

Friedrich Polleroß

AUFTRAGGEBER UND FUNKTIONEN BAROCKER KUNST IN ÖSTERREICH

»Pietas« & »Magnificentia«: Landesfürsten

Das heutige Österreich gehörte um 1600 zu mehreren Herrschaftsgebieten: Nieder- und Oberösterreich (ohne Innviertel) standen gemeinsam mit Böhmen und Ungarn (mit dem Burgenland) unter der Herrschaft des Kaisers, der bis 1617 in Prag residierte. Steiermark und Kärnten bildeten mit heute in Slowenien, Kroatien und Italien liegenden Gebieten Innerösterreich. Tirol und das um Freiburg i.Br. liegende Vorderösterreich unterstanden der Tiroler Linie des Hauses Habsburg.¹ Salzburg war hingegen bis 1816 ein selbständiges Fürsterzbistum und dort kam es auch sehr früh zu einer prachtvollen Entfaltung frühbarocker Kunst. Dies lag einerseits an den dafür besonders geeigneten politischen Umständen und Personen, andererseits wohl am direkten Vorbild Roms: Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau war ein Neffe von Papst Pius IV. Medici, und Erzbischof Paris Graf Lodron besuchte 1612 die Tiberstadt. Lodron stellte sich nicht nur mit der Gründung eines »Schneeherrenstiftes« in die römische Tradition, sondern ließ sich auch auf dem Altar dieser Stiftung als Papst Liberius beim Bau der Kirche S. Maria Maggiore darstellen (Abb. 4).²

Das Fest zur Domweihe im Jahre 1628 war wie der Bau selbst (Kat. 1) eine machtvolle Demonstration der katholischen Reform und ebenso zukunftsweisend durch die Einbeziehung aller Künste und sozialen Schichten wie durch die Verbindung von weltlichem Zeremoniell und religiöser Propaganda.³ Die Übertragung der Reliquien des Bistums- patrones erfolgte unter dem sprichwörtlichen Klang von Pauken und Trompeten und in Begleitung von Kavallerie, Zünften und Bruderschaften mit Fahnen, Kruzifixen, Laternen sowie Bruderschaftsstäben. Drei Triumphwagen präsentierten in »lebenden Bildern« Himmel und Fegefeuer, die Salzburger Stadtheiligen sowie in einer Landschaft mit echten Weinstöcken »Christus in der Kelter«, dessen blutende Wunden an die Affekte der Zuschauer appellierten. Universität, Stadt, Erzbischof, Domkapitel sowie Benediktiner



4 Fra Arsenio Mascagni, Erzbischof Paris Lodron als Papst Liberius, Ausschnitt, um 1630, Salzburg, Dom

hatten jeweils einen Triumphbogen errichtet, und mit der 53-stimmigen Festmesse eines römischen Komponisten wurde auch in der Musik der neue polyphon-barocke Stil vorgeführt, so daß »die Herzen der Zuhörer vor Freude bebten«. Eine Komödie der neugegründeten Universität führte »Der Salzburgerischen Kirchen erster Anfang, Aufnehmen und jetzige Majestät« vor. Die Schlußapotheose zeigte das Innere des Domes, über dem sich der Himmel öffnete, also eine Vorwegnahme späterer Deckenmalerei. Abschließend führten ein Feuerwerk-Schaukampf an der Salzach den Sieg der katholischen Seite und die Pastorale »Magdalena, die Sünderin« im Hellbrunner Steintheater barocke Affektlehre vor.

Die großzügige Neuordnung der Salzburger Innenstadt verlieh der Verfassung des geistlichen Staates architektonisch Ausdruck: Zeigen die schlichten und einheitlichen Domherrenhöfe im Schatten von Dom und Residenz die Unterordnung des Domkapitels unter die Macht des Fürsterzbischofs, fand der Nepotismus seinen Ausdruck in den Palästen des Landesfürsten für seinen Bruder am anderen Salzachufer (heute Universität).⁴ Als Santino Solari die Stadt 1621–1645 mit einem Befestigungsgürtel umgab, wurden die Stadttore und Türme nach Heiligen benannt und damit die militärische mit einer transzendenten Schutzfunktion ver-



5 Salzburg, Kunstkammer der Fürsterzbischöfe in den Dombögen, um 1670



6 G. P. de Pomis, Allegorie auf die Gegenreformation Ferdinands II., Ölgemälde, um 1614, Graz, Landesmuseum Joanneum

bunden.⁵ Die 1641 auf einem Grazer Thesenblatt unter dem Titel »Pietas & Magnificentia« verherrlichte Bautätigkeit des Landesfürsten⁶ wurde jedoch mit der zunehmenden Verarmung der Untertanen bezahlt, so daß sich 1629 die Ärmsten der Armen nur mehr von Heu und Streu ernähren konnten. 1645 kam es daher im Zillertal und anderen Gebieten zu Revolten der Bauern gegen die Steuerbelastung.⁷ Die Lodron folgenden Erzbischöfe beschränkten sich daher auf die Vollendung und Ausstattung der Bauten. Guidobald Graf Thun (reg. 1654–1668) verschönerte die Stadt mit Brunnen (Kat. 224) und ließ die Dombögen errichten, wo die erzbischöfliche Kunstkammer und die Gemäldegalerie eingerichtet wurden (Abb. 5).⁸

Der Salzburger Landesfürst folgte damit wohl dem Vorbild des kaiserlichen Hofes, an dem Kunstsammlungen eine besondere Rolle spielten. Davon abgesehen standen jedoch in den habsburgischen Residenzen Wien und Innsbruck in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Kirchen- und nicht Residenzbauten im Vordergrund. Der von den Jesuiten erzogene und 1619 zum Kaiser gekrönte Ferdinand II. war persönlich von Frömmigkeit geprägt und politisch ein Vertreter des konfessionellen Absolutismus. Seine Rekatholisierung betraf neben Böhmen vor allem das von den Bayern besetzte Oberösterreich, wo es 1626 zum Bauernaufstand kam, sowie Innerösterreich, wo 1628–1630 rund achthundert protestantische Adelige ins Exil getrieben wurden. Parallel zu diesen personell-politischen Veränderungen ergriff man institutionelle Maßnahmen zur Verbreitung der katholischen Lehre.⁹ Nach dem als göttliche Fügung gefeierten Sieg am »Weißer Berg« bei Prag hatte der Kaiser 1620 die Stiftung von Karmeliterkirchen gelobt, und in den nächsten Jahren folgten Kirchen und Kollegien anderer Orden. Die Ideologie der »Pietas Austriaca«¹⁰ wurde jedoch schon um 1614 durch den Grazer Hofmaler Giovanni Pietro de Pomis visualisiert: Als Personifikation der Gerechtigkeit triumphiert der Herrscher gemeinsam mit der Göttin der Weisheit über Lüge und Laster (Abb. 6).

Zu den kaiserlichen Beiträgen für den Kirchenbau kamen später Stiftungen von Altären oder ganzen Kapellen, z.B. im Stephansdom und in der Jesuitenkirche am Hof (Kat. 147). Besonders bezeichnend sind jedoch die habsburgischen Stiftungen von Reliquien sowie Gnadenbildern, da aus dieser Verbindung von Wunderkult und landesfürstlicher Repräsentation die numinosen Kristallisationspunkte der »Pietas Austriaca« entstanden. Schon 1616 stiftete Erzherzog Maximilian III. ans Grab des Landes- und Hausheiligen Leopold in Klosterneuburg den Erzherzogshut.¹¹ Kaiserin Anna beschenkte das von von ihr als Grablege gegründete Wiener Kapuzinerkloster mit kostbar gefaßten Reliquien¹², und ihre Nachfolgerin Eleonore ließ 1624–1627 in der Augustiner-Hofkirche eine Loretokapelle errichten, unter deren Altar die Herzgruft der Habsburger angelegt wurde.¹³



7 H. R. Taravell (?), Lobkowitzscher Kaiserpokal, um 1650, Aachen, Suermond-Ludwig-Museum

8 F. v. d. Steen nach J. v. Sandrart, Porträt der Familie Kaiser Ferdinands III. als olympische Götter, Kupferstich 1653, Wien, Graphische Sammlung Albertina



Die Aktivitäten im Bereich der habsburgischen Profanarchitektur beschränkten sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf jene Formen der Repräsentation, die auch der »Rekreation« dienen: Musiktheater, Reitkunst, Kunstsammlungen und Gartenkunst.¹⁴ Schon 1629/30 hatte Christoph Gumpff nach Studienreisen nach Florenz und Parma in Innsbruck eines der ersten freistehenden Komödienhäuser Europas für mehrere tausend Besucher gebaut. Erzherzog Ferdinand Karl ließ dieses Hoftheater 1653–1654 zur Hälfte in eine Reithalle umwandeln und erstmals nördlich der Alpen ein eigenes Hofoperntheater mit 1000 Sitzplätzen und fest installierter Bühnenmaschinerie nach venezianischem Vorbild errichten.¹⁵

Die Wiener Hofburg erhielt hingegen erst 1652 einen Theatersaal unter Kaiser Ferdinand III., der schon 1640 die Schatzkammer renoviert und zum Ruhm des Hauses Österreich mehr oder weniger öffentlich zugänglich gemacht hatte.¹⁶ Den nahsichtigen und aufwendigen Objekten des Kunstgewerbes galt nach wie vor eine besondere Liebe, obwohl größere Ankäufe erst nach Beendigung des Dreißig-

jährigen Krieges (1618–1648) möglich waren. Die Stein-
schneider Dionysio und Ferdinand Eusebio Miseroni beliefern den Kaiserhof mit Gefäßen aus Rauchquarz und Bergkristall, darunter 1655 eine über ein Meter hohe Pyramide sowie einen 50 cm hohen Krug.¹⁷ Gleichfalls aus der Prager Hofwerkstatt stammt der »Lobkowitzsche Kaiserpokal«, der mit seinen 144 Kaisermedaillons von Julius Caesar bis Ferdinand II., den Allegorien der Erdteile und Weltreiche sowie durch die Kombination von Goldschmiedearbeit und Steinschnitt ein Hauptwerk habsburgischer Repräsentation darstellt (Abb. 7).¹⁸

Die Vorliebe des Kaisers für flämische Malerei verraten die Berufungen der Rubenschüler Frans Luycckx (Kat. 324) und Jan van den Hoecke nach Wien. 1651 folgte Samuel van Hoogstraten mit seinen »Augenbetrügereien«.¹⁹ Die bedeutendsten deutschen Maler dieser Zeit, Johann Heinrich Schönfeld und Joachim von Sandrart, waren auch als Kunsthändler für den Wiener Hof tätig.²⁰ Sandrart schuf während eines Wienaufenthaltes 1651–1652 ein Porträt der kaiserlichen Familie in den Rollen der olympischen Götter nach



9 E. Nessenthaler, Leopold I. mit der Pestsäule und den habsburgischen Hausheiligen, Kupferstich 1696, Wien, Österreichische Nationalbibliothek

einem Konzept Ferdinands: »Es waren ja allerhöchstgedachte Käys. Maj. in der Mahlereykunst vollkommen erfahren und daher mit unsers Künstlers Geschicklichkeit ganz vernüget: daher Sie ihn oft und gern bey sich gehabt (...) und die Concepte von dero Erfindungen (wie sie dann in der Poesy perfect erfahren gewesen) übersendet« (Abb. 8).²¹ Der Herrscher und passionierte Kenner, der Sandrart mit Goldkette und Adelsbrief belohnte, war sich also der hochbarocken Darstellungsformen bewußt. Mit der Aufstellung der 1400 Werke umfassenden Gemäldesammlung seines Bruders Leopold Wilhelm in der Stallburg trat 1656 die zeitgenössische Malerei endgültig ihren Siegeszug in Wien an.²² Der 1660 gedruckte, mit Stichen der wichtigsten Bilder illustrierte Katalog war ebenso Zeichen des Besitzerstolzes wie Ausdruck der zunehmend repräsentativen Funktion von Gemäldegalerien.

Ferdinands 1658–1705 regierender Sohn Leopold I., der zunächst für die geistliche Laufbahn vorgesehen war, wurde vor allem als Komponist und wegen seiner Frömmigkeit bekannt. Das Interesse dieses Kaisers für Architektur und

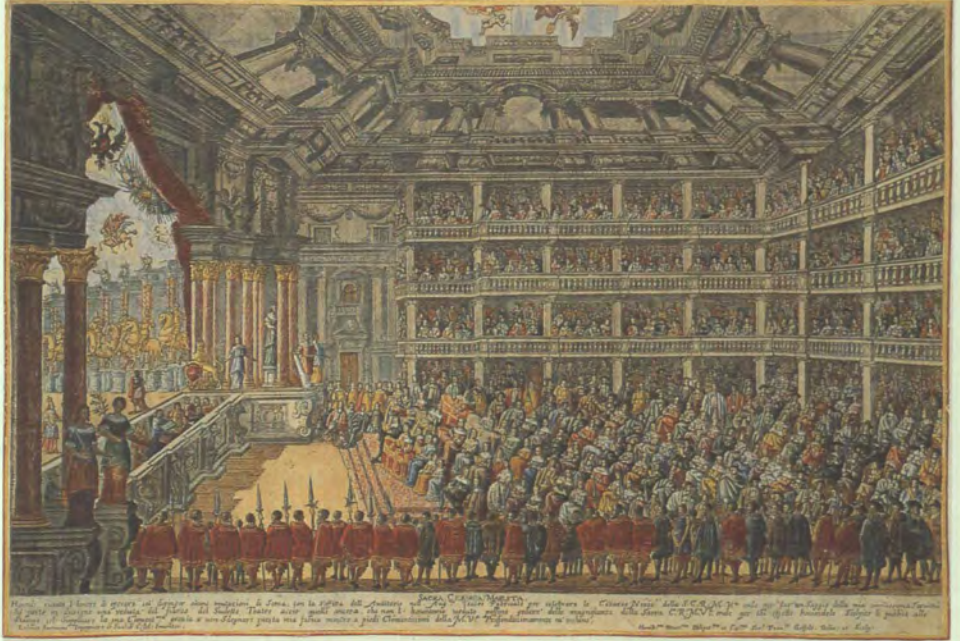
bildende Kunst schneidet hingegen im Vergleich zur Kunstpolitik des französischen Königs Ludwig XIV. schlecht ab.²³ Aus dieser Not eine Tugend machend, stellte Gottlieb Eucharius Rinck 1708 in der Biographie Leopolds I. dessen »modestie« und Frömmigkeit ausdrücklich der persönlichen Eitelkeit und Verschwendungssucht Ludwigs XIV. gegenüber. So zeige die Hofburg, daß der Kaiser »seinem genügsamen und frommen Gemüthe gemäß, mehr die ›Simplizität‹ als die Pracht liebte«. ²⁴ Tatsächlich war die Verweigerung des Kaisers gegenüber der architektonischen Moderne wohl Ausdruck einer im Unterschied zum »Sonnenkönig« stärker religiös als machtpolitisch motivierten Herrschaftsauffassung und eines besonderen Traditionsbewußtseins.²⁵

In der Repräsentation Leopolds I. lassen sich daher vor allem drei miteinander in Verbindung stehende Themen erkennen: zum einen die Betonung der historischen Kontinuität der Familie und der universalistische Herrschaftsanspruch des Römischen Kaisertums nach der Lehre von den Vier Weltmonarchien und zum anderen der Anspruch auf eine Herrschaft in allen vier Kontinenten durch das erhoffte spanische Erbe.²⁶ Zudem betonte man die besondere Auserwählung und Verantwortung der Habsburger im Sinne des Gottesgnadentums.²⁷ Die Vermischung dieser Bereiche zeigen vor allem das in Form eines Globus gestaltete Kokosnußziborium, das Leopold I. nach Mariazell stiftete, sowie eine Darstellung der Wiener Pestsäule im Werk *Annus Sanctus Habsburgo-Austriacus* von J.L. Schönleben, das die Verwandtschaft des Kaisers mit 365 Heiligen nachzuweisen suchte (Abb. 9). Während man sonst im Gegensatz zu Ludwig XIV. auf öffentliche Standbilder verzichtete²⁸, erscheint der Kaiser an der Dreifaltigkeitssäule anstelle der ursprünglich vorgesehenen Gottesmutter als Vermittler zwischen Gott und den Menschen (Kat. 211). Leopolds sakrale Stilisierung ging soweit, daß er in seinem Zimmer Reliquien vom Blut, der Dornenkrone sowie von einem Kreuznagel Christi verwahrte und mit den Worten des Erlösers »consummatum est«, »es ist vollbracht!« gestorben sein soll.²⁹ Diese bewußte Vermischung von himmlischen und irdischen Schutzpatronen³⁰ manifestiert sich auch in der Stiftung und Benennung von Kirchen sowie Vorstädten nach den Namenspatronen der Kaiser Leopold, Josef und Karl.³¹

Die Begeisterung Leopolds I. für Musik und Theater ist ebenso eindeutig wie die finanzielle Beschränkung durch die Kriege gegen das Osmanische Reich und Frankreich. Trotzdem lassen sich auch Argumente für ein kunstfreundlicheres Bild dieses Herrscher anführen. 1660 wurde ein großzügiger Ausbau der Residenz in Angriff genommen und bis 1667 der »Leopoldinische Trakt« errichtet (Kat. 18). Bereits 1663 war offensichtlich auch an eine einheitliche Gestaltung aller Hofburgfassaden nach dem Muster der Münchner sowie Madrider Residenz und des Escorial gedacht.³² Die Ursache dieser Aktivitäten wie die der prunkvollen Roßballette und

Opernaufführungen bildete die Heirat Leopolds mit der Infantin Margarita Teresa, der Schwägerin Ludwigs XIV. (Kat. 328). In diesem Zusammenhang baute Lodovico Burnacini 1666–1668 ein Opernhaus mit Logengalerien, das 65 Meter lang, 27 m breit sowie 15 m hoch war und

aber die Mehrheit der Bevölkerung lebte in Armut. 1665 gab es allein in Wien elf Armenküchen, und ein Tagelöhner verdiente damals für zwölfstündige Arbeit zehn bis zwölf Kreuzer, was dem Wert von eineinhalb Kilo Rindfleisch entsprach.³⁹ Von den etwa vierhundert Festaufführungen der



10 L. O. Burnacini
Theater der Hofburg,
kolorierte Radierung
von F. Geffels, 1668,
Wien, Österreichische
Nationalbibliothek,
Theatersammlung

2000 Zuschauer sowie 1000 Darsteller aufnehmen konnte³³ (Abb. 10). Tatsächlich verschlang allein die Aufführung der Oper »Il pomo d'oro« 300 000 Gulden, während Leopold I. nur ein Sechstel dieser Summe für den Leopoldinischen Trakt ausgab.

Das höchste Prestige genossen jedoch Pretiosen, und von den jährlichen Repräsentationsausgaben in Höhe von einer Million Gulden gingen damals allein 350 000 fl. an einen einzigen Goldschmied für Juwelen und Geschmeide.³⁴ Diese wurden nur teilweise für Prunkgewänder der Aufführungen verwendet (Kat. 301), da der Kaiser »allezeit viel Edelgesteine an sich hatte« und seine aus Goldfäden gewirkte Tracht »al Imperiale« genannt wurde.³⁵ Größere Ausgaben neben diesen betrafen die Hoftafel sowie die kaiserlichen Geschenke.³⁶ So sollten eine vergoldete Schauplatte mit der Darstellung Leopolds I. als Türkensieger sowie Kaminböcke in Form von Indianern 1684 die Zaren in Moskau zu einem Bündnis mit dem Kaiser ermuntern³⁷, und 1699 lieferte die Augsburger Firma Rad & Häslein für die Hochzeit Josefs I. Kleinodien und Silbergeschirr im Wert von 64 000 Gulden.³⁸ Gewiß sorgten diese Ausgaben für Beschäftigung bei den Künstlern Wiens und den Augsburger Luxushandwerkern,

Regierungszeit Leopolds I. war der Großteil des Volkes ausgeschlossen, wurde ja gerade unter diesem Kaiser auch das Zeremoniell restriktiver als unter seinen Vorgängern gehandhabt.⁴⁰ Den unteren Bevölkerungsschichten blieben daher nur die regelmäßigen öffentlichen Hinrichtungen zur »Belustigung«, leuchteten doch bei der Verbrennung einer Ehebrecherin im Jahre 1665 »die Flammen in verschiedenen Farben auf, als der Körper des Frauenzimmers laut brutzelnd zu Asche verbrannte«.⁴¹

Neben dem Kunstgewerbe standen auch Wissenschaft und Druckgraphik im Dienst kaiserlicher Öffentlichkeitsarbeit, vor allem die Publikationen des kaiserlichen Hofbibliothekars Petrus Lambeck sowie des Hofkriegsrates Wolfgang Wilhelm Prämer (Kat. 18, 339).⁴² Die ersten Produkte dieser Propagandaoffensive waren die Kupferstichserien der Hochzeitsaufführungen (Kat. 328) sowie die 1670–1674 in drei Bänden publizierte Geschichte Leopolds I. von Gualdo Priorato mit hunderten Kupferstichen. Dafür hatte man mehrere niederländische Künstler nach Wien verpflichtet wie Jacob Toorenvliet, Cornelis Meyssens, Gerard Bouttats, Jan de Herdt und Frans Geffels.⁴³ Darüber hinaus gab Leopold I. um 1680 entsprechende Monumentalkunst für die

Hofburg bei Jan Erasmus Quellinus in Auftrag (Abb. 11). Fünfzehn Gemälde der Ruhmestaten Karls V., darunter die Gefangennahme des französischen Königs Franz I., bildeten im Modus der Historienmalerei gleichsam die Antwort auf die antihabsburgischen Allegorien und Apotheosen des »Sonnenkönigs« in Versailles. Erstmals 1682 wurde die offensive Sonnensymbolik Ludwigs XIV. im Bereich der emblematischen Festdekorationen zurückgewiesen⁴⁴, und mit Matthias Steins Entwurf für ein Triumphdenkmal⁴⁵, Fischers »Schönbrunn I« (Kat. 31) sowie dessen Triumphbögen zum Einzug Josefs I. 1690 wurde die Architektur in die politischen Auseinandersetzungen einbezogen. Der Architekturlehrer und Hofarchitekt des Thronfolgers, Johann Bernhard Fischer, war aufgrund seiner römischen Schulung im Kreis um Gianlorenzo Bernini und Giovanni Pietro Bellori der geeignete Mann für die künstlerische Umsetzung der neuen Kulturpolitik.⁴⁶

Der Ausbau der Hofburg war hingegen durch die in der Belagerung Wiens gipfelnde Offensive der Osmanen 1683 zum Erliegen gekommen, so daß die kaiserliche Residenz auch in den nächsten Jahrzehnten weit von einer modernen Gestaltung entfernt blieb. Dies wog umso schwerer, da um



1700 nicht nur in Paris und Versailles, sondern auch an den Höfen der nach Königswürden strebenden Kurfürsten in Mannheim, Heidelberg, Düsseldorf, Hannover, Dresden und Berlin moderne Residenzen geplant wurden.⁴⁷ Eine erste Reaktion auf diese Herausforderungen bildete das ab 1695 errichtete Schloß Schönbrunn (Kat. 31). Rincks Nachricht, daß »der Kayser selbst dabey viel ordonniert« habe, mag zwar panegyrische Übertreibung sein, das dahinterstehende Herrscherideal des Jahres 1708 ist aber ebenso aussagekräftig wie die Behauptung, Fischer von Erlach habe »unserm Teutschland so viel Ehre damit zuwege gebracht, daß dessen prächtiger Prospect vielen vollkommener vorkommt, als Versailles selbst«.⁴⁸

Die Ernsthaftigkeit der künstlerischen Bemühungen des Wiener Hofes läßt sich auch im Bereich der Skulptur und Malerei belegen. Ab 1695 gab Leopold I. bei den Gebrüder Strudel mindestens 43 Porträtreiefs der kaiserlichen Familie und 31 Marmorstatuen österreichischer und spanischer Habsburger in Auftrag (Kat. 204). Zur selben Zeit wurden aus Rom die Maler Franz Werner Tamm, Johann Georg und Ferdinand Hamilton, Anton Schoonjans sowie 1702 die Freskanten Sebastiano Ricci und Andrea Pozzo (Kat. 84–86) an den kaiserlichen Hof berufen.

Die Qualität dieser Künstler ist ebenso unbestritten wie die verstärkte Orientierung nach Italien. Vielleicht schon ab 1692 nahm der Kaiser die Strudelsche Kunstakademie unter seine Protektion und ließ »mit beträchtlichen Kosten die berühmtesten griechischen Statuen zu Rom und Florenz abformen«.⁴⁹ Auch in Schönbrunn wurde die »Römische Bau-Kunst« (Fischer von Erlach) wohl gezielt eingesetzt, um – wie es Leopold bezüglich der Verwendung der italienischen Sprache am Wiener Hof formulierte – »auf einige art mitten in Teutschland sein Königreich über Rom und Italien zu verstehen« zu geben.⁵⁰ Tatsächlich erschien gerade 1697 eine staatsrechtliche Untersuchung von Konrad Samuel Schutzfleisch über das »Recht der Römischen Käyser Auff Italien«.

Die künstlerischen Bestrebungen dieser Jahre gingen aber vermutlich weniger vom alten Kaiser und seinen Ministern als vom Hof des Thronfolgers aus. Ein Grazer Thesenblatt von Antonio Beduzzi (1701) zeigt den jungen Herrscher dementsprechend zwischen den Allegorien der Frömmigkeit und Prachtliebe, wobei er sich jedoch nicht der von Rudolf I. verkörperten Pietas zuwendet, sondern der durch eine Schloßansicht symbolisierten Magnifizenz.⁵¹ In der Tat orientierte sich Josef I. in Mode, Musik und Architektur direkt am Vorbild des »Sonnenkönigs«. 1698 sandte er daher seinen Schönbrunner Gartenarchitekten Jean Trehet mit

11 J. E. Quellinus, Krönung Karls V., Ölgemälde für die Hofburg, um 1681, Wien Kunsthistorisches Museum



12 Die Kunstsammlung Rudolfs II. als Vorbild für Erzherzog Karl, Gouache des Manuskriptes »Theatrum Austriacum« von A. Paur, um 1695, Chicago, Newberry-Library

13 I. G. Rugendas, Embleme zu Ehren Karls VI. (Vermählungsbrunnen, Invalidenhaus Budapest, Hofbibliothek), Kupferstiche, 1741, Wien, Österreichische Nationalbibliothek



dem Auftrag nach Frankreich, dort die königlichen Schlösser und Gärten zu studieren. War die Hofstellung dieses Franzosen 1690 noch wegen seiner Nationalität abgelehnt worden, ernannte ihn Josef sofort nach dem Regierungsantritt auch offiziell zum kaiserlichen Garteningenieur.⁵² Ebenso wie Trehet wurde Josefs Hofarchitekt Fischer von Erlach nach dem plötzlichen Tod des Kaisers 1711/12 von Karl VI. übernommen, der schon um 1695 in einer Erziehungsschrift des P. Andreas Paur am Beispiel seines Vorfahren Rudolf II. auf die Tugend der Kunstliebe hingewiesen worden war (Abb. 12).⁵³ Karl institutionalisierte nach französischem Vorbild die Kunstpolitik seines Bruders durch die

Gründung eines Hofbauamtes (1716) sowie einer Akademie (1726)⁵⁴ und ließ auch die Gemäldegalerie neu aufstellen (Kat. 338). Andererseits schloß er direkt an die imperial-eschatologische Ideologie seines Vaters an, welche ihren Höhepunkt in der Karlskirche fand (Kat. 28).⁵⁵ Die etwa 1734 im Werk »Alt = und Neues Österreich« von P. Matthias Fuhrmann vorgeführte Stilisierung Karls VI. als neuer Augustus kam in der Hofbibliothek auch durch Aufstellung römischer Spolien im Stiegenhaus zum Ausdruck.⁵⁶ Dem entsprach die Kunstpolitik des Wiener Hofes unter dem Motto ANTIQUOS REVERENTIA NOVOS AEQUITATE (»Verehrung des Alten, Anerkennung des Neuen«, Kat. 104).⁵⁷

Ebenso an der Antike orientiert war die Verherrlichung der Bautätigkeit Karls VI. als Ausdruck seiner Tugenden. Gleichsam unter dem an der Karlskirche prangenden Motto PRO SALUTE POPULI galten Bauten und politische Maßnahmen gemeinsam als »opera publica« und »monumenta«.⁵⁸ Anlässlich der Trauerfeiern verherrlicht auch eine Publikation der Wiener Universität in Text und Bild die Bezwingung der Türken, die Friedensschlüsse, die Förderung von Religion und Handel sowie die Errichtung der Hofbibliothek, des

Vermählungsbrunnens und des Budapester Invalidenhauses als Ausdruck kaiserlicher Tugenden (Abb. 13).⁵⁹ Tugendallegorien sowie Devisen des Kaisers und seiner Gattin dominieren auch das Programm der Kaiserzimmer des Stiftes Klosterneuburg, wo Karl VI. ab 1730 einen »österreichischen Escorial« zur Erinnerung an die habsburgische Herrschaft über Spanien errichten ließ (Kat. 40).

Neben solchen retrospektiven Tendenzen gibt es allerdings auch aufklärerische Aspekte der kaiserlichen Baupolitik, da die Neubauten für Hofbibliothek und Hofkanzleien nicht nur die wachsende Bedeutung staatlicher Bürokratie und Wissenschaft, sondern auch Parallelen zur Frühaufklärung



14 N. Pacassi u. a., Hoffassade der Hofburg, 1766–1770, Innsbruck

der Stifte verraten.⁶⁰ Da der kaiserliche Hofbibliothekar Garelli im Mittelpunkt dieser Bestrebungen stand, überrascht es nicht, daß einerseits der Reformtheologe Lodovico Antonio Muratori 1723 eines seiner Werke Karl VI. widmete und andererseits die von Leibniz propagierte Idee einer kaiserlichen Akademie der Wissenschaften ab 1718 von den Benediktinern aufgegriffen wurde.⁶¹ In der Tat hatte der französische Benediktiner Casimir Freschot schon 1705 betont, »es sei ohnehin einem Monarchen viel rühmlicher, an die wohlfahrt des landes zu gedencken, als seine schätze, welche das blut seiner unterthanen sind, zu unnöthigen ausgaben zu verschwenden, angesehen die ehre, der urheber eines grossen pallastes zu seyn, bey weitem nicht so hoch zu halten, als diejenige ein Printz zu sein, so mit seinen unterthanen mitleiden hat.«⁶²

Noch besser paßte die Devise »Für Gott und Volk« (PRO DEO & PRO POPULO) zu den von Fischer von Erlach für den Salzburger Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun (reg. 1687–1709) errichteten Bauten, bei denen ein Einfluß bedeutender Frühaufklärer im Umkreis der Salzburger Universität zu vermuten ist.⁶³ Bereits 1699 waren die kirchlichen und sozialen Stiftungen Thuns auf einem allegorischen Porträtstich unter dieser Devise als Werke der Barmherzigkeit

ausgewiesen worden (Abb. S. 229). Der Landesfürst sorgte jedoch schon zu Lebzeiten dafür, daß sich bei den Bauten seiner Residenzstadt das »Gedächtnis der Monumente« in besonderer Weise mit dem »Gedächtnis der Orte« verband, wurden doch seine sterblichen Überreste auf seine Stiftungen aufgeteilt.⁶⁴ War Erzbischof Thun wegen seiner Verdienste mit dem Beinamen »der Stifter« geehrt worden, standen seine Nachfolger politisch und künstlerisch in seinem Schatten.⁶⁵ Fürsterzbischof Franz Anton von Harrach (1709–1727) wandte sein Augenmerk vorwiegend der Profankunst zu und ließ die von seinem Vorgänger begonnene Ausstattung der Residenz durch Rottmayr und Martino Altomonte fortsetzen. In den zwanziger Jahren übertrug er Hildebrandt auch die Umgestaltung des Schlosses Mirabell, in dem Salzburg durch Georg Raphael Donners Serie römischer Götter und Helden als »Neues Rom« apostrophiert wird.⁶⁶ Erzbischof Leopold Anton Freiherr von Firmian beschäftigte zwar ebenfalls Donner sowie Paul Troger und ließ für 400000 Gulden das Schloß Leopoldskron für seinen Neffen errichten, ging aber in erster Linie durch seine brutale Vertreibung der Protestanten in die Geschichte ein. Seine persönliche Vorliebe galt kostbaren Uhren⁶⁷ (Kat. 296). Der traditionell-fromme Erzbischof Siegmund Christoph

Graf Schrattenbach (reg. 1753–1771) stellte hingegen große Summen für den Bau neuer Kirchen in Böckstein, St. Gilgen, Strobl und Großarl, für das Priesterseminar in Klagenfurt sowie für Johann Baptist Hagenauers Immaculatastatue auf dem Domplatz (1771) zur Verfügung.

Wie bei den Regierungswechseln in Salzburg kam es auch in Wien zu neuen Akzenten als Maria Theresia 1741 ihrem Vater auf den Thron folgte.⁶⁸ Anstatt die Projekte zum Neubau der Hofburg von Jean-Nicolas Jadot und Balthasar Neumann zu verwirklichen, ließ sie nur die Hofburgkapelle »im alten gotischen Style glücklich wiederherstellen«⁶⁹ – zeitgleich mit der Gründung des Österreichischen Staatsarchives! Demonstrierte man also bei der Wiener Residenz habsburgische Tradition statt lothringischer Modernität, wurden die Hofburgen in Preßburg, Budapest, Prag und Innsbruck durch Jadot und den von Maria Theresia bevorzugten Niccoló Pacassi grundlegend modernisiert (Abb. 14). Unter Leitung der 1751 errichteten »Hofbauamtsdirektion«⁷⁰ entstanden monumentale Anlagen mit einheitlichen Fassaden, so daß der gemeinsame Stil in den Kronländern als Klammer erscheint, »welche die unterschiedlichen Gebiete zusammenfaßt und die ›Indivisibilitas‹ und die ›Inseparabilitas‹ der Pragmatischen Sanktion sichtbar zum Ausdruck bringt«.⁷¹ Das gleiche gilt für die Wiener Verwaltungsbauten wie Staatsschuldenkasse, Böhmisches und Ungarische Hofkanzlei sowie Hofkriegskanzlei. Ein Brief Maria Theresias über den Triumphbogen in Innsbruck (Kat. 64) bezeugt, daß die Herrscherin durchaus konkrete Vorstellungen von repräsentativer Architektur hatte: »Ich werde auch eine Idee schicken, wie ich sie mir vorstelle, da ich in Waitzen eine sehr gelungene sah: sehr einfach, ganz nach dem römischen Stil...«.⁷²

Analog zur Verbindung von fürstlichem Pathos und sparsamer Funktionalität im Bereich der Architektur oszillieren die patriotisch-dynastischen Fresken in den Repräsentationssälen dieser Staatsbauten von Gregorio Guglielmi (Kat. 123) und Franz Anton Maulbertsch (Kat. 127) zwischen barocker Allegorik und einer »realistisch-objektiven Stilauffassung« bei zeitgeschichtlichen Szenen.⁷³ Die stellvertretende Funktion der landesfürstlichen Bauten wurde durch die hauptsächlich vom Hofmaler Martin van Meytens geschaffenen Porträts des Herrscherpaares sowie deren zahlreiche Kinder und Verwandten verdeutlicht (Kat. 189). Gewiß sollte diese Demonstration der Fruchtbarkeit des Hauses Habsburg-Lothringen auch die Schwierigkeiten der Erbfolge nach Karl VI. vergessen machen.⁷⁴

Mit besonderem Engagement widmete sich Maria Theresia dem Umbau der Lustschlösser Schönbrunn (Kat. 65), Laxenburg (Kat. 68) und Schloßhof. Die in den Innenräumen durch Chinoiserien und Asiatica deutlich werdende Begeisterung für Exotik brachte die Herrscherin direkt zum Ausdruck: »Ich mache mir aus nichts auf der Welt was, nur



15 J. E. Liotard, Maria Theresia, Pastell, 1762, Wien
Graphische Sammlung Albertina

was aus Indien kommt, besonders Lackarbeiten und Tapeten machen mir Freude.« (Kat. 285).⁷⁵

Ebenso deutlich war Maria Theresias Vorliebe für nahsichtige, detailgetreue Malerei und vor allem für die graphischen Künste. Die Herrscherin hatte nämlich Zeichenunterricht erhalten und war 1730 von Rosalba Carriera in Pastellmalerei geschult worden. Maria Theresias Lieblingsmaler war daher der Pastellmaler Jean-Etienne Liotard, der bei drei Wenaufenthalten dutzende Bildnisse der kaiserlichen Familie schuf (Abb. 15).⁷⁶ Die Aufträge an die Vedutenmaler Bellotto (Kat. 43) und Johann Christian Brand (Kat. 193) sind in diesem Sinn ebenso bezeichnend wie die Berufung von Martin van Meytens zum Akademiedirektor im Jahr 1759. Heinz vermutete, daß auch die Gründung der Kupferstecherakademie 1766 teilweise der Vorliebe Maria Theresias für »kleinteilige, solide und fleißige Spezialistenarbeit« zu danken sei.⁷⁷

Die stärker den klassizistischen Tendenzen unterworfenen Aufträge des Hofes sind wohl auf den Einfluß des Staatskanzlers Fürst Wenzel Kaunitz-Rietberg und dessen Kunstberater Josef von Spersges zurückzuführen.⁷⁸ Bei der Gestal-

tung des Parkes in Schönbrunn sowie den Projekten für die Michaelerfassade der Hofburg sind Ideen des Generalhofbaudirektors Kaunitz konkret nachweisbar.⁷⁹

Eine deutliche Änderung in der Baupolitik des Hofes brachte erst die Alleinherrschaft Josefs II. im Jahre 1780, da der Kaiser den radikalen Klassizismus Isidoro Canevales als »adäquate bauliche und stilistische Gestaltung« seiner Reformpolitik bevorzugte (Kat. 69).⁸⁰ Die prägnantesten Zeugnisse josephinischer Baupolitik sind allerdings die vom Hofbauamt in der ganzen Monarchie nach einheitlichen Entwürfen geschaffenen Kirchen der neugegründeten Pfarren.⁸¹ Gleichzeitig ging mit der 1783 erfolgten Öffnung der kaiserlichen Gemäldegalerie für das allgemeine Publikum⁸² (Kat. 195) die barocke Form der höfischen Repräsentation endgültig zu Ende.

»Religio« & »Sapientia«: Orden, Weltklerus und Bruderschaften

Innerhalb der geistlichen Auftraggeber sind vier wesentliche Gruppen zu unterscheiden: die alten landständischen Stifte, die meist in den Städten ansässigen Klöster der Bettel- und Reformorden, der Weltklerus sowie die geistlichen Bruderschaften. Obwohl Jesuiten und Kapuziner als Vorkämpfer der Gegenreformation schon im frühen 17. Jahrhundert auch in kleineren Städten wie Judenburg oder Hall angesiedelt worden waren, kam es erst nach dem kaiserlichen Sieg über die Protestanten 1620 zu einer Welle neuer Klostergründungen der Karmeliter, Jesuiten (Abb. 16), Barmherzigen Brüder, Dominikaner (Kat. 5), Barnabiten, Kamaldulenser sowie Augustiner-Barfüßer. Später folgten die Paulaner, Serviten und Piaristen sowie Ursulinen, Englischen Fräulein und Salesianerinnen.⁸³

Während die Gotteshäuser unterschiedlich gestaltet wurden, besaßen die schlichten Konventbauten des 17. Jahrhunderts einheitlicheren Charakter, mußten ja bei den Jesuiten und Barnabiten die Baupläne vom Ordensgeneral in Rom approbiert werden.⁸⁴ Die Kapuziner wurden laut Ordensregel »in bescheidenen Wohnungen und in ärmlichen Häusern« untergebracht und bevorzugten auch einfache Kirchen.⁸⁵ Ebenfalls ordenseigener Baumeister bedienten sich die Karmeliter: Carl von St. Joseph, ein 1610 konvertierter Tischler, plante etwa die Kirchen dieses Ordens in Köln, Prag, Graz und Wien.⁸⁶ Die Finanzierung dieser Bauten erfolgte meist durch Stifter und wurde durch Wappen bzw. Inschriften deutlich gemacht.

Die alten Orden der Benediktiner, Zisterzienser sowie Prämonstratenser- und Augustiner-Chorherren gerieten daher nicht nur in eine institutionell-spirituelle, sondern auch repräsentativ-materielle Rivalität zu den dynamischen



16 Wien, Fassade der Universitätskirche der Jesuiten, 1623

Reformorden.⁸⁷ Mit der wachsenden Bindung der Prälaten an den Landesfürsten kam es jedoch auch in dieser Gruppe zu Besitzvergrößerungen und Standeserhöhungen. Die daraus resultierenden Rivalitäten im Rahmen des höfischen Systems wurden bereits 1631 ersichtlich, als – mitten im Dreißigjährigen Krieg – die Äbte von Melk und Klosterneuburg um den Vorsitz im Niederösterreichischen Landtag stritten.⁸⁸ Der wesentliche Unterschied zwischen Stiften und Kollegien in ihren jeweiligen herrschaftlichen und politischen Funktionen kam auch architektonisch zum Ausdruck. Die aufwendigsten und mehrfach auch ersten Baumaßnahmen bildeten Repräsentationstrakte für die Prälaten und ihre Gäste, die sich in Form und Ausstattung kaum von den Schlössern unterschieden. Besonders eindrucksvoll geriet die um 1680 erbaute Prälatur des Stiftes Zwettl mit drei Türmen und einem Kaisersaal, deren bunte Färbelung auch optisch in deutlichem Gegensatz zur Altertümlichkeit der Stiftskirche stand (Abb. 17). Der Melker Abt Berthold Dietmayr (Abb. 18) begründete seinen prunkvollen Lebensstil später ausdrücklich mit seinen politischen Ämtern und gesellschaftlichen Verpflichtungen, da »er die Würde

eines Primas von Niederösterreich, eines ständigen Präses der kirchlichen Stände der Prälaten bekleidet und daher (...) dem Adel, innerhalb und außerhalb des Klosters, notwendigerweise sehr häufig Zutritt gewähren muß«. ⁸⁹

Gleichzeitig mit den meist um den ersten bzw. öffentlich zugänglichen Hof gruppierten Prälatur-, Gast- und Kanzleitrakten wuchsen die um den Kreuzgang liegenden Klausurtrakte. Dies lag vor allem an dem Zuwachs an Mönchen – der Höhepunkt wurde um 1700 z.B. in St. Lambrecht mit 120 Konventualen erreicht – und die Einrichtung von Einzelzellen anstelle der mittelalterlichen Schafsäle. Das ideologisch bzw. formal am Escorial orientierte Ideal einer einheitlichen Klosterarchitektur wurde nach Vorstufen in Seckau, Admont, St. Paul, Vornau und Lilienfeld ⁹⁰ erst bei den nach 1700 errichteten symmetrischen Anlagen erreicht. In Seitenstetten oder Göttweig wurden die um die zentrale Kirche gruppierten, funktionell wichtigsten Räume in den Hauptachsen angeordnet, nach außen durch eigene Baukörper hervorgehoben und ikonographisch aufeinander bezogen. Die architektonische Geschlossenheit und die durch Türme und Bastionen zum Ausdruck kommende Wehrhaftigkeit visualisierten Vorstellungen von einem »Gottesstaat« und einer Glaubensfestung. So fordert etwa eine Inschrift in Göttweig (Kat. 36): »Brüder seid wachsam und beharrlich im Glauben, seid mannhaft und stark!« Manche Klöster bezogen sich in ihrer Architektursymbolik direkt auf den Tempel in Jerusalem, der ersten Realisation einer Gottesstadt auf Erden. ⁹¹

Grundsätzlich andere architektonische Lösungen finden sich hingegen bei den reinen Pflege- bzw. Schulorden. Da diese keine großen Kirchen benötigten, dominierten die Straßensfassaden, bei denen nur die Kapellen und Portalzonen durch eigene Giebel oder Türme hervorgehoben waren, z.B. bei den Barmherzigen Brüdern und Elisabethinen in Wien sowie den Englischen Fräulein in St. Pölten (Abb. 19).

Erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden auch in den Stiften großzügige Kirchenneubauten (Kat. 11–13), welche die dort verherrlichte Macht veranschaulichen und sowohl emotionell als auch intellektuell auf den Betrachter einwirken sollten. Die auf der Affektlehre beruhenden ästhetischen Theorien waren vor allem von den Jesuiten und zwar zunächst in Rom im Bereich der Festarchitektur entwickelt worden. ⁹² In Wien veranstaltete die Gesellschaft Jesu ab 1602 Weihnachtsspiele, ab 1615 Fronleichnamprozessionen und 1639 ein großes Fest mit Feuerwerk anlässlich der Hundertjahrfeier des Ordens. ⁹³ Die auf der Verbindung von Rhetorik und Bildkünsten beruhende Dekorationsform wurde anscheinend erstmals 1659 bei der Josefskapelle in Judenburg realisiert. Diese »Statio pietatis« sollte einer zeitgenössischen Beschreibung zufolge »die Augen der Betrachter stürmisch auf sich lenken und also auch die Gemüter zur Verehrung entflammen«. Dabei boten sowohl biblische Historien und



17 Ansicht des Stiftes Zwettl, Ölgemälde, 1689, Zwettl, Stiftsammlungen



18 J. Kupetzky (?), Porträt des Melker Abtes Berthold Dietmayr als Universitätsrektor, nach 1706, Melk, Stiftsammlungen

Embleme als auch der Prunk des Goldes, Stuckarbeiten und die lebendigen Farben der Malerei Anregungen für fromme Gemütsbewegungen. ⁹⁴ Charakteristisch für diese Bestrebungen sind außerdem die theatralisch aufgefaßten Hochaltäre von Fischer in Mariazell (1692), Stein in Vornau (1702,

Abb. 51) und Pozzo in Wien (1708).⁹⁵ Eine besondere Rolle innerhalb solcher Inszenierungen spielten Kultbilder sowie Reliquien, die fast schon zu Statussymbolen wurden. Um 1700 kam es etwa in Seitenstetten, Ranshofen und Admont zur feierlichen Einholung von frühchristlichen Gebeinen, mit denen wohl der Nachteil gegenüber den Stiften mit Lokalheiligen ausgeglichen werden sollte.

Zentrale und künstlerisch hervorgehobene Räume der Stifte und Klöster bildeten Sakristeien, Haus- oder Chorkapellen, Kapitel- oder Konventsäle sowie Refektorien und Bibliotheken. Innerhalb der Thematik der siegreichen und triumphierenden Kirche lassen sich ordensspezifische und lokale Unterschiede feststellen.⁹⁶ Während die Jesuiten die Verehrung des Namen Jesu (Kat. 95), der Immaculata sowie des Erzengels Michael betrieben und den Kult der Heiligen Ignatius von Loyola sowie Franz Xaver förderten, bevorzugten die Karmeliter seit 1620 das Patrozinium »Maria vom Siege« und die Verehrung der Heiligen Joseph und Theresia von Avila. Benediktiner, Zisterzienser, Prämonstratenser und Augustiner-Chorherren, deren Kirchen der Gottesmutter geweiht waren, widmeten die wichtigsten Seitenaltäre und Fresken ebenfalls ihren Ordensgründern Benedikt, Bernhard, Norbert und Augustinus.⁹⁷ Von den Gründungsvätern ausgehend konnten die Themen auf andere Heilige und

die weltweite Missionierung erweitert⁹⁸ (Abb. 20) oder auf die Geschichte des eigenen Klosters und dort bevorzugte Kulte konkretisiert werden. In den Speisesälen nahmen die Darstellungen hingegen auf das gemeinsame Mahl Bezug, verwiesen typologisch auf das Altarsakrament oder behandelten lokale Themen.⁹⁹

Neben den Sakristeien für die einfachen Mönche gab es häufig prunkvoll gestaltete Räume für die Prälaten, in denen die nur bei besonderen Anlässen benutzten wertvollen Ornate und liturgischen Gefäße verwahrt wurden (Kat. 83). Den enormen Wert solcher Paramente veranschaulichen die Zahlen aus Viktring: Dort entsprach der Wert von 3500 Gulden für einen Ornat mit Goldstickerei den Abgaben, die das Stift 1764 von etwa 350 Untertanen erhielt.¹⁰⁰

Die im Lauf der Zeit immer größer und prunkvoller gestalteten Bibliotheken wurden gemäß antiken und zeitgenössischen Theorien hell sowie feuersicher angelegt und sollten einen erholsamen Blick ins Grüne bieten. Sie waren Teil der Klausur (Zwettl) oder dem öffentlichen Repräsentationsbereich zugeordnet (Altenburg, Kat. 115). Die seit 1600 üblichen Wandregale waren ein- oder zweigeschossig, die Bücher systematisch geordnet. Die Einteilung nach den vier Fakultäten oder Einzelwissenschaften fand in den Allegorien der Fresken, Ölbilder oder Holzfiguren eine Entsprechung.¹⁰¹ Die klösterliche Aufklärung¹⁰² wurde durch die Darstellung der Verbindung von Glauben und Wissen, von Tugenden und Wissenschaften unter der Führung der

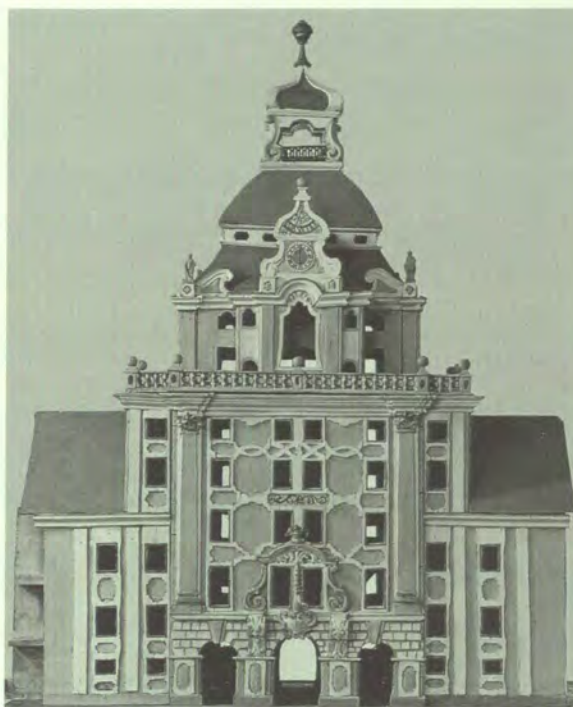
19 St. Pölten, Fassade des Klosters der Englischen Fräulein, um 1718





20 J. G. Pechler nach J. C. v. Reslfeld, Glorie des Hl. Benedikt, Gouache, 1722, Kremsmünster, Stiftssammlungen

Religion veranschaulicht¹⁰³ und in der Leichenpredigt auf Abt Gußmann von Seitenstetten 1777 wie folgt begründet: »Die Ordensmänner sind ein Licht, das mitten in den Finsternissen leuchten soll; sie müssen nicht nur voll der Tugend und Frömmigkeit, sondern auch von der Wissenschaft ganz erleuchtet seyn (...). Es ist nicht genug, daß sie einfältig wie die Tauben sind; sie müssen auch die Klugheit der Schlangen in Gesellschaft haben; sonst würden sie für sich alleine tugendhaft seyn, dem Nächsten aber wenig Nutzen schaffen.«¹⁰⁴ Im Zuge dieser »Verwissenschaftlichung« der Klöster wurden Gemäldegalerien, Graphische Kabinette, Münzsammlungen sowie Naturalien- und Physikalische Kabinette eingerichtet, deren Ziel der Lilienfelder Museumspräpekt Chrysostomus Hanthaler 1752 beschrieb:



21 Erstes Modell der Sternwarte Kremsmünster, 1748, Kremsmünster, Stiftssammlungen

»Der wahre entzweckh wohl eingerichteter cabinetes ist keines wegs die bloße curiositet des besitzers oder der anschauenden, sondern das lob und die betrachtung der unendlichen allmacht, weißheit und göttigkeit gottes, von welchen allein die kraft der natur und der kunst in allen ihren würckhungen herkommet.«¹⁰⁵ Das bedeutendste Zeugnis dieser Bestrebungen bildet die Sternwarte in Kremsmünster (Abb. 21).¹⁰⁶

Ebenso deutlich wurde in den Festsälen die Allianz von Kirche und weltlichen Machthabern thematisiert, besonders anschaulich bei einem Emblem im Kaisersaal von Garsten: Petersdom und Kaiserthron unter der Personifikation der Ecclesia künden das Motto UNUM UTRIVSQUE FUNDAMENTUM (Eines ist des anderen Fundament). Die Kaiser-, Landesfürsten- und Habsburgersäle dienten sowohl der Demonstration der Loyalität gegenüber den Herrschern als auch der Veranschaulichung der politischen Bedeutung des Klosters oder des Prälaten.¹⁰⁷ Zeugnis davon geben etwa die von de Pomis um 1610 mit Szenen aus dem Leben Rudolfs I. geschmückte Aula Academica der Grazer Jesuiten und der »Rittersaal« in Ossiach. Dort malte Josef Ferdinand Frommiller um 1740 die Kärntner Herzöge sowie später die Huldigung der Stände vor Karl VI. wie im Klagenfurter Landhaussaal. In vielen Stiften wurden außerdem eigene Gastzimmer für den Herrscher eingerichtet, da die Habs-



22 Braunauer Prozession anlässlich der 800-Jahrfeier des Stiftes Ranshofen, kolorierte Federzeichnung, 1702, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum

burger auf Hofreisen und zur Jagd gerne die Gastfreundschaft der Prälaten in Anspruch nahmen.¹⁰⁸ Ab 1660 entstanden eigene »Kaisertrakte« in Heiligenkreuz, Lilienfeld sowie Melk, und die Kaiserzimmer in den Stiften Göttweig, Klosterneuburg sowie St. Florian besitzen noch die originale Ausstattung.

Bei besonderen Anlässen gab man illustrierte Festschriften heraus und errichtete Festdekorationen. War 1699 die 800-Jahrfeier in Ranshofen Anlaß für aufwendige Modernisierungen und Festlichkeiten (Abb. 22)¹⁰⁹, schuf Matthias Steidl zur 600-Jahrfeier des Stiftes Klosterneuburg 1714 Entwürfe für drei Triumphbögen und einen Hochaltarprospekt sowie für die berühmte Monstranz mit der Darstellung der Gründungslegende.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Stiften und Kollegien besteht auch im persönlichen Engagement der Prälaten, das nicht nur organisatorisch, sondern auch ikonographisch zum Ausdruck kam. Die Personifikation der Malerei im Deckenfresko der Bibliothek des Stiftes Pölla von Matthias von Görz malt nicht den Ruhm Gottes, sondern verewigt das Wappen des Propstes, und Abt Adalbert von Admont wurde auf der von ihm 1688 für Frauenberg gestifteten Kassel neben Christus und Maria porträtiert. Ebenso deutlich sind die zahlreichen Stifterbildnisse, seien sie direkt mit einem Bauplan¹¹⁰ versehen oder versteckt wie jenes des Abtes als

hl. Bernhard auf dem Stamser Hochaltar (Kat. 236). Der hier zum Ausdruck kommende Personenkult resultiert aus der psychosozialen Situation der Stiftsvorsteher, die – mit Ausnahme von Admont – mehrheitlich aus bäuerlichen und bürgerlichen Schichten stammten und nur durch die geistliche Karriere von Untertanen zu Standesherrn aufstiegen. Ausdruck herrschaftlichen Lebensgefühls sind etwa der Zwettler Tafelaufsatz, der gemeinsam mit einer Komposition von Josef Haydn 1768 zum goldenen Professjubiläum von Abt Rainer Kollmann entstand (Kat. 293), die Errichtung von Trauergerüsten (Abb. 23) sowie die Anlage eigener »Hofgärten« für die Prälaten und ihre Gäste. Dazu kamen Sommerresidenzen wie das von Prandtauer für Propst Fördermeyr von St. Florian erbaute Jagdschloß Hohenbrunn. Bereits 1652 ließ Abt Weber von Admont den Festsaal seines Schlosses Strechau von Johann Melchior Otto mit dem ersten Ovid-Zyklus der Steiermark schmücken. Da die Ansicht der Burg auf der Darstellung von Apollo mit den neun Musen erscheint, wurde der gelehrte Prälat zum neuen Musengott und Strechau zum zweiten Parnaß stilisiert.¹¹¹ Tatsächlich ließ sich der Abt die Pläne für den Neubau der Abtei auf die Burg kommen und besprach sie dort mit seinem Architekten.¹¹²

Andere Prälaten betätigten sich gleichfalls bewußt als Kunstförderer und Architekturdilettanten wie Hieronymus Übel-



25 J. N. Pfandler, Heiliges Grab, Detail, 1765, Schönberg Pfarrkirche



auch für Stadt-, Wirtschafts- und Pfarrhöfe sowie Pfarr- und Wallfahrtskirchen verantwortlich und zogen dafür dieselben Künstler heran. Auf Initiative der Benediktinerstifte St. Lambrecht, Garsten und Lambach entstanden etwa die Wallfahrtskirchen Mariazell, Christkindl und Stadl-Paura (Kat. 9, 45, 250). Kreuzwegstationen waren hingegen zunächst der Initiative der Jesuiten (Abb. 26) und Franziskaner zu verdanken.¹²⁰ Der St. Lambrechter Stiftshof in Graz mit einer Benedikt-Kapelle wurde 1665–1674 von Domenico Sciascia erbaut.¹²¹ Der palastartige Bau mit der ersten barocken Fassadengestaltung in Graz mußte jedoch schon 1684 an die Grafen Leslie verkauft werden. Der Heiligenkreuzerhof in Wien verlor zwar die – architektonisch hervorgehobene – Funktion als Stadtresidenz des Prälaten, behielt aber seine ursprüngliche Aufgabe als Mietshaus. Lese- und Pfarrhöfe entstanden vor allem in der Wachau und anderen Weingebieten, z.B. in Retz (Chorherren von St. Pölten), Pulkau (Wiener Schotten), Ravelsbach (Melk) oder Pitten (Reichersberg). Während der Festsaal des vom Wiener Schottenstift 1731–1744 umgebauten Pfarrhofes in Gaweinsthal weltliche Darstellungen besitzt (Abb. 24), nahm Giulianis Hochaltar im Weingut Thallern (Bez. Baden) die materielle Basis dieser Güter zum Ausgangspunkt für die religiöse Symbolik von Christus als Weinstock und den Mönchen als Arbeitern im Weinberg des Herrn.

Im Vergleich zum Auftragsvolumen der Stifte spielte der Weltklerus eine geringe Rolle. Dies gilt selbst für die Bischöfe, da die mächtigen Bistumssitze Passau und Brixen zwar personell und künstlerisch eng mit Österreich verbunden waren, aber außerhalb des hier zu behandelnden Gebietes liegen. Der Passauer Fürstbischof Josef Dominik Graf Lamberg stiftete jedoch um 1735 den neuen Hochaltar von Maria Taferl, der bezeichnenderweise vom Passauer Bildhauer Götz geliefert wurde.¹²²

Das erste markante Zeichen des Wiener Fürstbischofs Anton Wolfradt war der Bau eines Palais im Jahre 1632, das aber weniger die Bedeutung der Wiener Diözese als den Status des Bauherrn als kaiserlicher Finanzminister und Reichsfürst (seit 1631!) repräsentierte. Erst zwei spätere Bischöfe traten als Mäzene sakraler Kunst hervor. Fürstbischof Friedrich Philipp Graf Breuner begann 1639 mit der Barockisierung des Stephansdomes mit Hochaltar (Kat. 149), Chorgestühl und kaiserlichem Oratorium. Anlässlich der Vollendung des Altares stiftete der Kirchenfürst für den Festtag des hl. Stephanus einen Ornat mit Goldstickerei, der zu den bedeutendsten Zeugnissen der frühbarocken Textilkunst gehört. Breuner initiierte außerdem den Kalvarienberg in Hernals und die Stationen auf dem Weg dorthin, dessen Länge jener der Via dolorosa entsprach.

26 Graz, Kalvarienberg, 1606/1723

Sigmund Graf Kollonitsch, seit 1722 erster Erzbischof von Wien, finanzierte das Invaliden- und das Churhaus (Hochaltar von Matthias Gerl), gab aber auch zwei bedeutende Bildnisse beim Akademiedirektor van Schuppen und bei Nikolaus Moll in Auftrag.¹²³ Der bürgerliche Wiener Weihbischof Dr. Franz Anton Marxer hinterließ hingegen mit der Schloßkirchenanlage von Heiligenkreuz-Gutenbrunn ein ebenso persönliches wie durch die Fresken von Troger und Maulbertsch künstlerisch hochrangiges Denkmal, dessen Finanzierung aber wohl erst aufgrund eines Lottogewinnes in Höhe von 90000 Gulden möglich geworden war.¹²⁴

Im Bereich des Weltklerus waren es vor allem die Pfarrer und Dechanten größerer Städte, die sich entsprechend profilieren konnten. So entstanden in Krems eine der frühesten Barockkirchen (ab 1616 von Cypriano Biasino) und ein bemerkenswerter Pfarrhof des 18. Jahrhunderts mit einem Stiegenhausgemälde von Johann Martin Schmidt und einem Bibliotheksfresko von Johann Georg Schmidt. Im 18. Jahrhundert finden wir neben den Barockisierungen gotischer Kirchen wie jener in Hall durch Pfarrer Josef Christoph Lechthaler zahlreiche Neubauten. 1710 vermachte Dechant Johann Leopold Rieß seiner Pfarre Waidhofen/Thaya 25000 Gulden zum Neubau des Gotteshauses. 1723 waren bereits 30000 fl. verbaut, und der Stifter wurde auf dem Turm mit dem Chronogramm *EX plo testaMento henRICI LeopOLDI rieß ist der Thurm erbaut* geehrt. Den Rest für den Rohbau und die sich bis 1764 hinziehende Ausstattung brachte die Pfarrgemeinde auf.¹²⁵

Zu einer Blüte der pfarrlichen Kunstübung kam es in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Tirol, da dort mehrere Geistliche selbst schöpferisch tätig wurden. Von den zahlreichen Kirchen des geistlichen Baumeisters Franz de Paula Penz sei vor allem jene seiner eigenen Pfarre Telfes im Stubaital genannt, in deren Chor sich auch der Grabstein für den Auftraggeber-Architekten befindet.¹²⁶ Der Blumenmaler und Kurat der vom selben Baumeister stammenden Kirche in Schönberg, Johann Nepomuk Pfaundler, schuf mehrere Ostergräber mit reich bemalten Kulissen (Abb. 25).

Eine wichtige Rolle spielten die geistlichen Bruderschaften, in denen alle Schichten der Bevölkerung erfaßt wurden. Obwohl Gründung und Initiative zur Errichtung von Kirchen, Bruderschaftskapellen und Denkmälern meist von Geistlichen ausgingen, boten diese Vereinigungen adeligen, bürgerlichen und bäuerlichen Stiftern die Möglichkeit zur materiellen Demonstration ihrer Frömmigkeit. Zweifellos haben wir es hier mit einem bedeutenden Mittel bzw. Ausdruck der Konfessionalisierung und Sozialdisziplinierung zu tun, darüber hinaus ermöglichte der Heiligenkult zumindest vordergründig und zeitweilig die Überbrückung der sozialen Gegensätze.¹²⁷

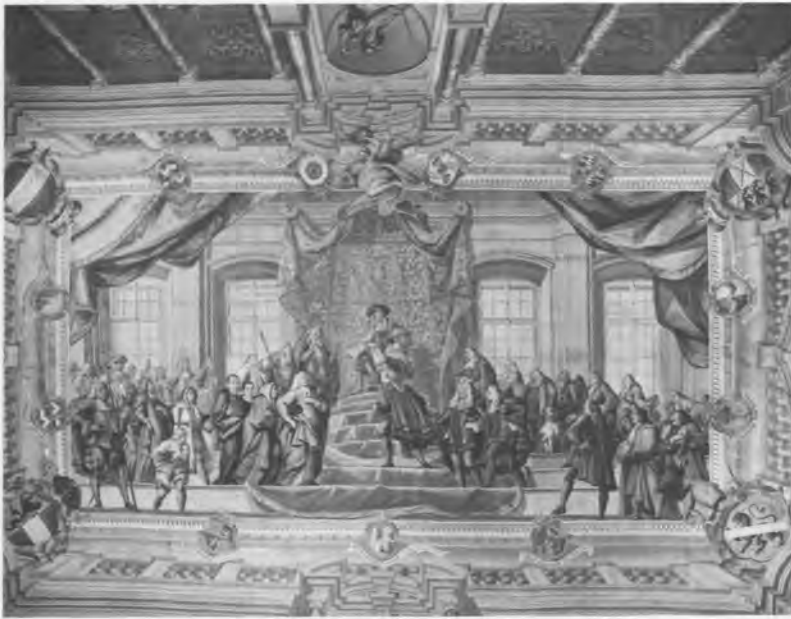
Ein in diesem Sinn gemeinschaftlich finanziertes Werk bildete etwa der Grazer Kalvarienberg. Die 1606 von zwei

Hofadeligen gestifteten Kreuze auf dem Austein wurden 1620 der von den Jesuiten gegründeten Bruderschaft unter dem Namen »Mariä Reinigung« übertragen, die 1654 mit der Errichtung der Kreuzwegstationen begann. Nachdem Kaiser Leopold 1660 eine namhafte Summe gespendet hatte, wurde der Bau einer Ölbergkapelle 1668 von Graf Herberstein gefördert. Graf Ignaz Maria Attems finanzierte ab 1693 die Dismaskapelle, während die 1723 vollendete Kirche mit der von Josef Stengg gebauten »Heiligen Stiege« von der Gesamtbruderschaft bezahlt wurde (Abb. 26).¹²⁸

Zu den bedeutendsten Zeugnissen dieser Kultur gehört die Wiener Peterskirche, deren Neubau ab 1700 von der dort ansässigen Dreifaltigkeitsbruderschaft betrieben wurde. Schon anlässlich der Grundsteinlegung erschien ein mit Grund- und Aufriß des geplanten Gotteshauses illustrierter Spendenaufruf (Kat. 27), und 1720 erinnerte der Bruderschaftsprediger die Zuhörer daran, daß sie mit der Stiftung eines Hochaltars nicht nur die Ehre der Dreifaltigkeit befördern, sondern auch den »eigenen Namen verewigen können«. Trotz kaiserlicher Unterstützung konnte der mindestens 475000 Gulden verschlingende Bau erst endgültig ausgestattet werden, als der Beamte Joachim Ritter von Schwandtner die Bruderschaft 1754 zum Universalerben einsetzte. Diesem Bruderschaftsvorsteher wurde daher ebenso wie seinem den Bau beginnenden Vorgänger Franz von Cischini die Ehre eines Grabmales innerhalb der Kirche zuteil.¹²⁹

Neben solchen standesübergreifenden Vereinigungen gab es berufsspezifische bzw. landsmannschaftliche wie jene der kaiserlichen Jäger, die 1724–1731 den Marmoraltar von Anton Ospel für die Jägerheiligen Eustachius, Hubert und Ägidius in der Wallfahrtskirche Mariabrunn errichten ließ, oder jene der Italiener in Graz, die 1721–1725 die »Welsche Kirche« in Auftrag gab. Die mit solchen Stiftungen verbundenen Erwartungen wurden in der Kapelle der Josefsbruderschaft in Hall in Tirol veranschaulicht: Der als »Seelenarzt« und »himmlischer Schatzmeister« bezeichnete hl. Josef nimmt die Bitten der Bruderschaftsmitglieder um Gesundheit und einen guten Tod entgegen und reicht sie an Christus weiter.

Diese allzu volkstümlichen Formen der Frömmigkeit führten nicht zuletzt zum Ende der barocken Sakrallandschaft. Nach Aufhebung der Jesuiten im Jahre 1773 und Veröffentlichung des Hirtenbriefes von Erzbischof Colloredo 1782 in Salzburg, erließ Josef II. 1784 seine Dekrete zur Erneuerung des religiösen Lebens. Daraufhin mußten auch in Landkirchen der »zur Ableitung des gemeinen Mannes von der echten zur sinnlichen unechten, und äußerlichen Andacht (...) Anlaß gebende Mißbrauch« beendet und vor allem die »Zeugnisse meistens unerwiesener Wunderwerke« beseitigt werden.¹³⁰ Gleichzeitig wurden sowohl die barocken Bruderschaften als auch zahlreiche vorwiegend kontemplative Klöster aufgehoben. In manchen Fällen boten freilich die in



27 J. F. Fromiller, Huldigung der Stände Kärntens vor Karl VI., Deckenfresko im Großen Wappensaal, 1740, Klagenfurt, Landhaus

den Jahrzehnten zuvor angehäuften Bauschulden den ersten Anlaß für die Auflösung eines Stiftes.

»Virtus« & »Gloria familiae«: Stände und Adel

Die aus den Kurien der Prälaten, der adeligen Herren und Ritter sowie der landesfürstlichen Städte – und nur in Tirol auch der Bauern (Kat. 311) – bestehenden Landtage bildeten seit dem Spätmittelalter das politische Gegengewicht zu den Landesfürsten. Als die Habsburger im Zuge der Türkenkriege des 16. Jahrhunderts von den Steuerbewilligungen der Stände abhängig waren, erreichten die dort dominierenden großteils protestantischen Adeligen um 1600 ihre größte Macht, die sich auch in den prunkvollen Landhäusern in Wien, Linz, Graz und Klagenfurt manifestierte. Die religionspolitischen Auseinandersetzungen des frühen 17. Jahrhunderts hatten jedoch Umwälzungen innerhalb der Stände und einen Machtverlust der Landtage zugunsten des Kaisers zur Folge. Bezeichnenderweise kam es daher in der Barockzeit nur zu einem einzigen Landhausneubau, während die Modernisierung der übrigen Bauten mit einer Verherrlichung der katholischen Religion und der Habsburger verbunden war. Dies gilt für die Kapelle (1630) und den »Landesfürstensaal« (1745) in Graz sowie für die Deckenfresken in den Landhäusern von Wien und Linz (Abb. 54; Kat. 162) mit einer Apotheose der »Monarchia Austriaca«. Im Klagenfurter Wappensaal malte man im Zentrum sogar die

Huldigung der Stände vor Karl VI. im Jahre 1728 (Abb. 27).¹³¹

Eine Ausnahme bildete das Landhaus in Innsbruck, wo der Herrscher nur eine Nebenrolle spielte und die Tradition sowie die Prosperität des Landes Tirol im Mittelpunkt standen (Kat. 108). Den vier Statuen der Landesfürsten hat man vier Porträts der ständischen Bauherren zugeordnet, und an der Fassade wurde der Gedanke von den vier Kurien als Stützen des Landes ebenso deutlich visualisiert (Kat. 58). In der Tat war der Triumph über die bayerischen Besatzer 1703 der eigentliche Grund für dieses Monument ständischen Selbstbewußtseins.¹³² Mit der Verteidigung des Landes Tirol hängen auch zwei weitere Aufträge der Stände in Innsbruck zusammen, die 1647–1649 von Christoph Gump

errichtete Mariahilfikirche¹³³ sowie die 1703 gestiftete Annensäule (Kat. 213). Als ständische Aufträge im Bereich der Druckgraphik sind insbesondere die Topographien und Landkarten des späten 17. sowie die großformatigen Erbhuldigungswerke des 18. Jahrhunderts zu nennen (Kat. 329). Gerade letztere sind als Gruppenporträts des Hofadels signifikante Zeugnisse für die politischen Veränderungen des 17. und 18. Jahrhunderts, von denen die Aristokraten am stärksten betroffen waren.¹³⁴ Für deren Mäzenatentum wurden daher neben reiner Kunstliebhaberei vor allem drei Faktoren wichtig: erstens die Einbindung in den höfischen Absolutismus und die Ausbildung eines Wiener Hofadels sowie dessen (Selbst-)Darstellung im Zeremoniell, zweitens die finanziellen Grundlagen der Aristokratie, d.h. die Herrschaft über Ländereien und Untertanen bzw. Einkünfte in habsburgischen Diensten und drittens die aus der höfischen Konkurrenz um zeremoniellen Vorrang bzw. wirtschaftliche Vorteile resultierende Rivalität zwischen Geburts- und Beamtenadel, alten Familien und kaiserlichen Günstlingen, Angehörigen verschiedener Nationen sowie einzelner Amtsinhaber und Familien untereinander.¹³⁵

Die politischen Umwälzungen nach 1600 hatten nicht nur eine Besitzkonzentration in den Händen von Konvertiten, ausländischen Militärs und Aufsteigern aus dem Beamtenstand zur Folge, sondern auch eine Schwerpunktverlagerung nach Böhmen und Mähren. Der repräsentativste Schloßbau des frühen 17. Jahrhunderts, Schloß Eggenberg bei Graz (Kat. 15), war daher ebenso Ausdruck der Erhebung des Johann Ulrich von Eggenberg in den Reichsfürstenstand



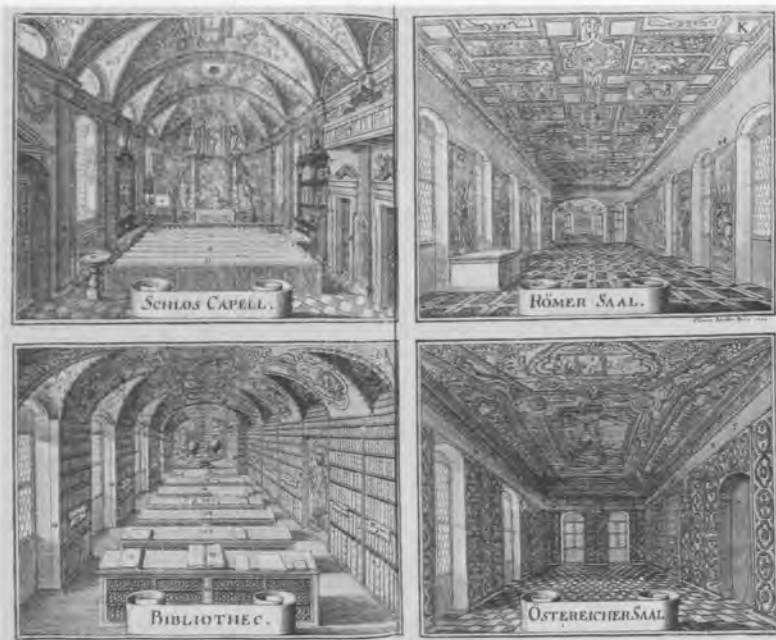
28 Otto Ehrenreich Graf Traun vor dem Schloß Petronell, Ölgemälde, um 1700, Privatbesitz

wie des 1628 mit dem Herzogtum Krumau (Český Krumlov) gekrönten Besitzzuwachs in Böhmen.

Die Bedeutung solcher Rangerhöhungen und deren penible künstlerische Umsetzung beweisen vor allem die von den ersten Fürsten des Hauses Liechtenstein persönlich ausgearbeiteten Programme. Bereits Karl I. konzipierte um 1615 Deckengemälde für die Residenz in Valtice/Feldsberg, die unter anderem seine Erhebung in den Fürstenstand (1608), die Gewährung des ersten Ranges in den Landtagen von Mähren und Niederösterreich (1612) sowie die Belehnung mit dem schlesischen Fürstentum Troppau (1614) zum Thema hatten. 1629 plante sein Bruder Gundacker ähnliche Bilder »unserm geschlecht zu ehren«. Laut Konzept sollten etwa bei der Darstellung der Belehnung mit dem Herzogtum Troppau und Jägerndorf von den drei vor dem Kaiser knienden Brüdern »fürst Carl etwas vornen und in der mitten« sowie die Fürsten Eggenberg und Lobkowitz als Zuschauer porträtiert werden. Weitere Gemälde betrafen die Verleihung des Titels »Hoch- und Wohlgeboren« durch Rudolf II. an Karl (1606) und dessen Ernennung zum Vizekönig von Böhmen sowie Gundackers Funktionen als Hofkam-

merpräsident, Geheimer Rat und Obersthofmeister.¹³⁶ Der in Porträts durch den Schlüssel eines kaiserlichen Kämmerers oder die Insignien des Vliesordens veranschaulichte Status der Aristokraten¹³⁷ (Kat. 203) sollte auch im »Decorum« der Bauten zum Ausdruck kommen.¹³⁸ Als der kaiserliche Obersthofmeister und Erste Minister Fürst Wenzel Lobkowitz 1674 in Ungnade fiel, ließ er sich »ein Zimmer zureichten, welches die Helffte mit Tapeten und mehreren Fürstlichen ›Meublen‹ ausgezieret war, die andere Helffte aber die schlechteste Vorstellung einer Bauer-Hütte an Tag legte (...), daß er an solchem Ort seines vorigen und ietzigen Zustandes am besten eingedenck seyn könnte.«¹³⁹ Umgekehrt wurde auch der soziale Aufstieg sofort sichtbar gemacht: Da Obersthofmeister Trautson während der Erbauung seines Palastes durch Fischer von Erlach 1711 in den Reichsfürstenstand erhoben wurde, hat man an der Fassade nicht nur das Grafenwappen durch das fürstliche, sondern auch die ionische Säulenordnung durch die höherrangige Kompositordnung ersetzt.¹⁴⁰

Der wirtschaftlichen Grundlage und Durchsetzung des adeligen Absolutismus in den neuen Herrschaften entspre-



29 Schloß Windhag, Schloßkapelle, Römersaal, Bibliothek und Österreichersaal, Kupferstich der 'Topographia Windhagiana' von C. Beutler, 1654

chend¹⁴¹ lag das Schwergewicht des Mäzenatentums bis etwa 1680 bei den ländlichen Residenzen der Aristokratie, wobei vielfach die kaiserlichen Hofarchitekten und Hofmaler herangezogen wurden.¹⁴² Dies gilt etwa für den Neubau von Petronell 1630–1660 (Kat. 75, 270) sowie für das 1663–1672 erbaute Schloß Eisenstadt (Kat. 17, 74). Im Sinne der Konfessionalisierung bemühten sich die Herrschaftsinhaber, ihre katholische Gesinnung mit Kirchenbauten, Kloster- und Schulgründungen sowie Spitälern zu demonstrieren.¹⁴³ So errichteten die Liechtenstein in ihrem Hauptsitz Feldsberg ab 1631 eine neue Pfarrkirche mit einem Hochaltarbild von Rubens sowie 1662–1668 Konvent, Krankenhaus und Kirche der Barmherzigen Brüder.¹⁴⁴ Die Esterházy schufen zwischen 1628 und 1711 allein im Burgenland die Klöster der Franziskaner in Eisenstadt und Frauenkirchen, der Minoriten in Wimpassing, der Serviten in Loretto und Forchtenstein, der Benediktiner in Kleinfrauenhaid, der Zisterzienser in Klostermarienberg, der Kamaldulenser in Landsee sowie der Augustinerinnen in Eisenstadt.¹⁴⁵ Verkörpern der 1687 in den Reichsfürstenstand erhobene ungarische Palatin Paul I. Esterházy sowie die Fürsten Liechtenstein die Spitze aristokratischer Hofhaltung und künstlerischen Mäzenatentums,¹⁴⁶ residierten die Kleinadeligen, darunter die noch bis um 1680 im Land geduldeten Protestanten wie der Schriftsteller Wolf Helmhard von Hohberg in Bauten, die sich kaum von den Vierkanthöfen wohlhabender Bauern unterschieden.¹⁴⁷ Die in Hohbergs Werk

»Georgica Curiosa oder Adeliges Landleben« 1682 theoretisch fundierte Hausväter-Ideologie¹⁴⁸ wurde etwa durch das Reiterporträt des Otto Ehrenreich Graf Traun vor seinem Herrschaftssitz Petronell eindrucksvoll veranschaulicht (Abb. 28). Aus gleicher Ursache entstanden damals Gemäldeserien der zu einer Herrschaft gehörigen Schlösser, Meierhöfe und Dörfer. Die Anregung dafür dürften die 62 Kupferstiche der 1656/1673 veröffentlichten »Topographia Windhagiana« über die Besitzungen des 1629 geadelten Juristen Joachim Enzmilner geboten haben. Erst zwei Generationen später folgten die Fürsten Liechtenstein, die Grafen Schönborn und Prinz Eugen mit den Ansichten ihrer Schlösser von Delsenbach und Kleiner diesem Beispiel. Es war wohl kein Zufall, daß gerade der vom Lehrersohn zum Grafen Windhag aufgestiegene Enzmilner

den propagandistischen Wert der Druckgraphik erstmals nutzte, da er auch persönlich am meisten von den Möglichkeiten des 17. Jahrhunderts profitiert hatte. Zur Dokumentation seines Standes und seiner Loyalität zum Herrscherhaus ließ der 1651 zum Freiherrn und 1669 zum Reichsgrafen beförderte Jurist in seinem Schloß Windhaag (Kat. 16) eine Galerie mit Bildern der vier Weltreiche, einen »Römersaal« mit Historien und Caesarenporträts sowie einen »Österreichersaal« mit Bildnissen habsburgischer Kaiser und Darstellungen der »Pietas Austriaca« einrichten (Abb. 29).¹⁴⁹ Schloß Windhaag verfügte außerdem über eine umfangreiche Bibliothek und eine wertvolle Kunstkammer.¹⁵⁰ Zu den standesgemäßen und familienpolitischen Pflichten des adeligen Mäzenatentums gesellte sich in vielen Fällen das persönliche Vergnügen. Fürst Gundacker von Liechtenstein begründete 1653 seine Bautätigkeit sowohl mit der Schaffung einer »unserem standt correspondirenden wohnung« als auch mit der Absicht, sich »erlustigen und dadurch so vil mer und unserer melancholey divertiren« zu können. Der Aristokrat betätigte sich sogar als Perspektivzeichner und Landschaftsmaler und kritisierte einen ihm 1656 als Hofmaler empfohlenen Wiener Künstler durchaus fachmännisch. Dieser könne nämlich »weder copiern noch, wenn man ihm ein kupferstich gibt, denselben nach etwas zu mahlen, die farben dem bild, so er dem kupferstich nachmachen soll, geben und austheillen, weder in contrafecten, viel weniger aber etwas guets aus aigner invention machen.«¹⁵¹

War Gundackers Ärger mit den Künstlern teilweise durch seine Sparsamkeit verursacht, sah sich sein Neffe Karl Eusebius geringeren finanziellen Beschränkungen unterworfen. Der Regent des Hauses Liechtenstein gehörte mit den Fürsten Montecuccoli, Eggenberg, Schwarzenberg und Trautmannsdorf sowie den Grafen Hoyos, Harrach, Herberstein und Questenberg zu den wichtigsten Kunden der Wiener Filiale der Antwerpener Kunsthandlung Fochourdt, die damals die Nachfrage der Aristokratie nach flämischer Malerei befriedigte.¹⁵² Für Karl Eusebius waren Kunstkennnisse und das dafür aufgewendete Vermögen freilich auch Statussymbole, die den wahren Adel vom unwissenden Volk und den solchen Luxuskonsum ablehnenden Kaufleuten unterschieden. Wenn nämlich der Adelige nicht liebe, »was schen, vornehm und kunstreich, und consequenter rar, so ist von selbigem kein Unterschidt zwischen dem gemeinen Man und ihme, dan der gemeine Man schatzt es auch nicht wegen Niderigkeit seines Gemiedts (Gemütes); der Edelmann aber, so den Verstandt erleuchter hat, muss distinguieren vom Schlechten zum Bessern (...) und das Rare zu haben verlangen (...). Den Geldt kan jeder haben, dergleichen Gemahl (Gemälde) aber nicht.«¹⁵³

In diesem Sinne wurden in der Sala terrena des Palastes in der Rossau von Karl Eusebius' Sohn Johann Adam (Kat. 24) den Allegorien der Künste jene der Agrikultur gegenübergestellt und damit Mäzenatentum und Ökonomie als gleichwertige Beschäftigungen des Bauherrn ausgewiesen.¹⁵⁴ Über Venus-Visus-Pictura als Allegorie der Schönheit im Erdgeschoß malte Andrea Pozzo im Piano nobile jedoch die Apotheose des Tugendhelden¹⁵⁵ (Kat. 86), und die Botschaft war nicht weniger deutlich als jene des Fürsten Karl in Feldsberg: der von Jupiter in den Olymp geholte Herkules, der als Sinnbild des Homo politicus den Augiasstall ausgemistet und die Last der Verantwortung auf seine Schultern genommen hatte, repräsentiert den Bauherrn.¹⁵⁶ Denn dieser war 1698



30 C. Berentz, Stilleben für den Grafen Lamberg-Sprinzenstein, um 1700, Augsburg, Stadtparkasse/Städtische Kunstsammlungen

31 Gartenpaläste Harrach und Althan in Wien III., Zeichnung von S. Kleiner, um 1730, Wien, Historisches Museum





32 Schloß Harrach in Bruck/Leitha, Zeichnung von S. Kleiner, um 1730, Rohrau, Harrach'sche Gemäldegalerie

33 M. und P. Kilian nach I. Peretti, Ruhmeshalle der Fürsten Eggenberg, Thesenblattstich, 1679, Graz, Schloß Eggenberg



und nach dem Staatsbankrott des Jahres 1703 vom Kaiser mit der Sanierung der Staatsfinanzen sowie der Leitung der Wiener Girobank beauftragt und schon 1696 mit dem Goldenen Vlies ausgezeichnet worden. Daß mit Jupiter der Kaiser gemeint ist, verraten sowohl das Thesenblatt der Eggenberg (Abb. 33) als auch ein Fresko im Grazer Palais Attems, wo der Adler des Göttervaters eine Gnaden- und eine Ordenskette als Zeichen kaiserlicher Huld übermittelt. Zwischen 1620 und 1710 hatte sich jedoch nicht nur die Ikonographie, sondern auch die Topographie der Macht wesentlich geändert. Wien war endgültig zum politisch-sozialen Zentrum des Reiches geworden, und kaum ein Adelige konnte sich der Teilnahme am Hofleben und den dort herrschenden »Bedingungen eines ständigen Wettbewerbes, bei dem Intrigen keine geringe Rolle spielten«, entziehen.¹⁵⁷ Tatsächlich entwickelte sich Wien im Laufe des 17. Jahrhunderts von einer Bürger- zu einer Adelsstadt¹⁵⁸, und sogar die kaiserlichen Sommerresidenzen im Augarten, auf der Wieden und in Laxenburg waren von den »Villenkolonien« der Höflinge umgeben.¹⁵⁹ Die gleiche Entwicklung läßt sich in Innsbruck feststellen, wo unmittelbar nach der Ernennung von Karl von Lothringen zum Gubernator von Tirol im



34 N. M. Rossi, Ausfahrt des Vizekönigs Harrach in Neapel (Detail), um 1730, Rohrau, Harrach'sche Gemäldegalerie

Jahre 1678 in rascher Folge die Paläste Fugger-Taxis, Troyer-Spaur, Wolfsthurn-Tannberg und Trapp – zum großen Teil in der Maria-Theresienstraße – entstanden. Nur der frei stehende und an oberitalienischen Villenbauten orientierte Palast des Grafen Ferrari, Obersthofmeister der Königinwitwe Eleonore, von 1683 demonstrierte wie der Palast Liechtenstein in der Rossau topographisch und formal Eigenständigkeit.¹⁶⁰

In Wien fand das ambivalente Verhältnis von Hocharistokratie und Herrscher seinen Ausdruck in der quantitativen und qualitativen Dominanz der adeligen Architektur¹⁶¹: »Wenn der gantze Hof noch diejenige ›modestie‹ zeigt, welcher sich die alten Erzthertzo von Oesterreich bedienet, (...) so ist hingegen die stadt von prächtigen palästen und häusern voll, die alle schönheit und ›delicattes‹ der politesten zeiten an den tag legen. Denn es ist fast kein Fürst, Minister oder grosser Herr, welcher nicht ein schönes hauß bewohne.«¹⁶² Tatsächlich waren der Bauboom nach der Türkenbelagerung 1683 und die schlagartige Durchsetzung des Hochbarock sowohl eine Folge der Kriegszerstörungen und kaiserlichen Steuerbefreiungen¹⁶³ als auch der Rivalitäten der Hofadeligen. Denn die im ständigen Wettkampf stehenden Familien

Harrach, Lamberg, Liechtenstein, Auersperg, Waldstein, Windischgrätz und Dietrichstein wachten ebenso eifersüchtig über Hofämter und Standeserhöhungen wie über die Repräsentation der Konkurrenten. Besonders instruktiv dafür sind die Briefe des Passauer Fürstbischofs Johann Philipp von Lamberg an seinen Verwandten Leopold Josef, der damals als kaiserlicher Botschafter in Rom tätig war. Das Streben nach einem Dienst für Gott und Kaiser sowie der Ehrgeiz eines damals am Zenit seiner Macht stehenden Familienclans wird vor allem aus einem Schreiben von 1700 ersichtlich: »Unsere Familie sei auch von Gott gesegnet und vom allergnädigsten Kaiser begnadet, daß einer Cardinal, der andere kaiserlicher Botschafter in Rom, der dritte Praelato domestico, der vierte Landeshauptmann in Oberösterreich, der fünfte Favorit vom Römischen König, drei zugleich das Goldene Vlies haben, welches von einer Familie zu einer Zeit rar sei«. Ebenso deutlich äußerte sich der Kirchenfürst über seinen Schwager Ferdinand Bonaventura Harrach, der den Botschaftsposten in Rom nur deshalb nicht anstreben würde, weil dessen weniger begüterte Familie die von Lamberg aufgewendeten Kosten »ohne Verringerung habender Kapitalien nicht übernehmen« könnte.¹⁶⁴ Leopold Josef brachte seinen



35 J. F. Greipel, Exotische Jagdszenen, Wandgemälde, 1769, Schloß Glaswein

Stolz auf subtilere Weise durch ein Stilleben des für den Papst tätigen Hamburger Malers Christian Berentz zum Ausdruck (Abb. 30): erinnert das Kapitell an die vom Botschafter in Rom gekauften Antiken, verweisen Konfektschale und große Goldkaraffe mit dem Allianzwappen Lamberg-Sprinzenstein auf das große Vermögen des Botschafters und seiner Gattin. Tatsächlich mußte Graf Lamberg 100 000 Gulden als »verlorenes Darlehen« für den prestigeträchtigen Posten aufbringen, und verbrauchte in den fünf Jahren in Rom fast eine halbe Million Gulden.¹⁶⁵ Der Spott über die Harrachs war trotzdem voreilig: Lambergs Hoffnungen auf ein Ministeramt nach der Rückkehr blieben unerfüllt, und als er 1706 starb, hinterließ er 135 000 fl. Schulden. Es war dies jedoch nicht der einzige Fall, daß der repräsentative Luxuskonsum aus Prestige Gründen eine Familie in finanzielle Schwierigkeiten brachte.

Die im Rahmen der adeligen Rivalität eine besondere Rolle spielende Architektur hatte nach Meinung des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein einerseits die »Ungelehrten mit Bracht und Majestet« zu beeindrucken, andererseits den Standesgenossen zu »noch mehrerer Verwunderung die

Kunst« vorzuführen.¹⁶⁶ Die »hektisch-nervöse Konkurrenz-situation« der Wiener Architektur der 1690er Jahre äußerte sich daher bei fast allen Bauten in abrupten Planänderungen und mehrfachem Architektenwechsel, aber auch in baulichen Mängeln, höfischen Intrigen und öffentlichen Skandalen. So scheinen die Plan- und Architektenwechsel bei den Palästen Liechtenstein (Kat. 24), Dietrichstein¹⁶⁷ und Harrach durch den Bau des Grafen Kaunitz (Kat. 19) verursacht worden zu sein, der »einen völlig neuen Maßstab repräsentativen Bauens« nach Wien gebracht und sich damit schwer verschuldet hatte.¹⁶⁸

Quellenmäßig faßbar ist die künstlerisch-gesellschaftliche Rivalität bei zwei um 1730 auf der Landstraße errichteten Gartenpalästen (Abb. 31). So meinte der Harrachsche Architekt Johann Lucas von Hildebrandt, seine Ehre und »Reputation leide daran, wan er nit magnifiquer oder wenigst so vill« bauen kann wie sein Konkurrent Josef Emanuel Fischer von Erlach beim benachbarten Palais Althan. Graf Harrach überspielte seine finanziellen Sorgen mit der Hoffnung auf einen architektonischen Triumph, da Fischer »fait mille cogloneries, comme on peut voire dans le jardin de Gundl

Althan«. Als die »tausend Pfschereien« des Gartenpalastes Althan fertig waren, mußte der Nachbar jedoch neidvoll anerkennen, daß »Fischer frischere und neyere Gedanken hat als Jean Luca« (=Hildebrandt).¹⁶⁹

Auch die Raumfolge und Ikonographie waren im Rahmen der generellen Typologie und Tradition individuell auf den Bauherren und seine Absichten ausgerichtet. Daher enthielten auch die von 1650–1750 vorherrschenden mythologischen oder allegorischen Programme mehr oder weniger deutliche Anspielungen auf den Auftraggeber und dessen Tugenden¹⁷⁰, etwa in den Palästen des Prinzen Eugen.¹⁷¹ In Form von Wappenlegenden (Palais Harrach) oder Götterboten, die päpstliche bzw. kaiserliche Auszeichnungen überbringen (Unteres Belvedere, Schloß Eggenberg), kamen dort auch die zwei wichtigsten politische Themen zu Darstellung: die möglichst lange Reihe tugendhafter Vorfahren einerseits sowie die Verdienste für Kaiser und Vaterland und die dafür erhaltenen Ehrungen andererseits. Die im Ahnensaal der Althan in Vranov/Frain a.d.Thaya (Abb. 65) kulminierende Thematik wurde 1679 in einem Thesenblatt zu Ehren der Eggenberger vorweggenommen (Abb. 33): Inmitten einer Säulenarchitektur mit den Ahnenstatuen thront der regierende Fürst, während im Götterhimmel Jupiter die Taten des neuen Herkules mit weiteren Fürstenkronen und – wie von Hans Adam Weissenkircher gemalt – durch die von Merkur überbrachten Privilegien belohnen läßt. In einer Kartusche wird hingegen der prunkvolle Einzug des Vorfahren Johann Anton als kaiserlicher Gesandter in Rom gezeigt.

Noch deutlicher als in den Fresken kam diese Thematik in Historien und Porträts zum Ausdruck. Als sich im Zuge der absolutistischen Konkurrenz die Abschottungstendenzen der alten Familien Ende des 17. Jahrhunderts wieder verstärkten¹⁷², wurden vermehrt monumentale Kupferstiche mit ellenlangen Stammbäumen und umfangreiche genealogische Porträtserien in Auftrag gegeben. War die Porträtgalerie des frühen 17. Jahrhunderts in Hohenems auf die Demonstration der Verwandtschaftsbeziehungen mit zeitgenössischen Päpsten und Kardinälen ausgerichtet¹⁷³, führten später die Gemäldeserien der Batthyány in Güssing oder der Herberstein in Herberstein die Ahnenreihe bis auf mythische Ursprünge zurück. Die Grafen Harrach, die ihre Familie von einem Helden des Jahres 1159 herleiteten, konservierten daher beim Schloß Bruck/Leitha um 1710 den mittelalterlichen Bergfried als Denkmal der »uralten« Abstammung (Abb. 32).

Altomontes Allegorie (Kat. 172) sowie die riesigen Zereemonialbildnisse Nicola Maria Rossis verherrlichten die Amtstätigkeit des Grafen Aloys Thomas Harrach als Vizekönig in Neapel (Abb. 34). Generäle dokumentierten ihre Leistungen für das Vaterland hingegen in Schlachtenbildern wie jene von Ignace Parrocel im Stadtpalais des Prinzen



36 Freimaurerloge, um 1750, Schloß Rosenau

Eugen. Diese heroische Komponente spielte in den direkt mit dem Kampf gegen die Osmanen konfrontierten und daraus ihre Eigenständigkeit ableitenden ungarischen Magnaten eine besondere Rolle.¹⁷⁴

Idealiter im Gegensatz zur »höfischen« Funktion von Architektur und Ikonographie standen die »architectura recreationis« und die Darstellung des tatsächlichen oder fiktiven Landleben, das seit 1700 eine neue Bedeutung erhielt.¹⁷⁵ Diese Thematik konnte sowohl ganze Gebäude als auch einzelne Räume eines größeren Palastes umfassen, d.h. Salae terrenaes und Grotten sowie Porzellan- oder Exotik-Kabinette einerseits¹⁷⁶, Gartenpavillons und Orangerien andererseits.¹⁷⁷

Ein wesentlicher Grund für die im 18. Jahrhundert wieder verstärkte Bautätigkeit auf den ländlichen Besitzungen war die nur den Adeligen vorbehaltene Jagd¹⁷⁸, weshalb sogar Kinder, Fürstinnen und Erzbischöfe mit Jagdattributen und Beute porträtiert wurden (Abb. S. 383). Die besondere Leidenschaft Kaiser Karls VI. hat diesen Trend noch verstärkt¹⁷⁹, so daß es dabei ebenfalls zu Rangstreitigkeiten kam: »Der gleichen erhob sich »anno« 1723 in Prag, zwischen dem Kayserlichen Obrist=Jägermeister Fürst Hartmann von Lichtenstein, und den Böhmisches Obrist=Jägermeister Grafen von Clary, (...); Ihre Kayserliche Majestät aber entschieden selbigen in der Güte durch einen Allernädigsten Ausspruch, daß nemlich der Fürst von Lichtenstein jedesmal den Rang behalten, und Macht haben sollte, den gewöhnlichen ersten Stoß=Ruff zur Jagd zu geben. Das übrige »Commando« aber bey der Jägerey und den Jagten sollte der Graf von Clary allein behalten.«¹⁸⁰ So diente das 1692 von Graf Strattmann durch Fischer d.Ä. im Wienerwald erbaute »Sommerhaus«



37 M. J. Pittner und J. Pacher, Rathausfassade, 1754/55, St. Veit a. d. Glan

»teils zu seiner selbsteigenen recreation und teils Ihre kay. Maj. wann alhir iagen würden damit zu bedienen«¹⁸¹, und der Umbau des Kinskyschen Jagdschlusses Eckartsau durch Fischer d.J. erfolgte aus den gleichen Beweggründen (Kat. 105).¹⁸² Tatsächlich opferten manche Höflinge für die Jagdleidenschaft ihres Kaisers sowohl ihr Geld als auch im wahrsten Sinne des Wortes ihr Leben: Anlässlich der Reise 1732 besuchte Karl VI. nicht nur das zu seinen Ehren erbaute Schloß Neuwartenberg bei Vöcklabruck, sondern erlegte bei der Hirschjagd in Krumau irrtümlich auch den Gastgeber Fürst Schwarzenberg. Der kaiserlichen Jagdleidenschaft verdankt auch das Schloß Glaswein seine Entstehung und seinen Namen: Als Maria Theresia an dieser Stelle des Ernst-

brunner Waldes gedürstet haben soll, kam Graf Sinzendorf künftigen Bedürfnissen seiner Herrin mit dem Bau eines Jagdschloßchens nach, dessen Wanddekorationen sowohl einheimisches Landleben als auch exotische Jagdszenen schildern (Abb. 35).

Die Jagd bildete aber nur einen Bereich höfischer Repräsentation und persönlicher Liebhaberei. Diente bei den Liechtenstein die in Fischers »Schloß der Rosse« kulminierende Pferdezucht neben den Kunstsammlungen dem Splendor der Familie und dem Vergnügen¹⁸³, erwarb sich Prinz Eugen besondere Verdienste durch Förderung der Wissenschaften. Er hinterließ die zweitgrößte Menagerie Europas seiner Zeit und wesentliche Bestände der heutigen Nationalbibliothek.¹⁸⁴ Fürst Nikolaus I. Esterházy verdankt seinen Beinamen »Der Prachtliebende« hingegen vor allem seiner Leidenschaft für Feste, Musik und Theater in Eisenstadt und Esterháza.¹⁸⁵

Nicht zuletzt die bei solchen Aufführungen in Anwesenheit der Majestäten aufs Land verlagerte höfische Konkurrenz förderte das Entstehen esoterischer Geheimbünde und echter Oasen des gesellschaftlichen Rückzugs wie die Freimaurerloge des Grafen Leopold von Schallenberg im Schloß Rosenau (Abb. 36).¹⁸⁶ Gingen solche Einrichtungen vielfach mit sozialen Maßnahmen einher – in Rosenau mit der Errichtung von Schule, Spital und Pfarrkirche –, widmeten sich die klassischen Höflinge anderen Vergnügungen. Entweder schlüpfen die Aristokraten in die Rollen des Bauernhanswursts oder sie erfreuten sich an den »Vorführungen« echter Bauern. Als Franz Stephan und Maria Theresia in Begleitung der Fürsten Auersperg und Khevenhüller 1755 bei Staatskanzler Kaunitz in Slavkov/Austerlitz zu Gast waren, gab es ein »eigends praepariertes Bauern-Fest anzusehen, welches in einem hannackischen Dantz von etwann 12, neu in weiß-leinwandenen (...) Kittlen gekleideten Paaren und ordinari Baumsteigen bestanden, nach welchen einige Bauern in ihren Feiertag-Röcken auf gemainen schlechten Land Gaulen einen Wettlauf (...) producieret, so alles so beiläuffig eine halbe Stunde gedauert haben mag, worauf man nach Hause gefahren und biß zur Soupé Zeit eine kleine Cammer-Musique angehört«.¹⁸⁷ Waren die Bauern in diesem Fall nur das Zwischenspiel zwischen Mittag- und Abendessen, so erstaunten die Khevenhüllerschen Untertanen ein Jahr später in Ladendorf die Majestäten sowie Durch- und Erlauchten nicht nur durch die »Hurtigkeit und Accuratesse, mit welcher dise gutte Leuth eine in sehr kurzer Zeit erlernete Contredanse exequiret«, sondern rückten durch die Tracht jener Länder, »wo wir possessionieret seind, nemmlichen als böhm-, oesterr- und kärthnerische Bauer und Bäuerinnen, die vierte aber als Sibenbürger« immerhin die Basis des adeligen Luxus ins Bild. Tatsächlich beruhte etwa die Bautätigkeit des Fürsten Johann Adam Liechtenstein nicht nur auf dem von seinem Großvater auf Kosten



38 Stuckdecke und Marktrichterbilder im Sitzungssaal des Rathauses, um 1700, Perchtoldsdorf (historische Aufnahme)

der Staatsfinanzen erworbenen Vermögen und den gutswirtschaftlichen Preissteigerungen um 1700¹⁸⁸, sondern auch auf verstärkter Ausbeutung der Untertanen: Stand die Familie im Weinviertel mit 104 Frontagen pro Jahr schon an der Spitze der Forderungen, so führten zusätzliche Fronverpflichtungen in 178 nordmährischen Gemeinden 1705 zu Rebellionen gegen den kulturschaffenden Fürsten.¹⁸⁹ Die beiden prunkvollen Paläste der Familie in Wien sind also sowohl aufgrund ihrer künstlerischen Qualität als auch aufgrund ihrer Finanzierung »Exempla« aristokratischen Mäzenatentums der Barockzeit.

»Labor« & »Honestas«: Kommunen, Bürger und Bauern

Innerhalb der städtischen und ländlichen Bevölkerung waren es nur die privilegierten Schichten, welche die Mittel für ein das Niveau der Volkskunst übersteigendes Mäzenatentum aufbringen konnten.¹⁹⁰ Dazu kamen die Aufträge gemeinschaftlicher Einrichtungen wie Stadt- und Marktgemeinden, Zünfte sowie die schon im geistlichen Kontext genannten Bruderschaften. Die Entwicklung der

kommunalen Repräsentation scheint parallel zu jener der Stände verlaufen zu sein. Hatte sich das Selbstbewußtsein des Bürgertums um 1600 auch in Rathausbauten kleinerer Märkte geäußert, kam es erst im 18. Jahrhundert wieder zu zahlreichen Neu- bzw. Umbauten. Dies war wohl auch eine Folge des Bevölkerungswachstums und damit Bedeutungszuwachses der Städte. So stieg die Einwohnerzahl in Graz von 8000 im Jahre 1600 auf 20000 im Jahre 1754, jene von Wien von 100000 im Jahre 1700 auf 231000 im Jahre 1800. Kann das ab 1699 umgestaltete Wiener Rathaus in Größe und Aussehen durchaus mit Adelspalästen verglichen werden¹⁹¹, demonstrierten die Rathäuser in St. Pölten und Steyr (Kat. 46) ihre Bedeutung durch einen Turm. In St. Veit an der Glan hat man hingegen durch römische und mittelalterliche Spolien die Tradition der Kommune betont (Abb. 37).

Die Ikonographie der Rathäuser umfaßte vor allem drei Bereiche.¹⁹² Die in Landesfürstensäle verwandelten Ratsstuben brachten die Huldigung an die Habsburger bzw. die rechtliche Sonderstellung als landesfürstliche Stadt- oder Marktgemeinde zum Ausdruck. Nahmen im Großen Saal des Wiener Rathauses acht Impresen habsburgischer Kaiser auf die darunter befindlichen lebensgroßen Porträts Bezug, malte der junge Kreamerschmid 1741 im Rathaus von Retz fünfzehn Bildnismedaillons der Kaiser um eine Allegorie auf



39 Triumphbogen der Innerberger Gewerkschaft anlässlich des Besuches der kaiserlichen Familie in Steyr, Kupferstich von J. M. Lerch, 1681, Wien, Österreichische Nationalbibliothek

die Tugenden der Stadt. Zentrale Motive der kommunalen Ikonographie waren nämlich Allegorien und Historien, die Tugenden und Exempla eines guten bzw. schlechten Regiments vorführen und die für eine bürgerliche Gemeinschaft notwendige Eigenschaften der Gleichheit und des Gemeinsinns in Erinnerung rufen sollten. Hat man in Salzburg durch die Fassadenstatue von Hans Waldburger (1618) und die Gerechtigkeitsbilder von Paul Troger (1749) den juristischen Aspekt betont, stehen im Wiener Rathaus Deckenbilder wie der »Opfertod des Marcus Curtius« und Tugendembleme unter den Devisen *SEMPER CONCORDES* (»Immer einig«) sowie *BONUM COMMUNE* (»Das gemeinsame Gute«). Ein drittes Motiv der kommunalen Ikonographie waren Serien der Amtsinhaber, entweder Bildnisreihen wie in Perchtoldsdorf (Abb. 38) oder Wappendarstellungen (Kat. 331). Das Wiener Rathaus enthält die Wappen der Ratsmitglieder des

Jahres 1714 mit dazugehörigen Devisen wie *PRO REGE ET GREGE* (»Für Regent und Volk«) oder *PER LABOREM AD HONOREM* (»Durch Arbeit zu Ehren«).¹⁹³ Weitere kommunale Aufgaben bildeten Zeughäuser, Markthallen, Bürgerspitäler oder Brunnen, wie jener von Georg Raphael Donner (Kat. 223).

Ebenso große oder vielleicht sogar größere Ausgaben wie für Profanbauten tätigten Gemeinden, Bürger und Landbevölkerung jedoch für Kirchen, Kapellen und Sakraldenkmäler.¹⁹⁴ In Salzburg bildet die Sebastianskirche des Bürgerspitäls (1749–1753) sogar die einzige größere Bauaufgabe der Bürgerschaft mit künstlerischem Anspruch, schuf ja Paul Troger nicht nur die Fresken, sondern auch das von Bürgermeister Kaspar Wilhelmseder bezahlte Hochaltarbild.¹⁹⁵ In diesem Zusammenhang sind auch die vom Wiener Stadtrat in Auftrag gegebenen Altäre und Donners Lavaboreliefs für St. Stephan zu nennen.¹⁹⁶

Im ländlichen Bereich wurde die Pfarrkirche von Poysdorf schon 1629–1635 von der Bürgerschaft begonnen, da die Weinlieferungen an die Armee gute Gewinne erbracht hatten. Der vermutliche Baumeister, Michael Beer, wurde später zum Begründer der Auer-Zunft der Vorarlberger Baumeister.¹⁹⁷ Die 24700 Gulden reichten jedoch nicht, so daß das Gotteshaus zunächst nur einen niederen Turm und ein Strohdach erhielt. Brände, der Schwedenkrieg und die Türkengefahr hatten weitere Baumaßnahmen zur Folge, und 1685 ließ die Gemeinde eine 25 Tonnen schwere Pestglocke gießen. Kriege, Feuersbrünste und vor allem die Pestepidemien 1679 und 1713 waren häufig der Anlaß für fromme Stiftungen der Gemeinden, darunter die Pestsäulen in Horn, Langenlois, Mödling und Baden.

Die Zünfte, Vereinigungen einzelner Gewerbe unter standespolitischen, sozialen und religiösen Aspekten, verfügten in Österreich normalerweise nicht über eigene Zunfthäuser, und die Josefskirche der Außerferner Maurerzunft, die 1710–1712 nach Plänen von Johann Jakob Herkomer in Bichlbach gebaut wurde, blieb ein Einzelfall. Umso häufiger sind kunstgewerbliche Insignien des Korpsgeistes wie Zunftzeichen oder -becher, Zunfttruhen als Archive und Zunftfahnen für die jährlichen Zunftämter und Prozessionen. Hauptmotive dieser Objekte waren die Initialen der Auftraggeber, Handwerkssymbole und Berufspatrone.¹⁹⁸ So wird die Truhe der Innsbrucker Chirurgen aus der Zeit um 1660 unter anderem von den Ärztepatronen Cosmas und Damian sowie den Pestheiligen Rochus und Sebastian geziert, während Johann Martin Schmidt auf der Fahne der Kremser Binder (Museum Krems) 1778 den Winzerpatron Urban sowie den ersten Weinbauern Noah malte.

In diesem Zusammenhang ist außerdem die gemeinschaftliche Finanzierung von Triumphbögen bei kaiserlichen Einzügen durch ausländische Händler und Genossenschaften zu



40 Fassade des Hacklhauses, 1680, Leoben

nennen. Als 1680 die kaiserliche Familie Steyr besuchte, errichtete auch die Innerberger Gewerkschaft einen Triumphbogen (Abb. 39). Statt einer Huldigung an die Habsburger ist jedoch das »Uhralte=Edle« Erzbergwerk mit Hochöfen, Hammerschmieden, Knappen und »anderen bey solchem Bergwerk arbeitenden Leuthen (...) »repraesentiert« worden, weiln die Statt Steyr darvon maistens ihrn Ursprung, und nit allein sie, sondern auch viel andere Orth, und wohl über 40000 Seelen (...) ihre Nahrung haben«. In der Rede an den Kaiser betonte Genossenschaftsekretär Sebastian Graffhaidler ebenfalls, daß die Gewerkschaft »sowohl Ewer Kayserl. Mayst. Cammeral=Interesse, als auch dero Land und Leuth hierüber vilfältig=schöpffenden Nutzen bringe, da auch die herumb ligende Clöster und Herrschaften, auch dero Unterthanen einen genugsamben Anwerth ihres Traydts (Getreides), Schmaltz, und anderer Victualien haben, und mithin ihre Lands=Anlagen bestreiten können«. Darüberhinaus werde durch die Exporte »Geld in das Land gebracht«. ¹⁹⁹

Tatsächlich zählten die zwischen Beamtenstand und Unternehmertum oszillierenden Manager der Eisenregion zu den wohlhabendsten und selbstbewußtesten Bürgern, krönten aber ihren sozialen Aufstieg meist mit einem Adelsprädikat und entsprechender Repräsentation. Schon 1622 errichtete Pangratz Geyer von Geyeregge das nach ihm benannte Schlößl in Innerberg, und Marktrichter Hans Adam Stampfer von Walchenberg kaufte 1684 das Radmeisterhaus in Vordernberg sowie später um 19000 Gulden Schloß und Herrschaft Trabuschgen bei Obervellach. ²⁰⁰ Hans Adams Söhne, die in den Reichsfreiherrnstand erhoben wurden, ermöglichten dem Klagenfurter Maler Fromiller die Ausbildung in München und ließen sich nach der Rückkehr die Festsäle der Schlößer Trabuschgen und Meiselberg mit mythologischen Fresken sowie einem Gemäldezyklus nach der Mediciserie des Rubens schmücken. ²⁰¹

Zur wohlhabendsten und gleichfalls nach Adelsprädikaten strebenden Schicht zählten außerdem die Juristen im Hof- oder Stadtdienst. Der Grazer Advokat Dr. Julius Tenti hinter-



41 M. v. Meytens, Porträt des Hofjuweliers Johann Michael v. Grosser, Ölgemälde, Stockholm, Nationalmuseum

ließ 1680 ein Vermögen von 15000 Gulden, darunter zwei Häuser auf dem Hauptplatz. Entsprechende Bürgerhäuser mit dekorativem Stucküberzug haben sich in Graz und Leoben erhalten (Abb. 40).²⁰² Der steirische Regimentskanzler Dr. Johann Carl Würzburg von Würzburg brachte es aufgrund von Bestechungsgeldern auf das ansehnliche Vermögen von 145000 Gulden. Von seinem Kunstbesitz wurde ein Gemälde von de Pomis auf 24 Gulden geschätzt, eine Zeichnung von dessen Lehrer Tintoretto hingegen mit 100 fl. bewertet.²⁰³

Als dritte Gruppe bürgerlicher Mäzene müssen Ärzte wie Dr. med. et phil. Hippolyt Guarinoni zu Hoffperg und Volderthurn genannt werden. Der Stadtphysikus und Leibarzt des Königlichen Damenstiftes in Hall sowie Pfalzgraf

wurde als Autor von Handbüchern zur Volksgesundheit ebenso berühmt wie als Erfinder der antisemitischen Legende vom Anderl von Rinn berüchtigt. Sein ausgeprägtes Selbstbewußtsein und seine gegenreformatorische Frömmigkeit manifestierte sich im Kirchenbau in Volders (Kat. 4) sowie in mehreren Bildnissen, darunter eines in der Pose von Christus in Emmaus.²⁰⁴

Der großen Bedeutung der Kunst entsprechend erlangten zahlreiche Künstler einen überdurchschnittlichen Wohlstand und Adelsprädikate²⁰⁵ wie der Hofjuwelier Johann Michael I. von Grosser, der Maria Theresia für 200000 fl. den berühmten Edelsteinblumenstrauß geliefert hatte. Sein Bildnis stammt vom Hofmaler der Kaiserin und folgt auch im Typus den höfischen Vorbildern (Abb. 41). Analog dazu waren die Häuser mancher Wiener Patrizier wie das des Bauspekulanten und Ratsbürgers Johann Christian Neupauer in der Singerstraße in der Fassadengestaltung an den Stadtpalästen des Adels orientiert, obwohl sie teilweise als Mietshäuser dem Gelderwerb dienten.²⁰⁶ Ernst Rauchmüller von Ehrenstein brachte seinen Dank und seinen Stolz über seine Nobilitierung durch den Kaiser an der Fassade seines Hauses auf dem Neuen Markt noch deutlicher zum Ausdruck: Unter den Büsten Leopolds I. und seiner beiden Söhne verkündete ein Relief Jupiters das Motto NON SEMPER FULMINAT, ETIAM REMUNERAT (»Er straft nicht nur, sondern belohnt auch«).



42 Porträt des Stieglbräuers Johann A. Elixhausen, Ölgemälde, Mitte des 18. Jahrhunderts, Salzburg Museum Carolino Augusteum



43 Fassadenmalerei des Zeillerhauses, um 1755, Reutte

Der Großteil barocker Hausfassaden in Städten und Märkten wurde jedoch nicht von Hofbeamten und geadelten Unternehmern, sondern von Händlern, Lebzelteren oder Bierbrau-ern in Auftrag gegeben²⁰⁷, die ihr Selbstbewußtsein ebenfalls in Bildnissen demonstrierten. So ließ sich der Salzburger Stiglbräuer Johann A. Elixhausen um 1750 mit einer Ansicht seines Brauhofes porträtieren (Abb. 42).

Innerhalb des kleinstädtischen Bürgertums erlangten etwa die Steinmetzmeister in Eggenburg Wohlstand und Ansehen, da sie durch den Sandstein dieser Region vom barocken Bauboom profitierten. Der Wiener Dombaumeister Adam Harisleben († 1683) stiftete die Wölbung der Kirche seiner Heimatgemeinde Kühnring, wie das Marmorepitaph mit Porträtbüste stolz verkündet: *Disses Gegenwertige Epitaphium hat Allherro machen lassen der Kleunstreiche herr Adam Häresleb gewester Bürger Undt Stain Mötz Bau-Maister 33 Jahr Ihn Wienn bey St. Stephan hat auch auß seinem Eignen Unkosten disses Gott-haus Alhier zu Khünring gewölben und döckhen lassen.* Franz Leopold Fahrmacher, der allein in Altenburg Aufträge im Wert von 15000 Gulden ausgeführt hatte und 1744/45 in Schönbrunn tätig war, besaß ein heute als Rathaus dienendes Stadthaus in Eggenburg sowie einen Sommersitz, der

vorher Propst Albrechtsburg, dem kleinadeligen Dechant der Stadt, gehört hatte.²⁰⁸

Ebenso wie Fahrmacher demonstrierten auch die Brüder Johann Jakob und Franz Anton Zeiller ihre Kunst an der Fassade ihres Wohnhauses in Reutte. Neben Heiligen und Scheinarchitektur finden wir dort Affen mit einem Fruchtkorb, die wohl auf kunsthistorische Legenden von malenden Affen und Vögel anlockendem gemalten Obst anspielen (Abb. 43). Im ländlichen Bereich brachten es hingegen vor allem die Müller und Gastwirte zu Wohlstand und entsprechend repräsentativen Häusern mit »Lüftmalerei«. Die Fresken des Schopferwirthshauses in Walchsee bei Kuefstein (Heilige, Fensterumrahmungen) aus der Zeit um 1765 werden sogar Josef Adam Mölk zugeschrieben.

Dieser Schicht verdanken wir auch zahlreiche Sakralkunstwerke. So stiftete der Salzburger Handelsherr Johann Kaufmann 1686 zum Dank für eine gerettete Schiffsfracht aus Ostindien bei seinem Gut Söllheim eine Antoniuskapelle²⁰⁹, und der Wildoner Händler Augustin Flami widmete sein Vermögen 1739 testamentarisch zur Errichtung eines neuen Kalvarienberges und »einer Schmerzhaften Mueter Gottes von Holzbilthauerarbeith geschnitzlet«.²¹⁰ Häufiger als die



44 J. G. Höttinger (?), Sichelwunder der Hl. Notburga, Deckenfresko, 1737, Eben, Wallfahrtskirche



45 Melkerin, Sandsteinplastik aus dem Schwaighof, um 1700, St. Pölten, Stadtmuseum

Finanzierung ganzer Kirchen oder Kapellen war die Stiftung einzelner Teile der Ausstattung. 1752 bezahlte die Horner Braumeisterin Theresia Faber das Kuppelfresko der Wallfahrtskirche Maria Dreieichen von Paul Troger, und die Fresken des Augsburger Akademiedirektors Matthäus Günther in der Pfarrkirche Götzens wurden 1775 von Maria Anna Haller und ihrem Vater Thomas finanziert, wie eine Inschrift verrät (Kat. 63).

Doch selbst im ländlichen Bereich waren die Einkommensunterschiede groß, und das Jahreseinkommen der 82 Angestellten des Stiftes St. Florian schwankte 1719 zwischen 25 Gulden für Dienstmägde und Kutscher sowie 1500 Gulden für Hofmeister und Verwalter.²¹¹ Dennoch eiferten die ärmeren Schichten vielfach den Vorbildern des Adels oder wohlhabender Bürger nach. Besonders prägnante Beispiele dafür sind die Möbel des »Florianer Bauernbarock«: Da die Landtischler nur Weichholz verarbeiten durften, wurden die prachtvollen Intarsien der vorbildlichen Kästen des Florianer Tischlermeisters Stephan Jegg und die Figuren Leonhard Sattlers durch Bemalung imitiert.²¹²

Ebenso wie manche oberösterreichischen Großbauern standen vor allem in Tirol die bäuerlichen Freisassen kaum hinter dem Mäzenatentum der Bürger zurück. 1659 stiftete Ulrich Pingerra in Nauders eine Mariahilfkirche, und 1683 ließ er sich auf einem Motivbild gemeinsam mit seiner Familie vor dem Gnadenbild porträtieren. Die Bedeutung des Bauernstandes in Westösterreich verraten jedoch vor allem die Gemälde, Altäre und Kirchen zu Ehren der bäuerlichen Schutzheiligen Wendelin, Isidor und Notburga, vor allem in der 1736–1738 über den sterblichen Überresten der from-

men Dienstmagd errichteten Wallfahrtskirche in Eben (Abb. 44).

Ebenso wie die frommen Tiroler kamen damals auch die protestantischen Emigranten aus Salzburg zu Bildehren. Die meist im Ausland produzierte Bildpropaganda reichte von Flugblattillustrationen bis zu Porträts wie jenem der Elisabeth Oberbüchler aus St. Johann vom Berliner Hofmaler Antoine Pesne.²¹³ In Ostösterreich wurde das Bauerntum im 18. Jahrhundert ebenfalls bildwürdig, allerdings nur im »bürgerlich-hollandisierenden« Bauerngenre der Wiener Maler Franz de Paula Ferg und Karl Josef Aigen²¹⁴ sowie bei den karikierenden Skulpturen herrschaftlicher Lustgärten. Neben Schnitter und Melkerin mit riesigem Kropf aus dem Meierhof des Stiftes St. Pölten (Abb. 45) sind vor allem die Tiroler Schützen, Dienstmägde, Bettler und Juden der Zwergengärten in Mirabell, Kremsmünster oder Greillenstein zu nennen. Diese Bauernsatire basiert auf den 1705 im »Neueingerichteten Zwergenkabinett« publizierten Stichen, darunter einer Darstellung des Schauspielers Josef Anton Stranitzky als »Hans Sausackh von Wurstfeld (...) Zotten Professor auff der hohen Bauern Schuhl«.²¹⁵ Bürger, Geistliche und Adelige waren sich also in ihrem Spott über die Bauern einig, obwohl die Bevölkerungsmehrheit der bäuerlichen Untertanen direkt oder indirekt die Repräsentation der anderen Schichten finanzierte. Einsichtigen Zeitgenossen war dies durchaus bewußt, und der Onkel des Fürsten Johann Adam von Liechtenstein brachte schon 1656 sein Mißfallen darüber deutlich zum Ausdruck: »Da siehet man, wo die contributionsgelder undt armer leith bluet und schweiss hinhombet.«²¹⁶

- 1 Zum kulturgeschichtlichen Hintergrund siehe: Evans, Habsburgermonarchie, 1986 – Kaufmann, Höfe, 1998.
- 2 Hahnl, Bildprogramme, 1974, 127.
- 3 Fuhrich, Domweihe, 1980, 159-176.
- 4 Putzer, Residenz, 1993.
- 5 Heinisch, Lodron, 1991, 88-97 – Polleroß, Pro Deo, 1998, 156f.
- 6 Michels, Thesenblatt, 1987, 306-313.
- 7 Heinisch, Salzburg, 1995, 212f.
- 8 Neuhardt, Dommuseum, 1981, 21, 151f.
- 9 Heiss, Counter-Reformation, 1994.
- 10 Coreth, Pietas Austriaca, 1982, 14.
- 11 Kovács, Leopold, 1985.
- 12 Krenn, Kapuzinergruft, 1988.
- 13 Matsche, Loretto, 1978, 27f.
- 14 Zu den Schwerpunkten habsburgischen Mäzenatentums siehe: Vocolka/Heller, Habsburger, 1997.
- 15 Krapf, Gump, 1979, 93-96.
- 16 Distelberger, Collections, 1985.
- 17 Distelberger, Miseroni, 1979, 109-193.
- 18 Bott, Kaiserpokal, 1963.
- 19 Galavics, Baroque Painters, 1993, 87f.
- 20 Haupt, Ferdinand III., 1979.
- 21 Klemm, Sandart, 1986, 205-211.
- 22 Garas, Leopold Wilhelm, 1968 – Sutter, Museumskonzeption, 1994.
- 23 Lorenz, Vienna Gloriosa, 1985, 44-49 – Lorenz, Hofburg, 1994, 93-109.
- 24 Rinck, Leopold I., 1708, I/63.
- 25 Polleroß, Habsburger, 1986 – Duindram, Myths, 1995, 111-113 – Dunk, Monumentenoorlog, 1995, 223-229.
- 26 Polleroß, Sol Austriacus, 1992 – Polleroß, Globus, 1994.
- 27 Kovács, Apotheose, 1986 – Ohara, Habsburg, 1996.
- 28 Koch, Reitermonument, 1975/76.
- 29 Rinck, Leopold I., 1708, II/1128f.
- 30 Kovács, Leopold, 1985 – Mikuda-Hüttel, Josef, 1997.
- 31 Mikuda-Hüttel, Fischer, 1995 – Polleroß, Pro Deo, 1998, 150-156.
- 32 Fidler, Hofburg, 1985, 75-82.
- 33 Keil-Budischowsky, Bühnendekorationen, 1993, 353f.
- 34 Haupt, Leopold I., 1983.
- 35 Rinck, Leopold I., 1708, I/220f.
- 36 Hoos, Tafelkultur, 1991, 39-41 – Löwenstein, Feste, 1998 – Ausstellungskatalog Geschenke, 1988.
- 37 Baumstark/Seling, Goldschmiedekunst, 1994, Nr. 32, 42, 75.
- 38 Haupt, Augsburg, 1994, 153.
- 39 Sandgruber, Luxusindustrie, 1985.
- 40 Ehalt, Hof, 1980, 95-98, 107-109.
- 41 Moser, Wien, 1997, 131f.
- 42 König, Lambeck, 1975 – Polleroß, Arbor, 1997.
- 43 Galavics, Baroque Painters, 1993, 93f.
- 44 Polleroß, Sonnenkönig, 1987.
- 45 Pühringer-Zwanowetz, Triumphdenkmal, 1977, 423f.
- 46 Sedlmayr, Fischer, 1976, 56-58 – Möseneder, Aedificata Poesis, 1982 – Naredi-Rainer, Fischer, 1993 – Polleroß, Architektur, 1996.
- 47 Lorenz, August der Starke, 1990, 291-297.
- 48 Rinck, Leopold I., 1708, I/65.
- 49 Colland, Akademien, 1796, 143.
- 50 Polleroß, Kunstgeschichte, 1995, 64-67, Abb. 19, 22-23.
- 51 Galavics, Netherlandish Painters, 1993, Nr. 6.
- 52 Pillich, Trehet, 1956.
- 53 Ohara, Theatrum, 1994.
- 54 Pohl, Hofbauamt, 1968 – Schreiden, Schuppen, 1982, 1-106.
- 55 Matsche, Kunst, 1981.
- 56 Matsche, Hofbibliothek, 1992 – Möseneder, Aedificata Poesis, 1982.
- 57 Polleroß, Architektur, 1996, 196-204.
- 58 Matsche, Karl VI., 1996, 36, 40-45.
- 59 Rechpach, Carl VI., 1741 – Für diesen Hinweis bin ich Frau Elisabeth Klecker zu Dank verpflichtet.
- 60 Vgl. dazu: Csáky, Aufklärung, 1988, 478f. – Szabo, Cultural Transformation, 1996, 34-40.
- 61 Zedinger, Frühaufklärung, 1988, 492 – Hammermayer, Aufklärung, 1995, 379f.
- 62 Freschot, Relation, 1705, 25f.
- 63 Heinisch, Salzburg, 1995 – Hammermayer, Aufklärung, 1995, 375f.
- 64 Polleroß, Pro Deo, 1998, 162-166.
- 65 Ammerer, Salzburg, 245-322.
- 66 Pöttl-Malikova, Mirabell, 1996.
- 67 Husty, Uhren, 1995.
- 68 Wagner-Rieger, Architektur, 1979, 259-267.
- 69 Lorenz, Neumann, 1987, 131-142.
- 70 Benedik, Generalbaudirektion, 1996.
- 71 Wagner-Rieger, Kunst, 1981, 12.
- 72 Ausstellungskatalog Maria Theresia, 1980, 187.
- 73 Brucher, Deckenfresken, 1994, 262-267.
- 74 Barta, Porträts, 1986.
- 75 Berger, Chinoiserien, 1995, 134-137.
- 76 Koschatzky, Liotard, 1979.
- 77 Heinz, Maria Theresia, 1979, 278.
- 78 Pascher, Sperges, 1967 – Schemper-Sparholz, Klassizismus, 1998.
- 79 Kroupa, Kaunitz-Rietberg, 1996.
- 80 Rizzi/Schwarz, Josef II., 1980, 283.
- 81 Springer, Musterkirche, 1996.
- 82 Kaufmann, Collections, 1994.
- 83 Kovács, Kirche, 1986.
- 84 Bösel/Holzschuh, Jesuiten, 1985 – Bösel/Rizzi, St. Michael, 1988 – Garms, Orden, 1996.
- 85 Almer, Kapuziner, 1992.
- 86 Skaletzki, Architektur, 1989, 171f.
- 87 Rumpler, Klöster, 1991.
- 88 Bruckmüller, Melk, 1989, 375f.
- 89 Polleroß, Stifte, 1988, 256-260.
- 90 Mannewitz, Admont, 1989, 78-86.
- 91 Lechner, Klosterarchitektur, 1977 – Polleroß, Seitenstetten, 1988.
- 92 Kapner, Heiligenkult, 1978 – Imorde, Präsenz, 1997 – Hundemer, Kunsttheorie, 1997.
- 93 Moser, Wien, 1997, 122.
- 94 Kretzenbacher, Josef-Verehrung, 1994, 248.
- 95 Polleroß, Architektur, 1996, 179f. – Schemper-Sparholz, Barockaltäre, 1998 – Kern, Barockaltäre, 1998.
- 96 Euler-Rolle, Gesamtausstattungen, 1983 – Feuchtmüller, Bilderwelt, 1986.
- 97 Ausstellungskatalog Benedikt, 1980 – Assmann, Augustiner, 1984 – Telesko, Wilhering, 1995 – Klemm, Zisterzienserkirchen, 1997.
- 98 Polleroß, Pietas Austriaca, 1992, 90-94.
- 99 Krapf, Refektoriumsbilder, 1987 – Rizzi, Refektorium, 1988 – Vavra, Sommerrefektorium, 1988.
- 100 Deuer, Viktring, 1992.
- 101 Garberson, Libraries, 1998.
- 102 Csáky, Aufklärung, 1988 – Zedinger, Frühaufklärung, 1988.
- 103 Fischer, Gaming, 1987 – Mannewitz, Bibliotheksprogramm, 1992 – Möseneder, Maulbertsch, 1993.
- 104 Polleroß, Stifte, 1988, 268.
- 105 Wützel, Musealprogramm, 1986.
- 106 Pühringer-Zwanowetz, Sternwarte, 1979.
- 107 Herbst, Kaisersaal, 1970 – Matsche, Kaisersäle, 1997.
- 108 Polleroß, Kaisersäle, 1985.

- 109 Eitzlmayr, Saeculum, 1984.
 110 Polleroß, Baupräläten, 1987.
 111 Woisetschläger, Strechau, 1997.
 112 Mannewitz, Admont, 1989, 78.
 113 Reichert, Bessel, 1972.
 114 Luger, Lambach, 1989, 103-105.
 115 Knittler, Stifte, 1994.
 116 Zu den Kosten siehe z.B.: Treiber, Mäzenatentum, 1973 – Korth, St. Florian, 1975 – Kammerhofer, Finanzielle Aspekte, 1988.
 117 Schwarzkogler, Rottenmann, 1992.
 118 Fasching, Führer, 1983.
 119 List, Admont, 1974, 281f., 330; zur Belastung der Untertanen siehe auch: Zückert, Barockkultur, 1988.
 120 Brunner/Renhart, Kalvarienberge, 1990 – Sperr, Kalvarienberge, 1993.
 121 Resch, Grazer Barockpalais, 1993, 305f.
 122 Karner, Maria Taferl, 1995.
 123 Ausstellungskatalog St. Stephan, 1997, Nr. 4.28, 4.34-4.38, 5.2, 5.3, 5.21.
 124 Weninger, Heiligenkreuz-Gutenbrunn, 1985.
 125 Führer, Waidhofen, 1974, 213-226.
 126 Bayer, Penz, 1991.
 127 Kapner, Heiligenkult, 1978.
 128 Brunner/Renhart, Kalvarienberge, 1990, 110-138.
 129 Polleroß, Peterskirche, 1983.
 130 Polleroß, Altpölla, 1982, 196.
 131 Deuer, Landhaus, 1994, 59-67.
 132 Krapf, Gumpp, 1979, 176-201.
 133 Krapf, Gumpp, 1979, 76-82.
 134 Press, Adel, 1990 – Winkelbauer, Aristokratie, 1992.
 135 Ehalt, Hof, 1980, 64-74 – Berger, Baukunst, 1990.
 136 Winkelbauer, Gundacker, 1999, 420f.
 137 Polleroß, Zeremoniell, 1995, 389-394.
 138 Schütte, Ordnung, 1986.
 139 Rohr, Ceremoniel, 1733, 83.
 140 Polleroß, Architektur, 1996, 194, Abb. 31f.
 141 Winkelbauer, Sozialdisziplinierung, 1992.
 142 Fidler, Seicento, 1990.
 143 Holzschuh-Hofer, Kirchenbau, 1990, 99f.
 144 Kippes, Feldsberg, 1996, 74-76.
 145 Ausstellungskatalog Esterházy, 1995, 120-127 – Frank, Esterházy, 1989.
 146 Galavics, Esterházy, 1992 – Ausstellungskatalog Esterházy, 1995 – Ausstellungskatalog Liechtenstein, 1985 – Oberhammer, Liechtenstein, 1990 – Polleroß, Rossau, 1993.
 147 Berger, Baukunst, 1990, 113f.
 148 Brunner, Landleben, 1949.
 149 Herbst, Kaisersaal, 1970, 293-295.
 150 Garberson, Windhagiana, 1993.
 151 Winkelbauer, Gundacker, 1999, 430.
 152 Slavíček, Antwerpen, 1994.
 153 Fleischer, Liechtenstein, 1910, 192f.
 154 Polleroß, Rossau, 1993.
 155 Die Zusammengehörigkeit wird z.B. durch ein analoges Bildpaar von Batoni in den Liechtensteinsammlungen nahegelegt: Ausstellungskatalog Liechtenstein, 1985, Nr. 144f.
 156 Brucher, Deckenfresken, 1994, 214.
 157 Press, Liechtenstein, 1990, 16.
 158 Lichtenberger, Wien, 1977, 98-142.
 159 Pircher, Verwüstung, 1984, 70f. – Suttner, Laxenburg, 1992.
 160 Krapf, Gumpp, 1979, 116-128.
 161 Lorenz, Vienna Gloriosa, 1985.
 162 Freschot, Relation, 1705, 6f.
 163 Spielmann, Vienna, 1993, 186f.
 164 Müller, Lamberg, 1979, 81, 98f.
 165 Gutkas, Persönlichkeiten, 1985, 78.
 166 Fleischer, Liechtenstein, 1910, 91f. – Polleroß, Architektur, 1996, 168f.
 167 Fidler, Dietrichstein-Lobkowitz, 1995.
 168 Lorenz, Martinelli, 1991, 227f.
 169 Lorenz, Architektur, 1985, 240.
 170 Knall-Brskovsky, Bilderwelt, 1990 – Lorenz, Raumfolge, 1993 – Polleroß, Kunstgeschichte, 1995, 76-79, 91-93.
 171 Lorenz, Prinz Eugen, 1987 – Stephan, Prinz Eugen, 1997, 76-87.
 172 Press, Liechtenstein, 1990, 16.
 173 Welti, Hohenems, 1963, 422.
 174 Galavics, Török háborúk, 1986.
 175 Siehe dazu: Frühsorge, Landleben, 1993, 49f. – Kroupa, »Lieu de plaisance«, 1995.
 176 Polleroß, Cabineté, 1992.
 177 Bezeichnenderweise fanden die Orangerien gerade um 1700 Eingang in die Architekturtheorie: Saudan-Skira/Sadan, Orangerien, 1998, 37.
 178 Loinig, Jagddarstellungen, 1988, 36-50.
 179 Ausstellungskatalog Adel, 1990, 352.
 180 Rohr, Ceremoniel, 1733, 864f.
 181 Sedlmayr, Fischer, 1976, 250.
 182 Schuster, Eckartsau, 1993, 52-65.
 183 Haupt, Liechtenstein, 1990 – Lorenz, Eisgrub, 1990.
 184 Hamann, Prinz Eugen, 1985.
 185 Winkler, Esterházy, 1995.
 186 Braun, Rosenau, 1982.
 187 Grossegger, Theater, 1987, 156, 175.
 188 Press, Liechtenstein, 1990, 25 – Stekl, Liechtenstein, 1990, 77.
 189 Geir, Schloßbau, 1988, 92 – Winkelbauer, Liechtenstein, 1990, 93.
 190 Ausstellungskatalog Adel-Bürger-Bauern, 1980 – Gutkas, Hochbarock, 1985, 170.
 191 Hajós, Rathaus, 1972, 467f.
 192 Vgl. dazu: Tipton, Rathausdekorationen, 1997.
 193 Jäger-Sunstenau, Embleme, 1972, 485, 488.
 194 Vgl. dazu: Herrsche, Sakralbau, 1995, 151-171.
 195 Rohrmoser, Salzburg, 1987, 83.
 196 Ronzoni, St. Stephan, 1998.
 197 Skaletzki, Architektur, 1989, 193.
 198 Cerwinka, Handwerk, 1992 – Mezler-Andelberg, Handwerker-Heilige, 1970.
 199 Beschreibung, 1681, 1f., 8f.
 200 Roth, Gewerken, 1992, 333-338.
 201 Thaler, Fromiller, 1995.
 202 Kräftner, Bürgerhäuser, 1984, 25, Abb. 74-76.
 203 Valentinitsch, Juristen, 1992, 259-264.
 204 Locher, Guarinoni, 1995.
 205 Koller, Sozialgeschichte, 1982.
 206 Lorenz, Architektur, 1994, 45.
 207 Vgl. dazu: Sammer, Handwerkerhaus, 1970.
 208 Gaspar, Eggenburg, 1995, 344-347.
 209 Nefzger, St. Anton, 1995.
 210 Brunner/Renhart, Kalvarienberge, 1990, 166f.
 211 Schmidtbauer, Sozialstrukturen, 1986, 278.
 212 Lipp, Bauernbarock, 1986, 288f.
 213 Marsch, Emigration, 1977.
 214 Eitzldorfer, Bauern, 1992.
 215 Ausstellungskatalog Groteskes Barock, 1975, 128f., 168f., 228f.
 216 Winkelbauer, Gundacker, 1999, 450.