



Diego Francesco Carlone, sein Stuck im Kaisersaal und die Tugend-Reliefs

Mag. Herbert Stöllner

1. Einleitung

Die Stuckierung des Kaisersaals fügt sich ein in eine Reihe von architektonischen und künstlerischen Maßnahmen, mit denen Abt Alexander II. Strasser (1709–1731) das Aussehen des Klosters und seiner Innenräume grundlegend verändert hat: 1712 schließt Abt Alexander die Barockisierung der Stiftskirche ab, für die er u.a. Geräte, Paramente und Gobelins ankauft, wo aber vor allem (endlich) der neue Hochaltar mit dem Bild der Verklärung von der Hand des Malers Johann Andreas Wolff errichtet werden kann, 1713–1722 lässt er die beiden Meierhöfe mit dem Fischbehälter aufführen, 1720 folgt der Einbau der Neuen Sakristei (Wintersakristei) zwischen Kirche und Konventtrakt und 1719–1721 erfolgt die grundlegende Umgestaltung des erst knapp 20 Jahre alten Kaisersaals.

Ein früherer Artikel im Jahresbericht (2024) befasste sich ausführlich mit dem Deckengemälde, den Kaiserbildern und den kaiserlichen Motti unter diesen Bildern, hier richtet sich der Blick auf Diego Francesco Carlone und sein Werk. Da er sich in seiner Rolle als Stuckateur einem Gesamtkonzept grundsätzlich unterordnen musste, könnte den Eindruck entstehen, er verdiene mit seinem Werk weniger Beachtung. Tatsächlich aber gilt er als einer der bedeutendsten Stuckateure und Bildhauer des Spätbarock und der Régence.

2. Leben und Werk von Diego Francesco Carlone¹

2.1 Die Familie

Die weitverzweigte Familie der Carlone oder Carloni², die viele bedeutende Künstlerpersönlichkeiten hervorbrachte, stammt aus dem Grenzgebiet der heutigen Staaten Schweiz und Italien in der Gegend zwischen Comersee und Luganersee. In italienischen Publikationen werden diese Künstler oft unter dem Begriff „Artisti dei laghi“ zusammengefasst.

Diego Francesco Carlone (1674–1750) entstammt jenem Zweig der Familie, der im Dorf Scaria d’Intelvi, das seit 2017 zur Großgemeinde Alta Valle d’Intelvi gehört, ansässig war. Der Ort liegt im Norden der Lombardei, im damals österreichischen Herzogtum Mailand, zwischen den beiden Seen auf etwa 1000 Meter Seehöhe und rund 35 km von Como entfernt. Die Bergdörfer dieser Gegend sind die Heimat von Stuckateuren, Malern und Baumeister-Architekten, welche den süddeutschen und böhmisch-österreichischen Barock entscheidend prägten. Aus Laino kamen die Alliprandi, Corbellini, Frisoni, Retti und Scotti, aus Ponna

¹ Die Ausführungen zu diesem Abschnitt stützen sich auf folgende Literatur:

a. Lexikonartikel: Thieme (1912), S. 6. – Röhlig (NDB / 1957), S. 142 f. – Mitterhuber / Stevens (2018)

b. Sonstige Literatur: – Guldán (1964), S. 219–234. – Vagt (1970) – Colombo / Coppa (1997) – Colombo (2014) – Coppa (2014) – Spiriti (2014).

² Die Namensform Carlone findet sich v.a. in deutschsprachigen, die Schreibung Carloni in italienischsprachigen Publikationen; beide Varianten gehen schon auf die Barockzeit und die unterschiedliche Schreibung durch Familienmitglieder selbst zurück.

die Soldati und Marmor, aus Scaria die Carloni oder Carlone, aus Castiglione die Ferretti und aus Pellio die Lurago.



Abb. 1: Das Alta Valle d'Intelvi (Dufour-Karte der Schweiz, Ausschnitt).

Der künstlerische Stammbaum der Familie Carlone/Carloni beginnt mit Pietro (geb. 1567 in Scaria; gest. 1628 in Leoben) und endet mit Carlo Innocenzo (geb. 1686 in Scaria; gest. 1775 ebenda), dem Bruder von Diego Francesco. Zusammen mit Mitgliedern anderer Familien, mit denen sie vielfach verwandt und verschwägert waren, arbeiteten Generationen von ihnen jeweils von Ostern bis in den Herbst hinein in Mitteleuropa als Baumeister, Stuckateure und Maler, einige verließen ihre Heimat auch für immer und ließen sich in Österreich nieder.³ Ihre Unternehmen gingen jeweils auf die erstgeborenen Söhne über, die, wie erhaltene Verträge zeigen, fallweise auch dazu verpflichtet wurden, wenigstens einmal im Monat auf den Baustellen anwesend zu sein.⁴

Mit den beiden Brüdern Carlo Innocenzo und Diego Francesco Carlone kam eine jahrhundertlange Tradition der Arbeitsmigration, gestützt auf Familie und Verwandtschaft sowie auf gute unternehmerische Organisation, zugleich zum Höhepunkt und zum Abschluss. Wo sie gemeinsam tätig waren, schufen sie – ähnlich den Brüdern Asam – Räume von höchster Form und höchstem Farbenreiz.⁵

Diego Francesco, der als Stuckateur arbeitete, beendete nach der Rückkehr aus der Residenz in Ansbach im Jahre 1735 seine Tätigkeit im Ausland. Carlo Innocenzo, der als Maler reüssiert hatte, erlangte noch einmal einen Großauftrag in deutschen Landen, und zwar bei

³ Die ausführlichsten Informationen zu den Carlone und zu Scaria mit ausführlicher Bibliografie finden sich in den unter Fußnote 1 angeführten Aufsätzen von Silvia A. Colombo und Simonetta Coppa.

⁴ Sturm (1969), Bd. I, S. 17–18.43–45 (Transkripte der Verträge von Pietro Francesco in Garsten und von Carlo Antonio im Konvent von St. Nikola in Passau. Beide Texte folgen demselben Formular, das die Übernahme der Baustelle durch den erstgeborenen Sohn nach dem Tod des Vaters vorsieht). – Das gilt allerdings nicht für Carlo Antonio Carlone in Kremsmünster (Hinweis von Wendelin Hujber).

⁵ Guldán (1964), S. 202.

der Ausgestaltung des Schlosses Augustusburg in Brühl, wo er das prachtvollste Rokokotreppenhaus des Balthasar Neumann mit einem atemberaubenden Deckenfresko veredelte, dann musste aber auch er sich neue Wirkungsstätten in Norditalien suchen.

2.2 Diego Francescos Lebenslauf und Karriere

Diego, der hier im Mittelpunkt stehen soll, trat als ältester Sohn in die Fußstapfen seines Vaters Giovanni Battista⁶, welcher als Stuckateur und Bildhauer 18 Jahre lang in Passau arbeitete, wo er u.a. die Stuckausstattung des seit 1668 neu errichteten Passauer Doms leitete. Außerdem war er in der Oberpfalz und in Österreich als Stuckateur tätig, wo ihm auch die Stuckierung der Stiftskirche von Garsten (1682), die seit 1679 nach den Plänen seines Bruders Carlo Antonio Carlone⁷ erbaut wurde, oblag.

Diego erhielt seine Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters mit dem Ziel, später einmal deren Leitung zu übernehmen. Für die Mitarbeit am Bau der Wallfahrtskirche Gartlberg (im nordöstlichen Teil von Pfarrkirchen in Bayern gelegen) bekam er als Sechzehnjähriger 1690 einen symbolischen Gulden⁸, was wohl bedeutete, dass er am Ende seiner Lehrzeit stand. Auch die große Baustelle im Passauer Dom wird er gekannt haben. Ute Esbach meint sogar, dass der Dom „seine eigentliche Ausbildungsstätte“ war. Als Prinzipal habe er 1677–1695 die Verantwortung für die umfangreiche Stuckdekoration getragen und auch schon Skulpturen, die in die Architektur oder in die Altäre eingefügt sind, geformt. Es gibt allerdings keine Figur, die seine Autorschaft sicher verrät.⁹

Füssli weiß zu berichten, dass Diego ungefähr im Alter von 20 Jahren (also ungefähr 1694/95) Mittelitalien besuchte, „um die herrlichen Werke der Kunst, besonders jene, mit welchen Rom so vorzüglich prangt, zu besehen“.¹⁰ Dort konnte er die Werke Gianlorenzo Berninis und anderer führender Barockkünstler wie Antonio Raggi und Ercole Ferrata studieren¹¹. Den jungen Diego faszinierten vor allem die Figuren, sodass er begann, sich darauf zu spezialisieren. Er folgte zwar dem Figurenaufbau seines Vaters, der sich in „starker, realistischer Plastizität“ äußert und dessen Figuren durch „eine lockere kontrapostische Haltung mit reicher, die Bewegung des Körpers paraphrasierender Gewandung“ gezeichnet sind. Allerdings wurde seine Ausdrucksweise im Lauf der Jahre „graziler und beweglicher“.¹²

Wahrscheinlich besuchte er am Ende der Reise auch Genua¹³, wo sich sehr früh die Kunstsprache des Rokoko entwickelt hatte.

⁶ Geb. um 1640/1642 in Scaria; gest. um 1718/1721 ebd. – Seine Mutter war Taddea Aglio (de Allio). Diego wuchs in einer Großfamilie mit drei Söhnen und fünf Töchtern auf. Er war der älteste der drei Söhne und das fünfte Kind seiner Eltern (so Colombo / Coppa 1997, S. 23). Sein Bruder Carlo Innocenzo Carlone (1686–1775), der ein berühmter Maler werden sollte, war zwölf Jahre jünger als Diego. Ein weiterer Bruder schlug eine Laufbahn als Pfarrer ein. Sein Großvater war der Baumeister Pietro Francesco (Peter Franz) Carlone (geb. vor 1607, gest. 1680), der v.a. in Innerösterreich und Passau arbeitete.

⁷ Geb. um 1635 in Scaria; gest. 03.05.1708 in Passau. Weitere Informationen zu Carlo Antonio Carlone in Kremsmünster s. Hujber (2018).

⁸ Guldan (1964), S. 247.

⁹ Esbach (1991), S. 337.

¹⁰ Füssli (1779), Anhang S. 219.

¹¹ Sowohl Raggi (1624–1686) als auch Ferrata (1610–1686) waren enge Mitarbeiter von Bernini (1598–1680). Raggi schuf beispielsweise nach Berninis Entwurf eine der Engelsbrücken und die Figur der Donau für den Vierströmebrunnen auf der Piazza Navona, er stuckierte aber auch Santa Maria del Popolo, Ferratas Meisterwerk ist der Elephant vor Santa Maria sopra Minerva. Beide Künstler stammten aus der näheren Heimat Diego Francescos im Gebiet zwischen Luganer- und Comosee.

¹² Esbach (1991), S. 337.

¹³ Colombo / Coppa (1997), S. 136.

Um 1701 hatte Diego die Leitung der Werkstatt seines Vaters übernommen und arbeitete bis um 1720, also bis zur Arbeit im Kremsmünsterer Kaisersaal, mit seinem um etwa 20 Jahre älteren Onkel Paolo de Allio zusammen, der schon unter seinem Vater seit den Arbeiten im Passauer Dom Stellvertreter und Organisator der Werkstatt gewesen war und dies auch blieb, als Diego die väterliche Werkstatt übernahm.¹⁴ Diego Francesco blieb dabei immer Schöpfer der bildhauerischen Arbeiten.

Ab 1695 war die Carlone-Werkstatt in der Oberpfalz tätig. Giovanni Battista stuckierte hauptsächlich in Waldsassen, Diego Francesco arbeitete mit Paolo de Allio in Amberg zusammen. Dass der Vater dem Sohn die Leitung des Unternehmens übergeben hatte, wird an der 1701 von Diego unterzeichneten Hauptquittung über 1428 Gulden für die Stuckarbeiten in Kirche und Kloster der Salesianerinnen¹⁵ in Amberg deutlich.¹⁶ Die ersten gesicherten Werke Diegos sind die Könige David und Salomon in der Wallfahrtskirche Maria Hilf in Amberg (1702–1704).



Abb. 2: König David (Maria Hilf, Amberg).

Davor und danach arbeitet Diego auch für das Chorherrenstift St. Florian und schuf u.a. Dekorationen in der neuen Prälatur (1704). Schon 1698 war er zum ersten Mal in den Rechnungsbüchern des Augustiner Chorherrenstifts erwähnt worden, was er damals ausführte, bleibt unklar.¹⁷

Um 1700 oder kurz danach heiratete Diego Maria Francesca Allio¹⁸, Tochter eines Martino, die ihm in den folgenden Jahren eine Reihe von Kindern gebär. Ein Sohn und vier Töchter erreichten das Erwachsenenalter.

In die Jahre 1704–1705 und 1709 fiel die für Diego sehr wichtige Zusammenarbeit mit Fischer von Erlach¹⁹ in Salzburg, der in ihm einen genialen Stuckateur fand, ihn aber auch stark mit seinen Vorstellungen bezüglich eines der Architektur entsprechenden Dekorationsstils beeinflusste. Vielleicht rührte ihr ähnlicher Geschmack schon von Rom her, denn Fischer

¹⁴ Paolo d' Allio, auch Paolo d' Aglio oder Johann Paul Allio (geb. 1655 in Scaria; gest. 06. 02. 1729 ebenda). Allio wurde von seinem Onkel Giovanni Battista Carlone ausgebildet (Reichl / Libiseller 2009). Er wurde 1681 in den Passauer Dombauakten als „Gevollmächtigter“ und „Consorten“ Carlones genannt. Später arbeitete Allio als Impresario seines Onkels bis 1704, danach in gleicher Position für dessen Sohn Diego Francesco Carlone.

¹⁵ Amberg, Salesianerinnen-Kloster, Neubau von Konvent und Kirche, 1693–1699 durch Wolfgang Dientzenhofer. Stuck heute zerstört.

¹⁶ Bieri (2012), Art. Diego Francesco Carlone, PDF, S. 3.

¹⁷ Reichl / Libiseller (2009).

¹⁸ Maria Francesca Allio (1683–1726) ist gemäß der italienischen Wikipedia die Schwester der Anna Maria Ernestina (1693–1720), die Donato Giuseppe Frisoni (geb. 1683 in Laino bei Como; gest. 29.11.1735 in Ludwigsburg) heiratet, und wurde 1683 in Prag als Allio de Löwenthal geboren.

¹⁹ Johann Bernhard Fischer, seit 1696 Fischer von Erlach, auch genannt Fischer von Erlach der Ältere (geb. 20.07.1656 in Graz; gest. 05.04.1723 in Wien).

von Erlach war (bis etwa 1686) „16 Jahre in Rom bei dem Cavaglier Bernini“ gewesen.²⁰ Die Stuckaturen sollten leicht, fast durchsichtig sein. Wesentliche Schmuckelemente bilden flache Kartuschen, Blumengewinde und Rahmen, die von einer einfachen Zierleiste unterstrichen werden, aus möglichst leichtem Material und mit stark reduziertem Vorsprung. Bänder durchziehen das Laubwerk und verbinden es in lebendiger Weise mit der figuralen Plastik.²¹ Im zweiten Akkordvertrag wird sogar für einige Felder ausdrücklich «Franzess. Laubwerk» verlangt, ein frühes Beispiel vom Übergang in das Laub- und Bandelwerk.²² Diegos Figuren werden schlanker, ihre Bewegung schwungvoller, die Gesichter feiner.²³

Diego arbeitete für Fischer von Erlach in der Kollegienkirche. Dieser vertraute ihm aber auch die Stuckierung und die Figuren der Markus- und Johannsspitalkirche an. Außerdem schmückte Diego das Schloss Kleßheim in Salzburg aus, für das er „graziöse Dekorationen“²⁴ schuf, und arbeitete in der damals von Augustiner-Eremiten betreuten Müllner Pfarrkirche.²⁵ Daneben arbeitete Diego mit seiner Werkstatt von 1707 bis 1709 in der Augustiner-Eremiten Klosterkirche von Rattenberg. Diego setzte sich unter Fischer von Erlachs Vorgaben vom üblichen „Carlone-Stil“ ab, der sich durch üppige Blumengewinde, Früchte, schweres Eichenlaub und Akanthusmotive auszeichnet, wobei Fruchtschnüre und stilisierte Pflanzengirlanden vollplastisch aus der Wandfläche hervortreten.²⁶

Diegos neuartige, feinere und freiere ornamentale Sprache zeigt sich deutlich in seinen Arbeiten im Kloster Lambach und in späteren Werken. Abt Maximilian Pagl von Lambach hatte Carlo Antonio Carlone beauftragt, das Sommerrefektorium und das darüber liegende Ambulatorium, einen Raum, der der Erholung dienen sollte, zu erbauen. Das Ambulatorium schmückte Diego 1708/09 mit Reliefs und Statuen aus. Die Reliefs zeigen Szenen aus dem Alten Testament („Das Opfer Isaaks“, „Simson im Kampf mit dem Löwen“, „Jakob ringt mit dem Engel“, „Tobias fängt den Fisch“, „Jakob und Esau“ sowie „Die Kundschafter mit der Traube“), in den Nischen stehen die Könige Salomo und David. Im Sommerrefektorium, dessen Fenstergewände mit 20 Tugendreliefs geschmückt sind, hat Diego auf einem Buch, auf dem die allegorische Figur des „Silentium“ (Schweigen) steht, die Signatur „Diego Fco. Carlone f.“ hinterlassen, was in dieser Zeit bei Stuckateuren eine Seltenheit war.²⁷

In diesen Arbeiten gelangte Diego in der Formung geschmeidiger und leuchtender Figuren zu einer künstlerischen Reife, die die Einflüsse des römischen Barock und des frühen Genueser Rokoko verbindet.²⁸

In den Jahren 1710–1715 folgte Auftrag auf Auftrag: Die Werkstatt war in Linz (Karmeliterkirche) und in St. Florian (vier Nischenfiguren in den Saletten der Wohngeschosse) tätig.

²⁰ Sedlmayr 1956, S. 9.

²¹ Colombo / Coppa (1997), S. 138.

²² Bieri (2012), Art. Carlone, PDF, S. 5, Fußn. 25. – Zur Herkunft des Bandelwerks aus Frankreich vgl. Guldán (1964), S. 175–177. – Das Band(e)lwerk (oder: Bandwerk) prägt die barocke Innendekoration der Régence zwischen 1710 und 1740. Diese Ornamentform ist eine Verschmelzung der italienischen Arabeske und der römischen Groteske mit der Arbeitsweise des Rollwerkes. Bänder und bandartige Leisten kreuzen und verflechten sich teilweise, wodurch Flächenmuster entstehen. Vgl. Bieri (2012), Glossar: Bandelwerk.

²³ Esbach (1991), S. 340.

²⁴ So Cavarocchi (1979), S. 296.

²⁵ Es sind nur noch die Wandpartien erhalten: Altarrahmung mit zwei Engeln, Fenster- und Türeinfassungen sowie Dekorationen um die beiden Lavabos. – Vgl. Guldán (1964), S. 225.

²⁶ Reichl / Libiseller (2009) (Fußn. 12).

²⁷ Pozsgai (2012), S. 595.

²⁸ Colombo / Coppa (1997), S. 138–139 („la cultura Genovese, precocemente improntata al rococò“). Auf Grund der engen Handelsbeziehungen der Hafenstadt mit Frankreich drangen neue ästhetische Vorstellungen schneller ein als ins Binnenland – Zu Lambach vgl. auch Pozsgai (2012), S. 585–609.



Abb. 3: Presbyterium der Kollegienkirche (Salzburg).



Abb. 4: Sommerrefektorium im Stift Lambach.

1712 schuf Diego den Hochaltar in Kirchberg am Wagram, schließlich findet man ihn wieder in Passau (Jesuitenkirche und Maria Hilf).

1715 wurde Diego von seinem Schwager Donato Giuseppe Frisoni²⁹, einem erfolgreichen Stuckateur und Baumeister, für Arbeiten im Residenzschloss Ludwigsburg, der Residenz Herzog Eberhard Ludwigs von Württemberg, engagiert, wo er mit Unterbrechungen bis 1733 arbeitete. Obwohl Diego auch dort sein modernes Repertoire an Schmuckelementen einsetzte und eindrucksvolle Plastiken schuf, erreichte er nicht die künstlerische Qualität seiner Salzburger Arbeiten, da der Stuckateur Frisoni, anders als der große Architekt Fischer von Erlach, vor allem darauf bedacht war, leere Flächen mit Schmuckelementen zu füllen.³⁰ Andererseits zwangen ihn die Vorgaben, die Ornamentkategorie des Blatt- und Bandwerks großflächig umzusetzen und mit schon bekannten Formen zu verbinden.³¹

Weitere Aufträge folgten: Er arbeitete u.a. im Prinzenbau³² in Stuttgart (1715), baute – wieder in Zusammenarbeit mit Frisoni – Altäre für die Basilika Weingarten (1718–1725)³³ und

²⁹ S. Fußn. 18.

³⁰ Colombo / Coppa (1997), S. 140.

³¹ Pozsgai (2012), S. 600.

³² Der Prinzenbau, 1608 von Heinrich Schickhardt begonnen, wird 1711–1715 von Johann Friedrich Nette vor allem innen umgebaut. 1944 zerstört und nur in den Fassaden wieder rekonstruiert, ist heute vom barocken Ausbau nichts mehr erhalten.

³³ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Zusammenarbeit mit Joseph Anton Feuchtmayer, der dort anfangs als Geselle von Carlone gearbeitet haben soll und von ihm jedenfalls stark beeinflusst wurde, vgl. Sauer (1942), S. 386. Ferner Boeck (NDB / 1961): „[Feuchtmayer] empfing die nachhaltigsten künstlerischen Eindrücke von dem unter anderem in Weingarten arbeitenden oberitalienischen Stuckateur Diego Francesco Carlone, mit dem er noch nach 1730 in Einsiedeln zusammenwirkte. Von ihm erlernte F. gegen 1721 die „Kunst der Glanzarbeit“, das ist die Herstellung selbständiger, frei modellierter Stuckfiguren mit glänzend polierter, an weißen Marmor erinnernder Oberfläche. In dieser Stuckalabaster-Technik wurde er der Fortsetzer und Vollender von Carlones Kunst nördlich der Alpen.“

stuckierte das Fürstbischöfliche Jagdschloss Thyrnau³⁴. Von Diegos dortigen Arbeiten hat nur die Statue der Diana überlebt (signiert 1718), die sich heute im Bayerischen Nationalmuseum befindet. Außerdem gelang es Paolo de Allio in dieser Zeit, einen Vertrag für die Dekoration der Wallfahrtskirche Maria Hilf in Amberg zu bekommen.

In Scaria schien Diego 1716 als Taufpate und 1718 als Trauzeuge auf, seine Frau Maria Francesca Allio hingegen befand sich 1715 in Prag, wo Notariatsakten die Teilung der Erbschaft mit ihren Brüdern bezeugen. Ob sich auch Diego gleichzeitig in Prag aufhielt, ist nicht bekannt. Allerdings war dort Fischer von Erlach bis 1713 damit beschäftigt, das Palais Clam-Gallas zu erbauen, und eine Mithilfe Diegos (bzw. seiner Werkstatt) ist nicht auszuschließen.



Abb. 5: Hl. Paulus, Weingarten (Kreuzigungsaltar).

Im Jahre 1719 stuckierte Diego schließlich den Kaisersaal von Kremsmünster und wurde dafür 1720 bezahlt. Dies war seine letzte Arbeit in Österreich und die letzte, die er zusammen mit Paolo de Allio ausführte.³⁵ Letzterer schuf 1721 noch die Stuckaturen der Wintersakristei und zog sich bald darauf – wohl seinem hohen Alter geschuldet – in seine Heimat nach Scaria zurück. Die Stuckatur der Sommersakristei hingegen ist dessen Sohn Giovanni Battista Allio zuzuordnen.³⁶

Diegos Arbeiten in Weingarten und Ludwigsburg gingen gleichzeitig und später weiter. 1730 wurde er erstmals in Maria Einsiedeln (Schweiz) erwähnt, wo er elf Figuren für die Balustrade der Gnadenkapelle erstellte und mit Unterbrechungen bis 1745 – wieder in Zusammenarbeit mit Feuchtmayer³⁷ – weitere acht Altäre und zwei Grabdenkmäler mit zahlreichen Figuren schuf.

Mehrfach wird auch Diegos Anwesenheit in Genua erwähnt, wo er u.a. für die Basilika von Carignano arbeitete.³⁸ Mitte der 30er finden wir ihn bzw. seine Werkstatt zudem in der Wallfahrtskirche Mater Dolorosa in Katsdorf in der Oberpfalz.

Kurz vor Ende seiner Arbeiten in Ludwigsburg (1735/36) erhielt Diego in den Jahren 1734–1735 einen letzten großen Auftrag nördlich der Alpen, nämlich die Dekoration des Festsaa-

³⁴ Das heutige Kloster Thyrnau: „Fürstbischof Raimund Ferdinand Graf von Rabatta ließ 1714 die alte desolate Burg abreißen und an ihrer Stelle nach Plänen des Hofbaumeisters Dominico d’Angeli ein neues Schloss, das heutige Kloster erbauen. Sein Wappen mit der Jahreszahl der Fertigstellung 1718 befindet sich über dem Portal.“ (Diözese Passau / Thyrnau 2026).

³⁵ Reichl / Libiseller (2009) (5.1): „Es ist das letzte Relief, das er gemeinsam mit Allio ausführt.“ – Die ÖKT XLIII/ (1977) erwähnt die Mitarbeit von Allio im Kaisersaal nicht.

³⁶ ÖKT XLIII/ (1977) S. 304 und 307: 1721 erhielt Paolo de Allio für die Stuckdekorationen in der Wintersakristei 150 Gulden; ebd. S. 311 und 313: Giovanni Battista Allio quittiert 1724 für seine Arbeiten in der Sommersakristei 75 Gulden.

³⁷ Sauer (1942), S. 397.

³⁸ Colombo / Coppa (1997), S. 48–49.

der Residenz von Ansbach, wo er sich besonders stark dem Rokoko öffnete, allerdings nicht in künstlerischer Freiheit, sondern nach einem präzisen Plan, den es auszuführen galt.³⁹

Danach kehrte er endgültig in sein Heimatdorf zu seiner Familie (er hatte noch einen Sohn und drei Töchter) zurück, sei es, weil ihm die Reisestrapazen zu viel wurden, sei es, dass im Wandel zum Rokoko die Aufträge im süddeutschen Raum ausblieben. In Scaria widmete er sich mit seinem Maler-Bruder der Ausschmückung der Dorfkirche. Seine letzten dokumentierten Werke sind die Statuen zweier lokal verehrter Märtyrer, des Hl. Nazarius und des Hl. Celsus, an der Fassade der Kirche von Scaria (1741).⁴⁰ Am 25. Juni 1750 verstarb Diego Carlone in Scaria im Alter von 76 Jahren.⁴¹

2.3 Werkstatt, Material und Arbeitsweise

Die Werkstatt von Giovanni Battista und Diego Francesco Carlone war ein Familienbetrieb mit vielleicht 6 bis 20 Mitarbeitern, die auf ihr Metier, die Stuckierung, spezialisiert waren (Poliere, Stuckmischer, Bildhauer), den Sommer über sehr mobil von Auftrag zu Auftrag wechselten und den Winter regelmäßig in der Heimat verbrachten. Eine gezielte Heiratspolitik und ein dichtes Netz von Verwandtschaftsbeziehungen stützten die Firma ab und verschafften ihr zahlreiche Aufträge. Schon das Netz der Arbeitsbeziehungen innerhalb der Kernfamilie ist eindrucksvoll: Pietro Francesco öffnete der Familie das Tor nach Passau. Sein Sohn Carlo Antonio arbeitete mit ihm in Seckau, Gartlberg, Garsten, Schlierbach, Admont und Judenburg zusammen, mit seinem Bruder Giovanni Battista arbeitete dieser in Kremsmünster, Passau (Kapuzinerkirche), Gleink, Reichersberg, Marchbach und Vöcklabruck, mit seinem Neffen Diego Francesco in Gartlberg, Sankt Florian und Lambach.

In den Jahren der künstlerischen Reife ergaben sich neue familiäre Verbindungen: Donato Giuseppe Frisoni⁴², Leopoldo Retti⁴³ und Domenico d'Angeli⁴⁴. Eine Ausnahme bildete die Arbeit in Salzburg für Fischer von Erlach, die er aber nicht dazu nützte (oder nützen konnte), sich aus der Familientradition zu befreien und eine autonome Karriere zu beginnen.

Es zeigt sich eine interessante Differenzierung: Der Erstgeborene, Carlo Antonio, übernahm die Arbeit als Baumeister bzw. Architekt, der Zweitgeborene, Giovanni Battista, gründete eine neue Werkstatt als Stuckateur, die dessen ältester Sohn Diego später übernahm, dessen jüngerer Bruder Carlo Innocenzo, ebenfalls ins Familiennetzwerk eingebunden, wurde ein sehr erfolgreicher Maler.

Die regelmäßige Winterpause hatte verschiedene Gründe: Es mag die Liebe zur Heimat mitgespielt haben (allerdings haben sich viele der Künstler aus dem Seengebiet auch nördlich der Alpen angesiedelt, wenn sie erfolgreich waren). Vor allem aber war es die Zeit, in der man private Angelegenheiten regelte, das familiäre Netzwerk ausbaute und die kommende Saison plante. Weitere Gründe waren sicher die hohe Spezialisierung der Handwerker, die

³⁹ Colombo / Coppa (1997), S. 194–195.

⁴⁰ In Diegos Todesjahr (1750) dürften die Arbeiten in und an der Kirche weitgehend abgeschlossen gewesen sein; was fehlte, wurde von seinen Mitarbeitern nach seinen Entwürfen vollendet, vgl. Coppa (2011).

⁴¹ So die meisten Biographen (u.a. Thieme-Becker = Thieme (1912), Röhling (NDB / 1957), Guldán (1964) und Bieri (2012), Art. Diego Francesco Carlone, Magni (1964) nennt den 22. Juni.

⁴² Schwager von Diego, s. Fußn. 18. – Zusammenarbeit in Ludwigsburg und Weingarten.

⁴³ Leopoldo Matteo Retti, auch bekannt als Leopold Retty (geb. 1704 in Laino, gest. 18.09.1751 in Stuttgart) war ein bedeutender Baumeister des süddeutschen Barock und Neffe von Frisoni. Er holte die Brüder Diego F. und Carlo I. Carlone nach Ansbach.

⁴⁴ Domenico d'Angeli (geb. 1672 in Scaria, gest. 08.12.1738 in Passau) war Architekt in Thyrnau für Fürstbischof Raimund Ferdinand Graf von Rabatta. 1718 heiratete er Caterina Francesca, die Tochter von Paolo de Allio.

Haltbarkeit des Materials und die begrenzte Zahl von Aufträgen, die sich weitgehend auf Schlösser, Klöster und Sakralbauten beschränkten und nur selten ein mehrjähriges Auskommen garantierten. Schließlich wird auch eine Rolle gespielt haben, dass die Stuckmasse bei großer Kälte nicht schnell genug abbinden konnte.⁴⁵

Eine Werkstatt war streng hierarchisch gegliedert: Der Leiter, also zuerst Giovanni Battista, dann Diego Francesco Carlone, akquirierte Aufträge und lieferte den künstlerischen Entwurf. Der Leiter trat gegenüber dem Auftraggeber als Generalunternehmer auf, weshalb in den Rechnungen selten Namen von Mitarbeitern genannt werden. Wie schon erwähnt, fungierte im Falle der Carlones Paolo de Allio als Impresario. Dazu kamen Gesellen, die oft Jahre in einer Werkstatt blieben und nicht nur Standardelemente formten, sondern oft selbst hochqualifizierte Stuckateure waren. Schließlich gab es Lehrlinge, die meist im Alter von 12 bis 14 Jahren mit Hilfsdiensten begannen und allmählich den Stil des Meisters erlernten.⁴⁶

Diese strenge und rationelle Organisation innerhalb der Werkstatt war Voraussetzung für die Erfüllung so zahlreicher und oft zeitlich gedrängter Aufträge. Die anfallenden Arbeiten wurden nach Talent und Verfügbarkeit verteilt. Weil die Mitarbeiter auf den Stil des Meisters spezialisiert waren, konnte dieser sich darauf verlassen, dass sie – wenn terminlich nötig – selbst Großplastiken in seinem Sinn ausführten.⁴⁷

So arbeitete schon Diegos Vater: Bei der Stuckierung der Stiftskirche von Garsten beispielsweise fertigte Giovanni Battista Carlone die figürlichen Motive, die ornamentalen Füllungen wurden von den Mitarbeitern ausgeführt. Dennoch wirkt das Ergebnis wie aus einer Hand.⁴⁸

Eine Reihe von Motiven und Typen finden sich bei Diego Carlone immer wieder, z.B. gegliederte Blattranken, lang ausgezogener Akanthus, lockere Blatzweige. Diese Motive eigneten sich zur mechanischen Herstellung. Selbst wenn sie mit freier Hand ausgeführt wurden, wie die Führung der Spachtel oft deutlich macht, wird diese Arbeit von spezialisierten Mitarbeitern erledigt worden sein. Ferner beschleunigten Model die Arbeit, wie ein unvollendeter Kopf einer jungen Frau aus dem Nachlass des Paolo de Allio zeigt, der aus zwei Modelhälften gegossen ist.⁴⁹ Modelsammlungen sind im Geffrye-Museum in London erhalten. Auch in der Würzburger Residenz sind etwa 20 Beispiele der von Antonio Bossi in den 1750er Jahren verwendeten Model erhalten geblieben.⁵⁰

Ähnliches wird man für manche Gewandpartien der Figuren annehmen dürfen, die sich häufig wiederholen. Änderungen an den Figurentypen erklären sich dann aus den Wünschen neuer Auftraggeber und aus neuen Themenstellungen.⁵¹

Gesimse, Profile und Leisten wurden mit Holzschablonen eingezogen, bei Stuckdekorationen wurde zuerst eine untere Schicht aus grobem, körnigem Sand angebracht, dann die feinere Stuckmasse aufgetragen. Architektonische Teile, Palmetten und andere Figuren, die

⁴⁵ Nicht (1999).

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Esbach (1991), S. 343.

⁴⁸ Vgl. Guldán (1964), S. 168.

⁴⁹ Vgl. Vagt (1970), S. IV. – Ausführungen über die Arbeitsweise von Diegos Werkstatt ebd. – Detaillierte Ausführungen zur Verwendung von Modellen, erhaltenen Exemplaren und Werkzeugen auch bei Beard (1983), S. 11–16.

⁵⁰ Beard (1983), S. 13.

⁵¹ Vgl. Vagt (1970), S. V.

sich wiederholten, konnten in Formen vorgegossen und dann mit Stuckmasse, Hölzern und Drähten an der Wand befestigt werden.⁵²

Die Chronisten notierten oft ihr Staunen über die schnelle Arbeitsweise der Stuckateure: „Mirati sumus, in hoc spacio illum tantum operis confecisse.“⁵³ In der oben erwähnten Stiftskirche von Garsten soll Giovanni Battista Carlone die Putten 1682 in einem einzigen Tag, die lebensgroßen Engel in zwei Tagen gefertigt haben.⁵⁴

Allerdings war das Arbeitstempo auch dem Material geschuldet: Stuck ist Kalk- oder Gipsmörtel, der auf Decken und Gewölbe aufgetragen und plastisch ausgeformt wird. Das Gemisch aus Stuckgips, Kalk, Sand und Wasser wird schnell sehr hart und haltbar. Zwar kann der Erhärtungsprozess des Gipses durch Zusätze verlangsamt werden, dennoch aber bindet er sehr schnell ab, was zwangsläufig eine hohe Fertigkeit im schnellen Formen gebietet.⁵⁵

Jede Werkstatt hatte ihr eigenes Rezept und verließ sich auf ihre eigenen Erfahrungen. Ein wichtiger Stuck-Theoretiker des 18. Jahrhunderts, Peter Nathanael Sprengel, gibt 1772 folgendes Verfahren an:

„Die Bestandteile des Stuckmörtels [...] sind Gips, Kalk (oder Kreide) und Sand. [...] Jeder Stuckarbeiter mischt die Zutaten so, wie er es nach seiner Erfahrung für richtig hält. Er setzt Sand, Gips und Kalk, alles gut mit Wasser vermischt, in einen Brei um. [...] Nachdem Gips schnell abbindet, was den Künstler am sorgfältigen Ausarbeiten seines Werkes hindern könnte, muß er Leimwasser beifügen, denn Leimwasser verzögert das Abbinden des Gipses.“⁵⁶

Auch Milch, gegorener Traubensaft, Bier, Zucker und Pulver aus Eibischwurzeln verzögerten das schnelle Trocknen. In Einsiedeln beispielsweise verarbeiteten Handwerker innerhalb von drei Jahren (1724–1726) 57 Eimer Wein.⁵⁷ Manche Zusätze (z.B. Mandelöl und geronnene Milch) verliehen dem Stuck auch höhere Geschmeidigkeit. Schließlich spielten auch die Reinheit des Wassers und die Umgebungstemperatur eine wichtige Rolle, weshalb manche Stuckateure bei niedrigen Temperaturen nach Feuer verlangten, das schon vor Beginn der Arbeit entzündet werden sollte.⁵⁸

Ein präzise getaktetes Zusammenspiel forderte besonders auch die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern wie im Kaisersaal mit dem Maler Martino Altomonte. Das Ziel war die Erschaffung eines Gesamtkunstwerks (Bel Composto)⁵⁹, bei dem die Grenzen zwischen Architektur, Plastik und Malerei verschwammen.

Eine besondere Herausforderung bildeten Figuren in (Über-) Lebensgröße. Zur Vorgangsweise von Diego F. Carlone schreiben E. Mitterhuber und U. Stevens: „Um ihnen Standfestigkeit zu verleihen, wird zuerst ein Gerüst aus Holz und Metall angefertigt, gefolgt von einem

⁵² Beard (1983), S. 11–16.

⁵³ Zit. Nach Guldán (1964), S. 168.

⁵⁴ Koller (2008), dort S. 86 ff.

⁵⁵ Guldán (1964), S. 168 und Beard, S. 11.

⁵⁶ Zit. Nach Beard, S. 11.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Den Begriff „bel composto“ prägte Filippo Baldinucci (1682) mit Blick auf Berninis Meisterwerk der Cornaro-Kapelle (Ekstase der heiligen Teresa). Irving Lavin (1927–2019) hat ihn in seinem Buch „Bernini and the Unity of the Visual Arts“ (1980) entscheidend geprägt, popularisiert und kunsthistorisch definiert.

ersten groben Entwurf aus einer Mischung von Kalk und Sand, manchmal auch Gips. Für die detaillierte Ausführung wird zum Kalk Marmorpulver beigefügt. Dazu kommen Wasser, Leim, Leinöl usw. Jede Werkstatt (it. bottega) hatte ihr eigenes, streng gehütetes Rezept! Diese Mischung erlaubt ein rasches Modellieren und trocknet relativ schnell. So können auch feine Details [...] mit entsprechenden Spachteln und Modellierhölzern ziseliert werden.“⁶⁰

Für Antragsstück, also Stuck, der direkt an der Wand geformt wurde, machte sich der Stuckateur vorher eine originalgroße Vorzeichnung auf dem Grundverputz der Trägerarchitektur. Anlässlich der jüngsten Restaurierung des Kaisersaales (1974) zeigte sich, dass „auch die vollplastischen Putten über den Marmorportalen an der weißen Wand dahinter (wie die übrige gesamte Dekoration) zunächst mit Kohle vorgezeichnet worden sind.“⁶¹

Vorzeichnungen auf Papier sind von wenigen Künstlern erhalten, von Diego F. Carlone sind es nur ganz wenige, für den Kaisersaal gar keine⁶². Diese waren allerdings unverzichtbar, um komplexe Dekorationen durchzuführen. Nur so konnten viele Künstler gleichzeitig an einem Werk arbeiten; außerdem musste der Künstler dem Auftraggeber eine Vorstellung davon geben können, was dieser genehmigen sollte. Es konnte sich dabei um schnelle Entwürfe mit Feder oder Rötel handeln, um detaillierte Aufrisse oder um farbige Vorentwürfe. Ein herausragendes Beispiel dafür ist der erhaltene Vorentwurf für die Südseite des Chors der Wieskirche (um 1744/48) von Johann Baptist oder Dominikus Zimmermann, der sich heute im Städtischen Museum Weilheim befindet.⁶³

Die meisten Entwurfs- und Präsentationszeichnungen allerdings hinterließ Joseph Anton Feuchtmayr. Sie befinden sich heute größtenteils im Feuchtmayermuseum in Salem Mimmenshausen. In Überlingen hat sich ein signiertes Tonmodell eines Bischofs erhalten, außerdem besitzen die Stiftsbibliothek Sankt Gallen sowie das Wessenberghaus in Konstanz einen einzigartigen Schatz von Altarentwürfen Feuchtmayers, teils in Federzeichnungen, teils in sorgfältigen, zartfarbig angelegten Vorlegeblättern.⁶⁴



Abb. 6: Entwurf für einen Altar mit Figur des Hl. Sebastian (Feuchtmayer, 1741).

⁶⁰ Mitterhuber / Stevens (2018).

⁶¹ Koller (1979), S. 5–30.

⁶² Colombo / Coppa (1997) listet auf den Seiten 125 und 126 alle Blätter auf, die von Diego Carlone stammen könnten. Der Großteil befindet sich im Museum von Scaria.

⁶³ Nicht (1999).

⁶⁴ Vgl. Art. Feuchtmayer Joseph Anton, in: Bieri (2012), Art. Feuchtmayer; zu Feuchtmayer und Diego Francesco Carlone vgl. ferner Fußn. 32.

3. Stuckaturen, Figuren und Reliefs im Kaisersaal

3.1 Der Raum

Der Kaisersaal, ein durch zwei Geschosse reichender Raum (ca. 27x13 m), war 1693–1695 von Carlo Antonio Carlone, Diegos Onkel, erbaut worden. Seine heutige Raumwirkung geht allerdings wesentlich auf Eingriffe des Architekten Jakob Prandtauer zurück, der den Raum ab 1719/20 veränderte. Er ließ neue, höhere Fenster einbauen, wodurch wesentlich mehr Licht in den Raum einfällt, und vermutlich auch die nördlichen Innenportale erhöhen.⁶⁵ Das Deckenfresko mit der Darstellung des die Nacht vertreibenden Phöbus Apollo von Melchior Steidl von 1696 blieb erhalten, Diego Carlone wurde beauftragt, eine neue Wandverkleidung zu schaffen, Martino Altomonte schuf die Bilder der Habsburgerkaiser, für das Pflaster aus Solnhofener Stein und Adneter Marmor zeichnet Johann Baptist Spaz verantwortlich.⁶⁶

3.2 Der Stuck im Kaisersaal

Diego war Abt Alexander sicher kein Unbekannter; vielleicht fungierte die gute Erinnerung an seinen Onkel Carlo Antonio in gewisser Weise als Türöffner (dieser war allerdings schon 1708 in Passau verstorben), außerdem waren viele von Diegos früheren Arbeitsstätten in der Nähe (Salzburg, Passau, St. Florian, Linz) und konnten leicht begutachtet werden. Den Auftrag führte Diego so aus, dass er zwischen den Fenstern und an der Nordwand des Saales geschwungene Stuckrahmen anbrachte, die mit Blumenfestons und Blattwerk geschmückt sind. Putti über den Rahmen tragen die Namen der Habsburger-Kaiser, die in der Folge Martino Altomonte malte; unter den Bildern befinden sich jeweils die Wappenkartuschen der Herrscher mit ihren Devisen.⁶⁷

Der Nordwand mit der Darstellung von Rudolf I. als dem Begründer der Dynastie kommt besonderes Gewicht zu: Über dem Kamin ist das Bild des ersten Habsburger-Kaisers, der schwere Rahmen wird vom Kaminsturz getragen. Darüber befindet sich ein Medaillon mit der Darstellung einer Fama oder Gloria; der Behang ihrer Posaune schmückt das Doppeladlerwappen. Auf der Mitte des Giebels sitzt ein Putto, links und rechts stehen auf den Ausläufern der Giebel zwei Vasen. Flankiert wird Rudolfs Bildnis von zwei vollplastischen Stuckfiguren, die Papsttum und Kaisertum symbolisieren. Das wird an ihren Attributen deutlich: den Schlüsseln zum Himmelreich, der Papsttiara, der Bibel und dem Messkelch einerseits, der Kaiserkrone und dem Zepter andererseits. Über den beiden Portalen sind über einem gesprengten Dreiecksgiebel jeweils fünf Kartuschen mit den Wappen der österreichischen Erblande angeordnet. Zwei werden von sitzenden Putten gehalten, drei lässt ein schwebender Putto an einem Band von oben herab.

Mit kartuschenartigen Gebilden in den Winkeln und in der Mitte der Längsseiten vermittelt Diego Carlone zwischen den geraden Wänden, dem vorspringenden Gebälk und dem Deckengemälde. An Rollwerkarmen ist eine Kartusche aufgehängt, die sich wie ein Vorhang entwickelt, der von einem Lambrequin überlagert wird und an den Wänden und dem Gesims eng anliegt, um die Kanten des Gesimses abzurunden. Wo eine Berührung nicht möglich ist, wird sie durch Akanthus, Palmwedel und Rollwerk hergestellt. Eine Muschel stellt die Verbindung zum Deckengemälde her, wo schon Steidl durch seine Malerei mit Voluten und Muschelformen die Winkel gefüllt und verschliffen hatte. Diego Carlone schließt an die gemalte Form an, sodass das Gemälde scheinbar in die Wand herab verlängert wird.⁶⁸

⁶⁵ Weigl / Prandtauer, S. 308.

⁶⁶ Vgl. ÖKT Bd. XLIII / Bd 1, S. 336–337.

⁶⁷ Zu den Kaiserbildern und Devisen vgl. Stöllner (2023).

⁶⁸ Vgl. Vagt (1970), S. 56–58.

Dem Stuck gab D. Carlone – laut Koller⁶⁹ – ursprünglich eine graue Farbe auf Weißgrund der Wände, die Figurenreliefs in den Fensterleibungen färbte er ähnlich wie im Refektori-



Abb. 7: Rudolf I. (Kaisersaal, Nordwand).

⁶⁹ Koller (1979), S. 20.



Abb. 8: Wappen über der Eingangstür (im NO.)



Abb. 9: Kartusche in der NO-Ecke des Kaisersaals.



Abb. 10: Bandwerk-Ornamentik (Kaisersaal).

um des Stiftes Lambach 1709 kräftig rosa ein, um sie gegenüber der weißen Wand stärker hervortreten zu lassen.

Anlässlich der Restaurierungsmaßnahmen 1974 fand der Maler Johann Rauchegger, der die Restaurierung durchführte, eine Färbelung des Stucks in Grün und Rosatönen vor. Nach der Freilegung der Stuckzierate wurden diese gewaschen und – wo nötig – ergänzt, die Wände bekamen nach dem aktuellen Forschungsstand einen Kalkfarbenanstrich in einer Farbe, die dem Ton der originalen Gipsfläche möglichst nahekommen sollte. Die Putten, Büsten, figuralen Reliefs, Girlanden und Zweige am Rahmen der Kaiserbilder sowie das Bandelwerk des umlaufenden Gebälks wurden in unterschiedlichen Rosatönen erneuert, die kleinen Fresken mit den Emblemen unter den Kaiserbildern wurden violett-rosa eingefärbt.⁷⁰

⁷⁰ Neumüller (1977), S. 128.

Die Wände schließlich zeigen neben Rahmenformen, Putten, Reliefs und zarten Festons auch eine hochentwickelte Form der Bandwerk-Ornamentik, die die Salzburger Anfänge und besonders die Arbeiten in Ludwigsburg weiterführt und in manchem an die Dekoration des Lambacher Refektoriums erinnert.⁷¹ Carlones eigene Hand wird man abgesehen von der Gesamtkonzeption der Raumgestaltung wohl am ehesten in den Großplastiken und den Medaillons der Tugenden in den Fensternischen suchen dürfen.

3.4 Die großen Stuckfiguren: Imperium und Papatus

Die Stuckfiguren der kaiserlichen und päpstlichen Macht (Imperium und Papatus), die Rudolph I. flankieren, entsprechen jenem Figurentypus, den Diego Carlone bevorzugte: Sie sind „gelängt“ (nicht geschlossen und gedrungen, wie sein Vater Figuren zu bilden pflegte), ihre Haltung zeigt sich „bewegter, das Gewand erscheint als lockere, von Bewegung erfasste Hülle mit eigenem Ausdruckswert“.⁷² Unmittelbare Vorläufer dieser Figuren sind die Statuen der Magnificenza und der Prudenza an der Fassade von Schloss Kleßheim, die Diego 1708 geschaffen hatte. „Es sind Wesen mit ebenso natürlichem wie anmutigem Habitus und mit schlanker, geschmeidiger Statur, die kontrastiert wird von füllig über den Schoß gelegten Faltenbahnen. Im Kaisersaal in Kremsmünster griff der Künstler diesen Typus erneut auf [...]. Entsprechend ihrer gewichtigen Bedeutung (als formelhafte Verkörperungen für die den Staat tragenden Mächte) präsentierte er sie hier in stabiler Gestalt und hoheitsvoller Haltung“.⁷³

3.5 Die Caesaren-Büsten und die Tugend-Reliefs

Über die Habsburger setzte Diego eine Galerie von 13 Reliefbüsten römischer Kaiser, in den Fensternischen formte er 26 Reliefmedaillons der Tugenden. Der Verweis auf die



Abb. 11 u. 12: Die allegorischen Figuren des Papsttums (li) und des Kaisertums (re).

⁷¹ Preimesberger (1964), S. 336.

⁷² Vagt (1970), S. 156.

⁷³ Esbach (1991), S. 347/8.

Herrscher des antiken römischen Reiches soll die Kaiser des Heiligen Römischen Reiches legitimieren und gehört wesentlich zur habsburgischen Historiographie.⁷⁴ Die weiblichen allegorischen Darstellungen betonen die Tugendhaftigkeit der Habsburger.

Die Büsten zeigen die Herrscher im Profil, in Rüstung oder Toga und mit Lorbeerkranz bekrönt. Allerdings fehlt ihnen jegliche Individualität und sie wiederholen sich schablonenhaft. Andrea Spiriti glaubt dennoch, in ihnen zwölf römischen Kaiser erkennen zu können, denen jeweils zwei Tugenden zugeordnet sind.⁷⁵ Seiner Meinung nach beginnt die Reihe mit C. Iulius Caesar (in der nordwestlichen Fensternische) und verläuft axial durch den Raum nach hinten.

Unter den Herrschern ist auch eine Frau mit Lorbeer, Locken, Rüstung und Gorgoneion⁷⁶ abgebildet, anders als die Männer aber nicht im Profil, sondern frontal. Bei ihr könnte es sich nach seiner Vermutung um Julia Agrippina d. J. handeln, die Frau von Kaiser Claudius und Mutter des späteren Kaisers Nero.⁷⁷ Geht man davon aus, dass nur die „guten“ Kaiser abgebildet sind und jene ausgelassen wurden, die der *Damnatio memoriae* verfallen sind (Caligula, Nero, Domitian), ergibt das eine Reihe von 12 Kaisern und – vielleicht – Julia Agrippina.

Im Einzelnen macht Spiriti folgende Zuweisungen:⁷⁸



Abb. 13: Die Frau unter den Caesaren (Agrippina?).

Caesaren-Büste Tugenden

C. Iulius Caesar	Fede (Glaube) – Salus populi (Heil des Volkes)
Augustus	Speranza (Hoffnung) – Fortezza (Stärke)
Tiberius	Feracità (Fruchtbarkeit) – Generosità (Großmut)
Claudius	Fedeltà alle leggi (Gesetzestreue) – Severità delle leggi (Strenge der Gesetze)
Agrippina (?)	Virtuosità (Virtuosität) – Buongoverno (gute Regierung)
Vespasian	Nobiltà (Adel) – Temperanza (Mäßigung)
Titus	Ingegno (Begabung, Talent) – Compostezza (Sittsamkeit, Würde)
Nerva	Giustizia (Gerechtigkeit) – Prudenza (Klugheit)
Trajan	Fortezza (Stärke) – Pacificazione (Befriedung, Versöhnung)
Hadrian	Opimità (Fülle, Wohlstand) – Ricchezza (Reichtum)
Antoninus Pius	Generosità (Großzügigkeit) – Pazienza (Geduld)
Lucius Verus	Equanimità (Gleichmut) – Vittoria (Sieg)
Mark Aurel	Pace (Friede) – Accortezza (Klugheit, Sorgfalt)

Spiriti sucht auch Erklärungen dafür, warum eine Frau unter die Caesaren geraten ist. Zuerst denkt er an die energische Maria von Ungarn. Eher aber scheint es ihm ein Hinweis auf eine

⁷⁴ Polleroß (1986), S. 99.

⁷⁵ Spiriti (2004), S. 100–101.

⁷⁶ Als Gorgoneion bezeichnet man in der griechischen Mythologie das abgeschlagene Haupt der Medusa. Als ein hässliches, furchteinflößendes Schreckbild (mit herausgestreckter Zunge und Schlangenhaaren), wurde es von der Göttin Athene auf ihrer Aegis (Umhang) getragen, um Feinde abzuschrecken.

⁷⁷ Spiriti (2004), S. 102.

⁷⁸ Ebd. – Spiritis Benennung bzw. Identifizierung der Tugenden (die Übersetzungen stammen vom Autor) wirft allerdings Fragen auf. Die Interpretationen unten weichen teilweise davon ab!

kommende Kaiserin, nämlich Maria Theresia, zu sein: Von den vier Kindern Karl VI. hatten nur zwei Töchter das Erwachsenenalter erreicht, die Pragmatische Sanktion (1713) war längst promulgiert, und diese sollte Maria Theresia (geb. 1717) den Weg zum Thron ebnen.⁷⁹

Reliefs weiblicher Figuren hat Diego Carlone mehrfach gestaltet. Sein Lehrmeister war auch in dieser Hinsicht sein Vater, der im Dom von Passau „kraftvoll plastische Gestalten“ geschaffen hat, „die sich geradezu aus dem sie einschließenden Raum herauszwängen.“⁸⁰ Gerade bei Statuen entwickelte Diego jedoch – wie schon erwähnt – seinen eigenen Stil: Im Refektorium von Lambach formte er 20 große, stehende Damen, die sich durch ihre typischen Attribute und die lateinische Bezeichnung als Tugenden ausweisen. Ungefähr zeitgleich zu Kremsmünster schuf er außerdem in Ludwigsburg hochovale Medaillons in rotbrauner Fassung mit je einer Frauengestalt in Flachrelief. Im Kaisersaal von Kremsmünster schließlich sind es 26 runde oder einem geschwungenen Vierpass angenäherte Reliefs der Tugenden, die sich von denen in Lambach auch inhaltlich deutlich unterscheiden. Dort sind neben den drei göttlichen Tugenden und den vier Kardinaltugenden vor allem solche ausgewählt, die zu einem benediktinischen Refektorium passen (z.B. Castitas, Silentium und Oboedientia), hier wurden bevorzugt herrscherliche Tugenden dargestellt.

Die Rahmen der Reliefs und der angrenzenden Ornamentfelder im Kaisersaal entsprechen sich formal: Beide bestehen aus einer Folge von zweifachen, halbrunden Profilen, wodurch „das Relieffeld als Fortsetzung des Ornaments erscheint; [...] Relief- und Ornamentfeld verbinden sich mit Hilfe der ursprünglich trennenden Rahmenform zu einem durchgehenden Dekorationsstreifen.“⁸¹

Die Tugenden im Kaisersaal schweben häufig im Raum oder sitzen auf Wolkenbänken, den Blick oft in weite Ferne oder zum Himmel gerichtet. Colombo/Coppa kritisieren eine „gewisse Unfähigkeit, Perspektive darzustellen“, gestehen Diego aber ein „vielfältiges Repertoire an lebendigen, eleganten und leichten Figuren [...] voll heiterer Gesichter“ zu, „die von einem ruhigen Geist erfüllt sind“, und sehen darin eine Weiterentwicklung gegenüber früheren Werken.⁸²

Tatsächlich wird Perspektive höchstens angedeutet, ob es sich dabei um „Unfähigkeit“ handelt, sei dahingestellt. Bei der Figur der Magnificenza (bei Spiriti Nobiltà genannt) etwa ruht die Gestalt mit ihren Attributen auf einer sockelartigen Bank, die in leichter Untersicht gegeben und den Gesetzen der Perspektive offenbar nicht unterworfen ist. Nach hinten zu ist der Raum offen, eine gewisse Tiefe wird nur durch die perspektivische Darstellung eines Pflasters erreicht.



Abb. 14: Die Tugend der Magnificenza.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Esbach (1991), S. 353.

⁸¹ Vagt (1970), S. 60.

⁸² Colombo / Coppa (1997), S. 193, Übers. vom Autor.

Ähnlich ist das Relief der „Geduld“ (Patientia) aufgebaut. Die meisten anderen Allegorien verzichten auf Raumangaben und füllen den Raum mit Wolken.⁸³

3.6 Interpretation der einzelnen Tugend-Reliefs im Kaisersaal

Vorbemerkung: Als Grundlage für die folgenden Interpretationen dient Ripa (1603). Ripa ordnet den Figuren eine Vielzahl von Attributen zu, von denen viele auch für andere Figuren typisch sind. Außerdem finden sich nicht alle Darstellungen im Kaisersaal in Ripas Werk, andere folgen nur entfernt seiner Beschreibung. Zudem lässt die Vieldeutigkeit barocker Symbolik oft verschiedenartige Auslegungen zu, sodass die folgende Liste nur als Versuch einer Annäherung gewertet werden soll!

Ostseite (bei der Eingangstür von NO beginnend)

1. **Spes** (Hoffnung, ital. Speranza) ist eine der drei sogenannten „theologischen Tugenden“ und wird meist durch einen Anker kenntlich gemacht, angelehnt an Hebräer 6,18-19: „Hoffnung [...] als fester Anker der Seele.“ Hier allerdings (wie auch sonst öfter im Barock) verzichtet der Künstler auf das Attribut und zeigt die Figur kniend, den Blick und die betenden Hände zum Himmel gerichtet, was die Erwartung von Hilfe oder der Erfüllung der Hoffnung symbolisiert.

2. **Constantia** (Beständigkeit; ital. Costanza) hält eine Lanze in der linken Hand und stützt sich mit der anderen auf eine Säule. Die Säule symbolisiert dabei Standhaftigkeit und Unerschütterlichkeit ebenso wie die quadratische Basis, auf welche sich die Füße stützen.

3. **Fides Catholica** (katholischer Glaube; ital. Fede Cattolica): Das Herz mit der brennenden Kerze symbolisiert die Erleuchtung durch den Glauben, das offene Buch auf dem Schoß steht für das Evangelium bzw. das Neue Testament, die Tafeln der Zehn Gebote repräsentieren sowohl das Alte Testament als auch die moralische Ordnung des christlichen Glaubens insgesamt, da Christus das alttestamentliche Gesetz nicht aufgehoben, sondern erfüllt hat.⁸⁴ Der Helm auf dem Haupt zeigt, dass der Gläubige vor zahlreichen Gegnern auf der Hut sein muss.⁸⁵ Dass die Fides Catholica zusätzlich zum Bild der Fides (Westseite Nr. 1) eine eigene Darstellung bekommen hat, ist vermutlich der besonderen Verbundenheit der Habsburger mit der katholischen Kirche geschuldet.

4. **Patientia** (Geduld, ital. Paziienza) tritt barfuß auf Dornen und trägt eine schwere Last auf ihrer Schulter. Das Treten auf Dornen symbolisiert das geduldige Ertragen von körperlichen oder seelischen Schmerzen und Mühsalen des Lebens, das Tragen des Jochs steht für das Ertragen von Lasten und die Erfüllung von Pflichten⁸⁶. Ripa erinnert außerdem an Mt 11, 20-30 („Nehmt mein Joch auf euch. [...] Denn mein Joch ist sanft und meine Last ist leicht“). Bei ihm sitzt die Dame außerdem auf einem harten Stein (hier auf einer Steinbank), weil es „hart ist, gleichmütig zu bleiben und Geduld zu bewahren“.⁸⁷

⁸³ Ausführlich zu den gerahmten Figurenreliefs und ihrer Raumdarstellung s. Vagt (1970), S. 19–31.

⁸⁴ Ripa (1603), S. 151.

⁸⁵ Ripa (1603), S. 150: „Le ragioni naturali dei Filosofi, le sofistiche ragioni degli Heretici e mali Christiani“.

⁸⁶ Vergleichbar ist das Bild der von einem Gewicht beschwerten Palme, wo dem entsprechenden Emblem als Erklärung hinzugefügt ist: „obdurandum aduersus urgentia“, und: „victrix patientia duri“. Zitate nach Henkel/Schöne (1996), Sp. 192–193.

⁸⁷ Ripa (1603), S. 379–381. Übers. vom Autor.

5. **Magnificentia** (Großartigkeit, edler Charakter und künstlerische Pracht, ital. Magnificenza) wird als erhabene, reich geschmückte Frau in Goldkleidern und goldenen Stiefeletten⁸⁸ dargestellt (was man auf dem einfärbigen Relief natürlich nicht sehen kann) und symbolisiert die Bereitschaft, große finanzielle Mittel für ruhmreiche und dem Gemeinwohl dienende Bauwerke einzusetzen. Oft – wie auch hier im Kaisersaal – trägt sie eine Krone. Ein wesentliches Attribut ist ein Schild, auf dem meist der Grundriss eines Bauwerks zu sehen ist.⁸⁹ Auch trägt sie in der anderen Hand häufig eine Statuette der Athene/Minerva, was unterstreicht, dass wahre Größe aus tugendhaftem Handeln resultiert, weil sich sonst, wie Ripa meint, die großen Werke in Eitelkeit („vanità“) und puren Wahnsinn („mera pazzia“) verkehren.⁹⁰

6. **Temperantia** (Mäßigung, ital. Temperanza) ist eine der vier Kardinaltugenden und wird mit den Attributen des Maßhaltens und Kontrollierens dargestellt. Das können u.a. Zaumzeug und Zügel, Zirkel oder Lineal sein ebenso wie eine Sanduhr (für die rechte Zeiteinteilung) oder ein Schwert in der Scheide (um den Verzicht auf unbedachte Gewalt anzuzeigen). Meist hält sie aber – wie hier – zwei Gefäße in der Hand und gießt eine Flüssigkeit von einem Gefäß in das andere. Gemeint ist damit: Sie mischt Wasser dem Wein bei, um dessen berauschende Wirkung zu mindern.

7. **Iustitia** (Gerechtigkeit, ital. Giustizia) gehört ebenfalls zu den klassischen Kardinaltugenden. Die Waage steht für das sorgfältige Abwägen der Sachlage, um ein gerechtes Urteil fällen und das Gleichgewicht wiederherstellen zu können. Das Richtschwert symbolisiert die Vollstreckungsvollmacht und die Härte des Gesetzes. Ein weiteres typisches Attribut fehlt auf diesem Relief, die Augenbinde, die Unparteilichkeit und Objektivität anzeigen soll. Vielleicht will der Blick der Frau zum Himmel sagen: Wahre Gerechtigkeit kommt von Gott!

8. **Prudentia** (Klugheit, ital. Prudenza) gilt als die „Lenkerin“ der Tugenden. Zusammen mit Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mäßigung bildet sie das Fundament der abendländischen Ethik. Der Spiegel ist das häufigste Attribut. Er symbolisiert die Selbsterkenntnis sowie den kritischen Blick zurück auf das Vergangene, um daraus für die Gegenwart zu lernen. Die Schlange in Prudentias Hand zeigt ihre Voraussicht, denn die Schlange galt als chthonisches Wesen mit seherischen Fähigkeiten. Im christlichen Kontext wird das Bild auch mit einer Textstelle des Matthäus-Evangeliums (Mt 10,16) in Zusammenhang gebracht und gewinnt zusätzlich die Bedeutung von schlauer Klugheit („Seid klug wie die Schlangen“). Auf weitere mögliche Attribute (z.B. Janusköpfigkeit, Buch oder Fernrohr) verzichtet der Künstler, zeigt die Figur aber mit entblößter Brust, was ein Hinweis auf die unverschleierte Wahrheit ist.

9. **Demeter** (Ceres): Die allegorische Frauenfigur, die typischerweise mit einem Szepter und einem Ährenbündel (oft – aber nicht hier – zusammen mit einer Krone oder anderen Attributen) dargestellt wird, ist meist die Göttin Demeter (Ceres) als Göttin des Ackerbaus, der Fruchtbarkeit und der Ernte. Ein Ährenbündel ist das Hauptattribut der Göttin, ein Szepter symbolisiert ihre Macht als Göttin.

10. **Fortuna/Abundantia**: Das nach unten gerichtete Füllhorn (cornucopia), aus welchem Gaben wahllos auf die Menschen herabfallen, ist Symbol der Fortuna (Glück) oder der Abundantia (ital. Abbondanza) als Personifikation des Wohlstands und des Überflusses (allerdings

⁸⁸ Laut Ripa (1603), S. 302 nach den Vorbild antiker Herrscher.

⁸⁹ Im Unterschied zu Diego Carlones Statue auf der Fassade von Schloss Kleßheim, wo ihr Schild leer ist, zeigt hier Magnificentia den Grundriss eines Bauwerks, Spiriti glaubt darin einen Plan für das nie erbaute Atrium der Stiftskirche sehen zu dürfen, vgl. Spiriti (2004), S. 102.

⁹⁰ Ripa (1603), S. 302.

auch der Fruchtbarkeit und ähnlicher Personifikationen). Oft trägt sie einen Kopfschmuck (wie auch hier); traditionellerweise ist das eine Mauerkrone (*corona muralis*), ein Diadem oder ein geflochtener Kranz von Kornähren.

Westseite (von NW beginnend):

1. **Fides** (Glaube, ital. *Fede*) Der Glaube wird als Frauengestalt dargestellt, die oft nach oben zum Himmel blickt, um ihr Vertrauen in Gott auszudrücken. Das Relief beschränkt sich auf das Hauptattribut der Allegorie, ein Kreuz, das die Frau in der rechten Hand hält. Gleichzeitig hebt sie die linke Hand mit erhobenem Zeigefinger, womit sie vielleicht ihr Bekenntnis zum christlichen Glauben zum Ausdruck bringt sowie ihre Bereitschaft, diesen zu bezeugen.

2. **Felicitas** (glückliches Gedeihen, ital. *Felicità*) ist die bekannteste weibliche Allegorie, die den Hermesstab (*caduceus*) hält. Seit der späten Römischen Republik symbolisiert er in erster Linie den glücklichen Erfolg, den Wohlstand und die Segnungen, die der Friede mit sich bringt. Weitere mögliche Attribute (*cornucopia*, Lorbeerkranz oder Goldkrone) werden in der Darstellung nicht berücksichtigt.⁹¹

3. **Feracitas** (Fruchtbarkeit oder Ergiebigkeit, ital. *Feracità*) ist die Personifikation des reichen Erntesegens. Sie steht in enger Verwandtschaft zu Allegorien wie Überfluss und Fruchtbarkeit und ist von diesen nicht sicher zu unterscheiden. Von den möglichen typischen Merkmalen (*cornucopia*, reife Früchte, Getreideähren, Trauben, Blütenkranz, grünes Gewand mit goldenen Fäden) sieht man hier nur Getreideähren, welche die Figur in der rechten Hand hält.

4. **Liberalitas** (Freigebigkeit oder Großzügigkeit, ital. *Liberalità* oder *Generosità*) trägt zwei Füllhörner (*cornucopiae*) in den Händen, eines ist nach unten geneigt, aus dem Besitztümer wie Münzen, Schmuck und Edelsteine herausfließen, das andere, das mit Blüten und Früchten gefüllt ist, weist nach oben. Auf dem Kopf der Liberalitas thront ein Adler, der Erhabenheit, königlichen Großmut und edle Gesinnung symbolisiert. Weitere mögliche Attribute (ein weißes Kleid für die Reinheit der Absichten und ein Zirkel für das rechte Maß) sind nicht erkennbar.

5. **Libertas** (Freiheit, ital. *Libertà*) wird traditionellerweise mit einem Hut in der Hand dargestellt, dem *pileus* (Filzkappe), den ein Sklave in der römischen Antike bei seiner Freilassung aufgesetzt bekam. In der anderen Hand trägt sie die Keule des Herkules, die in diesem Fall andeutet, dass die Freiheit aus eigener Tapferkeit gewonnen wurde. Das wehende Tuch kann für Entschlossenheit stehen.⁹² Weitere mögliche Attribute (Szepter als Symbol der Herrschaft über sich und seine Lebensbereiche⁹³, eine Katze als Tier, das sich nicht beherrschen lässt, und ein zerbrochenes Joch) kommen in der Darstellung nicht zum Ausdruck.

⁹¹ Bei Ripa (1603), S. 288 ist auch die Insel Sizilien mit Hermesstab und weiteren Attributen der Fruchtbarkeit dargestellt „per mostrare la fecondia“ (um die Fruchtbarkeit zu zeigen).

⁹² In der holländischen und (späteren) französischen Interpretation wird die Allegorie der Freiheit zum Nationalsymbol, in Holland zur „Nederlandse Maagd“, in Frankreich zur „Marianne“, die den *pileus* bzw. die phrygische Mütze als Zeichen der errungenen Freiheit des Bürgers trägt. Diese Interpretation liegt in einem Habsburger-Saal natürlich fern!

⁹³ Ripa (1603), S. 192 sieht die Freiheit ausgesprochen positiv. Sie führt in verschiedener Hinsicht zum Guten, wenn sie sich nur der rechten Mittel bedient: Der Gnade für die Seele, der Tugend für den Leib, der Klugheit in den Dingen („l'animo con la grazia di Dio, il corpo con la virtù, la robba con la prudenza.“)

6. **Vigilantia** (Wachsamkeit, ital. *Vigilanza*): Die Benennung der Figur bleibt zweifelhaft.⁹⁴ Das Relief zeigt eine Kombination von Attributen: Die Sonnenscheibe ist das primäre Attribut der *Veritas* (Wahrheit), da die Wahrheit das Licht liebt und alles Verborgene ans Licht bringt. Der Hund ist ein klassisches Symbol für die *Fidelitas* (Treue). Das Streicheln des Hundes symbolisiert die Bewahrung dieser Treue. Der geflügelte Drache (griech. „drakon“ = der scharf Blickende) als Helmzier (*Cimiero*) zeigt, dass die Figur ständig wach und aufmerksam, aber auch voll Kampfkraft für das Gute ist.

7. **Fidelitas** (Treue oder Loyalität, ital. *Fedeltà*, *Fede nell'Amicitia*): Der Schlüssel symbolisiert Verschwiegenheit und die Exklusivität und Beständigkeit der Bindung. Der Hund steht hier für Loyalität, Wachsamkeit und bedingungslose Ergebnisheit. Die Hand auf dem Kopf des Tieres unterstreicht die Herrschaft und Verbundenheit.

8. **Sapientia** (Weisheit, ital. *Sapienza*), **Scientia** (Wissenschaft, ital. *Scienza*) oder **Cognitio** (Erkenntnis, ital. *Cognizione*) werden mit brennender Fackel und geöffnetem Buch dargestellt. Die brennende Fackel steht für Erleuchtung, Aufklärung und Wahrheit, das geöffnete Buch für Forschung und Lehre.

9. **Ars Rhetorica / Eloquentia** (Redekunst, ital. *Eloquenza* oder *Retorica*): Auch für diese Figur findet sich keine passende Beschreibung bei Ripa und so bleibt die Benennung unsicher. Der geflügelte Helm ist typisches Attribut des Götterboten Hermes (Merkur), des antiken Schutzgottes der Beredsamkeit (Eloquenz). Er symbolisiert, dass die Gedanken und Worte des Redners schnell und scharfsinnig sein müssen. Der Spiegel steht für Selbsterkenntnis, aber auch für künstlerische Imagination, die dazu befähigt, dem Publikum die Wahrheit oder aber auch geschönte Bilder vor Augen zu führen. Der Schwan ist dem Gott Apollon, dem Gott der Künste und der Musik, geweiht. Wegen seines sprichwörtlichen, wunderschönen „Schwanengesangs“ gilt er als das Begleittier der Dichter und Redner und symbolisiert den Wohlklang (*Euphonie*) und die Eleganz von Dichtkunst und Rede.⁹⁵

10. **Magnanimitas** (Großmut, ital. *Magnanimità*) ist als edle, souveräne Dame dargestellt, die Großzügigkeit, Stärke und seelische Größe verkörpert (*grandezza e robustezza d'animo*). Häufig wird sie beim Verteilen von Almosen oder Schätzen gezeigt, trägt Krone oder Zepter und wird mit einem Löwen dargestellt (gelegentlich auch mit Helm, auf dem ein Löwe zu sehen ist), um ihren edlen Charakter zu symbolisieren. Der Blick nach oben drückt edle Gesinnung aus. Im beschriebenen Relief beschränkt sich der Künstler auf das Attribut des Löwen, das auch für die Darstellung der *Fortitudo* zentral ist. Deren Relief befindet sich aber an der Südwand des Saales. Die Haltung der rechten Hand könnte das Verteilen von Almosen andeuten.

Südseite (im SO beginnend):

1. **Innocentia** (Unschuld, ital. *Innocenza*) ist eine junge Frau, oft in weißer Kleidung, um Reinheit zu symbolisieren. Üblicherweise sieht man ein Lamm, das neben der Frau steht oder das sie trägt bzw. (wie hier) auf dem Schoß sitzen hat (Verweis auf das Lamm Gottes und die Sündenfreiheit). Sie richtet den Blick zum Himmel. Das Haupt ist mit einem Kranz

⁹⁴ Ripa (1603) hat keine Figur, die diese Attribute in sich vereint, seine Darstellung der *Vigilanza* (S. 502-504) ist völlig anders als das vorliegende Relief (Attribute bei ihm: Lampe, Kranich, Hahn, Glöcklein, Löwe, der mit offenen Augen schläft).

⁹⁵ Die Symbole passen in modifizierter Deutung auch zur *Prudentia* (Klugheit): geflügelter Helm – Intelligenz, Spiegel – Selbsterkenntnis, Schwan – Wachsamkeit und Reinheit, das Relief der *Prudentia* befindet sich jedoch auf der gegenüberliegenden Seite des Saales.

aus Blumen bekränzt (auf Bildern sind es meist Jasmin, Rosen oder Lilien), die ihre Jungfräulichkeit und moralische Makellosigkeit anzeigen.

2. **Parsimonia** (Die Sparsamkeit, ital. Parsimonia): Während Ripa die Sparsamkeit mit Kompass und geschlossener Geldbörse beschreibt,⁹⁶ wird diese Tugend hier als reife Frau dargestellt, die einen geschlossenen Bienenkorb hält. Die Biene gilt im Barock als Symbol für das fleißige Sammeln und kluge Bewahren von Vorräten. Der verschlossene Korb zeigt, dass Erträge nicht verschwendet, sondern für magere Zeiten sicher verschlossen werden. Das Bild wird auch zu einer Metapher für den wohlgeordneten, sparsamen Staat.⁹⁷ Die Frau steht neben einem robusten, tief verwurzelten Baum. Dieser symbolisiert Beständigkeit und die Fähigkeit, durch haushälterischen Umgang mit Ressourcen über lange Zeit zu überdauern.⁹⁸

3. **Victoria** (Sieg, ital. Vittoria) wird traditionell als jugendliche, geflügelte Frau mit Lorbeerkranz und Palmzweig dargestellt, die als Personifikation des Sieges gilt. Allerdings fehlen der Frau auf dem Relief sowohl die Flügel als auch die übliche schwebende, eilende Haltung. Die Darstellung zeigt auch keine weiteren kriegerischen Elemente wie Rüstung oder Tropaion⁹⁹. Vielleicht sollten die Betrachter also nicht an die antike Siegesgöttin denken, sondern an die **Victoria Christiana**, die ebenfalls mit Lorbeerkranz und Palmzweig dargestellt wird. Allerdings fehlen weitere Hinweise (z.B. Kreuz oder Christus-Monogramm) zur eindeutigen Identifizierung. Alternativ könnte man auch an die Allegorie des **Ruhmes** denken, die auch mit Palme und Lorbeerkranz dargestellt wird.

4. **Res publica / Civitas** (Gemeinwesen oder Staat, ital. Repubblica) oder **Concordia** (Eintracht): Die allegorische Frauenfigur, die mit Lorbeerkranz, Rutenbündel (Fasces) und einem Schwert dargestellt wird, steht für den Staat oder im engeren Sinn für die Einheit des Staates. Die Rutenbündel (Fasces) symbolisieren die Stärke des Staates sowie die Vollmacht der Justiz, zu strafen. Es ist ein altes römisches Symbol für die Autorität der Magistrate. Zugleich lassen sie an die Kraft der Einheit denken: Da ein einzelner Zweig leicht bricht, ein fest verschnürtes Bündel aber unzerbrechlich ist, steht das Bündel allegorisch für die Stärke der Gemeinschaft. Sollte der Kranz auf dem Haupt ein Myrtenkranz sein, symbolisiert er Freude, ist es ein Lorbeerkranz, steht er für den Frieden, der aus dem Sieg hervorgegangen ist. Dasselbe symbolisiert die Geste der Frau, die mit einem Fuß auf das Schwert zu ihren Füßen tritt, nämlich den aus Kampf errungenen Frieden.

5. **Fortitudo** (Stärke, ital. Fortitudine) gehört zu den vier Kardinaltugenden. Sie sitzt als Kriegerin mit Helm und Harnisch auf einem Wolkenberg und hält in ihrer rechten Hand eine Säule, die sie auf ihrem Schoß abstützt. Mit ihrer linken Hand streichelt sie den Löwen, der neben ihr liegt. Der Löwe ist das Hauptattribut der Fortitudo und steht für Mut und Beherrschung der tierischen Kraft durch Tugend. Helm und Rüstung stehen für den Kampf gegen die Laster, die Säule symbolisiert Beständigkeit (Constantia) und Unbeugsamkeit. Die Darstellung bei Ripa unterscheidet sich sehr stark: Dort hat die stehende Fortitudo in einer Hand einen Eichenzweig, in der anderen einen Schild mit der Abbildung eines Löwen.¹⁰⁰

⁹⁶ Ebd., S. 385–386.

⁹⁷ Swenson (2020).

⁹⁸ Die Darstellung der Industria (Fleiß) ähnelt der der Parsimonia, doch ist deren Bienenkorb meist offen und ein Bienenschwarm umgibt sie, außerdem wird sie üblicherweise bei der Arbeit (z.B. dem Beschneiden oder Gießen des Baumes) gezeigt.

⁹⁹ Tropaion ist ein Siegeszeichen (Baumstumpf oder eine Säule), dekoriert mit Rüstungen, Schilden, Helmen und Waffen. Oft wird es von trauernden oder gefesselten Gefangenen flankiert.

¹⁰⁰ Ripa (1603), S. 167.



Abb. 15-18: Vier Tugendreliefs (oben: Fides Catholica und Patientia, unten: Pax und Temperantia).

6. **Pax** (Friede, ital. Pace): Zwei von mehreren möglichen Attributen des Friedens sind hier dargestellt: Der Friede hält die brennende Fackel nach unten, um damit am Boden liegende Waffen und Rüstungen des Krieges zu verbrennen und den Frieden zwischen den Völkern wiederherzustellen. Der Olivenzweig in der anderen Hand ist ein Zeichen der Versöhnung und des harmonischen Zusammenlebens.

4. Der Preis des Künstlers

4.1 Verträge: Pauschalakkord (Generalakkord) oder Taglohnakkord¹⁰¹

Das Wort Akkord bedeutet im barocken Bauwesen eine vertragliche Übereinkunft. Französisch l'accord, lateinisch consensus. Der Akkordvertrag ist ein Werkvertrag. Er wird meist als Verding oder Geding, im österreichischen und bayrischen Raum auch als Spaltzettel bezeichnet. Die Akkordverträge der Barockzeit unterscheiden sich in der Art der Kostenvereinbarungen. Man unterscheidet Pauschalakkorde oder Generalakkorde mit Vereinbarung eines festen Übernahmebetrages und Taglohnakkorde mit Vereinbarung der Arbeitskosten. Mit dem heutigen Begriff der Akkordarbeit des Arbeiters hat der Akkordvertrag keine Gemeinsamkeit.

Beim Pauschalakkord (oder: Generalakkord) wird in der Regel eine Pauschalsumme auf der Grundlage des Modells (Visierung) und dem Detail-Beschrieb vereinbart. Je nach Vertragsinhalt können darin auch die Leistungen weiterer Baubeteiligter (Stuckateur, Zimmermann, Dachdecker), nie aber die Baumaterialien und deren Transporte eingeschlossen sein. Die

¹⁰¹ Der Abschnitt gibt (mit Kürzungen) die Informationen Bieri (2012) unter den Stichworten „Akkord“ wieder.

Lieferung des Baumaterials und (je nach Akkord) auch die Verpflegung übernimmt in der Regel der Bauherr. Das Risiko trägt immer der Unternehmer.

Abweichend vom Pauschalakkord sind die Taglohn-Akkorde, bei denen das Risiko vor allem beim Bauherrn liegt. Taglohnakkord bedeutet eine Lohnvereinbarung nach Arbeitszeit. Der Lohn umfasst die Arbeitszeit von Tagesanbruch bis zur Dämmerung. Die Arbeit wird dreimal im Tag für eine Essenspause unterbrochen. Die Verpflegung übernimmt in der Regel der Auftraggeber.

In der Regel dauert die mögliche Arbeit vom Beginn des Frühjahres bis Ende Oktober. Mit Ausnahme der Feiertage wird an sechs Wochentagen von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang gearbeitet. Angenommen wird für das Jahreseinkommen eine maximal mögliche Arbeitszeit von 40 Wochen pro Jahr, sofern kein Jahresgehalt bekannt ist

Das durchschnittliche Jahreseinkommen eines Gesellen (ohne Naturalbezüge) bleibt im süddeutschen und schweizerischen Raum im 17. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts relativ konstant. Es beträgt zwischen 80 und 160 Gulden. Nur bekannte und gesuchte Meister werden höher bezahlt.

4.2 Verträge: Beispiele

Franz Josef Holzinger (1691–1775) bekam am 15. Februar 1719 einen Vertrag über Stuckverzierungen im Empfangszimmer des Propstes von St. Florian „nach vorgewiesenem Riß“ (Entwurf). Der Künstler erhielt ein Honorar von 200 Gulden und während der Arbeit „Vor drey Persohnen die ligerstatt und „... Vor ihn Und seinen gespan die Kost Und Trunckh.“. Alle Materialien, ein Maurer und ein Tagwerker wurden zur Verfügung gestellt.¹⁰²

Materno Bossi (1737–1802) war Hofstuckateur in Würzburg. Dem Vertrag gingen Risse und Kostenvoranschlag („Überschlag“) voraus. Dann folgte der „Accord“. Arbeitsmaterialien waren Sache des Auftraggebers, der auch oft Handlanger und Verpflegung zur Verfügung stellte.¹⁰³

Prandtauers Verträge und seine jeweilige Bezahlung sind sehr gut dokumentiert und aufgearbeitet.¹⁰⁴ Er arbeitete als Baumeister bzw. Architekt hauptsächlich für das Stift Melk, hatte aber auch Aufträge in anderen Stiften (z.B. Kremsmünster) und bei verschiedenen Adeligen. Am 6. April 1702 schloss er mit dem Stift Melk einen Vertrag bezüglich des Neubaus der Klosterkirche. Nach dem Abbruch der alten Kirche solle er die neue „nach dem von ihm gemachten Modell“ erbauen und zusätzlich zum dortigen Maurermeister einen Polier und 26 bis 30 Handwerker stellen. Die Baustelle müsse er wenigstens 20-mal im Jahr besuchen (was ihm leicht möglich war, da er in St. Pölten wohnte!). Ferner dürfe er einen Lehrlingen anstellen, der den Tagelohn eines Maurers erhalten solle.¹⁰⁵ Die Bezahlung von Material, Werkzeug und Arbeitskräften war Sache des Klosters, sollte Prandtauer vor Vollendung der Arbeit sterben, würde das Geld seiner Frau und den Kindern zufallen. Schließlich wurden ihm jährlich 300 Gulden zugesagt und zusätzlich eine „Discretion“ nach zufriedenstellender Vollendung des Bauwerks.

¹⁰² Zit. nach AtterWiki (2026). Dort angegebene Quelle: Hans Dickinger: Geschichte von Schörfling, Marktgemeinde Schörfling am Attersee, 1988, S. 381 und 382.

¹⁰³ Visosky-Antrack (2010), S. 23.

¹⁰⁴ Weigl (2021), S. 216–217.

¹⁰⁵ Das war offenbar Joseph Munggenast, mit dem er väterlicherseits verwandt war und der nach Prandtauers Tod die Bauleitung übernahm.

Zugleich arbeitete Prandtauer aber auch an anderen Orten, z.B. in Garsten, wo ihm 145 Gulden jährlich bezahlt wurden,¹⁰⁶ oder in Kremsmünster, wo ein Vertrag vom 1. Jänner 1712 erhalten ist. Laut diesem Vertrag sollte er jährlich 100 Gulden erhalten und war verpflichtet, viermal pro Jahr nach Kremsmünster zu kommen, wobei die Reisekosten vom Stift getragen wurden.¹⁰⁷ Dazu kamen zahlreiche weitere Baustellen (z.B. St. Florian: jährlich 160 Gulden), mit je eigenen Verträgen und Sonderzahlungen. Auch wenn weder Prandtauers Jahreseinkommen noch sein Vermögen bekannt sind, hat er sicher hervorragend verdient. Zu einem nicht näher bezeichneten Zeitpunkt konnte er dem Stift Melk sogar 5500 Gulden leihen, wofür er fünf Prozent Zinsen (also 275 Gulden jährlich) bekam.¹⁰⁸

4.2 Bezahlung von Diego F. Carlone

Ein Vertrag mit Diego F. Carlone hat sich im Stift Kremsmünster leider nicht erhalten, aber immerhin ein Eintrag in den Kammereirechnungen vom 13. April 1720: „Den 13. April seyndt Signor Diego Francisco Carlon Stukhadoren, wegen der neuen Stukhador arbeit auf dem Saall accordiertermassen bezahlt worden 1650 fl.“¹⁰⁹ Man wird sich den Vertrag ähnlich den oben skizzierten vorstellen dürfen, wobei offen bleibt, ob das Stift neben Material, zusätzlichen Arbeitskräften und Verköstigung auch für die Bezahlung der Mitarbeiter von Diego F. Carlones Werkstatt aufkam oder er dies selbst leisten musste. Die Bezahlung zeigt jedenfalls, dass sich Abt Alexander Strasser für die Stuckierung des Saales einen sehr renommierten Stuckateur geleistet hat.

Auch andernorts gibt es Hinweise auf die sehr hohe Bezahlung dieses Künstlers: Als er 1701 die Leitung des Unternehmens übernahm, unterzeichnete er eine Hauptquittung über 1428 Gulden für die Stuckarbeiten in Kirche und Kloster der Salesianerinnen in Amberg.¹¹⁰ Im April 1716 erhielt Diego in Ludwigsburg für seine Stuckaturen in der westlichen Spiegelgalerie die ungeheure Summe von 5241 Gulden.¹¹¹ Gegen Ende seines Arbeitslebens war Diego F. Carlone 1741 zum letzten Mal in Einsiedeln. Er liefert für zwei (weitere) von ihm entworfene Altäre, den Meinrads- und den Benediktaltar, die Figuralplastik, sein Bruder Carlo Innocenzo fertigte die Altarblätter. Für die Figuren wurden 200 Louisdor oder 1480 Gulden bezahlt. Für die beiden aus Como gelieferten Altarblätter zahlte der Abt an seinen Bruder, den Maler Carlo Innocenzo, 1010 Gulden.¹¹²

Einen interessanten Eindruck vom Vermögen der Carlone-Großfamilie gibt folgende Anekdote: „1733 stirbt der Bauherr von Ludwigsburg, Herzog Eberhard Ludwig. Der Bau wird eingestellt. Die beiden Verwandten der Carlone, Baudirektor Giuseppe Donato Frisoni und Baumeister Paolo Retti, kommen in Festungshaft. Neid und Missgunst der Stuttgarter Ehrbarkeit sind der Grund. Die große Ludwigsburger Kolonie der Künstler aus dem Val d’Intelvi löst sich auf. [...] Dank einer unglaublich hohen Zahlung von 110 000 Gulden, die [Diego F. und Innocenzo Carlone] gemeinsam mit dem Baudirektor, seinem Bruder und seinem Schwager aufbringen, erreichen sie im gleichen Jahr die Freilassung von Frisoni und Retti aus der Festungshaft. Der Neid der Stuttgarter Konkurrenz auf die gutverdienenden Italiener

¹⁰⁶ Weigl (2021), S. 215.

¹⁰⁷ Ebd. S. 300.

¹⁰⁸ Ebd. S. 486.

¹⁰⁹ Zit. nach ÖKT XLIII/ (1977), S. 390, Fußn. 784.

¹¹⁰ Bieri (2012), Art. Diego Francesco Carlone.

¹¹¹ Pozsgai (2012), S. 600.

¹¹² Bieri (2012), Art. Diego Francesco Carlone, Fußn. 27.

ist verständlich, wenn die Quelle stimmt, dass Carlo Innocenzo trotzdem Ersparnisse von 250 000 Gulden nebst Liegenschaften in Scaria und Como vorweisen kann.“¹¹³

4.3 Bezahlung von Handwerkern und Künstlern in Kremsmünster

Was bekamen andere Handwerker und Künstler im Stift ungefähr zur selben Zeit? Ein paar Beispiele (für allerdings sehr unterschiedliche Aufträge) sollen als Beispiele dienen:

Am billigsten waren wenig überraschend lokale Handwerker: Tischler Johann Wegschaidner erhielt 1682 für das Chorgestühl auf Westempore 102 Gulden, der Tischler Simon Hädtinger für „geschnaidtwerch (Schwaif)“ (= geschweift ausgesägte Wangen und aufgeleimte Schnitzereien) 14 Gulden,¹¹⁴ der Goldschmied Johann Kaspar Kutter im Jahre 1712 vier Gulden pro Woche für tägliche Arbeit von 6 in der Früh bis 6 am Abend, wobei ihm eine Werkstatt und bei Bedarf auch ein Tagwerker zur Verfügung gestellt wurde.¹¹⁵

Deutlich höher war die Bezahlung von ausgewiesenen Künstlern: Michael Zürn erhielt für 16 Engelstatuen in den Jahren 1682 und 1686 nebst Kost und Logis insgesamt 1800 Gulden, also pro Engel 112,50 Gulden.¹¹⁶ Die künstlerischen Leistungen von Johann Baptist Spaz wurden damals offenbar noch höher eingeschätzt: Im Jahre 1713 erhielt er für acht Engel (sechs auf Seitenaltären, dazu zwei große für den Hochaltar) 2250 Gulden.¹¹⁷

Die Brüder Grabenberger bekamen im Jahre 1682 für die Fresken der Stiftskirche 2350 Gulden,¹¹⁸ Martino Altomonte 1721 für jedes einzelne Bild im Kaisersaal 200 Gulden,¹¹⁹ Frans de Neve für ein Altarbild in der Stiftskirche 1686 sogar 300 Gulden,¹²⁰ Johann Andreas Wolff 1712 für das Altarbild der Stiftskirche 1000 Reichstaler bzw. 1500 Gulden.¹²¹

Nicht minder kostspielig waren Marmorierungen und Stuckierungen: Barberini und Colomba bekamen 1682 für die Stuckierung der Stiftskirche 6342 Gulden,¹²² Bartholomäus Provisor am 31.04.1700 für Marmorierungen im Kaisersaal 1180 Gulden.¹²³

4.4 Was konnte man sich am Beginn des 18. Jahrhunderts um 1650 Gulden kaufen?

Vorbemerkung: Die Kaufkraft des Guldens war regional sehr unterschiedlich und die Preise schwankten stark je nach Jahr, Ernte, Krieg oder lokaler Verfügbarkeit. Die genannten Beispiele sind nur Schätzungen, um die Größenordnung zu verdeutlichen. Jedenfalls stellten in dieser Zeit 1650 Gulden ein sehr beachtliches Vermögen dar, mit dem man sich im damaligen Mitteleuropa den Kauf eines kleineren Landguts, eines großen Stadthauses oder die Finanzierung einer Rinderherde von mehr als 100 Stück Großvieh ermöglichen konnte. Es entsprach dem Gegenwert für mehrere Jahre Arbeit eines Handwerkers oder Beamten.

¹¹³ Bieri (2012), in: Orte, Art. Ludwigsburg-Residenz, Vierte Bauetappe.

¹¹⁴ ÖKT XLIII/ (1977), S. 268.

¹¹⁵ Hujber (2018), S. 104.

¹¹⁶ ÖKT XLIII/ (1977), S. 253.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Hujber (2018), S. 63.

¹¹⁹ ÖKT XLIII/ (1977), S. 391, Fußn. 789.

¹²⁰ Hujber (2018), S. 69, Fußn. 23.

¹²¹ Ebd., S. 89.91.

¹²² Hujber (2018), S. 63.

¹²³ ÖKT XLIII/ (1977), S. 387.

Eine Eingabe im Kaufkraftrechner von „Wien – Geschichte – Wiki“¹²⁴ liefert folgendes Ergebnis: Für 1.650 Gulden erhält man im Jahr 1721: 6.600 Tage Arbeit, 52.105,3 Kilo Brot, 11.086,2 Kilo Fleisch, 22.197,3 Liter Wein, 42.672,4 Liter Bier.

Das Stadtarchiv Zwettl bietet auf seiner Internetseite zahlreiche Listen historischer Preise. So kostete beispielsweise ein Stier um 1720 zwischen 7 und 12 Gulden, einen ähnlichen Preis hatte eine Kuh, ein Ochse war etwas teuer (ca. 15 Gulden), ein Kalb bekam man schon um 2 Gulden, ein Pferd war für 10 bis 20 Gulden zu haben.¹²⁵

Der Preis von Stadthäusern in Oberösterreich lässt sich recht gut an Beispielen auf der Seite der Stadt Steyr erkennen, wo über die Jahre hin zahlreiche Verkaufspreise genannt werden. Ein paar Beispiele auch hier zur Verdeutlichung:¹²⁶ Das Haus Grünmarkt Nr. 23 kam gegen 1635 um 300 Gulden an den Gastgeb Georg Grienwaldt. Um 851 Gulden wurde das Haus am 25. September 1779 an den Waldförster Johann Baptist Schlager veräußert. Die Alte Post kaufte im Jahre 1675 um 400 Gulden der kaiserliche Postmeister Johann Adam von Paumgarten. Das Sieben-Sterne-Haus kaufte am 4. August 1695 die Benediktinerabtei Kremsmünster um 1200 Gulden. Eine Hälfte des Hauses Grünmarkt Nr. 7 kaufte der Tischlergeselle Christoph Bayr am 22. Februar 1715 um 430 Gulden.

Handwerker arbeiteten dagegen oft ums bloße Überleben, wobei ihr Tageslohn natürlich von der Zahl der geleisteten Arbeitsstunden abhängig war. Das Stift Zwettl beispielsweise zahlte im Jahr 1730 einem Maurergesellen an den ‚langen Tagen‘ (Anfang April bis Mitte Oktober) 18 Kreuzer und an den ‚kurzen Tagen‘ (Mitte Oktober bis Ende März) 15 Kreuzer pro Tag. Ein Tagelöhner bekam ohne Verpflegung 12 Kreuzer bzw. 10 Kreuzer.¹²⁷

Damit kam ein einfacher Handwerker oder Tagelöhner auf ungefähr 60 Gulden im Jahr, besser qualifizierte auf 100 Gulden oder etwas mehr,¹²⁸ was die Kaufkraft von 1650 Gulden noch einmal eindrucksvoll unterstreicht.

5. Diego F. Carlone: Handwerker oder Künstler?

War Diego Francesco Carlone (bloß) ein hervorragender Handwerker oder (doch) ein großer Künstler? Die Frage ist aus einem modernen Blickwinkel gestellt, zu Carlones Zeiten war die Differenzierung von Handwerker und Künstler noch nicht relevant. Seit der Renaissance orientiert man sich an der antiken Begriffstradition von τέχνη und ars, wonach Künstler (artifices) Menschen sind, „die über bestimmte technische Fertigkeiten und die zu ihrer Ausübung notwendigen theoretischen Kenntnisse verfügen.“¹²⁹ So hat Platon, der sich ausführlich mit dem Problem der Kunst auseinandersetzte, all das τέχνη genannt, was lehrbar war, also z.B. auch die Heilkunst, die Landwirtschaft oder die Kriegskunst.¹³⁰ Der Humanist Franciscus Junius beispielsweise zählt in seinem 1694 posthum veröffentlichten Werk „Catalogus artificum“ neben Malern und Bildhauern auch Ziseleure, Kupferschmiede, Töpfer, Mechaniker, Gold-, Silber- und Schwertschmiede, Steinmetze und Mathematiker

¹²⁴ Wien-Geschichte-Wiki (2026).

¹²⁵ Stadtarchiv Zwettl (2026).

¹²⁶ Denkmalschutz Steyr (2026).

¹²⁷ Stadtarchiv Zwettl (2026).

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Büttner (2017), S. 418f.

¹³⁰ Ebd. – Vgl. beispielsweise Plat. Rep. 341e-c, 346a-e.

auf.¹³¹ Das Rollenbild des (modernen) „Künstlers“ war also noch nicht ausgeprägt, Handwerker und Künstler waren weitgehend von adeligen und kirchlichen Auftraggebern abhängig und in Zünften oder Werkstätten eingebunden. Das höchste Ansehen genossen dabei die Architekten, was sich auch in ihren Gehältern spiegelt. Das mag damit zusammenhängen, dass sie sich auf Vitruvs „De architectura libri decem“ als einziges vollständig aus dem Altertum überliefertes kunsttheoretisches Traktat beziehen konnten.¹³²

Für alle Künstler galt (zumindest theoretisch) das Ideal des *doctus artifex*, wie es Franciscus Iunius in seiner Abhandlung „De pictura veterum“ im Hinblick auf die Malkunst formuliert: Sie „besteht aus reichlich Arbeit, beständigem Studium, vielfältiger Übung, zahlreichen Versuchen, höchster Umsicht und stets gegenwärtiger Überlegung“ (*multo labore, assiduo studio, varia exercitatione, plurimis experimentis, altissima prudentia, praesentissimo consilio / constat ars pingendi*).¹³³

Der Wettstreit (*aemulatio*) galt als wesentlicher Antrieb der Künste: Der Künstler müsse mit der Natur und mit den großen Meistern wetteifern, denn „*nihil eum aeque atque Aemulatio [...] incitabat*.“¹³⁴ Karel van Mander schreibt diesem Wettstreit sogar die Geburt des Barock zu, wenn er meint, dass unter Papst Clemens VIII. (1592–1605) eine Art Wettbewerb begonnen habe, „alles zu tun, um Perfektion zu erreichen. Dann zeigt sich, dass ein mächtiger Wettstreit entbrennt, und ein Wettlauf zwischen ihnen. [...] Und alle tun ihr Bestes, um den ausgesetzten Siegespreis für sich einzustreichen.“¹³⁵

Auch die Carlones waren den Ansprüchen barocken Kunstschaflens unterworfen. Dass Diego nach seiner Ausbildung in der väterlichen Werkstatt eine „Bildungsreise“ nach Rom machte, wo er die modernsten Kunstwerke seiner Zeit studieren konnte, passt gut in dieses Bild genauso wie seine späteren Verbindungen mit Genua, das oft innovativer und internationaler als das traditionell geprägte Rom war. Durch reiche Bankiers und den Einfluss flämischer Künstler wie Rubens und Van Dyck entstand dort ein „Superbarock“, der naturalistische Einflüsse, dramatische Farben und psychologische Tiefe früher und freier verband als die kirchengeprägte römische Kunst.¹³⁶

Vor allem die römische Barockplastik in der Nachfolge Berninis und seiner Schüler hat Diego stark beeinflusst. Zunehmend beschränkte er sich auf das Gestalten überlebensgroßer, fast ausschließlich weiß gehaltener Gewandfiguren, deren letzte Überarbeitung er selbst übernahm. „Seine Stärke lag nicht in der Ausführung des Einzelwerks, sondern im Entwurf, in dem sich ein Stilwandel mit neuen Figurentypen und Dekorationsmitteln (vollzog). [...] Über kleine Abwandlungen der Grundform (entwickelte er) allmählich einen anderen Stil, der so nur von einem einzelnen Künstler getragen werden kann.“¹³⁷ Besonders die Art, wie Carlone biblische Persönlichkeiten darstellte, traf offenbar den Geschmack kirchlicher und adeliger Auftraggeber. Seine Figuren scheinen in sich zu ruhen, mit ihrer verhaltenen Gestik

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Junius Franciscus: *De pictura libri tres*, Amsterdam 1637 (III,1,13), zit. nach Büttner (2017), S. 420.

¹³⁴ Ebd. 429.

¹³⁵ Mander, Karel van: *Het Schilder-Boek*, Harlem 1604, fol. 190v., zit. nach Büttner (2017), S. 430.

¹³⁶ Der Begriff „Superbarocco“ wurde geprägt für die Ausstellung „Superbarocco. Kunst in Genua von Rubens bis Magnasco“, die 2022 in den Scuderie del Quirinale in Rom sowie in Genua gezeigt wurde. Vgl. *Superb Baroque* (2020).

¹³⁷ Reichl / Libiseller (2009).

und dem eleganten Faltenwurf wirken sie gelassen und selbstbewusst. Ihre Gesichtszüge drücken je nach Charakter Autorität oder Mitgefühl aus.¹³⁸

Daniel Schulz merkt allerdings in seiner Beschreibung von Diegos Figuren in Ludwigsburg, wo er ab 1715 arbeitete, auch kritisch an: „Die Figuren sind in ihren Emotionen sehr ruhig gehalten und wirken daher oft seelenlos. Wenige Gesichtsausdrücke werden ständig variiert. [...] Carlone kreierte einen erkennbaren ‚Carlone-Typus‘, ein Markenzeichen, ermöglicht durch seine rationelle Werkstatt-Organisation. [...] Die Originalität Carlones lag daher auch weniger in der Ausführung des Einzelwerkes, sondern im Gesamtentwurf. Deshalb sind manche Werke Carlones nur dekorativ, fügen sich ins Raumensemble perfekt ein; im Detail betrachtet sind einige Figuren jedoch geradezu langweilig. Offensichtlich schätzten die Auftraggeber im 18. Jahrhundert aber gerade diese Eigenschaften.“¹³⁹

Für neue Eindrücke und Anforderungen war Diego jedenfalls ein Leben lang offen. Besonders wichtig wurde für ihn – wie schon oben erwähnt – die Zusammenarbeit mit Fischer von Erlach in Salzburg zwischen 1704 und 1709, unter dessen Einfluss sein Dekorationsstil leichter und lebendiger wurde und Frisoni in Ludwigsburg, nach dessen Vorgaben er seinen Dekorationsstil weiter „modernisierte“.

Nachdem Allio sich in Scaria zur Ruhe gesetzt, arbeitete Diego häufig mit seinem Bruder Carlo zusammen und näherte sich unter dessen Einfluss, aber auch von den Auftraggebern gezwungen (vgl. das oben zu Ansbach Gesagte), immer stärker dem Rokoko-Geschmack an. „Das Relief wird subtiler, die Formen sehniger und schärfer; die Lichtbänder entfalten sich in asymmetrischen Schnörkeln, fast wie eine Bildstickerei an den Wänden, und der Stuck wird zum eigentlichen Protagonisten der Dekoration und nicht nur zu deren Beiwerk. Mit seinem kaum angedeuteten, aber dennoch konkreten Relief, seiner lockeren und selbstbewussten Gestaltung offenbart er Carlonis Persönlichkeit am besten.“¹⁴⁰

Zurück zur einleitenden Frage: War Diego Handwerker oder Künstler? Als Stuckateur bleibt Diego meist in der Rolle dessen, der – wenn auch auf höchstem Niveau – Vorgaben seiner Auftraggeber ausführt; einzig in der Gestaltung von Statuen wird persönliche Interpretation deutlich. So bleibt sein Wirken für Silvia A. Colombo und Simonetta Coppa in der Schwebe zwischen einem ausführenden Handwerker und einem selbstbestimmten Künstler mit eigener Handschrift.¹⁴¹

Für Vagt dagegen ist Diego F. Carlone „nur verständlich als eine sehr eigenständige Künstlerpersönlichkeit, die, aus der Familientradition kommend, mit sicherem Instinkt nur das an fremden künstlerischen Errungenschaften aufnimmt, was sich in seinen eigenen Stil bruchlos eingliedern läßt (sic!), und der Entwicklung seiner eigenen künstlerischen Absichten dienstbar gemacht werden kann.“¹⁴²

Unbestritten spielte Diego F. Carlone eine große Rolle für die Verbreitung der barocken Kunstsprache im süddeutschen Raum sowie in Österreich und übte auf Johann Baptist Zimmermann, die Brüder Asam und Joseph Anton Feuchtmayer einen bedeutenden Einfluss

¹³⁸ Mitterhuber / Stevens (2018).

¹³⁹ Schulz (2010), S. 49.

¹⁴⁰ Treccani (1977), Übers. vom Autor.

¹⁴¹ Colombo / Coppa (1997), S. 147: „emerge in bilico tra il ruolo dell' esecutore e quello di un artista vero e proprio.“

¹⁴² Vagt (1970), S. 167.

aus.¹⁴³ Auch die Stuckateure seiner Heimat in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts orientierten sich ständig an ihm, nicht zuletzt, weil er erst dort nach seiner Rückkehr, beeinflusst von seinem Maler-Bruder und den neuesten Tendenzen der Stuckatur Genuas, seinen künstlerischen Höhepunkt erreichte.¹⁴⁴

Literaturverzeichnis

- * AtterWiki (2026) = AtterWiki: „Franz Joseph Holzinger“ [Internetquelle], URL: https://atterwiki.at/index.php/Franz_Josef_Holzinger (abgerufen am 18.05.2026; als Quelle ist angegeben: Dickinger, Hans: Geschichte von Schörfling, Marktgemeinde Schörfling am Attersee, 1988, S. 381–382).
- * Beard (1983) = Beard, Geoffrey: Stuck – Die Entwicklung plastischer Dekoration, Herrsching 1983.
- * Bieri (2012) = Bieri, Pius: Barocke Bauwerke im süddeutschen und schweizerischen Raum (2012). [Internetquelle], URL: <https://www.sueddeutscher-barock.ch/>. – Dort: Art. „Diego Francesco Carlone“, Art. „Feuchtmayer“, Art. „Ludwigsburg-Residenz“, „Glossar“ (abgerufen am 18.05.2026).
- * Boeck (NDB / 1961) = Boeck, Wilhelm: Feuchtmayer (Feichtmair und so weiter), Joseph Anton. In: Neue Deutsche Biographie 5 (1961), S. 108–109 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutschebiographie.de/.htm> (abgerufen am 18.05.2026).
- * Büttner (2017) = Büttner, Nils: Künstler und Gesellschaft im Barock. In: Wolfgang Brassat (Hrsg.): Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste, Berlin/Boston 2017.
- * Cavarocchi (1979) = Cavarocchi, Franco: Künstler aus dem Valle Intelvi in Salzburg und Österreich. In: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde (MGSL) 1979, S. 281–304.
- * Colombo / Coppa (1997) = Colombo, Silvia A. / Coppa, Simonetta: I Carloni di Scaria (Artisti dei laghi. Itinerari europei 2), Lugano 1997.
- * Colombo (2014) = Colombo, Silvia A.: Per una ricostruzione del profilo biografico e artistico dei Carloni di Scaria, protagonisti del transfer del barocco in area danubiana. In: Möseneder, Karl / Thimann, Michael / Hofstetter, Adolf (Hrsg.): Barocke Kunst und Kultur im Donauraum. Beiträge zum Internationalen Wissenschaftskongress 9.–13. April 2013 in Passau und Linz (Bd. 1), Petersberg 2014, S. 249–266.
- * Coppa (2011) = Coppa, Simonetta: Chiesa di S. Maria – complesso, Alta Valle Intelvi, CO (LombardiaBeneCulturali) 2011, [Internetquelle], URL: <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/CO160-00031/> (abgerufen am 18.05.2026).
- * Coppa (2014) = Coppa, Simonetta: Qualche osservazione su Diego Francesco e Carlo Innocenzo Carloni, protagonisti del rococò internazionale. In: Möseneder, Karl / Thimann, Michael / Hofstetter, Adolf (Hrsg.): Barocke Kunst und Kultur im Donauraum. Beiträge zum Internationalen Wissenschaftskongress 9.–13. April 2013 in Passau und Linz (Bd. 1), Petersberg 2014, S. 266 – 276.
- * Denkmalschutz Steyr (2026) = Steyr, [Internetquelle], URL: https://www.steyr.at/Tourismus/Denkmalschutz_und_Altstadterhaltung/Historische_Gebaeude (abgerufen am 18.05.2026).
- * Diözese Passau / Thyrnau (2026) = Diözese Passau: Kloster Thyrnau [Internetquelle]; URL: <https://pfarrverband-strasskirchen.bistum-passau.de/pfarreien/pfarrei-thyrnau-2/kloster-thyrnau> (abgerufen am 18.05.2026)

¹⁴³ Colombo / Coppa S. 147. – Und: Bieri (2012), Art. Diego Francesco Carlone. – Zu Feuchtmayer vgl. auch Fußn. 32.

¹⁴⁴ Vgl. Magni (1964), S. 74–75.

- * Esbach (1991) = Esbach, Ute: Die Ludwigsburger Schloßkapelle: Eine evangelische Hofkirche des Barock. Studien zu ihrer Gestalt und Rekonstruktion ihres theologischen Programms. Bd. 1 Text, Worms 1991.
- * Füssli (1779) = Füssli, Johann Caspar: Geschichte der besten Künstler in der Schweiz nebst ihren Bildnissen. Bd. Anhang, Zürich 1779.
- * Guldan (1964) = Guldan, Ernst: Quellen zu Leben und Werk italienischer Stuckatoren des Spätbarock in Bayern. In: *Arte e artisti dei laghi lombardi*, Bd. II, Como 1964.
- * Henkel/Schöne (1996) = Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht: *Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1996.
- * Hujber (2018) = Hujber, Wendelin: „... vnd mithin alles in die beste perfection zu bringen.“ Ein Beitrag zur Barockisierung der Stiftskirche von Kempten. In: 161. Jahresbericht des Stiftsgymnasiums Kempten (2018), S. 63–126.
- * Koller (1979) = Koller, Manfred: Die Farbigkeit der Stukkatur – zu ihrer Entwicklungsgeschichte in Österreich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. In: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz o.A.* (1979), S. 5–30.
- * Koller (2008) = Koller, Manfred: „Viel Stuck und wenig Fresko“. Technologieforschung und Restaurierung von Stuck in Österreich seit 1945. In: Jürgen Pursche (Hrsg.), *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung*, Würzburg 2008.
- * Neumüller (1977) = Neumüller, Willibrord: 1200 Jahre Stift Kempten. Die Bau- und Restaurierungsmaßnahmen von 1964–1977 (Informationen des Diözesankunstvereins Linz 1977), Linz 1977, S.122–130.
- * ÖKT XLIII/1 (1977) = Institut für Österreichische Kunstforschung: *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kempten: [zum 1200-jährigen Bestehen des Stiftes Kempten]*. Bd. 1: Das Stift, der Bau und seine Einrichtung (mit Ausnahme der Sammlungen), von Erika Doberer (u.a.), Wien 1977.
- * Magni (1964) = Magni, Mariaclotilde: *Stucchi Intelvesi*. In: *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi II.*, Como 1964, S. 71–77.
- * Mitterhuber / Stevens (2018) = Mitterhuber, E. / Stevens, U.: Diego Francesco Carlone, in: *Artisti ticinesi in Europa XIII-XIX secolo – Tessiner Künstler in Europa 13.–19. Jahrhundert*, Castel San Pietro (Tessin) 2018, [Internetquelle], URL: <https://artisticiticesi-ineuropa.ch/deu/carlone-d-f-deu.html> (abgerufen am 18.05.2026).
- * Nicht (1999) = Nicht, Christoph: Pietro Magno und die italienischen Stuckateurtruppen. In: *Frankenland online. Zeitschrift für fränkische Landeskunde und Kulturpflege* 1999/34 [Internetquelle], URL: http://frankenland.franconica.uni-wuerzburg.de/login/data/1999_34.pdf (abgerufen am 18.05.2026).
- * Polleroß (1986) = Polleroß, Friedrich: Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst. In: Feuchtmüller, Rupert (Hg.): *Welt des Barock. Katalog zur Oberösterreichischen Landesausstellung 1986 im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian*, Wien 1986, S. 87–104.
- * Pozsgai (2012) = Pozsgai, Martin: Diego Francesco Carlone in Lambach und sein Werk in Mitteleuropa. In: Klaus Landa, Christoph Stöttinger und Jakob Wührer (Hrsg.): *Stift Lambach in der Frühen Neuzeit. Frömmigkeit, Wissenschaft, Kunst und Verwaltung am Fluss*, Linz 2012.
- * Preimesberger (1964) = Preimesberger, Rudolf: Notizen zur italienischen Stukkatur in Österreich. In: *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi II.*, Como 1964, S. 325–250.
- * Reichl / Libiseller (2009) = Reichl, Elisabeth / Libiseller, Angelika: Allio, Paolo de. In: *Artisti Italiani Austria* (2009), [Internetquelle], URL: https://www.uibk.ac.at/aia/allio_paolo.htm (abgerufen am 18.05.2026).

- * Ripa (1603) = Cesare Ripa: Iconologia overo Descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi, Rom 1603.
- * Röhling (NDB / 1957) = Röhling, Ursula: Carlone, Diego Francesco. In: Neue Deutsche Biographie (NDB) 3 (1957), S. 142 f. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/.html> (abgerufen am 18.05.2026).
- * Sauer (1942) = Sauer, Horst: Archivalien zu Joseph Anton Faichtmayer. Schaffen – Familie – Umkreis, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins N.F. 55.1942, S. 382–457.
- * Schulz (2010) = Schulz, Daniel: Mars, Venus, Bacchus & Co. Die barocken Groß-Skulpturen des Ludwigsburger Schlosses. In: Ludwigsburger Geschichtsblätter 64/2010, S. 23–59.
- * Sedlmayr (1956) = Sedlmayr, Hans: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien / München 1956.
- * Spiriti (2014) = Spiriti, Andrea: Diego Francesco Carloni da Scaria e la nascita del rococò, Torino 2014.
- * Stadtarchiv Zwettl (2026) = Stadtgemeinde Zwettl (NÖ): Stadtarchiv Zwettl, [Internetquelle], URL: https://www.zwettl.gv.at/Stadtarchiv_Zwettl_8 (abgerufen am 18.05.2026). Diverse Preise finden sich unter URL: https://www.zwettl.gv.at/Preise_1 Arbeitslöhne für Handwerker, Tagelöhner etc. finden sich unter URL: https://www.zwettl.gv.at/Arbeitsloehne_fuer_Handwerker_Tagloehner_etc_1622-1798
- * Stöllner (2023) = Stöllner, Herbert: Kaisersaal, Kaiserbilder und Devisen. In: 166. Jahresbericht des Stiftsgymnasiums Kremsmünster (2023), S. 47–83.
- * Sturm (1969) = Sturm, Johann: Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich (3 Bd.), Wien (Diss.) 1969.
- * Superb Baroque (2020) = Bober, Jonathan (u.a.): A Superb Baroque: Art in Genoa, 1600–1750, Princeton 2020 (= Katalog zur Ausstellung).
- * Swenson (2020) = Swenson, Haylie: The political insect: Bees as an early modern metaphor for human hierarchy (Folger Shakespeare Library), June 23, 2020. [Internetquelle], URL: <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/bees-metaphor-politics-hierarchy-wild-things/> (abgerufen am 18.05.2026).
- * Thieme (1912) = Tietze, Hans: Carlone, Diego. In: Thieme, Ullrich (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. 6: Carlini–Cioci, Leipzig 1912.
- * Treccani (1977) = Barigozzi Brini, Amalia: Carloni, Diego Francesco. In: Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani (Bd. 20/1977), [Internetquelle], URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/diego-francesco-carloni_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/diego-francesco-carloni_(Dizionario-Biografico)) (abgerufen am 18.05.2026).
- * Vagt (1970) = Vagt, Heide: Untersuchungen zum Werk Diego Francesco Carlones. Dissertation, München 1970.
- * Viskosky-Antrack (2010) = Viskosky-Antrack, Iris: Frühklassizismus im Fürstbistum Würzburg: die Stuckwerkstatt Materno und Augustin Bossis. In: Purtsche, Jürgen (Hrsg.): Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung. Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen Würzburg, 4.– 6. Dezember 2008; Berlin 2010, S. 21–29.
- * Weigl (2021) = Weigl, Huberta: Jakob Prandtauer 1660-1726 – Baumeister des Barock (2 Bd.), Petersberg 2021 (Die Seitenangaben beziehen sich auf Bd. 1).
- * Wien-Geschichte-Wiki (2026) = Stadt Wien: Wien-Geschichte-Wiki / Kaufkraftrechner, [Internetquelle], URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/>

Spezial:Abfrage_ausf%C3%BChren/Abfrage_Kaufkraft?titl (abgerufen am 18.05.2026).

Abbildungen

Abb. 1: Das Alta Valle d'Intelvi: File: Swisstopo Dufourkarte BLATT XXIV LUGANO COMO LT TK 024 1855.tiff (Ausschnitt). Bundesamt für Landestopografie, ©swisstopo.

Abb. 2: König David (Maria Hilf, Amberg) - wikimedia commons.

Abb. 3: Presbyterium der Kollegienkirche in Salzburg (Ausschnitt) – wikimedia commons.

Abb. 4: Sommerrefektorium im Stift Lambach – wikimedia commons.

Abb. 5: Hl. Paulus, Weingarten (Kreuzigungsaltar)– wikimedia commons.

Abb. 6: Entwurf für einen Altar mit Figur des Hl. Sebastian (Feuchtmayer, 1741) – The Met, public domain.

Abb. 7: Rudolf I. (Kaisersaal, Nordwand) – c. Stöllner.

Abb. 8: Wappen über der Eingangstür (im NO) – c. Stöllner.

Abb. 9: Kartusche in der NO-Ecke des Kaisersaals - c. Stöllner.

Abb. 10: Bandwerk-Ornamentik (Kaisersaal) – c. Stöllner.

Abb. 11 u. 12: Die allegorischen Figuren des Kaisertums und des Papsttums – c. Stöllner.

Abb. 13: Die Frau unter den Caesaren (Agrippina?) – c. Stöllner.

Abb. 14: Die Tugend der Magnificenza – c. Stöllner.

Abb. 15-18: Vier Tugendreliefs – c. Stöllner-