

Werner Telesko und Friedrich Buchmayr*

Der „Marmorsaal“ im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian

Die Verherrlichung des Türkensiegers Kaiser Karl VI.
im Lichte schriftlicher und bildlicher Quellen

*Em. Univ.-Prof. DDr. Karl Rehberger CanReg
in dankbarer Verbundenheit gewidmet*

Die malerische und plastische Ausstattung des Marmorsaals im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian gehört zu den unbestrittenen Höhepunkten habsburgischer Repräsentation im Barock und zudem zu den wichtigsten Denkmälern der gegen die Osmanen gerichteten Ikonographie im 18. Jahrhundert (Abb. 1). Besonderes Augenmerk verdient diese Ausstattung auch deshalb, da sie nicht als Teil eines Adelspalastes fungiert, sondern in einem Chorherrenstift situiert ist. Dieser Umstand wirft vor allem Fragen zur spezifischen inhaltlichen Ausrichtung in Bezug auf die Integration dieses Programms im Rahmen eines sakral konnotierten Ensembles auf.¹ Zentraler Angelpunkt des Ausstattungsprogramms im Marmorsaal² ist das Deckenfresko Bartolomeo Altomontes (1694–1783)³ (Abb. 2). Die in den folgenden Ausführungen vorgestellten und zum Teil neu aufgefundenen

* Der vorliegende Beitrag versteht sich als umfassende historisch-kunsthistorische Untersuchung zur Ausstattung und Ikonologie des Marmorsaals, die bisher noch nicht geleistet wurde. Der Abschnitt zur kunsthistorischen Einordnung sowie die Zusammenfassung stammen von Werner Telesko (S. 211–228, 255–258), jener zu der in der Stiftsbibliothek St. Florian neu- bzw. wieder aufgefundenen Perioche anlässlich der Fertigstellung des Saals von Friedrich Buchmayr (S. 228f, 243–255).

- 1 HANNES ETZLSTORFER, Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen. Mit Beiträgen von Mariusz Karpowicz und Werner Telesko, Salzburger Barockmuseum (Salzburg 2002), 100, etwa sieht im Deckenfresko „die Fortsetzung“ und den „krönenden Abschluss der Ikonologie der Kaiserzimmer“.
- 2 Zur Ausstattung des Marmorsaals: BRIGITTE HEINZL, Bartolomeo Altomonte (Wien-München 1964), 18f., 58, 74f. (Archivalienanhang 3); HANS AURENHAMMER, Martino Altomonte. Mit einem Beitrag „Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker“ von Gertrude Aurenhammer (Wien 1965), 46–48, 139f., Abb. 32; THOMAS KORTH, Stift St. Florian, Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 49) (Nürnberg 1975), 183–186; WOLFGANG PROHASKA, Zum Bild der Türken in der österreichischen Kunst des 18. Jahrhunderts, in: Robert Weissenberger (Hrsg.), Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683 (Salzburg-Wien 1982), 251–261, hier 253f., Abb. 114, 115; ETZLSTORFER (wie Anm. 1), 99–101, Nr. 8 (mit Lit.); Johann HOLZINGER / Friedrich BUCHMAYR, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian (Regensburg 2009), 46–50 (Thomas Korth).
- 3 Zusammenfassend zum Œuvre Martino und Bartolomeo Altomontes: Allgemeines Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 2 (Leipzig 1986), 438–442 (mit Lit.); BRIGITTE

denen bzw. interpretierten visuellen und schriftlichen Quellen zeigen, dass dieses Werk trotz seiner ausgesprochen allegorischen Ausrichtung erst im Kontext konkreter zeitpolitischer Umstände der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts, vor allem im Rahmen der breiten Auseinandersetzung mit der Osmanengefahr und den darauf reagierenden Strategien habsburgischer Repräsentation, verständlich wird. Das im Abschnitt des Deckenfelds der „Segnungen des Friedens“ signierte Fresko bezeichnet eindeutig Martino Altomonte (1657–1745) als Inventor und Bartolomeo als ausführenden Maler. Auch ist mit Ippolito Sconzani der Inventor und Maler der Scheinarchitektur in Form einer Signatur und Datierung (1724) gegenwärtig.⁴ Aufgrund der im Stiftsarchiv vorhandenen Quittungen lässt sich die Tätigkeit Martino Altomontes bis 1724 eindeutig belegen.⁵

Die Quellenlage

Durch eine neuerliche Analyse der Archivalien im Archiv des Stiftes St. Florian können die Umstände der Auftragserteilung nun besser beleuchtet werden, wobei neue Quellenfunde das bisherige Bild der Forschung⁶ nicht unwesentlich verändern: Früher als bisher bekannt, bringt sich der berühmte Deckenmaler Johann Michael Rottmayr (1654–1730) hinsichtlich der Auftragserteilung für die Freskierung des Marmorsaals ins Spiel: In einem Brief dieses Malers an den St. Florianer Propst Johann Baptist Fördermayr (reg. 1716–1732) vom 20. Dezember 1721⁷ – verbunden mit den besten Weihnachts- und Neujahrswünschen an den Prälaten – bezieht Rottmayr auf den Architekten Jakob Prandtauer (1660–1726) und auf Informationen betreffend eines in Bau befindlichen Saals sowie den Wunsch des Propstes, die Ausmalung dieses Saals Rottmayr anzuvertrauen, wodurch von Seiten des Malers die Anfertigung eines Risses oder einer Zeichnung notwendig werde. Deshalb ersucht der Maler um die Übersendung eines entsprechenden Konzepts durch den Propst. Rottmayr selbst fügt dem Schreiben in fast spielerischer Weise „dreyerley Gedankhen, Notizen“ bei, die in diesem Sinn als Programmwurf von künstlerischer Seite anzusehen sind: Der Maler betitelt seinen Entwurf als „Triumpf eines frelichen Gewüssen“, also eines Tugendprogrammes mit der Personifikation der „Sicherheit“ im zentralen Feld; des Weiteren entwirft er mit „Nobilitas“, „Consilium“, „Prudentia“, „Iustitia“, „Fortitudo“ einen weiten Tugendkanon und unter „Drittes“ eine Vorstellung, die „Abontans“

HEINZL, Martino Altomonte, Bartolomeo Altomonte, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 1 (London 1996), 732f. (mit Lit.).

4 HEINZL (wie Anm. 2), 18; KORTH (wie Anm. 2), 184.

5 KORTH ebd., BR. (Baurechnungen) 1723–1724, Nr. 521–527.

6 Ebd., 183f.

7 Stiftsarchiv St. Florian, Schachtel Kunst II (Mappe Rottmayr, o. Nr.).

(scil. „Abondantia“), also den durch die Götter in die Welt gebrachten Reichtum, in das Zentrum stellt. Göttervater Jupiter wird hier namentlich genannt. Interessanterweise findet sich aber kein Hinweis auf die in der endgültigen malerischen Ausführung so zentralen historischen Anspielungen auf die Kriege gegen die Osmanen.

Den nächsten Schritt in der Programmgenese markiert in diesem Zusammenhang ein Brief Rottmayrs an den Bauschreiber von St. Florian, Johann Jakob Kastner, vom 19. November 1722,⁸ der sich erneut auf die Vermittlung Prandtauers bezieht und Bedingungen für eine Ausführung des Freskos im Marmorsaal enthält: In diesem Schreiben ist davon die Rede, dass Rottmayr die (vom Propst [W.T.]) „verlangte Zeychnung Zu den haubt Sall Zu S Floriano nach dem Gobenen Concebt und Maserey Ihro hochw: und Genatten pp hern Prelatten“ übersendet habe. Dieses Schreiben Rottmayrs könnte sich auf einen undatierten, wohl von Propst Fördermayr redigierten Konzeptentwurf beziehen, der im Stiftsarchiv St. Florian erhalten ist.⁹ Dieser Entwurf stellt im ersten Punkt „die Siegreiche Waffen Carl des 6ten Röm.en Keyzers in Ungarn mit eroberung Temeswar, Unnd Belgrad“ vor. Der Passus „Erstlich die glorj oder das mittere große Feldt,“ ist von Fördermayr durchgestrichen und mit „das mittere grosse feld“ ersetzt; der Text fährt fort mit „dieses enthaltet 4 haubt figuren. Die Göttin des Siegs. Österreich. Genium Hungariae. Unnd die famam. Die Göttin des Siegs beehret österreich mit dem Lorber. Genius Hungariae bildet Vor durch dero Insignia beede festungen Temeswar und Belgrad. Die Fama auf dem Pegaso stosset aus das lema: Imperium sine fine dedi“. Im Folgenden wurde der Passus „Andertens der Untere Thail“ von Propst Fördermayr durch „die 4 seitten stuckh“ ersetzt und näher präzisiert: „dies stellet Vor Carl den 6ten auf einen triumph, welchen als Ihren glorreichsten Obsiger die österreich.en Erbländer zu Ehren die Olympien Spiell, oder nach aigen beliebiger invention des Mallers andere dergleichen Freuds Fest begehen“. Das hier folgende zweite, kurze Konzept wurde offensichtlich von Propst Fördermayr eigenhändig niedergeschrieben:¹⁰ „Andertes concept, der Triumph eines frelich gewissen, mit der sicherheit, so in der mitte das grosse feld zu mahlen. In denen 4 seitten stukh die 4 haubt tugenden, welche das gewissen frelich und sicher machen. als da ist Prudentia, Justitia. Fortitudo. temperantia“. Auffällig ist, dass Fördermayr die

8 Stiftsarchiv St. Florian, Schachtel Kunst II (Mappe Rottmayr, o. Nr.); KORTH (wie Anm. 2), 183, 372, KA. (Kunstakten) 19. November 1722, Nr. 518; ERICH HUBALA, Johann Michael Rottmayr (Wien-München 1981), 123, Nr. 204; RUPERT FEUCHTMÜLLER / ELISABETH KOVÁCS (Hrsg.), Katalog: Welt des Barock, OÖ. Landesausstellung, Katalogbd. (Linz 1986), 142, Nr. 12.05.

9 Stiftsarchiv St. Florian, Schachtel Kunst II (o. Nr.); KORTH (wie Anm. 2), 191, 372f., KA. ohne Datum, Nr. 519; HUBALA ebd., 123f., Nr. 207. HEINZL (wie Anm. 2), 75, spricht dieses Konzept als „Beilage“ zum Kontraktentwurf mit Rottmayr vom 7. Dezember 1722 an, wobei sich die Frage stellt, wie überhaupt ein solches unscharf formuliertes Konzept, das keine eindeutigen Direktiven gibt, als Handlungsanleitung für die Umsetzung durch einen Maler verstanden werden kann.

10 KORTH ebd., 373.

Korrekturen des ersten Punktes zuzuordnen sind, dieser aber den zweiten Punkt eigenhändig verfasste, der ungefähr dem ersten Abschnitt von Rottmayrs Konzeption in dessen Schreiben vom 20. Dezember 1721 entspricht. Das undatierte Konzept wurde somit – zumindest was den ersten Abschnitt betrifft – nicht von Propst Födermayr selbst verfasst, wohl aber von diesem redigiert bzw. korrigiert und mit einer Ergänzung versehen, die aus seiner Korrespondenz mit Rottmayr stammen dürfte. Dabei muss auffallen, dass auch dieser erste Punkt des undatierten Konzepts nicht der tatsächlichen Ausführung entspricht: Weder die „Göttin des Sieges“ noch eine Glorie wurden umgesetzt, auch eine Krönung Österreichs mit dem Lorbeer findet sich nicht in der endgültigen Ausführung, ebenso wenig wie eine Verbildlichung der Eroberungen von Temeswar (12. Oktober 1716) und Belgrad (17. August 1717)¹¹, bzw. die ganz anders geartete Ausführung der Seitenfelder, auch wenn hier dem Maler ein Spielraum gelassen wurde.

Offensichtlich dürfte dieser undatierte Entwurf des Propstes ein Zwischenstadium in der Programmgenese anzeigen, die aber – besonders was die Hauptszenen betrifft – zu dieser Zeit keineswegs als abgeschlossen bezeichnet werden kann. Viel deutet darauf hin, dass durch die Gegenüberstellung von „Concept“ und „Andertes concept“ in diesem undatierten Entwurf ein alternativer Vorgang der Entscheidungsfindung angedeutet ist, der von Seiten des Stiftes zu einem Abschluss gebracht werden musste. Letztlich konnten Martino bzw. Bartolomeo Altomonte nach diesen Vorgaben in keiner Weise die heute existierende Freskierung der Decke des Marmorsaals umsetzen.

Auch der nächste und vorletzte Schritt, der Kontraktentwurf zwischen Rottmayr und dem Stift vom 7. Dezember 1722,¹² führt zu keiner Lösung in dieser Frage, da hier das Konzept nicht näher spezifiziert wird und nur davon die Rede ist, dass der Maler „[...] nach formb des auf-gezeichnet = Und Unß eingeschickhten Concepts [...]“ die Umsetzung vornehmen solle. Dabei könnte es sich um eine zeichnerische Umsetzung des erwähnten, von Rottmayr bereits am 20. Dezember 1721 schriftlich skizzierten Konzepts handeln, das aber – wie erwähnt – in keiner Weise mit der heutigen Ausführung kongruiert. Hatte Rottmayr bereits einen – nicht erhaltenen – alternativen Entwurf eingeschickt, oder deutet das im undatierten Konzeptentwurf unter Punkt 2 erwähnte Programm, das auf Rottmayr zurückgehen dürfte, letztlich darauf hin, dass bis knapp bis zur Auftragserteilung die Wahl des Themas eben nicht feststand? Erich Hubala meinte, in einer Zeichnung

11 KORTH ebd., 191, und PROHASKA (wie Anm. 2), 253f., bemerken richtig, dass einerseits – entgegen der deutlich allegorisch formulierten Ausführung – das ursprüngliche Konzept wesentlich konkreter gewesen und andererseits dadurch die „reale“ Wiedergabe des zu Füßen Jupiter niedergestreckten Osmanen umso wirkungsvoller sei.

12 Stiftsarchiv St. Florian, Schachtel Kunst II (Mappe Rottmayr, o. Nr.); vgl. AURENHAMMER (wie Anm. 2), 46; KORTH ebd., 373, KA. 1722 Dez. 7, Nr. 520; HEINZL (wie Anm. 2), 74f. (Archivanhang 3); HUBALA (wie Anm. 8), 74f., 123, Nr. 206.

der Graphischen Sammlung der Prager Nationalgalerie mit der „Verherrlichung der Verdienste eines geistlichen Herrn“ die Kopie einer Entwurfszeichnung auf das Deckenfresko des Marmorsaals oder eine Paraphrase über einen solchen Entwurf zu erkennen.¹³

Feststehen dürfte aber in jedem Fall, dass wir über die letzte Phase der Entscheidungsfindung vom Dezember 1722 bis zur ersten Quittung Altomontes vom 11. Februar 1723 (Quittungen sind bis zum 24. August 1724 nachweisbar)¹⁴ archivalisch nicht ausreichend informiert sind. Das Programm wurde zu einem späten Zeitpunkt in zentralen Elementen soweit verändert, sodass die letztlich realisierte Huldigung Österreichs und Ungarns vor Karl VI. auf einen heute nicht mehr überblickbaren finalen Entscheidungsprozess zurückgeht. In diesem Stadium scheint in ikonographischer Hinsicht die Person Karls VI. noch einmal eine neue Bedeutungssteigerung erhalten zu haben, da sie als eigentliche Hauptfigur auch das Zentrum aller Handlungen bildet.

Der Auftrag für den Marmorsaal sollte sich für Rottmayr zerschlagen, da dieser nicht bereit war, die Kosten für das Blattgold zu übernehmen,¹⁵ wodurch der Weg frei war für eine Übernahme der Arbeiten durch Martino Altomonte „qua inventore“ sowie Bartolomeo Altomonte „qua pictore“, wie dies auch am Vertragsentwurf vermerkt wurde,¹⁶ wobei der eigentliche Vertragstext mit Altomonte als verschollen anzusehen ist. Dieser möglicherweise noch im Dezember 1722, spätestens aber im Frühjahr 1723 mit Martino Altomonte geschlossene Kontrakt¹⁷ hatte die Anfertigung einer Entwurfsskizze durch Martino zur Folge.¹⁸

Die Ikonographie des Deckenfreskos

Zentrales Thema des Freskos im Marmorsaal ist eine Verherrlichung der Siege Kaiser Karls VI. über die Osmanen (Abb. 3): Vor dem Thron des mit Karl VI. identifizierten *Jupiter victor*¹⁹ bringen *Austria* und *Hungaria*, die durch die von

13 HUBALA ebd., 74f., 168, 254, Nr. ZK III, Abb. 297.

14 Vgl. AURENHAMMER (wie Anm. 2), 140, vgl. hier Anm. 5.

15 HEINZL (wie Anm. 2), 75 (als Nebenbemerkung zum Vertragsentwurf vom 7. Dezember 1722); KORTH (wie Anm. 2), 183f.

16 HEINZL ebd., 75; AURENHAMMER (wie Anm. 2), 140; KORTH ebd., 184 (mit dem Hinweis auf einen möglichen Ursprung dieser Formulierung in der Signatur des Deckenfreskos).

17 KORTH ebd., 184.

18 HEINZL (wie Anm. 2), 18, Abb. 2; Katalog Welt des Barock, Katalogbd. (wie Anm. 8), 270, Nr. 26.50, Farbtaf. II.; ETZLSTORFER (wie Anm. 1), 99–101, Nr. 8; Katalog: Illusion & Illustration. Reise in eine 300 Jahre alte Bilderwelt, Stift Seitenstetten (Seitenstetten 2003), 72f. (mit Abb. und einem ikonographischen Schlüssel).

19 Dass hier mit Jupiter auf Karl VI. alludiert wird, wurde erstmals von WILHELM MRAZEK, Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien und in den beiden Erzherzogtümern Ober und Unter der Enns. Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei (Diss. phil. Wien 1947), 210, richtig erkannt, vgl. KORTH (wie Anm. 2), 278, Anm. 1461. Ganz abwegig ist hingegen der Versuch von JULIUS KLAUS, Martin Altomonte. Sein Leben und sein Werk in

Genien dargebrachten Wappenschilde kenntlich gemacht sind, ihre Siegespalmen dar und reichen sich die Hände. Sie huldigen somit dem Kaiser als dem Befreier beider Länder von der Herrschaft der Osmanen. Die zahlreichen historischen Anspielungen kulminieren in dem ein Blitzbündel haltenden²⁰ und über einem besiegten Türken triumphierenden Göttervater, dessen Thronbaldachin von zwei Adlern mit den Schnäbeln gehalten wird. Auf der linken Seite sind das Flügelross Pegasus, die Morgenröte (Aurora) sowie ein Putto mit dem Morgenstern dargestellt. Dieser Zug schwebt dem Sonnenwagen voran und wird im oberen Bereich mit Putti (mit Lorbeer- und Ährenkränzen) sowie Blumen und unten durch weitere Putti, die Wasser ausgießen, abgeschlossen. Dieser kosmisch konnotierten Symbolik stehen auf der rechten Seite Personifikationen gegenüber, die sich auf den Ewigkeitsanspruch habsburgischer Herrschaft beziehen: ein Genius mit dem Beginn des berühmten Verses „IMPERIUM SINE FINE DEDI“ aus Vergils Aeneis (Buch I, Vers 279), der „Friede“ (mit Ölzweig), der den Genius mit dem Zitat aus der Aeneis sichtbar auf den Kaiser als den Vollstrecker der antiken Prophezeiung verweist, der „Überfluss“ (mit Füllhorn und Merkurstab) als „*Felicitas publica*“²¹ sowie die „*Securitas*“²² (mit Säule und Lanze). Die rechte Gruppe – wiewohl allgemein gehalten – kann konkret auf den Kaiser (im Sinne eines Hinweises auf die monarchische Devise *Fortitudine et Constantia* durch die Präsenz von Säule und Lanze) bezogen werden. Die Anspielung auf das historische Ereignis und die kosmisch-überzeitliche Allusion gehen hier ein spannungsreiches Wechselspiel ein. Kompositorisch scheint Martino Altomonte bei der Anlage der Deckenmalereien in St. Florian so vorgegangen zu sein, dass er mehrere Figuren aus dem Fresko des Marmorsaales im Unteren Belvedere in Wien verwendete, und hier besonders die Aurora, des Weiteren den neben ihr fliegenden Putto sowie den Phosphorus mit der Fackel.²³

Österreich (Wien 1916), 42, in Jupiter „die Pose des heil. Leopold“ erkennen zu wollen. Mit dem verbreiteten Bild des Blitze schleudernden und ein Szepter haltenden *Jupiter victor* als Kaiser Karl VI. wird ein Typus aufgenommen, der besonders in der Druckgraphik prominent auftritt. Insbesondere wäre hier ein Stich von Johann Jakob Kleinschmidt (nach einer Invention von Paul Decker d.Ä.) zu nennen, der in Zusammenhang mit der Eroberung der Festung Tournai im Rahmen des „Spanischen Erbfolgekriegs“ 1709 steht und den Kaiser mit mythologischem Gefolge von der Fama gekrönt zeigt (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, JJ Kleinschmidt AB 15).

20 Karl Gustav Heraeus zufolge, bezeichnet das *fulmen* „die Höchste Herrschaft (*summum imperium*), die *clementia*, das *auspicium*, d.h. die mit göttlicher Segensverheißung angetretene Durchführung großer Taten, und den Ruhm des Namens – mit dem höchsten Ehrentitel eines Jupiters“, zitiert nach: FRANZ MATSCHI, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“ (Beiträge zur Kunstgeschichte 16), Bd. 1 (Berlin-New York 1981), 336.

21 KORTH (wie Anm. 2), 191; AURENHAMMER (wie Anm. 2), 47 (*abundantia*).

22 KORTH ebd., 278, Anm. 1463; AURENHAMMER ebd., 47 (*constantia*).

23 GERTRUDE AURENHAMMER, Das Melker Skizzenbuch des Martin Altomonte, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich (Gedächtnisschrift Anton Becker) 32 (1955/1956), 244–268, hier 254, 256f.; zur Bedeutung des Phosphorus für die Habsburgerikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts neuerdings: GREGOR M. LECHNER OSB / BERNHARD RAMEDEK, Katalog: Österreichs

Die Kriegs- bzw. Friedensthematik, die den Deckenspiegel dominiert, wird in den vier Hauptszenen der Deckenkehlung fortgesetzt: Im südlichen Abschnitt überhäuft der „Genius des Friedens“ die Völker Österreichs mit Ölzweigen (Abb. 4), nachdem der im Norden visualisierte Triumphzug das auf der Südseite dargestellte Triumphtor passiert hat.²⁴ (Abb. 5) Sinnfälligerweise bringen Personifikationen der befreiten Provinzen Siebenbürgen und Serbien gerade auf der – besonders signifikanten – Ostseite (!) des Saales ihre Waffen im Typus einer Trophäe an einer Siegespalme vor einem eroberten türkischen Lager bei Belgrad an (Abb. 6), während im Westen die Pforten des Kriegstempels durch die Personifikationen der kaiserlichen Devise, *Fortitudo* und *Constantia*, geschlossen werden.²⁵ (Abb. 7) Damit in Zusammenhang steht die ausführliche allegorische Ausdeutung der Ereignisse durch auf Voluten postierte Personifikationen in Grisaille: *Prudentia* und *Vigilantia* flankieren den Triumphzug, *Constantia* (bzw. *Fortitudo*) und *Intelligentia* die Segnungen des Friedens, *Pietas* und *Sinceritas* die Trophäe sowie *Magnanimitas* (bzw. *Generositas*) und *Clementia* den Vorgang des Schließens des Kriegstempels.²⁶ Diese Personifikationen scheinen aber weniger konkret auf die einzelnen Felder, denen sie zugeordnet sind, anzuspielden als vielmehr ein recht allgemeines Tugendpanorama abzustecken, das letztlich vor allem auf den grundsätzlichen Kanon von notwendigen Eigenschaften eines guten Herrschers zu beziehen ist. Noch komplexer ist die Deutung der von Palmenranken umgebenen Genien als Goldcamaieumedallions der vier Ecken der Gewölbekehlung: Die einzige bis jetzt vorgelegte und im Detail nicht unproblematische Interpretation hierzu stammt von Hans Aurenhammer: „In der Nordostecke des Saales eine Allegorie des Sieges über die Türken (mit Siegespalme und abgehauenen Türkenskopf in der Linken und einer Sonne in der Rechten), in der Südostecke eine Allegorie der Gloria (mit Blasinstrument [sic!] und Wappen), in der Südwestecke eine Allegorie der Hoffnung auf die göttliche Gnade (Jüngling mit Anker und Sonne [...]), in der Nordwestecke eine Allegorie der Fama (alter Mann mit Äskulapstab, Palmzweig und Blasinstrument)“²⁷.

Die Supraporten sowie die Reiterbilder Karls VI. und des Prinzen Eugen an den Schmalseiten des Saals, welche die Protagonisten des Geschehens nochmals

Glorie am Trogerhimmel. Die Göttweiger Kaiserstiege. Zum 250. Todesjahr Paul Trogers (1698–1762) (Stift Göttweig 2012), 23f., 110f., Nr. H 33.

24 KORTH (wie Anm. 2), 278, Anm. 1466.

25 ETZLSTORFER (wie Anm. 1), 101. Die Lorbeerzweige spendende Personifikation wird von GREGOR MARTIN LECHNER OSB, *Imperiale Allegorik und triumphale Programme in der österreichischen Deckenmalerei des Hochbarocks*, in: Karl Gutkas (Hrsg.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich* (Salzburg-Wien 1985), 329–338, hier 332, als „Fama“ interpretiert, von KORTH ebd., 191, 278, Anm. 1466, und PROHASKA (wie Anm. 2), 254, als „Genius des Friedens“.

26 Vgl. KORTH ebd., 278, Anm. 1468.

27 AURENHAMMER (wie Anm. 2), 47, 108, Anm. 19, vgl. hierzu die Kritik bei KORTH ebd., 278, Anm. 1468.

unterstreichen, sind Werke Bartolomeo Altomontes:²⁸ Der Maler schuf die Porträts des Kaisers sowie des Prinzen Eugen in den Jahren 1728/1729 sowie zusätzlich die vier kleinen Ölgemälde als Supraporten, die in topographisch-anekdotescher Weise²⁹ das Thema des Deckenfreskos ergänzen und weiterführen: auf der Südostseite die Übergabe des Kreuzes an Prinz Eugen als Zeichen der Übertragung des Oberbefehls („HOC SIGNO / VINCES.“ [Abb. 8])³⁰ (als Emblemschild darunter die Personifikation Ungarns, die Wappen von Temeswar und Belgrad haltend, Lemma: „BINIS CAELITVS AVCTA CAROLUS VI“), in der Nordostecke den Verlust Temeswars für die Türken („NVLVA SALVS / BELLO.“ [Abb. 9]), als Emblemschild darunter die Festung Temeswar, Lemma: „DEFECTVM LV-MINE SENTI. TEMESVAR“),³¹ an der Nordwestseite die Übergabe Belgrads sowie den Friedensschluss („PACEM EFFECIMVS / OMNES.“ [Abb. 10])³², als Emblemschild darunter Trophäen sowie ein zerbrochener Halbmond, Lemma: „PAX PARTA TRIUMPHIS. BELGRAD“ [Abb. 11]) sowie an der Südwestecke die Präsentation des siegreichen Kreuzes durch Prinz Eugen³³ („HAEC EST VICTORIA / NOSTRA.“ [Abb. 12]), als Emblemschild darunter der gekrönte savoyardische Löwe, das Wappen des Prinzen haltend, Lemma: „AVDACEM FORTVNA CORONAT. PRIN. EUGENIVS“). Diese Supraporten und die vielleicht von Leonhard Sattler (1676–1744)³⁴ gefertigten Emblemschilde aus Holz, die sich inhaltlich ergänzen, nehmen nochmals im Spannungsfeld der zentralen Kriegs- und Friedensthematik direkt auf die konkreten Sachverhalte der Eroberung Belgrads und Temeswars Bezug – Aspekte, die im Deckenfresko selbst nicht zur Ausführung gekommen, aber Gegenstand der eingangs erwähnten Genese des schriftlichen Konzepts gewesen sind. Dabei werden die vier „historischen“ Szenen der Supraporten gleichsam durch die medaillenähnlichen³⁵

28 HEINZL (wie Anm. 2), 19, 76f. (Archivanhang 8); KORTH ebd., 279, Anm. 1469.

29 Vgl. PROHASKA (wie Anm. 2), 254; thematische Aufschlüsselung der Gemälde und Emblemschilde bei KORTH ebd., 278f., Anm. 1469.

30 Katalog: Prinz Eugen von Savoyen 1663–1736, Heeresgeschichtliches Museum (Wien 1963), 180f., Nr. 154; GUTKAS (wie Anm. 25), 20 (Abb.). Bei ALBIN CZERNY CanReg, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart (Linz 1886), 250, Anm. 1, werden die Inschriften über den Bildern als im Jahr 1871 „verlösch“ angegeben.

31 Vgl. GYÖRGY RÓZSA, Schlachtenbilder aus der Zeit der Befreiungsfeldzüge (Budapest 1987), 65f., 105, Nr. 4, 225, Abb. 137, 138 (zur ikonographischen Tradition dieses Werkes).

32 Katalog: Prinz Eugen von Savoyen 1663–1736 (wie Anm. 30), 202, Nr. 167.

33 GUTKAS (wie Anm. 25), 178 (Abb.).

34 Zu Sattler: BRIGITTE HEINZL, Leonhard Sattler, in: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines 123 (1978), 159–194.

35 So nimmt das Lemma „PAX PARTA TRIUMPHIS“ direkt auf eine Medaillenprägung Bezug, und zwar den Revers einer Medaille von Georg Hautsch auf den mit den Türken geschlossenen Frieden von Karlowitz (1699): Der Göttervater schleudert Blitze auf die Titanen, und der epochale Friedensschluss wird – dem genannten Motto gemäß – aus siegreich geschlagenen Schlachten abgeleitet, vgl. Katalog: Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683 (82. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien) (Wien 1983), 239f., Nr. 18/49; LISELOTTE POPELKA, Katalog: Eugenius in nummis. Kriegs- und Friedenstaten des Prinzen Eugen in der Medaille, Heeresgeschichtliches Museum, Wien 1986, 71, Nr. 73. Hier wird somit auf die Gattung

Emblemschilde in allegorischer Weise überformt. Alle im Saal vorhandenen Darstellungen nehmen somit insgesamt in unterschiedlichen *modi* auf die Siege über die Osmanen Bezug, wobei Kaiser Karl VI. als *Jupiter victor* (im Zentrum des Deckenspiegels), als Protagonist des Triumphzugs (in der Deckenkehlung), in Gestalt eines Reiterporträts (an der Schmalseite) sowie im Kontext der Übergabe des Kreuzes an Prinz Eugen (Supraporte) gleich mehrfach und in verschiedenen Rollen präsent ist.

Die Deckenmalereien im Kontext antik-römischer und habsburgischer Triumphalikonographie

Zur generellen Bestimmung der Vielfalt der Zeugnisse der Osmanenikonographie in der Frühen Neuzeit ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass keineswegs nur allegorisierende Darstellungen zu konstatieren sind. Die Breite der vielfältigen visuellen und literarischen Reflexionen erstreckt sich auf Gemälde, Thesenschriften, Medaillen, Schlachtenbilder und illustrierte Traktate, die an sich häufig chronikalen Charakter besitzen, die jeweiligen Ereignisse aber fast immer in symbolischer Weise kommentieren: Ein instruktives Beispiel in dieser Hinsicht ist die von einem nicht genannten Jesuiten herausgegebene Schrift „Decas Augusta seu Lustrum geminum Imperii Augustissimi Caroli VI. [...]“ (Wien 1724), welche die militärischen Ereignisse auf den eingefügten Karten minutiös darstellt, aber zugleich mit medaillenähnlichen Rundbildern symbolisch deutet.

Auffällig ist besonders die Fülle der Antikenzitate, die im Deckenfresco des Marmorsaals auftritt. Zudem existiert in St. Florian mit Vergils Aeneis ein im Wortsinn übergreifender literarischer *Concetto*, der die vier Szenen der Kehlung der Decke sowie die zentrale Szene des Deckenspiegels zu einer gemeinsamen Vorstellung der *renovatio* der antiken Friedensidee und Heilszeit vereinigt, sind doch sowohl das eigentliche, am Deckenspiegel zitierte berühmte Motto (Buch I, Vers 279) sowie der Vorgang des Schließens der Tore des Kriegstempels (Buch I, Vers 294) dem Text der Aeneis entnommen. Karl Rehberger CanReg wies in Zusammenhang mit Altomontes Fresko im Marmorsaal darauf hin, dass mit den berühmten „*Commentarii in Daniele*“ des Hieronymus ein auch für St. Florian relevantes geschichtstheologisches Konzept vorliegen würde,³⁶ da darin

der Medaillen direkt Bezug genommen, die – wie ausgeführt – auch für den zentralen *Concetto* der Deckenmalereien die wesentliche Anregung geliefert haben dürfte.

³⁶ KARL REHBERGER CanReg, Allegorie auf den Sieg Kaiser Karls VI. über die Türken, in: Ernst Bruckmüller und Peter Urbanitsch (Hrsg.), Katalog: Ostarrichi – Österreich, Niederösterreichische Landesausstellung (Horn 1996), 106, Nr. 5.5.03; zur Textüberlieferung: RÉGIS COURTRAY, Der Danielkommentar des Hieronymus, in: Katharina Bracht / David S. du Toit (Hrsg.), Die Geschichte der Daniel-Auslegung in Judentum, Christentum und Islam (Berlin 2007), 123–150; zur Ikonographie: MATSCHE (wie Anm. 20), 287f.; zur Interpretation der Daniel-Prophezeiung durch den hl.

der Traum des Babylonierkönigs Nebukadnezar von Daniel (Dan 7, 1–28; vgl. Dan 2, 44) auf die vier aufeinanderfolgenden Reiche gedeutet wird – gipfelnd im Römischen Reich, dessen über allem stehende Bedeutung („[...] sicut enim in principio nihil Romano imperio fortius et durius fuit [...]“)³⁷ wiederum für Geschichtskonzeptionen der Epoche Karls VI., die ganz wesentlich von der Idee der *translatio imperii* geprägt sind, von unübersehbarer Bedeutung sein dürfte. Der Text des Hieronymus enthält zudem zahlreiche Erwähnungen des – in Bezug auf die Kontextualisierung des Marmorsaals in der entsprechenden Perioche wichtigen – Perserkönigs Cyrus (Kyros II. [† 529 v. Chr.]).³⁸ Von Bedeutung ist hier des Weiteren die berühmte Prophezeiung nach Dan 9, 24, der zufolge nach 70 Jahrwochen (von Cyrus als Befreier des jüdischen Volkes aus gezählt!) Christus als Messias kommen würde. Zu dieser Daniel-Prophezeiung fügt Hieronymus eine lange Erklärung an,³⁹ die einerseits wiederum Cyrus häufig erwähnt und andererseits eine Herrscherreihe vom Perserkönig Darius bis zum römischen Kaiser Hadrian entwickelt.⁴⁰

Von der Forschung wurde bisher erstaunlicherweise nicht nach der ikonographischen Herkunft der zentralen Szene im Deckenfresko Altomontes gefragt: Besonders erhellend sind in diesem Zusammenhang römische Münzprägungen, die zeigen, wie Tiberius und Drusus (?) ihre Siegespalmen Kaiser Augustus überreichen.⁴¹ (Abb. 13) Der dabei auftretende Dedikationsgestus steht nämlich der zentralen Szene im Fresko besonders nahe und veranschaulicht, dass die antike „Einkleidung“ der im Werk Altomontes agierenden Personen und Personifikationen nicht nur grundsätzlich der Entstehungszeit und der damit überwiegend auftretenden mythologischen Allegorik geschuldet ist, sondern dass hinter der zentralen Szene ein ganz konkreter, in der römischen Antike ausgeformter Typus

Augustinus, vgl. JOACHIM SZIDAT, *Imperium Romanum*, in: Cornelius Mayer (Hrsg.), *Augustinus-Lexikon*, Bd. 3 (Basel 2006), 546–560, hier 554.

37 Hieronymus, *Commentariorum in Daniele libri III (IV)*, c. II, 31–35 (Corpus Christianorum, series Latina 75A, hrsg. von FRANÇOIS GLORIE (Turnhout 1964), 794f., Z. 403–404.

38 Siehe hier S. 249–252.

39 GLORIE (wie Anm. 37), 865–889.

40 Ebd., 881–886.

41 Aureus, Lugdunum (Lyon), 15–13 vor Chr., vgl. MAX VON BAHRFELDT, *Die Römische Goldmünzenprägung während der Republik und unter Augustus. Eine chronologische und metrologische Studien* (Halle/S. 1923), 153f., Nr. 199, 200, Taf. XV,1 und 3; PAUL ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1997), 227, Abb. 179. Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die beachtliche Münz- und Medaillensammlung, die unter Propst Fördermayr erworben wurde, vgl. hierzu: CZERNY (wie Anm. 30), 223; MAX DOBLINGER, *Zur Pflege der Numismatik in Oberösterreich*, in: *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines* 92 (1947), 257–288, hier 263; zusammenfassend vor allem für die Situation der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: FRIEDRICH KENNER, *Die Münzsammlung des Stiftes St. Florian in Ober-Oesterreich [...]* (Wien 1871). Von Relevanz ist nicht zuletzt die reiche numismatische Literatur in der Bibliothek des Stiftes, die neben den bekannten Katalogen der kaiserlichen Münz- und Medaillensammlung aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch weniger verbreitete Werke des späten 17. Jahrhunderts enthält, vgl. hier etwa: FRANCESCO ANGELONI, *L'istoria Augusta da Giulio Cesare a Constantino il Magno. Illustrata con la verità dell'antiche medaglie* (Roma 1685) [Stiftsbibliothek St. Florian, XIV 22].

monarchischer Huldigung steht, der in der Folge in Werken der Frühen Neuzeit in vielfacher Form inhaltlich variiert und angereichert werden konnte. Erst die Rezeption dieses antiken Typus in der Gestaltung Altomontes fokussiert den im Deckenspiegel vorherrschenden kosmisch-allegorischen Aspekt auf eine überlieferte historische Bildprägung, die als geeignetes Vorbild bzw. Image für die Visualisierung der Triumph Karls VI. benützt werden konnte. Mit diesem Umstand wird auch gleichsam eine Hierarchie in der Erzählstruktur des Freskos selbst zum Ausdruck gebracht, verbildlicht doch die zentrale Szene eine Huldigung der Personifikationen von Territorien dem Monarchen gegenüber bzw. einen Triumph ohne wirklich erzählerisch ausgerichtete Untermalung – gleichsam mit der prägnanten Bildformel der *restitutio*⁴² des ehemals (an die Osmanen) verlorenen Königreiches Ungarn die wohl wesentlichste geschichtliche Folge der Türkenkriege bis zum Frieden von Passarowitz (1718), während die vier Hauptszenen in den Achsen der Gewölbekehlung ihrer Herkunft nach zwar ebenfalls durchwegs auf prominente antike Typenbildungen (Triumphzug, Segnungen des Friedens, Kriegs- bzw. Janustempel und Aufrichtung der Trophäen) zurückgehen, hier aber jeweils durch einen von Altomonte umgesetzten Handlungszusammenhang verfremdet werden und die übergreifende Friedenthematik in gesprächig-aktionsreicher Weise ausführlich im Sinne einer *pax triumphans* ausweiten. Die römische Herkunft letzterer vier Themenkreise wird durch die habsburgische Aktualität in dem Sinn überblendet, dass etwa im römisch inspirierten⁴³ Triumphzug durch die markanten Gesichtszüge Karls VI.⁴⁴ oder in der Anbringung der Wappenschilder durch den Hinweis auf die befreiten habsburgischen Provinzen Siebenbürgen und Serbien unübersehbare Hinweise auf die reale Gegenwart vorgenommen werden. Diese wichtige erzähltechnische Differenzierung zwischen dem Deckenspiegel einerseits und den vier Szenen der Gewölbekehlung andererseits ist insofern nicht ohne Bedeutung, als durch die spürbare Reduktion des Geschehens auf Personifikationen, die der zentralen Hauptfigur zugeordnet werden, mit dem Marmorsaal eine interessante Parallele zu der – wenig später ebenfalls von Bartolomeo Altomonte freskierten – Decke des Sommerrefektoriums des Stiftes⁴⁵ vorliegt: Sommerrefektorium und Marmorsaal zeigen in dieser Hinsicht in den jeweiligen inhaltlichen Schlüsselszenen des Deckenspiegels sehr ähnliche kompo-

42 Aus diesem Grund ist es nicht unproblematisch von einer „Apotheose Karls VI. und des Habsburger Hauses“ (LECHNER [wie Anm. 25], 330) zu sprechen.

43 Vgl. hier den Avers einer Medaille auf den Sieg bei Temeswar 1716, vgl. POPELKA (wie Anm. 35), 195, Nr. 214.

44 Vgl. hier den Triumphzug Leopolds I. im unteren Titelkupfer zur „Historia Leopoldi magni Caesaris“ von Franz Wagner SJ (Wien 1719–1731), vgl. GUTKAS (wie Anm. 25), 373 (Abb.).

45 Vgl. WERNER TELESKO, Bartolomeo Altomontes Ausmalung des Sommerrefektoriums im Stift St. Florian (OÖ.) (1731) und die Wiederbelebung der „vita apostolica“ durch die Augustiner Chorherren, in: Jiří Kroupa, Michaela Šeferisová Loudová und Lubomír Konečný (Hrsg.), Orbis artium – K jubileu Lubomíra Slavíčka (Brno 2009), 487–503.

sitionelle Strukturen, wobei einmal der Triumph der römischen Kirche bzw. der Augustiner-Chorherren, das andere Mal aber die Verherrlichung des regierenden Kaisers im Zentrum steht.

Der Kaiser als „restitutor“ Ungarns

Mit dem Triumph Kaiser Karls VI. im Deckenspiegel des St. Florianer Marmorsaals wird ein bestimmter historischer Gesichtspunkt bildlich konkretisiert, der vor allem in den Medaillen und Druckgraphiken spätestens seit der Wiedereroberung Budas (1686) eine wichtige Rolle spielen sollte – das Verhältnis zwischen Karl VI. und Ungarn: In einem Stich von Andreas und Joseph Schmutzer (nach Nikolaus Bruno Belau)⁴⁶ auf das unter Karl VI. in seiner Wirtschaftskraft erblühte Ungarn weist die thronende *Hungaria* vor einem mit einem Pinienzapfen bekrönten Denkmal des Kaisers auf die von Merkur aufgerollte Landkarte Ungarns. Gerade dieser bewusste Hinweis auf das ungarische Territorium kann als ikonographisch verbreitet angesehen werden, tritt er doch auch am Revers einer Medaille von Martin Brunner und Georg Friedrich Nürnberger auf den Frieden von Passarowitz (1718), der Habsburg das Banat, Nordserbien sowie die kleine Walachei brachte, auf, während der Avers dieser Medaille vor dem Kaiser huldigende Osmanen zeigt („PAX PETITA“). In einem Blatt von Jakob Andreas Fridrich⁴⁷ (Abb. 14) für die reich illustrierte Publikation „Höchste Welt- und Krieges-Häupter, welche den Fried-brüchigen Türkischen Hochmuth durch zwey Feld-Züge in Ungarn also gedemüthiget [...]“ (Augsburg-Dillingen 1718), die anlässlich des Friedensschlusses von Passarowitz (1718) herausgebracht wurde, ist die links hinten stehende Personifikation mit „Hun- / gariae / Serva / tor“ gekennzeichnet und damit ebenfalls auf Karl VI. und dessen Funktion als Befreier Ungarns bezogen.

Bereits die ungarische Krönung des habsburgischen Monarchen (1712) wurde auf dem Revers der entsprechenden Krönungsmedaille mit „FELIX TEMPORVM / REPARATIO“ bzw. in einer anderen Prägung am Avers – in Bezug auf den Kaiser – als „[...] IN HVNG[aria] RESTITVTOR [...]“ gefeiert, was als „Wiederbringung der Ungarischen Glückseligkeit“ interpretiert wurde.⁴⁸ In der wei-

46 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Pg 177 162/10 in Ptf. 128(106), vgl. Katalog: Prinz Eugen und das barocke Österreich, Marchfeldschlösser, Wien 1986, 81f., Nr. 2.8.

47 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Pg 177 162/10 in Ptf. 128(41), zu dieser Publikation: LECHNER / RAMEDE (wie Anm. 23), 247f., Nr. P 222. Das in St. Florian als Supraporte gegenwärtige Sujet der Übergabe des Kreuzes durch Karl VI. an Prinz Eugen (vgl. Abb. 8) ist hier unterhalb des Kaiserporträts positioniert und mit „Asiae Terror“ betitelt.

48 Sammlung [sic!] merkwürdiger Medaillen. Erstes Jahr 1737. In welcher wöchentlich ein curiöses Gepräg, meistens von modernen Medaillen, ausgesuchet, [...], Vorrede von RAIMUND FALZ (Nürnberg 1737), 7–16, hier 8. Die Abbildung der Medaillen befindet sich auf dem Haupttitel.

teren Erklärung sah man die „Erneuerung“ des Königreiches Ungarn als erfüllt an, bzw. meinte, dass durch die Eroberungen Belgrads und Temeswars sowie den Frieden von Passarowitz „[...] dem Reich seine alte [sic!] Grenzen wieder gegeben, [...]“⁴⁹ werden. Auf das wiedereroberte Ungarn spielte auch die Publikation „Luna ottomannica in ortu, progressu, et occasu in Hungaria Saeculo XVII. & XVIII. [...]“ (Mainz/R. 1717) unter dem Gesichtspunkt der Mondsymbolik in allegorischer Weise an.

Durch die Anerkennung der von Karl VI. am 19. April 1713 erlassenen „Pragmatischen Sanktion“ am Preßburger Landtag des Jahres 1722 – kurz vor der Anfertigung des Freskos in St. Florian (!) – war ein weiteres historisches Faktum zu berücksichtigen, das nicht nur das Erbfolgerecht der weiblichen Linie des Hauses Österreich in Ungarn zur Folge hatte, sondern darüber hinaus die „organische Eingliederung des ungarischen Königreiches in den Rahmen der Monarchie“⁵⁰ bewirken sollte. Von Altomonte wird in St. Florian somit letztlich nichts anderes zum Ausdruck gebracht als die durch den Gestus der miteinander verbundenen Hände von *Austria* und *Hungaria* visualisierte Einheit und Untrennbarkeit der von männlichen oder weiblichen Mitgliedern des Erzhauses regierten Territorien – und dies besonders unter dem doppelten Gesichtspunkt eines gemeinsamen Triumphes über die Osmanen als auch im Sinne einer gemeinsamen Absicherung der weiblichen Erbfolge der Habsburger. Entgegen Renate Wagner-Rieger, die den in der „Pragmatischen Sanktion“ zum Ausdruck gebrachten „Einheitsgedanken“⁵¹ vor allem in der Wiener Karlskirche sowie in der Wiener Hofburg zu erkennen meinte, erscheint es meines Erachtens sinnvoller, in dieser wichtigen Frage bei ikonographisch eindeutiger konnotierten Objekten – wie eben beim Marmorsaal in St. Florian – anzusetzen, um den Folgen zentraler staatsrechtlicher Veränderungen in der bildenden Kunst nachspüren zu können. Gerade der Marmorsaal dürfte in dieser Frage der Visualisierung essentieller politischer Weichenstellungen eine fundamentale Rolle spielen. Nicht ohne Grund wird in der die Ereignisse des erwähnten Preßburger Landtages literarisch begleitenden „Nova Posoniensia“ zum Ausdruck gebracht, dass nun alles das zurückkehren möge, was zuvor (in den

49 Ebd., 9. Eine Medaille auf den Sieg bei Temeswar (1716) verherrlicht mit dem Grenzstein und dem darauf befindlichen ungarischen Doppelkreuz die Tatsache, dass nach der Eroberung dieser Stadt ganz Siebenbürgen wieder unter kaiserlicher Herrschaft stand, vgl. POPELKA (wie Anm. 35), 196, Nr. 215. Wie auch in einer weiteren Medaille (ebd., 197, Nr. 216) ist jeweils von „restitutus“ bzw. „restituta“ die Rede.

50 MORICZ CZIKANN-ZICHY, Die Pragmatische Sanktion in der ungarischen Geschichte, in: Der Donauraum. Zeitschrift des Forschungsinstitutes für den Donauraum 9 (1964), 18–25; MORITZ CSÁKY, Die Einordnung Ungarns in das habsburgische Imperium, in: GUTKAS (wie Anm. 25), 151–158, hier 156.

51 RENATE WAGNER-RIEGER, Die Pragmatische Sanktion und die Kunst, in: Der Donauraum. Zeitschrift des Forschungsinstitutes für den Donauraum 9 (1964), 67–73.

Türkenkriegen) verloren ging: „[...] Omnia quo redeant quae periire prius.“⁵² Der in die Herausgabe dieser Publikation mit großer Wahrscheinlichkeit eingebundene Matthias Bel war selbst Verfasser landeskundlicher Studien Ungarns, wie sein Werk „Hungariae antiquae et novae prodromus, [...]“ (Nürnberg 1723) anschaulich zu belegen vermag.⁵³ In der Titelvignette (Abb. 15) zum ersten historischen Buch des „neuen Ungarn“ („HVNGARIAE NOVAE / LIBER PRIMVS. / HISTORICVS.“) begegnet ein die Wirtschaftskraft Ungarns symbolisierender Merkur vor einem Obelisken („FELIX TEMPOR[UM] REPARAT[IO]“) mit dem Porträt Karls VI. der Minerva (mit dem Spiegelmonogramm des Kaisers auf dem Schild). Unterhalb wird mit ineinander gelegten Händen die „CONCORD[IA] PANNON[IORUM]“ angezeigt, die wohl auf den Ungarischen Landtag des Jahres 1722 und die bei dieser Gelegenheit von ungarischer Seite durchgeführte Anerkennung der „Pragmatischen Sanktion“ zu beziehen ist. Der anlässlich dieses Ereignisses erschienenen Schrift „Comitia divum hominumque in regia Pisonis inita 1722“ (Wien o.J. [1722]) ist ein unpaginiertes Carmen des Schriftstellers Johann Karl Newen von Newenstein (1683–1767)⁵⁴ beigegeben, in dem in ausführlicher Weise auf die nun anbrechende Blütezeit des mit Habsburg vereinigten Ungarn, auf den römisch-deutschen Kaiser als Nachfolger der römischen Cäsaren sowie auf Karl VI. als „neuen“ Jupiter Bezug genommen wird: „Talis seposito perlustrat fulmine terras / Jupiter; atque hilari demulcet sidere gentes.“ Im berühmten und zahlreiche Concetti der „karolinischen“ Epoche spiegelnden „Albrechts-Codex“ (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853) erscheint dieser Gesichtspunkt in einer Zeichnung (fol. 14r) mit Medaillenenwürfen auf Karl VI. in seinen Funktionen als ungarischer und böhmischer König unterstrichen, da hier die versammelten Provinzen des Reiches (unter ihnen die *Pannonia*) dem sitzenden Princeps (mit Merkurstab) huldigen.⁵⁵ Die entsprechende Legende „CORONA HUNGARIAE / A[UGUSTAE] DOM[UI] AVST[RIACAE] HERED[ITARIA] / POST[ERITATE] FEM[INEA] P[ER]P[ETUATA]“ nimmt ebenfalls auf den erwähnten Preßburger Landtag des Jahres 1722 Bezug.

Zugleich greift die prägnante Bildformel des Kaisers als *restitutor Hungariae* auf die Ikonographie der habsburgischen Osmanenkriege zurück, wie dies in einer Nürnberger Medaille von Lazarus Gottlieb Lauffer und Georg Hautsch auf

52 Zitiert nach: ELISABETH KLECKER / FRANZ RÖMER, *Comitia centuriata in regia Pisonis*, in: Ludmila Buzáßyová, Erika Juríková und Nicol Sipekiová (Hrsg.), *Decus Sapientiae. Sambucus Supplementum III.* (Kraków 2011), 127–140, hier 130.

53 Ebd., 137f.

54 Ebd., 130–139.

55 MATSCHE (wie Anm. 20), 140f.; ŠTĚPÁN VÁCHA, *Tři alegorie k pražské korunovaci roku 1723. K politické motivaci „císařského“ stylu Karla VI.*, in: Beket Bukovinská / Lubomir Slaviček (Hrsg.), *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečný* (Praha 2006), 259–269, hier 261f., Abb. 2.

die Eroberung von Buda im Jahr 1686⁵⁶ („RESTITUTORI VNGARIAE / OB BVDAM RECEPTAM / MDCLXXXVI“) deutlich wird. Anlässlich des Friedens von Karlowitz (1699) fertigte man eine Silbermedaille auf die Befreiung Ungarns an,⁵⁷ die den römisch-antiken Charakter durch die über osmanischen Trophäen triumphierende *Victoria* (mit Siegespalme) und die Beischrift „PANNONIIS RESTITVTIS. VII. CAL. IEBR. MDCIC“ zum Ausdruck bringt. Der Revers unterstreicht nochmals deutlich die Anwendung der römischen Bildsprache durch das auf der Fahne eines römischen Labarums (!) eingezeichnete ungarische Territorium.

Huldigungen dieser Art konnten konkretisiert werden, wenn die Namen geschlagener Schlachten als sichtbare Zeichen historischer Taten in die jeweiligen Darstellungen integriert wurden: Dies ist etwa in einer Medaille Philipp Heinrich Müllers auf die Eroberung Belgrads (1688)⁵⁸ der Fall, auf deren Avers Kaiser Leopold I. im Brustbild von den Wappen der zehn Reichskreise (Österreich, Kurrhein, Burgund, Obersachsen, Oberrhein, Niederrhein-Westfalen, Schwaben, Franken, Bayern und Niedersachsen) umgeben ist, und der Revers den neugekrönten (1687) Joseph (I.) als König von Ungarn zeigt, wie er auf dem (nun von türkischen Trophäen flankierten) Salomonischen Löwenthron die vor ihm befindliche – und ähnlich wie in St. Florian kniend gegebene – *Pannonia* (mit entsprechendem Wappenschild) empfängt (Abb. 16). Zu Josephs Thron führt eine sechsstufige Treppe, die mit den Namen siegreicher, zwischen 1683 und 1688 geschlagener Schlachten bezeichnet ist. „IL PIÙ BEL GRADO“ als Inschrift am Revers ist demnach die letzte und entscheidende Stufe mit der Eroberung Belgrads, auf die Joseph mit dem Szepter in der Rechten weist.

Die verbreitete Huldigung des Kaisers durch Länder bzw. Städtepersonifikationen kann somit – besonders unter dem Gesichtspunkt einer „doppelt“ interpretierten Vereinigung Österreichs mit Ungarn (Erbfolge und Osmanenkriege) – als der eigentliche typenmäßige „Kern“ von Altomontes Fresko im Marmorsaal angesprochen werden. Es ist in dieser Hinsicht nur konsequent, wenn dieser Ty-

56 POPELKA (wie Anm. 35), 31, Nr. 30; WERNER TELESKO, „LUNA FUGIT“ Die Kriege gegen das Osmanische Reich in den Medaillen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur habsburgischen „Türkenikonographie“ in der Frühen Neuzeit, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 13/14 (2011/12), 175–195.

57 GUTKAS (wie Anm. 25), 27, Abb. 14.

58 Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK_1035bß, vgl. Katalog: Die Türken vor Wien (wie Anm. 35), 233, Nr. 18/27; JUTTA SCHUMANN, Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I. (Colloquia Augustana 17) (Berlin 2003), 330, 334f., Abb. 37, Abb. 43 (mit einer Abbildung der Medaille aus: JOHANN FRIEDRICH WIELAND, Das hochbeehrte Augspurg, oder, Wahrgründliche Vorstellung der hochwichtigen Handlung- und Verrichtungen So Bey und nach dem Hoch-erfreulichsten Einzug beyder röm. kayserl. Majestäten [...] vorgegangen [...] [Augsburg 1690], 76–85, Nr. II); HEINZ WINTER, Glanz des Hauses Habsburg. Die habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums (Kataloge der Medaillensammlung 1 = Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums 5), mit einem Beitrag von Karl Schütz (Wien 2009), 80f., Nr. 62, Taf. 17; zusammenfassend: TELESKO (wie Anm. 56).

pus keine genuine Invention Martino Altomontes spiegelt, sondern – neben dem oben skizzierten antiken Ursprung – eine breite Fundierung und Aktualisierung in der zeitgenössischen Ikonographie zu den Osmanenkriegen besitzt. Eine in der Stiftsbibliothek St. Florian vorhandene,⁵⁹ an der Universität Wien verteidigte Thesenschrift von Adam Joseph Freiherr von Keller mit dem Titel „Quinquennium secundum Imperii Romano-Germanici Caroli VI. [...]“ (Wien 1721), die zahlreiche Passagen und Darstellungen mit den Siegen über die Türken besitzt, enthält im Abschnitt zu den Ereignissen der Jahre 1716/1717 ein Rundbild mit der Umschrift „MANENT IMMOTA TVORVM FATA.“⁶⁰ (Abb. 17) Dieses zeigt eine kniend gebeugene *Austria* vor dem auf Wolken thronenden Göttervater (mit Globus, Blitzbündel und Adler als Attributen) mit dem durch das AEIOU ausgezeichneten Schild in seinen Händen. In der Druckgraphik ist hier – wie auch in vergleichbaren Medaillenprägungen⁶¹ – ein Typus gegeben, dessen Monumentalisierung und inhaltliche Anreicherung im Sinne kosmischer und allegorischer Symbolik letztlich Bartolomeo Altomonte im Marmorsaal vollziehen sollte.

Der essentielle Gedanke der mit den Siegen Karls VI. über die Osmanen vollzogenen Wiederherstellung der ungarischen Länder, die für das Deckenfresko in St. Florian von zentraler Signifikanz ist, findet ebenfalls in der zitierten Thesenschrift Kellers aus dem Jahr 1721 eine visuelle Umsetzung, existiert doch darin neben vielen anderen Illustrationen auch ein Rundbild („RESTITVTORI HVNGARIAE VNIVERSAE.“)⁶² mit einem sein Land und die Stephanskronen verteidigenden (und über einem am Boden liegenden Osmanen triumphierenden) Ungarn (Abb. 18) – in offensichtlicher Anspielung auf den Kaiser in seiner Funktion als „Wiederhersteller“ Ungarns. Nicht zuletzt enthält der Schluss dieser Thesenschrift mit dem berühmten und auch in St. Florian prominent positionierten Vergil-Zitat „IMPERIUM SINE FINE DEDI“ einen weiteren wichtigen Topos habsburgischer Panegyrik. Offensichtlich spiegeln Thesenschriften der genannten Art aufgrund ihrer funktionellen Verankerung in den akademischen Diskursen nicht nur essentielle Eckpunkte der damals verbreiteten Themenkreise, sondern fungieren sowohl als Zusammenstellungen wie auch als Motivrepertoire für die Erstellung entsprechender künstlerischer Konzepte.

Es ist somit vor allem die dem Kaiser dargebrachte Huldigung, die – inhaltlich unterschiedlich besetzt – für die Ausformung des zentralen Typus von Altomontes Deckenmalereien Bedeutung besitzt. Dabei ist auffällig, dass sich dieser Typus flexibel nach inhaltlichen Notwendigkeiten einsetzen ließ: Ein kürzlich

59 Stiftsbibliothek St. Florian, VIII H 44/2.

60 S. 6.

61 Vgl. hier eine Medaille von Georg Wilhelm Vestner und Martin Brunner auf den Frieden von Passarowitz (1718) mit dem am Revers über türkischen Beuteobjekten thronenden Karl VI., vgl. POPELKA (wie Anm. 35), 228, Nr. 247.

62 S. 20.

im Wiener Dorotheum auktioniertes Bild, eine Allegorie auf die Krönung Kaiser Karls VI. zum König von Böhmen in Prag am 5. September 1723,⁶³ zeigt ebenfalls den erhöht sitzenden Kaiser, dem die Stadtpersonifikation Prags huldigt. Auch in Bezug auf die Türkenkriege fand dieser Typus Anwendung: In einer unter dem Jesuitenpromotor Cajetanus Rechpach an der Universität Wien abgehaltenen Thesenverteidigung, „*Laudes posthumae Caroli VI. [...]*“ (Wien 1741), findet sich unter den Stichen dieser Publikation eine Darstellung (Abb. 19), wie die Städtepersonifikationen Belgrad und Temeswar, in offensichtlicher Anspielung auf die Eroberungen Temeswars (1716)⁶⁴ und Belgrads (1717),⁶⁵ dem thronenden Kaiser die Stadtschlüssel überreichen (Inscription oben: „TAURUNO [scil. Belgrad] AC TEMESIA [scil. Temeswar] CAPTIS“),⁶⁶ wodurch erst den Osmanen der Friede von Passarowitz⁶⁷ diktiert werden konnte (unten: „PAX BARBARIS DATA.“). Die Verbreitung dieses Typus wird zusätzlich dadurch angezeigt, dass Francesco Parise (Paresi) für die Einbände zweier Bände der Gedichte Francesco Maria Cesars auf Prinz Eugen (1724) eine Huldigung von Städtepersonifikationen an den Prinzen Eugen schuf,⁶⁸ die dem genannten Typus in der Publikation Rechpachs nahesteht.⁶⁹

Die in der Stiftsbibliothek St. Florian vorhandenen Druckwerke offenbaren somit ein reiches Interesse an den politischen und militärischen Vorgängen im

63 Katalog Dorotheum Wien, Auktion Alte Meister, 18. April 2012, Teil 1, Nr. 620.

64 Vgl. hier entsprechende zu diesem Anlass geprägte Medaillen: Katalog: Prinz Eugen von Savoyen 1663–1736 (wie Anm. 30), 176, Nr. 148; Katalog: Prinz Eugen und das barocke Österreich (wie Anm. 46), 240, Nr. 9.31 und 9.32.

65 Vgl. hier die zu diesem Anlass geprägten Medaillen: Katalog: Prinz Eugen von Savoyen 1663–1736 ebd., 202f., Nr. 169; Katalog: Prinz Eugen und das barocke Österreich ebd., 243, Nr. 9.40–9.42.

66 S. 13, vgl. hier: FRIEDRICH POLLEROS, *Monumenta virtutis austriacae: Addenda zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI.*, in: Markus Hörsch / Elisabeth Oy-Marra (Hrsg.), *Kunst – Politik – Religion: Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei* (Petersberg 2000), 99–122, hier 116f., Abb. 11. Die allegorische Ausdeutung der Siege von Peterwardein, Temeswar und Belgrad war ein Standardthema in der Verherrlichung Karls VI. und dies auch bei Anlässen, die eigentlich einen anderen historischen Hintergrund besitzen wie in einer von den böhmischen Jesuiten dargebrachten Huldigung anlässlich der böhmischen Krönung Karls VI. (1723): „*Fons inexhaustus immortalis gloriae publicae salutis Augustarum Virtutum, & Gratarum [...]*“ (Prag 1723), 109–144, zu dieser Publikation: LECHNER / RAMEDE (wie Anm. 23), 131f., Nr. H 49; generell zur böhmischen Krönung Karls VI.: ŠTĚPÁN VÁCHA / IRENA VESELÁ / VÍT VLNAS / PETRA VOKÁČOVÁ, *Karel VI. a Alžběta Kristýna. Česká korunovace 1723* (Prag-Litomyšl 2009).

67 Zu den Darstellungen des Friedens von Passarowitz: VLADIMIR SIMIĆ, *Patriotism and Propaganda: Habsburg Media Promotion of the Peace Treaty of Passarowitz*, in: Charles Ingraio, Nikola Samardžić und Jovan Pešalj (Hrsg.), *The Peace of Passarowitz, 1718* (Purdue University 2011), 267–290.

68 OTTO MAZAL, *Europäische Einbandkunst aus Mittelalter und Neuzeit. 270 Einbände der Österreichischen Nationalbibliothek* (Graz 1970), 69, Abb. 217; NICOLA SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò* (Napoli 1999), 146, Nr. 186; 299, Nr. 221.

69 Vgl. auch den in ähnlicher Weise gestalteten Frontispizkupferstich (mit dem thronenden Karl VI.) zu István Dobners SJ „*Augusta Hungariae spectacula*“ (Kaschau 1728): ÉVA KNAPP / GÁBOR TŰSKÉS, *Emblematics in Hungary. A study of the history of symbolic representation in Renaissance and Baroque literature* (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 86) (Tübingen 2003), fig. 56.

Rahmen der habsburgischen Kriege gegen die Osmanen. Neben den erwähnten wichtigsten Publikationen, welche die Epoche Karls VI. verherrlichen⁷⁰ und unter denen die genannte, reich illustrierte Thesenschrift Kellers herausragt, muss zusätzlich auf unterschiedliche – reportageartig aufgemachte und polemisch ausgerichtete – Lieferungen von Berichten zu den Kriegen gegen die Osmanen, publiziert als „Die Neuauffgestandene Fama, Aus Ungarn und der Türckey: Oder Relation von dem jetztmahligem Türcken-Kriege“, erschienen im Jahr 1716,⁷¹ hingewiesen werden (Abb. 20): Darin werden unter anderem die verbreiteten Topoi des habsburgischen Herrscherlobs und die damit zusammenhängenden Visionen eines neuen Augusteischen Zeitalters im Zeichen Habsburgs betont.

Das Fest zur Einweihung des Marmorsaals

Von einer feierlichen Einweihung des Marmorsaals und einer damit verbundenen Aufführung eines Theaterstücks ist in den historischen Quellen zur Stiftsgeschichte St. Florians nirgends die Rede. Einzig der Titel einer Perioche (gedrucktes Programmheft) in einer Publikation des Chorherrn und Historikers Engelbert Mühlbacher aus dem Jahr 1905 lässt darauf schließen.⁷² Dort liest man im weitläufigen Barocktitel, das Stück wäre im Stift St. Florian vor Vertretern des oberösterreichischen Adels bei der Einweihung des neu erbauten Saals (Marmorsaals) aufgeführt worden. Der Haupttitel des Stücks lautet bei Mühlbacher: „Ein Wahrer TVgenD-GeIst Der Cron reCht WÜRDIg heIst d. i. die gecrönte Tugend des zweymahl sterbenden Cyri“. Das Chronogramm wurde von Mühlbacher nicht aufgelöst.

Alle späteren Hinweise auf das St. Florianer Cyrus-Stück basierten auf Mühlbachers Titelzitat, denn seither konnte kein einziges Exemplar der Perioche aufgefunden werden. Stiftsbibliothekar Albin Czerny glaubte an eine tatsächliche Aufführung des Theaterstücks „bei Gelegenheit der Einweihung des Kaisersaals“⁷³, die sein Mitbruder Mühlbacher noch nicht postuliert hatte. Jahrzehnte später folgte der Theaterwissenschaftler Fritz Fuhrich dieser Einschätzung Czernys. Er hob den Zusammenhang von Periochentitel und Deckenfreskopogramm des Marmorsaals hervor und zählte das St. Florianer Cyrus-Stück zum Typus der

70 Z.B. die Thesenschrift „Augusta Carolinae Virtutis Monumenta [...]“ (Wien 1733) von Franz Keller (Stiftsbibliothek St. Florian, VIII H 17/24), vgl. MATSCHE (wie Anm. 20), 386f., Abb. 155–161; POLLEROS (wie Anm. 66).

71 Stiftsbibliothek St. Florian, VIII H 17/4.

72 ENGELBERT MÜHLBACHER CanReg, Die literarischen Leistungen des Stiftes St. Florian bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (Innsbruck 1905), 92, Anm. 2.

73 ALBIN CZERNY CanReg, Die Bibliothek des Chorherrenstiftes St. Florian (Linz 1874), 106.

„Ludi caesarei“ (Kaiserspiele).⁷⁴ In seiner barocken Baugeschichte des Stiftes St. Florian befasste sich der Kunsthistoriker Thomas Korth im Jahr 1975 erstmals mit dem Chronogramm des Titels und erschloss das Druckjahr 1733. In dieses Jahr verlegte er auch das Einweihungsfest des Marmorsaals, ohne einen Quellenbeweis vorlegen zu können.⁷⁵ Diese Ergebnisse Korths gelten seither in der wissenschaftlichen Literatur als gesicherte Fakten.⁷⁶

Sollte das laut Untertitel „mit ungemainen Freuden-Bezeugungen“ erfolgte Weihefest des Marmorsaals vor oberösterreichischen Adelsvertretern wirklich fast unbemerkt über die Bühne gegangen und ohne Resonanz in den schriftlichen Quellen geblieben sein? Warum erwähnte der in seinen hausgeschichtlichen Aufzeichnungen geradezu penible Propst Johann Georg Wiesmayr (reg. 1732–1755), der das Fest organisiert haben müsste, nirgends eine derartige Feier im Jahr 1733?

Durch Zufall konnte kürzlich in der Stiftsbibliothek St. Florian ein nicht katalogisiertes Exemplar der Perioche des Stücks aufgefunden werden (Abb. 21). Anhand des Chronogramms im Titel lässt sich das Druckdatum erschließen: „EIn Wahrer TVgenD=GeIst | Der Cron reCht WÜRDIg heißt. | Das ist: | Die Becrönte Tugend | Deß | Zweymahl sterbenden | CYRI“. Da in deutschsprachigen Texten das W als V+V und das Ü als I+I zu lesen ist, ergibt sich nicht die von Thomas Korth errechnete Jahreszahl 1733, sondern 1731. Dieses Jahr gilt auch offiziell als das Jahr der Vollendung des Marmorsaals.⁷⁷ Somit fällt die Drucklegung und die vermutete Aufführung noch in die Amtszeit des 1732 verstorbenen Vorgängers Wiesmayrs.

Propst Johann Baptist Födermayr (reg. 1716–1732)

Der kunstsinnige Propst Johann Baptist Födermayr trieb in seiner Amtszeit die Bauarbeiten am Stiftsgebäude energisch voran und prägte das Erscheinungsbild der Stiftsanlage nachhaltig. Mit Jakob Prandtauer stand ihm ein erfahrener Klosterbaumeister zur Seite. Propst Födermayr ließ den Konventtrakt vollenden, das elegante Sommerrefektorium und den Südtrakt mit dem prunkvollen Marmorsaal errichten. Dazu kamen Bauprojekte in der Umgebung. Der Stiftshistoriker

74 FRITZ FUHRICH, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert* (Theatergeschichte Österreichs 1, 2) (Graz 1968), 142.

75 KORTH (wie Anm. 2), 192, 279, Anm. 1470.

76 Vgl. unter anderem: *Katalog Welt des Barock*, Aufsatzbd. (wie Anm. 8), 43f., und ETZLSTORFER (wie Anm. 1), 101.

77 Stiftsbibliothek St. Florian, VII cum 7447. Ein Zettel, der in einem Knopf des Saaldaches hinterlegt war, nannte das Jahr 1731 als jenes der Errichtung (= Vollendung) der Marmorsaals, vgl. KORTH (wie Anm. 2), 273, Anm. 1334.



Abb. 1: St. Florian, Stift, Marmorssaal, 1731, Einblick (© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag)



Abb. 2: St. Florian, Stift, Marmorsaal, Deckenfresko von Bartolomeo Altomonte, 1724 (© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag)



Abb. 3: St. Florian, Stift, Marmorsaal, Deckenfresko, Hauptszene mit Karl VI. als Jupiter (© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag)



Abb. 4: St. Florian, Stift, Marmorsaal, Deckenfresko, Segnungen des Friedens (© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag)



Abb. 5: St. Florian, Stift, Marmorsaal, Deckenfresko, Triumphzug Karls VI. (© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag)



Abb. 6: St. Florian, Stift, Marmorsaal, Deckenfresko, Siebenbürgen und Serbien bringen ihre Waffen an einer Palme an (© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag)



Abb. 7: St. Florian, Stift, Marmorsaal, Deckenfresko, Die Pforten des Kriegstempels werden geschlossen (© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag)



Abb. 8: St. Florian, Stift, Marmorsaal, Supraporte an der Südostseite, Übergabe des Kreuzes an Prinz Eugen (© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag)

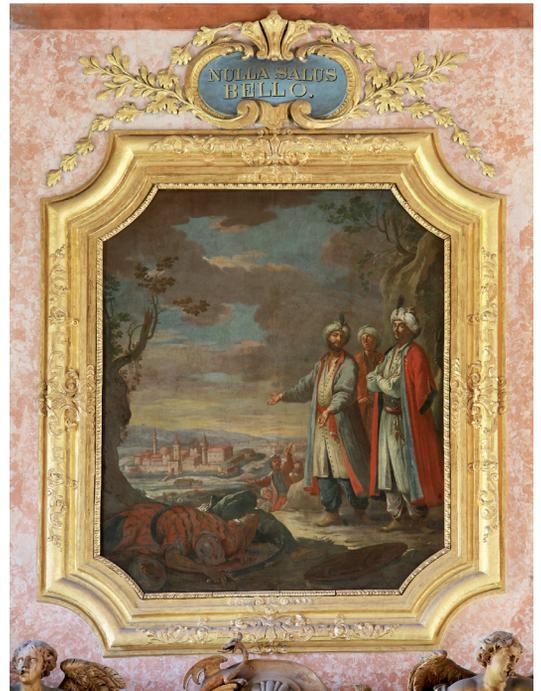


Abb. 9: St. Florian, Stift, Marmorsaal, Supraporte an der Nordostseite, Der Verlust Temeswars (© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag)

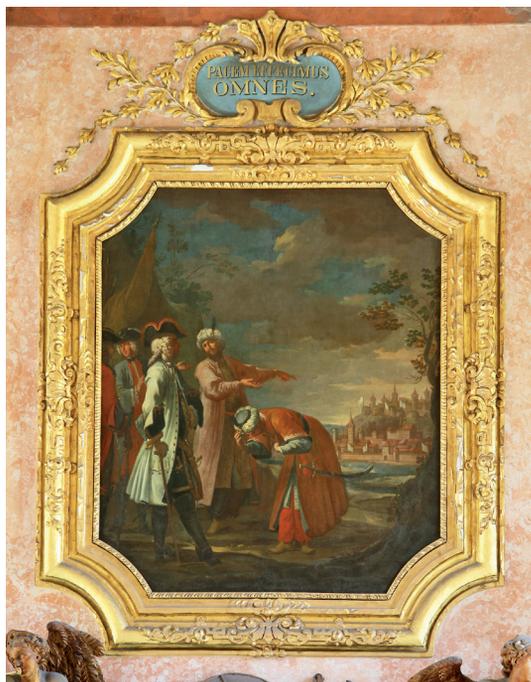


Abb. 10: St. Florian, Stift, Marmorsaal, Supraporte an der Nordwestseite, Die Übergabe Belgrads (© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag)



Abb. 11: St. Florian, Stift, Marmorsaal, Emblemschild unter der Supraporte der Nordwestseite mit dem Lemma: „PAX PARTA TRIUMPHIS. BELGRAD“ (© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag)



Abb. 12: St. Florian, Stift, Marmorsaal, Supraporte an der Südwestecke, Präsentation des Kreuzes durch Prinz Eugen (© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, Prag)



Abb. 13: Römischer Aureus, Lugdunum (Lyon), Tiberius und Drusus (?) überreichen ihre Siegespalmen Kaiser Augustus, 15–13 vor Chr. (© Archiv des Autors)



Abb. 14: Kupferstich von Jakob Andreas Fridrich aus: „Höchste Welt- und Krieges-Häupter, welche den Fried-brüchigen Türkischen Hochmuth durch zwey Feld-Züge in Ungarn also gedemütiget [...]“ (Augsburg-Dillingen 1718) (© Österreichische Nationalbibliothek, Wien)



HUNGARIAE NOVAE LIBER PRIMVS. HISTORICVS.

CAPVT I.

De propagata in Hungaris Religione Christiana,
et auspicio primi Hungarorum Regis
S. STEPHANI.

Synopsis.



Multiscentibus pedetentim animis, commercia, cum Christianis, inire, religionemque aitam, non tam auersari, quam negligentius habere occipiunt Hungari. Qualis ea fuerit, inquirimus, atque filente historia, coniecturis nonnihil damus. Occasiones et administros conuersionis Hungarorum, adscriptis auctorum verbis, commemoramus. Quid in re tam ardua a GEYSA et S. STEPHANO, quaque contentione animorum sit praestitum. Inde curae nobis est, in prima regiae dignitatis apud Hungaros auspicia inquirere, quae ex historicorum monumentis illustramus, et ex vero definimus.

CAPVT II.

REGVM Hungariae Gentilitiorum, siue indigenarum, Index Genealogico - Historicus.

Synopsis.

Post indagata, Regiae dignitatis, apud Hungaros, auspicia, Regum, ex gente Hungara, actus, persequimur. Huc vero pertinent Reges, qui S. STEPHANVM exceperunt, numero XX. ad ANDREAM vsque III. qui

Abb. 15: Matthias Bel, „Hungariae antiquae et novae prodromus, [...]“ (Nürnberg 1723), Titelvignette zum ersten „historischen“ Buch (© Archiv des Autors)

Abb. 16: Medaille Philipp Heinrich Müllers auf die Eroberung Belgrads, Revers, 1688 (© Kunsthistorisches Museum, Wien)

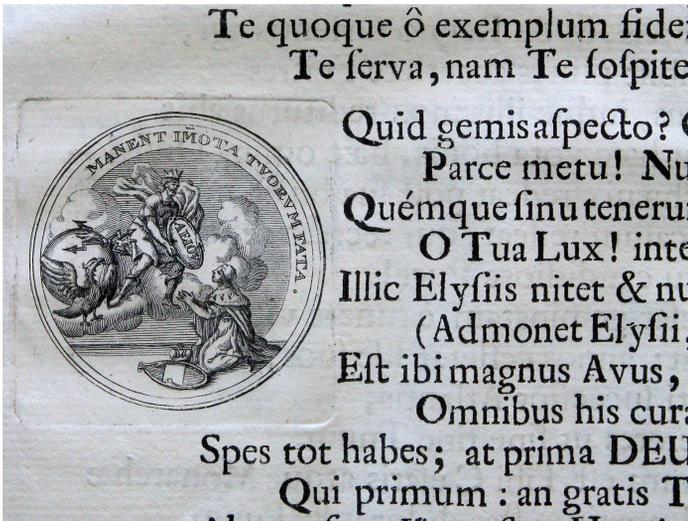


Abb. 17: Thesenschrift von Adam Joseph Freiherr von Keller, „Quinquennium secundum Imperii Romano-Germanici Caroli VI. [...]“ (Wien 1721), graphisches Rundbild mit der Umschrift „MANENT IMMOTA TVORVM FATA.“ (© Stiftsbibliothek St. Florian)

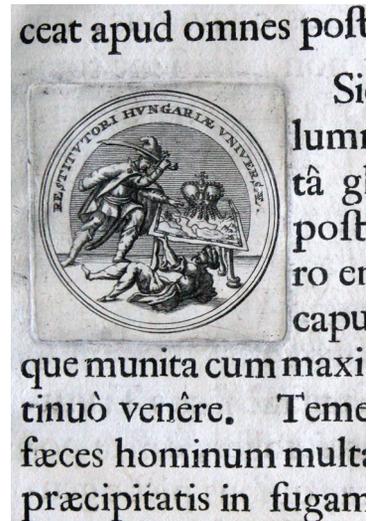


Abb. 18: Thesenschrift von Adam Joseph Freiherr von Keller, „Quinquennium secundum Imperii Romano-Germanici Caroli VI. [...]“ (Wien 1721), graphisches Rundbild mit der Umschrift „RESTITVTORI HVNGARIE VNIVERSAE.“ (© Stiftsbibliothek St. Florian)



Abb. 19: Thesenschrift „Laudes posthumæ Caroli VI. [...]“ (Wien 1741) unter dem Promotor Cajetanus Rechpach SJ, Kupferstich mit den vor dem Kaiser huldigenden Städtepersonifikationen Belgrad und Temeswar (© Österreichische Nationalbibliothek, Wien)



Abb. 20: „Die Neuauffgestandene Fama, Aus Ungarn und der Türckey: Oder Relation von dem jetztmahligem Türcken-Kriege“ (o.O. 1716), Titelseite und -kupfer (© Stiftsbibliothek St. Florian)

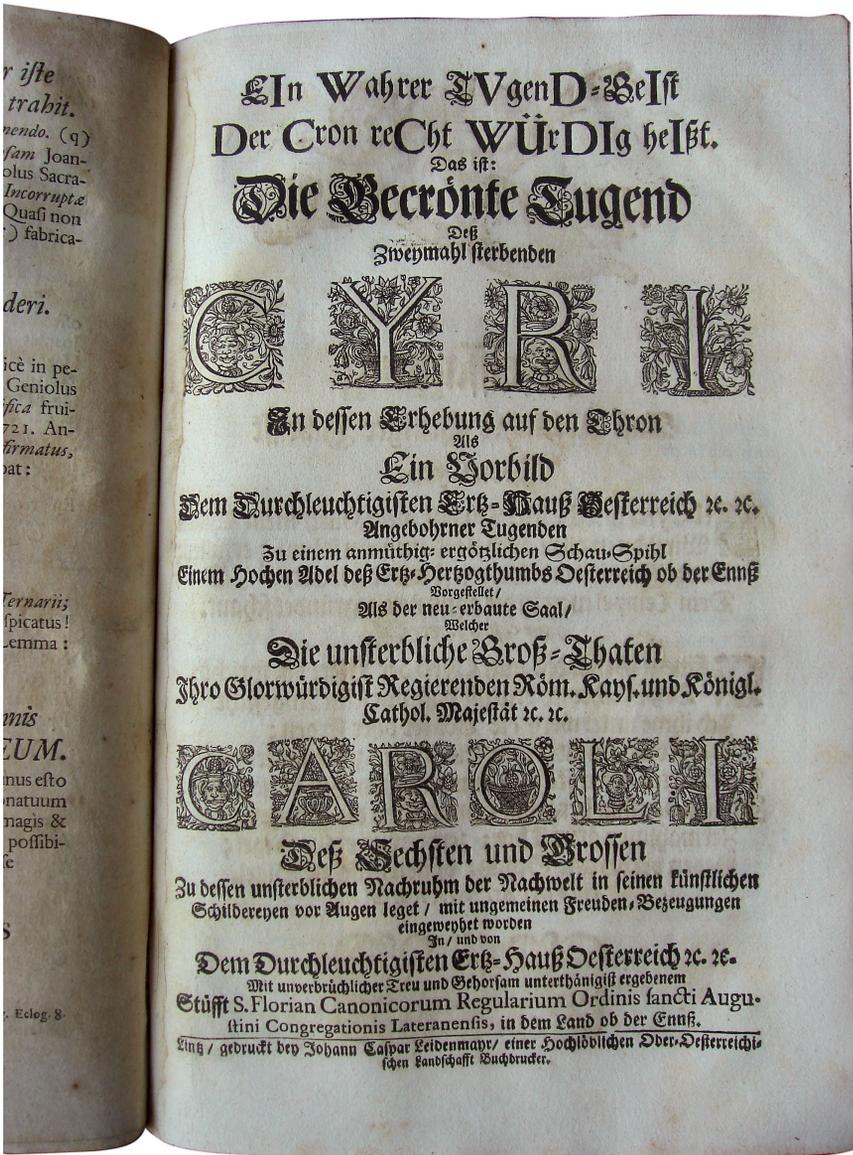


Abb. 21: Titelblatt zur Perioche „Ein Wahrer TVgenD=Gelst | Der Cron reCht WÜRDig helBt. | Das ist: | Die Becrönte Tugend | Deß | Zweymahl sterbenden | CYRI“, 1731 (© Stiftsbibliothek St. Florian)

Jodok Stülz resümierte über Propst Fördermayr: „die Baulust scheint sich in demselben wirklich bis zur höchsten Leidenschaft gesteigert zu haben“⁷⁸.

Johann Baptist Fördermayr hatte wichtige politische Ämter inne. Mit der Wahl zum Propst des Stiftes St. Florian wurde er Mitglied des Prälatenstandes. Ab 1719 schickte ihm Kaiser Karl VI. im Vorfeld der jährlichen Postulatenlandtage Briefe, die er mit „Lieber Propst“ einleitete und eigenhändig mit „Carl“ unterzeichnete und in denen er den Propst aufforderte, für die zusätzlichen finanziellen Forderungen des Kaisers an die Stände einzutreten. Im Gegenzug sicherte der Kaiser ihm und dem Stift St. Florian sein Wohlwollen zu. 1721 wählten die Prälaten Propst Fördermayr zu einem ihrer beiden Verordneten.⁷⁹ Fördermayr soll bei Landtagen und Ausschusssitzungen tatsächlich große Autorität besessen haben. „Ein Lust und Freud ist ihn anhören gewest, wann er als hoher Verordneter, und alsdan in Ausschuß bey denen Land-Tägen, bey vorfallenden Geschäften seine Stimm, seinen Rath ertheilet: da er dann fast nicht anderst als ein *Oraculum* angesehen worden.“⁸⁰ 1722 war Propst Fördermayr maßgeblich am Zustandekommen des „Salzvorlagskontrakts“ zwischen kaiserlicher Regierung und den oberösterreichischen Ständen beteiligt.⁸¹ In Würdigung dieser Verdienste schenkte der Kaiser dem Propst 1723 ein kostbares Pektorale. Vielleicht trug diese Auszeichnung mit zur innigen Verehrung bei, die Propst Fördermayr für Kaiser Karl VI. hegte und die aus der Programmatik von Marmorsaal und Cyrus-Festspiel spricht.

Die Perioche zum Cyrus-Festspiel von 1731

Propst Johann Baptist Fördermayr bereitete die Einweihungsfeier des Marmorsaals mit der ihm eigenen Energie vor und setzte hohe Ansprüche. Die Liebe zum Theater dürfte in seiner Schulzeit am Linzer Jesuitengymnasium begründet worden sein, wo er vielleicht auch bei Aufführungen mitgewirkt hat. Laut Untertitel der Perioche lud der Propst zum Fest und zur Theateraufführung den „Hohen Adel deß Ertz=Hertzogthumbs Oesterreich ob der Ennß“ ein. Die Wahl der deutschen Sprache kann als Akt der Höflichkeit gegenüber den weiblichen Zuseherinnen gewertet werden. Vielleicht war es auch ein persönliches Anliegen des

78 JODOK STÜLZ CanReg, Geschichte des regulirten Chorherrn-Stiftes St. Florian (Linz 1835), 162. Eine biografische Arbeit über Propst Fördermayr fehlt; eine ältere Würdigung findet sich in: Series Praelatorum (1740), Hs 79a Stiftsarchiv St. Florian, hrsg. von KARL REHBERGER CanReg und CHRISTIANE WUNSCHHEIM (St. Florian 2010), 180–183.

79 Nach Ablauf der vierjährigen Amtszeit wurde Johann Baptist Fördermayr zum außerordentlichen Verordneten bestellt.

80 CAROLUS WIZLSPERGER SJ, Imago Consummati Praesulis. Abbildung Eines ausgemachten Praelatens [Trauerrede auf Propst Johann Baptist Fördermayr] (Linz 1732), 6.

81 Die Stände erhielten damit nach 15-jähriger Unterbrechung wieder das Handelsmonopol auf Salz im Lande.

Propstes, denn er hatte schon das Festspiel „Musicalischer Wett-Streit der Künsten“ zu seinem Namenstag im Jahr 1727 in Deutsch verfassen lassen.

Während Periochen üblicherweise vier bis zwölf, allerhöchstens aber 16 Seiten umfassten, ließ Fördermayr für seine Gäste eine außergewöhnlich prächtige Ausgabe mit 21 Druckseiten herstellen. Auf der Titelseite ist jeder einzelne Buchstabe der Namen „Cyri“ und „Caroli“ aufwendig ornamental verziert. Im Heftinneren ist die erste Initiale C beim Namen Cyrus als Schmuckinitiale mit bildlicher Darstellung (Evangelist Lukas mit Stier?) gestaltet. Weiters enthält die Perioche neun unterschiedliche Vignetten mit dem Reichsadler, Putten, Blumenvasen, ornamentalen Mustern, Mauresken und Arabesken.

Das Periochenheft setzt sich aus Titelblatt, Motto, Inhaltsangabe, der Beschreibung der einzelnen Akte und Szenen, einem Rollenverzeichnis, den Texten der Musikeinlagen sowie einem Schlussmotto zusammen. Der Doppeltitel zeigt, dass die Handlung auf zwei Ebenen vorgeführt wird: der irdischen Welt steht die mythisch-allegorische Jenseitswelt gegenüber. Im Übertitel wird der vorrangige allegorische Gehalt des Stücks zusammengefasst: Ein würdiger Herrscher zeichnet sich durch beispielhafte Tugend aus. Der nachfolgende Haupttitel verweist auf den historischen Stoff, an dem diese Maxime veranschaulicht wird. Cyrus, der Begründer des persischen Weltreichs, wird im Stück als Inbegriff eines zugleich mächtigen und tugendhaften Herrschers gefeiert.

Der historische Cyrus (Kyros II.) ging als Begründer des persischen Großreiches in die Geschichte ein. Die wichtigsten Lebensdaten überlieferte Herodot (I 107ff.). Weil Kyros den jüdischen Exilanten die Heimkehr aus der Babylonischen Gefangenschaft ermöglichte und den Wiederaufbau des Tempels in Jerusalem anordnete, kehrte er im Buch Jesaja als Gerechter (41, 2), als Hirt (44, 28) und sogar als Gesalbter Jahwes (45, 1) wieder. Xenophon widmete ihm ein romanhaftes Werk („Kyrupädie“) und verherrlichte ihn als Inbegriff eines vollkommenen Herrschers. In der abendländischen Kunst waren Darstellungen seiner Jugendgeschichte und seines legendären Todes äußerst beliebt.⁸² Darüber hinaus gab es unzählige Opern und Dramen, in denen der persische Herrscher als Vorbild eines von Güte, Humanität und Toleranz geleiteten modernen Monarchen gefeiert wurde.⁸³ Auf die genaue Quelle des St. Florianer Cyrus wird später noch zurückzukommen sein.

82 Vgl. EDMUND W. BRAUN, Cyrus, in: Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von OTTO SCHMITT u.a., Bd. 3 (Stuttgart 1954), 899–912; ANDOR PIGLER, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts (Budapest 1974), 640 (Register unter „Cyrus“).

83 Vgl. unter anderem die Zusammenstellung bei GAYNOR G. JONES, Alessandro Scarlatti „Il Ciro“, in: Studien zur Barockoper, hrsg. von CONSTANIN FLOROS u.a. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 3) (Hamburg 1978), 225–237, sowie die Cyrus-Periochen bei ELIDA MARIA SZAROTA, Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition, Band I/1: Vita humana und Transzendenz (München 1979), 287–342.

Der Titelanhang zeigt, wie eng die Stoffwahl mit dem Aufführungsanlass verknüpft war. Cyrus fungiert als „Ein Vorbild | Dem Durchleuchtigsten Ertz=Hauß Oesterreich etc. etc. | Angebohrner Tugenden“. In der Tugendhaftigkeit des Cyrus spiegelt sich das tugendhafte Wesen der Habsburger. Dass damit insbesondere der aktuelle Kaiser Karl VI. gemeint ist, geht aus dem anschließenden Hinweis auf den Aufführungsort, den Marmorsaal, hervor, der „Die unsterbliche[n] Groß=Thaten | Ihro Glorwürdigist Regierenden Röm. Kays. und Königl. | Cathol. Majestät etc. etc. | *CAROLI* | Deß Sechsten und Grossen | Zu dessen unsterblichen Nachruhm der Nachwelt in seinen künstlichen | Schildereyen vor Augen leget“. Gehalt des Stücks und Ausstattungsprogramm des Aufführungsorts, des Marmorsaals, werden so zueinander in Beziehung gesetzt und als gemeinsame Verherrlichung Karls VI. präsentiert. Die identische schmuckvolle grafische Ausgestaltung der Namen *CYRI* und *CAROLI* auf dem Titelblatt zeigt gleich auf den ersten Blick die Verwandtschaft der beiden Herrscher, die mit ihrer Tugendhaftigkeit begründet wird. Damit folgten Propst Fördermayr und sein Librettist den staatspolitischen Vorgaben des Kaiserhofs, wo man „die geistige Verwandtschaft mit allen als Ahnen wünschbaren Herrschern der Vergangenheit herstellte“.⁸⁴ Herrscher wie Cyrus konnten so zur Präfiguration Karls VI. werden, der demnach die Tugenden seiner „Vorgänger“ auf sich vereinigte und so zum „Herrscher par excellence“⁸⁵ mutierte. Die Tugendhaftigkeit des Kaisers sollte seine Herrschaft zusätzlich legitimieren.

Am Beginn und am Ende der Perioche stehen zwei „Weissagungen“ aus dem Alten Testament, die sich auf den Titelhelden Cyrus bzw. auf den Stamm Juda beziehen. Der Librettist löste diese biblischen Prophezeiungen aus dem historischen Kontext heraus, um sie auf das Haus Österreich auszudehnen. Diese Vorgangsweise wurde von Historikern und Dichtern am Wiener Kaiserhof häufig angewendet. Auch im Stift St. Florian finden sich entsprechende Beispiele, z.B. im Deckenfresko des Gobelinzimmers, wo das Psalmwort „Gloria et honore coronasti eum“ (Ps 8, 6: „Du hast ihn mit Herrlichkeit und Ehre gekrönt“) auf das Haus Österreich bezogen wird.

Im ersten Bibelzitat (Jes 44, 28–45, 3) der Perioche beschreibt der Prophet Jesaja den Titelhelden Cyrus als Gottes „Hirten“ und „Gesalbten“, der mit Gottes Hilfe den Tempel in Jerusalem wieder aufbauen, Könige besiegen und „die Völker diser Erden“ unterwerfen wird. Die anschließende Abbildung des gekrönten Reichsadlers mit Zepter und Schwert und dem Psalmzitat „Sub umbra alarum tuarum“ (Ps 17, 8: „im Schatten deiner Flügel“)⁸⁶ stellt den konkreten Bezug zum

84 MATSCHE (wie Anm. 20), 240.

85 Ebd., 56. Als „Vorbilder“ konnten neben historischen auch biblische oder mythische Herrscher dienen.

86 Diese Kombination von Reichsadler und Psalmzitat findet sich häufig im Zusammenhang mit Karl VI., etwa auf gedruckten kaiserlichen Patenten. Zum Psalmzitat auf einem aufgespannten Löwenfell

gegenwärtigen Kaiser her. Cyrus wird so zur Präfiguration Karls VI., der wie der Perserkönig „von Gottes Gnaden“ regiert und Völker – aktuell die Osmanen – unterwirft.

Im abschließenden Zitat (Gn 49, 10) der Perioche wird eine Prophezeiung aus dem Segen Jakobs, die für den Stamm Juda galt, auf das Haus Österreich ausgeweitet. Die Herrscher „auß Rudolphs Lenden“, also die Habsburger, werden demnach den „Reichs=Stab“ des Heiligen Römischen Reichs bis ans Ende der Zeiten führen. Hier ergibt sich eine Parallele zum Vergilvers „Imperium sine fine dedi“ (Aeneis I 279), der – wie ausgeführt – im Deckenfresko des Marmorsaals das immer währende christliche Reich der Habsburger verkündet.⁸⁷

Die Handlung des Festspiels

Eine zweiseitige Inhaltsangabe fasst die Dramenhandlung zusammen. Der Mederkönig Astyages wirft seinen Enkel und rechtmäßigen Erben Cyrus den wilden Tieren zum Fraß vor. Ein Schäfer rettet Cyrus und opfert an dessen Stelle seinen eigenen Sohn, der von einem Höfling bei der Jagd gefunden wird. Im Glauben, es wäre Cyrus, zieht dieser das Kind unter dem Namen Hydalces heimlich auf. Astyages schließt seinen Neffen Cyaxares, den persischen König, als Erben aus und bereut seine Schandtät. Als bei der Nachfolgersuche Cyrus und Hydalces präsentiert werden, kommt es zu einer folgenschweren Verwechslung der beiden und der echte Cyrus wird als vermeintlicher Betrüger erneut zum Tod verurteilt. Die Amazonenfürstin Arienna, der Cyrus einmal das Leben gerettet hat, verschont ihn. Sie führt das Heer der Meder gegen Cyaxares, den sie vor dem Zweikampf als ihren Vater erkennt. Es kommt zur Hochzeit zwischen Arienna und Cyrus, der nun König beider Reiche – Medien und Persien – wird.

Die dramatische Handlung ist auf drei Akte mit je sechs Auftritten (Szenen) aufgeteilt. Parallel dazu spielt im Vorspiel, in zwei Zwischenspielen und im Finale („Beschluss“) die allegorische Handlung. Hier dominieren musikalische Einlagen wie Arien, Duette und Chöre, während es im Schauspielteil nur selten (bei fünf von insgesamt 18 Auftritten) Arien gibt. Die Perioche verzeichnet wie üblich die Sprechrollen („Vorstellende Personen“) getrennt von den Gesangsrollen („Singernde Personen“) des allegorisch-mythologischen Teils. 13 Sprechrollen, zu denen

(Herkules) unter der Devise Karls VI. in der Deckenwölbung des Großen Ratsaals im Alten Wiener Rathaus vgl. GÉZA HAJÓS, Das Alte Rathaus im 18. Jahrhundert, in: Wiener Geschichtsblätter 27 (1972), 466–475, hier 472.

87 Dabei klingt der auf den Propheten Daniel (Dan 7, 1–28) zurückgehende Topos von den Vier Weltreichen durch, deren letztes ewig bestehen soll. Dieses vierte Weltreich war in der habsburgischen Geschichtsexegese das von ihnen verwaltete „Heilige Römische Reich (Deutscher Nation)“. Vgl. MATSCHE (wie Anm. 20), 287f.

noch vier Edelknaben und eine nicht genannte Anzahl von Hoffänzern und Soldaten kommen, stehen 12 Gesangsrollen gegenüber, die mit Ausnahme eines Musikers und eines Soldaten ausschließlich der höheren, jenseitigen Welt angehören. Sicherlich gab es ein eigenes Bühnenbild für die Vor-, Nach- und Zwischenspiele, in denen Allegorien (Furor, Pax, Providentia), Figuren aus der antiken Götterwelt (Mars, Morpheus, Pallas) und Genien auftraten.

Irdische und überirdische Welt sind streng voneinander getrennt. Die allegorischen Teile gehen der Schauspielhandlung jeweils voraus und nehmen den Ausgang der Konflikte zwischen den guten und bösen Kräften in der Welt vorweg. Der Triumph der Tugend ist in keiner der beiden Welten je ernsthaft gefährdet. Der barocke Providenzglaube, dass Gott nicht erst im Himmel, sondern bereits auf Erden für die rechte Ordnung sorgt, kommt unerschütterlich zum Ausdruck.

Die Texte zu den musikalischen Einlagen des allegorischen Teils sind in der Perioche abgedruckt. Im allegorischen Vorspiel will Furor („Grimmen“) den Genius Mediae (Schutzgeist Mediens) den wilden Tieren zum Fraß vorwerfen. Die allmächtige Providentia (göttliche Vorsehung) verhindert es. Der Chor bekräftigt die Macht der Vorsehung:

Die Schickung ist/
Die alles waltet/
Grimm/ Neyd und List
Hie nichts erhaltet;
Was das Geschick beschlossen hat/
Erfüllt muß werden in der That.

Im 1. Zwischenspiel will Furor den Genius Mediae mit dem Schwert töten. Pallas, die „Vorsteherin der Tugenden und Künsten“, tritt mit ihrem Schild dazwischen und besiegt den Furor endgültig.

Im 2. Zwischenspiel ruft Mars zu den Waffen: „Der Feind von Osten | Rucket heran“. Pax (Friede) will sich nicht „auß dem Reich“ vertreiben lassen und entgegnet Mars:

SO lang die Edlen Palmen grünen/
In deren Schatten meine Ruh/
So ist umsonst all dein begünen/
Rüst/ wie du willst die Waffen zu.

Providentia tritt Mars entgegen und verspricht, „Auf eine gantz andre Arth“ zu helfen. Abschließend ermuntert der Chor:

LAsse nur das Schicksaal walten/
 Dises mischt die Kart dergstalten/
 Daß man dort noch zieht den Gwinn/
 Wo das Spihl verlohren schin.

Das Finale steht beinahe losgelöst von der vorherigen Dramenhandlung da und übernimmt die Aufgabe einer Licenza auf das Herrscherhaus. Die allegorischen Figuren treten aus der fiktionalen Bühnenhandlung heraus und stellen eine Verbindung zum aktuellen Kaiser her, der zwar nicht persönlich, aber indirekt über das ihn verherrlichende Ausstattungsprogramm des Marmorsaals anwesend ist. In einem prunkvollen Schaubild demonstriert der Librettist das segensreiche, von Gott legitimierte Wirken der Habsburger und Karls VI. Dabei kommen nur mehr Gesangsrollen zum Einsatz. Im Gestus der Huldigung des Kaisers spiegelt sich die zentrale Darstellung des Marmorsaalfreskos.

Providentia und Pallas feiern den Sieg von Tugend und Wahrheit über Neid und List. Der Genius Imperii (Schutzgeist des Reiches) liefert die Ausdeutung auf das historische und politische Geschehen und fragt rhetorisch: „WER ist dem Ertz-Hauß Oesterreich | Gewesen je an Tugend gleich?“ Von Rudolf an hätte bei den Habsburgern „edle Tugend“ geherrscht bis zum „grossen CARL“, „Deß grosse Tugend man | Niemahl genug bewundern kan“. Jetzt zeigt sich, wie die „gantz andre Arth“ zu siegen aussieht:

Oesterreichischer Tugend=Glantz
 Das Aug der Feinde blendet;
 Dem der Himmel den Siges=Krantz
 Aller Orthen zuwendet.

In der anschließenden Arie vergleicht der Genius Imperii Karl VI. mit einem Adler; wie dieser durchdringe er die Wolken und fliege zu Sonne: „Deren Strahl in labe/ | Mit Jungen begabe/ | Die man seh ohne End | Mit Reichs=Cronen crönt“. Hier ergibt sich wieder eine Parallele zu Cyrus, der von Jesaja ebenfalls mit einem Adler (Jes 46, 11) verglichen wird.⁸⁸

Der Genius Provinciae (Schutzgeist des Landes ob der Enns) beschwört die Treue der Stände, wie sie dann formell bei der Erbhuldigung am 10. September 1732 in Linz besiegelt wurde: „Sie werden nie aufhören | Mit treuer Pflicht | Deß grossen *CARL* Tugend zuverehren[sic!]“. Zuletzt bekundet auch der Genius Canoniae (Schutzgeist des Stiftes St. Florian) seine Treue zu Karl VI. Er verzichtet auf viele Worte und verweist auf die zur Ehre Karls VI. geschaffene Architektur

88 Zu weiteren Vergleichen Karls VI. mit dem Adler siehe MATSCHE (wie Anm. 20), 93f., 312f., 315–319.

und bildliche Ausstattung des Marmorsaals: „Die stumme[n] Mäuren/ | So durch der Farben Schatten | Vorbilden seine Thaten“. In der anschließenden Arie hebt der Genius Canoniae das patriotische rot-weiß-rote Farbenspiel des Marmorsaals hervor.

ROth gefärbt von treuer Liebe/
 Weiß von teutscher Redlichkeit/
 Ich gegen dem Ertz=Hauß übe
 Mich in der Beständigkeit.

Im Schlusschor kommt die schon von den einzelnen Genien vorgebrachte toposhafte Bitte um Nachkommen für den Kaiser⁸⁹ noch einmal eindringlich zur Sprache. Dabei wird auch auf das im Deckenfresko des Marmorsaals in goldenen Buchstaben geschriebene Vergil-Zitat „Imperium sine fine dedi“ angespielt, das auf das Haus Habsburg bezogen wird:

WIr wünschen/ verlangen/
 Daß Oesterreich prangen
 Mit Erben stäths möchte:
 O Ertz=Hauß dann blühe/
 Dein Nachkömmling sihe
 Ins tausendst Geschlecht.

Das St. Florianer Cyrus-Stück ist als panegyrisches Festspiel angelegt und dient der Verherrlichung des tugendhaften und rechtgläubigen Hauses Habsburg, insbesondere des aktuellen Kaisers Karl VI. Es spiegelt damit wesentliche Inhalte des Deckenfreskos des Marmorsaals, zu dessen Einweihung es geschaffen worden ist. Nach den Türkenfeldzügen von 1716 und 1717 war seit dem Frieden von Passarowitz im Jahr 1718 die Türkengefahr gebannt. Der Autor würdigte Kaiser Karl VI. analog zum Deckenfresko deshalb gleichermaßen als siegreichen Krieger wie als Friedensfürsten.

Zur Quelle des St. Florianer Cyrus-Stücks

Propst Johann Baptist Födermayr dürfte das Cyrus-Thema gewählt oder jedenfalls genehmigt haben, weil es ihm am besten zur Programmatik der Marmorsaal-

89 1726 und 1729 hatte Propst Johann Baptist Födermayr an den Decken des Gobelinzimmers und der beiden Schlafzimmer von Kaiserin und Kaiser in vergoldeter Schrift Gebete um einen Sohn für Kaiser Karl VI. anbringen lassen.

Deckenfreskos passend schien. Der große Herrscher war schon in den „Kaiserräumen“ des Stifts präsent. Im Deckenfresko des „Audienzsaals“, das Michael Wenzel Halbax und Johann Degler von 1710 bis 1712 schufen, sind die vier Weltreiche (nach Dan 7, 2–8) dargestellt; Cyrus fungierte üblicherweise als Vertreter des zweiten (persischen) Weltreichs.⁹⁰ Im Schlafzimmer der Kaiserin hing das Gemälde „Tomyris mit dem Haupt des Cyrus“, das den legendären Tod des Cyrus im Kampf gegen die Königin der Massageten darstellt, und im Schlafzimmer des Kaisers das Gemälde „Cyrus verhindert die Verbrennung des Krösus“ (nach Herodot I 86f.). Beide Gemälde hatte Johann Degler im Jahr 1712 gemalt. Das zweite Bild, das die Güte und Toleranz des Herrschers betont, bietet jedenfalls einen Anknüpfungspunkt zum Cyrus-Stück von 1731.

Auf welche historischen und literarischen Quellen sich der unbekannteste Librettist stützte, lässt sich aufgrund der großen Beliebtheit des Cyrus-Stoffes in der Barockzeit nur schwer feststellen. Am Wiener Kaiserhof kamen in der Regierungszeit Karls VI. mehrere italienische Cyrus-Opern zur Aufführung.⁹¹ Darüber hinaus gab es, wie bereits erwähnt, viele weitere barocke Opern und Dramen. Schon ein flüchtiger Vergleich der Rollen zeigt, dass keines dieser Libretti als Vorbild für St. Florian in Frage kommt.

Einen wichtigen Hinweis gibt das Inhaltsverzeichnis der St. Florianer Perioche, das mit einer ominösen Quellenangabe endet: „Justinianus Saliarius auf das Jahr der Welt 5459. Vor Christi Geburt 594.“ Dieser Verweis auf den nicht identifizierbaren Historiker findet sich nur in der Cyrus-Perioche von Nicolaus Avancini aus dem Jahr 1673. Eine weitere Parallele ist die Figur der kämpferischen Amazonenfürstin Arienna, die nur bei Avancini nachzuweisen ist und sowohl in den historischen Quellen zu Cyrus als auch in den anderen Cyrus-Dramen fehlt.⁹²

Nicolaus Avancini zählt zu den bedeutendsten österreichischen Jesuitendramatikern.⁹³ Seine *Ludi caesarei* (Kaiserspiele) kamen in prachtvollen Inszenierungen vor dem Wiener Kaiserhof zur Aufführung. Der einstige Jesuitenschüler Fördermayr hatte sicherlich eine grundsätzliche Vorliebe für das Jesuitendrama und vielleicht eine spezielle für Avancini.⁹⁴ Innerhalb der möglichen Cyrus-Vorlagen

90 Aufgrund der ursprünglichen Bestimmung des Raumes als Tafelzimmer waren hier aber Darstellungen entsprechender Tafelzweigen beigelegt, für das zweite Weltreich eine Szene mit Kambyses.

91 1715: *Ciro* (P. Pariati / F. B. Conti), 1733: *Ciro in Armenia* (G. C. Pasquini / G. Reutter d. J.), 1736: *Ciro riconosciuto* (P. Metastasio / A. Caldara), vgl. FRANK HUSS, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI.* (Diss. phil. Wien 2003), 195, 231, 238.

92 In Vittorio Amadeo Baronios Tragödie „*Il Ciro*“ von 1652 gibt es zwar eine Ariana auf der Besetzungsliste, die aber im Stück nur eine untergeordnete Rolle spielt, d.h. weder Amazonenfürstin noch Ehefrau des Cyrus ist.

93 Vgl. zuletzt Killy *Literaturlexikon*, begr. von WALTHER KILLY, 2. vollst. überarb. Aufl., hrsg. von WILHELM KÜHLMANN, Bd. 1 (Berlin 2008), 267–269 (Ulrich Seelbach) [mit weiterer Literatur].

94 Propst Fördermayr hielt zeitlebens engen Kontakt mit den Linzer Jesuiten und zelebrierte regelmäßig Festgottesdienste in der Jesuitenkirche, vgl. WIZLSPERGER (wie Anm. 80), 9f. Vielleicht ließ er sich auch bei der Stoff- und Stückwahl von Linzer Jesuitendichtern beraten.

entschieden sich der Propst und sein Librettist jedenfalls für einen altbewährten Stoff, der für die Bühne eingerichtet wurde. Propst Födermayr ließ eine große Anzahl opernmäßiger Arien, Rezitative, Duette und Chöre neu schreiben und vertonen. Tanzeinlagen sorgten für Unterhaltung. Im 2. Zwischenspiel, in dem Mars zu den Waffen ruft, und an weiteren Stellen kam es sicherlich zum Einsatz von Pauken und Trompeten.

Von Avancinis „Cyrus“ gibt es eine deutsche und lateinische Perioche sowie den vollständigen lateinischen Text in der Gesamtausgabe seiner Dramen.⁹⁵ Die St. Florianer Perioche ist durchgehend deutsch. Ein Vergleich mit der 16-seitigen deutschen Avancini-Perioche zeigt weitgehende Übereinstimmung bei der Schauspielhandlung. Allerdings wurde von fünf Akten mit 53 Szenen auf drei Akte mit 21 Szenen gekürzt. Avancinis deutlich kürzere Perioche enthält im Druck keine Gesangstexte. Ein Blick auf die lateinische Avancini-Fassung zeigt, dass die St. Florianer Gesangstexte keine Übersetzungen waren, sondern vollständig neu geschrieben wurden. Aus der Versform lässt sich schließen, dass bei der Aufführung tatsächlich in Deutsch gesungen wurde. Mit höchster Wahrscheinlichkeit waren auch die Sprechpartien in Deutsch.⁹⁶

Die von Avancini auf die Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Erzherzogin Claudia Felicitas gemünzte Handlung, die mit der Eheschließung von Cyrus und Arienna endet, wurde vom St. Florianer Librettisten – soweit sich aus der knappen Inhaltsangabe der Perioche schließen lässt – kaum verändert und dem aktuellen Anlass nicht angepasst. Selbst die Hochzeit im Finale des Stücks blieb erhalten. Die Schauspielhandlung enthält keinen Hinweis auf den neuen Aufführungsanlass, die Einweihung des Marmorsaals. Dieser geht neben dem Titel erst aus dem allegorischen Finale in der Schlussarie des Genius Canoniae hervor.

Wie Avancini Leopold I. als Verkörperung der Tugenden seiner Vorfahren sah, so der St. Florianer Librettist Karl VI. Die Personen wirken austauschbar; die Panegyrikform dominiert über die historische Wirklichkeit. Wie Avancini glaubt der Librettist an die „Existenz einer spezifischen pro-habsburgischen Providenz“⁹⁷, die das Haus Österreich bis ans Ende der Zeit durch alle Konflikte hindurch geleitet.

Da vom St. Florianer Cyrus nur die Perioche erhalten geblieben ist, lässt sich das genaue Verhältnis zur Avancini-Vorlage nicht mehr beurteilen. Neu gegen-

95 Cyrus Zu Hochzeitlichen Ehren=Spühl Ihro Kayserlichen Majestätten Leopoldo I. vnd Claudiae Felici [...] (Graz 1673) bzw. NICOLAUS AVANCINI SJ, Poesis dramatica, Bd. 4 (Köln 1679), 80–203.

96 Die Vermutung Helmut Zöpfls, das Stück könnte in St. Florian von der italienischen Operntruppe Antonio Denzi aufgeführt worden sein, entbehrt jeder Quellengrundlage, vgl. HELMUT ZÖPFL, Theater in St. Florian, in: Blickpunkte Oberösterreich 43 (1993), Heft 3, 26–30, hier 26.

97 JEAN-MARIE VALENTIN, „Virtus et solium indissociabili / Vivunt conjugio“: Zu Avancinis lyrischem und dramatischem Werk, in: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert, hrsg. von HERBERT ZEMAN, Teil 2 (Graz 1986), 1237–1253, hier 1248.

über dem Vorbild sind zwei komische Figuren, der lustige Knecht Coridon, eine Figur aus der bukolischen Tradition, und der possierliche Großsprecher Don Macaron, eine typische Bramarbasfigur.⁹⁸ Die Szenen, in denen die beiden auftreten, sind keine bloßen humoristischen Einlagen, sondern mit der Haupthandlung des Stücks verknüpft.

Librettist und Komponist

Das Theaterwesen im Stift St. Florian stand 1731 unter der Leitung des Chorherrn Joseph Halbax (1693–1768). Er war der Sohn des im Haus viel beschäftigten Malers Michael Wenzel Halbax. Joseph Halbax war nach mehreren Kooperatorposten 1724 „durch Belastung erschöpft“⁹⁹ in das Stift zurückgekehrt und arbeitete vorübergehend als Magister der Junioren und als Frühmesser in Ebelsberg. Seit Februar 1728 hielt er sich wieder ohne besondere Beschäftigung im Stift auf. Sein Name wird zu Unrecht schon mit dem 1727 gedruckten Stück „Musicalischer Wett=Streit der Künsten“ in Verbindung gebracht.¹⁰⁰ 1731 sollen jedoch 200 Periochen einer Komödie, „componirt von Ihro Hochwürden Herrn Hallwax“, im Umfang von 3 ½ Bogen (14 Seiten) bei Adam Michael Feichtinger in Linz erschienen sein. Eine prunkvoller ausgestattete Neuauflage in 200 Exemplaren soll 5 ½ Bogen (22 Seiten) umfasst haben.¹⁰¹ Genau diesen Umfang hat die Cyrus-Perioche. Ob diese 2. Auflage wieder bei Feichtinger oder bei Leidenmayr erschienen ist, geht aus den Rechnungen nicht hervor. Im gleichen Jahr 1731 ließ Halbax vom Steyrer Buchbinder Ignatius Biechel 250 Exemplare einer nicht genannten Komödie binden und 50 Exemplare mit sauberem Papier überziehen.¹⁰² Eine Autorschaft von Josef Halbax für das St. Florianer Cyrus-Stück kann aus diesen wenigen Fakten aber nicht erschlossen werden.

98 Für diesen Hinweis und für die großzügige fachliche Unterstützung bedanke ich mich herzlich bei Prof. Dr. Irmgard Scheitler (Universität Würzburg).

99 AUGUSTIN PSCHARR CanReg, *Catalogus omnium Canonicorum Regularium Ecclesiae Collegiatae S. Floriani* (Codex XI 537 Ab), 140: „onere fatigatus domum rediit“.

100 ANDREAS LINDNER, *Musikpflege in den oberösterreichischen Stiften. Aufbau, Organisationsstruktur und Personal vom 17. bis zum 19. Jahrhundert* (Veröffentlichungen des rism-österreich Reihe A, Bd. 9) (Wien 2008), 388, und FUHRICH (wie Anm. 74), 142, stempelten Halbax aufgrund einer Fehlesung von CZERNY (wie Anm. 30), 268, zu Unrecht zum Librettisten bzw. Komponisten dieses Stücks, vgl. auch CZERNY (wie Anm. 73), 106. Das Titelblatt der erhaltenen Perioche führt weder den Autor noch den Komponisten an.

101 ALBIN CZERNY CanReg, *Die Klosterschule von St. Florian* (Linz 1873), 70, vgl. auch CZERNY (wie Anm. 30), 268, und CZERNY (wie Anm. 73), 106. „Componirt“ hat hier noch nicht die heutige, auf musikalische Werke beschränkte Bedeutung, sondern bezieht sich auch auf künstlerische und literarische Tätigkeiten. Die von Czerny noch benutzten Linzer Marktrechnungen von 1731 sind heute nicht mehr vorhanden.

102 Stiftsarchiv St. Florian, Kammereirechnungen des Jahres 1731, Nr. 394 (9. Juni 1731).

Über die Qualität der abgedruckten Liedtexte äußerte sich der Historiker Engelbert Mühlbacher sehr abschätzig: „Es ist die hausbackenste Reimerei im Rococostyle.“¹⁰³ Für die Bibelstellen am Beginn und am Ende der Perioche verwendete der Librettist Alexandriner, in den musikalischen Teilen freie Madrigalverse und regelmäßige Verse (meist Trochäen). Durch das Versmaß bedingte Tonbeugungen störten ihn nicht. Die relativ geschickte Handhabung der Versformen lässt auf Belesenheit schließen. Höhere literarische Ansprüche konnte und wollte der Gelegenheitsautor freilich nicht erfüllen.

Die wichtigste Eigenleistung beim St. Florianer Cyrus-Stück lag in der Komposition der musikalischen Teile. Die Musik dominierte im Prolog, im Epilog und in den Zwischenspielen. Dazu gab es einzelne Bühnenlieder, die in die Schauspielhandlung eingestreut waren. Leider blieb das reichhaltige musikalische Material nicht erhalten. Auch der Name des Komponisten ist nicht überliefert. Die Arien sind durchwegs Da-capo-Arien. Bei den Wiederholungen konnten die Solisten durch Improvisationen und Verzierungen brillieren. Dazu gab es rezitativische Passagen und Chöre, bei denen vermutlich die Sängerknaben („Diskantisten“) zum Einsatz kamen.

Der Regenschori und Chorherr Paul Schopper (1695–1751), der beim Kaiserbesuch 1732 die Tafelmusik dirigierte, könnte auch beim Cyrus-Festspiel am Dirigentenpult gestanden sein. Er war aber nicht kompositorisch tätig.¹⁰⁴ Von den 1731 in St. Florian angestellten Musikern komponierte einzig der Violinist Anton Stefan Vogl († 1758), und zwar Kirchen- und Tafelmusik.¹⁰⁵ Es ist ungewiss, ob er auch die Musik zum Cyrus komponiert hat.

Fand die Einweihungsfeier tatsächlich statt?

Die Besetzung des St. Florianer Cyrus-Stücks war mit 13 sprechenden und 12 singenden Rollen (dazu noch Gruppen von Hoftänczern und Soldaten) groß. Sicherlich gab es Mehrfachbesetzungen. Im Finale stehen fünf Sänger gleichzeitig auf der Bühne, mehr als in allen anderen Szenen. Fünf ist somit die Zahl der zumindest eingesetzten Solisten. Das Stift St. Florian verfügte 1731 über vierzehn bezahlte Musiker, darunter vier aktive Sänger, einen pensionierten Tenor und einen bezahlten Diskantisten, und konnte somit das Stück mit dem eigenen Personal besetzen. An der Spitze der Gehaltsliste standen mit 150 Gulden Jahresgehalt der fistulierende Sopranist Anton Schindele und der Trompeter Johann Kaspar Fux,

¹⁰³ MÜHLBACHER (wie Anm. 72), 92.

¹⁰⁴ LINDNER (wie Anm. 100), 556; zu Pergers Rolle beim Kaiserbesuch 1732 vgl. die lateinische Beschreibung des Kaiserbesuchs.

¹⁰⁵ LINDNER ebd., 589.

gefolgt von fünf Musikern mit 100 Gulden Jahreslohn: Stephan Anton Vogl (Violine), Leopold Franz Ineichen (Alt), Ignaz Anton Bonaventura (Tenor), Franz Dallinger (Bass) und Franz Ferdinand Fux (Trompete, Posaune). Die hervorragenden St. Florianer Musiker wurden auch von anderen Stiften angefordert. Anton Schindele und die Brüder Fux wirkten z.B. im Oktober und November 1731 bei Exequien bzw. bei einer Tafelmusik in Kremsmünster mit.¹⁰⁶

Die Bühnenausstattung dürfte prunkvoll gewesen sein. Die spektakulärste Szene war ohne Zweifel die Auffahrt des Genius Imperii „auf dem Siges=Wagen“ im Finale des Stücks. Hier kamen sicherlich moderne bühnentechnische Mittel zum Einsatz. Der Bau des Triumphwagens lässt sich in den Rechnungsbüchern des Stiftes St. Florian aus dem Jahr 1731 dokumentieren.¹⁰⁷ Der Tischler Stephan Jegg fertigte zusammen mit einem Wagner und einem Drechsler den Triumphwagen samt Rädern an und postierte eine Adlerfigur sowie eine stehende Figur der Fama (Nachruhm) darauf. Spätestens im August 1731 müssen diese Arbeiten abgeschlossen gewesen sein.¹⁰⁸ Anschließend vergoldete Marcus Müller den gesamten Wagen und Teile des Figurenschmucks.¹⁰⁹ (In der Hauptszene der nördlichen Deckenkehlung des Marmorsaaals ist der Triumphzug Karls VI. auf einem goldenen Triumphwagen dargestellt.) Somit ist anzunehmen, dass es tatsächlich zur Aufführung des Theaterstücks in St. Florian kam.

Ein Jahr später, am 27. September 1732, besuchte Kaiser Karl VI. persönlich das Stift St. Florian und besichtigte neben der Stiftskirche und den anderen neu errichteten Prunkräumen auch den Marmorsaal.¹¹⁰ In seiner Begrüßungsansprache verknüpfte Stiftsdechant Anselm Bartholomäus von Weissenberg wie in der Cyrus-Perioche Reichsadler mit Psalmzitat („Sub umbra alarum tuarum“) und stellte einen gekonnten Bezug zum Adler in der Florianlegende her. Der Kaiser als „augustissima aquila“ möge das Stift St. Florian unter den Schutz seiner Flügel nehmen wie einst der Adler den Leichnam des hl. Florian: „ut quemadmodum olim corpus D. Floriani ab aquila post martyrium fuit divinitus protectum, ita Tu augustissima aquila nos et canoniam hanc minimam tua clementissima gratia protegas, et sic sub umbra sacrarum alarum tuarum beati semper, tuti ac felices requiescemus“. ¹¹¹ Karl VI. ließ übrigens in seinem Tagebuch Kritik an der für ein Kloster zu üppigen Ausstattung der Prunkräume durchklingen: „Kloster zu

106 Vgl. ebd., 370, 545, 589.

107 Diese Belege stützen nebenbei auch die Datierung des Periochendrucks in das Jahr 1731.

108 Stiftsarchiv St. Florian, Baurechnungen des Jahres 1731, Beilage Nr. 90, 17. August 1731.

109 Stiftsarchiv St. Florian, Baurechnungen des Jahres 1731, Beilage Nr. 31 (ohne Datum). Beim feuerschnaubenden Sonnenross mit Triumphwagen und Gewölk, das Marcus Müller am 4. Juni 1732 verzeichnete, dürfte es sich nur um eine Kulissenmalerei gehandelt haben.

110 Der Bericht darüber ist gekürzt abgedruckt bei LINDNER (wie Anm. 100), 237f.

111 Stiftsarchiv St. Florian, Hs. 97: JOHANN GEORG WIESMAYR CanReg, Informatorium domesticum [...], 1747, Bd. I, 97.

magnific“¹¹². Der verantwortliche Propst Johann Baptist Fördermayr konnte damit nicht mehr belangt werden; er war kurz zuvor, am 11. August 1732, verstorben.

Zusammenfassung – das Ausstattungsprogramm des Marmorsaals im Spannungsfeld von historischer Konkretisierung und Überzeitlichkeit

Mit dem Auftreten des Perserkönigs Cyrus in der erwähnten Perioche zum Marmorsaal des Stiftes St. Florian wird ein gewaltiger geschichtlicher Rahmen abgesteckt, dessen Zweck nicht zuletzt in der Konstruktion vielfältiger Verbindungen zu Kaiser Karl VI. besteht: Von Bedeutung sind hier zusätzlich die verbreiteten Bibelkommentare des Jesuiten Cornelius a Lapide (1567–1637). Aus dessen Exegetik der berühmten Prophezeiung nach Dan 7, 5 geht etwa hervor, dass sich Cyrus durch Kriegskunst auszeichnete: „Sic Cyrus Persas viles & rudes exercendo, per suam prudentiam & artem militarem, eos sensim ad imperium provexit.“¹¹³ – eine Eigenschaft, die im konkreten Kontext in enger Verbindung mit dem Triumph Karls VI. über die Osmanen gesehen werden kann. In diesem Zusammenhang ist des Weiteren auch die in der erwähnten Perioche thematisierte Bibelstelle Jes 45, 1, der zufolge der Herr zu Cyrus, „seinem Gesalbten“, spricht, „um ihm die Völker zu unterwerfen“, von großem Interesse: In der Auslegung dieser Stelle, die unterstreicht, wie Gott Cyrus gegen alles Heidnische – und damit im übertragenen und zeitgenössischen Sinn gegen die Osmanengefahr – rüstet, greift der Jesuitenexeget weiter aus, bezeichnet den Perserkönig – auf der Basis mittelalterlicher Deutungen in der „Armenbibel“ sowie im „Heilsspiegel“¹¹⁴ – als „Typus Christi“ und bezieht sich überdies auf die hebräische Übersetzung des Namens Cyrus als „Messias“. Darüber hinaus werden etymologische Deutungen dieser Art durch die persische Übersetzung des Namens als „Sonne“ ergänzt bzw. durch die phonetische Ähnlichkeit zwischen Cyrus und dem altgriechischen „Herr“ (Κύριος) anschaulich gemacht.¹¹⁵ Nicht zuletzt muss hier auf Dan 7, 18. 27 verwiesen werden – zwei Verse, die sich auf die ewige Dauer des letzten Reiches nach der Prophezeiung Daniels beziehen und deshalb enge Verbindungen zur Voraussage der ewigen Herrschaft nach dem ersten Buch in Vergils Aeneis ermöglichen. Cyrus als Leitmotiv der Perioche, die Daniel-Prophezeiung und die Vorstellung von der

112 Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Hausarchiv, Sammelbände, Karton 2 (1707–1740), Tagebücher Kaiser Karls VI., hier Heft 15 (1730–1732), fol. 83v. Stiftsvertreter mussten sich kurze Zeit später „manche verweisende Rede“ aus dem Mund von Hofbeamten bezüglich der Baulust des Propstes Johann Baptist Fördermayr anhören; vgl. STÜLZ (wie Anm. 78), 163f.

113 CORNELIUS A LAPIDE SJ, Commentarius in quatuor prophetas maiores [...] (Venedig 1717), 989; vgl. ders., Commentaria in quatuor prophetas maiores (Antwerpen 1654), 372 (zu Jes 45, 1).

114 RUDOLF CHADRABA, Rex Cyrus Christum Significat. Typologische Dimensionen des idealen Herrscherbildes, in: Umění/Art 42 (1994), Nr. 4/5, 339–358, hier 343, 345.

115 LAPIDE 1654 (wie Anm. 113), 370.

ewigen Dauer des habsburgischen Imperiums in der Interpretation von Vergils Aeneis fügen sich so zu einer scheinbar bruchlosen geschichtstheologischen Einheit, die letztlich als eigentliche Basis für den *Concetto* von Altomontes Deckenfresko verstanden werden kann.

Die hier kurz skizzierten, exegetischen Bemühungen, die für die inhaltliche Unterlegung des Geschichtskonzepts des Deckenfreskos im Marmorsaal von essentieller Bedeutung sind, können durch eine Reihe von Schriften des 17. und frühen 18. Jahrhunderts erweitert werden, die sich aus historiographischer Sicht intensiv mit der Person des Königs Cyrus beschäftigen – so etwa Johann Ludwig Freys 1706 in Basel erschienene „*Disputatio historica de Cyro, monarchiae Persicae auctore*“ oder Paul Hachenbergs und Florus Volkardus Sloots „*Dissertatio historica de Cyro Maiore primo Persarum Rege [...]*“ (Heidelberg 1673). Für den französischen Bereich ist besonders Jacques Pernetis „*Le repos de Cyrus, ou l’histoire de sa vie depuis sa seizième jusqu’à sa quarantième année*“ (Paris 1732) hervorzuheben, in dem der Perserkönig als Schutzherr der Künste und Wissenschaften auftritt. Dieser offensichtlichen literarischen Konjunktur der Beschäftigung mit Cyrus entsprechen unter anderem auch zahlreiche Opernlibretti am Münchner Hof in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts, die den Perserkönig als „Beispiel eines idealen Herrschers“¹¹⁶ interpretieren. Wichtige Verarbeitungen erfuhren die geschichtstheologischen Dimensionen der Prophezeiung Daniels in Johann Sleidanus’ „*De quattuor summis imperiis libri III*“ (Straßburg 1556),¹¹⁷ ein Werk, das bis 1676 immer wieder erschienen ist und überdies in der Stiftsbibliothek von St. Florian in zwei lateinischen (1631 und 1654)¹¹⁸ sowie einer deutschen Ausgabe (1561)¹¹⁹ vorliegt. Sleidanus beschäftigt sich darin ausführlich mit Cyrus und zieht Verbindungen zwischen der durch den Perserkönig im Zuge der Eroberung Babylons (538 v. Chr.) bewirkten Freilassung des jüdischen Volkes und dem zukünftigen Heilsbringer Christus.¹²⁰

Die für die ephemere Inszenierung des Marmorsaals zentrale Cyrus-Thematik erlaubt in Zusammenhang mit den Ausstattungen der „Kaiserzimmer“ des Stiftes St. Florian eine weitergehende Interpretation, da die Deckenmalereien im „Audienzsaal“ dieser Enfilade der Kaiserzimmer in der malerischen Ausführung von Michael Wenzel Halbax und Johann Degler (1710–1712), ausgebessert durch Bartolomeo Altomonte im Jahr 1728, wie oben erwähnt gerade die vier Weltmonarchien nach der Prophezeiung Daniels zeigen, dynastisch konkretisiert durch Relieftondi in den als Supraporten gestalteten Giebfeldern mit nach Medail-

116 SEBASTIAN WERR, *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)* (Köln-Weimar-Wien 2010), 232, 112–114, 299.

117 BRAUN (wie Anm. 82), 910f.

118 Stiftsbibliothek St. Florian, VIII 3464 und 3465.

119 Stiftsbibliothek St. Florian, VIII 2584.

120 Vgl. hier die Ausgabe Den Haag 1631, 78f.

len¹²¹ angefertigten Emblemreliefs der unterschiedlichen Herrschaftsfunktionen Kaiser Karls VI.¹²² In der Ausstattung des Marmorsaals konnte somit der bereits vorhandene geschichtstheologische Ansatz der Kaiserzimmer aufgegriffen und – auf der Grundlage der eben erst siegreich geschlagenen Türkenkriege – inhaltlich neu fokussiert werden.

Ein offensichtliches Spezifikum der Ausstattung des Marmorsaals von St. Florian liegt in der visuellen Konkretisierung der kaiserlichen Erfolge gegen die Osmanen. Nicht ein allgemeiner literarischer Vorwurf, eine allegorisch unterlegte Herrscherapotheose oder – wie ebenfalls häufig anzutreffen – die Devise des Monarchen gelangten zu malerischer Anschaulichkeit, sondern ein Programm im Sinne des „konkreten militärischen und politischen Ruhm[es] des Kaisers“¹²³, dessen konkrete konzeptuelle und malerische Umsetzung im Stift St. Florian nur zu einer bestimmten historischen Zäsur, eben nach dem Jahr 1718, möglich und sinnvoll war. Die unbestreitbare inhaltliche Raffinesse der Freskierung durch Altomonte besteht zugleich auch darin, die Erinnerung an diese *konkreten* Geschichtsereignisse der – durch die Anerkennung der „Pragmatischen Sanktion“ *und* die siegreichen Kriege gegen die Osmanen – nun glücklich wiedervereinigten Länder Österreich und Ungarn im Rahmen eines weit ausgreifenden malerischen Konzepts zu verwirklichen, das mit dem in Apoll mythologisch präsenten Anbruch eines neuen Tages einerseits kosmisch-überzeitliche Dimensionen im Sinne einer Beschwörung des immer wiederkehrenden Naturkreislaufs sowie der Sonnensymbolik anzeigt, und andererseits mit dem berühmten Zitat aus dem ersten Buch der Aeneis („IMPERIUM SINE FINE DEDI“) unmissverständlich den habsburgischen Anspruch auf ein der Antike vergleichbares Friedenszeitalter anmeldet. In dieser Hinsicht wird in St. Florian die im Bewusstsein aller Beteiligten höchst gegenwärtige habsburgische Triumphalgeschichte gleichsam übergeschichtlich überformt und mit Hilfe einer die Thematik des gesamten Saals durchziehenden Problematisierung des Verhältnisses zwischen Krieg und Frieden in quasi-kausaler Weise interpretiert: Denn erst *durch* seine Siege über die Osmanen – präfiguriert in den antik-römischen Triumphen wie in Cyrus' legendärer Tapferkeit – konnte der regierende habsburgische Kaiser zum „Begründer eines

121 Zwei dieser für die wandfeste Ausstattung des Audienzsaals vorbildhaften Medaillen Karls VI. aus dem Jahr 1711 mit der Revers-Umschrift „A IOVE ET IMPERIO FATIS VOTISQVE PETITVS“ bzw. „DIVORVM CAROLO DEDIT HOC CONCORDIA POMVM“ werden auch in entsprechenden handschriftlichen St. Florianer Katalogen genannt, vgl. MATTHIAS AUINGER CanReg, Catalogus Medaliarum Memorialium seu Numismatum majorum [...], Bd. 1, 1753, 139, bzw. Münzsammlung des Stiftes St. Florian, I. Abt.: Münzen und Medaillen der größeren Form, o.J. (19. Jhdt.), XXIX. Dieser interessante Umstand unterstreicht nachdrücklich die eminent wichtige Funktion der Medaille in Bezug auf ihre Vorbildqualität für größere malerische und plastische Ausstattungen.

122 Zusammenfassend zu dieser Ausstattung: KORTH (wie Anm. 2), 126f., 259; VERONIKA BIRKE u.a., Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian (Österreichische Kunsttopographie 48) (Wien 1988), 297f., Abb. 909, 910.

123 KORTH ebd., 191.

ewigen Friedensreiches“¹²⁴ werden und somit den Anspruch auf die in ihm verwirklichte Realisierung der Prophezeiung aus Vergils Aeneis anmelden. Somit ist die zentrale inhaltliche Leitidee des Freskos, die Herstellung von Frieden *durch* Krieg im Sinne einer durch Habsburgs Glorie erneuerten *pax romana*, unauflöslich mit den durch die kaiserliche Devise festgeschriebenen Eigenschaften der „Tapferkeit“ (für den Kaiser als siegreichen Feldherrn im Krieg) und „Beständigkeit“ (für den Monarchen in seiner Eigenschaft als „Friedensfürst“) verbunden und in einem die antike Architekturtheorie voraussetzenden „Sieges- und Ruhmestempel“¹²⁵ Jakob Prandtauers zu einer unüberbietbaren Monumentalisierung gebracht worden.¹²⁶

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd., 192–197 (ebenso zu den vitruvianischen Wurzeln in der Architektur des Saals).

¹²⁶ Die unmittelbare Rezeption der Ausstattung des Marmorsaals zeigt sich bereits in der Totenpredigt auf Probst Fördermayr: „Wer tritt nicht mit Bewunderung in den großen, und hohen, von Märmel, von kunst- und sinreichen [sic!] Gemälden, von Gold schimmernden [sic!] Saal?“. Das Stift wird insgesamt mit den Escorial und dem Vatikan verglichen, vgl. WIZLSPERGER (wie Anm. 80), 14.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines](#)

Jahr/Year: 2013

Band/Volume: [158](#)

Autor(en)/Author(s): Telesko Werner, Buchmayr Friedrich

Artikel/Article: [Der "Marmorsaal" im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian; Die Verherrlichung des Türkensiegers Kaiser Karl VI. im Lichte schriftlicher und bildlicher Quellen 211-258](#)