; ab 1636 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und Herrscher der Habsburgermonarchie bis zu seinem Tod 1657.

¹⁹⁹ Herrscher der Habsburgermonarchie ab 1657, Kaiser des Heiligen Römischen Reiches ab 1658 bis zu seinem Tod 1705.

Joseph I. (reg. 1705-1711)²⁰⁰ (Abb.74) Südliche Schmalseite (3,30 x 1,40 m)

Devise: AMORE ET TIMORE

Emblem: Schwert von Lorbeer umwunden, darüber Auge in Strahlenglorie

Bildnis: ganzfiguriges Porträt im Harnisch, der Feldherrnstab in der rechten Hand weist auf die Szene der Belagerung von Landau links im Hintergrund, rechts Reichsapfel und rudolfinische Hauskrone

Karl VI. (reg. 1711-1740)²⁰¹ (Abb.75) Südliche Schmalseite (3,30 x 1,40 m)

Devise: CONSTANTIA ET FORTITVDINE

Emblem: Erdglobus in Wolkenkreis

Bildnis: ganzfiguriges Porträt im Harnisch, Feldherrnstab in der rechten Hand, die Linke auf dem Reichsapfel, rechts auf dem Tisch die Reichskrone, links ein Löwe mit Reichsapfel, Karl steht auf der türkischen Fahne mit Rossschweif

Die eingehende Betrachtung zeigte, dass die Porträts einheitliche Gestaltungsprinzipien aufweisen, die im Zeitalter des Barock für die Abbildungen von Herrschern universell genutzt wurden. Die Maler des 16. Jahrhunderts entwickelten einen einheitlichen und international gültigen Porträttypus, welcher die Herrscher in denkmalhafter Statik, mit dezenter Gestik und den wichtigsten Insignien oder Statussymbolen des Amtes darstellen, wobei die individuellen Gesichtszüge typisiert und die Mimik meist unterdrückt wurden.²⁰²

Im Zeitalter des Absolutismus wurde das Porträt zum *wichtigsten Medium höfischer Kunstpolitik*.²⁰³ Als Vertreter der göttlichen Gerechtigkeit repräsentierten die Porträts der Fürsten das Herrscherhaus und den katholischen Glauben zugleich. Polleroß schrieb dem Herrscherbildnis in diesem Zusammenhang eine *stellvertretende Funktion* zu.²⁰⁴

²⁰⁰ Als Joseph I. ab 1689 Römischer König bzw. ab 1705 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und Herrscher der Habsburgermonarchie bis zu seinem Tod 1711.

²⁰¹ Als Karl III. 1703–1713/14 König von Spanien (als Gegenkönig zu Philipp V. von Anjou-Bourbon); als Karl VI. ab 1711 bis zu seinem Tod 1740 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und Herrscher der Habsburgermonarchie.

²⁰² Vgl. Polleroß 1986, S. 96.

²⁰³ Zit. n. Polleroß 1986, S. 93-94.

²⁰⁴ Zit. n. Polleroß 1986, S. 94. Bereits in der Antike wurde die Repräsentation des Staates durch den Herrscher auch auf dessen Bildnis übertragen, dies galt besonders für die Huldigung vor Amtsporträts in Audienzsälen.

Erzbischof Gabriele Paleotti aus Bologna formulierte 1582 dessen Aufgabe wie folgt:

*„Wie jeder weiß, sind die christlichen Fürsten, die von Gott in ihre Stellung eingesetzt wurden, als lebendige Gesetze und Instrumente der göttlichen Gerechtigkeit und Weisheit, um über die Menschen zu regieren, (...) Die Statue dient den Fürsten nicht allein zum eigentlichen Herrscherabzeichen, das seine absolute Autorität repräsentiert, sondern darüber hinaus zur Ausübung seines Herrscheramtes, denn es ruft bei den Untertanen eine ähnliche Wirkung hervor wie die Bilder in den Herzen der anderen, insofern es ihre Erinnerung an die Herrscherautorität erneut und in ihnen neue Neigung weckt, ihren Fürsten Ehrfurcht und Gehorsam zu zollen.“*²⁰⁵

Herrscherporträts dienten in erster Linie nicht der originalgetreuen Wiedergabe der Person selbst, sondern sie sollten die Tugenden des Herrschers widerspiegeln, welche ihn und seine Regentschaft auszeichnen, sozusagen *eine klare Spiegelung aller großen Eigenschaften, die den König bei seinen Untertanen beliebt, bei seinen Feinden gefürchtet und von aller Welt bewundert werden lässt.*²⁰⁶ Der Hofhistoriker Ludwigs XIV. André Félibien forderte die Sichtbarmachung all dessen, was an Großem und Majestätischem in der Person des Herrschers enthalten sei. Im Gegensatz zu der verherrlichenden Darstellung des französischen Königs waren die Habsburger von *ihrer Auserwählung und ihrer besonderen Beziehung zu Gott im Sinne des Gottesgnadentums überzeugt* und die Frömmigkeit galt als die oberste Tugend des Hauses.²⁰⁷

5.5.1. Die Ahnengalerie

Die Präsentation der Vorfahren durch eine Ahnenreihe war besonders für die regierenden Kaiser der Habsburger Dynastie eine attraktive Ausdrucksform um die Herrschaft über das Heilige Römische Reich zu legitimieren. Der Stammbaum begründete dabei die rechtmäßige Herrschaft des Regenten. Herbst sieht in der kaiserlichen Ahnenreihe das *konstituierende Element eines Kaisersaales.*²⁰⁸ Mitte des 17. Jahrhunderts bildete sich unter den Kaiserzyklen in Österreich eine eigene Tradition heraus, die auf den Begründer der Dynastie, Rudolf I. verweist und bei welcher die antiken Kaiser *nur mehr in kleinen Formaten ausgeführt wurden*

²⁰⁵ Zit. n. Polleroß 1986, S. 94.

²⁰⁶ Zit. n. Polleroß 1986, S.95. Orig. Zit.: Demoris R., *Le corps royal et l'imaginaire au XVII siècle: „Le Portray du Roy“ par Félibien*, in: *Revue des sciences humaines* XLIV, 1978, Nr. 172, 24.

²⁰⁷ Zit. n. Polleroß 1986, S. 98.

²⁰⁸ Vgl. Herbst 1970, S. 221.

oder gar ins Treppenhaus verbannt wurden.²⁰⁹ Hierbei steht die Erhaltung der Habsburgerlinie und die dadurch andauernde Kaiserehre im Mittelpunkt. So auch im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster, wo die Büsten der römischen Imperatoren nur mehr symbolisch auf das Imperium Romanum hinweisen und keinen realen Personen zuordenbar sind. Als die Habsburger Mitte des 17. Jahrhunderts am Höhepunkt ihrer Macht standen war die Ahnenreihe, welche das herrschaftliche Haus und ihre Vorfahren aufzeigte, eine beliebte Form der Repräsentation ihrer Macht. Polleroß geht von einer lehrhaften Funktion solcher Ahnengalerien aus, da dadurch *der Vorfahren Tugend den Nachkommen durch die Augen ins Herz gedrucket, und sie zur löbl. Nachfolge angereizet würden.*²¹⁰

Das Kupferstichwerk „*Images gentis Austriacae*“ von Francesco Terzio, dem Hofmaler Erzherzog Ferdinands von Tirol, welches 1558 in erster Auflage erschienen ist, diente in 17. und 18. Jahrhundert als Vorlage für zahlreiche gemalte und skulptierte Bildnisse von Habsburger-Ahnenreihen (Abb.76).²¹¹ Bereits im Spanischen Saal des Schlosses Ambras, wo um 1570 ein Zyklus der Tiroler Landesfürsten entstand, wurde auf Terzios Werk zurückgegriffen. Der Zyklus wurde im 18. Jahrhundert bis Kaiser Karl VI. fortgeführt.

Der Spanische Saal auf Schloss Ambras wurde zwischen 1569 und 1572 nach den Vorstellungen Erzherzog Ferdinands II. als Repräsentationssaal errichtet (Abb.77).²¹² Die Gemäldeserie zeigt 27 ganzfigurige Porträts von Tiroler Landesfürsten und habsburgischen Regenten und wurde von Giovanni Battista Fontana angefertigt.²¹³ Diese beginnen bei Graf Albrecht I. von Tirol in der Ostecke des Saales und reichen über die Grafen von Görz-Tirol bis zu den Habsburgern, um mit Ferdinand II. (1529-1595) zu enden (Abb.78). Im Jahr 1719 wurden dieser Ahnenreihe zehn weitere Porträts von Franz Michael Hueber hinzugefügt. Diese beginnen bei Kaiser Rudolf II. und enden bei Kaiser Karl VI. (Abb.79).²¹⁴ Die Figuren stehen vor einem Landschaftshintergrund unter freiem Himmel, wodurch der Saal nach

²⁰⁹ Zit. n. Polleroß 1965, S. 24.

²¹⁰ Zit. n. Polleroß 1985, S. 23; Orig.Zit.: Sigismund von Birken, Ostländischer Lorbeerhäyn. Ein Ehrengedicht von dem höchstlöbl. Erzhaus Oesterreich: Einen Fürsten-Spiegel in XII Sinnbildern, und ebenso vielen Keyser- und Tugend-Bildnissen, Nürnberg 1657.

Weiters schreibt Polleroß 1985, S. 23: „*Die Zurschaustellung der Tugenden der Ahnen sollte darüber hinaus beim Betrachter den Eindruck hervorrufen, daß diese in ihrer Gesamtheit in der Person des regierenden Kaiser wie in einem Tugendspiegel reflektiert werden.*“

²¹¹ Herbst 1970, S. 235.

²¹² Haag 2013, S. 38.

²¹³ Haag 2013, S. 38.

²¹⁴ Haag 2013, S. 38.

beiden Seiten geöffnet scheint.²¹⁵ An den Sockeln der Ost- und Westwand sind Personifikationen von Tugenden und der freien Künste dargestellt (Abb.80), an den Sockeln der Südwand Szenen aus der Geschichte von Romulus und Remus und an der Nordwand ein Herkuleszyklus (Abb.81).²¹⁶ Die Regenten werden, wie auch in Kremsmünster, stehend und ganzfigurig im Harnisch dargestellt. Auch das Zusammenspiel aus Herrscherporträts, Tugenden und mythologischen Szenen findet sich im Kaisersaal des Stiftes wieder. Daher kann die Porträtserie im Spanischen Saal von Schloss Ambras als Vorlage für den Herrscherzyklus im Kaisersaal von Kremsmünster gesehen werden.

Das folgende Beispiel betont die Ähnlichkeit des Kremsmünsterer Kaisersaales mit einem fürstlichen Residenzsaal. Diese wird besonders im Vergleich mit der malerischen Ausstattung des Kaisersaales der Neuen Residenz in Bamberg deutlich. Er wurde zwischen 1707 und 1709 ebenfalls von Melchior Steidl mit einer Herrscherporträtserie und einem monumentalen Deckenfresko ausgestattet (Abb.82).²¹⁷ Der Kaisersaal in der Neuen Residenz in Bamberg wurde komplett ausgemalt und so wurden auch die architektonischen Elemente des Saales durch illusionistische Malerei dargestellt.²¹⁸ Das Hauptbild an der Decke wird gerahmt von einer zentralperspektivischen Bildarchitektur und zeigt den Triumph der Sapientia, der Göttin der Weisheit und ist als Allegorie der weisen und gerechten Herrschaft der Habsburger zu verstehen (Abb.83).²¹⁹ Die gekrönte Göttin, mit Hermelinmantel und einem Zepter in der Hand, thront auf einem Triumphwagen. Sie wird begleitet von dem Adler, dem kaiserlichen Wappentier und ist umgeben von Tugenden und Putten mit den Attributen der Sieben Freien Künste sowie von antikisch gekleideten Männern, welche die sieben griechischen Weisen repräsentieren. Hinter ihr bildet eine Kriegsschar mit dem siegreichen Imperator den Abschluss des Siegeszuges. In den Deckenkehlen wurden die vier Weltmonarchien abgebildet (Abb.84).²²⁰ Diese verweisen in erster Linie auf die Kontinuität der vierten „*Monarchia*“ durch das Habsburgerreich.²²¹

²¹⁵ In Kremsmünster sind die Kaiser stets in einem dunklen, undefinierbaren Raum abgebildet, der mit farbigen Tüchern ausgekleidet ist und der im Hintergrund den Blick auf eine Landschafts- oder Schlachtenszene freigibt.

²¹⁶ Haag 2013, S. 38.

²¹⁷ Dümmler 2001, S. 162-163.

²¹⁸ Eine umfassende Beschreibung des Kaisersaales findet sich bei Herbst 1930, S. 222-224.

²¹⁹ Dümmler 2001, S. 176.

²²⁰ Assyrisches Reich, Persisches Reich, Griechische Reich, Römische Reich.

²²¹ Matsche 1997, S. 335.

Ähnlich wie im Kaisersaal von Kremsmünster sind auch in Bamberg an den Pfeilern zwischen den Fenstern die Kaiser und Könige aus dem Hause Habsburg zu sehen. Die Ahnenreihe wurde hier durch den Gründer des Bistums Bamberg und den letzten Kaiser aus sächsischem Hause Heinrich II. erweitert, welcher beim Haupteingang an der südlichen Schmalseite dargestellt ist (Abb.85). Rechts von ihm befindet sich das Porträt von Rudolf I. und auf der gegenüberliegenden Schmalseite das Bildnis Kaiser Leopolds I. neben dem des damals regierenden Kaisers Joseph I. Die überlebensgroßen Porträts an den Seitenwänden werden in Bamberg ebenfalls von Medaillons antiker römischer Kaiser flankiert (Abb.86).²²² An den zugehörigen Fensterlaibungen wurden Historienbilder mit Szenen aus dem Leben des jeweiligen Monarchen gemalt. Die beigefügten Wahlsprüche über den Bildnissen der Regenten nehmen Bezug auf den dargestellten Herrscher sowie auf den katholischen Glauben und präsentieren den tugendhaften Regenten im Sinne der Herrscherprogrammatik. Die Standbilder der Regenten ähneln in ihrer Ausführung jenen von Altomonte in Kremsmünster. Die Kaiser und Könige aus dem Hause Habsburg sind in Bamberg ebenfalls ganzfigurig im Harnisch und mit ihren Attributen dargestellt. Auch in ihrer Haltung und im Gestus der Figuren sind Gemeinsamkeiten zu finden. Vergleicht man die Darstellungen von Albrecht I. in Bamberg (Abb.87) mit Ferdinand I. in Kremsmünster (Abb.67) fällt sofort die lockere Pose und der Blick in die Ferne auf. Beide lehnen mit einem Arm an einem steinernen Tisch und präsentieren ganz nebenbei ihre Herrscherinsignien. Anders ist dies in dem Porträt von Rudolf I. im Saal von Kremsmünster. (Abb.61) Er richtet den Blick direkt auf den Betrachter und präsentiert die Insignien in seinen Händen. In seiner Rechten hält er ein Kruzifix und verweist damit auf die Tugendhaftigkeit der Habsburger und die Katholische Kirche. In der linken Hand hält er den Reichsapfel, welcher zusammen mit der Reichskrone auf seinem Haupt den Bezug zum Kaiserreich herstellt.

Der Kaisersaal der Neuen Residenz in Bamberg könnte der Porträtserie in Kremsmünster ebenfalls als Vorbild gedient haben, denn die Anbringung der Ahnenreihe an Wandpfeilern mit flankierenden Caesaren-Büsten in den Fensternischen findet sich genauso in Kremsmünster wieder. Allerdings treten die Porträts hier durch die helle Stuckausstattung mehr in den Vordergrund. Der Kaisersaal im Stift Kremsmünster übertrumpft jenen in der Neuen Residenz in Bamberg auch durch seine Raumgröße und die

²²² In Bamberg wurde jeder Büste der Name und Wahlspruch des dargestellten Imperators beigefügt, wodurch diese identifiziert werden können.

künstlerische Ausgestaltung des Saales. Durch die vollständige Ausmalung des Kaisersaales in Bamberg, die wuchtige Scheinarchitektur sowie die geringe Raumhöhe und die niedrigen Fenster, durch die wenig natürliches Licht einstrahlt, wirkt der Raum bedrückend und dunkel. Auch die einzelnen Porträtdarstellungen der Herrscher gehen in der illusionistischen Raumarchitektur unter und heben sich kaum von den gemalten Elementen ab, denn die intensive Farbigkeit der gesamten malerischen Ausstattung macht es schwer, die Porträts vom restlichen Programm abzutrennen.

Die Gegenüberstellung der Porträtserien von Ambras, Bamberg und Kremsmünster hat gezeigt, dass das Konzept der Ahnenreihe aus dem profanen Raum übernommen und für die Repräsentation des Herrscherhauses in Stiften verwendet wurde. Das folgende Beispiel macht deutlich, welche Priorität solche Ahnengalerien in der Ausstattung der Stiftsgebäude hatten, denn im Benediktinerstift Melk wurde der bildlichen Repräsentation der Habsburger Familie ein eigener Gang gewidmet. Das Stift Melk hatte bei der Ausstattung und künstlerischen Gestaltung der kaiserlichen Prunkräume nicht an Kosten gespart. Auch hier wurde ein Kaisertrakt mit den entsprechenden Räumlichkeiten, einem prunkvollen Empfangs- und Festsaal und Kaiserzimmern, eingerichtet. Angrenzend an diesen erstreckt sich ein 196 Meter langer Gang, in dem eine Habsburgerporträtserie eingerichtet wurde.²²³ Im sogenannten Kaisergang befindet sich eine vollständige Ahnenreihe der Habsburger-Dynastie (Abb.88). Diese beginnt, wie auch in Kremsmünster, mit dem Gründer des Hauses Habsburg, Rudolf I. und zeigt alle österreichischen Regenten bis Karl I. (reg. 1916-1918). Die ersten achtzehn Porträtgemälde stammen von Franz Josef Krämer und wurden in den Jahren zwischen 1749 und 1759 angefertigt.²²⁴ Die restlichen sieben Porträts wurden ab Maria Theresia von zeitgenössischen Malern angefertigt und nachträglich hinzugefügt.²²⁵ Ein wesentlicher Unterschied der Porträtgemälde im Stift Melk zu jenen in Kremsmünster sind die Schrifftafeln unterhalb der dargestellten Herrscher. Sie wurden direkt unter dem Porträt auf die Leinwand gemalt und führen nach dem Namen des Regenten jeweils seine Kurzbiografie an. Die Kaiser und Könige werden in den barocken Gemälden ebenfalls ganzfigurig im Harnisch und mit Herrscherattributen dargestellt und

²²³ Strauß 2018, S. 47.

²²⁴ Dabrowska 2008, O.S.

²²⁵ Dabrowska 2008, O.S.

ähneln in ihrer Darstellungsform jenen von Kremsmünster (Abb.89).²²⁶ Die vereinheitlichte Gestaltungsform der Herrscherporträts welche von den Künstlern des Barock angestrebt wurde, wird im Vergleich mit den Gemälden von Melk und Kremsmünster sehr deutlich. Lediglich der Gründer der Habsburgerdynastie, Rudolf I. unterscheidet sich in Melk von der üblichen Darstellungsweise. Die Herrscher wurden in den bisher vorgestellten Gemäldeserien alle ganzfigurig und stehend porträtiert. Im Kaisergang des Stiftes Melk wird Rudolf I. jedoch auf einem Thron sitzend im Krönungsornat dargestellt (Abb.90). In seiner rechten Hand hält er das Zepter und in der Linken den Reichsapfel. Die Reichskrone auf seinem Haupt legitimiert ihn als rechtmäßigen Herrscher über das Heilige Römische Reich und die Rudolfinische Hauskrone, die rechts hinter ihm auf einem Tisch liegt, betont Rudolf I. nochmals als Begründer der Dynastie.²²⁷ Die ihm nachfolgenden Herrscher tragen in Melk stets die rudolfinische Hauskrone und nehmen damit Bezug auf das Kaisertum Österreich (Abb.89).²²⁸ Im Gegensatz dazu verzichteten die Kaiser in Kremsmünster teilweise vollkommen auf das Tragen einer Krone. Diese wird meist auf einem Tisch neben dem Herrscher abgebildet und wechselt zwischen Reichskrone und rudolfinischer Krone.²²⁹

In den vorgestellten Beispielen der Ahnengalerien wurden die Mitglieder des Kaiserhauses stets in Form von Gemälden porträtiert. Ein weiteres Medium für die Darstellung der Ahnenreihe lieferte die Bildhauerei. Hier wurden die Habsburger meist durch Statuen oder Büsten repräsentiert. Solch eine skulpturale Ahnenreihe ist im Habsburgersaal der Franzensburg im Schlosspark Laxenburg zu finden. Sie zeigt die Regenten aus dem Hause Habsburg in Form von überlebensgroßen Marmorstatuen (Abb.91). Ursprünglich wurden insgesamt 31 Bildnisse von Kaisern, spanischen Königen und Erzherzogen aus dem Hause Habsburg von Paul und Peter Strudel zwischen 1696 und 1715 für das Belvedere angefertigt.²³⁰ Fünfzehn davon befanden sich zunächst einige Jahr an ihrem Bestimmungsort und wurden 1800 auf Befehl Franz II. vom Belvedere nach Laxenburg

²²⁶ Die sieben Gemälde aus dem 19. und 20. Jahrhundert unterscheiden sich in der Darstellungsform und im Stil von den barocken Werken.

²²⁷ Die rudolfinische Hauskrone wurde erst im Jahr 1602 im Auftrag Kaiser Rudolfs II. angefertigt und konnte auf einem authentischen Gemälde nicht vorhanden sein.

²²⁸ Zudem wurde die Reichskrone nur zur Krönung an den jeweiligen Kaiser verliehen und sonst seit 1424 dauerhaft in Nürnberg aufbewahrt.

²²⁹ Abb. 61-75; Eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Attribute in: Kap. 5.5. (S. 51-55).

²³⁰ Bürgler 1998, S. 148.

gebracht und im Jahr 1829 im Habsburgersaal der Franzensburg aufgestellt.²³¹ Dies unterstreicht nochmals die langwährende Tradition der Ahnenreihe der Habsburger-Dynastie. Im Erdgeschoß der Burg liegt der ovale Habsburgersaal im Stil der Neo-Gotik, welcher eine lückenlose Ahnenreihe aller römischen Kaiser und deutschen Könige aus dem Hause Habsburg, beginnend bei Rudolf I. und endend bei Kaiserin Maria Theresia, beherbergt. Die ersten fünfzehn Statuen wurden von den Gebrüdern Strudel aus Lasser Marmor geschaffen. Die Statuen von Karl VI. und Maria Theresia entstammen den Händen unbekannter Bildhauer.²³² Die Ahnenreihe beginnt dem Eingang gegenüber mit Rudolf I. und verläuft, wie auch in Kremsmünster, axial durch den Raum, wodurch sie bei Maria Theresia auf der rechten Seite vor dem Eingang endet. In den spitzbogigen Lünetten des Gewölbes wurde von Josef Klieber jeweils eine historische Szene aus dem Leben des darunter präsentierten Herrschers *en grisaille* ausgeführt (Abb.92).²³³ Diesen geschichtlichen Bezug findet man auch in den Gemälden des Kaisersaales im Stift Kremsmünster wieder, denn dort wurden ebenfalls bedeutende Momente aus dem Leben der Regenten dargestellt.

Die vorgestellten Beispiele zeigen welche Bedeutung die Ahnengalerien für die künstlerische Gestaltung von Festsälen besonders in fürstlichen Residenzen und Stiften im Gebiet des Habsburgerreiches einnahmen. Sie ist ein typisches Ausstattungselement barocker Kaisersäle.

5.5.2. Der Maler Martino Altomonte (1657 – 1747)

Johann Martin Hohenberg genannt Martino Altomonte, 1657 in Neapel geboren, zählt bis heute zu den berühmtesten Virtuosen der österreichischen Barockmalerei.²³⁴ Sein malerisches Oeuvre erstreckt sich von Schlachtendarstellungen über Altarbilder und Herrscherporträts bis hin zu monumentalen Deckenfresken.

Nach Beendigung seines fünfjährigen Malerstudiums (1672-1677) bei Giovanni Battista Gaulli in Rom war Altomonte seit 1684 als Hofmaler des polnischen Königs Johann III. Sobieski in Warschau tätig.²³⁵ Ab dem Jahr 1707 ist er als Mitglied der Wiener Akademie

²³¹ Bürgler, 1998, S. 81; Die anderen sechzehn Statuen fanden im Prunksaal der Nationalbibliothek Aufstellung.

²³² Bürgler 1988, S. 148

²³³ Bürgler, 1998, S. 149.

²³⁴ Aurenhammer 1965, S. 9.

²³⁵ Etzlstorfer 2002, S.47

und als Assistent Peter Strudels wieder in Österreich nachweisbar.²³⁶ In den folgenden Jahren erhielt er mehrere Aufträge für Deckengemälde und Fresken in Wien und Salzburg.²³⁷ Der Auftrag im Unteren Belvedere, in dem er das Deckenfresko des Marmorsaales „*Apotheose des Prinzen Eugen von Savoyen*“ 1716 anfertigte, verhalf Altomonte zu einem höheren Bekanntheitsgrad und in Folge dessen zu weiteren Aufträgen, welche vermehrt die künstlerische Ausstattung von Stiften und Kirchen betrafen.²³⁸ Nach Strudels Tod und der Stilllegung der Akademie in Wien war Altomonte nicht mehr nur Aufträgen in Wien verpflichtet und somit zog es ihn in den folgenden Jahren nach Oberösterreich. Ab 1719 war Altomonte in Linz ansässig, führte eine Werkstatt im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian und erhielt mehrere Aufträge von oberösterreichischen Stiften.²³⁹ Diese waren über mehrere Jahrzehnte wichtige Auftraggeber, wodurch er sich als vielseitiger Künstler einen Namen machen und auch seinen Sohn Bartolomeo in der Künstlerszene etablieren konnte. Dass Altomonte auch unter seinen Kollegen ein hohes Ansehen genoss und als Künstler sehr geschätzt wurde, zeigen unter anderem die Aufträge des berühmten Barockarchitekten Johann Jakob von Hildebrandt, welcher ihn mehrmals für die malerische Ausstattung seiner Bauten empfohlen hatte.²⁴⁰ Im Jahr 1720 erhielt Altomonte den Auftrag für die fünfzehn Habsburgerporträts für den Kaisersaal im Stift Kremsmünster.²⁴¹

In seinen späteren Schaffensjahren fertigte er zahlreiche Altarbilder, unter anderem für den Stephansdom, die Karlskirche und die Peterskirche in Wien und für die Zisterzienserstifte Heiligenkreuz, Lilienfeld, Zwettl und Wilhering an. Altomonte starb 1747 im Alter von 90 Jahren in Wien und wurde im Stift Heiligenkreuz beigesetzt, wo er auch seine letzten Lebensjahre verbracht hatte.²⁴²

²³⁶ Aurenhammer 1965, S. 20.

²³⁷ U.a. Sieben Deckengemälde für das Schloss Augarten (1708/09), Deckenfresken für die erzbischöfliche Residenz in Salzburg mit Johann Michael Rottmayr (1709/10), Fresken im Marmorsaal des Unteren Belvedere (1716).

²³⁸ Etzlstorfer 2002, S. 19.

²³⁹ neben Kremsmünster zählten u.a. das Stift Lambach - Wallfahrtskirche Stadl-Paura (Altarbild, 1718-24), die Karmeliter- und Deutschordenskirche in Linz (Altarbilder -1724), die Stiftskirche Gleink (Altarbilder 1719-1728) sowie das Stift St. Florian (Marmorsaal 1723) zu seinen Auftraggebern; Vgl. Aurenhammer 1965, S. 40-42.

²⁴⁰ Vgl. Aurenhammer 1965, S. 42.

²⁴¹ Diese nehmen eine Sonderstellung im Werk Altomontes ein, da sie sich von seinen typischen Auftragswerken unterscheiden; Altomonte malte zuvor nur für den polnischen König Porträtgemälde.

²⁴² Etzlstorfer 2002, S. 79-80.

Martino Altomonte kann in der österreichischen Barockmalerei als Bindeglied zwischen den Traditionen des 17. Jahrhunderts und dem neuen Kunstwillen des frühen 18. Jahrhunderts gesehen werden und gilt als wichtiger Vermittler zwischen der italienischen und österreichischen Malerei.²⁴³ In seinem künstlerischen Oeuvre sind die Einflüsse seiner Künstlerbekanntschaften mit Pietro da Cortona und dessen neapolitanisch-venezianischem Mischstil sowie die Zusammenarbeit mit Peter Strudel deutlich zu erkennen. Durch diese Einflüsse unterschied er sich von anderen italienischen Künstlern die in Österreich tätig waren. Durch eigenständigen Kompositionstypen und der Lösung seiner neapolitanisch-venezianischen Vorbilder entwickelte er seinen eigenen Stil und prägte die österreichische Barockmalerei maßgeblich mit. Ein wesentlicher Unterschied zu seinen Vorgängern zeigt sich in der Farbigkeit seiner Bilder, denn er wendet sich langsam von dem relativ dunklen Kolorit und kontrastreichen Bildaufbau ab und verleiht seinen Werken eine heitere Buntheit.²⁴⁴

5.6. Die Stuckatur

Die ursprüngliche Verkleidung der Wände von 1694 kann heute nicht mehr eindeutig nachgewiesen werden.²⁴⁵ Im Jahr 1719 wurde von Abt Alexander II. Strasser jedenfalls eine neue Wandverkleidung in Auftrag gegeben. Diese fertigte der Bildhauer und Stuckateur Diego Francesco Carlone zwischen 1719 und 1720 an.²⁴⁶ Zur Stuckausstattung des Saales zählen neben den aufwändig gestalteten Rahmen für die fünfzehn Habsburgerporträts, dreizehn Reliefbüsten römischer Imperatoren und 26 Reliefdarstellungen von Tugenden, sowie ein florales Bandelwerk an den Wänden und in den Fensternischen (Abb.93).²⁴⁷ Einzelne Elemente der Stuckverzierung wurden im Gegensatz zur weißen Farbe der Wand mit einem blassen Rosaton eingefärbt, wodurch die plastische Wirkung des Stucks zusätzlich

²⁴³ Vgl. Aurenhammer 1965, S. 21; Altomonte hatte ein besonders breites künstlerisches Netzwerk durch seine Lehrzeit in Rom, als Hofmaler in Polen und seine Aufträge in weiten Teilen Österreichs.

²⁴⁴ Aurenhammer 1965, S. 40.

²⁴⁵ In der Literatur wird meist von einer farbigen Ledertapete mit figuralem Bandelwerk gesprochen, welche 1719 entfernt worden wäre; Vgl. Wintersteller 1986, S. 12.

²⁴⁶ Neumüller 1961, S. 291; KR 1720, Reg.Nr. 3074: „Den 13. April seyndt Signor Diego Francisco Carlon Stukhadorn, wegen der neuen Stukhadorn arbeit auf dem Saall accordiertermassen bezahlt worden 1650 fl.“

²⁴⁷ Mit Carlones Arbeiten beginnt für die Stuckaturen im Stift Kremsmünster die Zeit des Flachreliefs.

verstärkt wurde.²⁴⁸ Auch die kleinen Fresken in den Stuckkartuschen unterhalb jedes Bildes, welche die Devise des Herrschers als Emblem und in Worten wiedergegeben, wurden in einem zarten Rosa ausgeführt (Abb.59).

Die geschwungenen Stuckrahmen der Herrscherporträts werden durch einen muschelförmigen Aufsatz bekrönt, welcher von Voluten flankiert wird, an denen Blätter- und Blumenranken am Rahmen des Bildes herabhängen. Oberhalb jedes Bildes halten von Wolken getragene Putten jeweils ein Band mit dem Namen des Dargestellten (Abb.94). Die Gestaltung der Rahmung ist bei fast allen Bildern einheitlich, einzig das Porträt des Gründers der Dynastie, Rudolf I. wird durch eine aufwändigere Rahmung und eine Stuckverzierung mit lebensgroßen Figuren sowie Wappen, Medaillons und Putten zusätzlich hervorgehoben (Abb.61). Pühringer-Zwanowetz rechtfertigte diese Annahme wie folgt:

*„Die Konzentration der Symbole des Heiligen Römischen Reichs und der habsburgischen Hausmacht (Wappen) auf die Person des Begründers der Dynastie ist selbstverständlich auch als Gesamthuldigung an diesen zu verstehen (...)“*²⁴⁹

Über dem geschwungenen Stuckrahmen des Bildnisses von Rudolf I. ist, zwischen zwei wappenhaltende Putten welche auf dem Bildrahmen sitzen, ein kreisrundes Medaillon mit einer Fama oder Gloria angebracht, an deren Posaune ein Doppeladlerwappen hängt. In ihrer rechten Hand hält sie einen Lorbeerkranz als Symbol des Sieges (Abb.95). Den Rahmen des Bildes flankieren zwei vollplastische Stuckfiguren - die Allegorien der kirchlichen und weltlichen Macht. Links sitzt Ecclesia, die Personifikation des Papsttums mit den Attributen Tiara, Kelch, aufgeschlagenes Buch und Schlüssel (Abb.96). Auf der rechten Seite die Verkörperung des Kaisertums und des Heiligen Römischen Reiches mit den charakteristischen Attributen Reichskrone und Zepter (Abb.97).

Als Übergang zwischen Wand- und Deckenzone wurden in den Ecken des Saales entlang des durchlaufenden Gesimses Stuckkartuschen mit Muscheln, Akanthusblättern, Voluten und Lorbeerzweigen angebracht, welche jeweils von zwei Putten getragen und auf den Längsseiten zusätzlich von einem Cherubskopf gestützt werden (Abb.98).²⁵⁰ Über den

²⁴⁸ Das Rosa unterscheidet sich auch in seiner Intensivität: die Reliefs der Tugenden und Herrscher in den Fensternischen haben eine kräftige Farbigkeit, wohingegen die Blumenranken und Putten an den Bilderrahmen sowie das zarte Bandelwerk einen eher blassen Rosaton aufweisen.

²⁴⁹ Zit. n. Pühringer-Zwanowetz, 1977, S. 391. Sie betont weiters den starken Herkunftsbezug der Habsburger, welcher die Herrschaft als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches legitimieren sollte.

²⁵⁰ Eckkartusche: Abb.21

beiden Portalen an der Nordseite wurden die Wappen der österreichischen Erblande in Stuckkartuschen angebracht, welche von Putten gehalten werden (Abb.17).

In den dreizehn Fensternischen zwischen den Kaiserporträts wurden jeweils drei Stuckreliefs angebracht, welche in der Mitte je einen Imperator zeigen, der von zwei Allegorien in Reliefmedaillons flankiert wird. (Abb.99) Diese Caesaren-Büsten deuten auf das Heilige Römische Reich hin und bestätigen die Regenten des Habsburgerreiches als legitime Nachfolger des Imperium Romanum.²⁵¹ Sie bildeten daher auch ein zentrales Thema der habsburgischen Historiographie und Ikonographie.²⁵²

Die Imperatoren-Büsten zeigen den Herrscher, nach römischer Tradition im Profil, in Rüstung oder Toga und mit einem Lorbeerkranz bekrönt (Abb.99). Andrea Spiriti identifizierte diese als die ersten zwölf römischen Kaiser: Gaius Iulius Caesar, Augustus, Tiberius, Claudius, Vespasian, Titus, Nerva, Trajan, Hadrian, Antoninus Pius, Lucius Verus, Marc Aurel.²⁵³ Eindeutige personenbezogene Merkmale, die diese Annahme bekräftigen sind jedoch nicht gegeben. Der Vergleich dieser Kaiserbüsten mit authentischen Abbildungen der jeweiligen Kaiser zeigte keine Übereinstimmungen, wodurch die Caesaren schwer den realen Personen zugeordnet werden können. Unter den dreizehn Büsten sticht eine Figur besonders hervor, nämlich die einer Frau. Ihre Bezeichnung ist jedoch bisher unbekannt. Andrea Spiriti vermutet, dass es sich bei der Darstellung um Julia Agrippina d. J. handeln könnte, die Frau von Kaiser Claudius und Mutter des späteren Kaisers Nero.²⁵⁴ Sie nimmt in Spiritis Aufzählung die Position Neros ein und wird im Gegensatz zu den Imperatoren nicht im Profil sondern frontal dargestellt (Abb.100). Eine eindeutige Identifikation dieser weiblichen Person ist jedoch nicht mit Sicherheit zu treffen. Die insgesamt 26 allegorischen Darstellungen, welche die Imperatorenbüsten flankieren, betonen die Tugendhaftigkeit der Habsburger.²⁵⁵ Die Tugenden werden alle von weiblichen Figuren verkörpert und werden durch ihre charakteristischen Attribute gekennzeichnet. Im Zuge einer ikonographischen Analyse konnten die allegorischen Figuren identifiziert und bezeichnet werden. Ein

²⁵¹ Spiriti 2004, S. 100-101.

²⁵² Polleroß 1986, S. 99.

²⁵³ Vgl. Spiriti 2004, S. 102. Die Anordnung der Caesaren-Büsten im Saal verläuft ebenfalls axial und beginnt laut Spiriti mit Gaius Iulius in der nordöstlichen Fensternische.

²⁵⁴ Vgl. Spiriti 2004, S. 102.

²⁵⁵ Die Frömmigkeit und der katholische Glaube der Habsburger wurden besonders in der barocken Kunst durch allegorische Darstellungen und Tugenden hervorgehoben. Dies zeigt sich am deutlichsten in den Räumlichkeiten der Stifte und Klöster, die für den Kaiser vorgesehen waren.

wichtiges Grundlagenwerk für diese Untersuchung bildete das 1603 veröffentlichte Werk „*Iconologia*“ von Cesare Ripa, in welchem er alphabetisch geordnet, eine große Anzahl an allegorischen Figuren und Personifikationen beschrieb und erläuterte, wie diese darzustellen seien.²⁵⁶ Dieses Werk war besonders im 17. und 18. Jahrhundert weit verbreitet und diente zahlreichen Malern und Bildhauern als Vorlage. Es kann durchaus davon ausgegangen werden, dass auch Carlone die Stichwerke gekannt hat und sich an Ripas Vorlagen orientierte.

Neben den drei göttlichen Tugenden Fides (Glaube), Caritas (Liebe) und Spes (Hoffnung), sind auch die vier Kardinalstugenden Fortitudo (Stärke/Tapferkeit), Sapientia (Weisheit), Justitia (Gerechtigkeit) und Temperantia (Mäßigung) zu finden. Diese werden ergänzt durch weitere Allegorien des Friedens (Pax), der Beständigkeit (Constantia) und der guten Regierung (Buongoverno), sowie von den Personifikationen Magnanimitas (Großmut) und Prudentia (Klugheit/Vorsicht). Die Allegorien werden häufig sitzend oder auf Wolkenbäuschen schwebend in einer unwirklichen Umgebung dargestellt. Zudem ist der Blick dem Betrachter meist abgewandt und die Figuren blicken entweder in die weite Ferne oder andächtig in den Himmel.

Eine für das Habsburgerhaus besonders wichtige allegorische Figur ist jene des katholischen Glaubens (Fede Cattolica), welche im Saal zusätzlich zur Allegorie des Glaubens abgebildet ist und den strengen katholischen Glauben der Habsburger betont (Abb.101). Sie ist auch in Ripas Werk von 1603 wieder zu finden (Abb.102). In Kremsmünster wird die Personifikation der Fede Cattolica auf Wolken sitzend mit andächtigem Blick dargestellt. Auf ihrem Haupt trägt sie einen Helm als Symbol des Widerstands gegen ketzerische Ideen.²⁵⁷ In ihrer rechten Hand hält sie ein Herz worin eine brennende Kerze steckt, als Symbol der inneren Erleuchtung. Mit den mosaïschen Gesetzestafeln in ihrer linken Hand verweist sie auf den Zusammenhang von Altem und Neuem Testament.²⁵⁸ Das aufgeschlagene Buch auf ihrem Schoß stellt das Neue Testament dar. Diese Attribute sind in Ripas Werk vorgegeben und werden dort durch einen Begleittext erläutert.

²⁵⁶ Vgl. Ripa 1603; Die Personifikationen werden jeweils durch ikonographische Merkmale beschrieben und teilweise mit Stichwerken ergänzt.

²⁵⁷ Raupp 2010, S. 313;

²⁵⁸ Raupp 2010, S. 313.

Auch für die allegorische Figur der Stärke und Tapferkeit (Fortitudo) orientiert sich Carlone an ikonographischen Vorlagen. Sie wird in Holzschnitten und Stichwerken meist als Krieger im Harnisch mit einer Säule und einem Löwen dargestellt (Abb.103) und ist so auch in Kremsmünster wiederzufinden. Fortitudo sitzt hier als Kriegerin mit Helm und Harnisch auf einem Wolkenberg und hält in ihrer rechten Hand eine Säule, die sie auf ihrem Schoß abstützt. Mit ihrer linken Hand streichelt sie den Löwen, der neben ihr liegt (Abb.104).

Die Personifikation der Hoffnung wird allegorisch in verschiedenen Darstellungsformen abgebildet. Bei Carlone kniet sie am Boden und hält ihre betenden Hände in die Höhe und blickt andächtig in Richtung Himmel (Abb.105).²⁵⁹ In vielen malerischen Werken wird sie hingegen mit ihrem Attribut dem Anker dargestellt. Als eine der drei theologischen Tugenden ist die Hoffnung auch häufig zusammen mit den Personifikationen des Glaubens und der Liebe abgebildet (Abb.107).

Jusitita verkörpert die Gerechtigkeit und wird in allegorischen Darstellungen meist sehr einheitlich mit ihren typischen Attributen der Waage und dem Schwert dargestellt (Abb.80). Die Figur von Carlone im Kaisersaal von Kremsmünster wird ebenfalls mit diesen abgebildet und ähnelt in ihrer Haltung stark dem Holzschnitt von Jost Amman aus dem Jahr 1599 (Abb.108 + 109).

Die Personifikation der Mäßigung wird vorwiegend durch das Attribut der Kanne, mit der sie Wasser und Wein mischt, ausgezeichnet (Abb.110) und findet sich auch im Kaisersaal in dieser Form wieder. Hier schwebt sie abermals auf Wolken und gießt Wein aus einer Kanne in einen Kelch (Abb. 111).

Der Vergleich der Darstellungen von Carlone mit verschiedenen ikonographischen Stichwerken und Holzschnitten hat gezeigt, dass er die Abbildungen zwar als Inspiration verwendete, diese jedoch meist in künstlerischer Freiheit neu gestaltete. Seine Figuren unterscheiden sich häufig durch ihre Haltung als auch durch die szenische Umgebung in der sie sich befinden von den ikonographischen Vorlagen. Die Personifikationen können dennoch aufgrund ihrer charakteristischen Attribute identifiziert werden.

Ein ähnliches Wandschema wie im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster verwendete Carlone bereits für die künstlerische Ausgestaltung des Refektoriums im Benediktinerstift Lambach

²⁵⁹ Eine ähnlich Variante ist in dem Holzschnitt von Hans Burgkmair d. Ä. zu sehen (Abb. 106).

1708 (Abb.112).²⁶⁰ Hier wurden ebenfalls je drei Stuckreliefs in den Fensternischen zwischen den Pfeilern angebracht. Die Reliefs sowie das Bandelwerk an der Wand wurden jedoch zusätzlich vergoldet. Im Mittelfeld ist jeweils die Büste eines Heiligen in einem ovalen Medaillon zu sehen, welches von zwei Tugenden flankiert wird (Abb.113). Die Figuren werden, anders als in Kremsmünster, durch einen goldenen Schriftzug unterhalb des Rahmens benannt (Abb.114). Im Kaisersaal von Kremsmünster wurden weder die Caesaren-Büsten noch die Tugenden bezeichnet, denn die Konzentration des ikonographischen Ausstattungsprogramms lag hier auf der Porträtserie und der Habsburgerdynastie. Die allegorischen Figuren im Refektorium von Lambach verweisen hingegen auf den dargestellten Heiligen und betonen damit seinen frommen Glauben.

Es ist eine künstlerische Entwicklung in Carlones Schaffen zu erkennen und die Reliefdarstellungen seiner allegorischen Figuren unterscheiden sich in späteren Werken besonders durch ihre Haltung, ihren Gestus und die Umgebung in der sie sich befinden. Während bei frühen Beispielen wie in Lambach die Allegorien meist stehend in neutraler Umgebung und mit den charakteristischen Attributen dargestellt wurden, finden sich die Allegorien im Kaisersaal von Kremsmünster häufig schwebend auf Wolkenbergen wieder. Erstere richten sich dabei stark nach den Stichwerken in Cesare Ripas *„Iconologia“*. Die Tugenden im Kaisersaal von Kremsmünster sind in unterschiedlichen Positionen dargestellt. Die Körper der Figuren sind nicht in einer starren Haltung, wie in den frühen Beispielen zu sehen, sondern zeigen ihre Attribute in unterschiedlichen Positionen wodurch die Serie eine gewisse Dynamik erhält und aus der Starrheit heraustritt.

5.6.1. Diego Francesco Carlone (1674-1750)

Diego Francesco Carlone, 1674 in Scaria geboren, war als Bildhauer und Stuckateur in Österreich, Süddeutschland, der Schweiz und Oberitalien meist für kirchliche und adelige Auftraggeber tätig.²⁶¹ Als Mitglied der berühmten Künstlerfamilie Carlone kam er bereits früh in Kontakt mit den Arbeiten seines Vaters, dem Stuckateur Giovanni Battista und begann bereits im Alter von zwölf Jahren mit seiner Ausbildung. Seine Studienzeit verbrachte er in Rom, wo er die Arbeiten der großen Bildhauer Gian Lorenzo Bernini und

²⁶⁰ Spiriti 2004, S. 71.

²⁶¹ Mitterhuber/Stevens 2018, O.S.

Ercole Ferrata kennenlernte.²⁶² Carlone war besonders wegen der Fähigkeit, seinen überlebensgroßen Figuren ausdrucksvolle Gesichter mit eigenem Charakter zu verleihen, sehr gefragt. Als Wanderkünstler war D.F. Carlone während seiner 40-jährigen Karriere auf vielen Baustellen tätig.²⁶³ Zusammen mit seinem Cousin Paolo d'Allio führte er über zwanzig Jahre eine gemeinsame Werkstatt.²⁶⁴ Sein erster bedeutender Auftraggeber war Fürsterzbischof Johann Ernst von Thun Hohenstein (reg. 1687-1709), welcher Salzburg zu einer prächtigen barocken Stadt ausbauen ließ.²⁶⁵ Dieser hatte als Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach engagiert, der wiederum Carlone und Allio für die Stuckierung seiner Bauten beauftragte. Fischer von Erlach war für die Gesamtkonzepte der Innenraumgestaltung seiner Bauten zuständig und vermittelte Carlone dabei eine große Anzahl an Aufträgen in Salzburg.²⁶⁶ Durch die Zusammenarbeit mit solch einem berühmten Architekten und dank seines bereits sehr bekannten Nachnamens, erhielt Diego Francesco in den folgenden Jahrzehnten eine Vielzahl an Aufträgen, wobei die Bauherren der Stifte und Klöster zu seinen wichtigsten Auftraggebern zählten.²⁶⁷

Die weitverzweigte Künstlerfamilie Carlone war im 17. und 18. Jahrhundert in allen Bereichen der Kunst vertreten und über die Ländergrenzen hinaus sehr gefragt, denn unter ihnen waren sowohl Baumeister und Architekten als auch Bildhauer und Maler. So kam es, dass die einzelnen Mitglieder der Carlone Familie häufig für dieselben Auftraggeber arbeiteten. Beispielsweise war Diego Francesco ab 1707 bis 1709 im Benediktinerstift Lambach tätig, wo bereits sein Onkel Carlo Antonio Carlone mit dem Ausbau des Stiftes beauftragt worden war.²⁶⁸ Auch für das Stift Kremsmünster waren beide Carlone tätig, doch als Diego Francesco 1719 den Auftrag für die Stuckierung des Kaisersaales im Stift Kremsmünster ausführte, lebte sein Onkel bereits nicht mehr. Ab 1715 war D.F. Carlone

²⁶² Mitterhuber/Stevens 2018, O.S.

²⁶³ Ein ausführliches Werkverzeichnis bei: Klimmer 2010, O.S. u. Mitterhuber/Stevens 2018, O.S.

²⁶⁴ Menin/Singer 2004, O.S. sowie Bieri 2012, S. 5. u. Klimmer 2010, O.S.

²⁶⁵ Mitterhuber/Stevens 2018, O.S.

²⁶⁶ u.a. Figuren- und Stuckdekoration zusammen mit Paolo d'Allio: Kollegienkirche (1696-1707), Ursulinenkirche des Hl. Markus (1699-1704), Johannesspitalskirche, Schloss Kleßheim (1708-1709).

²⁶⁷ u.a. Augustiner-Chorherrenstift St. Florian: Kaiserzimmer und Prälatenkapelle, lebensgroße Stuckstatuen (1698); Karmeliterkirche Hl. Josef, Linz: Stuckierung der Seitenaltäre, Decken- und Wandstuck zusammen mit Paolo d'Allio (1710-1715); Kirche zu Himmelfahrt Mariae in Mülln: Stuckarbeiten für die Sakristei (1735-38), Vgl. Mitterhuber/Stevens 2018, O.S.

²⁶⁸ D.F. Carlone stattete das Ambulatorium (vergoldete, überlebensgroße Figuren von König David, König Salomon, Reliefs mit Szenen aus dem AT), das Sommerrefektorium (50 Wandplatten aus vergoldetem Stuck) sowie die Stiftskirche Maria Himmelfahrt (Hochaltar) aus.

vermehrt in Süddeutschland beschäftigt, wo er zusammen mit seinem Bruder, dem Maler Carlo Innocenzo Carlone und weiteren Künstlern aus Scaria im Schloss Ludwigsburg tätig war.²⁶⁹ In seinen späteren Lebensjahren zog Carlone wieder zurück in seine Heimat Scaria, wo er weiterhin Kirchen ausstattete bevor er im Jahr 1750 starb.²⁷⁰

5.7. Weitere Adaptierungen im Saal

Während den Umbauarbeiten wurde nicht nur das künstlerische Ausstattungsprogramm erneuert, sondern der gesamte Saal neu gestaltet. So wurde das einstige Sommerrefektorium in einen prachtvollen Kaisersaal umgewandelt. Da der Saal nun viel höher und luftiger erschien, wurden die beiden Eingangsportale im Jahr 1720 durch vier Sockel aus weißem Untersberger Marmor erhöht.²⁷¹ Die Portale gleichen sowohl stilistisch als auch vom Material her dem Kamin, welcher Teil der ersten Ausstattung von 1695 war (Abb.16). Die aus dunkelrotem Adneter Marmor hergestellten Lambrien und die Bodenplatten wurden ebenfalls 1720 von Johann Baptist Spaz neu verlegt.²⁷² Diese bestehen aus Solnhofener Stein und rotem Adneter Marmor.

In der Mitte des Saales hängt seit Beginn des 18. Jahrhunderts ein zwölfarmiger Kronleuchter aus Bronze (Abb.115). Dieser ersetzte den einstigen Glascluster, welcher 1699 im Saal aufgehängt wurde.²⁷³ Der neue prachtvolle Kronleuchter soll ein Geschenk venezianischer Kaufleute gewesen sein, mit welchen der damalige Abt Alexander II. Strasser in guten Geschäftsbeziehungen stand.²⁷⁴ Von dem reich profilierten gedrechselten Kronenschaft gehen in zwei Etagen je zwölf in einer langen S-Form geschwungene Arme aus. Den Schaft krönt Jupiter, der auf einem Adler reitet. Zur Mitte des Kronleuchters hin ist auf jedem Arm ein ornamentaler Gusskörper in Form eines Fruchtbündels platziert, aus dem

²⁶⁹ Im Jahr 1719 erhielt er den Auftrag für die Ausstattung der Basilika des Klosters Weingarten, wo er den Hochaltar und Kreuzigungsaltar mit Heiligenstatuen und Engeln gestaltete; Vgl. Bieri 2017, S. 6.

²⁷⁰ Sein letzter großer Auftrag im deutschsprachigen Raum war die Gestaltung von acht Altären und zwei Grabdenkmälern in der Kirche des Klosters Einsiedeln in der Schweiz zwischen 1738 und 1745.

²⁷¹ Dorn 1931, S. 67.

²⁷² Neumüller 1961, S. 291, KR 1720, Reg.Nr. 3075: „Den 5. April ist Herrn Johann Baptistä Späzen zu Linz vor nachfolgende Marmorsteinene arbeith auf den Saall bezahlt worden: Vor die Lamberinen auf den ganzen Saall 1400 fl; Vor das Pflaster 900 fl, vnd vor das Portal auch 150 fl; Vor die 4 Zikhln zu Erhöhung deren Saal Porten 52 fl.“; Vgl. Dorn 1931, S. 67.

²⁷³ Neumüller 1961, S. 245: KR 1699, Reg.Nr. 2685: „Joanni Antonio Landtgrafen Glasßhütten Maistern zu Schlögl, ist umb den glösernen Leichter auf dem Saal zalt worden 250 fl, sambt Pothen- und Tragerlohn 259 fl.“

²⁷⁴ Dorn 1931, S. 67.

eine Volute aufwächst, die eine Figur trägt. In der oberen Etage stehen zwölf bärtige männliche Gestalten, in der unteren zwölf weibliche. Den Abschluss des Lusters bildet eine große Kronenkugel mit dem aus einem Blätterkranz hängenden Zapfen.²⁷⁵

Im Jahr 1720 wurde im Auftrag des Abtes von Johann Baptist Spaz ein Wandbrunnen entworfen und in der mittleren Fensternische der Ostseite des Kaisersaales aufgestellt (Abb.116).²⁷⁶ Für den Brunnen wurden verschiedene Sorten von Untersberger Marmor verwendet. Er besteht aus einem Muschelbecken und einem darauf sitzenden Hund, welcher als Wasserspeier fungiert. Die Initialen auf dessen Halsband „17. A.S.A.C. 20“ verweisen auf Abt Alexander II. Strasser, den Auftraggeber. Der Fuß des Beckens ist mit Voluten und gewellten Blättern verziert. Ursprünglich gab es noch einen kupferner Tafelspringbrunnen, welcher 1709 für den Kaisersaal angefertigt wurde.²⁷⁷ Dieser ist heute jedoch nicht mehr erhalten, da die Tafel nicht mehr benutzt wird und entfernt wurde.²⁷⁸ Über dem an der Ostseite des Saales gelegenen Portal zur anschließenden Sommerabtei wurde ein großes Stuckwappen von Abt Alexander II. Strasser in Auftrag gegeben, mit welchem er sich in dem prunkvollen Festsaal verewigen ließ (Abb.58).

Phase 3: Die Restaurierungen

Dank mehrfachen Restaurierungsmaßnahmen, die im Laufe der Jahrhunderte durchgeführt wurden, ist der Kremsmünster Saal heute ein gut erhaltenes Beispiel eines hochbarocken Kaisersaales und spiegelt die Kunst des 18. Jahrhunderts wider.

²⁷⁵ Pühringer-Zwanowetz 1977, S. 395-396.

²⁷⁶ Neumüller 1961, S. 291: KR 1720, Reg.Nr. 3075: „Herrn Johann Baptistä Späzen zu Linz vor nachfolgende arbeith auf den Saall bezahlt worden: Vor den Prun oder Muschel 150 fl.“

²⁷⁷ Neumüller 1961, S. 268: KR 1709, Reg.Nr. 2885: „Ein Kupferne Muschel mit einem Fueß vnd mit einem grossen laub in der Höch, darin Neptunus mit einen kleinen laub darein zu stehen kombt mit einer zuntene gappel in der Handt, dan Einwendig mit ß raifel vnd ein Fueß so der wallfisch darauf stehet, vnd hierzue 2 meßinge Rehren gemacht, für alles macherlohn 10 fl. Vor dem Neptunus vnd wahlfisch zu faßen vnd Vergulden der Muschel 2 fl. Summa 12 fl.“

²⁷⁸ Er wird in der Beschreibung des Saales von Hartenschneider 1830 noch erwähnt: „ein auf der Tafel der Gäste zierlich bestelltes, mit aufspringendem Quellwasser und darin befindlichen Goldfischen belebtes Aufsatzbecken“ Zit.n. Hartenschneider 1830, S. 383.

1845-1877

Die ersten Restaurierungen des Kaisersaales fanden bereits im frühen 19. Jahrhunderts statt. Diese sind zwischen 1845-1847 unter Abt Thomas Mitterndorfer (1840-1860) nachweisbar.²⁷⁹ In den 60er Jahren des 19. Jahrhundert wurde der Kaisersaal unter Abt Augustin Reslhuber (1860-1875) abermals einer eingehenden Restaurierung unterzogen, da er als Festsaal für die Feierlichkeiten des 1100-jährigen Jubiläums im Jahr 1877 dienen sollte.²⁸⁰ Hierbei wurden sowohl die Stuckausstattung an den Wänden als auch die Kaiserbilder teilweise überarbeitet. Der Maler Franz Thomas restaurierte die Porträts und modellierte neue reliefierte Stuckbüsten von Imperatoren für die Fensternischen an der Westseite, da diese durch Feuchtigkeit zum Teil zerstört wurden.²⁸¹ Carolina Datscher malte anschließend transparente Vorhänge an die Seiten der Kaiserporträts.

1973- 1975

Im Jahr 1977 stand das 1200-jährige Jubiläum des Stiftes Kremsmünster bevor. Daher wurde bereits in den 1960er Jahren mit ersten Restaurierungsarbeiten an der Stiftsanlage begonnen. Das gesamte Stift sollte in den folgenden Jahren einer umfangreichen Restaurierung unterzogen werden. Dabei wurden sowohl die Fassade des Stiftes renoviert als auch die Innenräume und die gesamte Ausstattung in einzelnen Etappen restauriert.²⁸² Der Kaisersaal wurde im Zuge dieser Arbeiten ab 1973 unter der künstlerischen und denkmalpflegerischen Leitung des Architekten Dipl. Ing. Gerhard Sedlak des Bundesdenkmalamtes Linz, in Zusammenarbeit mit Dipl. Ing. P. Gottfried Engelhardt, restauriert.²⁸³

Die 15 barocken Ölporträts befanden sich in einem stark restaurierungsbedürftigen Zustand. Dieser war nach dem zweiten Weltkrieg sehr schlecht, da die Bilder von amerikanischen Soldaten mutwillig beschädigt worden waren. Eduard Frohwent hatte schon im Jahr 1954 mit der Restaurierung einzelner Gemälde begonnen und konnte elf von fünfzehn Ölbildern wiederherstellen, die restlichen vier konnten im Zuge der

²⁷⁹ Pühringer-Zwanowetz 1977, S. 395.

²⁸⁰ Pühringer-Zwanowetz 1977, S. 395.

²⁸¹ Pühringer-Zwanowetz, 1977, S. 395.

²⁸² Neumüller 1977, O.S.

²⁸³ Neumüller 1980, O.S.

Restaurierungsmaßnahmen 1974 fertig restauriert werden.²⁸⁴ Sie wurden von dem akademischen Maler Eduard Frohwent fachgemäß wiederhergestellt. Zuerst wurden entsprechende Reinigungsverfahren auf der Bild- und Rückseite durchgeführt. Anschließend konnten die Freilegungsmaßnahmen erfolgen. Die optisch veränderten Firnisse und partiellen Übermalungen mussten behutsam abgenommen und teilweise reduziert werden.²⁸⁵ Nach Abschluss dieser Maßnahmen musste an den gefährdeten Stellen teilweise eine Festigung der Malschicht durchgeführt werden.. Die Beschädigungen der Leinwand, wie Löcher, Risse und Spannränder, wurden sorgfältig repariert.²⁸⁶ Dabei wurden der Oberflächenschmutz von beiden Seiten und der vergilbte Firnis sorgfältig entfernt. Nach der Trocknung musste ein einheitlicher Schlussfirnis angebracht werden. Im Zuge der Restaurierung konnte die Verbesserung des gesamten Erscheinungsbildes erreicht werden.

Die Bearbeitung des Stucks und der Fresken wurde von dem Maler Johann Rauchegger ausgeführt.²⁸⁷ Die notwendig gewordene Restaurierung hatte vorerst fehlende Stuckornamente zu ergänzen, wobei für die großen durch Wassereinbruch entstandenen Fehlstellen an der Westseite, ein neuer Putzgrund aufzubringen war. Durch alte Restaurierungen war die Färbelung des Stucks in Grün und Rosatönen grundsätzlich vorgegeben. Nach der Freilegung wurden die Stuckzierate nur gewaschen während die Gipsglätte der Wandflächen im Sinne des Untersuchungsbefundes einen zart grau gebrochenen Kalkfarbenanstrich erhielt.²⁸⁸ Bei der Freilegung des Mauerwerks für die Restaurierung des Stucks wurden keine älteren Wandmalereien vorgefunden, die auf eine frühere Ausmalung des Saales hindeuten würden.²⁸⁹ Die erste Wandgestaltung lässt sich auch nach sorgfältiger Restaurierung nicht nachvollziehen. Die Fondfläche der Wand erhielt eine grünliche Färbelung, welche auf die Grüntöne in der Rahmenarchitektur des Freskos abgestimmt wurde. Die Putten, Büsten, figuralen Reliefs, Girlanden und Zweige am Rahmen der Kaiserbilder sowie das Bandelwerk des umlaufenden Gebälks wurden in unterschiedlichen Rosatönen erneuert. Die großen Stuckfiguren an den Seiten des Bildnisses Rudolf I. blieben weiß, die kleinen Fresken mit den Emblemen unter den Kaiserbildern

²⁸⁴ Neumüller 1977, S. 129.

²⁸⁵ Dabrowska 2008, O.S.

²⁸⁶ Dabrowska 2008, O.S.

²⁸⁷ Neumüller 1977, S. 128.

²⁸⁸ Neumüller 1977, S. 128.

²⁸⁹ Neumüller 1977, S. 129.

violett-rosa, monochrom.²⁹⁰ Die Abdeckung der Stuckmedaillons, der Gehänge und Statuen auf die originale Altrosa-Färbelung machte lasierende Farbergänzungen notwendig.

Die Untersuchungen an der Decke brachten das Ergebnis, dass das Deckenfresko noch nie einer Restaurierung unterzogen worden war. Es konnte daher mit rein konservierenden Behandlungsmethoden bearbeitet werden.

Der Bronzeluster in der Saalmitte wurde von Rupert Helmreich in der Werkstatt der Waffensammlung des Kunsthistorischen Instituts in Wien sachkundig restauriert.²⁹¹ 1910 waren sechs zusätzliche Leuchterarme angebracht worden, die jedoch bereits vor den Restaurierungsmaßnahmen wieder entfernt wurden. Während der Instandsetzung wurden auch die elektrischen Kerzen des Lusters erneuert. Die Firma Siegfried Oder erneuerte die sechs Halogen-Scheinwerfer für die Podiumsbeleuchtung und ergänzte diese mit einer neuen Schalttafel und einem Verdunklungs-Trimmer.²⁹² Die im Jahr 1910 eingebauten Kohlenfadenlampen, welche als Sofittenbeleuchtung in der Hohlkehle unter dem Deckengemälde angebracht worden waren, wurden im Zuge der Restaurierung durch eine dezente Neonbeleuchtung ersetzt.²⁹³

Für den heute hauptsächlich als Konzert- und Festsaal genutzten Saal wurden 350 Holzsesseln und ein Podium der Ausstattung hinzugefügt. Die Fenster wurden in der gesamten Stiftsanlage mit der alten Sprosseneinteilung erneuert. Die neuen Fenster und Fensterbretter im Kaisersaal stammen von Stiftstischlern, welche auch die großen eingelegten Türen des Saales restauriert haben.²⁹⁴

Nach Abschluss der Restaurierungen erstrahlt der Saal heute wieder in seinem ursprünglichen Glanz. Die Zusammenstimmung der verschiedenen Stilepochen und die unter ständig wechselndem Licht stehenden Elemente der Ausstattung wurden bei der Restaurierung berücksichtigt und erfolgreich umgesetzt. Durch die erfolgreiche Restaurierung des Saales und dessen Ausstattungsprogramm sowie die Erhaltung der originalen Gestaltung ist der Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster heute ein prachtvoller Zeuge der Gestaltungslust der Klöster und bedeutender Vertreter der barocken Kunst in Österreich.

²⁹⁰ Neumüller 1977, S. 128.

²⁹¹ Neumüller 1977, S. 129.

²⁹² Neumüller 1977, S. 129.

²⁹³ Neumüller 1977, S. 129.

²⁹⁴ Neumüller 1977, S. 129.

7. Die Rezeption von Gestaltungsprinzipien des Kremsmünsterer Kaisersaales in hochbarocken Stiftssälen

Die künstlerischen Errungenschaften, die im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster vollbracht wurden, wirkten sich besonders auf die Gestaltung von Prunk- und Festsälen im Habsburgerreich aus. Der Rückgriff auf einzelne Gestaltungsmerkmale des Kremsmünsterer Kaisersaales ist besonders in den Sälen der Stifte und Klöster des 18. Jahrhunderts deutlich zu erkennen. So setzte sich unter anderem das monumentale Deckenfresko mit einer durchgehenden Szene die sich über die gesamte Fläche erstreckt, wie wir es in Kremsmünster vorgegeben finden, bei der Ausmalung der hochbarocken Stiftssäle durch. Im 17. Jahrhundert war eine reich gestaltete Stuckdecke in den meisten Sälen vorherrschend. Im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster zeigt sich bereits 1694 mit dem monumentalen Fresko von Melchior Steidl eine Wende in der barocken Deckengestaltung. Inspiriert von der venezianischen und römischen Deckenmalerei gestaltete er die riesige Fläche ganz ohne Stuckarbeiten und erhielt dadurch Platz für eine große, einheitliche Gesamtdarstellung. Aber auch die Verwendung von wertvollen Materialien wie Marmor wurde zu einem Hauptelement bei der Ausstattung kaiserlicher Festsäle.²⁹⁵ Die Stiftssäle, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts errichtet wurden, waren zu Großteils aus Marmor oder Stuckmarmor. Die Kombination dieser Gestaltungstechniken kennzeichnet die Ausstattung der Säle und verleiht ihnen ihr prunkvolles Aussehen sowie ihren Namen, Marmorsaal. Diese Bezeichnung widerspricht aber nicht dem Raumtypus eines barocken Kaisersaales, sondern sie bezieht sich nur auf die verwendeten Materialien und daher kann ein sogenannter Marmorsaal auch ein Kaisersaal sein.

Im 18. Jahrhundert gipfelte die barocke Gestaltungs- und Repräsentationslust in den Festsälen, die zu Ehren des Kaisers errichtet wurden. Diese Kaisersäle widmeten das gesamte ikonographische Ausstattungsprogramm der Huldigung und Glorifizierung des Habsburgerreiches. Im Hochbarock nahmen die klösterlichen Prunksäle noch monumentalere und prachtvollere Gestalt an. Der gestalterischen Freiheit wurden dabei keine Grenzen gesetzt. Immer noch größer und prunkvoller war die Devise und für die Umsetzung der Pläne wurden keine Kosten und Mühen gescheut. Es entwickelte sich eine

²⁹⁵ In Kremsmünster wurde der Kaisersaal während der Neugestaltung 1720 mit echtem Marmor ausgestaltet (Lambrien, Portale, Pflaster).

architektonische Grundform die bei den meisten hochbarocken Kaisersälen zu erkennen ist: Ein hoher rechteckiger Saal mit einer flachen Spiegeldecke, die Platz für ein monumentales Deckenfresko bietet, der auf mindestens zwei Seiten hohe Fensterreihen, meist mit quadratischen oder ovalen Oberfenster hat, wodurch reichlich natürliches Licht in den Saal strahlen kann.²⁹⁶ Auch die Lage im Stift ist ein wichtiger Faktor barocker Kaisersäle und die Kaisertrakte, welche zu Beginn des 18. Jahrhundert während der Barockisierung vieler Stifte errichtet wurden, nahmen immer mehr Raum in den Stiftsanalagen ein.²⁹⁷ Die ursprüngliche Intention, dem Kaiser während seiner Reisen eine Unterkunft zu gewähren und dafür passende Räumlichkeiten zur Verfügung zu haben, führte im Hochbarock zum Bau riesiger Kaisertrakte, welche neuerdings, neben Kaiserzimmern und einem Kaisersaal auch eine prunkvolle Kaiserstiege für den ehrenwerten Empfang beinhalteten.²⁹⁸ Besonders unter der Regierung von Kaiser Karl VI. wurden die Klöster ganz bewusst zur Demonstration der Frömmigkeit der Habsburger herangezogen.

Neben den Ahnenzyklus der Habsburger trat um die Jahrhundertwende im Gebiet des heutigen Österreich, und bemerkenswerterweise besonders in Klöstern und Stiftskirchen, die triumphale Darstellung der Siege über die Osmanen, die als ewiger Erzfeind Österreichs galten in den Mittelpunkt des Ausstattungsprogramms von Festsälen. Damit wurde die Ahnenreihe und der Bezug zum Heiligen Römischen Reich im ikonographischen Programm der Kaisersäle zunehmend verdrängt.²⁹⁹ Dies hing womöglich auch damit zusammen, dass sich das Haus Habsburg als Reichsoberhaupt des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation gefestigt hatte und zu einer Großmacht aufgestiegen war und somit die einstige Legitimierung durch die Ahnenreihe nicht mehr nötig war.

Die folgenden Beispiele von Kaisersälen zeigen das Ausmaß der barocken Gestaltungslust in den Stiften und Klöstern Österreichs und beinhalten Elemente der zuvor angeführten Gestaltungsprinzipien.

²⁹⁶ Diese Grundform finden wir bereits im Kaisersaal von Kremsmünster.

²⁹⁷ Der Kaisertrakt grenzte meist an die Räumlichkeiten des Abtes und wurde meist auch in der Fassadengestaltung zusätzlich betont.

²⁹⁸ Eine prunkvolle Kaiserstiege war in Kremsmünster nicht geplant, jedoch ein reich ausgestatteter Gasttrakt mit Kaiserzimmern und einem daran anschließenden Kaisersaal.

²⁹⁹ Polleroß 1985, S. 25.

7.1. Der Marmorsaal im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian (1719-22)

Der Marmorsaal, welcher sich in der Mitte des Südflügels des Stiftes St. Florian befindet, bildet mit seinem mächtigen Mansarddach und der reich geschmückten Fassade den architektonischen Höhepunkt des Prälatenhofes (Abb.117). Der Saal erhielt seinen Namen durch den braunroten Marmor, welcher für die Gestaltung der Wände und des Fußbodens verwendet wurde, sowie den hellen gesprenkelten Stuckmarmor für die Doppelsäulen. Der Baumeister Jakob Prandtauer schloss den Rohbau im Jahr 1719 ab und vollendete 1722 die Saaldecke. Der Marmorsaal in St. Florian ist ein hoher rechteckiger Raum und schließt mit einer flachen Spiegeldecke ab (Abb.118). Er ist durch jeweils zwei Tore an den Schmalseiten des Saales erreichbar und wird an beiden Längsseiten von hohen Fensterreihen durchbrochen. Der Saal wird dadurch, wie auch in Kremsmünster, von mehreren Seiten mit Tageslicht ausgeleuchtet. Die Deckengestaltung orientiert sich an dem neuen Deckenschema, welches durch das Fresko von Melchior Steidl Einzug in die Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts nördlich der Alpen hielt. Das gesamte Ausstattungsprogramm im Marmorsaal orientiert sich ikonographisch an dem den Kaiser glorifizierenden Deckengemälde.

An den Schmalseiten des Saales wurden über den Kaminen die Reiterbilder von Prinz Eugen und Karl VI. angebracht, welche 1728/29 von Bartolomeo Altomonte entworfen wurden. Sie erinnern gemeinsam mit den Darstellungen in den Supraporten an die siegreichen Schlachten der Heeresführer und huldigen dem siegreichen Kaiser (Abb.119).³⁰⁰

Das monumentale Deckenfresko wurde 1723 von Martino Altomonte in Zusammenarbeit mit seinem Sohn Bartolomeo angefertigt (Abb.120). Über einer illusionistischen Scheinarchitektur, die sich zum Himmel hin öffnet, erstreckt sich im rechteckigen Mittelfeld die Hauptszene. Zentrales Thema des Deckenfreskos ist die Verherrlichung des Sieges von Kaiser Karl VI. über die Osmanen.³⁰¹ Der Kaiser wird hier als der Göttervater *Jupiter victor* dargestellt und durch das Blitzbündel in seiner Hand und ein Zepter gekennzeichnet.³⁰² Er thront mit einem Nimbus auf seinem Haupt vor den

³⁰⁰ Telesko 2013, S. 218.

³⁰¹ Die Siegesthematik wird in den vier Hauptszenen der Deckenkehlung fortgesetzt.

³⁰² Telesko 2013, S. 212; Mit dem Blitze schleudernden Jupiter victor als Kaiser Karl VI. entwickelt sich in dieser Zeit ein neuer Typus, der besonders in der Druckgraphik Verbreitung findet. Karl VI. wird wie auch im Deckenfresko der Kaiserstiege im Stift Göttweig als Gottheit glorifiziert.

Personifikationen der *Austria* und *Hungaria*.³⁰³ Diese übergeben dem siegreichen Kaiser ihre Siegespalmen und reichen einander die Hände als Zeichen des Friedens. Sie huldigen somit dem Kaiser als Befreier beider Länder von der Herrschaft der Osmanen und drücken die Hoffnung auf die neu anbrechende Friedenszeit aus. Ein Engel, welcher neben der Hauptszene im Himmel schwebt, hält eine Flagge mit der Inschrift: IMPERIUM SINE FINE DEDI und verweist damit auf die nie endende Herrschaft des Heiligen Römischen Reiches und der Regentschaft der Habsburger (Abb.121). Der Marmorsaal des Stiftes St. Florian zeigt bereits eine Wende in der künstlerischen Gestaltung barocker Kaisersäle, denn die Ahnenreihe wird hier von dem herrscherglorifizierenden Deckengemälde verdrängt. Dieses wird zum bestimmenden Element des Kaisersaales und zeigt eine weitere Entwicklungsstufe dieses Saaltypus auf. Das Herrscherhaus wird in den neuen Kaisersälen durch andere Ausstattungselemente, wie einem monumentalen Deckenfresko sowie Reiterporträts, Büsten und Inschriften glorifiziert. Zudem wird für die Ausgestaltung der Säle auch auf wertvollere Materialien wie Marmor und Gold zurückgegriffen. Eine solche Tendenz ist bereits im Kaisersaal von Kremsmünster zu erkennen, als um 1720 der Boden sowie die Lambrien und Portale mit echtem Marmor ausgestattet wurden. Um den prachtvollen Charakter von Marmor im gesamten Saal zu erzielen setzten die Ausstatter im 18. Jahrhundert auf Stuckmarmor, der weitaus günstiger war und täuschend echt wirkt.

7.2. Der Marmorsaal im Benediktinerstift Melk (1731)

Der Bau des Kaisertraktes und des daran anschließenden Marmorsaals wurde 1677 unter Abt Edmund Lueger (reg. 1675-1679) in Auftrag gegeben (Abb.122).³⁰⁴ Das Bauvorhaben konnte jedoch erst um 1715 fertiggestellt werden.

Die künstlerische Ausgestaltung des Saales folgte einige Jahre später. Das monumentale Deckenfresko wurde im Jahr 1731 von Paul Troger angefertigt. Die prächtige Architekturmalerei, welche dem Deckenfresko den Rahmen gibt, wurde von Gaetano Fanti geschaffen. Auch hier nimmt das Deckenfresko die zentrale Rolle des Ausstattungsprogrammes ein. Es zeigt die Göttin Pallas Athene auf dem Löwenwagen

³⁰³ Telesko 2013, S. 211-212.

³⁰⁴ Strauß 2003, S. 47.

reitend und Herkules im Kampf mit dem Höllenhund Cerberus (Abb.123).³⁰⁵ Pallas Athene als Symbol des rechten Maßes und der Weisheit sowie der starke Krieger Herkules, verweisen auf den damals regierenden Kaiser Karl VI., der sich gerne in der Nachfolge der römischen Kaiser im Herkulesmythos feiern ließ. Er demonstrierte damit seinen Thronanspruch und positionierte sein Kaisertum in der Nachfolge des römischen Reiches.

Der Marmorsaal im Stift Melk folgt dem Gestaltungsprinzip des Saales in St. Florian. Die Portale und die Lambrien bestehen aus Salzburger Marmor, die Wände und Doppelpilaster aus Stuckmarmor. Vom architektonischen Aufbau her gleicht er dem Marmorsaal in St. Florian, jedoch wird er in Melk an drei Seiten von Fensterreihen durchbrochen, da er am Ende des Kaisertraktes erbaut wurde und den Abschluss des Südflügels bildet (Abb.124). Der Saal wird durch Stuckpilaster, mit prunkvollen vergoldeten Kapitellen und dazwischen liegenden Fenstern mit ovalen Oberfenstern, gegliedert. Die rhythmische Ordnung verdoppelt sich zur Saalmitte hin.

Das ikonographische Ausstattungsprogramm widmet sich nicht wie in Kremsmünster und St. Florian rein der Glorifizierung des Herrscherhauses sondern erinnert über den Portalen auch an die eigentliche Intention eines Kaisersaales, die Beherbergung von höfischen Gästen. Die Inschriften über den Türen, *„Hospites tamquam Christus suscipiantur“* (Gäste sollen wie Christus aufgenommen werden), und *„Et omnibus congruus honor exhibeatur“* (und allen möge die angemessene Ehre erwiesen werden), (Abb.125) stammen aus der Regula Benedicti und verweisen auf die ursprüngliche Bestimmung des Raumes. Der Saal diente dem kaiserlichen Hof als Fest- und Empfangssaal und kann in Zusammenhang mit dem malerischen Ausstattungsprogramm, welches Karl VI. und das österreichische Kaisertum glorifiziert, ebenfalls als Kaisersaal bezeichnet werden.

7.3. Der Kaisersaal in der Benediktinerabtei Ottobeuren (1723)

Der Kaisersaal in der Abtei Ottobeuren in Bayern wurde 1723 errichtet und ist eines der prachtvollsten Beispiele der barocken Kaisersäle in monastischer Umgebung (Abb.126). Das ehemalige Reichsstift huldigt mit dem Ausstattungsprogramm des Kaisersaales dem Heiligen Römische Reich und dessen Regenten. Hier wird jedoch, anders als in den meisten österreichischen Stiften, nicht nur das Haus Habsburg repräsentiert sondern auch auf die

³⁰⁵ Strauß 2003, S. 47.

glorreiche Ära der antiken römischen Kaiser verwiesen. Das Deckengemälde von Jacob Carl Stauder zeigt die Krönung Karls des Großen zum Kaiser (Abb.127). Ein wesentlicher Unterschied ist hier die Gestaltung der Decke. Diese wurde nicht wie in den bereits vorgestellten Sälen vollkommen ausgemalt, sondern im Stil des 17. Jahrhundert mit Stuckornamenten ausgestattet, die in der Mitte ein zentrales Bildfeld einfassen.

Der Kaisersaal bringt die Verbundenheit des Reichsstiftes mit dem Heiligen Römischen Reich und dem Hause Habsburg durch sein künstlerisches Ausstattungsprogramm zum Ausdruck. Zwischen 32 marmorierten gekoppelten Dreiviertelsäulen stehen auf marmornen Postamenten 16 vergoldete Statuen in gestenreichem Habitus (Abb.128). Der Füssener Bildhauer Anton Sturm hat mit ihnen die habsburgischen Kaiser von Rudolf I. bis Karl VI. in überlebensgroßen Standfiguren porträtiert. Die Ahnenreihe der Habsburger wird hierbei in jene der antiken Caesaren eingebettet und unterstreicht die Fortführung des römischen Reiches. Das ikonographische Konzept des Kaisersaales von Ottobeuren unterscheidet sich von den Sälen in österreichischen Stiften insofern, dass die Habsburger als Nachfolger des Imperium Romanum präsentiert werden und nicht nur ihnen gehuldigt wird.

7.4. Der Marmorsaal im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg

Kaiser Karl VI. wollte das Stift Klosterneuburg zu einer prachtvollen Klosterresidenz im Sinne des Madrider Escorial ausbauen lassen (Abb.129).³⁰⁶ Der Saal sollte laut ursprünglichen Plänen eine allegorische Ausstattung im Sinne des Kaiserkults Karls VI. erhalten und die Einheit von Kirche und Kaisertum repräsentieren.³⁰⁷ Das immense Bauvorhaben konnte jedoch nach dem Tod des Kaisers nicht vollendet werden und so ist heute das einzig erhaltene barocke Original im Marmorsaal des Stiftes Klosterneuburg das Kuppelfresko von Daniel Gran, welches im Jahr 1749 fertiggestellt wurde (Abb.130). Die Architekturmalerei für die malerische Szene schuf Domenico Francia erst 1756. Das Fresko zeigt eine Allegorie des Ruhmes des österreichischen Kaisertums und trägt den Titel *„Ehre, rum und majestät des hauses österreich, welche schon im Babenbergischen stamme angefangen, im Habsburgischen hause mehr erhöht und im Lotharingischen befestiget ward“*.

³⁰⁶ Schütz 1999, S. 37.

³⁰⁷ Schütz 1999, S. 37.

In der Mitte ist auf einem Obelisken die Apotheose des hl. Leopold dargestellt. Ein über dem Obelisken schwebender Sternenkrans verweist auf seinen himmlischen Ruhm. Die Szene recht davon zeigt die österreichische Huldigung in Figur einer Frau, die Weihrauch auf einen Opferaltar streut. Gegenüber hält die Personifikation der Freigebigkeit in der einen Hand das Kirchenmodell, in der anderen ein üppiges Füllhorn als Symbol der Freigebigkeit des hl. Leopold. Darüber werden Hunde, Schleier und der Holunderbaum aus der Gründungssage durch Genien präsentiert. Auf der rechten Seite der Mittelgruppe ist auf einem Polster der Erzherzogshut zu sehen. Daneben hält ein Putto einen großen Schlüssel als Zeichen dafür, dass dieses Attribut hier im Stift verwahrt wird. Die Gruppe rechts vom Bildzentrum des Freskos verkörpert die österreichische Tapferkeit im Bilde Herzog Leopolds V. Unterhalb der Mittelgruppe thront die Personifikation der Austria. Hinter ihr steht ein Herold mit der österreichischen Fahne. Ihn huldigen mit Kronen und Wappen das Römische Reich, Ungarn und Böhmen. Links von der Mittelgruppe sind die Allegorien der österreichischen Klugheit und Standhaftigkeit dargestellt. Rechts unterhalb der Mittelgruppe werden die verschiedenen Künste und Wissenschaften dargestellt, die in Österreich blühen. Auf der gegenüberliegenden Seite, über dem Hauptportal, hat Gran die Vermählung der Häuser Lothringen und Habsburg dargestellt. Die Brautleute reichen einander ein Herz, aus dem ein Doppelzweig aufsprießt, das Haus Habsburg-Lothringen.

Hier geht es einzig um die Huldigung des regierenden Kaiserhauses und die Demonstration der Machtposition der Habsburger Mitte des 18. Jahrhunderts. Der Marmorsaal des Stiftes Klosterneuburg liefert ein treffendes Beispiel für die künstlerische Prachtentfaltung in den Stiften des Habsburgerreichs und markiert den Höhepunkt der Gestaltungslust.

Die angeführten Beispiele zeigen eine Entwicklung des barocken Saaltypus auf. Bestimmte Gestaltungsmerkmale und Ausstattungselemente des Kremsmünsterer Kaisersaales wurden übernommen und weiterentwickelt. So blieb die architektonische Grundstruktur eines meist rechteckigen, mehrachsigen Saales mit hohen Fensterreihen und einer flachen Spiegeldecke erhalten, einzig die Maße und Proportionen wurden noch größer. Das monumentale Deckenfresko, welches wir bereits in Kremsmünster finden wird zum zentralen Gestaltungselement der monastischen Kaisersäle. Hier wird meist eine Glorifizierung des Kaisers oder des Herrscherhauses durch Allegorische Szenen dargestellt.

8. Resümee

Die Entwicklungsgeschichte barocker Kaisersäle in Österreich beginnt mit den Sälen in der Abtei Seckau und im Stift St. Lambrecht um 1640. Diese weisen bereits erste Elemente eines imperialen Ausstattungsprogrammes auf, die Gestaltung der Säle erfolgte jedoch noch im Stil des 17. Jahrhunderts, wodurch sie sich stark von den späten barocken Kaisersälen unterschieden. Diese Säle wurden für den Besuch des Kaisers neu gestaltet und tragen daher zurecht den Namen Kaisersaal, da der Empfang und die Beherbergung des Herrscherhauses die ursprüngliche Intention zum Bau von Kaisersälen war. Zu den produktivsten Auftraggebern solcher Räumlichkeiten zählten die Vorsteher der Stifte und Klöster im Habsburgerreich. Auch das Stift Kremsmünster wurde unter der Leitung baufreudiger Äbte barockisiert und im Zuge dessen ein prachtvoller Kaisersaal errichtet. Der Bau und die künstlerische Gestaltung des Saales dauerte mehrere Jahrzehnte an.

Höhepunkt der malerischen Ausstattung ist das monumentale Deckenfresko von Melchior Steidl von 1696. Das Fresko, welches an der italienischen Monumentalmalerei orientiert ist, markiert einen Wendepunkt in der barocken Deckenmalerei nördlich der Alpen und ist wegweisend für die Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts. Die bis dahin übliche Gestaltung der Decke mit reichlich Stuck und einem zentralen Bildfeld wurde von großflächigen Fresken abgelöst, die eine Gesamtszene zeigen und von einer illusionistischen Quadraturmalerei umrahmt sind. Dieses Schema wurde in den folgenden Jahren für die Gestaltung barocker Kaisersäle übernommen und ist ein charakteristisches Gestaltungsmerkmal dieses Saaltypus. Ein weiteres Ausstattungselement ist die habsburgische Ahnengalerie. Die Porträtserien der Habsburger-Dynastie nehmen im ikonographischen Programm von Kaisersälen einen wichtigen Platz ein und zeigen, welche Bedeutung das österreichische Kaiserhaus für die Stifte im Zeitalter des Barock hatte. Meist wurden solchen Ahnenreihen Porträts von römischen Imperatoren und allegorische Darstellungen von Tugenden beigelegt. Diese demonstrieren die Rechtschaffenheit des Kaisers und betonen seine Frömmigkeit. Martino Altomonte fertigte 1721 einen solchen Ahnenzyklus für den Kaisersaal des Benediktinerstiftes Kremsmünster. Dieser verlieh dem Saal auch seinen Namen.

Im Rückblick auf die Entwicklungsgeschichte barocker Kaisersäle ist ein bestimmter Raumtypus zu erkennen: Ein hoher rechteckiger Saal mit einer flachen Spiegeldecke, der an mehreren Seiten von hohen Fensterreihen durchbrochen wird. Dieser diente als Empfangs- und Festsaal für den Besuch des Kaiserhauses und war meist Teil eines eigenen Kaisertraktes der die Räumlichkeiten des Abtes mit jenen des Kaisers verband. Die Verwendung von wertvollen Materialien wie Marmor und Gold für die Gestaltung der Säle wird besonders im 18. Jahrhundert sehr beliebt.

Die angeführten Gestaltungsprinzipien sind bereits im Kaisersaal von Kremsmünster völlig ausgereift. Er nimmt daher eine führende Rolle in der Entwicklungsgeschichte barocker Kaisersäle ein. Er zeichnet sich nicht nur durch sein frühes Entstehungsdatum aus, sondern ist mit seinem imperialen Ausstattungsprogramm auch wegweisend für die künstlerische Gestaltung barocker Festsäle im 18. Jahrhundert. Der Höhepunkt dieser Entwicklung ist Mitte des 18. Jahrhunderts zu sehen, wo eine Reihe von prachtvollen Saalbauten entstand.

9. Literaturverzeichnis

Aurenhammer 1965

Hans Aurenhammer, Martino Altomonte, Mit einem Beitrag von Gertrude Aurenhammer
„Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker“ Wien 1965.

Bachmann 1956

Erich Bachmann, Neue Residenz Bamberg. Amtlicher Führer, München 1956.

Bachmann 1964

Erich Bachmann, Schloss Aschaffenburg und Pompejanum. Amtlicher Führer, München 1964.

Brucher 1994

Günther Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg/Wien 1994.

Brucher 1983

Günter Brucher, Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983.

Bruckmayr 1976

Albert Bruckmayr, Rudolf Walter Litschel (Hg.), Kremsmünster: 1200 Jahre Benediktinerstift,
Linz 1976.

Brüning 1984

Hans Joachim Brüning, Zur Kunst- und Baugeschichte der Abtei Corvey in der Barockzeit,
in: Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 62, Westfalen 1984.

Bürgler 1998

Anna Bürgler, Gemälde und Skulpturen – Von der Ausstattung der Ritterburg zu einem
Denkmal der Dynastie, in: Die Franzensburg, Laxenburg 1998.

Colombo/Coppa 1997

Silvia A. Colombo, Simonetta Coppa, I Carloni di Scaria, Lugano 1997.

Dorn 1931

Theophilus Dorn, Abriss der Baugeschichte Kremsmünsters, Sonderabdrucke aus
Heimatgaue - Zeitschrift für oberösterreichische Geschichte, Landes- und Volkskunde, H.18,
Linz 1931.

Drabek 1964

Anna Maria Drabek, Reisen und Reisezeremoniell im Spätmittelalter (Diss.), Wien 1964.

Erichsen 2006

Johannes Erichsen, Kaisersäle, Kaiserzimmer: Eine kritische Nabsicht, in: Heinz Schilling, Werner Heun, Jutta Götzmann (Hg.), Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806. Essays, Bd. 2, Dresden 2006, S. 273-287.

Etzlstorfer 2002

Hannes Etzlstorfer (Hg.) Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen, Kat. Ausst. Salzburger Barockmuseum, Salzburg 2002.

Fuhrmann 1738

Mathias Fuhrmann, Alt- und Neues Wien, Wien 1738.

Führer 2013

Sophie Führer, Zur Frage der künstlerischen Autonomie von Stuckmarmor mit besonderer Berücksichtigung von Stift Altenburg, Wien 2013.

Garas 1986

Klara Garas, Kurt Rossacher (Hg.), Carlo Innocenzo Carlone (1686-1775) Ölskizzen, Kat. Ausst. Salzburger Barockmuseum, Salzburg 1986.

Ginner 2014

Susanne Aloisia Ginner, Der Barockstuckateur Matteo Camin. Die Genese der Stuckatur in der Steiermark zwischen 1627 und 1673 (Diss.), Graz 2014.

Grimschitz 1936

Bruno Grimschitz, Barockarchitektur in Österreich, in: Johannes Messner (Hg.), Monatsschrift für Kultur und Politik, 1.Jg., Jänner 1936, Heft 1, Wien 1936, S. 51-60.

Haag 2013

Sabine Haag, Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.), Schloss Ambras Innsbruck, Wien 2013.

Hantsch 1926

Hugo Hantsch, Jakob Prandtauer. Der Klosterarchitekt des Österreichischen Barock, Wien 1926.

Hartenschneider 1830

Ulrich Hartenschneider, Historische und topographische Darstellung vom Stift Kremsmünster, Wien 1830.

Herbst 1970.

Arnulf Herbst, Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals (Diss.), in: Berichte des historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg (106), Bamberg, 1970, S. 207-344.

Kellner 1957

Altman Kellner, Stift Kremsmünster: Benediktinerabtei in Oberösterreich, München 1957.

Kirchner-Doberer 1948

Erika Kirchner-Doberer, Stift St. Florian, Wien 1948.

Klaus 1916

Julius Klaus, Martin Altomonte: Sein Leben und sein Werk in Österreich, Wien 1916.

Kronbichler 2012

Johann Kronbichler, Wolfgang Huber (Hg.), Paul Troger - Vision und Andacht: Ausstellung zum 250. Todestag, Kat. Ausst. Diözesanmuseums St. Pölten, St. Pölten 2012.

Lechner/Rameder 2012

Gregor M. Lechner, Bernhard Rameder, Österreichs Glorie am Trogerhimmel - die Göttweiger Kaiserstiege. Zum 250. Todesjahr Paul Trogers (1698 - 1762), Kat. Ausst. Benediktinerstift Göttweig, Göttweig 2012.

Lieb 1964

Norbert Lieb, Die barocke Architektur- und Bilderwelt des Stifts Ottobeuren, in: Aegidius Kolb/Herrmann Tüchle (Hg.), Ottobeuren - Festschrift zur 1200-Jahrfeier der Abtei, Augsburg 1964, S. 305-378.

Luger 1969

Walter Luger, Stifte in Oberösterreich und in den angrenzenden Gebieten, Linz 1969.

Matsche 1981

Franz Matsche, Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karl VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des Kaiserstils, in: Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 16/1, Berlin 1981.

Matsche 1997

Franz Matsche, Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen, in: Rainer A. Müller (Hg.), Bilder des Reiches, Sigmaringen 1997, S. 323-357.

Meinecke 1971

Viktoria Meinecke, Die Fresken des Melchior Steidl (Diss.), München 1971.

Meißner 1997

Günther Meißner (Hg.) u.a., Saur Allgemeines Künstlerlexikon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 16, München/Leipzig 1997.

Müller 2002

Rainer A. Müller, Kaisersäle in Oberschwäbischen Reichsabteien: Wetttenhausen, Kaisheim, Salem und Ottobeuren, in: Geistliche Staaten in Oberdeutschland im Rahmen der Reichsverfassung. Kultur, Verfassung, Wirtschaft, Gesellschaft. Ansätze zu einer Neubewertung, Epfendorf 2002, S. 304-327.

Neumüller 1961

Willibrord Neumüller (Hg.), Institut für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes, Gerichtsbezirk und Stift Kremsmünster, Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie, Band I: Kunst und Handwerk in den Kammereirechnungen des Stiftes Kremsmünster 1500 - 1800 , Band II: Anmerkungen und Register, Wien 1961.

Neumüller 1977

Willibrord Neumüller, Informationen des Diözesankunstvereins Linz 1977, 1200 Jahre Stift Kremsmünster. Die Bau- und Restaurierungsmaßnahmen von 1964-1977, Linz 1977, S.122-130.

Neumüller 1980

Willibrord Neumüller, Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereines, Gesellschaft für Landeskunde, Bd.125, II. Berichte, Linz 1980.

Oberhammer 1998

Monika Oberhammer, Pustets Klosterführer: Österreich, Salzburg 1998.

Österreichische Kunsttopographie 1977

Bundesdenkmalamt (Hg.), Österreichische Kunsttopographie Band XLIII. Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, 1. Teil: Das Stift – Der Bau und seine Einrichtung, Wien 1977.

Polleroß 1985

Friedrich Polleroß, Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen. In: Alte und moderne Kunst, Bd. 30, H. 203, Wien 1985, S. 17-27.

Polleroß 1986

Friedrich Polleroß, Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst, in: Feuchtmüller, Rupert (Hg.), Welt des Barock. Katalog zur Oberösterreichischen Landesausstellung 1986 im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Wien 1986, S. 87-104.

Polleroß 1988

Friedrich Polleroß, Die österreichischen Stifte und ihre Bauherren im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 1988.

Pühringer-Zwanowetz 1977

Leonore Pühringer-Zwanowetz, in: Bundesdenkmalamt (Hg.), Österreichische Kunsttopographie Band XLIII. Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, 1. Teil: Das Stift – Der Bau und seine Einrichtung, Wien 1977, S. 341-342/S. 386-398.

Pühringer-Zwanowetz 1977

Leonore Pühringer-Zwanowetz, Die Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster, in: Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs, Bd. 12, Wien 1977.

Raupp 2010

Hans-Joachim Raupp (Hg.), Historien und Allegorien, Münster 2010.

Ressmann 1979

Christine Ressmann, Das Benediktinerstift Göttweig und seine Voraussetzungen in der Klosterbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Wien 1979.

Ripa 1603

Cesare Ripa, Iconologia. Overo descrizione di diverse imagini cauate dall'antichità & di propria inuentione, Rom 1603.

Roth 1964

Benno Roth, Seckau, Geschichte und Kultur 1164-1964, Wien/München 1964.

Schütz 1999

Ilse Schütz, Die barocke Ausschmückung des Kaisersaales und der Sala terrena, in: Stiftsmuseum Klosterneuburg (Hg.), Der Traum vom Weltreich: Österreichs unvollendeter Escorial, Klosterneuburg 1999, S. 37-53.

Sedlmayr 1938

Hans Sedlmayr, Die politische Bedeutung des deutschen Barock, in: Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festschrift für Heinrich von Srbik, München 1938, S. 126-140.

Seitschek/Hutterer/Theimer 2011

Stefan Seitschek, Herbert Hutterer, Gerald Theimer (Hg.), 300 Jahre Karl VI. (1711–1740). Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers, Wien 2011.

Spiriti 2014

Andrea Spiriti, Diego Francesco Carloni di Scarica e la nascita del Rococò, Turin 2014.

Stephan 2010

Peter Stephan, Das Obere Belvedere in Wien: architektonisches Konzept und Ikonographie. Das Schloss des Prinzen Eugen als Abbild seines Selbstverständnisses, Wien/Köln/Weimar 2010.

Strasser 1999

Josef Strasser, Melchior Steidl - Die Zeichnungen: (1657 - 1727), Kat. Ausst. Salzburger Barockmuseum, Salzburg 1999.

Strauß 2008

Elke Strauß, Stifte in Niederösterreich. Ein Beitrag zu ihrer Entwicklung in der Barockzeit, Wien 2008.

Suchy 2008

Petra Suchy, Carlo Innocenzo Carlone in Niederösterreich - Ein Wanderkünstler im politischen und sozialen Umfeld an der Schwelle zum 18. Jahrhundert, Wien 2008.

Telesko 2013

Werner Telesko, Der „Marmorsaal“ im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian. Die Verherrlichung des Türkensiegers Kaiser Karl VI. im Lichte schriftlicher und bildlicher Quellen, in: Jahrbuch des OÖ. Musealvereines Gesellschaft für Landeskunde 158, Wien 2013, S. 211–258.

Turba 1913

Gustav Turba (Hg.), Die Pragmatische Sanktion. Authentische Texte samt Erläuterungen und Übersetzungen, Wien 1913.

Überlacker 2003

Franz Überlacker, Das geschichtliche Umfeld der Künstlerfamilie Altomonte, Österreichs Aufstieg zur Großmacht, in: Illusion & Illustration – Altomonte. Reise in eine 300 Jahre alte Bilderwelt, Ausstellungskatalog des Stiftes Seitenstetten, Seitenstetten 2003, S. 13-33.

Vocelka 2001.

Karl Vocelka, Glanz und Untergang der höfischen Welt: Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat, in: Herwig Wolfram (Hg.) Österreichische Geschichte 1699-1815, Wien 2001.

Vocelka/Heller 1998

Karl Vocelka, Lynne Heller, Die Lebenswelt der Habsburger: Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie, Wien 1998.

Wagner-Rieger 1975

Renate Wagner-Rieger, Gedanken zum fürstlichen Schloßbau des Absolutismus, in: Friedrich Engel-Jonosi/Grete Klingenstein/Heinrich Lutz(Hg.), Fürst, Bürger, Mensch: Untersuchungen zu politischen und soziokulturellen Wandlungsprozessen im vorrevolutionären Europa, Wien 1975, S. 42-70.

Winkelbauer 2003

Thomas Winkelbauer, Ständefreiheit und Fürstenmacht: Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter - Teil 1, in: Herwig Wolfram (Hg.), Österreichische Geschichte 1522-1699, Wien 2003.

Wintersteller 1986

Benno Wintersteller, Das Stift Kremsmünster und seine Sammlungen, in: Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (Hg.), Österreichs Museen stellen sich vor, Bd. 23, Wien 1986, S. 9-15.

Wurzbach 1879

Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Stiff-Streel, Bd. 39, Wien 1879.

Wutzel 1977

Otto Wutzel (Hg.), Benediktinerstift Kremsmünster (Hg.), Amt der Oberösterreichischen Landesregierung (Hg.), 1200 Jahre Kremsmünster: Stiftsführer: Geschichte, Kunstsammlungen, Sternwarte, Linz 1977.

9.1. Online-Quellen:

Archiv der Stadt Linz 2018

Linz - Kultur - Denkmäler - Marx Martin Spaz, Linz 2018.

URL: <http://www.linz.gv.at/archiv/denkmal/Default.asp?action=kuenstler&id=282>
(21.01.2019).

Bieri 2012

Pius Bieri, Diego Francesco Carlone (um 1674-1750), Die Familie Carlone (Carloni) von Scaria, Ausgabe 25.09.17, in: Süddeutscher Barock, Rüti 2012, S. 4-8.

URL: http://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Meister/a-g/Carlone_Diego.html (17.01.2019).

Dabrowska 2008

Alicja Dabrowska, Restaurierungen im Stift Melk 2008-2010, Kaisergang

URL: <http://www.dabrowska.at/projekte/2015/9/5/benediktinerstift-melk> (30.01.2019).

Klimmer 2010

Kerstin Klimmer, Diego Francesco Carlone, Künstlerverzeichnis, 2010, in: Artisti Italiani in Austria, Institut für Kunstgeschichte Innsbruck, Innsbruck 2002.

URL: https://www.uibk.ac.at/aia/carlone_diego%20francesco.htm (17.01.2019).

Menin/Singer 2004

Patrizia Menin, Ursula Singer, Diego Francesco Carlone, Künstlerverzeichnis, 2004, in: Artisti Italiani in Austria, Institut für Kunstgeschichte Innsbruck, Innsbruck 2002.

URL: https://www.uibk.ac.at/aia/carlone_diego%20francesco.htm (17.01.2019).

Mitterhuber/Stevens 2018

Edeltraut Mitterhuber, Ursula Stevens, Diego Francesco Carlone, Biographie, in: Tessiner Künstler in Europa 13.-19. Jahrhundert, Ursula Stevens, Tessin 2012.

URL: <https://www.artisticinesi-ineuropa.ch/deu/carlone-d-f-deu.html> (17.01.2019).

Mutschlechner 2008

Martin Mutschlechner, Habsburger, Wien 2008, in: Die Welt der Habsburger, Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H., Wien 2008.

URL: <http://www.habsburger.net/de/habsburger> (17.01.2019).

Mutschlechner 2008

Martin Mutschlechner, Der Kampf um die Seelen - Habsburg und die Gegenreformation, Pietas Austriaca - Habsburg. Frömmigkeit 1526 - 1739, Wien 2008, in: Die Welt der Habsburger, Wien 2008. URL: <http://www.habsburger.net/de/kapitel/der-kampf-um-die-seelen-habsburg-und-die-gegenreformation> (18.01.2019).

Profanter 2002

Hubert Profanter, Carlo Antonio Carlone, Künstlerverzeichnis 2002, in: Artisti Italiani in Austria, Institut für Kunstgeschichte Innsbruck, Innsbruck 2002.

URL: https://www.uibk.ac.at/aia/carlone_carlo%20antonio.htm (17.01.2019).

10. Abbildungsnachweis

- Abb.1: Foto: Stefan Nöstelthaller, Benediktinerabtei Seckau, Februar 2019.
- Abb.2: Foto: Stefan Nöstelthaller, Benediktinerabtei Seckau, Februar 2019.
- Abb.3: Foto: Stefan Nöstelthaller, Benediktinerabtei Seckau, Februar 2019.
- Abb.4: Foto: Stefan Nöstelthaller, Benediktinerabtei Seckau, Februar 2019.
- Abb.5: Foto: Stefan Nöstelthaller, Benediktinerabtei Seckau, Februar 2019.
- Abb.6: © Lambrechtherhof, URL: <https://www.lambrechtherhof.at/71-Konferenzraeumlichkeiten.html> (02.02.2019).
- Abb.7: Foto: Monika Fahrnberger, 2006, URL: https://www.flickr.com/photos/monika_fahrnberger/237977993/in/album-72157625269881069/ (13.2.2019).
- Abb.8: Foto: Monika Fahrnberger, 2006, URL: https://www.flickr.com/photos/monika_fahrnberger/237978071/in/album-72157625269881069/ (13.2.2019).
- Abb.9: URL: http://www.business-doctors.at/symposium2013/burnout_praevention_galerien/burnout_praevention_st_lambrecht_galerie_teil1/burnout_praevention_st_lambrecht_teil1_foto_galerie.html (5.2.2019).
- Abb.10: Wikimedia Commons, Foto: Hafner, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kloster_Wettenhausen_-_Kaisersaal.jpg (31.1.2019).
- Abb.11: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.12: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.13: Dorn 1931, Tafel 21, Abb.2.
- Abb.14: Dorn 1931, Anhang, Abb.2.
- Abb.15: Österreichische Kunsttopographie 1977, S. 72, Abb.11.
- Abb.16: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.17: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.18: Österreichische Kunsttopographie 1977, S.196-197, Abb. 95e.
- Abb.19: Spiriti 2014, O.S.
- Abb.20: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.21: Spiriti 2014, O.S.
- Abb.22: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.23: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.24: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.

- Abb.25: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.26: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.27: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.28: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.29: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.30: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.31: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.32: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.33: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.34: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.35: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.36: Spiriti 2014, O.S.
- Abb.37: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.38: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.39: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.40: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.41: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.42: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.43: Foto: Heinz Teuerkauf, 2012, URL: <https://www.flickr.com/photos/26095468@N04/7392552710/sizes/l> (11.2.2019).
- Abb.44: Christian Iconography, URL: <http://www.christianiconography.info/Europe%202017/stiftStFlorian/florianGumpp.html> (10.2.2019).
- Abb.45: Marion Romberg und Stefanie Wolf, Arnstorf (Rottal-Inn), Oberes Schloss, in: Wolfgang Schmale (Projektleitung): Erdteilallegorien im Barockzeitalter, Wien, URL: <https://erdteilallegorien.univie.ac.at/erdteilallegorien/arnstorf-rottal-inn-oberes-schloss> (10.2.2019).
- Abb.46: Foto: Anita Pravits, 2016, URL: https://www.flickr.com/photos/anita_pravits/28240937302/in/photostream/ (13.1.2019).
- Abb.47: Foto: Anita Pravits, 2016, URL: https://www.flickr.com/photos/anita_pravits/28240935792/in/photolist-jh1Edi-jh3PGT-K2G7SQ-JfoZRm-Jfo6Vh-JKQUPs-JKTsku-K2ECrJ-JfrD6r-JKVxxQ-K2ybL7-K2ybj5-fAiyY4-iaUKjB-iaW2gn-iaUuKp-jQz8kr-K2ECjQ-wBVmXX-vEyCxi/ (13.1.2019).

- Abb.48: Foto: Anita Pravits, 2016, URL:https://www.flickr.com/photos/anita_pravits/28240937302/in/photostream/ (13.1.2019).
- Abb.49: Foto: Anita Pravis, 2016, URL: https://www.flickr.com/photos/anita_pravits/27730417783/in/photostream/ (13.1.2019).
- Abb.50: Wikimedia Commons, URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Furth_Stift_G%C3%B6ttweig_Innen_Kaiserstiege_Deckenfresko_2.JPG (5.2.2019).
- Abb.51: Compendium Heroicum, URL: <https://www.compendium-heroicum.de/lemma/kunstheld/> (2.2.2019).
- Abb.52: Universität Innsbruck, URL: <https://www.uibk.ac.at/aia/bilder/Carlone/carlone9.jpg> (16.1.2019).
- Abb.53: Compendium Heroicum, URL: <https://www.compendium-heroicum.de/lemma/kunstheld/> (2.2.2019).
- Abb.54: Arts and Culture, URL: https://artsandculture.google.com/streetview/%C3%B6sterreichische-galerie-belvedere-unter-es-belvedere/6gETPsl6sRx9cA?sv_lng=16.379868022744176&sv_lat=48.19654525594019&sv_h=358.8238255829106&sv_p=71.44097113618406&sv_pid=-seH1h1d1HNyJhKyll-gZw&sv_z=0.41205740603331853 (9.2.2019).
- Abb.55: Arts and Culture, URL: https://artsandculture.google.com/streetview/%C3%B6sterreichische-galerie-belvedere-unter-es-belvedere/6gETPsl6sRx9cA?sv_lng=16.379868022744176&sv_lat=48.19654525594019&sv_h=358.8238255829106&sv_p=71.44097113618406&sv_pid=-seH1h1d1HNyJhKyll-gZw&sv_z=0.41205740603331853 (9.2.2019).
- Abb.56: Strasser 1999, S. 30, Kat.3.
- Abb.57: Web Gallery of Art, URL: <https://www.wga.hu/framees.html?/html/r/reni/1/aurora.html> (10.2.2019).
- Abb.58: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.59: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.60: Vanessa Tasmin Wolf, Guntramsdorf.
- Abb.61: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.62: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.63: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.

- Abb.64: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.65: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.66: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.67: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.68: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.69: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.70: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.71: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.72: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.73: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.74: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.75: Spiriti, 2014. O.S.
- Abb.76: © Kunsthistorisches Museum Wien, URL: www.khm.at/de/object/47e1aafc44/ (9.2.2019).
- Abb.77: Wikimedia Commons, URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei: Innsbruck_Schloss_Ambras_Hochschloss_Innen_Spanischer_Saal_03.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Innsbruck_Schloss_Ambras_Hochschloss_Innen_Spanischer_Saal_03.jpg) (2.2.2019).
- Abb.78: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek, URL: <https://www.zi.fotothek.org/objekte/19070338/001-19070338/027-001-19070338> (5.2.2019).
- Abb.79: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek, URL: <https://www.zi.fotothek.org/objekte/19070339/001-19070339> (5.2.2019).
- Abb.80: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek, URL: <https://www.zi.fotothek.org/objekte/19070338/004-19070338/005-004-19070338> (5.2.2019).
- Abb.81: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek, URL: <https://www.zi.fotothek.org/objekte/19070338/003-19070338/008-003-19070338> (5.2.2019).
- Abb.82: World Hertiage Blod, URL: <https://worldheritage-blog.com/bares-ii-kaisersaal-r-2-51/> (11.2.2019).
- Abb.83: Universität Bamberg, URL: <https://www.uni-bamberg.de/forschung/forschungsprofil/erschliessung-erhalt-kultugut/dossier/artikel/univers-forschung-mai-2018/> (9.2.2019).
- Abb.84: © Bayrische Schlösserverwaltung, URL: <http://www.residenz-bamberg.de/deutsch/residenz/kaisers.htm> (5.2.2019).

- Abb.85: © Bayrische Schlösserverwaltung , URL: <https://www.bavaria.by/wp-content/uploads/2018/01/bamberg-residenz-kaisersaal.jpg> (4.2.2019).
- Abb.86: © Bayrische Schlösserverwaltung, URL: <http://www.residenz-bamberg.de/deutsch/residenz/kaisers.htm> (5.2.2019).
- Abb.87: © Bayrische Schlösserverwaltung, URL: <http://www.residenz-bamberg.de/deutsch/residenz/kaisers.htm> (5.2.2019).
- Abb.88: Wikimedia Commons, URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Stift_Melk_Museumskorridor.JPG (13.1.2019).
- Abb.89: © Stift Melk, URL: <http://www.dabrowska.at/projekte/2015/9/5/benediktinerstift-melk> (12.1.2019).
- Abb.90: © Stift Melk, URL: <http://www.dabrowska.at/projekte/2015/9/5/benediktinerstift-melk> (12.1.2019).
- Abb.91: © Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft mbH, URL: https://www.schloss-laxenburg.at/ONLWYSIWYG/IMG/presse_schloss_laxenburg_franzensburg_habsburgersaal.jpg (5.1.2019).
- Abb.92: © Bundesmobilienvverwaltung, URL: https://www.habsburger.net/files/styles/large/public/originale/habsburgersaal_in_der_franzensburg_laxenburg_20._jahrhundert_fotografie_original.jpg?itok=WiC1EuXU (6.1.2019).
- Abb.93: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.94: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.95: Spiriti, 2014, O.S.
- Abb.96: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.97: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.98: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.99: Spiriti, 2014, O.S.
- Abb.100: Spiriti, 2014, O.S.
- Abb.101: Spiriti, 2014, O.S.
- Abb.102: Universität Bergamo, 2007/2008, URL: http://lartte.sns.it/ripa/Iconologia_db/dettagli.php?idrecord=../ripa_img/1611/b/R163.gif (28.12.2018).
- Abb.103: URL: <http://www.kunstdirekt.net/Symbole/allegorietugend.htm> (29.12.2018).
- Abb.104: Spiriti, 2014, O.S.
- Abb.105: Spiriti, 2014, O.S.

- Abb.106: © The Trustees of the British Museum, URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=56612001&objectId=1436311&partId=1 (29.12.2018).
- Abb.107: © Archiv 1133.at, Oktober 2010, URL: https://www.1133.at/files/Bilder/Events/2010-10-01_Karlskirche/00000005486.jpg (08.03.2019).
- Abb.108: Spiriti, 2014, O.S.
- Abb.109: URL: <http://www.kunstdirekt.net/Symbole/allegorietugend.htm> (29.12.2018).
- Abb.110: Staatliche Kunstsammlung Dresden, URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/3055370> (29.12.2018).
- Abb.111: Spiriti, 2014, O.S.
- Abb.112: Spiriti, 2014, O.S.
- Abb.113: Spiriti, 2014, O.S.
- Abb.114: Spiriti, 2014, O.S.
- Abb.115: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.116: Foto: Vanessa Tasmin Wolf, Kremsmünster.
- Abb.117: Foto: Gerhard Buchergger, 2009, URL: http://www.stamps-briefmarken.at/schoene_plaetze_stflorian_stift.html (9.2.2019).
- Abb.118: © Stift St. Florian, URL: <http://www.stift-st-florian.at/stift-st-florian/marmorsaal.html> (2.2.2019).
- Abb.119: Wikimedia Commons, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sankt_Florian_Stift_St._Florian_Innen_Marmorsaal_3.JPG (3.2.2019).
- Abb.120: Wordpress, URL: <https://beschphoto.files.wordpress.com/2015/04/5.jpg> (9.2.2019).
- Abb.121: Wordpress, URL: <https://beschphoto.files.wordpress.com/2015/04/5.jpg> (9.2.2019).
- Abb.122: Wikipedia, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Stift_Melk#/media/File:Stift_Melk_Marmorsaal_1.JPG (10.2.2019).
- Abb.123: Wikipedia, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Stift_Melk#/media/File:Stift_Melk_Marmorsaal_Deckenfresko.JPG (10.2.2019).
- Abb.124: © Stift Melk, URL: http://www.stiftmelk.at/Pages_melk/stiftsmuseum.html (9.2.2019).

- Abb.125: URL: <https://www.myheimat.de/hannover-gross-buchholz/freizeit/stift-melk-besichtigung-des-museums-der-marmorsaal-m1864087,2354906.html>
(2.2.2019).
- Abb.126: © Abtei Ottobeuren, URL: <https://abtei-ottobeuren.de/museum/index.html>
(2.2.2019).
- Abb.127: Foto: Reinhold Möller, 2015, URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Ottobeuren-Kaisersaal-Fresko-6289080-PS.jpg> (8.2.2019).
- Abb.128: Stadtbild Deutschland, URL: http://abload.de/image.php?img=42_kaisersaaluaoj4.jpg (10.2.2019).
- Abb.129: © Stift Klosterneuburg, URL: <https://www.stift-klosterneuburg.at/marmorssal-2/> (3.1.2019).
- Abb.130: Wikipedia, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Stift_Klosterneuburg_Marmorsaal_Fresko.JPG (1.2.2019).

11. Abbildungen



Abb. 1: Benediktinerabtei Seckau, Kaisersaal, Sebastiano Carlone ?, 1640-1660



Abb. 2: Benediktinerabtei Seckau, Kaisersaal, Stuckdecke, Taddeo Galli, Matteo Camin, 1660, Detail: Doppeladler & Wappentier



Abb. 3: Benediktinerabtei Seckau, Kaisersaal, Stuckdecke, Taddeo Galli, Matteo Camin, 1660, Detail: Kronen



Abb. 4: Benediktinerabtei Seckau, Kaisersaal, Stuckdecke, Taddeo Galli, Matteo Camin, 1660, Detail: Wappen Carinthia



Abb. 5: Benediktinerabtei Seckau, Kaisersaal, Stuckdecke, Taddeo Galli, Matteo Camin, 1660, Detail: Wappen Austria und Stiria, Kaiserkrone und Porträt Kaiser Ferdinands III.

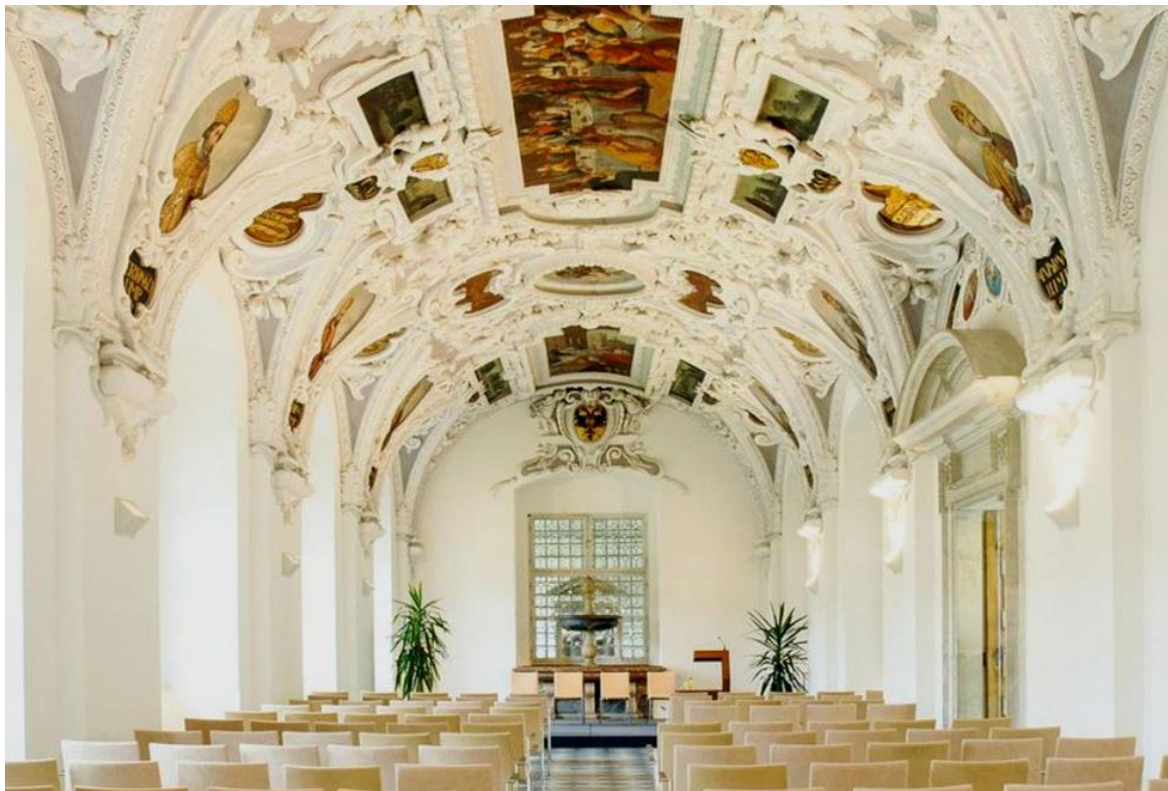


Abb. 6: Benediktinerstift St. Lambrecht, Kaisersaal, Dominico Sciascia, 1640-45



Abb. 7: Benediktinerstift St. Lambrecht, Kaisersaal, Stuckdecke, Taddeo Galli, Matteo Camin, 1643-45



Abb. 8: Benediktinerstift St. Lambrecht, Kaisersaal, Deckenfresko, Hochzeit von Kana, Melchior Mayr, 1645



Abb. 9: Benediktinerstift St. Lambrecht, Kaisersaal, Stuckdecke, Detail: Kaiser Ferdinand III., Melchior Mayr, 1645



Abb. 10: Dominikanerinnenkloster (ehem. Reichsabtei) Wettenhausen, Kaisersaal, Michael Thumb, 1695, Stuck: Matthäus Gigl I.



Abb. 11: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Carlo Antonio Carlone, 1694

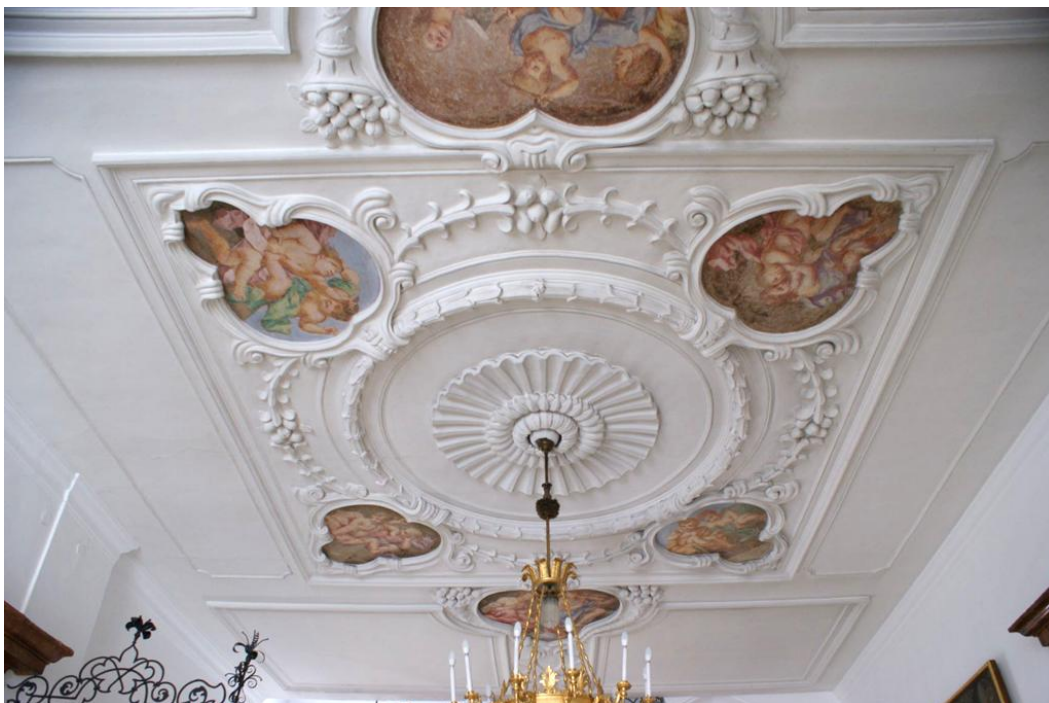


Abb. 12: Benediktinerstift Kremsmünster, Gastrakt, Stuckdecke, 1672, Vestibül vor dem Kaisersaal

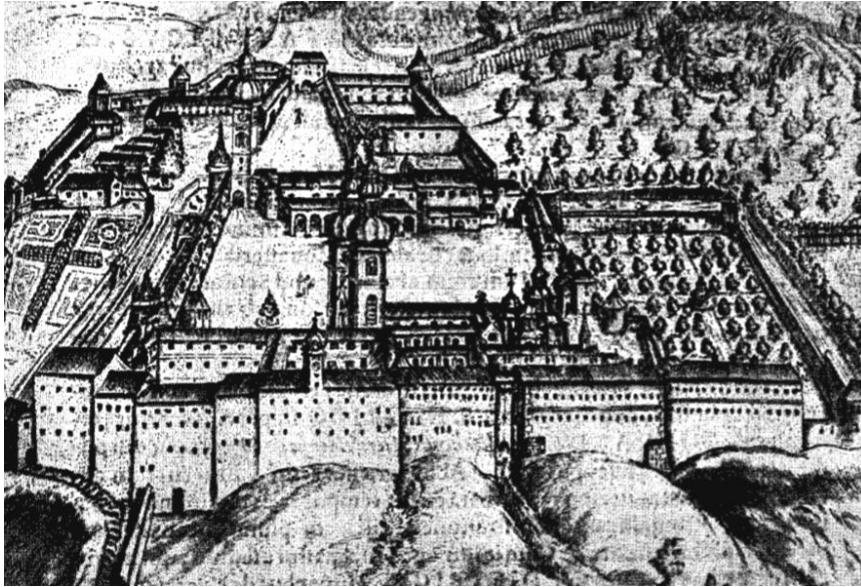


Abb. 13: Ansicht des Stiftes Kremsmünster 1638, Kupferstich von Breutter, Monasteriologia, Carolus Stengelius

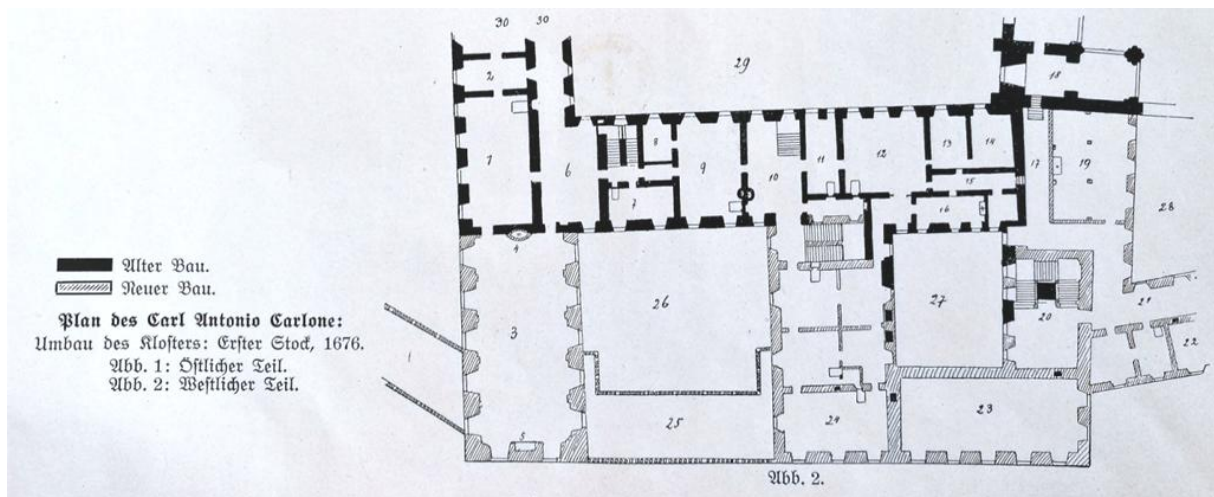


Abb. 14: Plan von Carlo Antonio Carlone, Umbau des Klosters: erster Stock, 1676, mit Kaisersaal (3) und Galerie (25)



Abb. 15: Das Stift von Sünden, Kupferstich, Detail, Matthäus Küsell nach Clemens Beuttler, 1677



Abb. 16: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, 1694, Portale & Kamin



Abb. 17: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Portal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Detail: Stuckwappen,

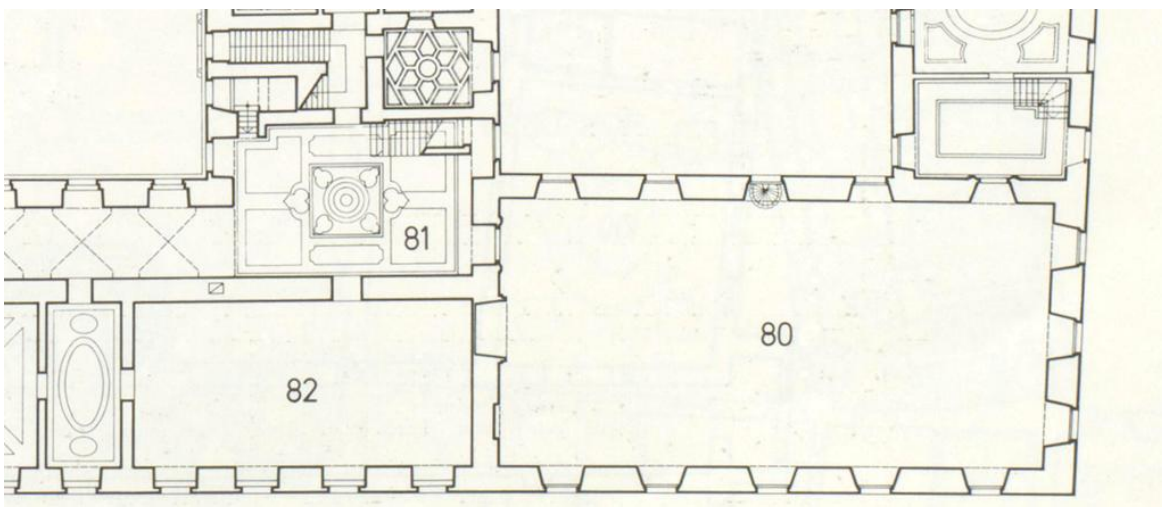


Abb. 18: Benediktinerstift Kremsmünster, Innere Stiftnanlage, westlicher Teil, Grundriss des ersten Obergeschosses, Detail: Kaisersaal (80), Vestibül (81) und angrenzender Wintersaal (82).



Abb. 19: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Quadratische Oberfenster, östliche Längsseite, Verbindung zur Bibliothek



Abb. 20: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Deckenfresko Melchior Steidl, 1696, Triumph des Phoebus Apoll



Abb. 21: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Stuckkartusche, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Gesims, Saalecke



Abb. 22: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Detail: Balustrade und Himmel



Abb. 23: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Schmalseiten, Detail: Scheinarchitektur



Abb. 24: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Detail: Tierdarstellungen



Abb. 25: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Deckenfresko, Melchior Steidl 1696, Detail: Phoebus Apoll



Abb. 26: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Deckenfresko, Melchior Steidl 1696, Detail: Aurora



Abb. 27: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Detail: Mondgöttin Luna



Abb. 28: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Detail: Jagdgöttin Diana



Abb. 29: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Detail: Tierkreiszeichen



Abb. 30: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Flora, Allegorie des Frühlings



Abb. 31: Benediktinerstift Kremsmünster, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Flora, Detail: männliche Figurengruppe



Abb. 32: Benediktinerstift Kremsmünster, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Flora, Detail: weibliche Figurengruppe



Abb. 33: Benediktinerstift Kremsmünster, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Flora, Detail: Medaillon Flora & Zephyr



Abb. 34: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Ceres, Allegorie des Sommers



Abb. 35: Benediktinerstift Kremsmünster, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Ceres, Detail: Medaillon, Ceres



Abb. 36: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Stuckmedaillon Wandnische, , Diego Francesco Carlone, 1719-20, Demeter, Göttin der Fruchtbarkeit und Ernte



Abb. 37: Benediktinerstift Kremsmünster, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Ceres, Detail: Botafumeiro



Abb. 38: Benediktinerstift Kremsmünster, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Bacchus, Allegorie des Herbstes



Abb. 39: Benediktinerstift Kremsmünster, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Bacchus, Detail: männliche Figur und Putte



Abb. 40: Benediktinerstift Kremsmünster, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Bacchus, Detail: Medaillon, Bacchus & Ariadne



Abb. 41: Benediktinerstift Kremsmünster, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Vulkanos, Allegorie des Winters



Abb. 42: Benediktinerstift Kremsmünster, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1696, Vulkanos, Detail: Medaillon Vulkanos



Abb. 43: Schloss Lustheim, Deckenfresko, Francesco Rosa (Mittelfresko) und Antonio Maria Bernardi (Scheinarchitektur), 1686-87, Erhebung Dianas zu Göttin der Jagd



Abb. 44: Stiftskirche St. Florian, Deckenfresko, Johann Anton Gump, Melchior Steidl, 1690-95, Brückensturz des Hl. Florian



Abb. 45: Arnstorf, Oberes Schloss, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1715, Ausschnitt: Phoebe Apollo,



Abb. 46: Benediktinerabtei Altenburg, Marmorsaal, Deckenfresko, Paul Troger, 1736, Phoebe Apollo



Abb. 47: Benediktinerabtei Altenburg, Marmorsaal, Deckenfresko, Paul Troger, 1736, Detail: Element Erde



Abb. 48: Benediktinerabtei Altenburg, Marmorsaal, Deckenfresko, Paul Troger, 1736, Detail: Apollo und Element Luft



Abb. 49: Benediktinerabtei Altenburg, Marmorsaal, Kaminrelief, Johann Michael Flor (?)/ Johann Christoph Kirschner (?), 1735, Vestalin hütet das göttliche Feuer



Abb. 50: Benediktinerstift Göttweig, Kaiserstiege, Paul Troger, 1739, Ausschnitt: Kaiser Karl VI. als Apollo im Sonnenwagen



Abb. 51: Unteres Belvedere Wien, Marmorsaal, Deckenfresko, Martino Altomonte, 1716, Apotheose des Prinz Eugen



Abb. 52: Unteres Belvedere Wien, Marmorsaal, Deckenfresko, Martino Altomonte, 1716, Detail: Phoebus Apoll



Abb. 53: Unteres Belvedere Wien, Marmorsaal, Deckenfresko, Martino Altomonte, 1716, Detail: Prinz Eugen & Merkur

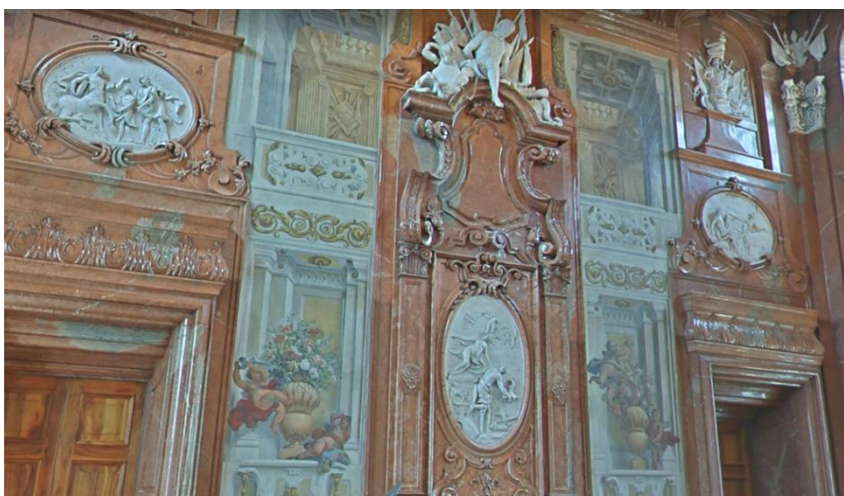


Abb. 54: Unteres Belvedere Wien, Marmorsaal, Detail: Medaillons mit Szenen aus dem Leben Apollos



Abb. 55: Unteres Belvedere Wien, Marmorsaal, Detail: Kriegstrophäen



Abb. 56: Melchior Steidl, Entwurf für die Rahmung eines Deckenfreskos



Abb. 57: Palazzo Rospigliosi, Rom, Fresko, Guido Reni, 1614, Aurora



Abb. 58: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Abtwappen Alexander II. Strasser



Abb. 59: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Stuckkartusche unter Porträt von Joseph I., Emblem: AMORE ET TIMORE und Devise: Schwert von Lorbeer umwunden, darüber Auge in Strahlenglorie

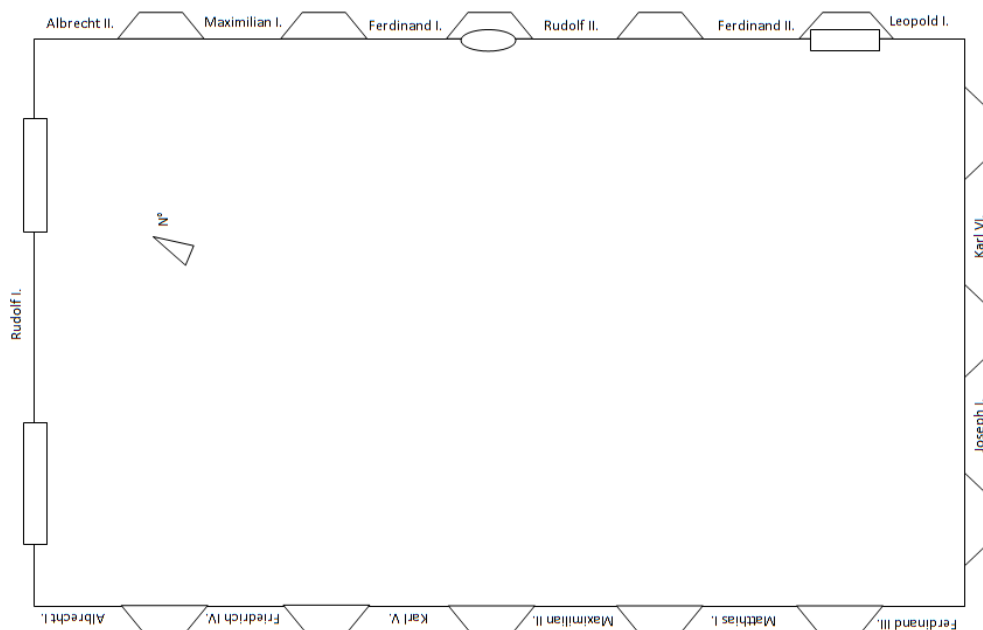


Abb. 60. Grundriss Kaisersaal, Stift Kremsmünster, Anordnung der Kaiserporträts



Abb. 61: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Nordwand, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, König Rudolf I.



Abb. 62: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, König Albrecht I.



Abb. 63: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, König Albrecht II.



Abb. 64: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, Kaiser Friedrich IV.



Abb. 65: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, Maximilian I.



Abb. 66: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand., Martino Altomonte, 1721, Kaiser Karl V.



Abb. 67: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, Kaiser Ferdinand I.



Abb. 68: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, Kaiser Maximilian II.



Abb. 69: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, Kaiser Rudolf II.



Abb. 70: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, Kaiser Matthias I.



Abb. 71: Benediktiner Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, Kaiser Ferdinand II.



Abb. 72: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, Kaiser Ferdinand III.



Abb. 73: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, Kaiser Leopold I.



Abb. 74: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, Kaiser Joseph I.



Abb. 75: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Öl auf Leinwand, Martino Altomonte, 1721, Kaiser Karl VI.



Abb. 76: *Imagines gentis Austriacae*, Francesco Terzio, Kuperstich, Innsbruck, 1558/69, 54,2 cm x 38,7 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. Kunstkammer 6614

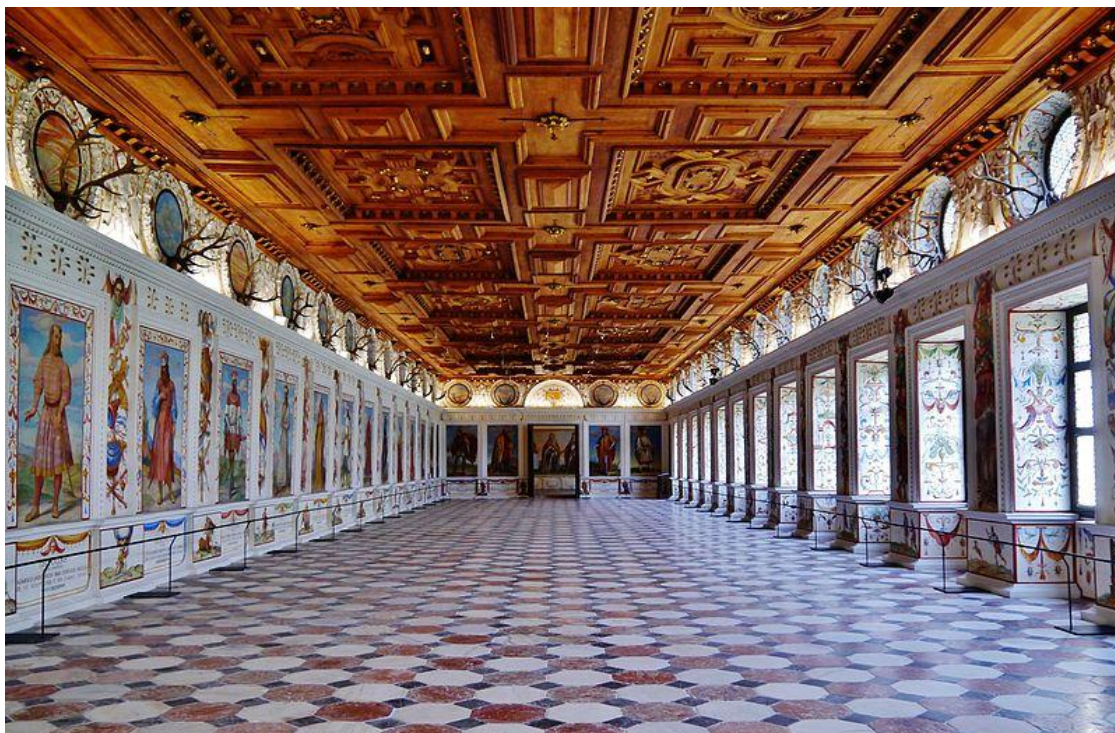


Abb. 77: Schloss Ambras, Innsbruck, Spanischer Saal, 1569 – 1572



Abb. 78: Schloss Ambras Innsbruck, Spanischer Saal, Fresko Giovanni Battista Fontana, 1569-72, Erzherzog Ferdinand II.



Abb. 79: Schloss Ambras Innsbruck, Spanischer Saal, Franz Michael Hueber, 1719, Porträt Kaiser Karl VI.



Abb. 80: Schloss Ambras Innsbruck, Spanischer Saal, Fresko, Giovanni Battista Fontana, 1569-71, Justitia



Abb. 81: Schloss Ambras Innsbruck, Spanischer Saal, Fresko, Giovanni Battista Fontana, 1569-71, Romulus und Remus beobachten den Vogelflug



Abb. 82: Neue Residenz Bamberg, Kaisersaal, Melchior Steidl, 1709-1709



Abb. 83: Neue Residenz Bamberg, Kaisersaal, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1707-09, Triumph der Sapientia



Abb. 84: Neue Residenz Bamberg, Kaisersaal, Deckenfresko, Melchior Steidl, 1707-09, Detail: Alexander der Große und das griechische Weltreich



Abb. 85: Neue Residenz Bamberg, Kaisersaal, Wandfresko, Melchior Steidl 1707-09, Porträts Heinrich II. & Rudolf I.



Abb. 86: Neue Residenz Bamberg, Kaisersaal, Fensternische, Wandfresko, Melchior Steidl, 1707-09, Büste des Gaius Julius Caesar, Wahlspruch: Veni Vidi Vici



Abb. 87: Neue Residenz Bamberg, Kaisersaal, Wandfresko, Melchior Steidl, 1707-09, Porträt Albrecht I.



Abb. 88: Benediktinerstift Melk, Stiftsmuseum, Kaisergang



Abb. 89: Benediktinerstift Melk, Kaisergang, Öl auf Leinwand, Franz Josef Krämer, 1749-59, Porträt Kaiser Karl V.



Abb. 90: Benediktinerstift Melk, Kaisergang, Öl auf Leinwand, Franz Josef Krämer, 1749-59, Porträt König Rudolf I.



Abb. 91: Laxenburg, Franzensburg, Habsburgersaal, um 1800



Abb. 92: Laxenburg, Franzensburg, Habsburgersaal, um 1800, Detail: Marmorstatuen der Kaiser mit Lünetten



Abb. 93: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Stuckdekoration Wandnische, florales Bandelwerk



Abb. 94: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Putten und Namensschild über Porträt Maximilians I.

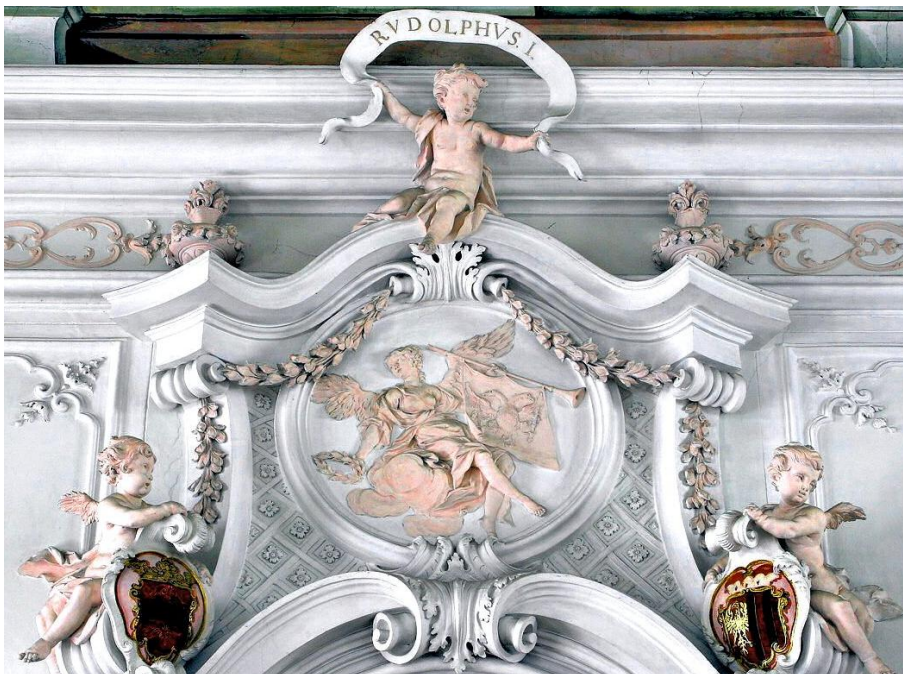


Abb. 95: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Porträt König Rudolf I., Stuckdekoration, Wappenhaltende Putten, Mediallon mit Flachrelief: Gloria, Namensband



Abb. 96: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Porträt König Rudolf I., Stuckdekoration, Ecclesia



Abb. 97: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Porträt König Rudolf I., Stuckdekoration, Imperia



Abb. 98: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Stuckdekoration Gesims, Cherubskopf



Abb. 99: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Stuckdekoration Fensternische, Caesaren-Büste, Medaillon mit Flachrelief: Tugenden



Abb. 100: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Stuckdekoration Fensternische, Büste von Agrippina d.J. (?),



Abb. 101: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20 Fensternische, Stuck Flachrelief, Allegorie des katholischen Glaubens



Abb. 102: Cesare Ripa, Iconologia, Padua 1611, „Fede Cattolica“, S.163



Abb. 103: Jost Amman, Holzschnitt, „Fortitudo“, Frankfurt am Main, 1599



Abb. 104: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Fensternische, Stuck Flachrelief, „Fortitudo“ - Allegorie der Stärke/ Tapferk



Abb. 105: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Fensternische, Flachrelief, „Spes“ – Allegorie der Hoffnung



Abb. 106: Hans Burgkmair d.Ä., Holzschnitt, um 1510, 15,8 cm x 7,1 cm, Hoffnung, Teil der Sieben Tugenden



Abb. 107: Karlskirche Wien, Johann Michael Rottmayr, 1725-30, Ausschnitt aus dem Kuppelfresko: die Hoffnung



Abb. 108: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Fensternische, Flachrelief, „Justitia“ - Allegorie der Gerechtigkeit



Abb. 109: Jost Amman, Holzsnit, „Justitia“ Frankfurt am Main, 1599,



Abb. 110: Jost Amman, Holzsnit, „Temperantia“, Frankfurt am Main, 1599



Abb. 111: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Diego Francesco Carlone, 1719-20, Fensternische, Flachrelief, „Temperantia“ – Allegorie der Mäßigung



Abb. 112: Benediktinerstift Lambach, Refektorium, Stuck, Diego Francesco Carlone, 1708



Abb. 113: Benediktinerstift Lambach, Refektorium, Wandnische, vergoldete Stuckreliefs, Diego Francesco Carlone, 1709, S. Ignatius Loyola flankiert von Tugenden



Abb. 114: Benediktinerstift Lambach, Refektorium, Wandnische, vergoldetes Stuckrelief, Diego Francesco Carlone, 1709, „Sapientia“ – Allegorie der Weisheit



Abb. 115: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Bronzeluster, um 1800



Abb. 116: Benediktinerstift Kremsmünster, Kaisersaal, Wandbrunnen mit Hundestatue, Johann Baptist Spaz, um 1720



Abb. 117: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Blick auf die Fassade des Marmorsaals, Hofseite



Abb. 118: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Marmorsaal, Jakob Prandtauer, 1719-22

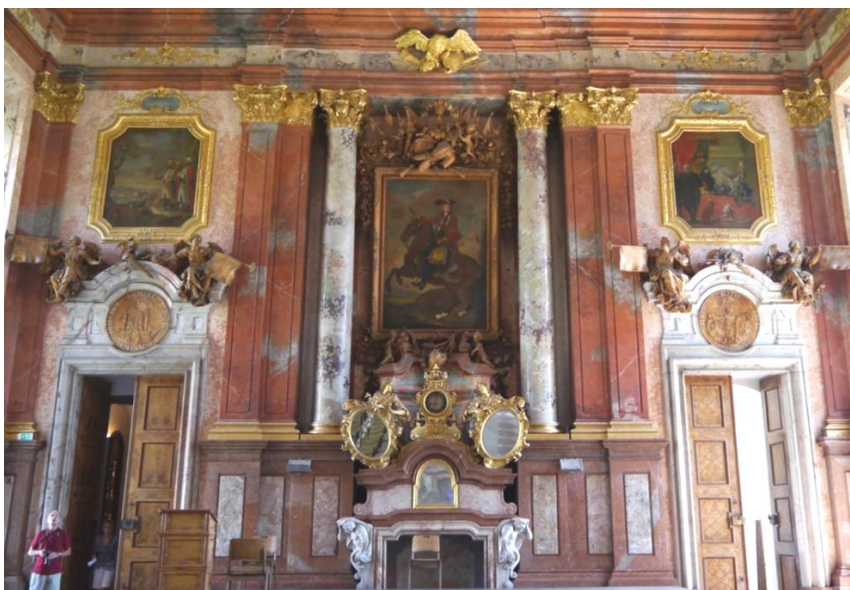


Abb. 119: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Marmorsaal, Blick auf Schmalseite: Portale mit Supraporten, Reiterbild des Prinz Eugen von Bartolomeo Altomonte, 1728/29, Öl auf Leinwand



Abb. 120: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Marmorsaal, Deckenfresko, Martino und Bartolomeo Altomonte, 1723, Die Verherrlichung der Siege Kaiser Karls VI.



Abb. 121: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Marmorsaal, Deckenfresko, Martino und Bartolomeo Altomonte, 1723, Die Verherrlichung der Siege Kaiser Karls VI., Detail: Kaiser Karl VI. als Jupiter victor thront vor Austria und Hungaria; Flagge mit Aufschrift: IMPERIUM SINE FINE DED



Abb. 122: Benediktinerstift Melk, Marmorsaal, Jakob Prandtauer, 1715



Abb. 123: Benediktinerstift Melk, Marmorsaal, Deckenfresko, Paul Troger, 1731, Herkules Pallas Athene auf dem Löwenwagen



Abb. 124: Benediktinerstift Melk, Marmorsaal, Jakob Prandtauer, 1715, Fassade, Abschluss des Südflügels



Abb. 125: Benediktinerstift Melk, Marmorsaal, Jakob Prandtauer, 1715, Inschrift über Portal



Abb. 126: Benediktinerabtei (ehem. Reichsabtei) Ottobeuren, Kaisersaal, Carlo Andrea Maini, 1723



Abb. 127: Benediktinerabtei (ehem. Reichsabtei) Ottobeuren, Kaisersaal, Deckenbild (Secco Malerei), Jacob Carl Stauder, 1723–1724, Die Krönung Karls des Großen zum Kaiser



Abb. 128: Benediktinerabtei Ottobeuren, Kaisersaal, Anton Sturm, 1723, vergoldete Statuen der Habsburger Regenten



Abb. 129: Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, Marmorsaal, 1730-1860



Abb. 130: Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, Marmorsaal, Deckenfresko, Daniel Gran (Mittelbild), 1749, Domenico Francia (Scheinarchitektur), 1756, Allegorie auf die Glorie des Hauses Österreich

Abstract

Die österreichische Kunstlandschaft des 17. und 18. Jahrhunderts war maßgeblich geprägt von prunkvoll ausgestatteten Festsälen, die besonders im Gebiet des österreichischen Kaiserreiches dem regierenden Hause Habsburg huldigten. Der wirtschaftliche Aufschwung, welcher vorwiegend auf die siegreiche Gegenreformation und das Ende der kriegesischen Auseinandersetzungen mit den Osmanen zurückzuführen ist, führte ab Mitte des 17. Jahrhundert zu einer künstlerischen Blüte und einer Welle der Barockisierung in den österreichischen Stiften und Klöstern. Die Repräsentationslust der Stiftsvorsteher drückte sich in prächtigen Stiftsanlagen aus, in denen das Kaiserhaus eine wichtige Rolle einnahm. Die Errichtung eines Kaisertraktes samt Kaisersaal und Kaiserzimmern war in den barocken Stiftsgebäuden fortan üblich. So wurde auch im Benediktinerstift Kremsmünster im Jahr 1694 ein Kaisersaal erbaut, welcher durch die Umgestaltungen 1720 sein heutiges prachtvolles Aussehen erhielt. Dieser ist Gegenstand der vorliegenden Forschungsarbeit. Der Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster erhält durch sein frühes Entstehungsdatum kunsthistorische Bedeutung, denn er gilt als einer der ersten barocken Festsäle in monastischer Umgebung, die dem Hause Habsburg huldigen. Durch sein imperiales Ausstattungsprogramm nimmt er eine Vorreiterrolle in der Entwicklungsgeschichte der barocken Kaisersäle in Österreich ein. Zu den künstlerischen Errungenschaften, die im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster vollbracht wurden zählen das monumentale Deckenfresko von Melchior Steidl (1696) sowie die Porträtserie der Regenten aus dem Hause Habsburg von Martino Altomonte (1721). Das Zusammenspiel der verschiedenen Ausstattungselemente macht den Kaisersaal zu einem einzigartigen Zeitzeugen der österreichischen Barockkunst. Die dort angewendeten Gestaltungsprinzipien wurden für die Gestaltung der barocken Kaisersäle des 18. Jahrhunderts übernommen und weiterentwickelt.