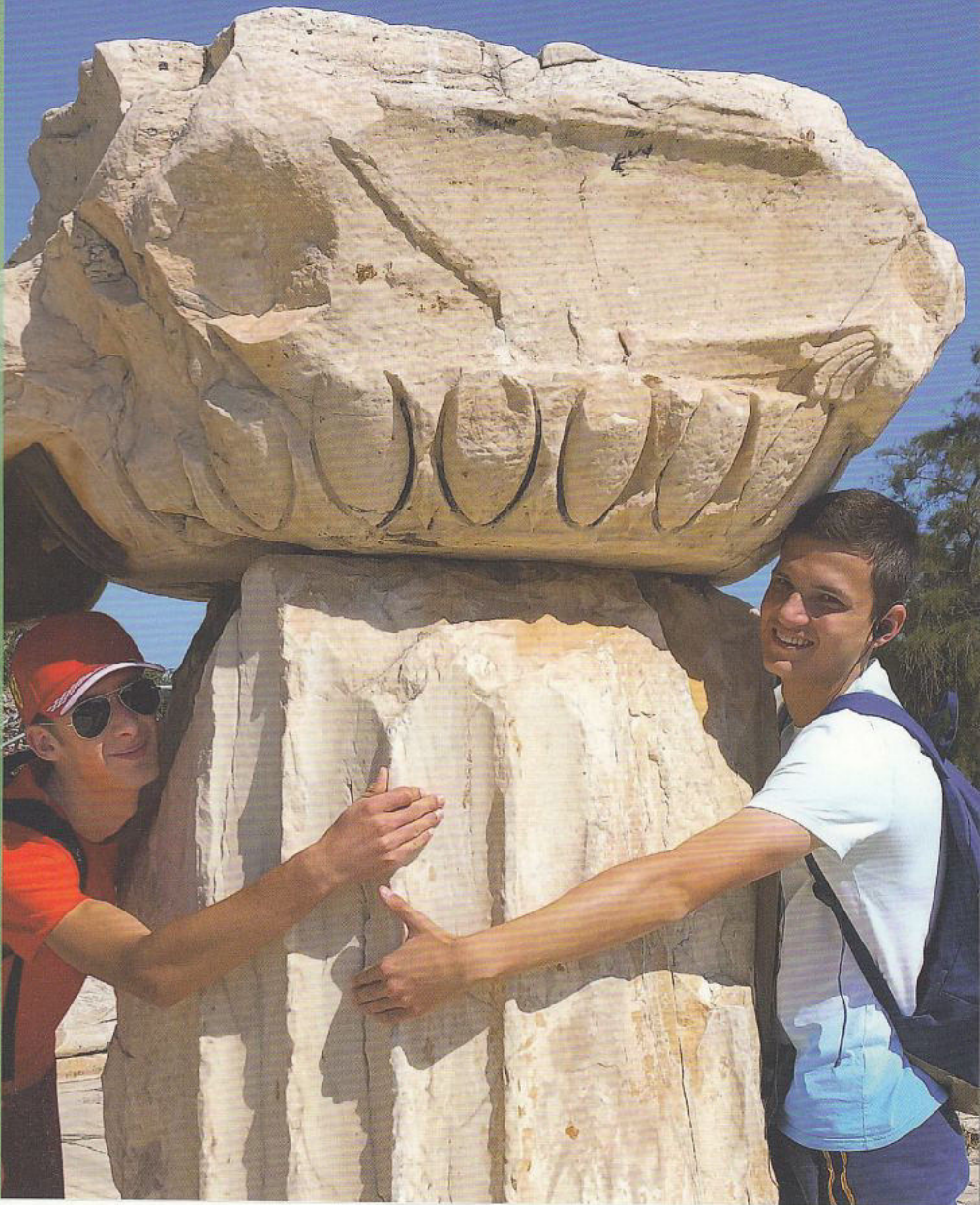




GYMNASIUM

Stift Kremsmünster

2023



www.stift-kremsmuenster.at/gym

www.stift-kremsmuenster.at/gym

166.
Jahresbericht

Kaisersaal, Kaiserbilder und Devisen

Mag. Herbert Stöllner

Der Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster bietet dem Betrachter den glanzvollen Eindruck eines barocken Festsaaes vom Beginn des 18. Jahrhunderts: Zwischen 1719 und 1721 ließ Alexander Strasser (Abt von 1709 bis 1731) den damals erst knapp 20 Jahre alten Saal so umgestalten, dass er den Repräsentationsbedürfnissen seiner Zeit genüge. Das monumentale Deckenfresko Michael Steidls von 1695/96 blieb erhalten, Wände und Ausstattung wurden so verändert, wie wir sie heute vor Augen haben.¹ Im Zuge dieser Adaptierung erhielt 1719 Diego Francesco Carlone den Auftrag, Wände und Fenster zu stuckieren sowie den Saal mit einem Marmorsockel zu fassen, der Maler Martino Altomonte, Bilder der habsburgischen Könige und Kaiser zu malen.²

Der folgende Beitrag konzentriert sich nach einleitenden Bemerkungen zum Kaisersaal, möglichen Vorbildern und dem Maler der Kaiserbilder auf die Bilder selbst (oder eher: Details in manchen Bildern), besonders aber auf die Devisen unter den Bildern.

1. Einleitende Bemerkungen

1.1 Herrschaftliche Säle und sogenannte Kaisersäle bis ca. 1720

In zahlreichen Herrenhäusern ist der große Festsaal mit herrschaftlichen Symbolen und oft auch mit den Bildern von Ahnen oder Herrschern geschmückt.

Ein frühes Beispiel weltlicher Habsburger-Repräsentation im heutigen Österreich ist der Habsburgersaal auf Schloss Tratzberg in Tirol. Er zeigt einen prachtvollen Stammbaum mit 148 Figuren (entstanden um 1507/08), die den gesamten Raum ausschmücken. Der Stammbaum beginnt mit der Schlacht von Ottokar von Böhmen gegen Rudolph von Habsburg im Jahre 1278 und endet mit der Figur von Karl V., die nicht fertiggestellt wurde, deren Vorzeichnungen aber erkennbar sind.³

Dem späteren Kremsmünsterer Kaisersaal ähnlicher ist der sogenannte Spanische Saal (43x13 m) von Schloss Ambras, der 1569–1572 im Auftrag von Ferdinand II. errichtet wurde. Er feiert die Tiroler Landesfürsten, deren 27 ganzfigurige Porträts beginnend mit Graf Albert I. von Tirol bis hin zu den Habsburgern und dem damaligen Hausherrn, Erzherzog Ferdinand II., sich an den Wänden gegenüber der Fensterfront befinden. Die Malereien an den Sockel- und in den Fensterzonen zeigen allegorische Figuren und mythologische Szenen.⁴

¹ Nur ein kupferner Tafelspringbrunnen aus dem Jahre 1709, den Hartenschneder 1830 noch erwähnt, ist zwischenzeitlich verschwunden: „ein auf der Tafel der Gäste zierlich bestelltes, mit aufspringendem Quellwasser und darin befindlichen Goldfischen belebtes Aufsatzbecken“ (Ulrich Hartenschneder: Historische und topographische Darstellung von dem Stifte Kremsmünster: der örtlichen, disciplinären, sittlichen und literarischen Verhältnisse des Stiftes, so wie seines zeitlichen Besitzstandes in verschiedenen Zeiträumen, Wien 1830, S. 383).

² Grundlegend zum Kaisersaal vgl. Institut für Österreichische Kunstforschung / Kloster Kremsmünster: Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster (ÖKT Bd. XLIII / 1), S. 386–398. – Im Folgenden als ÖKT XLIII / 1 zit.

³ Internetquelle: <https://www.schloss-tratzberg.at/tirol/habsburgersaal/> [13.02.2023].

⁴ Internetquelle: <https://www.schlossambras-innsbruck.at/das-schloss-entdecken/orte-im-schloss/hochschloss/spanischer-saal> [13.02.2023].

Unter den Porträts stehen – anders als in Kremsmünster – Zweizeiler im Hexameter, die die Herrscher charakterisieren.

Eine besondere Rolle kommt den sogenannten Kaisersälen zu⁵. Die Begriffe „Kaiserzimmer“ und „Kaisersaal“ finden sich schon in der zeitgenössischen Literatur. So spricht die Melker Stiftsansicht von Pfeffel und Engelbrecht aus dem Jahre 1702 von alten und neuen „Keyßer-Zimmern“ und einem anschließenden „Keyßer Saal“.⁶ Zusammen mit einem entsprechenden Gästetrakt sollten sie wenigstens theoretisch den würdigen Rahmen für den Besuch des Herrschers bieten, jedenfalls aber seiner Würdigung dienen. Das bedeutet keineswegs zwingend, dass für den würdigen Empfang eines Kaisers Räume mit auf den Kaiser oder das Kaiserhaus bezogener Ausstattung existieren mussten. In Reichsstiften gibt es sogar relativ wenige Festsäle, deren ikonographisches Programm Kaiserzyklen aufweist: Wettenhausen (Gestaltung des Saales: 1695), Bamberg (1707–1709), Corvey (zwischen 1699–1714), Fulda (1727–1729), Salem (1708–1713) und Ottobeuren (1725–1727).

Die meisten Kaisersäle und Kaiserzimmer finden sich in den Stiften der habsburgischen Erblande. Dies ist auf die engen Beziehungen zwischen der Kirche und dem Landesfürsten als ihrem Schutzherrn zurückzuführen.⁷

Die frühesten Räume in österreichischen Klöstern, die ausdrücklich zu Ehren der habsburgischen Herrscher ausgestattet wurden, sind die Kaisersäle in Seckau und Sankt Lambrecht.⁸ Der relativ kleine Saal (Höhe: 5 m, Länge: 11,80 m, Breite: 7,25 m) in Seckau wurde schon 1640 errichtet. Er schließt mit einem Stichkappengewölbe ab und huldigt dem Herrscherhaus durch die Anbringung der Landeswappen und des Porträts Kaiser Ferdinands III. Über den beiden Köpfen des Adlers schwebt die rudolfinische Hauskrone und auf seinem Brustkorb ist eine Kartusche mit dem Wappentier der Steiermark – ein Panther, der aus allen Leibesöffnungen Feuer speit – abgebildet. In die freien Deckenfelder zwischen den Stichkappen wurden die Wappen der Habsburgischen Erbländer gemalt. Seit dem Besuch von Kaiser Leopold I. im Jahr 1660 zur Feier der Markterhebung des Ortes Seckau trägt er den Namen Kaisersaal.

Der Kaisersaal von Sankt Lambrecht wurde zusammen mit der neuen Klosteranlage ab 1640 auf Befehl Kaiser Ferdinands III. neu errichtet, im Jahr 1643 mit Stuckdekorationen und zwei Jahre später mit Kaiserporträts ausgestattet. Die Deckenmalereien zeigen biblische Szenen, die für ein Refektorium typisch waren (wie beispielsweise die Hochzeit von Kana), was den Raum deutlich von späteren Kaisersälen unterscheidet. Das Wappen des österreichischen Kaiserhauses mit dem Doppeladler und eine Reihe von Herrscherporträts aus dem Hause Habsburg in den Kartuschen zwischen den Stichkappen des Saales stellen den Bezug zum Herrscherhaus her.

5 Zur genauen Bestimmung eines Kaisersaales vgl. Arnulf Herbst: Zur Ikonologie des barocken Kaisersaales, in: 106. Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 1970, S. 206–344, hier S. 210–220. – Zur Unterscheidung von Kaiser- und Habsburgersälen vgl. Johannes Erichsen: Kaisersäle, Kaiserzimmer: Eine kritische Nahtsicht, in: Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Band 2 Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806 Essays, Dresden 2006, S. 273–287, hier S. 273.

6 Vgl. Friedrich Polleroß: Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, in: Alte und moderne Kunst, Bd. 30, H. 203, Wien 1985, S. 17–27. – Dort werden weitere Beispiele aufgeführt.

7 Ebd.

8 Die Absätze zu Seckau und Sankt Lambrecht sind eine auszugsweise Wiedergabe aus: Vanessa Tasmin Wolf: Der Kaisersaal im Stift Kremsmünster (Masterarbeit), Wien, 2019. – Zahlreiche weitere Kaiserzimmer und Kaisersäle bei Polleroß, Repräsentation, S. 17–27.

Die beiden Säle – noch in der Tradition des 17. Jahrhunderts ausgeführt – sind eingeschoßige Saalbauten mit niedriger Raumhöhe, die zu Kaisersälen umgestaltet wurden. Sie reichen weder gestalterisch noch architektonisch an die späteren Prunkbauten in österreichischen Klöstern – beginnend mit Kremsmünster – heran.

Interessant ist aus Kremsmünsterer Sicht ein Blick auf den Kaisersaal in der Bamberger Neuen Residenz, der kurz vor dem in Kremsmünster geschaffen wurde und in mancher Hinsicht Ähnlichkeiten mit diesem aufweist. Derselbe Melchior Steidl, der in Kremsmünster das Deckengemälde mit der Darstellung des die Nacht vertreibenden Phöbus Apollo gemalt hatte, bekam 1707 vom Bauherrn der Neuen Residenz, Kurfürst Lothar Franz von Schönborn, den Auftrag, die Decke und die Wände des künftigen Kaisersaals auszumalen. Damit Steidl nicht einen seiner früheren Entwürfe „appliciere“, musste er auf Weisung des Auftraggebers das Bild „Triumph der Weisheit im Heiligen Römischen Reich“, das schon 1620 an die Decke des Goldenen Saales im Augsburger Rathaus gemalt worden war, übernehmen und abwandeln. Für die vier Ecken der Decke verlangte der Kurfürst ein überaus selten dargestelltes Thema: Die vier Weltreiche nach der Vision des Propheten Daniel, wohl weil das Römische Reich als das letzte dieser Reiche galt und in zeitgenössischer Sicht seine Fortsetzung im römisch-deutschen-Kaiserreich gefunden hatte. Die Wandgemälde mit den Kaiserbildern vollendete Steidl 1709. Ähnlich wie später in Kremsmünster zeigen ganzfigurige Bilder die Habsburger-Kaiser, denen Kaiser Heinrich II., der Gründer des Bistums Bamberg, vorangestellt wurde. Medaillons mit den kaiserlichen Devisen (die sich teilweise von denen in Kremsmünster unterscheiden) malte Steidl über die Bilder. Links und rechts von den Bildern in den Fensternischen sind jeweils markante Szenen aus ihrer Regierungszeit dargestellt. Über den Fenstern schließlich findet sich eine Anzahl Medaillons antiker und byzantinischer Kaiser mit ihren Devisen.⁹

Bis zu dem Zeitpunkt, als der Kurfürst den Saal ausstatten ließ, gab es zwar schon eine Fülle von historiographischer Literatur über die Entwicklung der habsburgischen Monarchie, eine geschlossene Saaldekoration, die die habsburgischen Kaiser und Könige als rechtmäßige Nachfolge der vierten (d.h. der römischen) Weltherrschaft darstellte, existierte aber noch nicht.¹⁰ Als Lothar Franz aber in Wien nach einem geeigneten Maler suchte, dürfte er die monumentale Serie von Statuen römischer Kaiser, Könige und Erzherzöge, die 1696 von Paul Strudel im Auftrag von Leopold I. begonnen worden war, kennen und schätzen gelernt haben.¹¹ Daher wird er Steidl beauftragt haben, nach ihrem Vorbild die Habsburger-Herrscher (ohne die Erzherzöge) in Bamberg in chronologischer Reihe wiederzugeben.¹²

1.2 War der Kremsmünsterer Festsaal von Anfang an ein Kaisersaal?

Melchior Steidl hatte das Deckengemälde, wie schon erwähnt, für einen früheren Ausstattungszustand des Saales geschaffen und ungefähr fünfzehn Jahre, bevor Martino Altomonte die Kaiserbilder schuf. War es von Anfang an Teil einer kaiserbezogenen Ikonographie, sollte es selbst einen Kaiser oder das Kaiserhaus verherrlichen? Oder wurde der Saal erst durch Altomontes Bilder zum Kaisersaal?

⁹ Erichsen, Johannes (Hg.) u.a.: KaiserRäume – KaiserTräume: Forschen und Restaurieren in der Bamberger Residenz; [Begleitbuch zur Ausstellung in der Bamberger Residenz, veranstaltet von der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 21. Juli – 14. Oktober 2007], München 2007, S. 215 u. 229.

¹⁰ Herbst, Ikonologie, S. 226–227.

¹¹ Die Statuen befinden sich heute im Prunksaal der österreichischen Nationalbibliothek in Wien und im Habsburgersaal von Schloss Laxenburg.

¹² Herbst, Ikonologie, S. 227–229.

Über die damalige Wandgestaltung lässt sich nichts Sicheres aussagen. Eine mögliche Be-
spannung mit Ledertapeten¹³ ist in den Rechnungen oder anderen zeitgenössischen Quellen
nicht belegbar. Auch die Vermutung, die freien Felder zwischen den Fenstern seien nach
dem Vorbild des Bernardisaals von Schlierbach mit Bildern von (römischen und deutschen)
Kaisern ausgeschmückt gewesen,¹⁴ dürfte in die Irre führen. Hätte schon Steidl (großfor-
matische) Kaiserbilder gemalt, wäre sicher nicht 20 Jahre später ein entsprechender Auftrag
an Carlone und Altomonte ergangen.¹⁵ Außerdem ist es nicht klar, ob die Ausstattung des
Bernardisaals mit seinen Bildern vor 1720 schon fertiggestellt war.¹⁶

So bleibt die Betrachtung des Deckengemäldes. Dem Betrachter zeigt sich im Hauptfeld, das
sich über die ganze Decke hin erstreckt, eine Szene, deren Gestalten der antiken Mythologie
entnommen sind: Angekündigt von Aurora mit Morgenstern und Fackel und begleitet von
Horen und Putten fährt Phoebus Apollo als Lichtgott im Sonnenwagen die Tierkreiszeichen
entlang und vertreibt die Dunkelheit, symbolisiert durch die Mondgöttin Luna, die sich mit
anderen Gestalten der Nacht unter ihrem sternebesetzten Umhang verbirgt.

Wie ist dieses Gemälde zu deuten? Ein Blick über Kremsmünster hinaus zeigt, dass ein
und dasselbe Motiv in der Barockmalerei auf verschiedene Weise eingesetzt bzw. gedeutet
werden konnte. Apollo als Lichtgott schmückte ab dem 17. Jahrhundert häufig die Decken
von Repräsentationsräumen; im klösterlichen Kontext tritt dieser Typus allerdings zum
ersten Mal in Kremsmünster auf. Vor Kremsmünster hatte Steidl dasselbe Motiv bereits
1691 im Schloss Harmating und danach 1714 im Kaisersaal des Schlosses Arnstorf für die
Deckengestaltung verwendet.¹⁷

Die Decke des Marmorsaales im Unteren Belvedere, der Sommerresidenz des Prinzen
Eugen, wurde im Jahr 1716 (wahrscheinlich) von Martino Altomonte ausgemalt. Sie zeigt
Apollo als Musenführer in seinem Wagen, umkreist von einer strahlenden Sonne (dem
Kaiserhaus?). Ein mächtiges Wolkenband teilt das Bild in zwei Ebenen. In der unteren
erscheint der Prinz als nackter Heros umgeben von Musen. Der Götterbote Merkur deutet
auf ein Spruchband, welches auf die Verleihung päpstlicher Ehrengaben für den Sieg bei
Peterwardein verweist. Phoebus Apollo wird in dieser Darstellung als Gott der Künste mit
seinen Attributen Lorbeer und Leier dargestellt.

Der Maler Paul Troger stellte im Jahre 1736 an der Decke des Marmorsaales der Abtei Alten-
burg ebenfalls Phoebus Apollo dar, der mit seinem Sonnenwagen über den Himmel reitet und
die Welt mit Glanz erfüllt. Auch dort vertreibt er als Sonnengott die Dunkelheit, personifiziert
in der Göttin der Nacht (Nyx), die sich in ihren Schleier hüllt. Unter anderem sind außerdem
Amor und Psyche, der Vogel Phönix und die vier Elemente dargestellt, von denen beson-
ders das Feuer das ikonographische Programm dominiert und in den Reliefdarstellungen

13 So Theodorich Hagn: Das Wirken der Benediktinerabtei Kremsmünster [für Wissenschaft, Kunst und
Jugendbildung. Ein Beitrag zur Literatur- und Kulturgeschichte Österreichs], Linz 1848, S. 62, und Theophilus
Dorn: Abriß der Baugeschichte Kremsmünsters, Linz 1931, S. 54.

14 ÖKT XLIII / 1, S. 287 (bes. Fußn. 781).

15 Vgl. Herbst, Ikonologie, S. 309.

16 Vgl. Ludwig Keplinger: Bernardisaal, S. 12-13. Internetquelle (PDF in der Cistopedia Encyclopaedia
Cisterciensis): https://www.cistopedia.org/fileadmin/user_upload/abbeys/S/Schlierbach/Bernardisaal_3_-_weniger_Bite-110901.pdf [26.03.2023].

17 Vgl. dazu und zum Folgenden: Vanessa Tasmin Wolf: Der Kaisersaal im Stift Kremsmünster, Universität Wien
(Masterarbeit) 2019, S. 41-45.



Kaisersaal – Deckenfresko Der Sonnengott vertreibt die Nacht

oberhalb der Kamine wiederkehrt. Laut Hanna Egger¹⁸ sind die Bilder christlich zu deuten: Das Feuer sei Symbol der Liebe zu Gott; die Geschichte von Amor und Psyche zeige, wie die Menschenseele nach harter Prüfung zu Gott erhoben werde; die Darstellung des Vogel Phönix verweise typologisch auf die Auferstehung Christi, und auch das Deckengemälde, das den Sieg des Lichtes über die Finsternis zum Ausdruck bringt, ist christlich zu lesen: „Phoebus Christus“ rette als Vermittler der Liebe Gottes die Seelen der Menschen.

Derselbe Maler legte andererseits eine eindeutig politische Aussage in seine Apollo-Darstellung auf der Decke der Kaiserstiege des Stiftes Göttweig aus dem Jahre 1739: Er setzte den Gott mit dem damals regierenden Kaiser Karl VI. gleich, indem er dessen Porträt einfügte und damit die Deutung des Bildes vorgab. Der Ausschnitt des Zodiacus zeigt die Waage als Sternzeichen des Kaisers.¹⁹

Zurück zur Apollo-Helios-Darstellung in Kremsmünster: Nach manchen bezieht sich das Bildthema in allegorischer Weise allgemein auf das siegreiche Österreich, das kurz davor die Osmanen besiegt und weithin zurückgedrängt hatte.²⁰

Die Hervorhebung des Löwe-Zeichens, das in hellem Gelb vor dem Wagen Apollos erscheint, könnte aber auch eine Anspielung auf Kaiser Joseph I. sein, der als lang ersehnter Erbe am 26. Juli 1678 im Zeichen des Löwen geboren wurde.²¹ Als Joseph I. am 26. Jänner 1690 feierlich in Wien einzog, nachdem dieser im Alter von elf Jahren in Augsburg zum Kaiser gekrönt worden war, ließ ihn Fischer von Erlach auf einer der beiden von ihm entworfenen Ehrenpforten als Helios darstellen, der das Gespann souverän als wahrer Augustus und Sonnenkönig über den Himmel lenkt.²²

¹⁸ Hanna Egger, Die Bilderwelt des Stiftes Altenburg, in: Stift Altenburg und seine Kunstschatze, St. Pölten/Wien 1981, S. 64–88, dort S. 83–84.

¹⁹ Gregor M. Lechner, Bernhard Rameder: Österreichs Glorie am Trogerhimmel – die Göttweiger Kaiserstiege. Zum 250. Todesjahr Paul Trogers (1698–1762), Kat. Ausst. Benediktinerstift Göttweig, Göttweig 2012., S. 7 / S. 24–25.

²⁰ So (u.a.) ÖKT XLIII / 1, S. 387, und zuletzt: Benno Wintersteller: Das Stift Kremsmünster und seine Sammlungen, in: Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (Hrsg.): Österreichs Museen stellen sich vor, Bd. 23, Wien 1986, S. 9–15.

²¹ ÖKT XLIII / 1, S. 394, Fußn. 792.

²² Sedlmayr, Hans: Johann Bernhard Fischer von Erlach (Große Meister, Epochen und Themen der österreichischen Kunst), Wien 1976, S. 56ff.

Es handelt sich um eine Symbolik, die im Zusammenhang mit dem Streben nach Vorherrschaft zwischen Frankreich und dem Haus Habsburg eine bedeutende Rolle gespielt hat. Der Sonnensymbolik bedienten sich zwar schon die antiken Herrscher und auch den Habsburgern war sie nicht fremd. So hatte schon Maximilian I. die These formuliert: *Quod in Celis Sol, hoc in Terra Caesar est*. Dennoch überwog in der Habsburger-Ikonographie lange der Tugendheld Herkules oder Jupiter als Symbol imperialer Macht. Als aber der französische König Ludwig XIV. die Sonnensymbolik für sich selbst so interpretierte, dass er allein der Herrscher der Welt sei, so wie auch nur eine Sonne die Welt regiere (erstmal 1653: „Je suis l’astre des Rois“, drei Jahre später mit dem Sonnenemblem und der Devise „ne piu ne pari“²³, 1658: Die Sonne über dem Globus mit der Devise „nec pluribus impar“²⁴), antworteten die Habsburger, indem der neue Herrscher Joseph I. als „novus sol“ und „sol Romanus“ verherrlicht wurde.²⁵

Polleroß schließt daraus: „Das damals von (...) Melchior Steidl im Kaisersaal von Kremsmünster ausgeführte Deckenfresko mit dem Sonnenwagen kann daher wahrscheinlich ebenso als Allusion auf den Kaiser verstanden werden wie die späteren Darstellungen dieses Themas in den Kaisersälen der Schlösser Arnsdorf (...) und Milotice.“²⁶

Anders zuletzt Vanessa Tasmin Wolf in ihrer Diplomarbeit über den Kaisersaal: Nach Sichtung der oben zitierten Meinungen kommt sie zur Überzeugung, dass Steidl, passend für ein Sommerrefektorium, das damals noch keine Bezüge zum Herrscherhaus aufwies, bloß eine Allegorie auf den Wechsel von Tag und Nacht sowie der Jahreszeiten darstellen wollte. Durch die Tierkreiszeichen sei das Hauptgemälde mit den Jahreszeiten in den Ecken verknüpft: „Führt man die Tierkreiszeichen gedanklich fort, so steht hinter den Pferden das Sternbild Jungfrau, danach tritt das Bild des Löwen hervor und hinter Apollo wären die Tierzeichen Krebs gefolgt von Zwilling, Stier und Widder. Dies sind die astrologischen Zeichen jener, die in den Frühlings- und Sommermonaten geboren wurden. Wohingegen hinter der Nacht, links fortlaufend nach Waage und Skorpion, die Sternbilder Schütze, Steinbock, Wassermann und Fische zu sehen wären, welche auf die in den Wintermonaten Geborenen hindeuten. Die astrologischen Tierkreiszeichen werden in den Ecken der Decke durch die Personifikationen der vier Jahreszeiten ergänzt, wodurch der Wechsel der Jahreszeiten zusätzlich betont wird.“²⁷

1.3 Der Maler Martino Altomonte

Die Kunst des Barocks hatte sich ausgehend von Rom (erste barocke Kirchenfassade: Il Gesù, 1584) über Europa und die Welt verbreitet; nicht überall schritt diese Entwicklung aber gleich schnell voran: Während das Hochbarock in Rom gegen Ende des 17. Jahrhunderts den Zenit schon überschritten hatte, stand auf dem Gebiet des heutigen Österreich die hochbarocke Kunst erst am Anfang ihrer Entwicklung. Zuerst der Dreißigjährige Krieg und dann die Türkenkriege hatten sie gehemmt. Nach dem Sieg über die Türken vor Wien im Jahr 1683 setzte allerdings ein regelrechter Bauboom ein, und die adeligen und klerikalen Auftraggeber wetteiferten miteinander in der Ausstattung ihrer Schlösser und Klöster.

²³ Wörtl. „keiner mehr und keiner gleich“.

²⁴ Wörtl. „auch nicht mehreren unterlegen“, mögliche Übersetzung: „Auch einer Mehrzahl überlegen“.

²⁵ Vgl. Polleroß, *Repräsentation*, S. 27. Und ausführlicher: Friedrich Polleroß: Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 40 (1987), S. 239–256 u. 391–394.

²⁶ Polleroß, *Repräsentation*, S. 27.

²⁷ Wolf, *Kaisersaal*, S. 36.

Am Beginn der Barockmalerei in Österreich steht neben dem Salzburger Johann Michael Rottmayr oder dem Südtiroler Peter Strudel auch Martino Altomonte.²⁸ Der 1659 in Neapel geborene Sohn eines Tiroler Bäckers und einer bayrischen Mutter, der eigentlich Martin Hohenberg hieß, genoss seine künstlerische Ausbildung in den 1670er und 1680er Jahren in Rom, wurde danach Hofmaler beim polnischen König Johann III. Sobieski und kam schließlich um 1700 nach Österreich, wo er den Rest seines Lebens verbrachte. In den 1720er Jahren hat sich Altomonte auf die Ausstattung von Klöstern in Wien, Niederösterreich und Oberösterreich spezialisiert, sodass sich heute in diesen Gebieten zahlreiche Werke von ihm in den Kirchen und Sammlungen befinden. Sein malerisches Oeuvre erstreckt sich von Schlachtendarstellungen über Altarbilder und Herrscherporträts bis hin zu monumentalen Deckenfresken. Schließlich wurden die Zisterzienser von Heiligenkreuz seine wichtigsten Auftraggeber, die ihm ein Atelier und eine Wohnung im Wiener Stiftshof zur Verfügung stellten, wo er auch seinen Lebensabend verbrachte und 1745 verstarb.

1.4 Martino Altomontes Kaiserbilder als Teil der Gesamtkonzeption

Nach ersten großen Aufträgen in Oberösterreich durch das Augustinerchorherrenstift St. Florian, wo er die Prälatur und die Hauskapelle des Stiftes mit Deckengemälden ausstattete, dürfte er im Jahre 1720 mit den Vorarbeiten für die fünfzehn Kaiserporträts im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster begonnen haben, die er 1721 vollendete, wie die Kammereirechnungen des Stiftes²⁹ und der Künstlervermerk links unter dem Bild von Rudolf I. bezeugen (Martino Altomonte F: 1721).

Martino Altomonte musste sich der Gesamtdekoration des Raumes unterordnen: Wie schon erwähnt, hatte Abt Alexander Strasser (1656–1731) 1719 eine neue Wandverkleidung in Auftrag gegeben.³⁰ Diego Francesco Carlone führte diesen Auftrag aus, indem er zwischen den – vermutlich ebenfalls neuen³¹ – hohen Fenstern und an der Nordwand des Saales geschwungene Stuckrahmen, die mit Blumenfestons und Blattwerk geschmückt waren, anbrachte, in denen die von Altomonte zu malenden Habsburgerkaiser erscheinen sollten. Putti über den Rahmen tragen die Namen der Dargestellten, unter ihnen sollte jeweils die Wappenkartusche des Herrschers mit einem Motto dargestellt werden. Zur Ausstattung des Saales zählen außerdem dreizehn Reliefbüsten römischer Kaiser und 26 Reliefdarstellungen von Tugenden sowie florales Bandelwerk an den Wänden und in den Fensternischen von der Hand Carlones.

Die Darstellung der römischen Kaiser entspricht langer Tradition und verweist auf den Anspruch der römisch-deutschen Kaiser, in der Nachfolge der römischen Kaiser zu stehen. Allerdings entbehren die Büsten im Kaisersaal jeglicher Individualität, wiederholen sich schablonenhaft (nur in der Mittelachse der Westwand erscheint eine gepanzerte Frauenbüste) und sind so bloß ornamental.

Die Darstellung der Tugenden verweist auf die Vorbildfunktion der dargestellten Herrscher. Die erste und wichtigste Quelle für eine solche Tugendreihe – wohl auch für Carlone – bildete die *Iconologia* von Cesare Ripa, ein 1593 erschienenes ikonografisches Wörterbuch,

²⁸ Vgl. zum Folgenden: Altomonte, Martino, in: Allgemeines Künstlerlexikon (AKL), Bd. 2, S. 440–442, Leipzig 1986.

²⁹ Altomonte erhielt 1721 für jedes Bild 200 fl. Vgl. ÖKT I, S. 391, Fußn. 789.

³⁰ „Den 13. April seyndt Signor Diego Francisco Carlon Stukhadorem, wegen der neuen Stukhador arbeit auf dem Saall accordiertermassen bezahlt worden 1650 fl.“ (Zitat nach ÖKT XLIII/1, S. 390, Fußn. 784).

³¹ Vgl. ÖKT XLIII/1, S. 387.



Kaisersaal – Blick auf den Eingangsbereich mit Rudolf I.

das immer wieder erweitert und neu herausgegeben zu einer der wichtigsten Quellen für Kunst und Kultur des Barocks wurde.³²

Die Gemälde der Habsburger-Kaiser sind ca. 330 cm hoch und zwischen 120 und 170 cm breit. Das Porträt des Gründers der Dynastie, Rudolf I., wurde durch eine aufwändigere Rahmung hervorgehoben: Über dem Stuckrahmen ist ein kreisrundes Medaillon mit einer Fama oder Gloria angebracht, an deren Posaune ein Doppeladlerwappen hängt. In ihrer rechten Hand hält sie einen Lorbeerkranz als Symbol des Sieges. Zwei vollplastische weibliche Stuckfiguren flankieren das Bild: Links sitzt Ecclesia als Symbol des Papsttums mit Tiara, Kelch, einem offenen Buch und Schlüssel; die rechte Frauenfigur symbolisiert mit Reichskrone und Szepter das Kaisertum. Die Abfolge der Herrscher beginnt mit Rudolf I. und führt in einer über den Saal verlaufenden Zick-Zack-Bewegung bis hin zu Karl VI., in dessen Regierungszeit die Bilder gemalt wurden.

Von Altomonte wurde erwartet, Habsburger entsprechend der Tradition des Herrscherporträts zu malen, die durch Gesicht, Gestalt und Symbole klar erkennbar waren. Diese Erkennbarkeit war durch eine Vielzahl von Darstellungen (Münzen, Bildern, Statuen) gesichert, die viele Künstler im Dienst des Hauses Österreich seit der Renaissance geschaffen hatten. Spätestens seit Maximilian I. legten die Herrscher größten Wert auf die Darstellung ihrer selbst, ihrer Familie und der Ahnen.

Ein grundlegendes Werk für die Habsburger-Ikonologie sind die *Austriacae Gentis Imagines* des Hofkünstlers Francesco Terzio, die 58 Bildnisse von Mitgliedern des Hauses Österreich enthalten und zwischen 1558 und 1571 entstanden sind. Die Serie wurde von Gaspare Uccello (Osello, de Avibus) in Kupfer gestochen.³³ Dieses Werk, das sich bis etwa 1700 großer Beliebtheit erfreute und zahlreiche Nachfolger fand, ist auch in der Stiftsbibliothek vorhanden.

³² Cesare Ripa: *Iconologia ovvero Descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Rom 1593. – In der Stiftsbibliothek befindet sich eine italienische Ausgabe von 1645 und eine französische von 1698.

³³ Stefania Seccareccia: *La Serie delle Austriacae Gentis Imagines di Gaspare Osello*, in: *Rassegna di studi e di notizie*, Bd. 22 (1998), S. 403–420 und Bd. 23 (1999), S. 179–222.



Rudolf I.

Damit soll nicht behauptet werden, dass (vor allem) die Herrscher des Mittelalters tatsächlich so ausgesehen haben, wie sie später dargestellt wurden.³⁴ Auch bei Späteren muss man das Wechselspiel von erwünschter herrschaftlicher Erscheinung (also Idealisierung) und Erkennbarkeit bzw. Individualität in die Überlegung miteinbeziehen. Für den zeitgenössischen Betrachter war es jedenfalls entscheidend, den jeweiligen Kaiser in seiner herrschaftlichen Bedeutung erkennen zu können.³⁵

Altomonte griff allerdings nicht auf Terzio zurück, sondern benutzte jüngere Literatur (die ihrerseits teilweise Terzio fortführte) und Gemälde anderer Maler (oder Stiche davon) als Vorlagen: Für die Gesichter der Herrscher bis Maximilian benutzte er Kupferstiche nach dem Fuggerschen „Ehrensiegel“ von Siegmund von Birken (1668), für die Figuren der Herrscher

³⁴ Schon Schramm weist auf die Schwierigkeit der Quellenlage im Mittelalter hin: „Hier muß nun von vornherein gesagt werden, daß denjenigen eine Enttäuschung erwartet, der hofft, aus den frühmittelalterlichen Bildern eine auch nur annähernd so deutliche Vorstellung von dem Aussehen der Kaiser zu bekommen, wie sie für uns seit der Renaissance (...) selbstverständlich ist.“ (Percy Ernst Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. I. Teil: Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts (751–1152)*, Berlin 1928, S. 5).

³⁵ Zum Herrscherporträt vgl. Theresia Hauenfels: *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern* (Angewandte Kulturwissenschaften Wien, Bd. 3), Wien 2005. Da bes. S. 69–82.

und ihre Tracht griff er auf Johann Jakob Schrenck von Notzing (1601), die Stichserie von Matthias von Somer sowie die kurz davor erschienene „Politica Austriaca“ des P. Gerardus Hillebrand zurück. Die Gesamtanordnung, der Architekturhintergrund, die Darstellung der Insignien und Podeste sowie der Ausblick auf historische Szenen ist bei Johannes Adam Xaver Schad (*Effigies Ducum et Regum Hungariae*, 1687) weitgehend vorgebildet.³⁶ Bei jüngeren Herrschern orientierte sich Altomonte an Porträts berühmter Maler wie Tizian (Karl V.), Hans von Aachen (Rudolf II.), Van Dyck (Ferdinand III.), Bartholomäus Kilian (Leopold I.) und Frans von Stampart (Karl VI.). Das Gebet zum Kruzifix auf dem Bildnis von Ferdinand II. ist einem zeitgenössischen Gebetszettel entnommen.³⁷ Die erhaltenen Vorzeichnungen belegen die genauen Vorbereitungen Altomontes.³⁸

Die erwähnten literarischen Quellen finden sich noch heute in der Stiftsbibliothek. Es ist anzunehmen, dass der Auftraggeber (der Abt bzw. das Stift) sie dem Künstler für die Arbeit im Kaisersaal zur Verfügung gestellt hat. Die Aufgabe an sich war für ihn nichts Neues: Schon als Hofmaler König Johann III. Sobieskis hatte er in Warschau Serien von Herrscherporträts gemalt. Trotz aller Gebundenheit an die Vorlagen fand Altomonte Raum zu persönlichem Ausdruck. Er verfolgte das „barocke Dekorationsprinzip der Einheitlichkeit im allgemeinen bei größtmöglicher Varietät im einzelnen“ und wählte aus seinen Vorlagen so aus, dass er eine „möglichst große Varietät der Erscheinung“ bieten konnte.³⁹ Die Wirkung der in dunklen, aber leuchtenden Farben gehaltenen Bilder ist im hellen Saal ausgesprochen festlich und dekorativ.

Es ist nicht bekannt, ob Altomonte auch die Emblemata und Devisen unter den Bildern selbst geschaffen oder einen Fachmann dafür zugezogen hat. Aurenhammer zieht dafür Martino Altomontes jüngsten Sohn Franz Lorenz in Erwägung, der Münzschnneider und Medailleur war,⁴⁰ laut Allgemeinem Künstlerlexikon heiratet dieser aber 1721 in Wien und arbeitet dort „langjährig“ (1716–1726?) als „Eisenschnneider“, kommt demnach für die Arbeit in Kremsmünster nicht in Frage.⁴¹

1.5 Emblemata

Kurzgefasste Lebensregeln oder Wahlsprüche sind mit berühmten Persönlichkeiten schon seit der Antike verbunden. Zu den bekanntesten zählt das „Festina lente“ (bzw. auf Griechisch „σπεῦδε βραδέως“) von Kaiser Augustus oder die Sentenz „Vita vigilia est“, die sich bei Plinius maior (nat. hist. 1,19) findet. Dieser Brauch setzt sich im Mittelalter fort. Dabei bleibt meist die Herkunft dieser Sprüche offen: Haben ihre Träger sie selbst formuliert oder gewählt, wurden sie ihnen von Späteren zugeschrieben, handelt es sich in bestimmten Fällen ursprünglich vielleicht um einen Schlachtruf, mit dem Ziel, die Anhänger anzuspornen, oder hat ein Geschichtsschreiber eine prägnante Äußerung über die Vita geschrieben?

Mit der Renaissance griff zunehmend Interesse an diesen Formulierungen um sich, die (wie teilweise auch schon vorher) mit Bildern und manchmal Epigrammen kombiniert wurden.

³⁶ Nach Hans Aurenhammer: Martino Altomonte. Mit einem Beitrag von Gertrude Aurenhammer „Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker“. Wien 1965, S. 45, bes. die Fußn. 14–15, in denen sich die genauen Quellenangaben für Altomontes Vorlagen finden.

³⁷ Aurenhammer, Altomonte, Fußn. 16 zu S. 45.

³⁸ Aurenhammer, Altomonte, S. 45–46.

³⁹ Aurenhammer, Altomonte, S. 46.

⁴⁰ Aurenhammer, Altomonte, S. 42. – Er lässt Franz Lorenz auch 1721 die Tochter eines Fleischhauers aus Kremsmünster heiraten (ohne Quellenangabe – Auch im Trauungsbuch der Pfarre Kremsmünster findet sich dafür kein Hinweis).

⁴¹ Altomonte, Franz Lorenz, in: Allgemeines Künstlerlexikon (AKL), Bd. 2, S. 440, Leipzig 1986.

Das Entstehungsjahr der neuen Kunstgattung des Emblems ist 1531, als die Erstausgabe von Andrea Alciatis *Emblematum liber* von Heinrich Steyner in Augsburg herausgegeben wurde. Der deutsche Humanist Konrad Peutinger ließ Epigramme, die Alciati aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt und 1529 in Basel ediert hatte, mit Holzdrucken und Überschriften versehen neu herausgeben, sodass die neue Form nun aus drei Teilen bestand: Überschrift, Bild und poetischer Text (Lemma, Icon und Epigramm).⁴²

Nach der Definition des Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte ist ein Emblem ein *mixtum compositum* aus Devise und Icon, wozu noch ein Epigramm gehören kann.⁴³ Die Devise (griech. λήμμα, lat. *vocalium signum* oder *inscriptio*, ital. *motto*) ist eine kurze lateinische, seltener auch griechische Formulierung, die eine ethische Forderung, eine Lebensregel oder einen Wahlspruch enthält. Das Icon (griech. εἰκόν, lat. *pictura*) ist der bildliche Teil des Emblems, für den es keine klaren Vorgaben gibt. Das Epigramm (griech. ἐπίγραμμα, auch lat. *subscriptio*) hat die Aufgabe, die Kombination von Lemma und Icon zu erklären.

Bei Wolfgang Kilian⁴⁴ findet sich 1623 erstmals in einer Habsburger-Genealogie die Kombination von Devise, Icon und Kaiserbild, wie sie später in Bamberg oder in Kremsmünster zur Raumgestaltung verwendet wurde.⁴⁵

Die neue Kunstgattung brachte bis ins 18. Jahrhundert hinein (zumindest) fast 2000 Buchtitel hervor.⁴⁶ Dann aber erlosch das Interesse daran. Abgesehen von Auflistungen und Nachdrucken alter Emblem-Bücher findet sich daher nach 1800 keine Literatur, die ausführlicher auf einzelne kaiserliche Devisen einging (ausgenommen die Buchstabenfolge AEIOV von Friedrich IV. und Karls V. Devise „plus ultra“).⁴⁷

Die folgende Interpretation der Emblemata und Devisen aus dem Kaisersaal ist daher zwangsweise unvollständig und muss sich manchmal auf Vermutungen einlassen. Die Kaiserbilder werden nicht näher behandelt, es sei denn, es gibt ein historisch interessantes Bild im Bild, das eine kurze Erläuterung verdient. Eine historische Würdigung der dargestellten Habsburger liegt nicht in der Absicht dieser Arbeit und füllt im Übrigen schon Bibliotheken.⁴⁸

Die Übersetzungen verantwortet – soweit nicht anders angegeben – der Autor.

42 Der „*Emblematum liber*“ von 1531 mit Einleitung, Kommentar und englischer Übersetzung der Epigramme ist unter folgender Internet-Adresse leicht zugänglich: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31a001> [26.03.2023].

43 William S. Heckscher / Karl August Wirth: *Emblem und Emblem buch*. In: RDK, V, 85–258. Im Internet: https://www.rdklabor.de/wiki/Emblem,_Emblembuch [11.04.2023].

44 Wolfgang Kilian: *Serenissimorum Avstriae Dvcm, Archidvcm, Regvm, Imperatorvm Genealogia: A Rvdolpho I. Habsburgensi, Cæsare, ad Ferdinandvm II. Rom. Imp. semper Augustum, &c. Augustæ Vindelicorum: sumptibus Wolfgangi Kiliani. typis Lucæ Prætorii Augustani, 1623.*

45 Herbst, *Ikonomie*, S. 242–243.

46 Lieselotte Caithaml: *Drei dem habsburgischen Herrscherhaus gewidmete Emblem bücher der Grazer Jesuiten aus den Jahren 1609, 1618 und 1631*, in: *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark* (1992), S. 337–353, dort: S. 337 (mit Verweis auf Mario Praz: *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Rom 1975).

47 Eine Auflistung der Habsburger-Devisen bietet W. de Porta: *Devisen und Motto der Habsburger*, Wien 1887. – Gute Hinweise bietet Peter Diem: *Wahlsprüche und Sinnsprüche aus Österreichs Geschichte*. Im Internet: <http://peter-diem.at/History/devisen.htm> [02.05.2023].

48 Für einen schnellen Überblick eignet sich u.a. Wilhelm Knappich: *Die Habsburger-Chronik*, Salzburg 1986, der zu allen Habsburgerherrschern Kurzbiographien anbietet.

2. Kaiserbilder, Devisen und Icones

2.1 Rudolf I. (reg. 1273–1291)

Nördliche Schmalseite, Eingangswand

Maße: 3,30 x 1,60 m

Devise im Kaisersaal: VTRVM LVBET – Was (von beiden) beliebt.

Emblem: Geharnischter Arm, Faustkolben und Ölzweig haltend.

Bildnis: Ganzfiguriges Porträt von Rudolf I. mit Reichskrone auf dem Haupt, Reichsapfel in der linken Hand, Kruzifix in der rechten Hand. Rechts im Hintergrund sieht man Rudolf, der sein Pferd einem Priester mit dem Allerheiligsten überlässt. Links unten bezeichnet „Martino Altomonte F: 1721.“ Wie schon oben erwähnt, ist das Bild durch Positionierung und Umrahmung besonders hervorgehoben.

Das Kruzifix in der rechten Hand verweist auf die Wahl Rudolfs zum deutschen König, wie sie in der „Continuatio Althahensis“⁴⁹ geschildert ist: Rudolf habe von den Fürsten sofort den Treueeid eingefordert, da aber kein Szepter vorhanden war, hätten sich diese zuerst geweigert. Er habe dann das Kreuz ergriffen und gesagt: „Ecce signum, in quo nos et totus mundus est redemptus; et hoc signo utamur loco sceptri.“ (Das ist das Zeichen, in dem wir und die ganze Welt erlöst wurden; dieses wollen wir an Stelle des Szepters verwenden). Es ist eine der Erzählungen, die Rudolfs Frömmigkeit betonen.

Auch das **Bild im Bild** weist in dieselbe Richtung: Rudolf überlässt sein Pferd einem Priester mit dem Allerheiligsten. Vielfach dargestellt und literarisch verarbeitet⁵⁰ gehört diese Darstellung zu den bekanntesten Erzählungen über Rudolf I. Als erster erzählte sie um 1340 Johannes von Winterthur,⁵¹ bald wurde sie immer detaillierter ausgeschmückt: Graf Rudolf kam mit seinem Gefolge zu einem Wildbach; dort stand ein Priester mit dem Altarssakrament und wagte es nicht, den reißenden Bach zu überschreiten. Da sprang der Graf von seinem Pferd und ließ den Priester über das Wasser reiten. Als dieser das Pferd dem Grafen zurückgeben wollte, sagte Rudolf, er sei unwürdig, jemals wieder jenes Pferd zu besteigen, das den Schöpfer getragen habe. Kurz darauf kam Graf Rudolf zu einem Einsiedler und dieser weissagte ihm, ihm werde hohe Ehre zuteilwerden, weil er dem heiligen Sakrament Ehrfurcht erwiesen habe. So stellt die Geschichte eine unmittelbare Beziehung zwischen Rudolfs Frömmigkeit und seiner Wahl zum König her.

Interpretation:

Harnisch, Faustkolben und Ölzweig: In der Hand des Herrschers liegen Krieg und Frieden. Wann aber ist Krieg gerechtfertigt oder sogar unabwendbar, unter welchen Bedingungen kann Frieden herrschen? Antworten findet der mittelalterliche Herrscher in Denkmustern, die auf die Antike zurückgehen.

Die Formulierung der Devise erinnert an einen Bericht bei Livius, wo eine römische Gesandtschaft den Karthagern wegen der Einnahme der Stadt Sagunt durch Hannibal im Jahre

⁴⁹ Die Continuatio Althahensis ist eine Fortsetzung der Annalen des Hermann von Niederaltaich, publiziert in den Monumenta Germaniae Historica: Ph. Jaffé (MGH SS, 17), 1861, 408–416, dort S. 408.

⁵⁰ Vgl. z.B. Schillers „Der Graf von Habsburg“.

⁵¹ Friedrich Baethgen / Carl Brun (Hrsg.): Chronica Iohannis Vitodurani (MGH SS rer. Germ.N.S. 3), 1924, S. 21.

218 v. Chr. den Krieg in Aussicht stellt: „Vobis bellum et pacem portamus; utrum placet sumite“ (Wir bringen Krieg und Frieden; nehmt, was ihr wollt!).⁵²

Aulus Gellius erzählt eine ähnliche Geschichte (oder dieselbe anders): Der römische Feldherr Q. Fabius schrieb demnach den Karthagern, er habe ihnen einen Speer (hasta) und einen Heroldsstab (caduceus) geschickt, Zeichen für Krieg oder Frieden; sie sollten wählen, was von beiden sie lieber wollten (utrum vellent, eligerent).⁵³

Das Imperium und die Macht über Krieg und Frieden gehören in römischer Sicht untrennbar zusammen, rechtfertigende Äußerungen finden sich bei vielen antiken und mittelalterlichen Autoren, bei Vergil ist diese Vorstellung klassisch formuliert ist: „Tu regere imperio populos, Romane, memento, (hae tibi erunt artes), pacique imponere morem, parcere subiectis et debellare superbos.“⁵⁴

Der Herrscher darf freilich nicht aus Willkür handeln. Das oberste Ziel ist die Sicherung des Friedens, der Krieg nur eine Notmaßnahme zu dessen Bewahrung. Im Hintergrund steht die Idee des „gerechten Krieges“, die später vor allem bei Cicero ausformuliert wird:⁵⁵ Der Staat – und nur der Staat! – darf nach bestimmten Regeln, falls Verhandlungen zu keinem Ergebnis führen, wie ein Richter oder Exekutor auf erlittenes Unrecht reagieren, den verletzten Rechtszustand wiederherstellen (restitutio) und die Wiedergutmachung von Schäden einfordern (repetitio). Zugleich gilt aber: Das Ziel muss immer sein, ohne Ungerechtigkeit in Frieden zu leben (ut sine iniuria in pace vivatur).

⁵² Liv. 21,18,13.

⁵³ Aul. Gell. noct. Att. 10,21.

⁵⁴ Verg. Aen. 6,851–853: Du, Römer, mache es zu deiner Aufgabe, die Völker durch ein Imperium zu regieren – dies wird deine Kunst sein – und eine Friedensordnung zu schaffen, die Unterworfenen zu schonen und die Überheblichen niederzukämpfen (Übers: Johannes Götte [1994]).

⁵⁵ De officiis 1,11,34 ff. und De re publica 3,34,35.



Augustinus übernimmt die römische Vorstellung, schärft in manchen Punkten nach und wird (auch diesbezüglich) prägend fürs Mittelalter. Unter anderem formuliert er, dass ein Krieg nur dann gerecht sein kann, wenn er der Wiederherstellung eines gerechten Friedens dient (iustus finis). Es geht nicht um die Vernichtung des Gegners, sondern um ein zukünftiges Leben in Frieden,⁵⁶ der für ihn das höchste irdische Gut ist.⁵⁷

Während die Verantwortung für Krieg und Frieden bei Cicero noch beim Staat im Allgemeinen liegt, geht sie später auf die Kaiser (oder die sonstigen Herrscher) über, deren Macht im Mittelalter durch das Gottesgnadentum weiter überhöht wird.

Der Herrscher darf aber nicht nur auf äußere Bedrohung reagieren, er muss sein Land vorausschauend schützen. Das meint das Sprichwort „Si vis pacem, para bellum“ (Willst du Frieden, bereite dich auf den Krieg vor). Ähnliches findet man schon bei Plato, Cicero oder Cornelius Nepos.⁵⁸ Eine Formulierung, die dem Sprichwort sehr nahekommt, findet sich um 400 n. Chr. beim römischen Militärschriftsteller Vegetius: „Qui desiderat pacem, bellum praeparat“ („Wer Frieden wünscht, bereitet Krieg vor“).⁵⁹

2.2. Albrecht I. (reg. 1298–1308)

Westliche Längsseite

Maße: 3,30 x 1,20 m

Devise im Kaisersaal: FVGAM VICTORIA NESKIT – Der Sieg kennt kein Zurückweichen.

⁵⁶ Aug. civ. 15,4: Bellum suscipitur, ut pax habeatur (Krieg wird begonnen, um Frieden zu haben).

⁵⁷ Aug. civ. 19,11: Tantum est enim pacis bonum, ut etiam in rebus terrenis atque mortalibus nihil gratius soleat audiri, nihil desiderabilius concupisci, nihil postremo possit melius inveniri. (Das Gut des Friedens ist derart groß, dass auch im Bereich der irdischen und vergänglichen Dinge nichts lieber gehört, nichts sehnlicher begehrt und letztendlich auch nichts Besseres gefunden werden kann. – Übers: Wilhelm Thimme [2007]).

⁵⁸ z.B. Nepos, Epaminondas 5,4.

⁵⁹ Vegetius, De re militari, Vorw. zum 3. Buch.



Wahlspruch: Quod optimum, idem iucundissimum – Das Beste ist gleichzeitig das Angenehmste.

Sowohl Devise als auch Wahlspruch gelten als erfunden.⁶⁰ Gelegentlich wird Albert I. auch die Devise von Albert II. („Tolle moras“) zugeschrieben (z.B. im Kaisersaal von Bamberg).

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

Bildnis: Ganzfiguriges Porträt im Harnisch, Reichskrone auf dem Haupt und Szepter in der linken Hand.

Interpretation:

Das Bild bringt zum Ausdruck, dass auch eine zahlenmäßig unterlegene Einheit gegen eine militärische Übermacht siegen kann (1 Feldzeichen gegen 5 Lanzen spitzen), wenn sie ausreichend Mut beweist. Nicht zufällig handelt es sich um ein römisches Feldzeichen (signum). Als Symbole für ihren Kampfesmut führten die Legionen der römischen Republik auf ihren signa Tiersymbole (Eber, Stiere, Wölfe usw.), später wurden diese durch den Adler (aquila) ersetzt. In der Kaiserzeit übernahmen die Römer außerdem den draco, einen stilisierten Drachenkopf. Wie diese Raubtiere also sollten die Soldaten kämpfen, ohne an Flucht zu denken. Vielleicht will das Bild auch berühmte Szenen aus der römischen Geschichte in Erinnerung rufen, wo durch den Mut einzelner eine feindliche Übermacht ins Wanken gebracht wurde, wie etwa bei der Verteidigung von Capua gegen Hannibal: Drei römische Offiziere warfen nacheinander ihre Feldzeichen mitten unter die punische Übermacht und rissen durch ihren Angriff die ganze Legion mit, sodass die Feinde zurückgeschlagen werden konnten.⁶¹

2.3 Albrecht II. (reg. 1438–1439)

Östliche Längsseite

Maße: 3,30 x 1,20 m

Devise im Kaisersaal: TOLLE MORAS – unverzüglich, ohne Aufschub.

Weitere Devisen:

Amicus optima vitae possessio – Ein Freund ist des Lebens bestes Gut.⁶²

Integer vitae scelerisque purus – Rein im Leben und frei von Schuld (Kaisersaal Bamberg, Horaz c. 1,22).

Emblem: Geharnischter Arm, einen Wurfpeil abschießend.

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

⁶⁰ So Alphonse Lhotsky: Geschichte Österreichs seit der Mitte des 13. Jahrhunderts (1281–1358), Wien 1967, S. 43. – Erstmalige Zuschreibung durch Ottavio da Strada: De vitiis imperatorum, Frankfurt 1615, S. 449.

⁶¹ Valerius Maximus 3,2,20.

⁶² Austria-Forum: https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Albrecht_II._%28HRR%29 bzw. Wikipedia-Art. Albrecht II (HRR) [beides 25.04.2023].

Interpretation:

Tolle moras ist den Pharsalia von Marcus Annaeus Lucanus entnommen. Dort heißt es: „Tolle moras, semper nocuit differre paratis“ (Handle unverzüglich, Vorbereitetes aufzuschieben bringt immer Schaden).⁶³ Die personifizierte Roma (Stadt Rom) erscheint Caesar in der Nacht, warnt ihn vor den Schrecken des Krieges und versucht, ihn davon abzuhalten, den Fluss Rubicon zu überqueren. Vergeblich! Ein gewisser Curio feuert ihn noch an, Richtung Rom zu marschieren und die Macht zu ergreifen.

Mag Lucanus vielleicht auch die militärische Kraft Caesars bewundert haben, ist diese Aufforderung doch eingebettet in eine unverhohlene Kritik des Krieges und seiner Gräuelt. Dieser Hintergrund wird dem Emblematiker (oder gar dem Kaiser) vielleicht nicht bewusst gewesen sein, sehr wohl aber dem gebildeten Betrachter.

Sehr nahe an der Formulierung ist auch Silius Italicus, wo sich in seinem Epos Punica folgender Vers findet: „Pelle moras; brevis est magni fortuna favoris“ (frei: Zögere nicht, kurz nur bietet sich die Chance auf großen Ruhm). Die Göttin Juno, immer schon Feindin der Römer, wie die Aeneis lehrt, treibt Hannibal an, den Krieg zu eröffnen.⁶⁴

Vielleicht steht hinter der Formulierung auch die Vorstellung des Kairos, der personifizierten guten Gelegenheit. Diese Gottheit wurde als eilender nackter Jüngling mit Flügeln an den Knöcheln und langen Locken an Stirn und Schläfen dargestellt. Sein Hinterkopf ist kahl,

⁶³ Lucan. Phars. 1,281.

⁶⁴ Sil. Pun. 4,732.



man muss sofort zupacken, wenn er vorbeihuscht, von hinten ist er nicht mehr zu fassen.⁶⁵ Die Redensart „Die Gelegenheit beim Schopf packen“ geht auf diese Darstellung des Gottes zurück.⁶⁶

In dieser Weise versteht auch Florens Schonhooven die Devise, wenn er mit Berufung auf Plutarch zur Interpretation eine Geschichte über Alexander dem Großen anführt. Dieser sei gefragt worden, wie er in so kurzer Zeit die Welt erobert habe. Alexanders Antwort: „οὐδέν ἀναβαλλόμενος, id est nihil cunctando aut differendo“, auf Deutsch: Indem er nie gezögert und nie etwas aufgeschoben habe.⁶⁷

Bei Manilius begegnet die Vorstellung in einem medizinischen Kontext: „Mora saepe malorum dat causas“ (Ein zu später Eingriff lässt die Übel anwachsen).⁶⁸

Der Dichter Ovid wendet das Konzept schließlich auf den Liebeskummer an; wer den rechten Zeitpunkt in der Beziehung vorbeigehen lässt, um Schluss zu machen, muss damit rechnen, dass sich das seelische Leiden verschlimmert: „Principiis obsta, sero medicina paratur, cum mala per longas invaluere moras.“ („Wehret den Anfängen, zu spät wird das Heilmittel zubereitet, wenn erst das Übel durch zu langes Zuwarten stark geworden ist).⁶⁹

2.4 Friedrich III. (IV.)⁷⁰ (reg. 1452–1493)

Westliche Längsseite

Maße: 3,30 x 1,70 m

Devise im Kaisersaal: HIC REGIT ILLE TVETVR - Dieser regiert, jener schützt.

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

Bildnis: Ganzfiguriges Porträt im Harnisch, rudolfinische Hauskrone auf dem Haupt und Szepter in der linken Hand, Reichsapfel im Hintergrund.

Andere Devisen bzw. Sprüche:

Nulla virtus sine certamine – Keine Tugend ohne Kampf (Kaisersaal Bamberg).

⁶⁵ Poseidippos von Pella (3. Jh. v. Chr.) hat in seinen Epigrammen einen Dialog mit Kairos verfasst. Er bezieht sich dabei laut Pausanias auf eine Darstellung des Kairos durch den Bildhauer Lysippos in Olympia: „Wer bist du? – Ich bin Kairos, der alles bezwingt! – Warum läufst du auf Zehenspitzen? – Ich, der Kairos, laufe unablässig. – Warum hast du Flügel am Fuß? – Ich fliege wie der Wind. – Warum trägst du in deiner Hand ein spitzes Messer? – Um die Menschen daran zu erinnern, dass ich spitzer bin als ein Messer. – Warum fällt dir eine Haarlocke in die Stirn? – Damit mich ergreifen kann, wer mir begegnet. – Warum bist du am Hinterkopf kahl? – Wenn ich mit fliegendem Fuß erst einmal vorbeigeglitten bin, wird mich auch keiner von hinten erwischen, so sehr er sich auch bemüht. – Und wozu schuf euch der Künstler? – Euch Wanderern zur Belehrung.“ – Übers. Johannes Gründel, Art. Kairos. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd 5. Freiburg 1996, Sp. 1129–1131, ebd. – Das griechische Original des Textes findet sich in der Anthologia Graeca, XVI, 275 (Anthologia Graeca, Griechisch-Deutsch hrsg. von Hermann Beckby, München 1958).

⁶⁶ Lutz Röhrich: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten (Herder Spektrum 4800, Bd. 2), Freiburg u.a. 1999, S. 558.

⁶⁷ Emblemata Florentii Schoonhovii I. C. Goudani: Partim Moralia partim etiam Civilia; cum latiori eorumdem ejusdem Auctoris interpretatione; accedunt et alia quaedam Poëmatia in alijs Poëmatum suorum libris non contenta, Goudae 1618, S. 88.

⁶⁸ Manilius, Astronomica 4,575.

⁶⁹ Ovid, Remedia amoris 91–92.

⁷⁰ Er selbst nannte sich Friedrich III. und schloss mit dieser Zählung direkt an die Hohenstauffer an, wobei er seinen Urgroßonkel Friedrich den Schönen außer Acht ließ.

Telum virtus facit – Die Tapferkeit macht [aus allem] eine Waffe.⁷¹

AEIOV: Einen besonderen Platz nimmt die bekannte Vokalfolge AEIOV ein, die zahlreiche Deutungen erfahren hat (Alphons Lhotsky führt ca. 90 der über 300 bekannten Deutungen an!)⁷² und die Kaiser Friedrich III./IV. gleichsam als sein Markenzeichen verwendete: Sie findet sich auf fast allen Gegenständen, die dem Kaiser gehörten, aber auch an zahlreichen Bauwerken in Wien, Wiener Neustadt und Graz sowie in literarischen Quellen. Lange schien das Notizbuch des Herrschers den Schlüssel für das Rätsel anzubieten, dort findet sich nämlich die Auflösung: „Als erdreich ist Österreich underthan“, bzw. „Austrie est imperare orbi universo.“⁷³ Neues Licht auf diese Frage versuchte kürzlich Konstantin Moritz Langmaier zu werfen, der zu beweisen versucht, dass die einzige richtige Auflösung folgende ist: Amor Electis Iniustis Ordinor Ultor“ (frei übersetzt: „Geliebt von den Erwählten, gefürchtet von den Ungerechten“). Auch diese Version findet sich im Notizbuch, war aber ausradiert worden und deshalb lange schwer lesbar.⁷⁴

Als eigentliche Devise des Kaisers begegnet im Übrigen häufig „Rerum irrecuperabilium summa felicitas est oblivio“ (das höchste Glück ist das Vergessen der unwiederbringlichen Dinge. – Vgl. Johann Strauß: „Glücklich ist, wer vergisst ...“). Sie findet sich ebenfalls im Notizbuch, aber beispielsweise auch im Festsaal des Stiftes Ossiach und auf einer Steintafel in einer Ecke im zweiten Innenhof des „Alten Schlosses“ von Laxenburg. Diese Devise

71 Bei Lazarus Brunetti: *Austria Imperans Seu Imperatorum Ac Germaniae Regum Ex Serenissima Domo Austriaca Elogia Serenissimo Et Augusto Romanorum Regi Josepho Primo, Augustae Vindelicorum 1689*; üblicherweise ist es das Symbolum seines Vaters Ernst.

72 Alphons Lhotsky: AEIOV. Die „Devise“ Kaiser Friedrichs III. und sein Notizbuch. In: *Das Haus Habsburg*. Hrsg. von Hans Wagner u. Heinrich Koller: Aufsätze und Vorträge, Bd. 2, Wien 1971, S. 119–222, dort S. 172–177.

73 Karl Vocelka/Lynne Heller: *Die private Welt der Habsburger. Leben und Alltag einer Familie*, Graz 1998, S. 219. Vgl. aber die kritischen Bemerkungen von Lhotsky zu dieser Deutung (Lhotsky, AEIOV, S. 180–181)!

74 Konstantin Moritz Langmaier: Zur Devise Kaiser Friedrichs III. (1415–1493), in: *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark*, Graz 2022, S. 7–32. – Diese Stelle kannte auch schon Lhotsky (AEIOV, S. 181–183), hielt aber einen gewissen Nicolaus Petschacher aus Krain für den Autor dieser Deutung, die Deutung selbst für eine unter vielen.



lehnt sich an Senecas „iniuriarium remedium est oblivio“ (Heilmittel für Unrecht ist das Vergessen) an.⁷⁵

Interpretation:

Das Buch regiert, das Schwert schützt. Welches Buch? Ein erster Gedanke: Das Gesetzbuch. Im Stiegenhaus des Wiener Justizpalastes sitzt Iustitia mit Schwert und Buch. Jenseits der Mythologie ist es der Staat, der dem Recht notfalls mit Gewalt zur Durchsetzung verhelfen muss. Das würde in diesem Fall bedeuten: Die Gesetze schützen die Ordnung, der Kaiser setzt die Gesetze durch.

Diese Deutung kann sich auf antike Traditionen berufen: Für Plato kann ein Staat ohne Gesetze nicht funktionieren, und schon Hesiod schrieb: „Dazu ward ja den Herrschern Verstand, dass jedem Gekränkten / In der Versammlung sie wüssten Ersatz vollauf zu erwirken“.⁷⁶ Da es zu diesem Zeitpunkt bekanntlich keine Trennung von Exekutive, Legislative und Judikative gab, war der Monarch auch oberster Richter. Steht der Kaiser über dem Gesetz oder ist er daran gebunden? Für einen christlichen Kaiser sollte jedenfalls gelten, was Ambrosius an Kaiser Valentinianus geschrieben hat: „Was du anderen vorgeschrieben hast, hast du auch dir vorgeschrieben: Denn der Kaiser bringt die Gesetze ein, die er selbst als erster einhalten soll“.⁷⁷

Vielleicht aber sollte man mit Ernst Kantorowicz⁷⁸ in dem Buch eher ein Symbol für die Wissenschaften und Künste sehen: Für ihn charakterisieren Bild und Devise Friedrich III./IV. schon als typischen Herrscher der Renaissance, dessen virtus darin besteht, sowohl ein Mensch der Tat als auch der Bildung zu sein und in diesem Sinne mit Schwert und Buch seine Länder zu regieren. Er verweist auch auf eine andere Darstellung in den „Symbola heroica“ des Claude Paradin⁷⁹ mit dem Motto „Ex utroque Caesar“ (durch beides Herrscher), wo Caesar bzw. der Kaiser breitbeinig über der Weltkugel steht und in seinen Händen Schwert und Buch emporhält. Waffen und Wissen: Auf beides muss sich der Herrscher verstehen, beides sind komplementäre Mittel der Machtausübung.

Diese Deutung wird durch eine etwas jüngere Darstellung bei Gabriel Rollenhagen⁸⁰ bestätigt: Das Bild zeigt den Herrscher mit Schwert und Buch, das Motto lautet wieder „in utroque Caesar“ (durch beides Herrscher), im Text heißt es: „Artibus ac Armis ab utrisque ego Caesar in orbe dicor, erunt artes armaque noster amor“ (Durch beides, Wissen und Waffen, werde ich Herrscher in der Welt genannt, den Wissenschaften und dem Kriegshandwerk gilt meine Liebe).

⁷⁵ Seneca, Ep. 94,28.

⁷⁶ Hesiod, Theogonia, V. 88–89: τοίνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὔνεκα λαοῖς / βλαπτομένοις ἀγορήφι μετὰ τροπὰ ἔργα τελεῦσι / ῥηδῖως, ... – Übersetzung nach H.Gebhardt bearbeitet von E.Gottwein.

⁷⁷ Ambrosius, ep. 21: Quod praescipsisti aliis, praescipsisti et tibi: Leges enim imperator fert, quas primus ipse custodiat.

⁷⁸ Ernst Kantorowicz: On Transformations of Apolline Ethics, in: Selected Studies, Locust Valley, NY, 1965, S. 399–408.

⁷⁹ Paradin, Claude: Symbola heroica. Devises héroïques, Antverpiae: Ex officina C. Plantini, MDLXVII [1567], dort S. 284.

⁸⁰ Gabriel Rollenhagen: Nucleus emblematum selectissimorum: quae Itali vulgo impresas vocant: priuata industria, studio singulari, vndiq[ue] conquisitus, non paucis venustis inuentionibus auctus, additis carminib[us] illustratus, Köln 1611, S. 115.

2.5 Maximilian I. (reg. 1508–1519)

Westliche Längsseite

Maße: 3,30 x 1,70 m

Devise im Kaisersaal: PER TOT DISCRIMINA – Durch so viele Schwierigkeiten.

Weitere Devise: Tene mensuram et respice finem – Halte Maß und bedenke das Ende (Kaisersaal Frankfurt am Main).

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

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

Bild im Bild: Im Jahre 1484 war Kaiser Maximilian der Überlieferung nach auf Jagd in der Martinswand. Bei der Verfolgung einer Gams verstieg er sich in der Felswand, sodass er weder vor noch zurück konnte und nur auf einem schmalen Felsvorsprung Halt fand. Zwei Tage und zwei Nächte harnte er dort aus. Am dritten Tag wurde er auf wundersame Weise von einem Bauernjungen gerettet, welcher ihn über einen Jägersteig ins Tal führte. Mit Jubel wurde der Kaiser im Tal vom Volk empfangen. Der Retter verschwand daraufhin spurlos im dichten Gedränge des Volkes.⁸¹

Interpretation:

Das Emblem zeigt den Reichsapfel, eine Weltkugel mit aufgesetztem Kreuz (Globus cruciger). Er ist ein Symbol für die Weltherrschaft des Kaisers, das Kreuz zeigt das Bekenntnis zum christlichen Glauben.

Das Rad ist eine uralte Metapher für die *conditio humana* (die menschliche Existenz), die die Unsicherheit und Wechselhaftigkeit des Lebens ins Bild setzt. Weithin bekannt ist heute das Rad der Fortuna aus den *Carmina Burana* von Carl Orff. Im Codex Buranus, jener Handschrift, die die *Carmina Burana* enthält, findet sich eine Miniatur, die das Rad der Fortuna darstellt: Die Schicksalsgöttin sitzt als *Imperatrix mundi* (Gebieterin der Welt) in der Radmitte. Auf dem Radkranz sind Aufstieg, Inthronisierung und Fall eines Königs dargestellt. Die einzelnen Schicksalsstationen sind durch Beischriften erklärt: *regnabo* (ich werde König sein); *regno* (ich herrsche); *regnavi* (ich habe regiert, ich habe die Krone verloren); *sum sine regno* (ich habe keine Macht mehr). Auf Maximilians Rad allerdings sind nur Schwerter und Streitkolben, sein Schicksal also hält nichts als eine Folge von kriegerischen Auseinandersetzungen bereit und entspricht insofern inhaltlich der Devise „*per tot discrimina*“.

Die Symbolik des Granatapfels ist vielschichtig. Er ist ein Symbol für Leben und Fruchtbarkeit, aber auch für Macht (ähnlich dem Reichsapfel) und (in Erinnerung an den Persephone-Mythos) für den Tod. Weil die süßen Kerne durch eine harte Schale geschützt sind oder bittere und süße Kerne sich mischen, weist er außerdem darauf hin, dass es im Leben nichts

⁸¹ Internetquelle: Art. Kaiser-Maximilians-Grotte (<https://de.wikipedia.org/wiki/Kaiser-Maximilians-Grotte>) [25.04.2023].

Gutes ohne Übel, nichts Süßes ohne Bitteres gibt (so in zwei Emblemen mit Granatäpfeln: *sunt mala mixta bonis; und: et dulciter acce temperabis*).⁸²

Das Attribut des Granatapfels verwendet Dürer in seiner Darstellung der Ehrenpforte und des Triumphzuges von Kaiser Maximilian I. sowie auf dem wohl bekanntesten Bild des Kaisers, das Dürer von ihm in dessen Todesjahr 1519 gemalt hat: Dort hält der Kaiser einen teilweise aufgeschlitzten Granatapfel in der linken Hand. Dieses Bild hängt heute im Kunsthistorischen Museum in Wien, auf dessen Internetseite sich der folgende interessante Hinweis findet: „Einer alten Überlieferung zufolge soll die Frucht an die 1492 erfolgte Eroberung Granadas durch Ferdinand von Aragon, den Schwiegervater seines Sohnes Philipp, erinnern.“⁸³ Die Reconquista, die Rückeroberung der Iberischen Halbinsel, endet am 2. Jänner 1492 mit der Übergabe der Schlüssel der Alhambra von Granada an die „katholischen Könige“, die spanischen Monarchen Isabella I. von Kastilien und Ferdinand II. von Aragón. Granada aber trägt einen teilweise aufgeschlitzten Granatapfel im Wappen. Auch das Wappen von Spanien zeigt nach wie vor dieses Symbol. Maximilian hat noch erlebt, dass sein Nachfolger Karl V. 1516 als Carlos I. der erste König von Spanien (genauer: der Königreiche von Kastilien, León und Aragón in Personalunion) wurde und damit die Früchte von Maximilians Heiratspolitik ernten konnte.

Die Devise „*Per tot discrimina*“ ist unschwer als Vergil-Zitat erkennbar. Aeneas, der mit wenigen Gefährten dem Untergang Trojas und zuletzt auch einem fürchterlichen Sturm entronnen ist, versucht die Seinen zu ermutigen: „Schweres habt ihr erduldet. Ein Gott wird auch dieses beenden. / (...) Rafft denn zusammen den Mut! Lasst fahren Angst und Betrübnis! / (...) Durch ein Wechselgeschick, so manchen Wandel der Dinge (*per varios casus, per tot discrimina rerum*) / Streben wir Latium zu ...“⁸⁴ Einige Verse später wird

⁸² Über das Symbol des Granatapfels s. Rafael García Mahiques: *Flora Emblematica. Aproximación descriptiva del código iconico* (tesis doctoral), Valencia 1990/91, ab S. 274. Die Zitate s. dort S. 285–287.

⁸³ Guido Messling [26.6.2017], Internetseite: <https://www.khm.at/objektdb/detail/617/> [08.05.2023].

⁸⁴ Vergil, *Aen.* 1,200 ss. – Übers. Emil Staiger (Vergil: *Aeneis*, dtv 2150, München 1985 – Unveränderter Nachdruck der Artemis-Ausgabe von 1981).



ihm Venus erscheinen, seinem Bemühen trotz vieler Rückschläge letztlich Erfolg und für seine Nachfolger Herrschaft „ohne Grenzen in Zeiten und Räumen, also eine Herrschaft ohne Ende“ verleihen.⁸⁵

Maximilian kannte mit Sicherheit diesen Kerntext des römischen Selbstverständnisses, da er gute Lehrer hatte und humanistisch gebildet war. So wie das Schicksalsrad für den „pius Aeneas“ vielerei „discrimina“ bereithielt, erging es auch Maximilian in seinem privaten und politischen Leben. Es wäre interessant herauszufinden, ab wann diese Devise in Verwendung war und in welchem Ausmaß sich Maximilian mit dieser und vielleicht auch mit Aeneas, um dessen Worte es sich ja handelt, identifiziert hat.

2.6 Karl V. (reg. 1520-1556)

Westliche Längsseite

Maße: 3,30 x 1,50 m

Devise im Kaisersaal: PLVS VLTRA - über alle Grenzen hinaus.

Emblem: Die Säulen des Herkules.

Bildnis: Ganzfiguriges Porträt im Harnisch, in der rechten Hand ein Szepter, rechts im Hintergrund die rudolfnische Hauskrone und der Reichsapfel, links ein Löwe, Szene links im Hintergrund: Die Seeschlacht von Tunis.

Bild im Bild: Im Juni 1535 stach Kaiser Karl V. mit einer Flotte von 400 Schiffen und über 30.000 Soldaten von Sardinien aus in See, mit dem Ziel, das von den Osmanen besetzte Tunis zu erobern. Durch die Kontrolle der nordafrikanischen Küste sollte den Osmanen der Zugriff auf das westliche Mittelmeer unmöglich gemacht werden. Um die Ereignisse des Feldzuges und seinen erhofften Sieg in allen Details der Nachwelt zu überliefern, hatte Karl V. neben Historikern und Dichtern auch seinen Hofmaler Jan Cornelisz Vermeyen als Begleiter und Berichterstatter ausgewählt. Elf Jahre später, 1546, erhielt dieser den Auftrag, Vorlagen für zwölf monumentale Tapisserien mit Darstellungen des Feldzuges anzufertigen.⁸⁶ Zehn der zwölf Originaltapisserien werden heute im Patrimonio Nacional in Madrid aufbewahrt. Die Kartons können im Kunsthistorischen Museum in Wien besichtigt werden.

Interpretation:

Über die Devise „plus ultra“ sind seit der Renaissance und bis zum heutigen Tag zahlreiche Interpretationen und wissenschaftliche Artikel verfasst worden. Einige Fakten sind unstrittig: Mit den „Säulen des Herakles“ ist das Ende der bewohnbaren und mit Schiffen befahrbaren Welt im Westen gemeint. Das geht zurück auf den antiken Mythos von Herakles: Dieser habe die Säulen an der Meerenge von Gibraltar oder in Cádiz (antik: Gades) aufgerichtet, um seine siegreiche Reise dorthin und die erfolgreiche Erledigung seiner 12 Arbeiten für König Eurystheus zu feiern. Zahlreiche antike Autoren nehmen darauf Bezug,⁸⁷ Seit der Renaissance war es auch opinio communis, dass auf diesen Säulen geschrieben stand: „non plus ultra“ (hier geht es nicht weiter). So lag es nahe, anzunehmen, das Motto Karls V. sei diesem angeblich antiken Spruch entgegengesetzt, indem das „non“ weggelassen wurde. Eine

⁸⁵ imperium sine fine, V. 1,278–279.

⁸⁶ Internetquelle: KHM Wien (https://press.khm.at/fileadmin/_migrated/downloads/Tunis_PT_dt_03.pdf) [25.04.2023].

⁸⁷ Ausführlichste Zusammenstellung solcher Textstellen bei Adolf Schulten: Fontes Hispaniae Antiquae, Barcelona 1925. Beispiele: Herodot 2,33 und 4,8 oder Strabo. 1,4,5 und 3,5,5–6.

antike Quelle dafür lässt sich aber nicht finden und wird nirgends zitiert.⁸⁸ Auch Erasmus kennt keinen solchen Wortlaut. Er zitiert zwar Stellen aus Pindars Oden, die inhaltlich etwa diese Bedeutung haben, seine lateinische Übersetzung aber („qua ultra Gades, inaccessa“ und „non ulterior accessus ad occidentem, ultra Gadira“)⁸⁹ lässt nichts von einer antiken Vorgängerversion von Karls Devise erahnen.

Tatsächlich wurde das Motto zuerst auf Französisch als „Plus Oultre“ (weiter vorwärts) formuliert und wurde vom jungen Herzog von Burgund und König Spaniens auf Anregung seines Beraters Luigi Marliano im Jahre 1516 übernommen.⁹⁰ Es nahm inhaltlich auf das Bild der Säulen des Herakles Bezug (darum sind sie ja auch im Emblem abgebildet) und sollte bedeuten: Dieser neue König bricht auf zu neuen Ufern, er sprengt die Grenzen der alten Welt, sein Reich wird den Erdball umspannen. Es wurde aber auch so verstanden, dass Karl die Politik seiner Vorgänger, Ferdinand und Isabella, darin fortsetzen wollte, den Islam in Afrika und im Heiligen Land zurückzudrängen und in den neu entdeckten Ländern das Christentum zu verbreiten.⁹¹

Die französische Version wurde in Burgund weiterhin verwendet, für Spanien aber wurde, um der spanischen Abneigung den französischsprachigen Burgundern gegenüber Rechnung zu tragen, schon früh (vielleicht 1517) eine lateinische Version geschaffen, die noch heute das spanische Wappen ziert, eben „plus ultra“. Aufmerksamen Lateinern wird nicht entgangen sein, dass die lateinische Version eigentlich eine Aussage ist (etwa: Jenseits dieser Säulen gibt es noch mehr), während das Französische eine Aufforderung zum Aufbruch über diese Grenze hinaus bedeutet. Rosenthal sieht die ursprüngliche Formulierung direkt beeinflusst vom Ruf der mittelalterlichen Pilger auf dem Weg ins Heilige Land (Oltrée oder

⁸⁸ Vgl. Earl Rosenthal: Plus Ultra, Non plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 34 (1971), S. 204–228, dort ab S. 207.

⁸⁹ Desiderius Erasmus: *Collectanea Adagiorum*, Straßburg 1514, 212v.

⁹⁰ Mary Tiffany Ferer: *Music and Ceremony at the Court of Charles V. The „Capilla Flamenca“ and the art of political promotion*, Woodbridge (u.a.) 2012, S. 4.

⁹¹ Ebd.



Outrée – vorwärts!).⁹² Eigentlich sollte es auf Latein „plus ulterius“ heißen! Tatsächlich findet sich diese korrigierte Übersetzung auf einer zeitgenössischen Münze⁹³ und auch Girolamo Ruscelli merkt in seiner Ausgabe von berühmten Devisen 1566 an, dass es sich um schlechtes Latein handle.⁹⁴

2.7 Ferdinand I. (reg. 1558–1564)

Östliche Längsseite

Maße: 3,30 x 1,50 m

Devise im Kaisersaal: FIAT IVSTITIA ET PEREAT MVNDVS – Es soll Recht geschehen und darüber die Welt vergehen.

Weitere Devise: Christo duce – unter Christi Führung (Lilienfeld / Kaisersaal und St. Lambrecht / Kaisersaal).

Emblem: Weltkugel, eingerahmt von zwei Fahnen, darüber Reichsadler.

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

Interpretation:

Das Emblem erhebt den Anspruch auf die Weltherrschaft. Vielleicht darf man die beiden Fahnen auf die habsburgische Herrschaft im Reich und in Spanien beziehen. Was aber bedeutet die Devise? Nach wessen Recht soll welche Welt untergehen?

Ferdinand war persönlich eher bescheiden, ein Freund der Künste und liebte die Musik. Er förderte die Harnischmacher, war ein Freund der Jagd, aber nicht des Militärischen. Mit seiner Frau Anna führte er 25 Jahre eine glückliche Ehe. Als Herrscher agierte er mit Augenmaß in schwierigen Zeiten und verhandelte mit den Protestanten erfolgreich den Augsburger Religionsfrieden. Im Laufe der Zeit hatte er sich ein beträchtliches Ansehen erworben, sodass Erasmus von Rotterdam ihm die zweite Auflage der *Institutio Principis Christiani* widmete.⁹⁵ Was nur könnte er gemeint haben, als er diese Devise für sich auswählte?

Anders als manche⁹⁶ glauben, ist „Fiat iustitia et pereat mundus“ (oder in anderer Formulierung: „Fiat iustitia, ruat caelum“ – Der Gerechtigkeit soll Genüge geleistet werden und wenn der Himmel einstürzt“) kein römischer Rechtsspruch. Cicero würde erschrocken erwidern: „Summum ius summa iniuria“ (höchstes Recht kann größtes Unrecht sein)!

Wie es scheint, taucht der Satz zum ersten Mal in den Tagebüchern des venezianischen Schriftstellers Marin Sanudo (1466–1536) auf, der ihn Papst Hadrian VI. (1459–1523) in den Mund legt. Dieser habe auf die Bitte um Gnade für einen des Mordes beschuldigten Patrizier geantwortet: „Freisprüche von Mord werden nur gewährt, wenn der Grund bedeutsam ist, und nur, wenn die angehört wurden, die behaupten, den Schaden zu haben,

⁹² Rosenthal, *Plus ultra*, S. 222.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Girolamo Ruscelli: *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi* (etc.), Venetia 1566, S. 112–113.

⁹⁵ Vgl. Art. Ferdinand I. (HRR), URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_I._\(HRR\)#Augsburger_Religionsfriede](https://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_I._(HRR)#Augsburger_Religionsfriede) (gesehen am 08.05.2023)

⁹⁶ Z.B. Andreas Goppold: *Noologie und das Spannungsfeld von Liebe, Wissen und Macht*, Norderstedt 2005, S. 285.

und daher wollen wir beide Seiten anhören, da unsere Gesinnung ist, es solle Gerechtigkeit geschehen, mag auch die Welt untergehen.“ (quia animus noster est, ut fiat iustitia et pereat mundus).⁹⁷ Offenbar wollte der Papst damit sagen, selbst wenn der Betroffene aus dem Adel komme, müsse auch für diesen das Recht gelten, welche Folgen auch immer das (für ihn als Papst?) haben werde.

Ein zweites Mal begegnet der Satz in einem Brief Luthers aus dem Jahr 1531: Er wehrt sich gegen Zugeständnisse, die von katholischer Seite auch mit Hinweis auf die schwierige außenpolitische Lage des Reichs um des inneren Friedens willen gefordert werden und hält diese für ungerecht. Er schließt den Abschnitt mit folgenden Worten: „Es geschehe Gerechtigkeit und die Welt möge zugrunde gehen. Ich sage nämlich, ein Friede, der mit dem Verlust des Evangeliums erkaufte wird, muss in die unterste Hölle verbannt werden“.⁹⁸ In diesem Kontext geht es um Krieg und Frieden. Luthers religiöse Überzeugung bringt ihn dazu, den Krieg zu wählen, sollte er nicht auf anderem Weg seine Vorstellungen durchsetzen.

Mindestens ein weiteres Mal verwendet Luther diesen Ausdruck in einem Brief an Hieronymus Weller im Jahre 1540, wobei er die Wiedereröffnung von Bordellen kategorisch ablehnt.⁹⁹

So gibt es also neben dem künftigen Kaiser, der diesen Ausspruch zu seiner Devise erwählt, mindestens einen zweiten Zeitgenossen, der sich dieser Worte bedient. Ironischerweise stehen sie politisch und religiös jeweils auf der anderen Seite der damaligen christlichen Welt und der Vorstellung davon, was in dieser Situation Gerechtigkeit sein könnte: Monarchisches

⁹⁷ Zit. Nach dem Wikipedia-Art. Fiat iustitia et pereat mundus, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Fiat_iustitia_et_pereat_mundus [08.05.2023].

⁹⁸ Im lat. Original: „Fiat iustitia et pereat mundus. Pacem enim ad ima tartara relegandam esse dico, quae cum evangelii jactura redimitur. – Ernst L. Endes (Hrsg.): Briefwechsel (Bd. 9). Briefe von Mai 1831 bis Januar 1834 (Dr. Martin Luther's sämtliche Werke), Calw u. Stuttgart 1903, S. 76.

⁹⁹ Wilhelm M. Leberecht de Wette (Hrsg.): Dr. Martin Luthers Briefe, Sendschreiben und Bedenken (5. Teil). Briefe von Schließung der Wittenberger Concordie bis zu seinem Tod, Berlin 1828, S. 305.



Recht oder das, was nach der Bibel in Luthers Augen das vor Gott Richtige war? Es wiederholt sich in gewisser Weise die Tragödie Antigones und Kreons: Antigone steht für das, was in ihren Augen göttliches Recht ist, Kreon für das Recht des Herrschers.

Jedenfalls war „Weltuntergang“ ein vertrautes Wort: Sei es, dass man an die Apokalypse dachte, die Luther nach Suleimans Siegen eine Zeitlang als bevorstehend erwartete, sei es, dass der Untergang der christlichen Welt durch den Sieg der Osmanen zu befürchten stand. Was fürchtete der Kaiser, falls er das (sein?) Recht nicht durchsetzte?

2.8 Maximilian II. (reg. 1564–1576)

Östliche Längsseite

Maße: 3,30 x 1,70 m

Devise im Kaisersaal: DOMINVS PROVIDEBIT – Der Herr wird vorsehen.

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

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

Interpretation:

Der Begriff der Vorsehung (providentia) lässt sich aus der Philosophie (besonders der Stoa) und aus der Bibel gleichermaßen ableiten. Für die Stoiker sind alle Vorgänge in der Welt durch den Logos vorherbestimmt. Dies nennen sie providentia. Der Mensch ist durch seine Vernunft (ratio) dazu fähig, sein vorherbestimmtes Schicksal zu erkennen und sich diesem zu fügen, d.h. gemäß seiner Natur zu leben (secundum naturam vivere).



Die biblische Wurzel des Begriffes findet sich in Gen 22,8: Abraham sagt zu seinem Sohn Isaak vor dessen geplanter Opferung auf dessen Frage nach dem Opfertier, Gott selbst werde für das Opfertier sorgen (*deus providebit sibi victimam holocausti*). Zu seiner Überraschung wird er einen Widder finden und erkennen, dass Gott gar nicht die Opferung seines Sohnes forderte, sondern seinen Glauben prüfen wollte! Die Idee der Vorsehung ist aber in der ganzen Bibel präsent: Gott sorgt für die Welt und die Menschen. Wie sich das mit der Freiheit des Menschen sowie mit Schuld und Leid vereinbaren lässt, wird in der Bibel und in der christlichen Theologie sehr verschieden beantwortet. Es würde zu weit führen, hier darauf einzugehen. Vor allem auch, weil nicht klar ist, was Maximilian bei der Wahl der Devise vor Augen stand.

Über Maximilians Religiosität ist viel diskutiert worden. Zweifellos stand er von Anfang an dem Protestantismus mit Sympathie gegenüber. Einige seiner Äußerungen deuten an, dass er seine Sichtweise über den Konfessionen ansiedelte, in „einem sozusagen vorkonfessionellen Christentum humanistischer Prägung“. Damit war er nicht sehr weit entfernt von seinem ebenfalls von Erasmus von Rotterdam beeinflussten Vater. Einen klaren Bruch mit dem Katholizismus hat Maximilian nicht vollzogen.¹⁰⁰

Volckman behauptet 1673 in seiner „*Philosophia Peripatetica*“¹⁰¹, der Kaiser habe den Spruch mit Blick auf die oben erwähnte Abrahamstelle gewählt, und interpretiert sinngemäß: Der göttlichen Vorsehung vertrauen, der eigenen Klugheit misstrauen ist höchste Weisheit. Wo das menschliche Denken im Dunkel tappt, sieht Gott bestens vor.

Bei Camerarius¹⁰² findet sich Maximilians Devise und Emblem im 3. Band (Nr. 2). Dort liefert das Distichon unter dem Bild eine andere Deutung:

Et laetae simul et tristis provisio sortis, / Inprimis Virtus principe digna viro est. (Deutsch: Gleichermaßen Vorsorge zu treffen für Zeiten eines heiteren und eines traurigen Geschicks, ist vor allem die Tugend, die eines Herrschers würdig ist.)

Im anschließenden Kommentar spricht Camerarius über einen trajanischen Denar, dessen Revers die personifizierte Providentia zierte. Sie steht da mit dem Szepter in den Händen, an eine kleine Säule gelehnt, der Globus liegt ihr zu Füßen. Gemeint ist die Providentia Kaiser Trajans, die wie eine „*optima mater familias*“ die Welt regiert. Kaiser Maximilian habe diesen Denar als Vorbild genommen, die Providentia aber durch den kaiserlichen Adler ersetzen und – als frommer Mensch – das Zitat aus dem Buch Genesis als Devise hinzufügen lassen. Denn er wolle sich nicht wie die heidnischen Kaiser seiner eigenen providentia rühmen, sondern der Gottes.

2.9 Rudolf II. (reg. 1576–1612)

Östliche Längsseite

Maße: ca. 3,30 x 1,50 m

Devise im Kaisersaal: ADSIT – Er möge helfen!

¹⁰⁰ Horst Rabe: Reich und Glaubenspaltung. Deutschland 1500–1600. München 1989, S. 320.

¹⁰¹ Christoph F. Volckman: *Philosophia peripatetica Austriacorum Caesarum symbolis adumbrata etc.* (thesis), Pragae 1673 (im Abschnitt über Maximilian II., ohne Paginierung).

¹⁰² Joachim Camerarius: *Symbolorum et emblematum centuriae quattuor (etc.)*, Moguntiae 1668 (Erstausgabe Nürnberg 1595).

Emblem: Adler mit Pfeil in den Krallen.

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

Andere Devisen:

Omnia ex voluntate – Alles nach Gottes Willen (Kaisersaal in Bamberg).¹⁰³

Fulget Caesaris astrum – Es erstrahlt des Kaisers Stern (St. Pölten: Kaisersaal im Rathaus).

Interpretation:

Man wird nicht fehlgehen, den Adler mit Pfeil im Emblem als Symbol der kaiserlichen Macht und des kaiserlichen Weitblickes zu deuten. Der Pfeil ersetzt die häufiger anzutreffenden Blitzbündel.

Die Devisen „omnia ex voluntate (Dei)“ (alles nach Gottes Willen) und „adsit“ drücken Rudolfs religiöse Gesinnung aus, die auf seine Erziehung am spanischen Hof zurückging. Ab seinem Regierungsantritt benutzte er vor allem die zweite. „Adsit“ lässt sich als Gebet auffassen: Adsit Deus (Gott möge mir/uns beistehen), oder: Adsit auxilium Dei (Gottes Hilfe sei bei mir/uns). Offenbar wurde die Devise aber auch als Akronym verstanden: „Auxilium Domini sit iniquis terror“¹⁰⁴ (Die Hilfe Gottes sei Schrecken für die Feinde). Im Leben Rudolfs lässt sich ein solcher „Terror“ für irgendwelche Feinde allerdings nicht festmachen. Er erließ zwar ebenso wie die anderen Habsburger in den Erbländen Verordnungen, die die Gegenreformation vorantrieben, war aber persönlich tolerant und umgab sich mit Christen

¹⁰³ Auch belegt bei: <https://wwwg.uni-klu.ac.at/kultdoku/kataloge/20/html/1724.htm> [02.05.2023].

¹⁰⁴ Artikel „Rudolf II. Deutscher Kaiser“ von Felix Stieve in: Allgemeine Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 29 (1889), S. 493–515, Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource, URL: [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Rudolf_II._\(Kaiser\)&oldid=-](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Rudolf_II._(Kaiser)&oldid=-) [09.05.2023].



aller Glaubensrichtungen. Sein Hauptinteresse galt Kunst und Wissenschaft. Dass er überdies oft der Untätigkeit geziehen wurde, mag in seinem schlechten psychischen Gesundheitszustand begründet gewesen sein.¹⁰⁵

2.10 Matthias I. (reg. 1612–1619)

Westliche Längsseite

Maße: 3,30 x 1,70 m

Devise im Kaisersaal: FIRMATVM COELITVS OMEN – Vom Himmel her bekräftigtes Zeichen; oder: Bekräftigt ist der göttliche Wille. – Gelegentlich wird die Devise auch Ferdinand II. (1619–1637) zugeschrieben, z.B. auf einem Stich des Jacob von Sandrart.¹⁰⁶

Emblem: Adler mit Szepter auf Weltkugel, von der Sonne beschienen.

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

Andere Devisen:

Concordia lumine maior – Eintracht strahlt heller als das Licht (Kaisersaal in Bamberg und St. Pölten, Kaisersaal des Rathauses).

Amat victoria curam – Der Sieg liebt die Mühe, vgl. das Sprichwort „Ohne Fleiß kein Preis“.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Wikipedia-Art. Rudolf II (HRR), Url: [https://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_II._\(HRR\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_II._(HRR)) [09.05.2023].

¹⁰⁶ Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel unter der Inventar-Nr. I 3070.

¹⁰⁷ Zitat aus Catull 62,16, einem Hochzeitslied; es geht also in der Quelle dieser Devise um den Sieg der Liebe. – Die Devise findet sich auf verschiedenen Münzen und Bildern von Kaiser Matthias.



Interpretation:

Der Adler mit dem Szepter über der Erdkugel ist wieder unschwer als Herrschaftssymbol zu erkennen. Der wärmende Sonnenschein von oben, den sich Matthias offenbar ersahnte, blieb ihm aber verwehrt. Vielmehr verdüsterte sich der politische Himmel zusehends, bis kurz vor seinem Tod der Prager Fenstersturz den Dreißigjährigen Krieg auslöste.

Die Devise „Firmatum coelitus omen“ findet sich außer im Kaisersaal von Kremsmünster und auf Münzen relativ selten. Im Kunsthistorischen Museum Wien wird ein Cameo (3,7 x 3,1 cm, Perlmutt, Fassung Silber, vergoldet) aufbewahrt, das auf der Rückseite zusammen mit der Jahreszahl 1613 diese Devise trägt.¹⁰⁸ Es gibt auch einige Stiche mit dieser Devise, beispielsweise jenen von Aegidius Sadeler¹⁰⁹, der auf zwei Emblemata in der oberen Bildhälfte sowohl das „FIRMATVM COELITVS OMEN“ (Attribute: Adler mit Szepter, Krone, Reichsapfel und Schwert vor Sonne) als auch das „AMAT VICTORIA CVRAM“ (Bild: Drache den Hesperidenbaum bewachend) zeigt.

Leider sind zu dieser Devise bislang weder Epigramme noch Emblemata noch barocke Interpretationen auffindbar. Auch die Quelle des Spruches ist dunkel. Der Verfasser kann also nur eine Vermutung anstellen: Steht vielleicht hinter der Formulierung der Devise ein Ereignis, das sich – vielleicht zur Zeit der Kaiserwahl oder Krönung – vor den Augen vieler sozusagen zur Bestätigung seiner Erwählung abgespielt hat, vergleichbar etwa dem Sidus Iulium, jenem Kometen, der im Jahre 44 v. Chr. sieben Tage sichtbar war und als Bestätigung für die Erhebung Caesars zu den Göttern interpretiert wurde? Es wäre verlockend, den Kometen C/1618 WI, der im Advent 1618 die Gemüter der Menschen erschreckte und als Vorzeichen eines kommenden Krieges gedeutet wurde, damit zu verbinden – aber dieser kam zu spät, die Devise war früher da.¹¹⁰

Es gab allerdings viele Jahre vorher ein Kometenereignis, das in Zusammenhang mit Matthias steht: Am 11. November 1577 wurde über Antwerpen ein Komet gesichtet, drei Tage vor Matthias' Einzug in die Stadt. Er ließ dieses beunruhigende Ereignis umdeuten und sich als Retter und Friedensbringer feiern, der das drohende schlimme Schicksal zum Guten wenden könne. Zu diesem Zweck wurden Medaillen geprägt und unter Volk verteilt. Sie tragen auf der Vorderseite die Aufschrift: SPEM FERT MATHIAS Ao 1577 14 No (Hoffnung bringt Matthias am 14. November 1577) und zeigen den Sonnengott in einer Biga (Streitwagen), auf der Rückseite: OFFENSI NUMINIS ASTRUM (der Stern der beleidigten Gottheit) mit dem Kometen über Antwerpen.¹¹¹

Man könnte auch an den Halleyschen Kometen des Jahres 1607 denken, den viele Astronomen, unter ihnen auch Kepler, beschrieben haben. Im Jahr darauf schloss Matthias mit Kaiser Rudolf den Vertrag von Lieben. Dabei kam es zur Aufteilung der Macht: Rudolf behielt Böhmen, Schlesien und die Lausitz; Matthias erhielt Ungarn, Österreich und Mähren. Im Jahre 1611 wurde Matthias zum König von Böhmen, 1612 zum Kaiser gekrönt.

¹⁰⁸ KHM: www.khm.at/en/object/74644/ [09.05.2023].

¹⁰⁹ Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel unter der Inventar-Nr. IV 44.

¹¹⁰ Kepler entdeckte diesen Planeten am 29.11.1618 und verfasste im Jahre 1619 über dieses Ereignis die Schrift „De cometis“.

¹¹¹ Staatliche Münzsammlung München: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/NKENBYUFDWUJDDUN6TSUIICS2QUJIZ> [10.05.2023].

2.11 Ferdinand II. (reg. 1619–1637)

Östliche Längsseite

Maße: 3,30 x 1,70 m

Devise im Kaisersaal: LEGITIME CERTANTIBVS – Für jene, die gemäß dem Recht kämpfen.

Emblem: Krone auf Weltkugel über einem Berg.

Bildnis: Ganzfiguriges Porträt, Szepter in der rechten Hand, links die rudolfinsche Hauskrone auf dem Tisch, rechts im Hintergrund die Schlacht am Weißen Berg, links im Hintergrund Ferdinand vor einem Kruzifix in der Wiener Hofburg kniend und betend.

Bilder im Bild: Die Schlacht am Weißen Berg bei Prag am 8. November 1620 war die erste große militärische Auseinandersetzung im Dreißigjährigen Krieg. In ihrem Verlauf unterlagen die Truppen der böhmischen Stände unter ihrem König Friedrich V. von der Pfalz den kaiserlichen und bayerischen Truppen der Katholischen Liga. Nach seiner Niederlage musste Friedrich V., der sogenannte Winterkönig, aus Böhmen fliehen. Kaiser Ferdinand II. konnte seinen Anspruch auf die Krone Böhmens durchsetzen.

Kruzifix: Ferdinand wurde ab 1590 von den Jesuiten in Ingolstadt, wo er Gymnasium und Universität besuchte, streng katholisch erzogen. Ferdinand war sehr fromm und besuchte mindestens einmal täglich die Messe. Den Protestantismus lehnte er entschieden ab. Allerdings war er unsicher in seinen Meinungen und blieb zeitlebens sehr abhängig von seinen Räten und Beichtvätern.

Interpretation:

Unter dem Einfluss seiner streitbaren Mutter und der jesuitischen Lehrer sah sich Ferdinand schon als Erzherzog und Regent von Innerösterreich als standhafter Vorkämpfer



des katholischen Glaubens gegen die Ketzerei. Sein Wahlspruch ist dem Neuen Testament entnommen (2 Tim 2,5): „Nam et qui certat in agone, non coronatur nisi legitime certaverit“ (Einheitsübersetzung: Und wer an einem Wettkampf teilnimmt, erhält den Siegeskranz nur, wenn er nach den Regeln kämpft). Weitere Bibelstellen, die zum „Kampf“ auffordern (Eph 6,10–17 und 1 Kor 9,24–25) wird man sich zur Veranschaulichung ergänzen dürfen. Legitime certantibus ist die verkürzte Version von „Corona legitime certantibus“ (frei: Jenen, die *für die gerechte Sache* kämpfen, gebührt die Krone). Ferdinand wird das auf seinen – in seinen Augen – gerechten und erfolgreichen Kampf um die Kaiserkrone bezogen haben, aber wohl auch in der Folge auf den Kampf gegen die Protestanten im Dreißigjährigen Krieg.

2.12 Ferdinand III. (reg. 1637–1657)

Westliche Längsseite

Maße: 3,30 x 1,20 m

Devise im Kaisersaal: IVSTITIA ET PIETATE – In Gerechtigkeit und Frömmigkeit.

Emblem: Waage, darüber ein Kreuz, davor Szepter und Schwert gekreuzt.

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

Weitere Devise: Pro Deo et Populo – Für Gott und Volk.¹¹²

¹¹² Brunetti, Austria imperans.



2.13 Leopold I. (reg. 1658–1705)

Östliche Längsseite

Maße: 3,30 x 1,20 m

Devise im Kaisersaal: CONSILIO ET INDVSTRIA - Mit Rat und Fleiß.

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

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

Bild im Bild: Das Bild im Bild zeigt die Schlacht am Kahlenberg vom 12. September 1683. Sie beendete die Zweite Wiener Türkenbelagerung. Ein deutsch-polnisches Entsatzheer unter der Führung des polnischen Königs Johann III. Sobieski schlug die osmanische Armee.

2.14 Joseph I. (reg. 1705–1711)

Südliche Schmalseite

Maße: 3,30 x 1,40 m

Devise im Kaisersaal: AMORE ET TIMORE – In Liebe und Ehrfurcht.

Emblem: Schwert von Lorbeer umwunden, darüber Auge in Strahlenglorie.

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



2.15 Karl VI. (reg. 1711–1740)

Südliche Schmalseite

Maße: 3,30 x 1,40 m

Devise im Kaisersaal: CONSTANTIA ET FORTITVDINE – Mit Standhaftigkeit und Mut.

Variante der Devise: CONSTANter CONTINET ORBEM – Fest hält er das Weltreich zusammen.¹¹³

Emblem: Erdglobus in Wolkenkreis.

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

Interpretation zu 2.12 bis 2.15:

Die Devisen von Ferdinand III., Leopold I., Josef I. und Karl VI. gleichen sich darin, dass sie alle je zwei Tugenden, d.h. hervorragende Eigenschaften oder vorbildliche Haltungen, als Devise erwählt haben. So sollen sie auch in einem Abschnitt behandelt werden.

Das Konzept der Tugenden als Grundlage eines glückenden Lebens geht auf die alten Griechen zurück, die verschiedene Tugend-Kataloge vorlegten. Seit Platon setzte sich die Idee einer Vierergruppe durch, die man Kardinaltugenden nannte (cardo = Türangel; Dreh- und Angelpunkt). Er zählte dazu die Tapferkeit (ἀνδρεία), die Gerechtigkeit (δικαιοσύνη), die Besonnenheit (σωφροσύνη) und die Klugheit (φρόνησις) oder Weisheit (σοφία). Ciceros vier Kardinaltugenden lauten: Gerechtigkeit (iustitia), Mäßigung (temperantia), Tapferkeit und Großmut (fortitudo, magnitudo animi bzw. virtus) sowie Weisheit oder Klugheit (sapientia

¹¹³ Diem, Devisen.



bzw. prudentia). Dazu kamen später die sog. Christlichen Tugenden Glaube (fides), Hoffnung (spes) und Liebe (amor).

Auch von Herrschern erwartete man sich passende Tugenden, jedenfalls aber legten ihnen zahlreiche Autoren in Antike und Mittelalter in sog. Fürstenspiegeln mehr oder weniger ausführliche Tugendkataloge vor.

Mit der Einführung des Prinzipats bildete sich auch in Rom ein Tugendkanon für den idealen Herrscher heraus. Das wird beispielsweise bei Augustus deutlich, dem für seine Verdienste ein goldener Ehrenschild (clupeus aureus) in der Curia Iulia (Rathaus) aufgestellt wurde, der mit seinen vorzüglichen Tugenden beschriftet war: virtus (Tapferkeit), clementia (Milde), iustitia (Gerechtigkeit), pietas (Pflichtgefühl, Frömmigkeit).

Ab der Renaissance wurde diese Tradition wiederbelebt; von einem Herrscher der frühen Neuzeit wurde ein umfangreicher Tugendkatalog gefordert. Trotz seines utopischen Charakters wurde die Erfüllung dieses Tugendkatalogs durch die Fürsten erwartet, denn so wurde ein Idealbild vor Augen gestellt, das den Hoffnungen und Wünschen der Öffentlichkeit entsprach.

Zu 2.12: In Ferdinands III. Emblem symbolisiert die Waage die Gerechtigkeit, das Kreuz darüber die Frömmigkeit des Herrschers (Szepter und Schwert).

Iustitia gehört zu den Kardinaltugenden. Pietas ist ein Grundbegriff der römischen Tugendlehre und bezeichnet die rechte Gesinnung und das entsprechende Handeln gegenüber den Menschen, den Göttern und dem Vaterland. Dazu gehört also auch Liebe und Dankbarkeit in der Familie und unter Freunden, Achtung der Verstorbenen und Pflichterfüllung im Staat. Den Besiegten gegenüber kann der Begriff auch die Bedeutung „Milde, Barmherzigkeit, Gnade“ annehmen. Das Musterbeispiel für diese Tugend ist Vergils „pius Aeneas“, der in vielen Emblemen dargestellt ist.



Im „Somnium Scipionis“ sieht Cicero die Pflege von Iustitia und Pietas als die Aufgabe des Politikers an: „Übe Gerechtigkeit und fromme Liebe, die unter Verwandten und Freunden etwas Großes ist, das Größte aber im Vaterland“. ¹¹⁴ Für Augustinus ist Pietas das Fundament beim Aufbau der Civitas Dei (des Gottesstaates), und mit der Krönung Karls des Großen geht diese Tradition ins Mittelalter über.

Zu 2.13: Das Emblem von Leopold I. ist besonders interessant, weil hier erstmals in der Habsburgerreihe das sog. „Auge der Vorsehung“ auftaucht (es wiederholt sich im Emblem Josephs I.). Dargestellt wird es als ein von einem Strahlenkranz umgebenes Auge, das sonst meist von einem Dreieck umschlossen ist. Das Auge verweist auf Gott, der alles sieht und weiß, das Dreieck auf die Trinität. Die Darstellung verweist auf Bibelstellen, in denen vom Auge Gottes die Rede ist. So heißt es in Spr. 15,3 EU: „An jedem Ort sind die Augen des Herrn, sie wachen über Gute und Böse.“

Schon 1525 findet sich das von einem Dreieck umschlossene Auge Gottes auf einem Gemälde von Jacopo da Pontormo („Abendmahl in Emmaus“). ¹¹⁵ Matthaeus Merian stellt das Auge Gottes nicht im Dreieck dar, sondern von einer Strahlenglorie umgeben. ¹¹⁶ Dann begegnet das Auge Gottes in einem Dreieck wieder auf einer Medaille von Charles II. von England aus dem Jahre 1660, im Jahre 1677 im Dreieck mit Wolkenring in der Bekrönung des Kreuzaltars der nördlichen Kreuzkapelle des Klosters Stoczek in Polen (bis 1945: Springborn in Ostpreußen), 1683 auf einer Medaille, die im Auftrag von Kaiser Leopold nach der Befreiung Wien geprägt wurde ¹¹⁷; 1690 wiederum auf einer englischen Medaille von König Wilhelm III. (1689–1702). In der Folge ist das Auge Gottes mit und ohne Dreieck sozusagen allgegenwärtig ¹¹⁸.

Consilio et Industria (durch Klugheit und Beharrlichkeit) gelang es Leopold I., die Türkengefahr abzuwehren. Seine wahre Liebe galt freilich den Künsten und besonders der Musik.

Zu 2.14.: Im Emblem von Joseph I. steht der Lorbeerkranz (wie seit alters her) für Erfolg, Sieg und Ehre. Verbunden mit dem Schwert muss man vor allem an militärischen Ruhm denken: Vielleicht soll das Symbol an die Niederwerfung des ungarischen Aufstandes 1708 unter Rakoczy erinnern. Darüber ist wieder das Auge Gottes in Strahlenglorie, von dem schon die Rede war.

Amore et Timore (durch Liebe und Furcht) ist aus dem Blickwinkel des Herrschenden gesagt: Er will so regieren, dass er von seinen Untertanen geliebt wird, Aufrührer und Feinde aber sollen ihn fürchten.

Zu 2.15: Constantia et Fortitudine: Das Leben von Karl VI. war maßgeblich vom Versuch geprägt, das Reich zusammenzuhalten: 1703 wurde er König von Spanien, nachdem die Habsburger-Dynastie dort im Mannesstamm ausgestorben war. Der spanische König selbst aber hatte nicht Karl, sondern Philipp von Anjou als Erben bestimmt, was den Spanischen

¹¹⁴ Cicero, de re publica VI, 16: Iustitiam cole et pietatem, quae cum magna in parentibus et propinquis, tum in patria maxima est.

¹¹⁵ Abb. des Gemäldes: https://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca-opere?isPostBack=1&numero_opera=8740&id_inventario=1 (Uffizien / Florenz).

¹¹⁶ Laut Stuhlfauth (s. Anm. 118) in: Johann Philipp Abelin: Theatrum Europaeum (...), Frankfurt 1643.

¹¹⁷ Bild bei Wien-Museum online: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/96916-auf-die-tuerkenbelagerung/> [11.05.2023].

¹¹⁸ Vgl. zum ganzen Absatz: Georg Stuhlfauth: Das Dreieck. Die Geschichte eines religiösen Symbols, Stuttgart 1937, S. 26f.

Erbfolgekrieg auslöste. Karl kämpfte in Spanien um die Krone und erwies sich als mutig und zäh, als aber 1711 sein Bruder Joseph ohne männlichen Nachfahren überraschend starb, wendete sich das Blatt: Karl trat dessen Erbe an und musste auf Spanien verzichten. Allerdings drohte auch der österreichischen Linie das Aus, weil Karls einziger Sohn Leopold Johann schon 1716 verstarb. Durch die 1703 beschlossene und 1713 verkündete „Pragmatische Sanktion“, die der ältesten Tochter Maria Theresia die Nachfolge auf dem Thron sichern sollte, hoffte der Kaiser, zumindest für den österreichischen Teil sein Ziel zu erreichen, das Reich zusammenzuhalten (CONSTANTER CONTINET ORBEM).

Das Emblem in der Kombination von Erdkugel und Wolkenkreis scheint singulär zu sein. Vielleicht darf man es aus der Situation deuten: Eine Welt im Dunkel der Wolken – Sorgen belasten die Gegenwart, die Zukunft ist ungewiss.