

## FRIEDRICH B. POLLEROSS

### Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst



roße Herren sind zwar sterbliche Menschen, wie andere Menschen; weil sie aber GOTT selbst über andre in dieser Zeitlichkeit erhoben, und zu seinen Statthaltern auf Erden gemacht, also daß sie von der Heiligen Schrift in solchem Verstande gar Götter genennet werden, so haben sie freylich Ursache, sich durch allerhand eußerliche Marquen vor anderen Menschen zu distinguieren, um sich dadurch bey ihren Unterthanen in desto grössern Respect und Ansehn zu setzen. Denn die meisten Menschen, vornehmlich aber der Pöbel, sind von solcher Beschaffenheit, daß bei ihnen die sinnliche Empfind- und Einbildung mehr als Witz und Verstand vermögen,

und sie daher durch solche Dinge, welche die Sinne kützeln und in die Augen fallen, mehr als durch die bündig- und deutlichsten Motiven commoviret werden. (...) diese Verwunderung aber bringet Hochachtung und Ehrfurcht zuwege, von welchen Untertänigkeit und Gehorsam herkommen.“

Mit diesen Worten nennt uns Johann Christian Lünig in seinem 1719/20 erschienenen Handbuch der Zeremonialwissenschaft eine der wichtigsten Funktionen nicht nur für das Zeremoniell, sondern auch für das Mäzenatentum barocker Fürsten im 18. Jahrhundert.

Zur Machtdemonstration wurde die Kunst sowohl den Untertanen als auch den rivalisierenden Standesgenossen gegenüber eingesetzt. Besonders deutlich wird dies in den Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und Österreich um die Vorherrschaft in Europa. Denn Ludwig XIV. begründete seinen Anspruch auf die Kaiserkrone 1662 u. a. mit der Behauptung, daß er die habsburgischen Kaiser an „grandeur“ weit übertreffe, womit wohl nicht nur innerlich-persönlich, sondern auch äußerlich-repräsentative Größe gemeint war. Und tatsächlich gelang es dem

Rivalität zwischen  
Ludwig XIV. und  
den Habsburgern

französischen König mit einer gezielten und aufwendigen Kunstpolitik, diesem eigenen Anspruch auch gerecht zu werden. Eine der Voraussetzungen dafür bildete die Übernahme des zentralen Kunstministeriums mit der Kunstakademie durch den Finanzminister Colbert (1664) sowie die Gründung von Akademien für Wissenschaften (1663), Architektur (1671) und einer Kunstakademie in Rom (1664) im Dienste der königlichen Propaganda. Gleichsam als zusammenfassende Dokumentation erschien 1691 eine „Geschichte des Königs Ludwig des Großen durch Münzen, Embleme, Devisen, Medaillen, Inschriften, Wappen und andere öffentliche Denkmäler“, was nicht nur eine neuerliche propagandistische Offensive, sondern auch die Überzeugung verrät, daß das Leben und die Taten des Königs in seinen Kunstwerken verkörpert sind.

Leopold I. konnte oder wollte diesen Unternehmungen seines Gegenspielers zunächst nur wenig entgegensetzen. Zu nennen sind etwa der Bau des Leopoldinischen Traktes der Hofburg (1660–66, Neubau nach Brand 1668) sowie die kostspieligen Feierlichkeiten anlässlich der Vermählung mit Margarita Teresa (1666). Neben finanziellen Problemen und der größeren Liebe des Kaisers zur Musik wird man für die Vernachlässigung der bildenden Künste wohl auch die Entscheidungs- und Neuerungsunlust des Kaisers sowie die demonstrative Bescheidenheit bzw. „Ignoranz“ gegenüber den französischen Ansprüchen anführen können.

Habsburgische  
Reaktion auf franzö-  
sische Ansprüche

Ein stärkeres Interesse an diesen Fragen verraten erst die gescheiterten Versuche zur Gründung eines „Collegium Imperiale Historicum“ unter dem Protektorat von Leibniz (1689) sowie Wagner von Wagenfels' antifranzösisches Werk „Ehren-Ruff Teutschlands“, die als unmittelbare Folge der Bemühungen Ludwigs in den 80er Jahren, die Kaiserkrone für seinen Sohn zu gewinnen, und des 1688 ausgebrochenen Krieges zu sehen sind. Im selben Jahr entstand auch Fischer von Erlachs Projekt I für Schönbrunn als „erste architektonische Verherrlichung des Kaisertums, eine Proklamation des Vorrangs des Kaisers vor dem französischen Sonnenkönig, dessen 1688 vollendete ‚Venerie‘ Versailles, das neue Weltwunder, übertroffen werden soll“<sup>41</sup>. Noch deutlicher als bei diesem Präsentationsstück, dessen Realisierung wohl Fischer selbst kaum ernsthaft erwarten konnte, läßt sich ein bewußter Einsatz der Kunst in der politischen Auseinandersetzung im Zusammenhang mit der erfolgreichen diplomatischen Offensive und Krönung Josephs I. zum Römischen König 1690 nachweisen.

Wie bereits Sedlmayr feststellte, sind die ebenfalls vom kaiserlichen Hofarchitekten Fischer entworfenen Ehrenportale anlässlich der Rückkehr der Monarchen aus Frankfurt und das zweite Projekt für Schönbrunn als künstlerische Antwort auf die Bemühungen Ludwigs XIV. konzipiert worden. Den Beweis dafür liefert uns ein Bericht über diese Feierlichkeiten, der nicht nur die von den Franzosen in Sinnbildern zum Ausdruck gebrachte Absicht, „die Roemische Cron an sich zu bringen“, verurteilt, sondern auch berichtet, daß sich erstmals 1682 ein Minister in Wien einer öffentlichen Festdekoration bediente, um diese „hochmüthige Vermessenheit zu corrigiren“<sup>42</sup>.

In diese letzten Jahre des 17. Jahrhunderts fällt auch die Vollendung der Wiener



Triumphbogen der Niederleger in Wien, 1690. B. Fischer von Erlach/B. Denner, Radierung, Wien, Stadtbibliothek.



Die Wiener Pestsäule. Denkmal Kaiser Leopolds I., 1696 Titelkupfer von E. Nessen-thaler, St. Florian, Stiftsbibliothek.

Pestsäule und der Auftrag für einen umfangreichen Zyklus von Marmorstatuen habsburgischer Fürsten unter demonstrativer Einbeziehung der spanischen Linie. Sie sollten vermutlich den Festsaal oder wie in Brixen den Innenhof in dem um 1700 zur Diskussion stehenden großzügigen Neubau der Hofburg zu einer kaiserlichen Ahnenhalle verwandeln, wie es in der Huldigungsliteratur und Graphik schon Jahrzehnte vorher dargestellt wurde<sup>3</sup>.

Während Joseph I. sein Augenmerk vor allem den Residenzen – neben der Hofburg und Schönbrunn auch dem Lustschloß Favorita im Augarten – widmete, führte sein Bruder Karl die von seinem Vater gelobten sakralen Projekte (Peterskirche, Josephsäule auf dem Hohen Markt) fort. Vor allem aber schuf er 1716 mit der kaiserlichen Generalbaudirektion über alle „Hof-Civil-Lust- auch Landt-Gebäude und Gärten“, der ersten Zentralbehörde der Monarchie, unter der Leitung des Grafen Gundacker von Althann (1665–1747) die organisatorischen Strukturen für eine Kunstpolitik im Sinne Ludwigs XIV. Althann wurde auch Protektor der 1726 gegründeten Kunstakademie, nachdem die 1688 (!) eröffnete Privatakademie Peter Strudels ebenso wie eine 1709 in Prag geplante Kunstschule an der geringen finanziellen Unterstützung seitens des Hofes gescheitert waren. Schon 1713

hatte Leibniz einen neuerlichen Versuch zur Gründung einer deutschen Akademie der Wissenschaften unternommen, für die Fischer 1716 ein Gebäude errichten sollte, und noch vor der Krönung Karls begann Carl Gustav Heraeus mit der Arbeit an einer „Historia numismatica“ nach französischem Vorbild, wofür auch eine eigene Graveurakademie geschaffen wurde. Erst damals errang die habsburgische Repräsentation in den Künsten einen ähnlichen Stellenwert wie die französische in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und ebenso wie Ludwig bezog Karl auch das Münzwesen sowie die Kunstsammlungen in diese Überlegungen mit ein und sorgte für eine entsprechende Dokumentation und zusätzliche öffentliche Wirksamkeit seiner Unternehmungen mit Hilfe der Graphik.

### *Orte und Formen der Repräsentation*

Entfaltet wurde diese Repräsentation zunächst in verschiedenen Teilen der Hofburg, in den Sommer- und Klosterresidenzen und Landschlössern sowie bei staatlichen Sozialbauten wie Invalidenhäusern und ähnlichem. Dazu kamen noch die Gotteshäuser, die entweder als Hofkirchen ständig, bei „Familienfeiern“ oder als „Wallfahrtsziele“ nur an bestimmten Feiertagen (z. B. Klosterneuburg) den Rahmen für den sakralen Bereich des höfischen Zeremoniells boten. Hier wurden aber auch die Trauergerüste als vergängliche Herrschermonumente aufgerichtet, während bleibende Denkmäler fast nur in Grabkapellen und Mausoleen anzutreffen sind. Öffentliche Plätze dienten einerseits als Standorte dauerhafter Monumente, andererseits als Schauplätze offizieller Zeremonien, für die man ephemere Architektur in Form von Triumphbögen und Festdekorationen anfertigte. Mehrfach sollten diese später durch bleibendes Material ersetzt werden, wie das Reiterdenkmal Leopolds I. in Klagenfurt oder die Triumphpforte in Innsbruck. Neben der Architektur in dauerhaftem und vergänglichem Material, der Bau- und Monumentalplastik, der Monumentalmalerei in Fresko und Öl sowie den kunsthandwerklichen Techniken der Raumausstattung wurden auch alle Arten beweglicher Kunstwerke in den Dienst der fürstlichen Repräsentation gestellt: vom Kupferstich bis zum Buchdruck, vom Pergamentbildchen bis zum großformatigen Leinwandgemälde und von der Medaille über Kleindenkmäler und Gebrauchsgegenstände bis zu Großskulpturen. Nur hingewiesen werden kann auf die anderen Künste wie Literatur, Theater, Musik, Oper sowie Feuerwerkstechnik und im Bereich der Wissenschaften vor allem auf die Emblematis, die Numismatik und die Historiographie, die die Programme für die Kunstwerke lieferten. Die bedeutendsten Konzeptverfasser am Wiener Hof waren der kaiserliche Numismatiker und Antiquarius Carl Gustav Heraeus sowie sein Nachfolger Konrad Adolph von Albrecht.

#### Die Residenzen

Überblickt man die Monumentalkunstproduktion für den kaiserlichen Hof, so lassen sich einige bemerkenswerte Unterschiede zur Situation in Paris, Berlin oder in kleineren deutschen Fürstentümern feststellen. Trotz mehrerer Projekte für den Neubau der Hofburg, die „wegen der Größe der Gebäude und Begriffe der Gärten,

auch Vortrefflichkeit des Angebens und der Anlage ihresgleichen in Europa nicht würde gehabt haben“, kam in Wien keine einheitliche und monumentale Gestaltung der *Residenz* zustande. Ebenso fehlt eine Prägung des Stadtbildes durch Schaffung von Plätzen, planmäßigen Stadtvierteln oder Verbindungsachsen zwischen den verschiedenen Herrschaftsbauten. Die Situation in Laxenburg, wo die modernen Landschlösser der Adligen die alte kaiserliche Sommerresidenz ohne jede Ordnung umgaben, während im französischen Marly die Höflinge einheitliche und dem königlichen Schloß untergeordnete Pavillons zugewiesen bekamen, wurde von Hellmut Lorenz als bezeichnend für den Unterschied im Absolutismus österreichischer und französischer Prägung erkannt. Aber auch die Bautätigkeit in den anderen Sommerresidenzen blieb quantitativ weit hinter dem Vorbild Versailles zurück und reichte – mit Ausnahme von Schönbrunn – um 1700 auch qualitativ nicht an die Leistungen des Adels (Prinz Eugen, Familie Liechtenstein usw.) heran. Rinck interpretiert dies als gleichsam stellvertretende Repräsentation der Höflinge für ihren Herrn: „Ist aber der Kayser in aller seiner Aufführung aus einer höchst-löblichen Tugend modest, so leuchtet hingegen des Kaysers Pracht an seinen Cavalliers und hohen Ministern für“.

Als Ursache für diese „Verweigerung gegenüber der architektonischen Moderne“ (Lorenz) bezeichnet Rinck, daß Leopold, „seinem genügsamen und frommen Gemüthe gemäß, mehr die Simplicität als die Pracht liebte (... und) seine Pracht an denen *Kirchen*, die er bauen lassen, desto mehr gezeigt“ hat<sup>6</sup>. Tatsächlich gelobte der Kaiser nicht nur 1679 den Neubau der Wiener Peterskirche und 1683 den Wiederaufbau der von den Türken zerstörten Gotteshäuser, sondern subventionierte schon seit den 60er Jahren zahlreiche Pfarren und Klöster – allerdings nur mit Beträgen von jeweils wenigen hundert Gulden. Bezeichnend dafür ist etwa die Situation beim Bau der Peterskirche. Als die Dreifaltigkeitsbruderschaft zwanzig Jahre nach dem Gelöbnis dieses in die Tat umsetzen wollte, genehmigte Leopold I. erst nach eindringlicher Erinnerung an sein Versprechen den Bau einer „nicht zu kostbaren Kirche“ und beteiligte sich auch kaum an der Finanzierung. Das Gotteshaus konnte daher erst durch den Spendenfluß infolge der Pestepidemie 1713 wenigstens zum Großteil ausgestattet werden. Ähnlich war die Situation bei der kaiserlichen Patronats- und Hofkirche in Laxenburg. Und ein Blick in die Rechnungsbücher zeigt, daß auch in diesem Fall frommer Wunsch der höfischen Propaganda und Realität nicht ganz übereinstimmen: allein die Ausgaben für die Juwelen zur ersten Hochzeit des Kaisers 1666 waren zehnmal so hoch wie jene für das größte Unternehmen dieser Zeit im kirchlichen Bereich, die Errichtung der Mariensäule am Hof. Aber auch Karl VI. gelang es, die von ihm gelobte Karlskirche und die Stiftsresidenz in Klosterneuburg als Denkmäler seines Kaisertums errichten zu lassen, ohne sie zu finanzieren.

Nicht zuletzt im Zusammenhang mit dieser sozusagen stellvertretenden Repräsentation des habsburgischen Kaisertums im sakralen Bereich ist auch die Einrichtung von *Kaisersälen* und *-zimmern* zu sehen. So wurden einerseits die Gastzimmer mehrerer Stifte zu „Reiseresidenzen“ umgestaltet. Dies war nicht nur eine

Sakrale Monumente

Kaisersäle



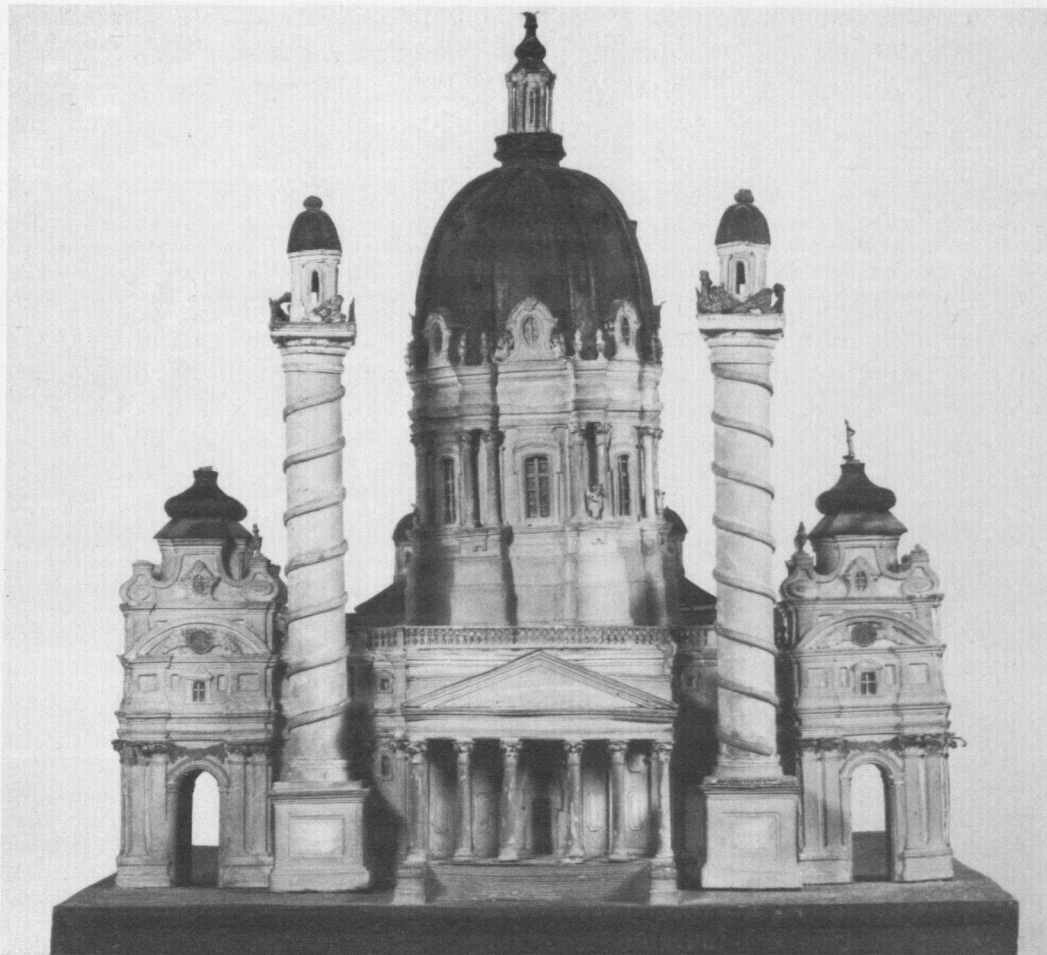
Folge der zahlreichen Krönungs-, Huldigungs- und Wallfahrtsreisen der Habsburger und auch gewisser mittelalterlicher Traditionen im Zusammenhang mit landesfürstlichen Grablegen<sup>7</sup>, sondern auch wirtschaftlicher und repräsentativer Überlegungen von seiten der Klöster und des Hofes. Andererseits stellte man damals häufig die Festsäle der Stifte, aber auch jene von Rathäusern und Schlössern in den Dienst der Huldigung des Kaisers. Damit wurden in den Klöstern der Erblande die enge Verbindung zwischen Prälatenstand und Landesfürst als Schutzherr der Kirche seit der Gegenreformation, in den reichsunmittelbaren Abteien und Städten die besondere rechtliche Stellung und in den Adelsitzen die Loyalität zum Kaiserhaus zum Ausdruck gebracht<sup>8</sup>.

Wahrscheinlich zurecht als Zeichen des besonderen Selbstverständnisses der Habsburger vermerkten schon die Zeitgenossen<sup>9</sup>, daß diese seit der Errichtung der Reiterstatue des Tiroler Regenten Leopold V. in Innsbruck (1630) bis zur Aufstellung des Reiterdenkmals für Joseph II. keine öffentlichen *Standbilder* errichten ließen. Auch die Pläne der Stände für ein Reiterdenkmal Leopolds I. in Klagenfurt (1660) und ein Denkmal Karls VI. in Prag (1720)<sup>10</sup> wurden nicht realisiert. So bleibt als einzige Ausnahme das Bildnis des Kaisers auf der Wiener Pestsäule. Für E. G. Rinck bot diese Tatsache ein deutliches Zeichen „wahrhafter Größe“ im Unterschied zur „falschen Größe“ Ludwigs XIV. Denn dieser „hat sich Seulen aufgerichtet, und nur seinen Bildern, wo nicht göttliche, doch königliche Ehre anthun lassen. Leopold hat auch Seulen aufgerichtet, aber nicht sich zur Ehre, sondern nur Gott und den Heiligen, und seine Modestie, hat sich hierbey nicht anders als in Demuts-Bezeugung eingeführet. In der H. Dreyfaltigkeit-Seule ist zwar sein Bild zu sehen, aber nur Fuß-fällig für Gott, und gleiche Demut bezeigt er in denen andern, durch deren Wiedmung und Dedikation“<sup>11</sup>.

Mit dem bewußten Verzicht auf Denkmäler und prunkvolle Residenzen wollte man wohl nicht nur die eigene Bescheidenheit und Demut beweisen, sondern gleichzeitig auch den Hochmut des Gegners anprangern. Dies dürfte auch der Hauptgrund dafür sein, daß die Habsburger viel häufiger durch eine unpersönliche, indirekte Repräsentation mit Hilfe von Allegorien und Symbolen verherrlicht wurden als durch persönliche Denkmäler.

Es gibt allerdings einen sozusagen halböffentlichen Bereich, in dem auch die Mitglieder des Hauses Österreich durch ganzfigurige Standbilder und Reiterbildnisse verherrlicht wurden, nämlich innerhalb der genealogischen Zyklen in Kaisersälen sowie bei Trauer- und Festdekorationen. Im Unterschied zum Persönlichkeitskult Ludwigs XIV. ging es den Habsburgern also um eine Betonung der Familientradition und vor allem um die Legitimierung ihrer kaiserlichen Macht durch Demonstration der Kontinuität des seit Generationen mit dem Haus Österreich verbundenen Kaisertums.

Eine Akzentverschiebung zugunsten des lebenden Herrschers läßt sich wohl als Folge des französischen Einflusses und der Türkentriumphprogramme allerdings schon nach 1683 bei Leopold (Gartengebäude für Schönbrunn; Kaisersaal im Schloß Troja, Prag) feststellen. Noch deutlicher wird dies bei Joseph (Triumph-



Die Wiener Karlskirche als Denkmal Kaiser Karls VI., Modell aus Holz und Papier, 18. Jahrhundert (?), Wien, Privatbesitz.

pforten, Schönbrunn) sowie vor allem bei Karl VI., dessen Apotheose z. B. in den Kaisersälen der Reichskanzlei und in St. Florian<sup>12</sup> auf jeden genealogischen Hinweis verzichtet.

### *Das Herrscherbildnis*

Die Übereinstimmung von Staaten und Fürsten im Zeitalter des Absolutismus erhöhte die Bedeutung des Porträts als „wichtigstes Medium höfischer Kunstpolitik“ (Warnke), dessen Aufgabe der Erzbischof von Bologna, Gabriele Paleotti, 1582 prägnant formulierte:

„Wie jeder weiß, sind die christlichen Fürsten, die von Gott in ihre Stellung eingesetzt wurden, als lebendige Gesetze und Instrumente der göttlichen Gerechtigkeit

keit und Weisheit, um über die Menschen zu regieren, Träger zweier Personen, einer öffentlichen und einer privaten. Der öffentlichen gehören alle Dinge zu, welche das Ansehen der Stellung, die Regierung der Untertanen und die gebührende Ausübung der Gerechtigkeit betreffen und auf diese Weise der Bewahrung der Religion, des Friedens, der Grenzen der guten Sitten und des öffentlichen Wohls dienen. (...) Aus allem diesem wollen wir folgenden Schluß ziehen: Die Statue dient den Fürsten nicht allein zum eigentlichen Herrscherabzeichen, das seine absolute Autorität repräsentiert, sondern darüber hinaus zur Ausübung seines Herrscheramtes, denn es ruft bei den Untertanen eine ähnliche Wirkung hervor wie die Bilder in den Herzen der anderen, insofern es ihre Erinnerung an die Herrscherautorität erneuert und in ihnen neue Neigung weckt, ihren Fürsten Ehrfurcht und Gehorsam zu zollen<sup>413</sup>.

Stellvertretende  
Funktion der  
Porträts

Die Repräsentation des Staates durch den Fürsten wurde also auch auf dessen Bildnis übertragen, so daß dieses – wie schon in der Antike – *stellvertretende Funktion* ausüben konnte. Dies gilt vor allem für die Huldigung vor Amtsporträts in Rathäusern und Audienzsälen. So nahm etwa 1705 ein kaiserlicher Bevollmächtigter die Huldigung der Reichsstadt Frankfurt am Main kraft Porträtbeglaubigung entgegen, und auch das Bildnis Karls VI. im Audienzsaal von St. Florian vertrat wohl den abwesenden Kaiser.

Eine ebenso wichtige Rolle spielte das Porträt innerhalb der Heiratspolitik. Schon zur Information über die beabsichtigten Heiratskandidaten wurden Bildnisse angefertigt, z. B. 1664 vom Wiener Hofmaler in Spanien und 1672 von jenem aus Florenz in Innsbruck. Im Rahmen des Verlobungszeremoniells konnten die abwesenden Brautleute ebenfalls wieder durch ein Porträt vertreten werden. So sandte etwa Karl als König von Spanien einen Botschafter nach Wien, um der Prinzessin von Wolfenbüttel als seiner „declarierten Königl. Braut das Porträt zu überbringen“. In einer Audienz bei der Kaiserin übergab der Gesandte der Braut, „mit beyden Füßen niederkniend, das Porträt des Königs Carls in Spanien, welches auf 60.000 Thaler aestimiert (geschätzt) wurde. Die Princeßin nahm dasselbe an (...), worauf dann beyde Spanische Ministri von der Kayserin und Princeßin zum Hand-Kuß zugelassen wurden. Nach der Audienz band die Kayserin der Princeßin das Porträt mit eigener Hand vor die Brust<sup>414</sup>. Der Bräutigam wurde ihr also gleichsam „ans Herz gelegt“, und auch nach der Verlobung Josephs I. wurde das Porträt von Wilhelmina Amalia in Lebensgröße stellvertretend in seinem Schlafzimmer aufgestellt, sodaß der Bräutigam wenigstens auf diese Weise seine zukünftige Gattin kennenlernen konnte.

Als Leopold I. auf dem Sterbebett seinem Sohn Karl in Spanien den Segen erteilte, wurde ihm ebenfalls „dieses abwesenden Printzen Porträt gewiesen<sup>415</sup>, und der dem Bildnis zugeordnete Rang zeigte sich auch im Negativen: nach der Achteklärung 1706 entfernte man die Bildnisse des bayerischen und des kölnischen Kurfürsten aus der Wiener Hofburg.

Die Doppelstellung des Monarchen als Standesrepräsentant und Individuum galt auch für die Habsburger, und Rinck berichtet, daß Leopold I. beim Roßballett





Ganzfigurporträt Kaiser Leopolds I., Franz de Hamilton, Perlmutter in Schiefer, um 1677, Wien, Kunsthist. Museum.



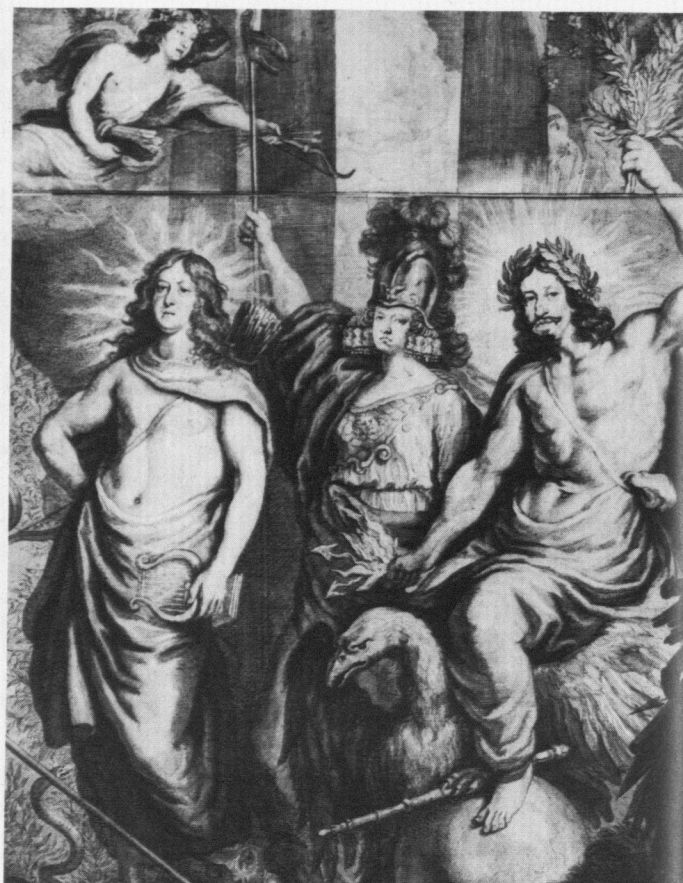
Reiterbildnis Leopolds I., Bronze-  
statuette, spätes 17. Jahrhundert,  
Wien, Kunsthist. Museum.

1667 „selbst seinen Genius in Romanischer Kleidung vorstellte. In eben solcher Kleidung, als wie der Kayser anhatte, zogen auch soviel Genii auf, als bißhero Kayser von dem hochlöblichen Ertzhauß Oesterreich gewesen“<sup>16</sup>. Der „Geist“ des römischen Kaisers war also wie der Ornat vorgegeben, und der jeweilige Monarch erfüllte diese „Idee“ nur mit individuellen Gesichtszügen.

Dementsprechend diente auch das höfische Bildnis der Neuzeit nicht in erster Linie der Wiedergabe der konkreten Erscheinung. „Denn unabhängig von dem zufälligen Aussehen oder auch Charakter des Dargestellten soll eher die potentielle Größe als die tatsächliche, die potentielle Herrschertugend und schließlich die selbst über die Möglichkeit eines einzelnen Individuums hinausgehende Idee eines idealen Staates sinnfällig vorgestellt werden“<sup>17</sup>. So forderte der Hofhistoriker Ludwigs XIV., André Félibien, vom Bildnis eine „klare Spiegelung aller großen Eigenschaften, die den König bei seinen Untertanen beliebt, bei seinen Feinden gefürchtet und von aller Welt bewundert werden läßt“, also die Sichtbarmachung



Allegorisches Reiterbildnis Kaiser Ferdinands II., Ägidius und Marcus Sadeler, Kupferstich, 1629, Wien, Österr. Nationalbibliothek.



Mythologisches Porträt der Familie Kaiser Ferdinands III., Joachim von Sandrart – Frans van der Steen, Kupferstich, 1653, Wien, Albertina.

all dessen, „was an Großem und Majestätischem in der Person des Herrschers enthalten sei“<sup>418</sup>. Ganz in dieser Tradition stand auch Rinck, wenn er bei der Beschreibung Leopolds I. anführte, daß dessen Tugenden seinem Aussehen „weit überlegen“ waren, und seine Statur trotz der Kleinheit „nichts destoweniger venerabel und majestätisch“ erschien<sup>19</sup>.

Zur Verwirklichung dieser Forderungen entwickelten die Künstler im 16. Jahrhundert einen international gültigen Porträttypus, der den Fürsten in denkmalhafter Statik, mit sparsamer Gestik und den wichtigsten Insignien oder Statussymbolen des Amtes darstellt, wobei die individuellen Gesichtszüge typisiert und die Affekte unterdrückt werden. Die von Paleotti und Félibien geforderte Hervorrufung von Liebe und Furcht, also von Gemütsbewegungen im Betrachter, erfüllte das Porträt des 17. Jahrhunderts durch die Darstellung potentieller Affekte des Fürsten in einem heroisierten Abbild. Das spätbarocke Repräsentationsbildnis, von Hyacinthe Rigaud um 1700 am Hof Ludwigs XIV. geschaffen, zeichnet sich

Formen der Porträts

hingegen durch die Verbindung von traditionell statischer Figur und theatralisch ausgebreitetem Beiwerk von Draperie und Staatssymbolen als Ausdruck der „gloire“ aus. Die merkbare Zurückhaltung gegenüber diesem Typus am Wiener Hof erklärt sich wohl auch aus der konkreten politischen Situation, da Rigauds bekanntes Gemälde ursprünglich zur „Begleitung“ von Philipp V., dem Gegenspieler Karls III., nach Spanien vorgesehen war.

Um den majestätischen Eindruck nicht zu beeinträchtigen, sollte der Hofmaler – wie es der Theoretiker Paolo Lomazzo formulierte – „die Mängel der Erscheinung durch seine Kunst ersetzen“<sup>20</sup>. Bei Eheanbahnungen erwies sich diese Vorgangsweise aber als nachteilig, weshalb die heiratswilligen Fürsten ihren Malern „auf das schärfste befehlen, daß sie ja nicht flatieren, oder die Copie schöner abschildern sollen, als das Original ist. Oeffters trauen die Printzen hierunter den Mahlern nicht, sondern reisen lieber selbst an denjenigen Hof, und solten sie es auch incognito thun, wo sich ihre ausersehene Braut aufhält, und nehmen sie in Augenschein“<sup>21</sup>.

Neben dem ganzfigurigen Porträt des Fürsten bevorzugte die Barockzeit das auf antiken Wurzeln basierende *Reiterbildnis*, das den Dargestellten gleichsam durch einen Sockel monumentalisiert, und vor allem die Funktion des siegreichen Feldherrn verkörpert. Dies gilt für den auf das Standbild des Kaisers Marc Aurel auf dem Kapitol zurückgehenden Typus mit leicht trabendem Pferd, aber besonders für den sehr beliebten mit steigendem Hengst, dem vielfach darunterliegende Feinde hinzugefügt wurden. Die Elfenbeinstatuen von Matthias Steidl sind wohl die bekanntesten Beispiele dieser Art in Österreich.

Zur Verdeutlichung der im Fürstenbildnis enthaltenen Ideen bediente man sich auch der Allegorien und der „Verkleidung“. Beim allegorischen Porträt wurden Länder, Tugenden oder andere abstrakte Begriffe durch Personifikationen veranschaulicht, im zweiten Fall wurde durch die formale Identifikation des Fürsten mit einer vorbildhaften Gestalt der biblischen, antiken oder mythologischen Geschichte eine neue oder zusätzliche Aussage erzielt. Die ebenfalls von der Antike übernommene Apotheose, die „Vergöttlichung“ des Kaisers, verwendete beide Möglichkeiten: entweder wurde er als einer der Olympier in den Götterhimmel versetzt, oder die Personifikationen des Triumphes und des Ruhmes verkündeten seine Unsterblichkeit im irdischen Bereich.

### *Themen der Repräsentation*

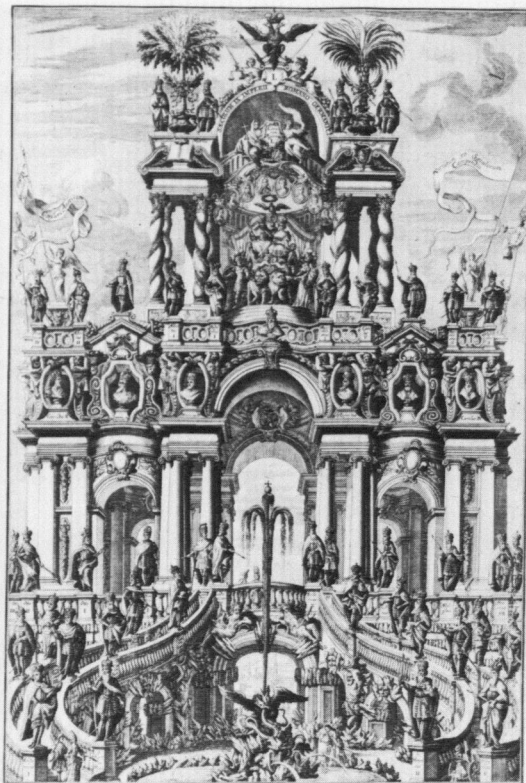
Eine genaue Betrachtung der Kaiserstatue der Pestsäule zeigt, daß Leopold nicht nur in Demut vor Gott, sondern in der Rolle eines Fürbitters auftritt, wie sie eigentlich nur der Gottesmutter und den Heiligen zusteht<sup>22</sup>. Der damit verkörperte Anspruch war also zumindest ebenso groß – wenn auch subtiler geäußert – als jener Ludwigs XIV. Aber dennoch kommt hier tatsächlich ein wesentlicher Unterschied im herrschaftlichen Selbstverständnis der beiden Kontrahenten zum Ausdruck. Denn während der französische König seine ganz persönlichen Leistungen

Demonstration des  
Gottesgnadentums





Allegorie des Hauses Österreich, Melchior Küsel, Kupferstich, 1653, St. Florian.



Allegorie des römisch-deutschen Reiches, Petrus Schubart von Ehrenberg – Johann Ulrich Kraus, Kupferstich, 1700, Wien, Österr. Nationalbibliothek.

sowie seine Größe in den Mittelpunkt der Propaganda stellte und im zweiten Drittel seiner Regierungszeit in einer sogenannten „modernen“ Haltung die mythologische und historische Legitimierung<sup>23</sup> verringerte, waren die Habsburger von ihrer Auserwählung und ihrer besonderen Beziehung zu Gott im Sinne des *Gottesgnadentums* überzeugt, und die Frömmigkeit galt als die erste Tugend des Hauses.

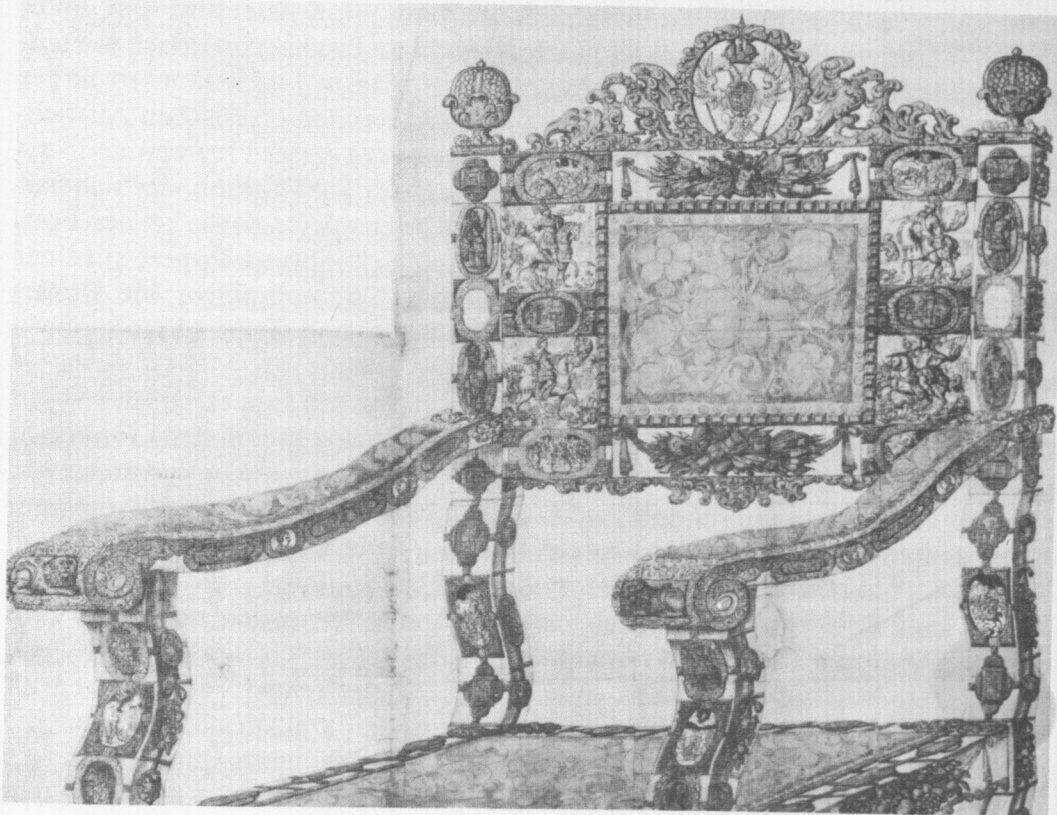
Die entsprechenden Monumente für die Söhne Leopolds bildeten den Josephsbrunnen und die Karlskirche, die in verschlüsselter Form Huldigungen für Joseph I. und Karl VI. darstellen. Besonders deutlich wurde diese indirekte Repräsentation durch die Namenspatrone in der 1765 errichteten Pfarrkirche Schwechat zum Ausdruck gebracht, wo der Bauherr die acht Altarstatuen, „wodurch die heiligen Namenspatrone der damals regierenden allerhöchsten Landesfürsten, und derselben durchlauchtigsten Familie angedeutet wurden, darum habe aufsetzen lassen (...), damit durch die Betrachtung dieser Statuen sowohl Er, Herr von Ehrenbrunn, selbst, als auch die gesamte Volksgemeinde erinnert werde, Gott durch

Fürbitte dieser Heiligen um eine glückliche Regierung, dann Gesundheit und langes Leben unserer Regenten, wie auch um die ewige Seelenruhe der bereits verbliebenen Monarchen und höchst dero Familie inbrünstig anzuflehen<sup>424</sup>. In der Malerei und Graphik wurde dieser sakrale Anspruch auch direkter ausgedrückt, entweder durch Allegorien, durch Darstellung der Herrscher im himmlischen Bereich von Altarbildern oder durch die Gleichsetzung der kaiserlichen mit der Heiligen Familie.

Die Kontinuität des römischen Reiches von Julius Caesar bzw. Augustus über Karl den Großen bis zu den Kaisern des Hauses Österreich bildete einen weiteren Legitimierungsgrund und daher auch ein zentrales Thema der habsburgischen Historiographie und Ikonographie. Darauf bezogen sich auch die Darstellungen der vier Weltmonarchien sowie die Behauptung von Heraeus, Wien werde „mit gleichem Recht Neu-Rom genannt als vormals Constantinopel“<sup>25</sup>. Ähnliche Aussagen finden sich schon um 1650 in Windhag<sup>26</sup>, in der Rede des Wiener Bürgermeisters beim Empfang der kaiserlichen Familie 1690 oder in Predigten zum Bau der Peterskirche.

Bezug auf die Antike

Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I. mit Allegorie der vier Weltmonarchien (König Minos, König Cyrus, Alexander d. Gr., Julius Caesar) auf der Rückenlehne, Entwurfszeichnung, um 1677. Staatliche Museen, Ost-Berlin.





Eine Folge dieser Ideologie war ein bewußter Rückgriff auf die Antike in formaler und inhaltlicher Hinsicht. Dazu zählt die Verwendung römischer Formen und Typen der Herrscherverherrlichung wie Münzbild, Standbild, Apotheose, Reiterdenkmal, Triumphsäule und Triumphbogen ebenso wie der gezielte und inhaltlich belastete Einsatz antiker Architekturmotive wie Tempelfassade mit Dreiecksgiebel, Kolossalsäulen, Kuppeln etc. Es ist daher einsehbar, daß Ludwig XIV. sein Streben nach der Kaiserkrone ebenfalls mit der entsprechenden Ikonographie zum Ausdruck brachte. Im selben Jahr 1662, in dem er die oben genannte Forderung erhoben hatte, trat er bei einem großen Fest in antikem Kostüm als „Imperator Francorum“ mit der Devise „ut vidi vici“ auf und begann mit der – auch schon von seinen Vorgängern teilweise geplanten – „Umgestaltung“ von Paris zu einem „neuen Rom“. So wurde die mit Dreiecksgiebel und Kolossalsäulen besonders klassisch-antik wirkende Ostfassade des Louvre laut Grundstein der „Majestät und Ewigkeit des gallischen Imperiums“ geweiht, und ein Stich von Versailles und Ludwig verkündete den Anspruch „Rom in einem Schloß, in Paris ein Imperium, und alle Caesaren in einem König“<sup>27</sup>.

Ausbildung des  
„Kaiserstils“

Die Reaktion der Habsburger im Bereich der Kunst, für die Sedlmayr den Begriff „Reichsstil“ geprägt hat, während Matsche den Terminus „Kaiserstil“ bevorzugt, fällt mit der Entwicklung des österreichischen Hochbarock zusammen. Im Unterschied zu Frankreich wurde der künstlerische Fortschritt zunächst jedoch kaum vom Kaiserhaus gefördert, da dessen intensiveres Mäzenatentum erst unter Karl VI. einsetzte. Der kaiserliche Hofarchitekt Johann Fischer von Erlach war aufgrund seiner Ausbildung in Rom, der Kenntnis historischer Architektur<sup>28</sup> sowie des französischen „Reichsstiles“ und der daraus resultierenden klassischen Ausrichtung seines Stiles der geeignete Mann für die Umsetzung dieses Programmes in die Tat. Dies bewies er schon mit dem ersten Entwurf für Schönbrunn, der sich laut eigener Aussage an der Königsburg von Persepolis orientierte, sowie bei den Festgerüsten von 1690 und 1699 und beim ausgeführten Schönbrunn-Projekt mit einer Kombination der eindrucksvollsten altrömischen Triumphmotive wie Reiterstandbild und Quadriga, Obelisken, Triumphbogen und Triumphsäule sowie Kolonnade.

Zur Verwirklichung entsprechender Monumentalbauten kam es jedoch erst seit dem Regierungsantritt Karls VI. Schon bei seiner Rückkehr von der Krönung in Frankfurt 1712 fand der Kaiser nicht nur Festdekorationen wie sein Vorgänger vor, sondern auch ein zum Triumphbogen umgestaltetes Burgtor, dessen Programm „zu jedermanns deutlichen Verständnuß in Druck befördert worden. Die Zieraten dieses Thors (an welchem die Ordnung der Architektur dem Herrn Johann Lucas Hildebrand, Kayserlichen Hof-Ingenieur, allein obgelegen) hat man nach dem Exempel anderer Pforten nicht wollen ohne Bedeutung seyn lassen, um die Steine, wie bey der alten Römer Zeit (!), sowohl durch Figuren als durch Schrifften redend zu machen. Wurde demnach an der Seite des Eingangs durch die oberste Figur, die mit einem die Himmels-Kugel tragenden Atlas, die Regiments-Bürde, durch die zur Rechten stehende Frau mit der Säule das gewöhnliche Bild der Beständigkeit,

durch die zur Linken mit der Hercules-Keule die Tapferkeit und also durch beyde letztere Sr. Majestät Wahl-Spruch vorgestellt. (...) Wie an dem Kayserl. doppelten Adler, so mit Sr. Kayserl. Majestät doppelten Namenszug geziert war, das Schwert die Tapferkeit im Kriege, und der Scepter die Beständigkeit im Frieden anzeigt, so zieleten auch die beygefügte Genii auf beyde Zeiten des Kriegs und des Friedens<sup>429</sup>. Zu diesem allegorischen Programm kamen vier Reliefs mit Szenen aus der spanischen Zeit Karls.

Während hier noch Hildebrandt zum Zug kam, stammen die späteren Hauptwerke des „Kaiserstils“ alle von Johann Bernhard und seinem Sohn Joseph Emanuel Fischer v. Erlach<sup>30</sup>. Ab 1715 entstand die Karlskirche als „die Kaiserkirche schlechthin“ sowie ab 1722 die Hofbibliothek. Ihre Fassade ist an der französischen Frühklassik orientiert, in ihrem Inneren stellen das Porträt Karls VI. – im Kuppelfresko „auf Röm(ische) Arth . . . in profil mit einem Lorbeerkranz“<sup>31</sup> und seine Statue im Kreis der Ahnen – das formale und ikonographische Zentrum dar.

Beim Bau von Hofstallungen und Karlskirche versuchte Johann Bernhard Fischer von Erlach erstmals eine urbanistische Gestaltung, indem er die Fassaden dieser Gebäude auf den Schweizertrakt, den historischen Kern der Hofburg, ausrichtete. Auch die Pläne für einen Neubau der kaiserlichen Residenz (1725/34) von Joseph Emanuel Fischer von Erlach führten vor allem mit der Umgestaltung des Michaelertores zum „Ehren-Tempel“ diese antikisierende Tradition fort. Sie wurde erst im 19. Jahrhundert nach den alten Plänen ausgeführt.

Daß sich Karl VI. sowohl bei der Karlskirche als auch bei der Hofburg persönlich für den Fischerschen „Klassizismus“ und gegen den zweiten Hofarchitekten Hildebrandt und seinen unheroisch-dekorativen Stil entschied, scheint diese Vermutung ebenso zu bestätigen wie die Vorgangsweise in Klosterneuburg. Denn dort wurde bei der Umgestaltung zur kaiserlichen Sommerresidenz nicht nur eine größere Pracht, sondern namentlich die Ausführung von „kuppeln an den ecken und zwischen selben in der Mitte, sowohl als auch in der mitte der fasciata eine große Kuppel mit einer prächtigen galerie (= Kolonnade) vor dem Saale“<sup>32</sup>, also ebenfalls Motive antiker Imperialarchitektur, gefordert und wahrscheinlich unter Beteiligung des jüngeren Fischer auch in die Planung miteinbezogen. Eine solche kaiserliche Zeichensprache kennzeichnet schließlich auch den Marmorsaal des Stiftes St. Florian, der nicht nur inhaltlich als „Jupitertempel“ ausgewiesen wird, sondern auch architektonisch „bewußt auf den Charakter des Antik-Römischen abzielt“<sup>33</sup>.

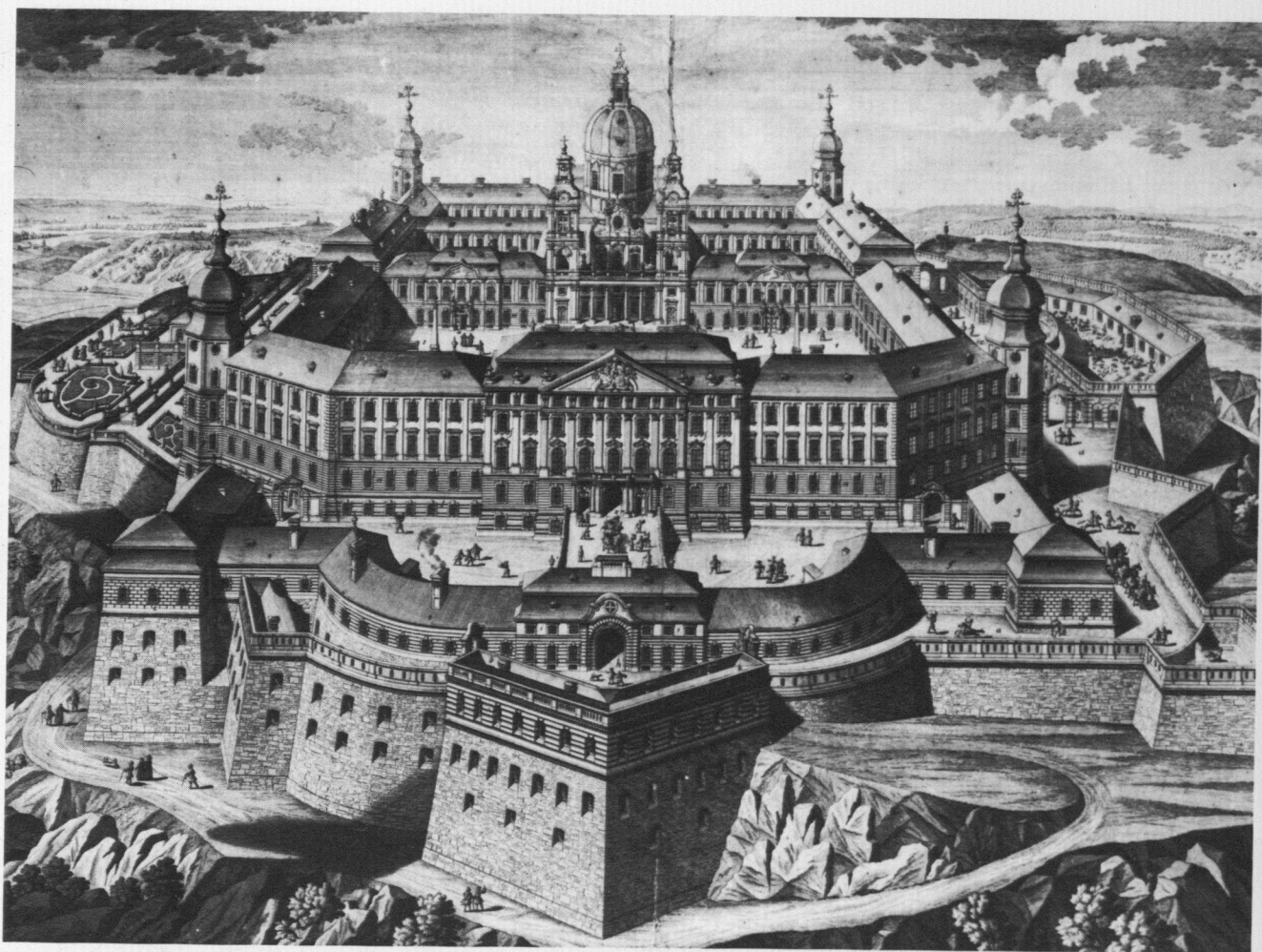
„Eine gewisse klassische Strenge, die für die weitere Entwicklung der Wiener Architektur bis zum Klassizismus bedeutsam wurde, ist jedenfalls bezeichnend für die Bauten des ‚Kaiserstils‘. Sie erklärt sich nicht nur daraus, daß diese Werke eben bereits einer späteren Phase der Entwicklung angehören, sondern auch aus dem ‚Decorum‘ dieser ranghöchsten Bauaufgabe“<sup>34</sup>. Diese Wechselwirkung von Inhalt und Form kaiserlicher Architektur findet – ebenso wie in Frankreich – auch in den figürlichen Künsten eine gewisse Entsprechung. So weicht der hochbarocke Bewegungsstil in der Plastik nach 1710 einer beruhigteren Formensprache, deren Hauptvertreter der Hofbildhauer Lorenzo Mattielli ist (Reichskanzlei, Karlskirche,

Klosterneuburg). Und der noch stärker klassizistisch arbeitende Georg Raphael Donner (Bildnisse Karls VI.) scheint ebenfalls „von der kunstpolitischen Auffassung des Kaisers und seiner Ratgeber beeinflusst gewesen zu sein“<sup>35</sup>. Daß die Hofmaler Martino Altomonte und Daniel Gran sowie der Akademiedirektor Jakob van Schuppen die klassischere Richtung der österreichischen Barockmalerei vertraten, überrascht daher ebensowenig wie die Tatsache, daß sich auch der ältere Hofmaler Johann Michael Rottmayr bei der Freskierung der Karlskirche dieser Tendenz annäherte. Für die Musik hat Friedrich W. Riedel schon früher einen der Architektur entsprechenden „Reichsstil“ festgestellt<sup>36</sup>.

Parallel zur Übernahme antiker Formen läßt sich auch ein Rückgriff auf die römische Kaiserikonographie feststellen, der allerdings bei den Habsburgern eine bis ins Mittelalter zurückreichende Tradition<sup>37</sup> besitzt. Der Kaiser wurde daher nicht nur in antikem Kostüm dargestellt, sondern auch als neuer Alexander, Caesar, Augustus oder – vor allem in Zusammenhang mit den Türkenkriegen z. B. in St. Florian – als zweiter Konstantin verherrlicht. Ebenso wie ihre antiken Vorgänger bedienten sich die Habsburger auch der mythologischen Verkleidung<sup>38</sup>. Dabei war natürlich die Gestalt des Göttervaters *Jupiter* besonders geeignet, die Vorrangstellung des Kaisers innerhalb seiner Familie und auch hinsichtlich der Vorherrschaft in Europa zum Ausdruck zu bringen. Leopold I. scheint nicht nur auf Thesenblättern<sup>39</sup>, sondern auch im Kaisersaal von Alteglofsheim (um 1685/90) – umgeben von den Kurfürsten und Königen, darunter Ludwig XIV. sowie Karl II. von Spanien – in dieser Rolle auf. Karl VI. wird im Kaisersaal in St. Florian hingegen durch den blitzeschleudernden Jupiter als Sieger über die Türken verkörpert.

Obwohl bereits Kaiser Maximilian I. unter dem Motto „Was die Sonne am Himmel, ist der Kaiser auf Erden“ die antike *Sonnensymbolik* aufgenommen hatte, erlangte diese bei den Habsburgern zunächst nur in der Literatur und Kleinkunst eine größere Bedeutung. Erst als die Franzosen Ludwig XIV. „über alle andere vornehmere Potentaten erheben, und in specie dem Allerhöchsgedachten Glorwürdigsten und Unüberwindlichsten Kayserlichen Ertz-Haus Oesterreich vorzuziehen sich hochmüthig unterstanden, wann sie denselben allein mit nichts anders vergleichen als mit der Sonne, dann gleich wie nur eine Sonne, also auch nur ein Regierender Welt-Monarch sey, und wie dieselbe eine Herrscherin des gantzen Firmaments und des Gestirns, also auch dieser König auf Erden“<sup>40</sup>, wurden die Habsburger veranlaßt, darauf zu reagieren. Mit dem Triumphbogen der Niederleger 1690 und dem zweiten Projekt für Schönbrunn wurde der junge Monarch denn auch deutlich als „neue Sonne“ und „Sol romanus“ – neben Leopold-Jupiter (!) – verherrlicht. Die monumentalste und gleichzeitig eindeutigste Realisierung erfuhr dieses Thema jedoch erst 1739 in Trogers Deckenfresko der Göttweiger Kaiserstiege durch die tatsächliche Identifikation des Kaisers mit Phöbus-Apollo.

Das bevorzugte Motiv Karls VI. bildete aber der antike Tugendheld *Herkules*, der als Sieger in zahlreichen Kämpfen und als Musenführer ein geeignetes Exemplum



des guten Herrschers in Krieg und Frieden abgab. In diesem Fall bezog sich der Kaiser weniger auf die antiken Wurzeln, sondern auf die Familientradition, und vor allem Karl V., für den die beiden Säulen des Herkules als Sinnbild der Herrschaft im Reich und in Spanien dienten. Mit der Übernahme dieses Emblems wurde der Anspruch Karls VI. auf das spanische Erbe ebenso demonstriert wie mit dem Bezug auf den Escorial bei den Klosterresidenzen Göttweig und Klosterneuburg.

Idealprojekt des Stiftes Göttweig, Salomon Kleiner, Kupferstich, 1745, Kunstsammlungen des Stiftes Göttweig, NÖ.

<sup>1</sup> Sedlmayr, Fischer von Erlach a. a. O, 37

<sup>2</sup> Ausführlich- und lesenswürdige Beschreibung (...) der Wahl als Krönung Josephi (...), Frankfurt 1711, 3, 1 f.

<sup>3</sup> Vgl. den Katalog zur Ausstellung „Welt des Barock“ Nr. 1.15 f und 1.23

<sup>4</sup> Rinck E. G., Leben Josephs I., 1711. Sedlmayr, Politische Bedeutung a. a. O. 150

<sup>5</sup> Eine solche stellvertretende Repräsentation scheint es

nicht nur im klösterlichen Bereich tatsächlich gegeben zu haben. So wurden 1719 die Wiener Ratsbürger von Karl VI. bewirtet zum Dank dafür, daß sie sich anlässlich des Besuches des türkischen Botschafters auf eigene Kosten einheitliche schwarze Samtmäntel angeschafft hatten: Weber I. S., Planetenfeste August des Starken. Zur Hochzeit des Kronprinzen 1719. Illustriert durch die Medaillen von Oluf Wif, München 1985, 30

- <sup>6</sup> Rinck E. G., Leopolds des Grossen, Röm. Kaisers wunderwürdiges Leben und Thaten aus geheimen Nachrichten eröffnet, Leipzig 1708, I, 113 und 63
- <sup>7</sup> Besonders die Errichtung des Kaisertraktes in Klosterneuburg um 1620 ist in direktem Zusammenhang mit der Stiftung des Erzherzogshutes (1616) und der Verstärkung der Leopold-Verehrung durch die Habsburger zu sehen. Im 18. Jh. spielten die Stifte Klosterneuburg, Göttweig, Melk und St. Florian vor allem wegen der dort bestatteten Heiligen eine wichtige Rolle in der Kirchenpolitik Karls VI. Vgl. dazu E. Kovács 137 ff.
- <sup>8</sup> In Ergänzung zu den Beispielen meines Aufsatzes zu diesem Thema ist noch auf den Kaisersaal des Schlosses Breitenfurt bei Wien zu verweisen, für den der kaiserliche Beamte Gregor Wilhelm von Kirchner 1734 die „Apotheose Karls VI.“ von Raphael Donner anfertigen ließ: Ilg A., Schloß Breitenfurt bei Wien: Mittlg. d. Zentralkomm. XIII N. F. (1887) XXV ff.
- <sup>9</sup> Hillebrand G. S. J., Monumenta Virtutis Austriacae ... Carolo VI. ..., Wien 1717. Siehe dazu Katalog „Welt des Barock“ Nr. 1.28
- <sup>10</sup> Pühringer – Zwanowetz L., Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung des Reiterdenkmals für Kaiser Leopold I. in Klagenfurt: Carinthia 155 (1965), 714–751; Poche E., Tirol und seine Tradition im Werk von Matthias Braun: das Fenster 19 (1985), 3785 f.
- <sup>11</sup> Rinck (vgl. Anm. 6) I, 85 f. und II, 168
- <sup>12</sup> Eine typologische Zwischenstufe bildet der Kaisersaal des Stiftes Garsten, der 1717 nur mehr sechs Kaiserporträts erhielt, wozu aber vier Gemälde von Schlachten gegen die Türken kamen, während das – übermalte – Deckenfresko vermutlich ebenso wie in St. Florian Karl VI. huldigte.
- <sup>13</sup> Paleotti, Discorso intorno le immagine sacre e profane in: Keller U., Reitermonumente absolutistischer Fürsten. Staatstheoretische Voraussetzungen und politische Funktion. Münchner Kunsthistorische Abhandlungen 2, München 1971, 3 f.
- <sup>14</sup> Fuhrmann M., Alt- und Neues WIEN ... 2, Wien 1739, 1270 f.
- <sup>15</sup> Rinck (vgl. Anm. 6) II, 1129
- <sup>16</sup> Rinck (vgl. Anm. 6) II, 146
- <sup>17</sup> Heinz G., Einleitung: Heinz – Schütz a. a. O., 17
- <sup>18</sup> Demoris R., Le corps royal et l'imaginaire au XVII<sup>e</sup> siècle: 'Le Portray du Roy' par Félibien, in: Revue des sciences humaines XLIV (1978) Nr. 172, 24 f.
- <sup>19</sup> Rinck (vgl. Anm. 6) I, 21
- <sup>20</sup> Heinz, Einleitung, a. a. O., 18
- <sup>21</sup> Rohr J. B. v., Einleitung zur Ceremonialwissenschaft, 1729: Berns J. J., ‚Dies Bildnis ist bezaubernd schön‘. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit: Kultur zwischen Bürgertum und Volk, Berlin 1983, 52
- <sup>22</sup> Tatsächlich fungierten in früheren Entwürfen der Namenspatron des Kaisers, der Pestpatron Carl Borromäus und die Gottesmutter als Fürbitter: Schikola G., Ludovico Burnacinis Entwürfe für die Wiener Pestsäule, WrJbFKg 25 (1972), 250 f., Abb. 181
- <sup>23</sup> Zur Bezeichnung dieser ideologischen Basis verwendet Apostolidés den Begriff „mythistoire“, den er folgend definiert: „une totalité concrète, laïque et politique, dont l'existence est liée à la forme monarchique de l'Etat, et qui occupe la position centrale du discours religieux au Moyen Ages“
- <sup>24</sup> Historische Beschreibung der neuerbauten Pfarrkirche (...) Schwechat (...), Wien 1786
- <sup>25</sup> Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee a. a. O. 1, 301
- <sup>26</sup> Vgl. Katalog „Welt des Barock“ Nr. 1.14
- <sup>27</sup> Mai W. W. E., 'Le Portrait du Roi': Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich, phil. Diss. Bonn 1975, 120
- <sup>28</sup> Oechslein W., Fischer von Erlachs „Entwurf einer Historischen Architectur“: die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien: Wien und der europäische Barock. Akten d. XXV. Int. Kongresses f. Kunstgeschichte Wien 1983, 7, Wien-Köln-Graz 1986, 77–81
- <sup>29</sup> Fuhrmann (vgl. Anm. 14) 1302–1306
- <sup>30</sup> Auch beim Reichskanzleitrakt wurde Hildebrandt auf persönliche Anordnung Karls VI. vom jüngeren Fischer abgelöst: Matsche F., Zur Planungs- und Baugeschichte des Reichskanzleitraktes der Wiener Hofburg: Wien und der europäische Barock a. a. O., 37 ff.
- <sup>31</sup> Programm des Freskos: Knab E., Daniel Gran, Wien – München 1977, 65 bzw. Abb. 316
- <sup>32</sup> Bericht des Architekten Donato Felice d'Allio: Mahl E., Donato Felice d'Allio und die Planungsgeschichte des Stiftes Klosterneuburg: Jahrbuch d. St. Klosterneuburg N. F. 5, (1965) 176
- <sup>33</sup> Korth T., Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 49), Nürnberg 1975, 192
- <sup>34</sup> Lorenz, Barockarchitektur a. a. O., 247
- <sup>35</sup> Schemper – Sparholz I., Skulptur und dekorative Plastik zur Zeit des Prinzen Eugen: Prinz Eugen a. a. O., 345
- <sup>36</sup> Riedel F. W., Der ‚Reichsstil‘ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts: Bericht über den Int. Musikwiss. Kongreß Kassel 1962, Kassel 1963, 34–36
- <sup>37</sup> Siehe dazu den Beitrag von E. Kovács in diesem Band 53 ff.
- <sup>38</sup> Zum Thema des Porträts in christlicher und mythologischer Verkleidung bereitet der Verfasser eine Dissertation vor
- <sup>39</sup> Lechner G. M., Das barocke Thesenblatt, Ausstellungskat., Göttweig 1985, Kat.-Nr. 27 u. 40
- <sup>40</sup> Vgl. Anmerkung 2
- Zur wichtigsten Literatur zum Thema dieses Beitrages vgl. 332