



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zur Frage der künstlerischen Autonomie von
Stuckmarmor mit besonderer Berücksichtigung von
Stift Altenburg“

Verfasserin

Sophie Führer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer:

HR Univ. Doz. Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Historischer Überblick und Sachbestimmung	4
2.1	Geschichte der Kunstmarmorierung.....	4
2.2	Entwicklungsgeschichte des Stuckmarmors	9
2.3	Zentren und Werkstätten	12
2.4	Terminologie und Sachbestimmung.....	13
2.5	Herstellungsverfahren	15
3	Verwendung des Stuckmarmors im Raum	17
3.1	Stiftskirche Altenburg	17
3.1.1	Kirchen im Vergleich	26
3.1.2	Fazit.....	33
4	Verhältnis von Stuckmarmor, Malerei und Raumkonzept	36
4.1	Marmorsaal des Stiftes Altenburg	37
4.1.1	Marmorsäle im Vergleich.....	43
4.1.2	Fazit.....	52
5	Bedeutung des Stuckmarmors	53
5.1	Das marmorne Kabinett in Stift Altenburg	53
5.1.1	Marmorkabinette im Vergleich	58
5.1.2	Fazit.....	63
5.2	Marmorzimmer in Stift Altenburg	63
5.3	Kaiserstiege des Stiftes Altenburg	70
5.4	Bibliothek des Stiftes Altenburg	73
5.4.1	Bibliotheken im Vergleich	78
5.4.2	Fazit.....	81
6	Schlussbetrachtung und Ausblick.....	88
7	Anhang	91
7.1	Literaturverzeichnis.....	91
7.2	Abbildungsteil	100
7.2.1	Abbildungen.....	100
7.2.2	Abbildungsverzeichnis	136
7.3	Abstract.....	139
7.4	Danksagung.....	140
7.5	Lebenslauf	141

1 Einleitung

„[...] die Tür öffnet sich, und ein hoher breiter langer Saal mit marmorierten Säulen und Gesimsen, bringt freudiges Staunen ins Auge.“¹

So beschreibt der Schauspieler und Schriftsteller Friedrich Reil seinen Eindruck von der Stiftsbibliothek Altenburg, die er im Jahre 1815 während seiner Wanderung durch das Waldviertel betritt. Selbst für Besuchende des 21. Jahrhunderts ist immer noch nachvollziehbar, welche Faszination der Anblick des barocken Ensembles auf den damaligen Betrachter ausgeübt haben mag. Zweiundsiebzig Jahre vor dieser Rezeption wurde die großangelegte Barockisierung der Altenburger Klosteranlage abgeschlossen, im Zuge deren auch die bewundernd erwähnten marmorierten Säulen und Gesimse gefertigt wurden. Gemeint sind damit die aus Stuckmarmor hergestellten Ausstattungselemente des Innenraumes, mit denen sich die Untersuchungen in der vorliegenden Diplomarbeit beschäftigen.

Mit Stuckmarmor ist das „plastische Verfahren der Gips-Knettechnik“ gemeint, das ein dem echten Marmor ähnliches Material hervorbringt.² Ziel dabei ist die „künstlich-künstlerische“³ Herstellung einer Marmorierung, eine dem Naturstein angelehnte Gestaltungsform der Oberfläche, die vom Spiel der Äderungen, verschiedenen Farben und Texturen geprägt ist. Dieses strukturelle Zusammenwirken - rhythmisch ausgebreitet in der Fläche - manifestiert sich im Begriff Musterung.

Das Interesse an Marmorierungen, die durch verschiedene Techniken hervorgebracht werden können, besteht schon seit der Antike. Jedoch zeigt sich gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im profanen und sakralen Bereich eine Vorliebe für Innenraumausgestaltungen mit Stuckmarmor. Es scheint als käme gerade die Verwendung von Stuckmarmor der künstlerisch-ästhetischen Grundhaltung des Barock entgegen, wie in den noch folgenden Ausführungen erörtert wird.

Die Gliederung der Arbeit folgt der chronologischen Abfolge der mit Stuckmarmor ausgestatteten Räume in Stift Altenburg, anhand derer verschiedene Teilfragen geklärt werden. Diese beschäftigen sich mit der zentralen Frage, inwieweit Stuckmarmor als

¹ Reil 1823, S. 67.

² Klein 1976, S. 11.

³ Ebenda.

künstlerisch autonome Gattung angesehen werden kann. Zunächst wird ein historischer Überblick über die Verwendung von Kunstmarmor gegeben und dessen Entwicklung nachgezeichnet. Danach gibt eine Definition Auskunft über das Kunsthandwerk, dessen Herstellungsverfahren daraufhin komprimiert beschrieben wird, um zu beweisen, dass schon aufgrund der technischen Gegebenheiten Stuckmarmor nicht den Vorgaben des Naturmarmors verpflichtet ist, sondern künstlerisch frei geschaffen werden kann und aufgrund des Oberflächenglanzes und der Leuchtkraft der Farben oftmals gemalte Marmorierungen übertrifft.⁴ Die malerische Marmorierung sowie die Marmorierung mit Stuckmarmor verlaufen zeitlich parallel und sind auf den ersten Blick nur schwer auseinanderzuhalten.⁵ Bei der Herstellung des Stuckmarmors ist zwar durch die Mischung verschiedenfarbiger Gipsteige eine gewisse Zufallsquote für das Endergebnis gegeben, ein erfahrener Marmorierer ist dieser jedoch nicht ausgeliefert. Die Marmorierung mit Stucktechnik darf folglich nicht als ein minderwertigeres Surrogat gesehen werden; sie kann aufgrund der gegebenen Möglichkeiten Naturstein sogar übertreffen und verfolgt deshalb nicht unbedingt das Ziel der Mimesis - der konkreten Nachahmung von natürlichem Marmor.

Im Zuge der Untersuchungen des Stuckmarmors in der Stiftskirche, wird im Vergleich mit anderen Kirchen geklärt, wie Stuckmarmor verwendet wurde und welche Stellung er im Raumgefüge einnimmt. Beobachtungen zum Marmorsaal des Stiftes Altenburg und zu Marmorsälen in der Umgebung geben Auskunft, ob Korrespondenzen zwischen Malerei und Raumkonzept gegeben sind; und anhand weiterer Räume, die eine Stuckmarmordekoration aufweisen, wird geklärt, ob durch die Gestaltung des Stuckmarmors auch eine Bedeutung generiert und transportiert wird, die möglicherweise mit der Raumfunktion in Zusammenhang steht. Dies führt unweigerlich zu bedeutenden Fragen: Hatte man Freude am schönen Schein und verwendete Stuckmarmor rein dekorativ? Oder lässt sich im Sinne von „mehr Sein als nur Schein“ auch eine Ikonologie des Stuckmarmors kreieren, die dem „Gesamtbildwerk“⁶ des Barock entspreche? Wie der sprichwörtliche rote Faden wird sich außerdem die Frage nach stilistischer Charakteristik und Händescheidung durch die Diplomarbeit ziehen und wirkungsästhetische Aspekte mit einbezogen.

⁴ Vgl. Klein 1976, S. 218.

⁵ Schießl 1979/ 2, S. 55.

⁶ Möseneder 1999, S. 51.

Da zeitgenössische Quellen erstens rar gesät sind und zweitens wenig bis keine dezidierten Informationen über jene Fragen geben, spielt die Auseinandersetzung mit dem Original eine immense Rolle. Umso wichtiger ist es daher, sich auf den „Quellencharakter der Kunstwerke zu berufen“⁷, denn wie auch Manfred Koller darlegt, stellen die bestehenden Kunstwerke selbst „neben dem Studium archivalischer Quellen schriftlicher wie bildlicher Art die wichtigsten Informationsquellen dar.“⁸ Die Herausforderung der Aufgabenstellung liegt nun darin, ästhetisch-kunstwissenschaftliche Ausführungen auf historischer Basis darzulegen. In der aktuellen Literatur sind Antworten auf diese Fragestellungen bisher kaum zu Papier gebracht worden. Generell rückte das Thema Stuckmarmor bislang nur punktuell in den Interessenschwerpunkt der Forschung und wurde kaum umfassend thematisiert, da Marmorierung einerseits als Handwerk, andererseits „nur“ als Imitation des höher eingeschätzten Naturmaterials angesehen wurde. Heinrich-Josef Klein (1976) schrieb erstmals kunsthistorisch-kunstwissenschaftliche Beobachtungen zum Thema Stuckmarmor in seiner Dissertation über „Marmorierung und Architektur“ nieder. In einem Beitrag von Karl Neubarth (1995) über Stuckmarmor in Niederösterreich findet das Stift Altenburg spezielle Erwähnung. Jakob Werner (1994) widmet in seinem Aufsatz dem barocken Stuck und Stuckmarmor in Stift Altenburg entsprechende Aufmerksamkeit. Auch bei Andreas Gamerith (2001, 2008, 2011) erfolgt eine genaue Beachtung des Stuckmarmors von Stift Altenburg. Über einzelne in Altenburg tätige Künstlerpersönlichkeiten lieferte Walter Luger (1973, 1974/75) wichtige Informationen. Das Werk des unter anderem in Stift Geras tätigen Marmorierers Johann Ignaz Hennevogels und dessen Familie untersucht Petra Pěška (2004). Neueste Erkenntnisse über Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts finden sich im Tagungsband der ICOMOS⁹, herausgegeben von Jürgen Pursche (2011), in dem auch ein historischer Überblick über die Stuckmarmorintarsientechnik (Scagliola) gewährt wird, in deren Kontext auch die Geschichte des Stuckmarmors allgemein zu sehen ist.

⁷ Dachs 2002, S. 269.

⁸ Koller 1979, S. 5.

⁹ Internationaler Rat für Denkmalpflege. Tagungsband: Jürgen Pursche (Hg.), Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts, Berlin 2011.

2 Historischer Überblick und Sachbestimmung

2.1 Geschichte der Kunstmarmorierung

Da die Geschichte der Kunstmarmorierung in der Technik des Stuckmarmors erst um 1600 einsetzt¹⁰, aber das Interesse an künstlicher Marmorierung schon früh existierte, wird im Folgenden ein historischer Überblick dieses Phänomens gegeben, um aufzuzeigen, welche Funktion und Bedeutung Marmorierung im Zusammenhang mit verschiedenen Themen in unterschiedlichen Medien innehatte. Die Darstellung künstlicher Marmorierung reicht zeitlich weit zurück und ist so breit gefächert, dass hier lediglich eine cursorische Zusammenfassung gewährt werden kann. Um dem Vorwurf willkürlicher Auswahl entgegenzusteuern, muss gesagt werden, dass hier einige der herausragendsten Exempla der Kunstgeschichte, bei denen Marmorierung eine bedeutsame Rolle spielt, erwähnt werden.¹¹ Die Beispiele, welche für die späteren Untersuchungen von Stuckmarmorausstattungen als relevant erscheinen, werden einer knappen Analyse unterzogen. Es werden bestimmte Aspekte herausgearbeitet, wie etwa Farben, Formen, mögliche Naturvorbilder, Verbindungen mit Ikonographie, Verschränkungen mit anderen Gattungen oder Darstellungselementen sowie deren wechselseitige Beeinflussung und Ausdrucksmöglichkeiten im Sinne der Abstraktion als psychologische Konstante.

Bereits bei frühen Kunstwerken lässt sich Marmorierung als Dekorationsform feststellen. Die Nachahmungen von Gesteinen in der Wandmalerei ist bereits in die Antike zurückzuverfolgen, und zwar sind sie häufig in Ägypten, Kreta, der hellenistischen und römischen Welt zu finden. Heinrich-Josef Klein konnte ein Fehlen von Marmorierung im Alten Orient, in Etrurien und in der iro-schottischen Buchmalerei festmachen.¹² In jenen Zeiten herrschte eine besonders imitative Einstellung vor: In Ägypten orientierte man sich vorwiegend an Granit, aber auch Alabaster, ebenso auch in Kreta, während im Hellenismus vorwiegend Brekziengestaltung vorzufinden war.¹³ Parallel zu streng imitierenden Phasen mit „ornamentale[m] Formenzwang“¹⁴ gab es

¹⁰ Vgl. Neubarth 1995, S. 27; Wedekind 2011, S. 215.

¹¹ Genauere Analysen zur Entwicklungsgeschichte der Marmorierung bis ins 14. Jahrhundert zu finden bei Klein 1976, S. 17-72.

¹² Klein 1976, S. 17ff; S. 72.

¹³ Klein 1976, S. 73.

¹⁴ Klein 1976, S. 73.

dabei auch Zeiten künstlerischer Freiheit. Generell sind Marmorstile zu beobachten, die sich in eine richtungslose und in eine lineare Art teilen lassen, wobei erstere Breccia zeigt und zweite in Alabastermanier respektive in Wellenbändern in Erscheinung tritt.¹⁵ Ab der zweiten Phase des sogenannten II. Stils wurden in Rom und Pompeji die Wände in Anlehnung an Naturmaterial marmoriert, wobei man hier Alabasteraderungen zur Nachahmung von Onyx einsetzte, wie beispielsweise in der Villa dei Misteri in Pompeji, wo Künstler - fasziniert von dem ästhetisch-ornamentalen Erscheinungsbild der Aderstruktur - bereits um 40 v. Chr. die Wände mit den abstrakt anmutenden Struktur dieses Quarzes ornamentierten (Abb. 1).¹⁶ Die Marmorierung ist hier als eines der ersten Beispiele eindeutig als Nachahmung des Onyx zu identifizieren, während das horizontale gelbe Band in der Sockelzone hingegen als Broccatello anzusehen ist. Weiteres finden sich Imitationen von Verde und Giallo in den monochromen Farben der Rahmungen. In dieser zweiten Phase des zweiten Stils zeigte man bereits eine imitative Einstellung zum Naturmaterial, die im IV. Stil der flavischen Zeit ihren Höhepunkt erreichte („Inkrustationsstil“).¹⁷ In einem Fries über figürlichen Szenen werden jeweils in einer gesonderten Bildfläche polychrome Wellenformen dargeboten. Diese abstrakten Musterformen in den Farben Braun, Ocker, Rot, Violett und Grün sind abgeschattiert und wirken nahezu räumlich (Abb. 2). Zudem passen sie sich farblich und formal den tänzelnden Bewegungen der Figuren des Mysterienfrieses an. Sie vereinen sich zu einem optischen Ganzen und dehnen sich aus, wie sich auch die Figuren in Gruppen zusammenschließen oder sich isolieren. Möglicherweise spiegelt sich ebenso „das inhaltlich Geheimnisvolle des Mysteriums“ gleichsam in den Formen und Farbtönen der Marmorierung.¹⁸ Über die angewandte Technik pompejanischer Wandmalerei kursierten die abenteuerlichsten Vermutungen, von Freskotechnik über Enkaustik zu Stucco lustro und Stuckmarmor. Walter Klinkert konnte ausgehend von der Vitruvstelle VII, 3,5-10 zeigen, dass sieben Mörtelschichten (drei Kalkmörtel und vier Marmorstuck) mit abnehmender Schichtstärke, aber zunehmender Grobkörnigkeit je feucht aufgetragen wurden.¹⁹

Bei der Untersuchung von Marmorierung des frühen Mittelalters ist man aufgrund fehlender monumentaler Wandmalerei eher auf die Buchmalerei angewiesen,

¹⁵ Klein 1976, S. 73.

¹⁶ Klein 1976, S. 39f.

¹⁷ Klein 1976, S. 39f.

¹⁸ Klein 1976, S. 39.

¹⁹ Klein 1976, S. 49-50., zitiert nach Walter Klinkert, Bemerkungen zu Technik der pompejanischen Wanddekoration, nachgedruckt in: Ludwig Curtius, Die Wandmalerei Pompejis, Eine Einführung in ihr Verständnis, Darmstadt 1960, S. 435-472.

wo sich diese häufig auf Säulendarstellungen von Evangelistenbildern und Kanontafeln befindet.²⁰ Im späten 12. und 13. Jahrhundert existieren mosaikartige Kieselmarmorierungen und „Bohnenmarmorierung“, sowie Wellenbänder parallel in der Buchmalerei und in der Wandmalerei.²¹ Erstmals (für die heutigen Betrachtenden) taucht mittelalterliche Marmorierung an Wänden wieder in der Kirche Saint Savin-sur-Gartempe auf (Abb. 3). Der ornamentale Stil und die Schrägparallelen an den Säulen, die Dynamik und Bewegung in das Kircheninnere transferieren, stehen in engem Zusammenhang mit der mittelalterlichen Buchmalerei.²² Hier lässt sich zugleich exemplarisch vorführen, dass mittelalterliche Künstler ihre Marmorierungen auf Säulen anbrachten, während rückblickend in Ägypten Scheintüren, in Kreta Wandsockel, im Hellenismus Orthostaten und die Deckschicht und in Rom die Hauptschicht, dann die Sockel marmoriert wurden.²³

Während in Deutschland zu Beginn des 14. Jahrhunderts noch der mittelalterliche Brekzientyp vorherrschte, brach man in Italien bereits mit diesem Marmorierstil. Giotto di Bondones Werk von 1305-1307 in der Capella degli Scrovegni in Padua bildet hier den Übergang zu einer unregelmäßigen zart durchzogenen, ja diffus ‚malerischen‘ Linienmusterung (Abb. 4).²⁴ Giotto lehnte sich dabei an eine antike Form der Wandgestaltung an und verwendete die Marmorimitation zeichenhaft und symbolisch.²⁵ Mit dem Einsatz von an die antike angelehnte Marmorierung entfachte Giotto die Faszination für Buntmarmore, die in den folgenden Jahrhunderten in der malerischen Wiedergabe sowie bei Inkrustationen verstärkt zum Einsatz kamen.²⁶

Marmorierungen wie diese sind ästhetisch ansprechend, sie können jedoch auch etwas ausdrücken und gegebenenfalls im psychologischen Sinne zur inhaltlichen Verstärkung des dargestellten Themas beitragen, wie im Falle der Darstellung des Letzten Abendmahls von Andrea del Castagno, im ehemaligen Refektorium des Benediktinerklosters S. Apollonia in Florenz aus dem Jahre 1447 (Abb. 5). Die Szene des Letzten Abendmahls ist überfangen von sechs gemalten quadratischen Marmorplatten, durch deren Platzierung an der Wand ein gewisser Eindruck von Asymmetrie erweckt wird, denn während sich in der linken Bildhälfte vier Apostel mit metallisch schimmernden Nimben auf zwei Wandplatten verteilen, sitzen in der rechten

²⁰ Klein 1976, S. 51ff.

²¹ S. hierzu Klein 1976, S. 64ff.

²² Klein 1976, S. 60-64; S. 71.

²³ Vgl. Klein 1976, S. 73.

²⁴ Zur genauen Analyse s. Klein 1976, S. 67ff.

²⁵ Rosenberg 2007, S. 62.

²⁶ Rosenberg 2007, S. 57.

Bildhälfte fünf Apostel vor drei Platten.²⁷ Judas' Verrat ist kaum an den starren und gleichsam „lapidaren“ Gesichtsausdrücken der Aposteln ablesbar, wird jedoch durch die hinter ihnen befindliche Marmorierung deutlich. Zwei Wandplatten heben sich durch ein farbiges Spiel von Äderungen von den übrigen ab. In der diagonal geäderten rotbraun-grünen Steinplatte über den Köpfen des bartlosen Thaddäus und des bärtigen Bartholomäus kündigt sich bereits die Spannung der Situation an.²⁸ Exakt in der mittleren Trennungslinie der sechs marmorierten Wandplatten befindet sich die rechnerische Bildmitte²⁹, welche betont durch ihre expressive und bunte Maserung der Steinplatte das inhaltliche und formale Zentrum der Darstellung bildet. „Nahezu mittig über Judas' schwarzem Haar braut sich im Marmor ein Sturm zusammen“³⁰ und eröffnet den Betrachtenden einen Blick in dessen Innenleben. Man könnte darin aber auch die Präfiguration der Passion Christi sehen.³¹ Die leicht erstarrt wirkende Szene erhält durch den Einsatz formaler Mittel eine Steigerung der Dramatik des Geschehens sowie ein Nachaußenkehren innerer Gefühlsregungen. Castagno griff hier auf die Musterung des antiken Marmors Cipollino Rosso oder Africane zurück, den bereits die Römer kannten und der aus Karien in Kleinasien stammt.³² Auch wenn die polychrome Architekturkulisse mit ihren ornamentalen Details beinahe in Konkurrenz mit der erstarrt wirkenden Szene tritt, so besteht doch eine wechselseitige Beeinflussung und Reflexion zwischen Schauplatz und Ereignis. Wie Steffi Roettgen betont, weist kein anderes der erhaltenen Florentiner Darstellungen des Letzten Abendmahls aus dem 15. Jahrhundert eine derartige Expressivität auf³³, wengleich sich auch andere Künstler von der ornamentalen und dekorativen Wirkung von Marmorierungen inspirieren ließen.

Mantegna etwa widmete sich häufig der Materialillusion und erfand selbst Gesteinsarten, die dennoch sehr genau an Charakteristika realer Sorten angelehnt waren.³⁴ Neben seinen Grisailen fügte er in Gemälden Marmorierung als Kulisse oder marmorierte Architekturteile ein. Letzteres begegnet uns in der Madonna della Vittoria aus den Jahren 1495-1496 (Abb. 6). Der Thron der Schutzmantelmadonna steht auf einem mächtigen runden Postament, das oben durch eine gesprenkelte grün, gelb, weiß,

²⁷ Roettgen 1996, S. 259.

²⁸ Vgl. Rosenberg 2007, S. 72.

²⁹ Roettgen 1996, S. 259.

³⁰ Rosenberg 2007, S. 72.

³¹ Rosenberg 2007, S. 72.

³² Roettgen 1996, S. 259.

³³ Roettgen 1996, S. 259.

³⁴ Blumenröder 2008, S. 214.

schwarzgrau gesprenkelte Marmorplatte abgeschlossen ist. Darunter befinden sich drei figürliche Reliefszenen, welche wiederum von einer achteckigen, an Onyx-Alabaster erinnernden Bodenplatte getragen werden, auf der Francesco Gonzagas Knie aufliegen. Es fällt nun auf, dass die Umgebung der dargestellten Personen mit kleinteiligen Materialillusionen verschiedenster Stoffe angefüllt ist und somit besonders reizvoll erscheint. Bei Christusdarstellungen griff Mantegna dezidiert auf den verehrten Stein Porphyry zurück, welcher ebenso in anderen italienischen und niederländischen Gemälden des 15. Jahrhunderts materialillusionistisch eingesetzt wurde, um speziell Porträts den Schein von Vergänglichkeit und Ewigkeit zu verleihen.³⁵ Es wird offensichtlich, dass bereits hier die Materialesemantik und Ikonologie des Steins bedeutsam ist. Dieses Phänomen begegnet uns später verstärkt wieder, und zwar im italienischen, süddeutschen und österreichischen Barock, welche als Hauptstandorte der Marmorierung mit Stuckmarmor gelten. Als Brücke von Giottos neuartigen „malerischen“ Marmorierungen im Trecento zu den barocken Ausstattungen mit Naturmarmor und auch Stuckmarmor im österreichischen und süddeutschen Raum sind die manieristischen Wandinkrustationen und Wanddekorationen in Italien anzusehen, die einerseits illusionistischen, andererseits dekorativen Charakter aufweisen.³⁶

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass die Darstellung jeglicher Marmorierungen die Auseinandersetzung mit Naturstein voraussetzte und dieser häufig als Anhaltspunkt diente. Daher ist anzunehmen, dass das Wissen um die verschiedensten Marmorarten für den ausführenden Künstler, den Baumeister und Auftraggeber selbstverständlich war.³⁷ Zumindest geht dies aus erhaltenen Quellen der Barockzeit hervor. Aus dem 18. Jahrhundert existieren umfassende Listen von Marmorarten.³⁸ Bei der Erstellung solcher Listen orientierte man sich nicht selten an der antiken Literatur oder an antiken Kunstwerken selbst. Zum Naturmarmor sei zudem gesagt, dass bis ins 19. Jahrhundert alle zu schleifenden Gesteine als Marmor galten und diese somit nicht der heutigen Definition von Marmor entsprechen, so etwa Granit, Porphyry und Alabaster.³⁹ Eine Definition echten Marmors vom Ende des 17.

³⁵ Blumenröder 2008, S. 214-215. Zur Bedeutung des Porphyrs s. z.B. Richard Delbrück, *Antike Porphyrywerke*, Berlin 1932.

³⁶ Klein 1976, S. 73ff. Zur genaueren Untersuchung und Beschreibung von Marmorausstattungen und Marmorierung in Italien und den Voraussetzungen im Quattrocento, s. Klein 1976, S. 75ff.

³⁷ Schießl 1979/ 2, S. 52.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Schießl 1979/ 2, S. 52, 58; Raff 2008, S. 23.

Jahrhunderts, wie sie bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts durchaus Gültigkeit besitzt, sei im Folgenden zitiert:

„Marmor ist ein ziemlich harter, glänzender Stein (wann man ihn nemlichen polieret) und können daraus allerhand glänzende Seulen und Bilder gemachet werden...dessen seyn unterschiedene Geschlecht, und selbst keine gewisse Gestalt oder Farb, die eine seyn z.E. weiß, wie Alabaster, etliche roth, etliche schwartz, wie der Probiertesteyn, etliche spielen mit unterschiedenen Farben.“⁴⁰

Äußerten beispielsweise Auftraggeber den Wunsch nach einem Kunstwerk „auf Marmor-Arth“, war klar, dass die Herstellungsweise etwa gemalte Marmorierung oder eben Nachahmung in der Technik Stuckmarmor betraf. Der Nachahmungsversuch echten Marmors mit letztgenannter Technik ging zuweilen so weit, dass der Versuch unternommen wurde, Farbe, Strukturgebilde und sogar Gewicht und Härte zu imitieren: *„Viele täuschen alle möglichen Marmorsorten nach Farbigkeit und Glanz etc. vor, wenige aber erreichten diese Nachahmung auch nach Härte und Gewicht des Marmors [...]“⁴¹*

Was dezidiert Farbe und Musterung des potenziell nachgeahmten Marmors betrifft, darf man die Tatsache nicht außer Acht lassen, dass diese in der betreffenden Zeit oftmals nach den Ideen der Künstler und dem Ermessen der Auftraggeber ausgeführt wurden, sodass nur schwerlich bei jeder Marmorierung eine entsprechende Marmorart gefunden werden kann.⁴² Einerseits hielt man sich oftmals an das Naturvorbild, andererseits gab es durchaus kreative Abweichungen, ja sogar etwas eigentümliche Erfindungen. Die Gestaltung des Stuckmarmors war außerdem Moden unterworfen, wie anhand der Entwicklungsgeschichte nachzuvollziehen ist.

2.2 Entwicklungsgeschichte des Stuckmarmors

Für die Herkunft des Handwerks der Stuckmarmorierung gibt es zwei Thesen. Bei der ersten wird davon ausgegangen, dass die Technik gehe bereits auf die Antike zurückgeht, wo man, nachdem Marmorarten mit besonderer Musterung und Farbigkeit

⁴⁰ D. Johann Schröders trefflich-versehene Medicin-Chymische Apotheke, oder Höchstkostbarer Arzeney-Schatz, Nürnberg 1685, S. Bd. I, S. 462, zitiert bei Schießl 1979/ 2, S. 51.

⁴¹ Ulysses Aldrovandi, Musaeum Metallicum, Bologna 1648, S. 770 f., zitiert bei Schießl 1979/ 2, S. 59-60; Lateinische Originalversion s. Schießl 1979/2, Anm. 300.

⁴² Schießl 1979/ 2, S. 58, Vgl. auch Schießl 1979/2, S. 6 f.

rar geworden waren, nun selbst die Wirkung dieser edlen Baumaterialien bestimmen wollte und Kunstmarmor herstellte.⁴³ Eine weitere besagt, sie sei im 16. Jahrhundert im süddeutschen Raum, eventuell mit norditalienischen Wurzeln, entstanden.⁴⁴ Fest steht, dass das 17. Jahrhundert für die Stuckmarmortechnik zwar eine gewisse Plattform geboten hat, jedoch ist das Auftreten des Stuckmarmors vergleichsweise selten und anfangs immer in Zusammenhang mit der Scagliola zu sehen. Ulrich Schießl gibt an, dass die Nachahmung des Marmors in Stuckarbeit seit Beginn des 17. Jahrhunderts durch oberitalienische Künstler, vorwiegend Comasken, in Süddeutschland verbreitet wurde.⁴⁵ Was jedenfalls die Scagliolatechnik betrifft, gelten nördlich der Alpen München und in der Emilia Romagna der Ort Carpi, welcher in italienischen Quellen als Zentrum genannt wird, als Geburtsstätten.⁴⁶ Die frühesten erhaltenen Quellen und Arbeiten nördlich der Alpen stammen aus Salzburg: Eine Tischplatte (von 1590) mit dem Wappen des Salzburger Erzbischofs ist das erste erhaltene Zeugnis. Als die kostbarsten und frühesten großflächigen Ausstattungen gelten wiederum die Scagliolaarbeiten am Münchner Hof, die im Zuge der maximilianischen Umbauten und Erweiterungen der Münchner Residenz zur Ausführung gelangt sind: Allen voran die Ausstattung des Antiquariums um 1600. 1607 wurden die Reiche Kapelle und schließlich die ehemaligen sogenannten Kaiserzimmer (1612-1617) reich mit Stuckmarmor ausgestattet.

Die Ursprünge des Stuckmarmors und der Scagliola liegen nach Wanja Wedekind bei den frühmittelalterlichen Hochbrandgipsfußböden, welche oft mit Einlegearbeiten mit eingefärbter Gipsmasse versehen waren.⁴⁷ Es lassen sich ähnliche Materialeigenschaften zur im Barock verarbeiteten Stuckmarmormasse feststellen.⁴⁸ Die Verbreitung des der Hochbrandgipsfußböden erfolgte sowohl im deutschsprachigen, als auch im fränkischen Kulturraum.⁴⁹ Bei der Werk- und Materialtechnik des geschnitzten Gipsstucks aus Hochbrandgips ergeben sich Verbindungen zur orientalischen, byzantinischen und maurischen Baukunst. Dass im gesamten europäischen Mittelalter

⁴³ Pagel 2011, S. 205; Kiesow 2007: Hier wird darauf hingewiesen, dass in Villen der römischen Antike, besonders in den 79 n. Chr. durch den Vesuvausbruch untergegangenen Städten, vor allem Stucco lustrum sehr häufig zu finden ist, wie zum Beispiel in der wieder ausgegrabenen Villa Oplontis, die in der Nähe von Torre Annunziata. Hier ist jedoch lediglich von Stucco lustrum die Rede und nicht dezidiert von Stuckmarmor. Obschon die Bezeichnung Stucco lustrum prinzipiell an dieser Stelle zutreffend ist, müsste ferner eingehend hinterfragt werden.

⁴⁴ Pagel 2011, S. 205; Wedekind 2011, S. 213.

⁴⁵ Schießl 1979/ 2, S. 51.

⁴⁶ Wedekind 2011, S. 215.

⁴⁷ Wedekind 2011, S. 217, 218.

⁴⁸ Wedekind 2011, S. 218.

⁴⁹ Wedekind 2011, S. 217.

hindurch von dieser Technik Gebrauch gemacht wurde, geht konform mit der These Erwin Neumanns, der die Wurzeln der Stuckmarmortechnik im Mittelalter festsetzt.⁵⁰ Allgemein hin setzt man um 1600 bereits das Wissen um die Herstellung von Kunstmarmor aus Gips und Leimwasser voraus.⁵¹

Als Blütezeit des Stuckmarmors gilt allerdings der Barock des 17. und 18. Jahrhunderts als Blütezeit des Stuckmarmors.⁵² Farbgebung und Maserung reichte dabei von der gezielten Imitation von Naturstein bis hin zu fantasiereichen Varianten. Die Gestaltung des Stuckmarmors ist parallel zur Verwendung von Echtmarmor zu sehen, die - abgesehen von bestimmten Ordenstraditionen und speziellen Wünschen von Auftraggebern - auf Stilentwicklungen jeweiliger Architekturauffassung und Gesteinsmoden zurückzuführen ist. Man orientierte sich demgemäß häufig an der Farb- und Materialpalette, die gerade als zeitgemäß erachtet wurde.⁵³ So bevorzugte man im 17. Jahrhundert und Anfang des 18. Jahrhunderts Ausstattungen in dunklen Farben, in Schwarz, Dunkelgrau und in satten Rotbraun-Tönen. Speziell die Verwendung von schwarzem Marmor erfreute sich von 1640 bis 1750 großer Beliebtheit; häufig in Stuck oder in bemaltem Holz nachgeahmt.⁵⁴ Dass sich die Motivation zur Herstellung von Stuckmarmor zu jener Zeit generell vorrangig auf die Nachahmung von Echtstein beschränkte, zeigt die Tatsache, dass einige Stuckmarmorportale in Kremsmünster, 1699 von Bartholomäus Provisor ausgeführt, bereits 1716 von Johann Baptist Spaz durch echten Marmor ersetzt wurden. Kostengründe könnten hier eine Rolle gespielt haben.⁵⁵ In der Literatur wird häufig der Vorteil des angeblich billigeren Ersatzmaterials hervorgehoben. Tatsächlich gehörte aber auch die Kunstmarmorausstattung zu den teuersten Gestaltungsmöglichkeiten, da man einerseits teure Materialien, andererseits professionelle Stuckhandwerker benötigte, die die Marmorierung größtenteils direkt vor Ort anfertigen und sofort im nächsten Arbeitsschritt applizieren mussten.⁵⁶

Generell gilt für die Architekturauffassung im 17. Jahrhundert eine schlichte, vorwiegend weiße Raumgestaltung, in der nur durch die Portale und Altaraufbauten farbige Akzente aus Materialien wie Marmor, Stuckmarmor oder marmoriertem Holz gesetzt wurden. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde der gesamte Wandaufbau mit

⁵⁰ Neumann 1959, S. 158.

⁵¹ Vgl. Neubarth 1995, S. 27, 28.

⁵² Pagel 2011, S. 205.

⁵³ Neubarth 1995, S. 27.

⁵⁴ Kieslinger 1948, S. 2.

⁵⁵ Neubarth 1995, S. 28.

⁵⁶ Peška 2004, S. 219.

farbigem Marmor verkleidet, was möglicherweise auf den Einfluss römischer Vorbilder zurückgeht. Neben Pilastern, Säulen und Sockeln, wurden nun auch die Wände und das Hauptgesims in Stuckmarmor ausgeführt, bei welchem man sich in den österreichisch-bayrischen Breitengraden an heimischen Marmorarten wie „Adneter Rot- und Graumarmoren“ orientierte oder diese auch häufig miteinander kombinierte.⁵⁷ Aus technischen Gründen wurden dann Elemente, die großer Beanspruchung durch Benützung ausgesetzt waren oder mit Feuchtigkeit in Berührung kamen, aus echtem Marmor gefertigt.⁵⁸ Während des Jahrhunderts wuchs die Vorliebe für das bunte und helle Farbspiel in Marmorierungen, das sich dann auch vermehrt von naturalistischen Vorbildern unterschied. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verschwinden bunte und farbkraftige Marmore, um Gesteinen mit zartem, blassem Kolorit zu weichen.⁵⁹

2.3 Zentren und Werkstätten

Nördlich der Alpen gilt in der Fachliteratur beinahe unumstritten die Scagliolawerkstätte des Münchner Hofes als erste Institution bei der Herstellung von Stuckmarmorintarsien. Die meisten Zentren der Technik lagen jedoch in Italien. Eine Verbindung zwischen München und dem italienischen Raum stellt die Tessiner Region dar, von der aus die Verbreitung nach ganz Europa vonstattenging. Als wichtigste Zentren für Scagliolaarbeiten in Italien sind Carpi und Parma zu nennen.⁶⁰

Die schaffensreichste Periode in dieser Kunsttechnik ist ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts festzusetzen. In den 1780er Jahren ist parallel zur Tätigkeit der Marmorierer der Münchner Hofwerkstätte vermehrt auch ein Wirken der populären oberitalienischen Stuckateure im bayrischen Raum zu bemerken. Die Frage, ob sie ihre Fertigkeiten erst in Konkurrenz zu den heimischen Stuckateuren präzisierten oder diese bereits in Carpi gänzlich erwarben, wird im Zuge dieser Untersuchungen nicht geklärt.⁶¹ Ebenso muss offen bleiben, ob der größte Einfluss auf die österreichischen Werke direkt aus einem oder mehreren Stuckatoren-Zentren in Italien oder über den bayrischen Raum dahin gelangte.

⁵⁷ Neubarth 1995, S. 28.

⁵⁸ Neubarth 1995, S. 28.

⁵⁹ Kieslinger 1948, S. 2.

⁶⁰ Vgl. Wedekind 2011, S. 215-216.

⁶¹ Neubarth 1995, S. 28.

In den 80er und 90er Jahren des 17. Jahrhunderts schufen jedenfalls die italienischen Künstler Giovanni Battista Carlone, Giovanni Nicolo Perti, Domenico Simonetti und andere wichtige Portale und Altaraufbauten aus Stuckmarmor im ostbayrischen Raum mit dem Zentrum Passau.⁶² Die Vormachtstellung oberitalienischer Stuckateure im süddeutschen Raum begann jedoch im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts zu schwinden und ein wichtiges Zentrum für Stuckateure in Zentraleuropa erlebte einen Aufschwung⁶³: Im ebenfalls in Bayern gelegenen Wessobrunn förderte die Benediktinerabtei des Ortes die Stuckateurstätigkeit, indem sie eine Ausbildungsstätte und Material zur Verfügung stellte. Es entwickelte sich die sogenannte Wessobrunner Schule⁶⁴, deren Einfluss viele Stuckmeister auch weit über die Landesgrenzen trugen, wie beispielsweise die drei Brüder Jakob, Johann Michael und Joseph Scheffler, die 1733-1735 in der Werkstatt Franz Joseph Ignaz Holzingers in der Stiftskirche des Stiftes Altenburg tätig waren.⁶⁵ Franz Joseph Ignaz Holzinger stammte aus dem oberösterreichischen Schörfling am Attersee, wo der Mailänder Stuckateur Thomas Ferrata bereits 1681 ansässig gewesen zu sein scheint.⁶⁶ Er ist wohl der Erste, der sich am Agerweg in Schörfling niederließ, wo zehn Jahre später Johann Georg Holzinger, der Vater von Franz Joseph Ignaz, als Stuckateur aufscheint.⁶⁷ Man könnte fast annehmen, es hätte in Schörfling ein kleines Stuckzentrum gegeben, da auch einige der Mitarbeiter Holzingers aus diesem Ort stammten, wie zum Beispiel Carl Ludwig Ferrata, der mit ihm in der Stiftskirche Altenburg zusammenarbeitete und auch unter den „*Artifices et Optifices*“ des Stiftskirchenbaus in Altenburg genannt wird.⁶⁸

2.4 Terminologie und Sachbestimmung

Der Begriff „Stuck“ generell ist im deutschen Sprachraum erst ab dem 17. Jahrhundert geläufig und leitet sich vom Italienischen Wort „stucco“ ab.⁶⁹ Bei Kunstmarmor wird in den anfänglichen Quellen keine begriffliche Differenzierung vorgenommen. Die

⁶² Neubarth 1995, S. 28.

⁶³ Vgl. Werner 1994, S. 304.

⁶⁴ Der Begriff wurde 1888 von den Kunsthistorikern Gustav von Bezold und Georg Hager geprägt.

⁶⁵ Friedrich Endl, Stift Altenburg, Augsburg/Wien 1929, S. 17; Leopold Sailer, Die Künstler Wiens. I. Die Stuckateure, Wien 1943, S. 52f., 110; Pěška 2004, S. 220.

⁶⁶ Luger 1974/1975, S. 53, 54.

⁶⁷ Mies van der Rohe 1945, S. 1. Waltraud Mies van der Rohe konnte darauf hinweisen, dass es sich bei Johann Georg und Franz Joseph Ignaz um Vater und Sohn handelt und nicht um Brüder, wie lange Zeit angenommen; s. auch Luger 1974/75, S. 51.

⁶⁸ Endl 1929, S. 17; Luger 1974/75, S. 54.

⁶⁹ Koller 1979, S. 5.

italienischen Bezeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts, die sich in verschiedensten Quellen finden, lauten „*mischia*“, „*stuccolucido*“, „*marmo finto*“, „*stucco machiato simile alle pietre*“.⁷⁰ Selbst die zeitgenössische kunsthistorische Forschung geht mit den begrifflichen Abgrenzungen zwischen den einzelnen Techniken dieser Kunsthandwerksform teils noch willkürlich um. Hanna Egger und Wilhelm Mrazek verwenden in Bezug auf die marmorartige Wandausstattung den Begriff „Stuccolustro“⁷¹ beziehungsweise „Stukkolustro“⁷², der jedoch in Altenburg nicht zutreffend ist, da nicht mithilfe der Kalkputztechnik Marmorierung in mehreren Putzlagen freskiert und anschließend geglättet wurde, sondern eine vollplastische Masse aus Alabastergips, Leimwasser und Farbpigmenten an Wände und Architekturteile appliziert wurde. Als sehr wohl passend erweist sich demnach die Bezeichnung Stuckmarmor, eine Technik, die dem Fachbereich der Stuckateure, speziell der Marmoristen zuzuordnen ist⁷³, welche im 18. Jahrhundert eine eigene Form des Kunsthandwerks bildeten.⁷⁴ Sie werden in alten Verträgen meist „*Stockhartorer auf Marmorarth*“, „*Marmorator*“, „*Marmorario*“, sowie „*Marbolierer*“ genannt und führen die Tätigkeit des „*Marmorierens*“ oder des „*Auspalierens auf Marmelart*“ aus.⁷⁵

Bei der Herstellung von Kunstmarmor wird neben der Pinselmaltechnik zwischen verschiedenen Techniken dafür unterschieden, einen natürlichen Marmor nachzuahmen oder eben eine Marmorierung nach künstlerischen Voraussetzungen herzustellen: Stucco lustro, Stuckmarmor oder Gipsmarmor (barocke Bezeichnung)⁷⁶, Scagliola, Poliergips. Wenngleich alle drei Letztgenannten vom Ursprung her Stuckmarmor sind, gibt es dennoch Unterschiede. Scagliola ist eine Intarsientechnik⁷⁷ und bei Poliergips handelt es sich um nicht eingefärbten einfarbigen, meist weißen Stuckmarmor.⁷⁸ Unter Stucco lustro, auch an Fassaden anwendbar⁷⁹, versteht man eine mit dem Fresko verwandte Maltechnik, bei der die Äderungen malerisch auf

⁷⁰ Neubarth 1995, S. 27.

⁷¹ Egger 1981, S. 68f.

⁷² Mrazek 1963, S. 83f.

⁷³ Vgl. Vierl 1987, S. 160.

⁷⁴ Gamerith, 2011, S. 30.

⁷⁵ Neubarth 1995, S. 27.

⁷⁶ Neubarth 1995, S. 27, Gamerith 2011, S. 31.

⁷⁷ Zu Scagliola s. Peter Vierl, Putz und Stuck. Herstellen-Restaurieren, München 1987, S. 176 ff.; Siegfried Leixner/Adolf Raddatz, Der Stuckateur – Handbuch für das Gewerbe, Stuttgart 1995, S. 292.

⁷⁸ Vierl 1987, S. 160.

⁷⁹ Ebenda.

geglättetem Putz aufgetragen, mit Wachs überzogen und anschließend mit Kellen „gebügelt“ werden.⁸⁰

2.5 Herstellungsverfahren

Die Beschreibung der Stuckmarmortechnik scheint in der Literatur des 17. und 18. Jahrhundert einerseits im Zusammenhang mit alchemistischen Rezepten auf⁸¹, andererseits finden sich oftmals Hinweise auf deren Geheimhaltung: „Die Verfertigung des Gypsmarmors halten sie zwar geheim, allein das Wesentliche ist dem ungeachtet bekannt.“⁸² Besondere Kunstkniffe galten als Werkstattgeheimnisse und wurden praktisch sowie mündlich weitergegeben. Mit dem Verbot der Niederschrift konnte man sich vor Konkurrenz schützen.⁸³ Die theoretische Grundlage für die Herstellung künstlichen Marmors und Steins bildeten im 19. Jahrhundert zwei heute noch von Restauratoren herangezogene Artikel in der von Ludwig Förster gegründeten „Allgemeinen Bauzeitung“.⁸⁴

Der im Folgenden beschriebene Herstellungsprozess zeigt, dass das Stuckmarmorverfahren künstlerische Autonomie und einen eigenen Stil begünstigt, und beweist zugleich die technische Unmöglichkeit einer exakten imitierenden Nachahmung des Naturmaterials.

Als Grundbestandteile zur Anfertigung von Stuckmarmor sind Alabastergips, Leimwasser und Farbpigmente zu nennen. Das Abbinden des Gipsmörtels wird durch Leimwasser verzögert, daher wird im ersten Arbeitsschritt Knochenleim in einem Wasserbad zuerst gequollen und dann zum Kochen gebracht.⁸⁵ Das abgekühlte Leimwasser wird unter Zugabe von reinem Wasser mit dem Gipspulver vermengt und entsprechend durchgeknetet. Der gut gemischte Mörtel wird in zwei Hälften geteilt, und davon wird wiederum von der einen Hälfte ein Zehntel für die Äderungen beiseitegelegt.⁸⁶ In der größeren Hälfte des Gipsbreis wird nun Farbpulver in einer

⁸⁰ Klein 1976, S. 219; Gamerith 2011, S. 31; zu Stucco lustro s. auch Vierl 1987, S. 160; Pěška 2004, S. 227, Anm.1.

⁸¹ Vgl. Klein 1976, S. 223-224.

⁸² Klein 1976, S. 224, zitiert nach Johann Georg Krünitz 1801, S. 456-457.

⁸³ Klein 1976, S. 224.

⁸⁴ Christian Friedrich Ludwig Förster (Hg.), Allgemeine Bauzeitung, Bd. 5, Wien 1840; Christian Friedrich Ludwig Förster (Hg.), Allgemeine Bauzeitung, Bd. 14, Wien 1949.

⁸⁵ Vierl 1987, S. 161; Leixner/Raddatz 1995, S. 289.

⁸⁶ Leixner/Raddatz 1995, S. 290. Vierl unterscheidet bei der Stuckmarmorherstellung zwischen dem Nassmisch- und Trockenmischverfahren: Vierl 1987, S. 163, 164 f.

Mulde hinzugefügt, mit Anmachwasser angerührt und durchgemischt. Die verwendeten Pigmente können natürliche und künstliche Mineralfarben sein.⁸⁷ Es werden verschiedenste Pigmente hinzugefügt, bis der gewünschte Farbton erreicht ist, der als Grundton bezeichnet wird. Durch weitere Teilungen des weißen und des Grundton-Mörtels entstehen mehrere Stollen, die durch Zugabe von Weißmörtel und auch Farbpigmenten verschiedenste Nuancen erhalten.⁸⁸ Die Teile aus den abgestuften Farbtönungen werden anschließend aufeinandergeschichtet, um davon wiederum etwa fünf Zentimeter dicke Scheiben abzuschneiden. Diese werden dann flachgeklopft und mit Gipsmehl bestreut. Anschließend werden sie mit einer Schneidekelle in kleine Stücke geschnitten.

Die Adermasse wird aus anderen Farben und dünnflüssigerer Gipsmörtelmasse gefertigt. Anschließend wird ebendiese Adermasse mit den trockenen Mörtelbröckchen zu einem Laib vermengt und danach einmal zerteilt. Es gibt nun ein Nebeneinander von stark gemusterten und farblich leicht abgestuften „Stollen“, die dann miteinander kombiniert werden können.

Für das Antragen wird der Untergrund angefeuchtet und darauf ein Verbindungsmörtel aufgetragen, der aus Resten der Marmor­masse und Wasser besteht.⁸⁹ Dieser sogenannte Versatzmörtel trägt die Bezeichnung „Batschuko“.⁹⁰ Vom Stollen werden gleich große fingerdicke Scheiben abgeschnitten, die zuerst mit der Messing­kelle geklopft und auf einem mit verdünntem Anmachwasser benetzten Brett zurechtgelegt werden, um im Anschluss auf den Untergrund versetzt zu werden. Gemusterte Partien werden vorzugsweise von ruhigen Flächen begleitet.⁹¹

Nach einer Trocknungszeit von etwa einer Stunde werden Unebenheiten im Marmor­mörtel mit einem Schneideisen begradigt. Mit der Traufel oder der Japanspachtel wird die gesamte Fläche mit dem mittleren Grundton ausgespachtelt, um die Füllung von Poren und Löchern zu gewährleisten. Nach dem Anziehen der Spachtel­masse wird die Fläche mit einem Schneideisen egalisiert.⁹²

⁸⁷ Leixner/Raddatz 1995, S. 289; Vierl 1987, S. 163: Vor allem bei Restaurierungen ist zu beachten, für welche Farbpulver man sich entscheidet, denn natürliche Pigmente tendieren dazu, aufgrund von Lichteinwirkung auszubllassen, wohingegen chemische Farbstoffe sich häufig genau umgekehrt verhalten. Dies führt dann zur Verfälschung der angestrebten Farbgestaltung und stellt aus restauratorischer und denkmalpflegerischer Sicht ein Problem dar.

⁸⁸ Vgl. Leixner/Raddatz 1995, S. 290-291.

⁸⁹ Leixner/Raddatz 1995, S. 291.

⁹⁰ Vierl 1987, S. 166-167

⁹¹ Vgl. Leixner/Raddatz 1995, S. 291.

⁹² Vgl. Leixner/Raddatz 1995, S. 291.

Darauf folgt der wichtigste und arbeitsintensivste Teil, das Schleifen. Dieser Vorgang geht in mehreren Durchgängen vonstatten. Vor jedem Schleifdurchgang muss gespachtelt werden, um „Naturglanz“ zu erreichen.⁹³ Der Feinschliff erfolgte früher mit Schlangenstein, Gelbstein, erstem und zweitem „Zieher“ und schließlich dem Glanz- und Blutstein, wohingegen heute Nassschleifpapier mit verschiedenen Körnungen verwendet wird.⁹⁴ Nach gänzlichem Trocknen wird die geschliffene Fläche entstaubt und mit Leinöl oder gebleichtem Mohnöl überzogen, was die Farben leuchtkräftig macht. Das überflüssige Öl wird nach zwei bis drei Stunden wieder mit einem Tuch entfernt. Weißer Stuckmarmor wird nicht geölt, sondern mit Carnauba-Wachs bestrichen und anschließend poliert. Das Wachsen und anschließende Polieren findet auch bei den geölten Flächen, nach deren Trocknung, Anwendung.⁹⁵

3 Verwendung des Stuckmarmors im Raum

Anhand einer genauen Analyse der Stuckmarmorausstattung der Altenburger Stiftskirche und des Vergleichs mit anderen Kirchen wird geklärt, wie Marmorierung in diesen selektierten barocken Sakralräumen verwendet wurde, wie sie zum Einsatz kam und welche Stellung der Stuckmarmor im Raumganzen einnimmt. Im Zuge dessen wird dargelegt, wann erstmals in Österreich ganzheitliche Dekoration mit Stuckmarmor zu finden ist.

3.1 Stiftskirche Altenburg

Das Herzstück und liturgische Zentrum der Klosteranlage Altenburg ist zwischen Brunngartlhof und Kirchhof angesiedelt. Nach einem romanischen Kirchenbau und einem darauffolgenden gotischen und frühbarocken Umbau, erfolgte zwischen 1730 und 1733 unter Abt Placidus Much und dem Baumeister Joseph Munggenast die Umwandlung der Kirche in einen Barockraum nach dem Vorbild der Karls- und Peterskirche in Wien. Zu Beginn legte Munggenast unterschiedliche Raumlösungen dafür vor, die bestehenden Mauern in den Neubau zu integrieren: Im ersten Entwurf

⁹³ Vierl 1987, S. 170; Leixner/Raddatz 1995, S. 291.

⁹⁴ Zur genauen Beschreibung einzelner Schleif- und Poliermittel s. Leixner/Raddatz 1995, S. 291, 292, 298; Vierl 1995, S. 169-170: Es erfolgt hier auch eine genaue Beschreibung des „Stuckens“ (Auftragen einer hauchdünnen Masse aus Gips und heißem Leimwasser mit dem Pinsel), welches vor den letzten beiden Poliergängen durchgeführt wird.

⁹⁵ Leixner/Raddatz 1995, S. 292.

sah er einen Sakralbau mit drei Kuppeln vor, im zweiten zeigte er in Fischer von Erlachs Manier eine tiefovale Kuppel, an die eine „quergestellte, elliptische Wölbung im Chor“ angefügt war. Im dritten Entwurf fügte Munggenast nun als Zäsur eine platzlgewölbte Tonne ein, um mit einer kleinen runden Kuppel in der Apsis abzuschließen.⁹⁶

Der Kirchenbau besteht aus einem Eingangsjoch mit Orgelempore im Westen, einem längsovalen überkuppelten Zentralraum mit anschließendem Chor-Vor- und tonnengewölbtem Chor-Zwischenjoch, das in den Chorraum mit bekrönender Apsiskalotte übergeht. Der längsovale Kuppelraum ist in der Querachse zu Altarkapellen erweitert und in den Wandabschnitten in den Diagonalen sind rundbogige Altarnischen eingefügt. Darüber befinden sich Emporen mit vorschwingender Brüstung.⁹⁷ In zwei Zonen dringt durch Segmentbogenfenster und Ovalfenster im Zentralraum Licht in das Innere und beleuchtet in gezielter „Lichtregie“⁹⁸ den Hochaltar, der sich als Ädikulaaltar mit vier flankierenden Stuckmarmorsäulen in die konvexe Rundung der Apsis einfügt und den wohl eindrucksvollsten monumentalplastischen Akzent im Innenraum setzt.

Die Innenausstattung, für die berühmte Künstler der damaligen Zeit gewonnen werden konnten, besticht durch das kongeniale Zusammenwirken von Architektur, Plastik, Stuckatur und Malerei, was sich auch in der einheitlichen Farbwahl zeigt. Die Wirkung des Inneren als eines „einheitlich gestalteten Farbraum[s]“⁹⁹ ergibt sich durch die Malereien von Paul Troger und nicht zuletzt durch die Marmorierungen und die plastische Zier von dem Bildhauer, Stuckateur und Marmorierer¹⁰⁰ Franz Joseph Ignaz Holzinger und seiner Werkstatt.

Wie bereits oben angeführt, stammte Holzinger aus Schörfling am Attersee. 1718/1719 führte er noch mit seinem Vater Johann Georg die plastische Ausstattung der Dreifaltigkeitskirche in Stadl-Paura aus und brachte die Arbeit nach dessen Tod mit Unterstützung von Gehilfen selbst zu Ende.¹⁰¹ Holzinger avancierte in seiner Heimat

⁹⁶ Wagner 1940, S. 80f; Feuchtmüller 1963, S. 22; Egger 1981, S.58; Gamerith 2008/2, S. 231; Gamerith 2012/1, S. 38; Egger/Egger 1979, S. 41, Kat.-Nr. 93-95.

⁹⁷ Dehio Niederösterreich-Nord 1990, S.16.

⁹⁸ Egger 1981, S. 59.

⁹⁹ Telesko 2008, S. 133.

¹⁰⁰ Thieme/Becker 1990, S. 419.

¹⁰¹ Werner 1994, S. 305. Obwohl Mies van der Rohe bereits 1945 zeigen konnte, dass es sich bei Johann Georg nicht um den älteren Bruder, sondern den Vater von Franz Joseph Ignaz handelt, wurde bei Thieme/Becker noch die alte Forschungsannahme verschriftlicht: Thieme/Becker 1990, S. 419.

Oberösterreich zum führenden Stuckateur und erhielt zahlreiche Aufträge von Klöstern im österreichischen und bayrischen Raum. Holzingers Stuckatur ist bekannt für die Verbindung der Bandelwerkmotivik mit Formen des französischen Rokoko und den Einsatz von starken Farbakzenten, beeinflusst vom bayrischen Raum.¹⁰²

Dokumentiert ist, dass Holzinger 1724 in St. Florian bei Linz ein Haus bezog, möglicherweise bereits im Hinblick auf die Arbeit an der Ausstattung im Stift St. Florian, wo er 1724 bis 1727 eindrucksvoll die Stuck- und Stuckmarmorarbeiten im Marmorsaal durchführte.¹⁰³ Im Jahre 1731 wurde ihm die Stuckierung des Sommerrefektoriums, des Tafelzimmers, des Landeshauptmannzimmers und des Prälatenempfangszimmers in St. Florian zugewiesen, ehe er 1732 nach Altenburg berufen wurde.¹⁰⁴ Wohl auf Empfehlung von Joseph Matthias Götz¹⁰⁵ wurde er beauftragt, in der Stiftskirche den Hochaltar, „den *Tabornacl ausgenohmen*“¹⁰⁶, und die plastische Ausgestaltung des Presbyteriums auszuführen¹⁰⁷, worüber ein Kontrakt Auskunft gibt:

„An heut zu Ende gesetztem Dato ist zwischen....Placidum....Abbtin....sodan den Herrn Franz Joseph Holzinger, alß Stockodor und Marmolierer anderten Theils nachstehender Contract...zu...Beschluss gebracht worden. Disemnach versprechen...Herr Prälat, bemeltem H. Franz Josef Holzinger vor die, von so großem Fleiß alß kunstreicher Zierligkeit zu verfertigen habender Stockodor- und Marmolierarbeit |: alß welcher letztere, ohne Gebrauch des fürnis in schönem Glanz heraus zu schleiffen und poliren ist :|. Lauth Inhalt dises Contract nemblich betreffend, in der Closter Altbg. Stüfftkirchen den Hochaltar mit völliger Zugehör sambt dem Altarstein und allen deme, was hierzu von vollkommener Perfection erfordert würdt [...]“¹⁰⁸

¹⁰² Werner 1994, S. 305; Gamerith 2008/1, S. 67.

¹⁰³ Kat. Ausst. Linz 1973, S. 76.; Thieme/Becker 1990, S. 419; Luger 1974/1975, S. 52-53: Hier wird u.a. mit der Begründung, er habe sich noch 1722 „*Stockhodorer Von Schörfling*“ genannt, von der Annahme Abstand genommen, Holzinger sei um 1720 in Linz ansässig gewesen, ehe er nach St. Florian umzog. In anderen Publikationen, wie beispielsweise bei Thieme/Becker, wird von einer Niederlassung in Linz ausgegangen. Zum vollständigen Werkverzeichnis von Joseph Ignaz Holzinger s. Kat. Ausst. Linz 1973, S. 76-79; Luger 1974/1975, Anm 45.

¹⁰⁴ Kat. Ausst. Linz 1973, S. 76.

¹⁰⁵¹⁰⁵ Gamerith 2008/1, S. 67.

¹⁰⁶ Tietze 1911, S. 267; Endl 1929, S. 17: Laut Endl wurde der Tabernakelaufsatz vom Steinmetz Franz Leopold Fa(h)rmacher hergestellt, jedoch scheint dieser nur für die Steinbeschaffung zuständig gewesen zu sein, künstlerische Arbeiten Fa(h)rmachers sind auszuschließen. Laut Andreas Gamerith kann davon ausgegangen werden, dass Johann Christoph Kirschner ihn letztendlich gefertigt hat, vgl. Gamerith 2011, S. 32.

¹⁰⁷ Werner 1994, S. 305.

¹⁰⁸ Tietze 1911/2, S. 267: Der Kontrakt wird hier mit den Jahren 1733/1734 in Verbindung gebracht.

Die hochgeschätzte Verve des Künstlers veranlasste den Auftraggeber ihn auch für die Seitenaltäre und die restlichen Arbeiten in der Kirche und in der Sakristei zu beschäftigen und hierfür „3 Aufleger 3 Stocatorer und 20 Schleiffer zu halten und innerhalb 2 Sommer 733 und 734 die ganze Kirchen und das völlige werck in vollkommensten Stand zu stellen“.¹⁰⁹ Für diese Arbeiten bekam er 2400 fl. samt Verpflegung für sich und seine Gehilfen und „ein gehaiztes Zimer“ für Atelierarbeiten in den Wintermonaten.¹¹⁰ Die Gelder, mit denen Holzinger seine Werkstattmitglieder ausbezahlte, flossen auch über die Wintermonate. Es sind viele Mitarbeiter zugegen, wobei nicht bekannt ist, welche Arbeiten dezidiert in der kalten Jahreszeit verrichtet wurden.¹¹¹ Unter den Mitarbeitern sind Carl Ludwig Ferrata aus Schörfling, die „Stockadoregesellen Hans Michel Reiff und Matthias Andre aus Wien“, sowie die Marmorierer Augustin Kannepfl und die Wessobrunner Joseph, Johann Michael und Jakob Scheffler, welche möglicherweise Wanderkünstler waren, über die nichts Weiteres bekannt ist.¹¹² Als erster unter den „Marmoraufliegern“ ist „Hans Georg Hobl“¹¹³ angeführt, welcher identisch mit dem ebenfalls aus Schörfling stammenden und später in Altenburg wohnhaften Johann Georg Hoppel gesehen werden kann, der sich schon im November 1732 bei seiner Heirat in St. Florian „Stocator [...] bey H. Holzinger in condition zu Altenburg“ nannte.¹¹⁴

Über den Kirchenraum notierte Friedrich Reil 1815 in seinem Tagebuch: „Die Kirche hat sehr viel Höhe und Länge und nebst dem Hochaltar noch drei Nebenaltäre auf jeder Seite. Die Wände sind marmoriert [...]“.¹¹⁵ Reil unterrichtet uns zwar wieder von einer

¹⁰⁹ Werner 1994, S. 305; s. auch Gamerith 2008/1, S. 67. In die östlichste gelbe Säulenbasis ist die Jahreszahl „1734“ nachträglich eingeritzt. Dies würde mit der Theorie konform gehen, man habe sich von Westen nach Osten vorgearbeitet. Die Ritzung könnte jedoch auch älteren Datums sein.

¹¹⁰ Tietze 1911/2, S. 267.

¹¹¹ Rechnungen aus dem Stiftsarchiv Altenburg (Bauakten 002, Stiftsarchiv Altenburg, Holzinger AB 4 A5, Fol. 2r., Fol. 2v, Fol. 3r., Fol. 3v., Fol. 4r., Fol. 4v., Fol. 5r., Fol. 5v., Fol. 6r.) belegen, dass Holzinger vom 10. Mai 1732 bis 11. Juli 1733 fast wöchentlich Zahlungen vom Kammeramt erhielt. Bis 7. März 1733 waren es zumeist 30 fl. (in 27/29 Chargen), danach 50 fl. (in 17 Chargen). Durch den Prälaten selbst erfolgten die Zahlungen am 19. Mai und 14. Juni 1732 in zeitlicher Nähe zum Vertragsabschluss in Altenburg (11. Juni), außerdem am 4. und 11. Oktober 1732 (in Höhe von 150 und 100 fl.). Ungewöhnlich hohe Zahlungen erfolgten am 13. September 1732 (52 fl. statt 30 fl.), 4. Oktober (150 fl.), 11. Oktober (100 fl.), 6. November (150 fl.), 20. Dezember (50 statt 30 fl.), 27. Juni 1733 (100 statt 50 fl.), dankenswerter Hinweis und Transkription von Andreas Gamerith.

¹¹² Werner 1994, S. 305-306; Werner 1994, S. 306, zitiert nach Tietze 1911, LII. Anm. 2.

¹¹³ Endl 1929, S. 16; Werner 1994, S. 306.

¹¹⁴ Luger 1974/1975, S. 54, zitiert nach Stiftspfarramt St. Florian, Trauungsbuch (1684-1735), S. 328, vgl. auch Werner 1994, S. 306.

¹¹⁵ Reil 1823, S. 67.

Marmorierung, *wie* genau sie zum Einsatz kommt und *was* speziell in Stuckmarmor gestaltet ist, bleibt den folgenden Beobachtungen vorbehalten.

Der Hauptraum mit Westemporenanlage und Presbyterium im Osten ist im Inneren ausgekleidet mit weiß gestrichenen Wänden, verziert mit weißen Stuckaturen, welche mit grün-blauer Färbelung hinterlegt sind (Abb. 7). Hierbei handelt es sich um die Farbgebung der 1770er Jahre. Die originale farbliche Hinterlegung scheint jedoch ein bescheidenes Grau gewesen zu sein, das lediglich der besseren Lesbarkeit des Bandelwerks diene.¹¹⁶ Die Vertikalgliederung der untersten Raumzone erfolgt durch kolossale Stuckmarmorpilaster, die sich bis zum Altarraum fortsetzen. Im Detail betrachtet, bestehen diese Kolossalpilaster aus hohen Sockeln in tiefem Orange und Ziegelrot, durch welche sich großangelegte flockige Äderungen in kontrastierendem Taubengrau und Gelbschwarz diagonal ausdehnen, begleitet von scharf gezogenen weißen Adern; darüber befinden sich profilierte Basen in Hell- bis Dunkelgrau mit schwarzgrauen und weißen Äderungen, im Anschluss rosarote Schäfte, die mit ein bis drei Flächen aus rosaweißem Gewölk horizontal durchstrukturiert sind und mit vergoldeten korinthisierenden Kompositkapitellen abschließen. Der Großteil der Sockel der Kolossalpilaster ist heute restauriert. Die Kolossalpilaster werden horizontal mit einem dreiteiligen verkröpften und reich profilierten Gebälk verbunden: Gedämpftes Ziegelrot breitet sich über das untere Gesims, Grau und dezent Rosa sowie Gelbgrau im Attikateil und wiederum Rot im oberen reich profilierten Kranzgesims. Im ziegelroten Fond breiten sich taubengraue Flächen aus, die teilweise durch eine scharfe, horizontale Trennung vom Rotton differenziert werden (möglicherweise, um den Eindruck verschiedenster aneinandergereihter Marmorblöcke zu erwecken). Des Weiteren finden sich schwarze und wiederum zarte weiße Äderungen, eine Farbkombination, die sich ebenfalls in den von Holzinger gestalteten Marmorierungen der Stiftskirche Wilhering und im Marmorsaal des Stiftes St. Florian findet. Über den Kapitälern ist das Gebälk zu kämpferartigen, mit vergoldetem Blattornament verzierten Gliedern ausgebaucht. Im Altarraum verläuft das Gebälk in seiner Dreiheit, wobei sich das unterste rote Gesims, der Fensterform folgend, nach oben hin rundbogig ausbiegt. Lediglich das oberste rot marmorierte Kranzgesims umläuft gänzlich den Hauptraum. Es ist über den vier Emporen segmentbogig hochgezogen.¹¹⁷ Die Emporen befinden sich, unterfangen von je einer Seitenkapelle und flankiert von je zwei marmorierten Kolossalpilastern, in den

¹¹⁶ Gamerith 2008/5, S. 240, Anm. 10.

¹¹⁷ Vgl. Tietze 1911/2, S. 276; Dehio Niederösterreich-Nord 1990, S. 16.

vier Pfeilern des Hauptraumes, die nicht gänzlich von Stuckmarmor bedeckt sind, denn die weiße Mauer bleibt zum Teil frei sichtbar (Abb. 8). Die beiden Kolossalpilaster auf jedem Pfeiler werden über dem durchlaufenden Hauptgesims in der Pendentifzone durch bis zum Kranzgesims reichende Pilaster der kleinen Ordnung weitergeführt. Die Schäfte dieser schmalen und kurzen Pilaster sind mit Stuckmarmor in Violetttönen überzogen: zart weißgrau gefleckt und von weißgrauem Gewölk durchzogen. Die Basen wiederum sind gelb-orange-weiß teigig gescheckt, während sich die Sockel mit weiß geädertes grauer Bemalung begnügen. Die kleinen Pilaster fassen die hochovalen Fenster in profilierter, an die Marmorierung des Attikabandes gemahnender Rahmung ein. Ihr dreiteilig verkröpftes, reich profiliertes Gebälk (in Terrakottatönen, Grau-Weiß und wiederum Terrakotta) – über den Kapitälern zu Kämpfergliedern verdickt – bildet gleichzeitig den Kuppelfußring und umschließt die querovalen Fenster über dem Scheitel der Seitenarme. Stuckmarmor in Terrakottatönen tritt ebenfalls auf der Rahmung der gedrückten Rundbogen zutage, durch die sich der Hauptraum gegen Chor, Vorhalle und Querachsen hin öffnet.

In den nördlichen und südlichen Querachsen befinden sich auf derselben Ebene wie der Chor die beiden großen Seitenaltäre, die als Doppelsäulen-Ädikulaaltäre mit hoher Sockelzone und gesprengtem konkav geschwungenen Giebel, der sich auf gleicher Ebene wie das Hauptgebälk befindet, in gelbgrünem, grauem und rosarotem Stuckmarmor gestaltet sind (Abb. 9). Je vier kannelierte Säulen rahmen das Altarbild zu jeder Seite.¹¹⁸ Auf den Altarblättern ist im Norden eine Pietà-Szene, im Süden ist der Tod des heiligen Benedikt dargestellt, beides Werke von Johann Georg Schmidt aus dem Jahre 1733. Diese Säulen sind überzogen mit Stuckmarmor in zarten, groß angelegten Flächen in Rosa, Cremeweiß und lichtem Grau, in diesen Farbtönen – lediglich dezent intensiviert – fungieren auch die welligen Äderungen als horizontale Trennungen der einzelnen leicht changierenden Farbflächen. Über deren reich vergoldeten Kapitellen befinden sich dreiteilige Gebälkstücke in bereits bekanntem rot-grau-rottem Stuckmarmor. Dazwischen ist die Wandfläche – abgesehen von den Altarbildern und den ovalen Fenstern – mit grauem und rosarotem Stuckmarmor ausgekleidet. Eine graue Rahmung mit kräftigen schwarz-weißen Äderungen umgibt ein Feld mit dunkelrosa und hellrosa Flächen, die hier von langen dünnen tiefroten und weißen Aderlinien durchzuckt werden (Abb. 10).

¹¹⁸ Kontrakte hierzu s. Tietze 1911/2, S. 270.

Die Wandaltäre in den Diagonalachsen, in die Nischenarchitektur der durch Pilaster und Säulchen gegliederten Konchen einbezogen, weisen zum Teil eine aufwändige Marmorierung auf: Dünne Vertikalbändchen in Rosarot, Cremeweiß, Grau und Gelb fließen nebeneinandergeschichtet parallel über die Altararchitektur. Stellenweise ballen sich diese Farbbändchen schneckenförmig zu homogenen Knoten zusammen (Abb. 11). Altarmensa sowie die gekuppelten Säulen der kleinen Kompositordnung sind mit grauem Stuckmarmor überzogen, durch den immer wieder schwarz-weiße, partiell sogar maritim anmutende Adern gezogen sind.

Die über den Kapellennischen befindlichen Emporenöffnungen sind mit einer bonbonrosa Einrahmung aus Stuckmarmor versehen (Abb. 12). Auch die vorschwingende Brüstung ist in einer Kombination aus hellrosa und weißen Maserungen gestaltet, durch die dünne dunkelrote Äderungen schlängeln. In diesen rosa-weiß-roten Stuckmarmor sind drei schwarz gerahmte Felder in Scagliolamanier eingelassen, in denen Stuckmarmor in graugrünen Farbflächen in Erscheinung tritt, durchdrungen von sich kunstvoll windenden rotbraunen Äderungen, gepaart mit kleinen weißen Konglomeraten mit Brekziencharakter.

Der graugrüne Farbton der Brüstung kehrt - verstärkt durch den Akkord von Gelb und Weiß - in den vier Freisäulen im Altarraum wieder (Abb. 13): Schmäler als das Langhaus nimmt sich der um eine konkav geschwungene Stufe angehobene Altarraum aus, stimmt mit diesem aber in der unteren vertikalen und horizontalen Gliederung und Farbgebung der gliedernden Architekturteile überein.¹¹⁹ Je vier stuckmarmorierte Pilaster teilen die Langseiten in vier unterschiedlich breite Wandfelder. In den beiden schmalen mittleren Wandfeldern zu jeder Seite bereiten rechteckige Türen mit ornamentalen Intarsien und Außenbeschlägen in zarter grau-weiß gefleckter Stuckmarmorrahmung den Weg in den Konvent und die Sakristei.¹²⁰ Über den Türen befinden sich figürliche Darstellungen der Tugenden „Sapientia“ und „Temperantia“ aus Stuckmarmor, als wohl eine Anspielung auf die „virtutes cardinales“. Generell erfahren im Stift Altenburg die Tugenden Weisheit, Mäßigung und Liebe besondere Aufmerksamkeit, während in der Melker Stiftskirche noch der gegenreformatorisch geprägte christliche Kampf zum konzeptuellen Kerngedanken erhoben wurde. Die anspruchsvolle Rahmung setzt sich nach oben hin fort und bildet zugleich die profilierte Fensterbank des Emporenfensters darüber, das zu beiden Seiten

¹¹⁹ Tietze 1911/2, S. 238.

¹²⁰ Gamerith 2012/1, S. 41.

auch eine Rahmung mit umbraviolett getöntem, mit Goldtressen behängtem, Stuckmarmor besitzt. Der rundbogige Abschluss des Fensters wird gerahmt von einem ziegelroten Stuckmarmorband, das gleichzeitig das untere Gesims des umlaufenden dreiteiligen Gebälks bildet. Dieses ist über den gegen die Raummitte gedrehten Freisäulen weit vorgezogen und das Kranzgesims schwingt konkav zurück- und zu einem „gesprengten sphärischen Giebel“ empor¹²¹, wiederum in Ziegelrot marmoriert und mit hellgrauen Maserungen aufgelockert. Darunter formen die vier Säulen vor Pilastern der großen Ordnung ein Dreiviertelrund. Das Richtung Kuppelraum aufgestellte Säulenpaar verjüngt den Altarraum und bildet zugleich die Rahmung der Altarädikula, die aus dem östlichen Säulenpaar gebildet wird.¹²² Im Detail betrachtet, besitzen alle vier Vollsäulen ein glattes umbraviolettes Postament und verfügen über Basen in hellem Gelb. Auf jedem der vier Säulenschäfte ist der farbige Vierklang von pastelligem Graugrün, hellem Gelb und Beige in fließend voneinander abgegrenzten, diagonal strukturierten Flächen ausgebreitet. Hie und da mischen sich in der Mitte jeder der Säulenschäfte kleine Flecken in Ziegelrot dazwischen. Die stärkste Konzentration dieses Rottens ist im obersten Bereich dreier Säulenschäfte direkt unter den Kapitellen zu finden, von links nach rechts diagonal nach unten strukturiert und von braunschwarzen Äderungen gerahmt. Die oftmals zu zwei Seiten hin auslaufenden vibrierenden Äderungen fungieren teilweise als Trennung der heterogenen Farbflächen. Ansonsten erfolgt der Übergang fließend, da die Farben untereinander harmonisierend und zurückhaltend agieren.

Die Apsisrundung östlich der Säulen ist gänzlich mit Stuckmarmor verkleidet: Stuckmarmorierte Pilaster mit großflächig aufgetragenen Flecken in zartem Rosa, Graugrün und hellem Gelb bilden zugleich die Hinterlegung des rundbogigen Hochaltarbildes von Paul Troger. Unmittelbar gerahmt wird das Bild durch zwei kleinere Pilaster, in zarter Rosa- und Umbravioletttonung, die über mehrfach geteilten Kämpfergliedern und Gebälkstücken den stuckmarmorierten und goldverzierten Rundbogenabschluss tragen, der sich in seiner Farbigkeit wieder dem Gebälk anzunähern versucht. Dieses architektonische Gefüge wird erweitert durch die monumentale plastische Trinitätsgruppe aus Stuck, die über dem Altarbild um ein mit Stuckmarmor in Rot und Schwarz mit grauen Maserungen gerahmtes Ovalfenster gruppiert ist. Über die gesamte Fensterfläche erstreckt sich eine Strahlengloriole, die

¹²¹ Dehio Niederösterreich-Nord 1990, S. 17.

¹²² Vgl. Dehio Niederösterreich-Nord 1990, S. 16.

stuckierte Gestalt der Taube des Heiligen Geistes umgebend, auf dessen Rückseite sich die Signatur Holzingers „F-I-H“ befindet.¹²³

Als Pendant zur Altarraumarchitektur im Osten kann die Musikerempore im Westen gesehen werden (Abb. 14). Sie zeichnet sich als solche durch die „musikalische“ Puttengruppe Holzingers an der Brüstung aus. Deren marmorierte Brüstung präsentiert sich, dem Kuppeloval folgend, in stuckmarmorernem Rosarot konkav zurückschwingend, eingefasst mit marmorierten Simsens in leicht geschecktem Taubengrau und hellem Grau, welche sich um die ausgebauchten, mit Goldtressen gezierten Sockel verkröpfen.¹²⁴

Ursprünglich war die Orgelempore als Gästeloge gedacht, da anfängliche Pläne Munggenasts Zugänge sowohl von der Seite der Prälatur als auch der Kaiserzimmer her vorweisen. Naheliegender erscheint die Vorstellung von dieser als Aufenthaltsbereich für hochrangige Gäste auch deshalb, weil sich die Ostseite des Hauptkuppelfreskos von dort aus am idealsten präsentiert.¹²⁵ Zudem sind, gegen den Hochaltar blickend, eindeutig drei Raumzonen zu erkennen. Die unterste reicht bis zum umlaufenden und alles horizontal umfangenden Hauptgesims und besticht durch die farbige Gestaltung des rosaroten Kunstmarmors. In der zweiten Zone, die sich bis zum obersten Kranzgesims erstreckt, dominiert die helle Wand, die durch zart vergoldeten Stuck und zierliche Stuckmarmorelemente gegliedert ist. Als dritte Zone ist sodann der Bereich der Freskomalereien zu sehen.¹²⁶ Feuchtmüller stellt hierin eine Überleitung, von der Architektur über die plastische Zier zur Malerei fest und bemerkt zu Recht, dass der Instrumentierung der Wand eine wichtige Bedeutung zukommt, die sich vor die der architektonischen Form stellt.¹²⁷ Räumlich durch die Farbe strukturiert, jedoch bildhaft flächig wirkend nimmt sich die unterste Zone aus. Durch Kapellen- und Emporenöffnungen geht ihr Wandcharakter partiell verlustig, und da die Emporen und Seitenaltarnischen vor allem durch Stuckmarmor farbig gestaltet sind und einzelne Elemente eine polychrome Rahmung besitzen, wird deutlich, dass ihnen keine raumbildende Funktion zukommt, sondern sie bildhaft der Fläche verpflichtet sind. Auch die farbig gestalteten Gesimse biegen und wölben sich zwar auf, schwingen

¹²³ Beobachtung von Andreas Gamerith im Zuge der Stiftsrestaurierung 1995; s. Gamerith 2001, S. 9.

¹²⁴ Tietze 1911/2, S. 283.

¹²⁵ S. Gamerith 2012/1, S. 46.

¹²⁶ Vgl. Feuchtmüller 1963, S. 25.

¹²⁷ Feuchtmüller 1963, S. 25.

jedoch nicht weit zurück, sondern bleiben der Fläche verhaftet.¹²⁸ In der Zone zwischen Haupt- und Kranzgesims nimmt die Leichtigkeit der Wandgestaltung zu: Zarte violette Pilaster, nur axial, nicht koloristisch die Pilaster der Hauptzone fortführend, tragen das mit ihnen verkröpfte Kranzgesims, an welches unmittelbar die freskierte Kuppel anschließt. Es ist nun aufgrund des farbintensiven Stuckmarmors das feine in der Fläche agierende Gliederungssystem der Wände, das den Raumeindruck prägt. Der fließende Übergang der Zonen sowie die koloristische Verschmelzung aller raumgestaltenden Elemente führt letztendlich zu einer „malerisch-illusionistischen Raumauffassung“ und – intensiviert durch systematische Lichtführung – zu einem ästhetisch reizvollen Farberlebnis für die Betrachtenden.¹²⁹

Bemerkenswert ist der besonders für Altenburg typische, akzentuierende Einsatz von schwarzem Stuckmarmor und schwarzen Holzbemalungen, welcher neben den zart gefärbten Architekturelementen festzustellen ist. Einerseits wird durch Gebrauch dieser auffallenden, dunklen Akzente eine Irritation der Betrachtenden erzielt, andererseits entsteht gleichsam Geschlossenheit und Harmonie durch die im gesamten Raum verteilten schwarzen Elemente, welche miteinander in Analogie treten. Der Sinn und die konkrete Bedeutung für die unkonventionelle Verwendung von schwarz gehaltenen Dekorations- und Architekturteilen, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Ging dieser Kunstgriff möglicherweise mit Ordenskonventionen einher? Im Marmorsaal und in der Bibliothek ist dieses Phänomen erneut festzustellen.

Entgegen aller Eigenständigkeit im Umgang mit Vorbildern Wiener Provenienz (Peters- und Karlskirche) ist die Lösung einer koloristischen Gesamtausstattung eines barocken Sakralraums mithilfe von Stuckmarmor nicht neu.

3.1.1 Kirchen im Vergleich

Das früheste Beispiel eines ganzfarbigen Sakralraumes des Barock, bei dem die Marmorierung nicht nur auf einzelne Ausstattungsstücke beschränkt bleibt, ist die Jesuitenkirche in Wien (Abb. 15). Dies betrifft zunächst vor allem den Hochaltar, der sich wie in Altenburg als „vollwertiger architektonischer Chorschluss“ präsentiert.¹³⁰

¹²⁸ Vgl. Feuchtmüller 1963, S. 25; vgl. Egger 1981, S. 59.

¹²⁹ Egger 1981, S. 57.

¹³⁰ Möseneder 1999/1, S. 59.

Eine solche mächtige Hochaltararchitektur ist auch etwa in Fischer von Erlachs Kollegienkirche und Karlskirche zu finden.

Stuckmarmorausstattungen wurden bisher mit der „Münchner Schule“ in Verbindung gebracht, durch das Wirken des italienischen Malers und Architekten Andrea Pozzos erfolgte eine Neuorientierung so mancher Marmorierer im österreichischen, aber auch im deutschen Raum. Das Überziehen nahezu aller plastischen Elemente mit Stuckmarmor erinnert an die italienischen Raumausstattungen des 18. Jahrhunderts. Andrea Pozzo wurde die Gestaltung des Grabaltars des hl. Ignatius von Loyola in der Kirche Il Gesù in Rom von 1696 bis 1700 übertragen, wo er unter anderem echten Lapislazuli und Jaspis verwendet hatte. Das Wissen über Edelsteine und ihren dekorativen Einsatz hatte er also in Rom erwerben können und nutzte es für die neue Ausgestaltung des Innenraumes der Wiener Jesuitenkirche in den Jahren 1703-1707. Die Auseinandersetzung mit Edelsteinausstattungen führte folglich in dieser Wiener Kirche zu einer Transformation des italienischen Stils in das Material des Stuckmarmors, was eine gänzliche Marmorierung des Raumes zur Folge hatte.

Immer vom Naturmaterial ausgehend finden sich nun in der ehemaligen Universitätskirche Anlehnungen an Verde antico, Giallo, Jaspis und Lapislazuli,¹³¹ deren farblichen Zusammenspiel – insbesondere die Kombination von Gold mit rötlichen Nuancen - nach Möseneder eine „gravitatische Farbwirkung“ hervorruft.¹³² Die geschwungenen Säulen der östlichen Langhauskapellen sind mit Stuckmarmor im Stile des Marmors Verde antico verkleidet: In einen hellgrünen Zement sind kleine weiße und etwas größere schwarze „eckige Knoten“ vereinzelt und brekzienartig hineingearbeitet und ergeben eine scheckige Musterung. Da der Zement hier nicht als „Netz“ gleichsam über die Säule geworfen ist, spricht Heinrich-Josef Klein von einem Fond, da die brekzienhaften Konglomerate in größeren Abständen in die grüne Masse „eingestreut“ sind.¹³³ Auf anderen Bauteilen finden sich neuartige weich fließende Übergänge zwischen Farbflecken und gekonnte Schattierungen: Die Säulen und Pilaster in verschiedensten Rottönungen, gepaart mit Grau, imitieren Jaspis.¹³⁴ Bemerkenswert präsentieren sich die kannelierten Vollsäulen des Hochaltars: Im unteren Drittel findet man zartes Rosarot und weißes Gewölk, wohingegen im obersten Drittel auch Pastellgelb und zartes Blaugrau hinzukommt. Die im Schrägbezug stehenden

¹³¹ Klein 1976, S. 234.

¹³² Möseneder 1999/1, S. 59.

¹³³ Klein 1976, S. 234.

¹³⁴ Klein 1976, S. 234.

Farbflecken sind großflächig angelegt und werden nach oben hin etwas dichter und deutlicher voneinander abgegrenzt.¹³⁵ Es scheint fast, als habe diese Musterung als Vorbild für die der kannelierten Säulen der Seitenaltäre in den Querachsen der Stiftskirche Altenburg gedient. Auch die Einfügung von Stäben in die Kanneluren des unteren Drittels der Säulen ist vergleichbar.

Auch Klein konnte mit besonderer Berücksichtigung des Aspektes Stuckmarmor feststellen, dass die von Jakob Prandtauer 1702-1715 im Rohbau errichtete und 1716-1722 von Rottmayr freskierte Stiftskirche Melk in direkter Auseinandersetzung mit der Jesuitenkirche entstanden ist (Abb. 16).¹³⁶ So unterschiedlich die beiden Kirchen auch sein mögen, sind die gänzliche Marmorierung des Rauminnen sowie die Verwendung verschiedenster Farbkombinationen einzelner Architekturteile vergleichbar.¹³⁷ Gemäß österreichischer Tradition verwendete man in der Stiftskirche Melk Stuckmarmor und Naturstein nebeneinander (beispielweise Sockel und Hochaltar).¹³⁸ In den Jahren 1727-1730 wurden die Marmorteile des Hochaltars in Salzburg nach dem Modell des St. Pöltner Bildhauers Peter Wilderin von dem Salzburger Franz Vital-Dräxl gefertigt und nach Melk gebracht. In den darauffolgenden Jahren erhielt der Altar seinen Figurenschmuck, Stuck- und Marmorierungsarbeiten wurden danach 1735 vom St. Pöltner Bildhauer Johann Pöckh geschaffen.¹³⁹

Die Stiftskirche Melk gilt mit ihren etwa 3500 Quadratmetern¹⁴⁰ Stuckmarmorfläche ebenfalls als eines der frühesten Beispiele einer „totalen“ Raummarmorierung des österreichischen Barock, da die Wände einschließlich der Gliederung gänzlich mit Stuckmarmor überzogen sind. Ein Vertrag von 1717 unterrichtet über den Auftrag zur Marmorierung der Melker Kirche durch Balthasar Hagenmüller:

„[...] Erstlichen verspricht gedachter H. Hagenmüller alle Lisenen und Gesimbser sowohl in der Kupl zu Mölckh sauber zu marmelieren [...] und alles solcher Gestalten

¹³⁵ Genauere Beschreibungen und Analysen zum Stuckmarmor der Jesuitenkirche in Wien liefert Klein: Klein 1976, S. 234ff.; S. 275.

¹³⁶ Klein 1976, S. 237-238; s. auch Lorenz 1999, S. 59-60.

¹³⁷ Klein 1976, S. 238.

¹³⁸ Klein 1976, S. 238.

¹³⁹ Ellegast/Prüller 2007, S. 60.

¹⁴⁰ Koller/Hammer/Paschinger/Ranacher 1980, S. 101.

*zu verfertigen, dass es zu allen Zeiten einen Bestand hat und den Glanz gleich einem wahren Marmel alzeit behaltet [...].*¹⁴¹

Trotz einer gewissen Anlehnung an Pozzo halten die fließenden Farbübergänge in Hagenmüllers Stuckmarmor nicht Einzug. Er stellt eine weichere Masse her, färbt sie unterschiedlich ein und zerreißt sie dann in kleinteilige Stücke.¹⁴² Es entsteht eine eng gelegte und farblich differierende Durchmischung der Farben, die wie „getupft“ erscheint.¹⁴³ Aus grauen stuckmarmornen Wandflächen, die ursprünglich einmal blau waren¹⁴⁴, treten die ockerfarbenen Langhauspfeiler hervor. In das Ocker sind leichte Spritzer von Oliv und Rotbraun eingestreut, die sich stellenweise zu durchgehenden eigentümlich anmutenden Flecken zusammenballen. Der „Diagonalbezug“, in dem die unterschiedlichen Flecken stehen, werden von den vorgelagerten Pilastern in Rotbraun („Terrakottatönen“¹⁴⁵) unterbrochen. In diesem an Adneter Marmor erinnernden Rotbraun vereinigen sich nun die entsprechenden Farbtöne der Pfeiler. Sie verbinden sich ferner zu schräg verlaufenden grauen Flecken.¹⁴⁶ Die rotbraune Farbigekeit der Kolossalpilaster wird wiederum von dem Gebälk darüber in einer neuen Intensität aufgenommen. Darunter befinden sich zwischen den pilastergegliederten Pfeilern die Emporen, die mit ihrer reichen Zier die Wand aufzulockern vermögen. Die Emporenbrüstung war ursprünglich mit einem Stuckmarmor in satten Grüntönen („mittleres und dunkles Oliv“¹⁴⁷) verkleidet, die durch Lichteinwirkung nun in gelblichen Farbabstufungen in Erscheinung treten.¹⁴⁸ Auch bei den „Vierungspfeilerschrägen, sowie an den Abtreppungen der Riesenpilaster im Langhaus“ ist von Pigmentveränderungen auszugehen.¹⁴⁹ Von wem die Vorgabe für das ursprüngliche Kolorit stammt, ist nicht bekannt. Es ist lediglich überliefert, dass Hagenmüller der Auftrag erteilt wurde „[...] *dem Marmel die Farben, wie es begehrt wird, zu geben* [...]“¹⁵⁰. Friderike Klauner spricht von einer in der Zeit üblichen Polychromiewahl.¹⁵¹ Zugleich betont sie, dass die farbliche Wirkung des Stuckmarmors - verstärkt durch das Licht - lediglich zur Intensivierung der räumlichen Kirchenform

¹⁴¹ Tietze 1909, S. 198.

¹⁴² Vgl. Klein 1976, S. 238.

¹⁴³ Klein 1976, S. 239.

¹⁴⁴ Kitlitschka 1995, S. 98; Koller/Hammer/Paschinger/Ranacher 1980, S. 105f.

¹⁴⁵ Kitlitschka 1995, S. 98.

¹⁴⁶ Vgl. Klein 1976, S. 238.

¹⁴⁷ Klein 1976, S. 238-239.

¹⁴⁸ Kitlitschka 1995, S. 98; Vgl. auch Koller/Hammer/Paschinger/Ranacher 1980, S. 87ff.

¹⁴⁹ Kitlitschka 1995, S. 98.

¹⁵⁰ Tietze 1909, S. 198.

¹⁵¹ Klauner 1946, S. 25, Anm. 105.

beiträgt, also leicht wegzudenken wäre.¹⁵² Bestärkt wird diese Aussage durch die Gegenüberstellung mit den ehemaligen Stiftskirchen von Spital am Pyhrn (1714) und Dürnstein (1721).¹⁵³ Insbesondere im Vergleich mit der Altenburger Stiftskirche, in der die Architekturschale erst durch die farbigen Raumgliederungselemente an Bedeutung gewinnt, mag diese These als zutreffend erscheinen: „Bei Munggenast ändert die Wand ihre künstlerische Bedeutung, sie ist nicht Schauseite einer räumlichen Architektur, sondern Fläche, die geziert wird“.¹⁵⁴ Sie lässt jedoch außer Acht, dass sich auch in Melk eine geschlossene Raumwirkung erst durch die koloristische Verschränkung der polychromen Wanddekoration und der Deckenfresken ergibt: „Die Gewölbefresken verzahnen sich koloristisch mit dieser Wandpolychromie, sodass der Charakter farblicher Geschlossenheit die Raumwirkung bestimmt.“¹⁵⁵ Diese Thematik wird im folgenden Kapitel einer näheren Analyse unterzogen.

Zuvor soll noch ein Ausblick auf einen ganz anderen Umgang mit Marmorierung gewährt werden. Im Besonderen interessiert wie etwa 40 Jahre nach der Altenburger Stiftskirche in dem unweit gelegenen Prämonstratenser-Chorherrenstift Geras Stuckmarmor in der Kirche zum Einsatz kam. Um 1769 leitete man die „Modernisierung“ der Kirche mit einer neuen malerischen Ausstattung und Marmorierarbeiten ein. Letztere setzte sich mit Unterbrechungen bis über den Tod des initiiierenden Abtes Paul Gratschmayrs (1780) fort und wurde unter der Amtszeit seines Nachfolgers Abt Andreas Hayder (1780-1786) zu Ende geführt.¹⁵⁶ Wer der ausführende Marmorierer gewesen war, blieb über lange Zeit unklar. Diese Unklarheit, die teilweise zu fälschlichen Annahmen in der älteren Literatur führte, ließ sich erst mit Auffindung der Wirtschaftsakten des 18. Jahrhunderts auflösen. Ambros Josef Pfiffig unternahm den Versuch vorangehende Spekulationen über die Autorschaft des Stuckmarmors darzulegen und konnte Johann Ignaz Hennevogel als Marmorierer der Stiftskirche durch die wörtliche Erwähnung auch historisch fundieren: „den 10 dito den Zeindlhoffer(,) das(s) er Hrn. Hennevogl nach Neureüsch in den ueblenweeg geführet Fuhrlohn 2 fl. 30 kr.“¹⁵⁷ Hennevogel war demnach in Geras zugegen.¹⁵⁸ Dann heißt es weiter: „den 19. Febr: einem Expressen Poten von Znaim mit überbrachten Bäummerl aus Prag von

¹⁵² Klauner 1946, S. 25.

¹⁵³ Klauner 1946, S. 25, Anm 106.

¹⁵⁴ Feuchtmüller 1963, S. 15.

¹⁵⁵ Kitlitschka 1995, S. 98.

¹⁵⁶ Pfiffig 1982, S. 6.

¹⁵⁷ AG 12/84, fol. 12, zitiert bei Pfiffig 1982, S. 6.

¹⁵⁸ Pfiffig 1982, S. 6.

*Hrn. Hennevogl ...45 kr.*¹⁵⁹ Johann Ignaz Hennevogel kam vermutlich über die Vermittlung von Seelau (Böhmisch-Mährische Höhe) in das niederösterreichische Tochterkloster Geras, wo er sodann die mächtigen Pfeilerarkaden des Mittelschiffes, die pilastergegliederten Chorwände, die Ädikula über den Emporenfenstern, sowie die Orgelempore einschließlich der beiden diese tragenden Säulen mit feinstem Stuckmarmor in zarten Pastelltönen verkleidete (Abb. 17).¹⁶⁰ Die Wand tritt den Betrachtenden hier ohne klassisches tektonisches System vor Augen und erhält durch Einfügen dunkler Bildmedaillons zwischen den Emporenfenstern eine unruhige Durchstrukturierung der gänzlich mit hellem Stuckmarmor überzogenen Wände. Zugleich sorgen die Medaillons mit Goldzier für eine dekorative Aufwertung der schwer wirkenden Pfeilerarkaden.¹⁶¹ In schwungvoller eleganter Linienführung präsentiert sich die von Hennevogel geschaffene neue Kanzel (Abb. 18): „[Abt Andreas Hayder] setzte die durch den Tod seines Vorfahren Paul unterbrochene Marmorbekleidung der inneren Kirchenwände fort und liess an Stelle der vorhandenen eine neue Kanzel aus demselben Stoffe und in demselben Style verfertigen [...]“¹⁶² Das Auslaufen des Kanzelkorbes in eine kompakte organische Form, motivisch angelehnt an Rocailleornamentik, taucht ähnlich (lediglich verstärkt) bereits an der vorhergehenden Kanzel in der Nikolauskirche auf der Prager Kleinseite auf.¹⁶³ Die gesamte Wandverkleidung ist somit geprägt von Hennevogels heller, pastellig rosaweißer Marmorierung, welche von dünnen braunen und schwarzgrauen Äderchen durchzittert ist (Abb. 19). Einerseits transferiert die zarte Farbigkeit Leichtigkeit in die wuchtige romanische Architektur, andererseits wird diese auch durch die kartuschenartigen Felder und Rücklagen innerhalb der marmorierten Bauteile erzielt.¹⁶⁴ Die lichte raumdominierende Marmorierung tritt in Wechselbeziehung zu den dunkel gehaltenen Farben der Hochwandbilder. Wenngleich Stuckmarmor raumdominierend zum Einsatz kam, kann man von einer zeittypischen Zurücknahme der Farbigkeit hin zu Pastelltönen sprechen. Einen „Farbraum“ wie in Altenburg und in den vorbildlichen Wiener

¹⁵⁹ AG 12/88, fol. 12, zitiert bei Pfiffig 1982, S. 6. Da die beiden Dokumente aus den Jahren 1770 und 1771 stammen, ist anzunehmen, dass es sich bei jenem erwähnten Hennevogel nicht um den Wessobrunner Stuckateur Johann Wilhelm handelt, da dieser bereits 1754 gestorben war, sondern um seinen Sohn Johann Ignaz, vgl. Pfiffig 1982, S. 6; vgl. Mayr 2009, S. 38, 39, Anm. 191.

¹⁶⁰ Vgl. Pěška 2004, S. 224; Mayr 2009, S. 41.

¹⁶¹ Vgl. Pěška 2004, S. 224; vgl. Mayr 2004, S. 41.

¹⁶² Ruhietl 1882, S. 29.

¹⁶³ Pěška 2004, S. 222.

¹⁶⁴ Mayr 2004, S. 41.

Kirchen, in denen Freskenmalereien mit dem übrigen Ausstattungsensemble offensichtlich korrespondieren, hat man hier nicht mehr vor Augen.

In der für Altenburg vorbildlichen Peterskirche von Hildebrandt und Montani in Wien kehren alle Farbnuancen des Stuckmarmors der Wände im Kuppelfresko Johann Michael Rottmayrs von 1713/1714 wieder. Diese Wiener Kirche folgt ebenso wie die Melker Stiftskirche, die Jesuitenkirche und die Altenburger Stiftskirche dem architektonischen Typus, einen längsgerichteten Bau mit einem Zentralbau zu kombinieren, um die Langhausmitte zu betonen. Damit erfuhr die Kuppel eine bis dato ungewohnte Weite. Das polychrome Deckenbild war nun bestimmend für den Ton des Raummantels respektive der Instrumentierung und für die Farbigkeit der Wände.¹⁶⁵ Die mit Stuckmarmor ausgestaltete Raumhülle tritt dem Betrachter in lichten Blautönen und pastelligen Gelbtönen (Pilaster etc.) mit weichen Übergängen entgegen (Abb. 20). Sehr zurückhaltend nimmt sich die Hauptzone des Zentralraumes aus, während die Gesimse in kräftigen Brauntönen, mit dunkel- bis hellgrauen – teils leichter, teils stärker verdichteten vertikal strukturierten - Flecken durchsetzt, die stärksten marmornen Akzente im Kirchenraum setzen, wobei Gelb die raumdominante Farbe darstellt. Das Bestreben nach Einheit findet sich in einer Niederschrift Rottmayrs bestätigt, als dieser sich darum bewarb, auch die Kapellenräume auszumalen, und sich zum Ziel setzte, dass „*die Mallerhey und Manier mit der obigen Iber Einss khommedt.*“¹⁶⁶ Es zeigt sich, dass alle Ausstattungselemente dem koloristischen Diktat des Deckenbildes unterworfen sind. Tatsächlich überlagert das Kuppelfresko den gesamten Hauptraum und bildet eine eigenständige Sphäre aus.

Auch in der zeitgleich mit der Peterskirche entstandenen Karlskirche in Wien wird dieser Eindruck durch den Kuppeltambour verstärkt. Hier war die Intention einer strikt architektonischen Gliederung durch stuckmarmorne Bauteile im Inneren über die eines schweren Farbraums wie in der Peterskirche gestellt. In Johann Fischer von Erlachs Karlskirche findet sich eine mit der Stiftskirche Melk vergleichbare Kleinteiligkeit im Stuckmarmor, die wie „getupft“ erscheint: Ziegelrote, spitz zulaufende Flecken driften durch einen Fond von Chamois und umgekehrt (Abb. 21).¹⁶⁷

¹⁶⁵ Möseneder 1999/1, S. 62.

¹⁶⁶ Möseneder 1999/1, S. 62.

¹⁶⁷ Vgl. Klein 1976, S. 239: Klein spricht von Marmorierungen, die von süddeutschen Beispielen abweichen. Vgl. Schlosskapelle des Oberen Belvedere, Schloss Mirabell.

3.1.2 Fazit

In der Karlskirche fungiert Stuckmarmor ganz im Sinne des Architekten Fischer von Erlach als Akzentuierung der Architekturgliederung, was sich in der rhythmischen „Autonomie der Architekturelemente“ ausdrückt und nicht zu „Verschleifungen“ wie in der Altenburger Stiftskirche führt, wo der Stuckmarmor vermehrt künstlerischen Prinzipien dienlich ist.¹⁶⁸ Ebenso wird in Altenburg von der kleinteiligen Musterung in erdigen Tönen Abstand genommen und von Fließformen in intensiver nuancierender Farbigkeit Gebrauch gemacht, die verstärkt mit dem Kolorit und den dynamisch bewegten Szenen des Deckenfreskos Paul Trogers kommunizieren. Trotz fehlendem Kuppeltambour behandelte Paul Troger sein Deckenfresko als einen selbständigen Bereich, der die unteren Zonen „überlagert und nicht fortsetzt“.¹⁶⁹ Möseneder spricht in diesem Zusammenhang von einer „Gewichtsverlagerung vom Stützen- und Wandsystem auf die Kuppel“ und einer Freskenausstattung, deren bewegte Szenen jetzt ungehindert auf den Betrachter einströmen können.¹⁷⁰ Nicht außer Acht zu lassen ist jedoch die Erscheinung der Wandgliederung der Stiftskirche Altenburg selbst. Die Wände, zwar farblich auf den Eindruck der Fresken abgestimmt, besitzen selbst „Bildqualität“.¹⁷¹ Die Pilaster gliedern den Raum eher, als sie ihn vollständig einnehmen, denn zwischen den Pilastern bleibt die rückgelagerte weiße Wand frei sichtbar. Sie dient gleichsam als Folie für die feinen, den Raum vertikal strukturierenden Architekturelemente. In ihrer intensiven Farbigkeit bestimmen sie den Raumeindruck, jedoch anders als in Melk, wo die raumformende Architektur eine unvergleichliche Präsenz besitzt. Da in Altenburg eine solche Plastizität der Raumschale nicht gegeben ist, sind die polychromen Gliederungselemente unverzichtbar für die Raumwirkung.¹⁷² Die polychromen Gliederungselemente des Hauptraumes dynamisieren sich im abschließenden Altarraum: „Pilaster steigern sich zu Vollsäulen, Gebälke und Sockel fassen den Raum in gerundeten Formen ein, die Fenster weiten sich nach unten und tauchen den Altar in helles Licht.“¹⁷³ Besonders im Barock diente das Licht zur theatralischen Ausleuchtung der Räume. Einen Kontrast zu den hellen Wänden besaßen die farbig gehaltenen Ausstattungselemente, welche

¹⁶⁸ Begrifflichkeiten dankenswerterweise von Werner Kitlitschka.

¹⁶⁹ Egger 1981, S. 59.

¹⁷⁰ Möseneder 1999/1, S. 64,65.

¹⁷¹ Egger 1981, S. 59.

¹⁷² Vgl. Egger 1981, S. 59.

¹⁷³ Gamerith 2008/5, S. 232.

Stofflichkeit betonen sollten.¹⁷⁴ Wurden diese wiederum von Glanz überzogen, so war durch die daraus resultierende Aufhebung von Stofflichkeit eine spirituelle Bedeutung entstanden. Dementsprechend verwendete man im Barock unterschiedliche Glanzstufen nebeneinander, um eine Bedeutung zu gradieren und bestimmte Effekte zu erzielen, wie etwa die Theatralik zu erhöhen. In Altenburg zeigen etwa die Emporenbrüstungen einen hohen Glanzgrad. Die ursprüngliche Wirkung möglicher unterschiedlicher Glanzstufen im gesamten Raum kann wegen späterer möglicher Restaurierungen heute nicht mehr mit Sicherheit nachgewiesen werden.

Generell erscheint die Altenburger Wandgliederung eher flächig, im Gegensatz zu den Bauten Steins, Fischer von Erlachs und Prandtauers. Hans Sedlmayr betont die Verbindung der flächigen Formen des sogenannten „zarten“ flachen Stils, im Kontrast zu einem „plastisch gestalteten Raumbilde“, und somit die Wichtigkeit der raumgestaltenden plastischen Gliederungselemente der Raumschale.¹⁷⁵ Munggenast schuf in seiner Weite und Struktur den idealen Raum, in dem Malerei und plastische Dekorationselemente zur freien Entfaltung kommen konnten. Gerhard Wagner konnte zwar nicht feststellen, wie groß der Einfluss Munggenasts auf die skulpturale und farbige Ausstattung gewesen war, er spricht aber davon, dass die Ausstattung mit farbigen Zierarten und Stuckaturen in ihrem Überfluss der „rationalistischen Grundstimmung“ im Werk Munggenasts widerspräche.¹⁷⁶ An dieser Stelle ist jedoch unbedingt nach den unterschiedlichen Prinzipien des Baumeisters von Innenraum und Außenfassade zu fragen. Munggenast wird in der Literatur durchaus ein „buntpolychromes ornamentales Konzept der Architektur“ zugetraut, das mit Holzingers Verständnis von Dekor einherging.¹⁷⁷ Jakob Werner spricht Holzinger bei der polychromen Gestaltung ein Mitspracherecht zu, das bisher nur dem Maler Troger zugeschrieben wurde.¹⁷⁸ Bekräftigt wird die Theorie durch die früheren Zusammenarbeiten Holzingers mit den Architekten Prandtauer und auch Prunner, in dessen Dreifaltigkeitskirche in Stadl-Paura Holzinger bereits zur polychromen Dekoration beitrug, indem er etwa die blaugrünen Halbsäulen mit „metallischen Äderungen“¹⁷⁹ schuf, denen „bildhaft rahmende Funktion“¹⁸⁰ zuteil wird. So schreibt Günter Brucher, dass sich „in der reich facettierten Polychromie des Kirchenraumes Munggenasts exorbitanter Farbenreichtum von

¹⁷⁴ Pagel 2011, S. 205.

¹⁷⁵ Sedlmayr 1930, S. 53.

¹⁷⁶ Wagner 1940, S. 82.

¹⁷⁷ Werner 1994, S. 308.

¹⁷⁸ Werner 1994, S. 308.

¹⁷⁹ Werner 1994, S. 308.

¹⁸⁰ Möseneder 1999/1, S. 63.

Altenburg bereits anzukündigen scheint“.¹⁸¹ Der Altenburger Stiftskircheninnenraum besticht demzufolge durch seine überaus stimmige Gesamtausstattung, die in Anlehnung an die „farbigen Dekorationssysteme barocker Festsäle“ entstand.¹⁸² Sedlmayr spricht auch von einer Vorbildwirkung der Hofbibliothek Fischers - auch hinsichtlich der Farbigkeit.¹⁸³ Durch die Orientierung an der Wanddekoration von Profanräumen, wie etwa den Festsälen des Belvedere und des Marmorsaals des Stiftes St. Florian¹⁸⁴, ergibt sich in Altenburg ein sakraler Aufenthaltsraum mit bildhaft illusionistischem Charakter.¹⁸⁵ Er unterscheidet sich diesbezüglich von den prominenten Vorgängerkirchen der Jesuiten in Wien und der Benediktiner in Melk: „Anstelle einer pompösen Melker ‚via triumphalis‘ tritt als Verweilraum ein bild- und raumillusionistisches Gehäuse.“¹⁸⁶ Wenngleich sich Munggenast ebenfalls an den großen Ovalekirchen Wiens orientierte, ist dennoch die entstandene längsovale Form des Hauptraumes bemerkenswert, die auch aufgrund der intensiven farblichen Ausstattung in Österreich eine besondere Stellung einnimmt.¹⁸⁷ Der neu gewonnene Einsatz von Farbigkeit wirkt sich auf zweierlei Arten aus: einerseits in der Erweiterung der verwendeten Farbtöne, andererseits in einer neuen Sinnggebung der Farbe.¹⁸⁸ Die Kolorierung mit den Grundtönen von erdigem Braun und rötlichen Nuancen bewegt sich eher im naturnahen Bereich und tritt in Analogie zu den Deckenfresken. Zugleich dient sie der Erweiterung der farbigen Skalen der Malerei¹⁸⁹, sodass man umso mehr annehmen möchte, es hätte ein gemeinschaftliches „Concetto“ von Maler, Baumeister und Bauabt gegeben. Wer auch immer das Programm entwarf, der Vergleich mit anderen Kirchen der Zeit beweist, dass die farbigen Dekorationselemente für den Raumeindruck nicht wegzudenken sind, umso mehr, weil die koloristische Korrespondenz in diesem hochbarocken „Farbraum“ eine solch wichtige Rolle zu spielen scheint. Wie offenbar die Korrespondenzen zwischen den Farben der Stuckmarmorteile und der Malerei sowie dem jeweiligen Raumkonzept waren, wird im

¹⁸¹ Brucher 1983, S. 256.

¹⁸² Egger 1981, S. 59.

¹⁸³ Sedlmayr 1930, S. 53-54.

¹⁸⁴ Der Marmorsaal des Stiftes St. Florian wurde ebenfalls von Holzinger marmoriert.

¹⁸⁵ Egger 1981, S. 59, Brucher 1983, S. 250: „Ungewohnt ist der Reichtum der Farbskala, die weit über Prandtauers Koloritauffassung im Marmorsaal von St. Florian hinausreicht, und neu die Deutung von Farbe überhaupt.“

¹⁸⁶ Egger 1981, S. 59.

¹⁸⁷ Vgl. Rust 1999, S. 272.

¹⁸⁸ Sedlmayr 1930, S. 54.

¹⁸⁹ Vgl. Sedlmayr 1930, S. 54-55.

nächsten Kapitel anhand des Marmorsaales in Altenburg im Vergleich mit anderen ostösterreichischen Marmorsälen dargelegt.

4 Verhältnis von Stuckmarmor, Malerei und Raumkonzept

Ursprünge des Marmorsaals

Bevor dezidiert auf den Marmorsaal des Stiftes Altenburg eingegangen wird, ist nach den Ursprüngen des Typus selbst zu fragen. Pierre Béhar zeichnete die Entwicklung vom Bergfried über die Klosterkirche hin zum Marmorsaal nach, welche im Folgenden komprimiert wiedergegeben wird. Béhar gibt jedoch lediglich Auskunft über die Entwicklung des Bautyps. Informationen darüber, seit wann der Terminus „Marmorsaal“ gebräuchlich war, gibt er jedoch nicht. Die Wirksamkeit des italienischen Bürgertums des 13. und 14. Jahrhunderts wird ebenfalls außer Acht gelassen, wobei deren Selbstbewusstsein sich in der Erbauung großer Säle ausdrückte: Die Rat- und Stadthäuser waren wiederum vorbildlich für Kirchen und geistliche Einrichtungen.

Béhar sieht die Anfänge der Entwicklungsgeschichte des Bautyps in Frankreich begründet; genauer gesagt im von Franz I. 1519 errichteten Schloss Chambord, wo sich erstmals die Vereinigung der „mittelalterlichen Burg mit dem italienischen Renaissancetempel“ vollzog.¹⁹⁰ Als zweite Etappe ist der Palast der spanischen Könige, der Escorial, anzuführen, welcher wiederum als Vorbild für das Schloss Vaux-le-Vicomte diente, jedoch eigenständig verarbeitet wurde, sodass sich im Laufe des 17. Jahrhunderts ein neuer Bautyp ergab: der überkuppelte Prunksaal als Sonnentempel, obwohl profanen Charakters - mit propagandistischer Wirkmacht - durchaus sakraler Natur.¹⁹¹ Der sakrale Charakter – betont durch die Kuppel -, der bereits verstärkt beim Escorial spürbar war, lässt sich aus der barocken Politgeschichte nachvollziehen: Die politische Macht des Barockzeitalters war ausgesprochen sakral durchwirkt, und somit bleibt in Vaux-le-Vicomte, trotz Umwandlung eines kirchlichen Gebäudes in ein politisch durchwirktes, dennoch der sakrale Charakter erhalten.¹⁹² Eine wichtige Entwicklungsstufe vollzog sich dann im Wiener Belvedere von Lucas von Hildebrandt, der sich des Musters von Vaux-le-Vicomte bediente. Die französische Struktur des

¹⁹⁰ Béhar 1980, S. 5.

¹⁹¹ Béhar 1980, S. 17ff.

¹⁹² Béhar 1980, S. 19-20.

Prunksaales wurde im Belvedere aufgenommen und umgeformt, sodass sich nun ein quadratischer Raum ergab, der aufgrund des Baustoffes als Marmorsaal zu bezeichnen ist. Durch die Erhebung des Marmorsaales in das obere Geschoß, nimmt er eine zentrale Stellung im Schlossbau ein und fungiert zugleich als krönender Höhepunkt der symbolischen Synthese zwischen Garten und Schloss.¹⁹³ Mit diesem triumphalen Entwicklungshöhepunkt des Prunksaals erfährt die Verwendung dieser architektonischen Struktur keinen Abbruch. Im Gegenteil, sie intensiviert sich in den deutschen Ländern, allerdings in einem anderen Bereich: „Da der Kaiser in allen Klöstern, wie der französische König in allen Schlössern zuhause war, sind die Deutschen auf die Idee gekommen, den Prunksaal, dieses Symbol der kaiserlichen Macht, in ihre Klöster einzugliedern“.¹⁹⁴ Hiervon rührt auch die ebenfalls gebräuchliche Bezeichnung „Kaisersaal“.¹⁹⁵ Zunächst befindet sich der klösterliche Saal an unterschiedlichen Plätzen, wie es in den Stiften Kremsmünster, Sankt Florian oder Melk zu beobachten ist. Im Stift Göttweig und im Folgenden ist auch im Stift Klosterneuburg der Marmorsaal wieder an eine prominente Stelle der Hauptfassade gerückt. In Göttweig wurden Eindrücke des Escorial und des Vaux-le-Vicomte verarbeitet und in Klosterneuburg weiterentwickelt.¹⁹⁶ Die von Joseph Munggenast errichteten Marmorsäle der Stifte Geras und Altenburg befinden sich zwar nicht an einem zentralen Punkt des gesamten Baukomplexes, jedoch bilden sie die Schnittstelle zwischen weltlichem und geistlichem Trakt und wurden zudem direkt über der Torhalle, die man beim Eintreten in die Klosteranlage passieren musste, errichtet.

4.1 Marmorsaal des Stiftes Altenburg

Während der zweiten Planungsphase des Stiftes Altenburg - wahrscheinlich 1734 - errichtete man eine ehrenhofartige Dreiflügelanlage, sowie eine Torhalle mit dem Festsaal im Nordtrakt des Prälatenhofes, an der Stelle eines Turmes aus dem 17. Jahrhundert.¹⁹⁷ Dieses „Tafelzimmer des Prälaten“¹⁹⁸, zwischen der Prälatur und dem Gästetrakt gelegen, wurde vom Abt als Empfangs- und Repräsentationsraum für seine Gäste sowie für festliche Galadiners genutzt. Auf die besagte Funktion verweisen

¹⁹³ Béhar 1980, S. 27.

¹⁹⁴ Béhar 1980, S. 28.

¹⁹⁵ Béhar 1980, S. 28.

¹⁹⁶ Zur genaueren Analyse s. Béhar 1980, S. 28ff.

¹⁹⁷ Dehio Niederösterreich-Nord 1990, S. 26; Polleroß 2008, S. 74.

¹⁹⁸ Gamerith 2012/2, S. 83.

einerseits symbolische Anspielungen in Paul Trogers Fresko, andererseits Reliefs mit Imperatorenporträts und Kriegstrophäen über den Portalen dieses sogenannten Marmorsaales.¹⁹⁹ Diese Bezeichnung rührt von der reichen Stuckmarmorausstattung des Raumes her, die von Johann Georg Hoppel ausgeführt wurde.²⁰⁰

Auf Marmorarbeiten spezialisiert²⁰¹, kam der 1701 geborene Johann Georg Hoppel in der Werkstatt von Franz Joseph Holzinger 1733 nach Altenburg und wurde dort ansässig.²⁰² Er erstand durch Tausch im Jahre 1768 ein vom Stift beanspruchtes Grundstück, auf welchem auch seine fünf Kinder gelebt haben dürften.²⁰³ Sein jüngster Sohn Johannes trat ins Kloster ein, während sein ältester, Johann Leopold Hoppel, ebenfalls das Stuckateurshandwerk erlernte.²⁰⁴ Nach seines Vaters Tod setzte Leopold Hoppel die Holzinger'sche Stuckmarmortradition als letzter, der für Stift Altenburg tätigen Stuckateure bis zum Ende der Barockzeit fort²⁰⁵

Die letztbekannte Zahlung für die Arbeiten in der Altenburger Stiftskirche an Holzinger erfolgte am 9. Jänner 1735.²⁰⁶ Danach verließ dieser aus archivalisch nicht fassbaren Gründen Altenburg und hinterließ Johann Georg Hoppel die künftigen Marmorierungstätigkeiten und Johann Michael Flor sowie dem Atelier Johann Christoph Kirschners die Stuckaturarbeiten im Stift Altenburg.²⁰⁷ In Bezug auf die Arbeiten im Marmorsaal ist dokumentiert, dass Hoppel 19 von 20 Kapitellen ausführte.²⁰⁸ Dies lässt die Vermutung zu, Holzinger hätte vor seiner Abreise noch eines der Kapitelle gefertigt. Die stilistische Untersuchung der Kapitelle lässt eine solche zu:

¹⁹⁹ Polleroß 2008, S. 74.

²⁰⁰ Dehio Niederösterreich-Nord 1990, S. 26: Hier ist als Entstehungsdatum das Jahr 1737 vermerkt. Es ist jedoch anzunehmen, dass Hoppel bereits im Jahr 1736 an der Ausstattung gearbeitet hat, denn er bekam bereits im Jänner 1737 seinen Lohn ausbezahlt; s. Egger u.a. 1981, S. 84; Gamerith 2008/4, S. 93.

²⁰¹ Aus seiner Frühzeit sind auch Arbeiten als Stuckateur bekannt, wie beispielsweise in Altenburg im Prälatenhof, s. Gamerith 2011, S. 32. Da sich auch Kunstmarmorböden im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten, wurde Johann Georg Hoppel 1743 in Schloss Ottenstein engagiert, in zwei Zimmern als „*Stockhatorer von Altenburg*“ Böden zu verlegen: „*1743: 16.Mai. Der Pfleger schreibt nach Altenburg um Stukkadorer. 29. Mai. Der Stockathorer von Altenburg war hier, visitierte mit dem Zimmermeister die Böden, das Oratorio und das daran stoßende Zimmer sind nötig zu machen.*“, Buberl 1940, S. 76.

²⁰² Gamerith 2011, S. 32.

²⁰³ Werner 1994, S. 317, zitiert nach: Stiftsarchiv Altenburg, AB 8.

²⁰⁴ Werner 1994, S. 317, zitiert nach: Professbuch 311: Profess am 26. 12. 1774, Rotel vom 30. 5. 1779.

²⁰⁵ Vgl. Arbeiten in der Pfarrkirche Eggenburg, in der Gruftkapelle Röhrenbach und in Schloss Rosenau, Gamerith 2011, S. 32

²⁰⁶ Werner 1994, S. 308, Anm. 39, zitiert nach: Stiftsarchiv Altenburg B503.

²⁰⁷ Gamerith 2001, S. 13f.

²⁰⁸ Bauakten 002, Stiftsarchiv Altenburg, Hoppel AB 4 A5, transkribiert von Andreas Gamerith: „*19 Capiteel in Saal à 2 fl 30 xer machen*“.

Die Gestaltung der Kapitelle mit Akanthusblättern und Perlenreihe erinnern an jene der Stiftskirche.

Der rechteckige Festsaal erstreckt sich über eineinhalb Geschosse und wird durch drei Achsen auf jeder Seite gegliedert (Abb. 22). Die architektonische Gliederung erfolgt durch einfache und doppelte Pilaster mit Stuckmarmorverkleidung, auf denen vergoldete korinthische Kompositkapitelle aufsitzen. Gleich darüber verläuft ein ebenfalls marmoriertes, reich profiliertes verkröpftes Gebälk über die Längsseite des Raumes, auf der Nord- und Südseite wird dieses durch je drei hohe Fensternischen unterbrochen und was das Fehlen des unteren Gesimses zur Folge hat. Über dem Gebälk folgt eine Kehlung, über der sich die 10,15 x 12,35 Meter große Flachdecke erstreckt, unter Mitarbeit Johann Jakob Zeillers von Paul Troger freskiert.²⁰⁹ An den Durchgangsseiten sind die Wandflächen zwischen den marmorierten Pilastern mit Stuckreliefs von Johann Christoph Kirschner und Johann Michael Flor ausgestaltet: Die reich stuckierten Supraportenfelder reichen bis zum Hauptgesims. Zwei Portale auf jeder Längsseite flankieren einen „welschen Camin“²¹⁰. Darüber befindet sich ebenfalls jeweils ein Stuckrelief, das auf der Westseite die Schmiede des Gottes Vulkan zeigt, dem seine Gattin Venus, in Begleitung Amors, einen nächtlichen Besuch abstattet. Auf dem Relief der gegenüberliegenden Seite ist eine sonnenbestrahlte Priesterin der Göttin Vesta beim Staatsherd zu sehen, neben der sich der mythische Vogel Phönix aus der Asche in neuem Glanz emporhebt.²¹¹ Diese Szenen sind segmentbogig mit schwarzem Stuckmarmor gerahmt. Auf der Rahmung stehen Flammenvasen, darüber befinden sich Rahmenfelder mit einem Rosengitter, welchem ein von Putten gehaltener Baldachin vorgeblendet ist. Diese Stuckaturen erfahren eine einheitliche schwarze Stuckmarmoreinfassung, die auch die Feuerlöcher rahmt.

Die „Härte“ des tiefschwarzen Stuckmarmors der Rahmung setzt sich von den warmen Farbnuancen der flankierenden Pilaster ab. Deren Schäfte und Sockel sind mit flockigem rotorangen Stuckmarmor verkleidet, in welchem stellenweise vom Rand aus weiß eingefasste umbrabraune Adern gen Schaftmitte drängen. Dünne, lange, leicht zittrige Äderchen durchschneiden hie und da die wolkige Musterung in rotorangen Farbabstufungen; auch gelbliche und graue Flecken scheinen auf (Abb. 23). Nur die grau nuancierten Basen vermögen eine koloristische Zäsur zu schaffen: Dunkelgraue

²⁰⁹ Vgl. Dehio Niederösterreich-Nord 1990, S. 26; Polleroß 2008, S. 74.

²¹⁰ Polleroß 2008, S. 74.

²¹¹ Polleroß 2008, S. 77.

Adern mit weißer Einrahmung winden sich mal gedrängt, mal ausgedehnt durch einen hell- bis mittelgrauen Fond. Dieselbe Marmorierung tritt zwischen den Doppelpilastern zutage und setzt sich von der auch die Doppelpilaster flankierenden Fensterrahmung ab: Eine Durchmischung von Grau, Graugrün und wenig Pastellgelbgrün bildet den Fond, durch den weiß eingefasste rotbraune Adern wabern. Diese Marmorierung setzt sich über die Fensternischenkante bis in die Fensterlaibungen hin fort. Dort ist in etwas nach hinten versetzte, von Schwarz gerahmte Felder kunstvoll rosaroter Stuckmarmor intarsiert. Durch das Rosarot, das bereits in seiner Erscheinungsform aus der Stiftskirche bekannt ist, pulsieren scharfgezogene rot-weiß gepaarte Äderungen. Rahmendes Grau, Graugrün und Pastellgelbgrün finden sich in den marmorierten wulstförmigen Portalrahmungen und den Volutenkonsolen darüber wieder; ergänzt durch einen größeren Anteil von Hellgrau und wenigen rosaroten Partien. Durch diesen Fond winden sich weiß umrahmte rotbraune Äderungen, gepaart mit gelborangen Farbflecken. Die profilierten Türrahmungen wandern, zum Boden hin, in kleine Sockel, die mit weiß gewölktem umbrafarbenem Stuckmarmor überzogen sind.

Dominiert wird die gesamte Raumerscheinung von dem rötlichen Stuckmarmor, der abgesehen von den erwähnten Pilasterteilen auch Teile des Gebälks bedeckt: Das rotorange Kranzgesims wird von rauchigem weißrotem Gewölk durchzogen, das an manchen Stellen geradlinig von den dunkleren Partien abgegrenzt ist, um die Wirkung einzelner aneinandergereihter Steinblöcke zu evozieren. In regelmäßigen Abständen drängen sich dunkelbraun-weiße Adern durch die fingierten Steinblöcke, während die Adern des unteren Gesimses in einem Rotbraunton gefertigt sind und sich stellenweise im Graugrün und Pastellgelbgrün des Attikabandes, das sich wiederum über den Kapitellen zu Kämpfergliedern ausbaucht, fortzusetzen scheinen. Zu ihnen gesellen sich hier kleinteilig flockige Partien in Rotbraun.

Über dem marmorierten Gebälk erhebt sich die Decke, deren Malereien mit 1736 datiert sind (Abb. 24). Hinter einer illusionistisch dargestellten Attika erstreckt sich im östlichen Teil des Raumes ein Landschaftsstreifen, auf dem zahlreiche Figuren Platz genommen haben. Dieser terrestrische Teil ist auf den vom westlichen Treppenhaus eintretenden Gast ausgerichtet.²¹² Die bis zu dieser irdischen Zone reichende Wolkenbahn, vor blauem Himmel, leitet den Blick hin zum formalen und inhaltlichen Zentrum: dem Lichtbringer Phöbus-Apollo, der in seinem Sonnenwagen über die atmosphärisch bewegten Wolken steuert. Es handelt sich hier um Apollo, den

²¹² Polleroß 2008, S. 77.

Gott der Musen, und Helios-Sol, den Sonnengott, welche bei Ovid unter dem Namen Phöbus identisch sind.²¹³ Er ist unter anderem umgeben von den Personifikationen der vier Elemente und der neun Musen.²¹⁴ Das Thema ist den „Metamorphosen“ des römischen Dichters Ovid entlehnt. Es wird von Paul Troger in seiner gewohnten Darstellungsweise ausgeführt, indem er „abstrakte Farbflecken“²¹⁵ gleichmäßig über das Bildfeld verteilt und Landschaftsdarstellung sowie Himmelsausblick in einem Deckenbild miteinander kombiniert.

Der Erdstreifen korrespondiert in seiner gelblich-grünlich-grauen Polychromie mit der des marmorierten Frieses im Gebälk darunter. Das Grau der Steine und mancher Teile des Himmels findet sich im Kolorit der Pilasterbasen und im schmalen Streifen zwischen den Doppelpilastern wieder. Eine polychrome Verzahnung ergibt sich auch bei den Portalrahmungen, inklusive der kleinen Sockel, mit dem Gewand des Morgensterns Lucifer und der Morgenröte Aurora, die dem Sonnengott voranschweben. Die rötliche Tönung der Marmorierung findet wiederum im Inkarnat der Figuren und einigen Gewändern ihren Widerhall. Das die Nacht – repräsentiert durch die Mondgöttin Luna, eine Eule und einen Dämon - umfangende Tuch ist violett gefärbt. Ein optisch vergleichbares Kolorit weisen hier im Marmorsaal die kleinen stuckmarmornen Türsockel auf. Selbst jene mittel- und dunkelbraunen Adern, kombiniert mit Weiß, die sich durch den intensiv rotorangen Stuckmarmor schlängeln, sowie die weiß gewölkten Bereiche finden ihre farbliche Analogie im darüber liegenden Fresko. Nur Paul Trogers strahlend blaue Darstellungen sind lediglich dem Fresko vorbehalten. Es lässt sich demnach zumindest optisch eine stimmige Raumerscheinung feststellen. Wer sich für die Vorgabe der Farbgestaltung verantwortlich zeigte, ist unbekannt. Die Frage nach der „Direction“²¹⁶ - der Leitung der Gesamtausstattung - ist generell eine, bei der sich die zeitgenössische Kunsttheorie und kunsthistorische Forschung bedeckt hält. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass mit dem Aufstieg der Deckenmalerei um 1700 durchaus der Freskant einer der ersten Instanzen bei der Bestimmung der Farbgebung war, da er seitens des Auftraggebers das größte Ansehen in der Künstlergruppe innehatte.²¹⁷ Paul Troger könnte maßgeblich zur

²¹³ Egger 1981, S. 82.

²¹⁴ Dehio Niederösterreich-Nord 1990, S. 26.

²¹⁵ Polleroß 2008, S. 77.

²¹⁶ Schießl 1979, S. 31; Möseneder 1999, S. 72.

²¹⁷ Möseneder 1999/1, S. 72; Schießl 1979, S. 31. „*Fragt man nun, ob die Vertheilung eines Werkes auch wohl Sache des Mahlers sey, so kann ich mit Ja antworten, insofern er ein Verständiger der Baukunst ist*“

Polychromiewahl beigetragen haben, zumindest was die das Fresko umgebenden Architekturteile betrifft, wie der Vergleich mit einem Gutachten der Arbeiten im Dom zu Brixen beweist: „Wann die Ausmahlung der ganzen Döckhen solte placidiert werden so recommendiert der Mahler, das das ringsumb durch die Kkirchen lauffente Hauptsims [...] mit der [...] anfangenten Mahlerey besser harmoniere.“²¹⁸ Er merkt zugleich an, dass ein durchgehendes Deckenbild „dermalen die neueste, und in der Kirchen so starckh mit Marmor geklaidt, yberaus wohlstehende Fason“ sei.²¹⁹ Am 31. Juli 1748 dokumentiert ein Vertrag mit den Marmorierern Anton Gigl und Hanibal Pitner die Entscheidungsgewalt Trogers in Bezug auf die restliche Ausstattung des Brixner Domes: „Erstlichen versprechen eingangs in Compagnie zusammengetrötene Stukadorer [...] nach der ihnen durch Herrn Pauln Troger, Mahler zu Wien, vorschreibenden Marmor-Arth mit Gibbs aufzutragen, zu schleiffen und zu pollieren.“²²⁰ Lairesse folgerte jedoch, dass die „Concepte des Mahlers die des Baumeisters nicht unterdrücken, sondern daß beide so mit einander verbunden werden, daß jeder, der sie ansieht, sie für Wahrheit halte.“²²¹

Ist im Marmorsaal des Stiftes Altenburg nun auch - neben der koloristischen Übereinstimmung - eine konzeptuelle Einheit im Sinne der barocken Kunsttheorie nach Sturm festzustellen, gemäß der „die Invention der Gemälde und anderer Zierarten auf ein gewisses Thema eingerichtet und ausgetheilet werden muss, was an die Decke, an die Wände, über die Camine und über die Türen kommen soll.“²²²? Da sich alle Trakte einem immer wiederkehrenden Motivrepertoire verpflichtet sehen, kann von einem von Beginn an bestehenden Gesamtkonzept gesprochen und somit nicht ausgeschlossen werden, dass nebst der Malerei auch die Dekorationselemente, wie etwa jene mit Stuckmarmor erfüllten, darauf abgestimmt sind.

Programmatisch spielen im gesamten zum Garten hin orientierten, lichtdurchfluteten Marmorsaal Allegorien des Sonnenlichtes eine bedeutende Rolle, was vor allem im Deckenfresko dezidiert zum Ausdruck kommt. Durch die szenische Kombination narrativer Elemente wird die Hauptszene des Freskos zur „Apotheose der

Wenn dies aber der Fall nicht wäre, so bleibt es Sache des Baumeisters.“, Gerhard de Lairesse, Großes Mahler-Buch, Buch 9, Kap. 8, Nürnberg 1727-29, zitiert bei: Möseneder 1999/1, S. 72.

²¹⁸ Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 217, Nr. 90.

²¹⁹ Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 217, Nr. 90; s. auch Schießl 1979, S. 31.

²²⁰ Diarium Leopold Peißer, 31. Juli 1748, Bd. 2, fol 196 ¼ r, zitiert bei: Andergassen 1998, S. 68.

²²¹ Gerhard de Lairesse, Großes Mahler-Buch, Buch 9, Kap. 8, Nürnberg 1727-29, zitiert bei: Möseneder 1999, S. 71.

²²² L. Chr. Sturm, Erste Ausübung der Vortrefflichen und Vollständigen Anweisung zu der Civil-Bau=Kunst Nicolai Goldmanns, Leipzig 1696, zitiert bei Polleroß 2008, S. 77; vgl. Möseneder 1999/1, S. 71.

Sonnenenergie²²³. Die Kaminreliefs, die Vasen, aus denen Flammen emporlodern, und das Netzmuster mit den Sternen weisen auf das Element Feuer hin. Nicht zuletzt lässt sich feststellen, dass sich die den Raumeindruck bestimmenden flammend rotorangen Stuckmarmorelemente, durch die mittelbraune Adern züngeln, mit der Erscheinungsweise des Feuers spielen. Die beiden Raumebenen bilden nun gleichzeitig zwei Sinnebenen aus: Die Gesamtkomposition der Wände ist geprägt von der Darstellung des Elementes Feuer, welches „über Hephaistos-Vulkan, der im irdischen Feuer schmiedet und Venus in menschlicher Begierde verbunden ist, über die Vestalin, die das göttliche Feuer hütet und die Liebe des Menschen zu Gott symbolisiert“, über den Phönix, der typologisch auf die Auferstehung Christi anspielt, letztendlich aufwärts zur Illustration des Sieges des Lichtes über die Finsternis und ihre Mächte im „Phöbus-Christus, der als Vermittler der unendlichen Liebe Gottes die Seele des Menschen rettet.“²²⁴ Dieses Programm entspräche auch dem gastfreundlichen Ruf des Bauabtes Placidus Much, der laut Leichenpredigt *„schon von Jugend auf alles aus Liebe Gottes zu würcken sich beflissen. Als Vorsteher, gleichwie solche [die Liebe] in ihm hervorgeleuchtet, seyn auch andere [...] gleichsam als Feuer-Säulen von seiner so feurigen Liebe entzündet worden.“*²²⁵ In diesem Sinne scheinen alle Künstlerpersönlichkeiten dem Gesamtprogramm unterworfenen Werke geschaffen zu haben, ohne ihre Eigenständigkeit und Wichtigkeit innerhalb des Raumgefüges aufzugeben.

Besitzt hier die Farbigkeit des Stuckmarmors Bezug zur Ikonographie des Feuers, so muss nun gefragt werden, warum der Stuckmarmor des zeitgleich entstandenen Marmorsaales im unweit gelegenen Stift Geras eine gleichartige Farbigkeit und Musterung aufweist, obwohl sich das Thema und die Funktion des Raumes jedoch von jenem in Stift Altenburg unterscheidet.

4.1.1 Marmorsäle im Vergleich

Das heute als Marmorsaal bezeichnete ehemalige Sommerrefektorium des Stiftes Geras wurde im Zuge der Erweiterung des Stiftsgebäudes 1736 erbaut. Unter Abt Nikolaus sollte das Klostergebäude eine Erweiterung durch einen Speisesaal und einen Gästetrakt erfahren. Für dieses Vorhaben wurde dem ebenfalls in Altenburg tätigen Joseph

²²³ Polleroß 2008, S. 77.

²²⁴ Egger 1981, S. 84.

²²⁵ Polleroß 2008, S. 79.

Munggenast von 1736 bis 1740 die Bauleitung übertragen.²²⁶ In diese Zeit fällt auch die Ausstattung des Raumes mit Fresken durch Paul Troger und Stuckmarmor von Hand eines nicht überlieferten Marmoristen.

Der rechteckige Saal wird auf jeder Schmalseite im Norden und Süden durchlichtet von drei hohen Rundbogenfenstern und runden Oberlichtern in Rundbogennischen, die bis ins Gebälk darüber reichen und in dieses einschneiden (Abb. 25). An den Längsseiten im Westen und Osten befinden sich je zwei Türen und dazwischen je ein offener Kamin. Die Verkleidung beider Kamine besteht aus einer Kombination von grauem Stuckmarmors und grauem Echtstein, welcher - wie häufig der Fall - rund um die Feuerstelle angebracht wurde. Die Türen und die Kamine durchbrechen den umlaufenden grau marmorierten Sockel, aus dem die Pilaster vor weiß marmorierter Wand erwachsen. An den Längsseiten erfolgt die Vertikalgliederung der Wand mit einfachen Pilastern und an den Schmalseiten mit Doppelpilastern, auf denen ein umlaufendes marmoriertes Gebälk aufsitzt. Über diesem erhebt sich eine schmale gemalte Attikazone, die zur Hauptszene des Deckenfreskos Pauls Trogers - 1738 datiert und signiert - überleitet, welches die wundersame Vermehrung von Brot und Fischen durch Jesus zur Speisung der Fünftausend darstellt.²²⁷ Über der illusionistischen Attikazone ist das Volk auf dem umlaufenden Landschaftsstreifen gruppiert. An die Menschen wird das vermehrte Brot - von Jesus, dem szenischen Zentrum über der Westwand, ausgehend - weitergereicht. Der blau gewandete Jesus thront umgeben von Aposteln auf einem Felsen und segnet die von einem knienden Knaben offerierten Fische. Diese Szenerie wird hinterfangen von einem gemalten zwischen Bäumen gespannten hellumbratarbenen Tuch und erfährt somit eine Betonung. Das dargestellte Thema bezieht sich auf die Raumfunktion als Speisesaal. Von Paul Troger bereits im Kloster Hradisch bei Olmütz 1731 ausgeführt, schien das Thema dem Abt Nikolaus passend für den sommerlichen Speisesaal. Auch die Themenwahl der Ölbilder über den Kaminen, die ebenfalls von Paul Troger stammen, weist auf die Raumfunktion hin.

Die Autorschaft für den Stuckmarmor in der unteren Zone des Raumes kann durch schriftliche Quellen nicht nachgewiesen respektive bestätigt werden, da aus diesen Jahren ein Verlust von Dokumenten und Rechnungen zu beklagen ist. Eine rein stilistische Zuschreibung mit Hilfe eines stilkritischen Vergleichs wäre unter diesen

²²⁶ Tietze 1911/1, S. 182.

²²⁷ Ambrózy/Pfiffig 1989, S. 102. Bibelstelle zu finden bei Matthäus 14,13-21; Markus 6,34-44; 8,1-9; Lukas 9,10-17; Johannes 6,1-5; 15,29-39.

Umständen die einzige, wenngleich riskante Möglichkeit, den Urheber der Marmorierungen zu bestimmen. Wie im Altenburger herrscht auch im Geraser Marmorsaal die Verwendung eines rötlichen Stuckmarmors vor, der sich über die Pilaster und die beiden Gesimse breitet. Rostrote Farbflächen wechseln sich mit weißrosa Gewölk ab und fließen zugleich ineinander über. Nur an manchen Stellen sind diese Partien hart senkrecht voneinander abgegrenzt - ein häufig verwendeter Kunstkniff, um Anschein von aneinandergelagten Blöcken zu geben. Vergleichbar wurde Marmorierung auch in Altenburg eingesetzt, wobei es nicht anzuraten ist, lediglich über diese Tatsache eine Zuschreibung an die in Altenburg tätige Werkstatt vorzunehmen. Zarte weiße Äderchen sind zittrig über die rostroten Farbflecke gelegt, während die dunkelroten Äderchen wie Fäden über die weißen Partien gezogen sind. Zwischen den Gesimsen ist das über den Kämpfern ausgebauchte und hier mit Goldornament besetzte Attikaband mit grauem Stuckmarmor verkleidet (Abb. 26). Helle bis mittelgraue - mit einer Spur von Gelb und Oliv - schräg nebeneinandergelegte Flecken verbinden sich in teigiger Struktur miteinander und sind zugleich von weißen Fäden durchzogen. Stellenweise sind klumpige weiß umfängene schwarzgraue Äderungen eingestreut. Die Stuckmarmortextur des Attikabandes hat im Gegensatz zu der Textur des Gesimses ihre Leichtigkeit eingebüßt und weist anstelle einer flockigen ein teigiges Erscheinungsbild auf. Über die Ausbauchungen über den Kämpfern scheint die subtile Legung der Äderchen wieder gegeben zu sein: Die weißumfängenen schwarzgrauen Adern schlängeln sich vibrierend durch den Fond aus weich ineinanderfließenden Grautönen. An manchen Pilastern findet sich wiederum eine zähflüssige, beinahe klumpige Anbringung roströtlicher Farbflecken, welche je von breiten diagonal gelegten weißen Flächen unterbrochen werden. Eine teigig gerissene Anbringung einzelner farblich abgestufter Flecken herrscht ebenfalls in den blau gerahmten Feldern mit Stuckmarmorintarsien im Wandabschnitt nahe der Fenster und der Fensterlaibungen vor. Rein hypothetisch sei an dieser Stelle angenommen, der Altenburger Meister Johann Georg Hoppel sei in den Jahren 1737/1738 nach Geras gereist, um im betreffenden Marmorsaal Stuckmarmor anzubringen – zumindest an den Gesimsen und den Ausbauchungen über den Kämpfern. Dafür spräche die mögliche Entstehungszeit, da belegt ist, dass Hoppel bis Jänner 1737 und dann wieder ab September in Altenburg tätig war. Wo er sich in der Zwischenzeit aufhielt, ist nicht überliefert. Des Weiteren erinnert die lockere und fließende Textur an Hoppel. Für ihn spricht auch die mögliche Zusammenarbeit mit Paul Troger, wie sie bereits in Altenburg

bestanden hatte.²²⁸ Eine Kooperation zwischen Maler und Marmorist scheint sich im Geraser Marmorsaal ebenfalls fruchtbar auf den farblichen Zusammenklang der Malereien und Marmorierungen ausgewirkt zu haben: Die dominierenden rötlichen Tönungen kehren aufgesplittert im darüber liegenden Fresko wieder, nämlich im Inkarnat der Figuren und deren rostroten, rosaroten und orangefarbenen Gewändern (Abb. 27). Graue Felsen und in kühle Tönungen „entfärbte“ Farben der Vegetation finden sich im Attikaband wieder. Die goldenen Stuckaturen könnten ihre Analogie in dem so häufig verwendeten Gelb des Freskos finden, das vor allem in den Gewändern der Christus umgebenden Figuren beinahe golden schimmert. Herbstliches Gelb und mattes Grün fanden, wie in der Landschaft des Freskos, auch in den Stuckmarmorintarsien der Fenster Verwendung. Blaue Anklänge, wie sie akzentuierend in den Malereien Trogers zu finden sind, bleiben lediglich den dünnen langgezogenen Äderchen der weiß marmorierten Wände und den Paneelenrahmungen vorbehalten. Für die bereits erwähnte Nutzung des Raumes als Sommerspeisesaal der Mönche, auf die das Thema des Freskos anspielt, lässt sich im Hinblick auf den Stuckmarmor kein offensichtlicher kausaler Zusammenhang finden, wie dies für den Altenburger Marmorsaal vorzuliegen scheint.

Interessant dabei ist jedoch, dass in Marmorsälen der Zeit oftmals rötlicher Stuckmarmor zum Einsatz kam; oftmals auch in Verbindung mit rötlichem Echtmarmor. In diesem Zusammenhang sei der Marmorsaal des Stiftes Melk angeführt, welcher 1726/1727 als Ersatz für die alte Gastküche errichtet wurde. Weitere sechs Jahre dauerten die Arbeiten bis zur endgültigen Fertigstellung.²²⁹ Errichtet hatte man einen rechteckigen Saal mit zweizonigem Wandaufriß, der an den nördlichen und südlichen Längsseiten von je vier einfachen und einem mittleren doppelten rechteckigen Fenster im Untergeschoß und je vier runden und einem mittleren doppelten ovalen Fenster durchbrochen wird (Abb. 28).²³⁰ Die Schmalseiten sind ebenfalls wie an den Langwänden mit Fenstern durchgliedert, wobei das untere Mittelfenster durch je eine

²²⁸ Der künstlerische Austausch der Künstler schlug sich auch in ihren Besitzungen nieder. Hoppel erhielt drei Gemälde von Troger, wie aus seiner Nachlassschrift zu beziehen ist: „*S. Francisci Seraphici, S. Mariae Dolorosae und S. Antoni, gemahlene bildnussen von Trager*“, Inventur- und Vertrag Buch Anno 1765, Stiftsarchiv Altenburg AB 8 A11, zitiert bei: Gamerith 2012, S. 128. Im Verzeichnis der am 26. November 1762 versteigerten Verlassenschaftseffekten Paul Trogers ist wiederum die Rede von „*4 Tische[n] von Gyps (2 grün, 2 schwarz)*“ von unbekannter Hand, Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 224-225, Nr. 162.

²²⁹ Ellegast/Prüller 2007, S. 107.

²³⁰ Tietze 1909, S. 350.

Tür auf jeder Seite ersetzt wurde. Lediglich die Fenster befinden sich in tiefen, die ganze Wand durchbrechenden Nischen.²³¹ Im mittleren Bereich der Langseiten erfolgt die Gliederung durch Pfeiler, denen nach unten verjüngte und nach oben in Atlanten ausgehende Pilaster vorgelegt sind. Rechts und links des Mittelfensters sind die Pilasterbündel gekuppelt. Die Pilaster der seitlichen Felder der Längsseiten sowie Schmalseiten sind mit vergoldeten Kompositkapitellen bekrönt. Über allen Pilastern verläuft sodann ein dreiteiliges marmoriertes Gebälk, das den gesamten Raum umfasst und die Basis für die illusionistisch gemalte Architektur der Decke bildet.

Der Architekturmaler Gaetano Fanti schuf mit Paul Troger das Deckenfresko des ursprünglich als Speisesaal für kaiserliche Gäste gedachten Raumes. Unter der Herrschaft Kaiser Karls VI. erbaut, zeigt das allegorische Deckengemälde den Kampf zwischen Licht und Dunkelheit, wobei Ersteres symbolisch für den Lenker des Staates steht, der die Menschheit aus dem Dunkel ins Licht führen und somit Leid überwinden soll - „ein Grundmotiv der Aufklärung“.²³² Die beiden Hauptfiguren - die Göttin Pallas Athene auf dem Löwenwagen und Herkules - sind als Verkörperung des habsburgischen Herrschaftsideals sowie als Anspielung auf den Kaiser zu deuten, der sich selbst gerne als Herkules sah.

In diesem Fall rührt der Name des Saales ebenfalls von der marmornen Ausstattung her, die sich einerseits aufgrund der Verwendung von Echtmarmor, andererseits aufgrund des großzügig eingesetzten Stuckmarmors ergab. Die Türrahmungen wurden aus echtem Adneter und Untersberger Marmor gefertigt, während die Wände 1732/1733 mit feinstem Stuckmarmor verkleidet wurden. Als ausführender Marmorierer ist Johann Pöckh anzunehmen.²³³ An den gesamten Wänden wird ein großer Anteil von Grau mit kleineren Mengen von Braun, Ocker und Weiß weich durchmischt, sodass sich eine fließende, dynamische Musterung ergibt. Die so entstandene rauchig anmutende Durchmischung der Farben erinnert an bereits aus der Stiftskirche bekannte Hagenmüller'sche Marmorierungen. Der Stuckmarmor der der Wand vorgelagerten Pilaster und des um die Kämpfer verkröpften reich profilierten Kranzgesimses setzt sich aus rötlichen Nuancen und kleinteilig teigig vermengten dunkelbraunen und weißlichen Partien zusammen (Abb. 29). Oftmals durchfahren nach mehreren Seiten auslaufende schwarz-weiß gepaarte, leicht gezackte Äderungen die Pilasterschäfte. Durchstrukturiert werden die Schäfte ebenfalls durch scharfkantig

²³¹ Tietze 1909, S. 350.

²³² Ellegast/Prüller 2007, S. 192.

²³³ Ellegast/Prüller 2007, S. 107.

abgegrenzte Flecken in einem dezent helleren Rotton. Die im Stuckmarmor verwendeten Rostrotöne werden im Fresko darüber akzentuierend in den Figurengewändern wieder aufgenommen und steigern sich dort bis hin zu rotbraunen Tönen. Farbliche Reminiszenzen der gelben, leicht grünlichen Pilasterbasen finden sich ebenfalls, beispielsweise sowohl in der Kleidung des blitzeschleudernden Engels und den Gewändern der Tugenden als auch in der partiell sichtbaren Landschaftsdarstellung.

Inwieweit nun die Raumfunktion mit dem Einsatz der Farben im Stuckmarmor korreliert, wird im Folgenden zu fragen sein. Die Funktion als Speisesaal für hochrangige Gäste des Benediktinerstiftes ist durch die Inschriften aus der „Regula Benedicti“ über den beiden Türen belegt: „Hospites tamquam Christus suscipiantur“ („Gäste sollen wie Christus aufgenommen werden“) und „Et omnibus congruus honor exhibeatur“ („Und allen soll die gebührende Ehre erwiesen werden“).²³⁴ Eine eindeutige Verbindung zwischen vorgesehener Raumfunktion, Thema des Deckenfreskos und Erscheinungsbild des Stuckmarmors ist zunächst nicht gegeben. Trotz profanen Charakters des Raumes darf nicht vergessen werden, dass sich dieser innerhalb klösterlicher Mauern befindet, und wie bereits kurz erwähnt waren Auftraggeber und Künstler nicht selten dazu geneigt, sich bei Verkleidungen der Wände an Edelsteininkrustationen zu orientieren, wie sie in römischen Bauten des Barock häufig zu finden sind. Von allen Edelsteinen größter Beliebtheit erfreute sich Jaspis, der in der Natur in verschiedensten Erscheinungsformen auftritt. Da man im Spätmittelalter, in der Renaissance und im Barock Edelsteine eher nach Farben bestimmte²³⁵, fühlt man sich bei der Betrachtung der in rötlichen Nuancen changierenden Pilaster und Wandintarsien an diesen Edelstein erinnert. Geht man nun davon aus, dass es sich bei den rötlichen stuckmarmornen Elementen, um eine Anlehnung an Jaspis handelt, ergäbe sich schließlich eine Anspielung auf das „Himmlischen Jerusalem“: „[...] Ein Thron stand im Himmel; auf dem Thron saß einer, der wie ein Jaspis und ein Karneol aussah.“²³⁶ Nachdem Gottes Antlitz mit dem rötlichen Quarz in Verbindung gebracht worden ist, heißt es später über das neue Jerusalem: „[...] die heilige Stadt Jerusalem, wie sie von Gott her aus dem Himmel herabkam, erfüllt von der Herrlichkeit Gottes. Sie glänzte wie ein kostbarer Edelstein, wie ein kristallklarer Jaspis. [...] Ihre Mauer ist aus Jaspis gebaut und die Stadt ist aus reinem Gold, wie aus reinem Glas. Die Grundsteine der Stadtmauer sind mit edlen Steinen aller Art geschmückt. Der erste Grundstein ist ein

²³⁴ Ellegast/Prüller 2007, S. 192, zitiert nach RB 53,1 und 53,2.

²³⁵ Vgl. Böcher 2004, S. 25.

²³⁶ Offb 4,2-3.

Jaspis, der zweite ein Saphir, der dritte ein Chalzedon, der vierte ein Smaragd, der fünfte ein Sardonyx, der sechste ein Sardion, der siebte ein Chrysolith, der achte ein Beryll, der neunte ein Topas, der zehnte ein Chrysopras, der elfte ein Hyazinth und der zwölfte ein Amethyst.²³⁷ Eine Deutung des rötlichen Stuckmarmors „auf Jaspis-Art“ eröffnet in einem sonst weltlich genutzten Raum die Verbindung zur Heilsgeschichte und zu gestalterisch umgesetzten sublim visionären Perspektiven der Apokalypse. Hierbei scheint es sich weniger um Imitation, sondern um das Spiel mit dem Original zu handeln. Neben dieser höheren Bedeutungsebene, die mit Hilfe des Stuckmarmors nach außen gekehrt wird, könnte man dessen Verwendung des Stuckmarmors in seiner Farbigkeit auch unter einem pragmatischen Blickwinkel deuten, insbesondere mit dem Argument, der rötliche Ton habe dem damaligen Zeitgeschmack entsprochen, da ein Rostrotton häufig in zeitgenössischen Gemälden zu finden ist. Wahrscheinlicher ist jedoch eine Orientierung an zur damaligen Zeit überaus beliebten und häufig verwendeten Adneter Marmor, welcher eben im Melker Saal als Türrahmung angebracht ist.

Eine kombinierte Verwendung von rötlichem Stuckmarmor und Adneter Naturmarmor ist bereits in den frühen profanen Marmorsälen des Unteren und Oberen Belvederes in Wien zu beobachten.²³⁸ Diese reihten sich nach dem von Andrea Pozzo 1704 ausgestatteten Saal des Gartenpalais Liechtenstein in die „Tradition der bunten Marmorsäle“ ein.²³⁹ Das Untere Belvedere, mit Baubeginn 1712²⁴⁰, besitzt einen quadratischen Festsaal, der mit reichlich Stuckmarmor und Quadraturalerei ausgestattet wurde (Abb. 30).²⁴¹ An allen vier Wandseiten zeigt der Saal im Aufriss den gleichen Aufbau.²⁴² Die Hof- und Gartenseite wird durch je fünf Fenster und je einer Türe durchlichtet. An den apartmentseitigen Wänden befindet sich je ein Kaminjoch, das von zwei Wandstreifen sowie von je zwei Türen flankiert wird. Die Fenster-, Tür- und Kaminjoche erhielten eine bis zum Kranzgesims reichende braunrote opulente Marmor- und Stuckmarmorverkleidung, während die dazwischen liegenden Wandstreifen oberhalb eines „marmornen Sockellambris“ mit Scheinarchitektur

²³⁷ Offb 21, 10-11, 18-20.

²³⁸ Beide Materialien sind als künstlerisch gleichrangig zu verstehen. Die Gründe für eine verzahnte Verwendung von Stuckmarmor und Echtmarmor sind nicht klar. Vielleicht war diese Variante billiger, oder bautechnisch vorteilhafter.

²³⁹ Seeger 2004, S. 292.

²⁴⁰ Seeger 2004, S. 164.

²⁴¹ Lorenz 1999, S. 256, Kat. 25: Hier ist von „Marmor“ die Rede. Es wird demzufolge keine Differenzierung zwischen Marmor und Stuckmarmor vorgenommen.

²⁴² Seeger 2004, S. 292.

versehen wurden.²⁴³ In den Ecken fließen vier geknickte Eckpilaster aus einer Kombination aus braunrotem Marmor und Stuckmarmor in die restliche Wandgestaltung ein. Akzentuiert werden sie lediglich durch weiße Kapitelle, welche etwa mit den weiß stuckierten Supraportenreliefs korrespondieren. Der Saal steht wie der Altenburger Marmorsaal im Zeichen des Sonnengottes und Musenführers Apoll, auf welchen auch die Thematik des Deckenfreskos Bezug nimmt. Während die figürlichen Szenen Martino Altomonte und die Scheinarchitektur Marcantonio Chiarini, unter Mithilfe Gaetano Fantis, zugeschrieben werden können, ist die Autorschaft des Stuckmarmors der darunter liegenden Zonen unbekannt. Aurenhammer vermerkt, die Stuckverzierungen stammten von in Wien ansässigen italienischen Stuckateuren.²⁴⁴ Ob diese auch als Marmorierer fungierten, bleibt fraglich. Der Stuckmarmor, welcher erst über Augenhöhe (auf Höhe der Tür- und Fensterabschlüsse) ansetzt²⁴⁵, ist aus einem kleinteilig durcheinandergemischten mittel- bis dunkelbraunroten Fond gestaltet, in welchem stellenweise expressive graue Flecken aufscheinen, begleitet von unabhängig agierenden dünnen Weißäderungen.²⁴⁶ Die entstandene Textur und Musterung sucht sich dem Erscheinungsbild des beliebten Adneter Marmors - resultierend aus ikonologisch begründeter Verbundenheit mit dem heimischen Material²⁴⁷ - anzugleichen. Zugleich erzielte man dadurch die Wirkung des edlen Dunkelbrauns, welches bei zeitgenössischen Holzdekorationen hochgeschätzt wurde.²⁴⁸ Eine koloristische Übereinstimmung mit dem überwölbenden Deckenbild ist - wie in den zuvor untersuchten geistlichen Marmorsälen - nicht zu verleugnen. Die diagonal über die Himmelsöffnung gebreitete Wolkenbahn, auf der Apoll dynamisch dahinfährt, ist in rötlichen Tönen gestaltet. Die nicht mit der Sonne hinterlegten grauen Wölkchen darunter finden sich in ihrer Farbigkeit in den grauen Partien des Stuck- und Echtmarmors wieder.

Bezüglich der allgemeinen Konzeption stuckmarmorner Wandverkleidung wurden in der Literatur unterschiedliche Personen erörtert. Neben der traditionellen Theorie, die Entwürfe stammten von Johann Lucas von Hildebrandt, nannte man nun auch Marcantonio Chiarini und Claude Le Fort du Plessy als mögliche Entwerfer der

²⁴³ Seeger 2004, S. 292,293.

²⁴⁴ Aurenhammer/Aurenhammer 1971, S. 11.

²⁴⁵ Lediglich der Bereich um die über den Kaminen befindlichen Reliefs ist stuckmarmoriert.

²⁴⁶ Vgl. Klein 1976, S. 240.

²⁴⁷ Klein 1976, S. 241.

²⁴⁸ Klein 1976, S. 240.

vielfach untektionischen Wandgliederung.²⁴⁹ Eine enge Zusammenarbeit der Innendekorateure²⁵⁰ oder der alleinige Entwurf des Architekten²⁵¹ führte dazu, dass einzelne Elemente des Raumes eng miteinander verwoben sind. Lorenz spricht von einer „formalen und farblichen Verschränkung“ zwischen der architektonischen Gliederung des Saales und der Quadraturalerei Chiarinis.²⁵² Eine mögliche Korrespondenz der verantwortlichen Entwerfer speziell über das Aussehen des Stuckmarmors konnte bislang jedoch nicht ausfindig gemacht werden.

Demselben Ausstattungstyp folgend präsentiert sich der größere Marmorsaal des Oberen Belvederes. Der Wandaufbau folgt der Gliederung des Außenbaus und besticht durch „Geschmeidigkeit“.²⁵³ Die Wand wird horizontal durch ein über Pilastern verkröpftes Gesims in zwei Zonen gegliedert (Abb. 31). Kannelierte Doppelpilaster aus Stuckmarmor erheben sich über einem Sockellambris aus echtem braunrotem Marmor, aus dem auch die Pilasterbasen gefertigt sind.²⁵⁴ Er wirkt etwas dunkler als der des Unteren Belvederes.²⁵⁵ Der Stuckmarmor wurde aus einer in kleinteilige Stücke gerissenen rostroten, braunen und schwarzen Masse hergestellt und weich miteinander vermengt. „Eine stellenweise angebrachte Breccia verfließt in ein mittleres Braun mit dunkelbraunen Durchsetzungen und schwärzlichen Tupfen“²⁵⁶. Stellenweise sind dünne Aderlinien gezogen, die in ihrer expressiven Erscheinung jenen des Echtmarmors der Sockelzone ähneln. In den Obergaden findet der rotbraune Stuckmarmor lediglich in den Fensterrahmen Verwendung. In den Achsen der Pilastergliederung setzt bereits die Scheinarchitektur der Wölbezone ein, die sich über den Fenstern fortsetzt und dem Saalgrundriss als Rechteck mit abgeschrägten Ecken folgt. Die gemalte Architektur gibt sodann einen Blick in den Himmel frei, wo Carlo Carlone den ewigen Ruhm des Hauses Savoyen darstellte, welcher den feldherrlichen Errungenschaften des Prinzen Eugen zu verdanken ist.²⁵⁷ Es ergibt sich eine zunehmende Leichtigkeit in der Farbwirkung nach oben hin.

²⁴⁹ Seeger 2004, S. 296-297; weiterführende Literatur zur Ausstattungsfrage s. Seeger 2004, S. 297, Anm. 84.

²⁵⁰ Knall-Brskovsky 1984, S. 149.

²⁵¹ Knall-Brskovsky 1986, S. 439, Kat.-Nr. 21.35; Lorenz 1999, S. 257. In diesen Publikationen ist undifferenziert stets der Begriff „Marmor“ zu lesen.

²⁵² Lorenz 1999, S. 257, Kat. 25.

²⁵³ Seeger 2004, S. 374.

²⁵⁴ Seeger 2004, S. 374.

²⁵⁵ Klein 1976, S. 240.

²⁵⁶ Klein 1976, S. 240.

²⁵⁷ Seeger 2004, S. 374.

Die Konzeption dieses Raumes kann Hildebrandt zugeschrieben werden²⁵⁸, dessen Fokus zumeist auf architektonischen Gliederung lag, die hier unterhalb der Mezzaninfenster aus gekoppelten braunroten Pilastern besteht. Der Übergang zur Wölbung erfolgt durch Gaetano Fantis Architekturmalerei, die farbliche Reminiszenzen auf die Marmortönungen der Gliederung enthält. Durch dieses Zusammenspiel von gemalter und gebauter Architektur erlebt die Raumgestaltung eine außerordentliche Präsenz. Lorenz spricht von einer „architektura finta“, deren Illusionscharakter hier in einer erhöhten Intensivität auftritt und dem Deckenfresko Carlo Carlones formales wie inhaltlichen Gewicht verleiht.²⁵⁹

Durch die Orientierung am Außenbau nimmt sich die Wandgliederung im Inneren klarer und feiner aus als die des Marmorsaals des Unteren Belvederes. Dieser steht dem des Oberen Belvedere auch in Größe und Helligkeit nach, was wiederum mit der gewichtigeren Funktion als Hauptgebäude bei Empfängen zu tun hat.

4.1.2 Fazit

Abgesehen von einer durchwegs zu beobachtenden Übereinstimmung aller raumgestaltenden Elemente zeigt der Vergleich verschiedenster Marmorsäule der Zeit, die in mehr oder minder näherer Umgebung zu Altenburg liegen, dass sie alle in einem rötlichen Stuckmarmor gestaltet sind.²⁶⁰ Man denke hierbei auch an mögliche Anregungen von rotem Porphyrt, dem vornehmsten und symbolträchtigsten Prunkstein des Abendlandes.²⁶¹ Die Intention bei der Verwendung von rötlichem Stuckmarmor war bei den untersuchten Marmorsäulen jeweils eine andere. In den Anfang des 18. Jahrhunderts erbauten Marmorsäulen des Belvedere scheint auf den ersten Blick die Imitation und Ergänzung des Naturmarmors im Vordergrund gestanden zu sein, bei der auch eine ikonographische Komponente mitschwingt, die in Altenburg hauptsächlich als auf das Raumkonzept zurückzuführen ist. Durch die fein durchstrukturierte orangerote Stuckmarmortextur des Altenburger Marmorsaales liegt die Verbindung zu Feuer und Licht nicht fern, wobei auch hier Adneter Marmor als für die Musterung vorbildlich angesehen werden könnte - umgesetzt in Johann Georg Hoppels eigener Machart. So erinnern in Melk, wo die kleinteilig vermengten, auf die Betrachtung aus der Nähe konzipierten Stuckmarmorelemente in unterschiedlichen Rottönungen, die

²⁵⁸ Seeger 2004, S. 376.

²⁵⁹ Lorenz 1999, S. 257-258.

²⁶⁰ Vgl. auch Marmorsaal des Stiftes Klosterneuburg.

²⁶¹ Raff 2008, S. 134-142.

großflächig abwechselnd aneinandergereiht und von weißen Äderchen durchzogen sind, an Jaspis. Es scheint dabei immer um das Spiel mit dem Naturstein zu gehen, an dem man sich zwar orientierte, den man jedoch nicht (nur) imitierte, sondern oftmals zu übertreffen suchte. Denn der eigentliche ästhetische Reiz für die Betrachtenden bestand im Wissen um die Künstlichkeit der Objekte, deren Materialität sie sich gezielt „einbildeten“.²⁶² Dieses Kunstprinzip der Mimesis im Sinne der alten Kunsttheorie²⁶³ könnte auch auf die Marmorsäle des Belvederes zutreffen und wird dann in Hinblick auf die Altenburger Stiftsbibliothek noch einmal bedeutsam.

5 Bedeutung des Stuckmarmors

Im folgenden Kapitel wird die Bedeutung des Stuckmarmors unter zwei Aspekten untersucht: einerseits der Wichtigkeit des Stuckmarmors für verschiedene Räumlichkeiten, andererseits der Bedeutung im Sinne einer Ikonologie.

5.1 Das marmorine Kabinett in Stift Altenburg

Wie die Rechnungen im Stiftsarchiv Altenburg belegen, erhielt Johann Georg Hoppel die Arbeiten im Marmorsaal sowie im sogenannten „Cabinetl“²⁶⁴ zeitgleich am 3. Jänner 1937 besoldet.²⁶⁵ Die Marmorierarbeiten in den beiden Räumlichkeiten erfolgten demnach wohl kurz hintereinander.

Der Begriff Kabinett ist etymologisch auf das französische Wort „cabinet“ zurückzuführen, was so viel wie „kleines Gemach“ oder „Nebenzimmer“ bedeutet.²⁶⁶ In den Lexika findet sich eine breit gefächerte Auswahl an Definitionen. Es steht jedoch fest, dass das Kabinett klein und hinter größeren Räumen situiert ist.²⁶⁷ Wie Henriette Graf feststellt, sind „Alleinsein, Privatheit oder Studium“²⁶⁸ nicht wegzudenkende Eigenschaften, was die Raumnutzung betrifft. Es konnte Teil der offiziellen Raumfolge sein, musste sich aber nicht unbedingt in das diplomatische Zeremoniell einfügen. Vor

²⁶² Schießl 1979/1, S. 57.

²⁶³ Schießl 1979/1, S. 57.

²⁶⁴ Stiftsarchiv Altenburg, Bauakten 002, Hoppel AB 4 A5, transkribiert von Andreas Gamerith.

²⁶⁵ Egger 1981, S. 84; vgl. auch Endl 1929, Anm. 21; Gamerith 2008/4, S. 93.

²⁶⁶ Drosdowski u.a., 1990, S. 377.

²⁶⁷ Graf 2002, S. 222.

²⁶⁸ Graf 2002, S. 222.

allem zählte es aber zu den privatesten Räumen eines Bewohners, zu denen nur selektierte Besucher Zutritt hatten. Wolff formulierte 1716 eine treffende Beschreibung:

*„Cabinet nennen die Frantzosen ein geheimes Zimmer, darinnen man studiert, schreibt, die kostbarsten Sachen verwahret, sich mit anderen von geheimen Dingen unterredet usw ... Sie werden auch kleiner gemacht als andere Gemächer, weil sie nur vor eintzele (sic) Personen gebauet werden“.*²⁶⁹

Joseph Clemens von Bayern, 1688 bis 1732 Erzbischof von Köln, äußerte 1710 bei seinem Architekten den Wunsch nach kleinen privaten Zimmern in seinem Bonner Schloss.²⁷⁰ Vom höfischen Bereich kommend, hielten Kabinette – wohl in einer Parallelentwicklung - auch Einzug im klösterlichen Bereich. Diese kleinen Zimmer waren häufig kostbar ausgestattet. Man denke etwa an Spiegelkabinette²⁷¹, Miniaturen- und Porzellankabinette, sowie sogenannte Bernsteinzimmer und Marmorkabinette. In Stift Altenburg ist ein ebensolches sogenanntes Marmorkabinett vorzufinden.

In Altenburg befindet sich ein kleines marmoriertes Zimmer, das „Cäbinett“²⁷², am westlichsten Punkt der Klosteranlage in der Sommerprälatur, die im 18. Jahrhundert²⁷³ der Winterprälatur angegliedert wurde (Abb. 32). Diese Sommerprälatur besteht aus einer Raumfolge von drei großen Zimmern, dem „marmornen Kabinett“ sowie dem schmucklosen Kapellenzimmer, in das man durch eine mit bemalter Marmorierung versehene Tapetetür im Kabinett gelangen konnte.²⁷⁴ Das Kabinett selbst konnte über zwei kleinere und einen anschließenden großen Raum mit stuckierter Decke und dem kleinsten Trogerfresko des Altenburger Stiftes erreicht werden. Das Wissen um die konkrete dem Raum zugeordnete Funktion und Verwendung bleibt uns heute verwehrt. Dass es sich wohl nicht um den repräsentativen Abschluss der Enfilade handelt, zeigt der dem Kabinett vorgelagerte Raum mit der hohen Decke, in dessen Mittelspiegel Trogers Engel im Wolkenhimmel schwebt und den Abtstab sowie die drei Rosen aus dem Altenburger Wappen in Händen hält, was als krönender Abschluss gehandelt

²⁶⁹ Wolff 1716, S. sp. 270, s.v. „Cabinet“, zitiert bei: Graf 2002, S. 222.

²⁷⁰ Oglevee 1956, S. 7: „11. D'un cabinet secret. 12. De plusieurs Cabinets de miroirs, antiques, medailles, et autre curiositez.“

²⁷¹ Zum ersten Spiegelkabinett Deutschlands in der Münchner Residenz s.: Graf 2002, S. 224.

²⁷² Stiftsarchiv Altenburg, Bauakten 002, Hoppel AB 4 A5, zitiert bei: Gamerith 2008/4, S. 93.

²⁷³ 1734-1737.

²⁷⁴ Gamerith 2010, S. 1.

werden kann (Abb. 33).²⁷⁵ Zudem ist dieses Deckenfresko zum Stiegenhaus, zu den Eintretenden hin orientiert - somit weg vom Eingang zum Kabinett, welches möglicherweise zuweilen verschlossen blieb, was dem Abt die Möglichkeit zum Rückzug und privaten Gespräch mit ausgewählten Gästen bot.²⁷⁶ Man konnte über das Wesen der Weisheit sinnieren, wozu der Raum durch sein Programm und versteckte Emblemata anregte.²⁷⁷ Die stuckierte Decke des kleinen Eckraumes - ein Werk Johann Michael Flors - führt die Erscheinung der „Weisheit“ mit dem Spiegel vor Augen.²⁷⁸ In den Ecken sind vier Vogelgruppen angebracht, die emblematisch auf die Tugenden verweisen.²⁷⁹ Mit Sicherheit wurde der Raum unter Abt Placidus Much nicht als Prälaturkapelle genutzt, wie eine Fotografie aus dem Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg zeigt (Abb. 34). Eine Neuadaptierung des marmornen Kabinetts als Kapelle erfolgte möglicherweise erst unter Abt Ambros Minarz nach 1911.²⁸⁰ Denn Hans Tietze lokalisierte die gezeigte Kapellenausstattung noch im angrenzenden durch die Tapetentür erreichbaren schmucklosen Zimmer²⁸¹, was auch dem Raumkonzept der 1730er Jahren entsprechen dürfte.²⁸² „Die frühbarocke Ausstattung dürfte unter Placidus Much im neu geschaffenen Eckrisalit hinter dem Kabinett eine Neuaufstellung erfahren haben“²⁸³. Die Ausrichtung des stuckierten Deckenstückes der „Weisheit“ sowie „die pietätvolle Zurückhaltung bei der Raumgestaltung mit absolutem Verzicht auf Stuckierung“²⁸⁴ sprechen dafür, dass die Kapelle zur Zeit Abt Placidus Muchs in dem, dem Kabinett angegliederten Raum zu lokalisieren war. Dieser engagierte Johann Georg Hoppel zur Ausstattung des Raumes mit Stuckmarmor.²⁸⁵

Betritt man das marmorierte Kabinett vom nordöstlich gelegenen Salon, so eröffnet sich den Eintretenden ein etwa 24,5 m² großer, bunt ausgekleideter Raum, der von zwei Seiten mit Fenstern durchgliedert ist: Zwei Fenster sind gegen Südwesten angebracht, während ein Fenster nach Nordwesten gerichtet ist (Abb. 35, 36, 37) . Die Wandgliederung erfolgt durch seichte Pilaster auf hohen Sockeln und vergoldeten

²⁷⁵ Gamerith 2001, S. 33.

²⁷⁶ Gamerith 2008/2, S. 83.

²⁷⁷ Gamerith 2001, S. 33.

²⁷⁸ Egger 1981, S. 84; Gamerith 2008/2, S. 83: Die „Weisheit“ ist wiederum auf die Giebelfiguren der Außenseite der Fassade zu beziehen.

²⁷⁹ Gamerith 2008/2, S. 83.

²⁸⁰ Gamerith 2010, S. 22.

²⁸¹ Tietze 1911/2, S. 294.

²⁸² Gamerith 2010, S. 22.

²⁸³ Gamerith 2010, S. 22.

²⁸⁴ Gamerith 2010, S. 22.

²⁸⁵ Werner 1994, S. 308.

korinthisierenden Kapitellen, über denen Kämpferglieder aufliegen.²⁸⁶ Darüber verläuft das mit Kämpfern verkröpfte Kranzgesims. All diese Bauteile sind einschließlich der Wände und der Fensterlaibungen mit Stuckmarmor verkleidet, was dem Raum den Namen „Marmornes Cabinettl“ eintrug.²⁸⁷ Die hohen Fenster besitzen eine schwarze Stuckmarmorrahmung, die sich bis in die Laibungen fortsetzt (Abb. 38). Tiefes Schwarz wird durchzittert von dünnen weißen Adern. In diesen Fond sind Panneaus - unterbrochen von je einer kreisrunden Fläche - in Orangerot eingelassen, mit gesprenkelten und gewölkten Stellen in Weiß und lichtem Grau. Diesen Fond durchfahren weiß gepaarte schwarze Äderungen, die durch ihre „Härte“ und windende Diagonalebewegung eine deutliche Dynamisierung der Fläche erzielen. Die übrige Wand wird durchgliedert von seichten Pilastern mit weich vermengetem rosarot-weißem Stuckmarmorüberzug. Sie sitzen auf stuckmarmorierten umbrafarbenen Basen und hohen rosarot-weißen Sockeln auf und schließen mit vergoldeten korinthisierenden Kapitellen ab. Darüber ragen umbrafarbene, mit Goldtressen behängte Kämpferglieder aus der Wand heraus, welche das über den Kämpfern verkröpfte Kranzgesims tragen, das in derselben weiß „durchwölkten“ rosaroten Farbigkeit wie die Pilaster aus Stuckmarmor gestaltet ist. Die Wand hinter den gliederenden Elementen wird überspannt von einem violetten, weiß gefleckten Stuckmarmorfond, in den schwarz gerahmte Paneele in Umbratönungen eingelassen sind (Abb. 39). Die Paneele sind also „gefüllt“ mit einer Durchmischung von kühlen grünlichen Nuancen und hellem Beige, kombiniert mit wenigen „Spritzern“ und Äderchen in Weiß, neben breiteren, in der Deformation zu klumpigen Flecken begriffenen Äderungen in Rotbraun. Die von den Paneelen eingeschlossenen Tondi der Wandmitte sind wiederum in der rosarot-weißen Farbkombination gestaltet und treten somit mit den Pilastern und dem Kranzgesims in Dialog. In der unteren Zone durchläuft ein Sockelband in ebensolchen rötlichen Tönungen den gesamten Raum (die Fensteransichten ausgenommen). Ein großes weiß gerahmtes Tondo, mit ornamentalen spitz zulaufenden Einschnitten in der Vertikalachse, befindet sich direkt über der Türe. Es ist in einem violetten Fond eingelassen und präsentiert sich in orangeroten, weißgrauen Farbflächen, die sich wie aufgefächert zur Kreismitte hinwinden. Diese Farbigkeit ist übereingestimmt mit den rotorangen Farbflächen der Fensterlaibungen. Die eindrucksvolle Farb- und Formsynthese verleiht diesem kleinen Raum seinen kostbaren Charakter. Laut Hanna

²⁸⁶ Tietze 1911/2, S. 293.

²⁸⁷ Gamerith 2008/2, S. 83.

Egger besteht ein Zusammenhang mit dem Marmorsaal: Der Stuckmarmor des Kabinetts nehme dessen „Farbe und Gliederungsmotive“ wieder auf.²⁸⁸ Diese Beobachtung trifft nicht gänzlich zu, denn im Kabinett treten vermehrt Farben wie Violett und Umbratönungen auf und sorgen nun durch reichlichen Einsatz an der Wandfläche für ein prächtiges Erscheinungsbild. Die intensiven rötlichen Gliederungselemente des Festsaales sind im Kabinett rosastichig dekoloriert. Ein Unterschied ergibt sich logischerweise auch in Hinblick auf das Programm, der zudem von der unterschiedlichen Nutzung der Räume herrührt: Tafelzimmer respektive Empfangssaal versus privates Studierzimmer respektive Besprechungszimmer.

Hanna Egger fasst mit folgender Begründung den Konnex von Festsaal und Kabinett zusammen: Das symbolisierte Feuer des Marmorsaales versinnbildliche „das über alle Finsternis triumphierende, die Menschen zur wahren Liebe in Gott führende Licht“, während durch den rötlichen Stuckmarmor des Kabinetts „die Weisheit im Sinne des Lichtes der Erkenntnis“ emporsteige.²⁸⁹ Ob hinter der Auswahl des Kolorits eine ebensolche Bedeutungsebene steckt, kann nur als Hypothese gehandelt werden. Anzunehmen ist jedenfalls, dass hinter der Farbauswahl die Intention steckte, einen besonderen Raum mit hochwertigem Ausstattungskarakter zu schaffen, etwa in Anlehnung an kostbare Bernsteinkabinette. Obwohl der vorangehende große Raum aufgrund der Qualität und Ausrichtung des Freskos als letzter der Raumfolge gehandelt wird, so darf nicht außer Acht gelassen werden, dass eben die vom Fresko initiierte Gehrichtung - weg vom Kabinett - eine gewisse Neugier schürt und somit den besonderen, ja geheimnisvollen Charakter des Kabinetts erzeugt. Eine gewisse Spannung zwischen dem vorangehenden Raums und dem Kabinett besteht insofern, als die Decke des großzügigen Raums durch das Fresko eine Betonung erfährt, während die Aufmerksamkeit im Kabinett vorrangig auf die Wanddekoration fällt.²⁹⁰ Umso stärker war diese Wirkung, als der Stuck der Decke noch nicht mit einer grünblauen Polychromie hinterlegt war. Die originale Erscheinung war vermutlich eine weiße Decke, aus der die stuckierten Teile heraustraten.²⁹¹ Somit scheinen die beiden Räume sich in gewisser Weise zu ergänzen. Es ist daher durchaus nicht auszuschließen, dass privilegierte Gäste sich in Begleitung des Abtes durchaus im marmornen Kabinett aufgehalten haben, auch wenn der Raum vorrangig privaten Charakters war. Rückzug

²⁸⁸ Egger 1981, S. 84.

²⁸⁹ Egger 1981, S. 84.

²⁹⁰ Vergleichskritische Beobachtungen in Hinblick auf koloristische Analogien von Fresko und Stuckmarmor des Kabinetts brachten zu wenig eindeutige Ergebnisse.

²⁹¹ Gamerith 2001, S. 34.

und eine besondere Beziehung beziehungsweise Bedeutung für den Auftraggeber scheint ebenfalls allen vergleichbaren Marmorkabinetten inne gewesen zu sein.

5.1.1 Marmorkabinette im Vergleich

Von beachtlicher Eigenständigkeit in der Gestaltung ist das kleine marmorne Nebenzimmer des Marmorsaales des Unteren Belvederes anzusehen.²⁹² Der bei Heinrich-Josef Klein als „Servicezimmer“²⁹³ titulierte Raum zeichnet sich durch eine beeindruckende Struktur des Stuckmarmors aus, die eine künstlerische Autonomie im Bereich dieser Gattung klar unter Beweis stellt. Eine Schmalseite des kleinen Zimmers ist von einem Fenster durchbrochen, während die gegenüberliegende Schmalseite und eine Längsseite von je einer Tür eingenommen wird (Abb. 40). Die Längsseite, auf die man beim Eintreten vom Marmorsaal her blickt, wird von einer kleinteilig rotbraun und schwarzgrau weich durchmischten Grundmasse beherrscht. In dieser dehnen sich kraftvoll zwei - bis zu 1,5 m lange²⁹⁴- Flächen in Grüngrau „mit nervösen Zickzackbewegungen“²⁹⁵ aus.²⁹⁶ Der warme rotbraune Fond der Decke ist ebenfalls von spitz zulaufenden gräulichen Flecken durchsetzt (Abb. 41). Die rahmenden Stuckverzierungen an der Decke sowie an den Wänden werden begleitet von Flächen in Grün-Schwarz-Weiß, die als Imitation von Verde gewertet werden können.²⁹⁷ Als „reizvoll“ in ihrer Wirkung bezeichnete Klein die gerahmten Wandfelder.²⁹⁸ Sie sind verkleidet mit einer mittel- bis dunkelbraunen Masse, in die expressive Aderlinien überkreuzt eingeritzt wurden (Abb. 42). Auch an der Decke ist dieses Phänomen zu beobachten (vgl. Abb. 41): Oftmals doppelt geritzte Aderlinien sind etwa über einen gebogenen Graufleck gelegt und folgen diesem in Form und Biegung. Am oberen Ende werden diese von zwei weiteren Äderungen durchkreuzt, wodurch sich eine rhombenförmige Gestalt ergibt. Dieses mit einem Krakelee vergleichbare Erscheinungsbild führt zu der Annahme, man könnte versucht haben, den Eindruck von

²⁹² Großartig in der Stuckmarmorgestaltung, da im Verlassen der Naturvorbilder begriffen, erscheinen auch das westliche Nebenzimmer (Gesims) des Marmorsaales des Unteren Belvederes und die stuckmarmorierte Schlosskapelle des Oberen Belvederes. Zur Stuckmarmorausstattung der Kapelle, s. Klein 1976, S. 239.

²⁹³ Klein 1976, S. 240.

²⁹⁴ Klein 1976, S. 240.

²⁹⁵ Klein 1976, S. 240.

²⁹⁶ Klein vergleicht die „Durchsetzungen“ in ihrer Machart mit der des bayrischen Benediktbeurerer Portals Kaspar Feichtmayrs: Klein 1976, S. 240.

²⁹⁷ Klein 1976, S. 240. Echter Verde kam im Fußboden zum Einsatz.

²⁹⁸ Klein 1976, S. 240.

„Bruchlinien“ zu erzeugen.²⁹⁹ Zudem scheinen diese nachträglich durch die Masse gezogenen Äderungen hier wie in einer Affekthandlung geritzt, in einem vermeintlich spontanen Akt des Schaffensprozesses, welcher zu einem dynamischen Auftreten führt und unter dem Aspekt des gelenkten Zufalls zu subsumieren ist. Eine solch künstlerisch autonome Vorgehensweise führt bereits bei der Herstellung zu einem bildqualitativen Charakter. In Analogie zu einer Grafik bearbeiteten die Marmorierer also den Stuckmarmor während des Arbeitsprozesses selbst. Dieses Kabinett nimmt sich im Gegensatz zum Marmorsaal in der Gestaltung des Kunstmarmors origineller aus. Das für österreichischen Marmor typische braune Kolorit ist hier in ein Rot getönt, dynamisiert durch die stark bewegten „Schwaden“ im Kontrast zu den scharfen, dünnen Ritzungen. Die einzeln aneinandergereihten Farbflecken wirken vor allem an der Decke heterogen und wie von unterschiedlichen Händen gelegt.

Weniger gewaltsam in der Struktur, aber mit der individuellen „Handschrift“ Balthasar Hagenmüllers versehen präsentiert sich ein kleines marmoriertes Zimmer im ehemaligen Stift Dürnstein.³⁰⁰ Dort ließ Probst Übelbacher 1720/1721 den bestehenden kleinen Turm, der von der Südwestecke des Festsaales aus zugänglich ist, als „*saletl*“ oder „*sälerl*“ einrichten.³⁰¹ Die Ausstattung des kleinen, intimen Raumes war wohl ein bevorzugtes Vorhaben des Bauherrn, worauf die ausführliche Beschreibung der einzelnen Arbeitsschritte hinweist.³⁰² Die Marmorierungen der Wände sollten von Balthasar Hagenmüller „*wie das Melckrische saletl und laut riß*“³⁰³ gestaltet werden. Mit dem Melker Salettl ist der heutige Festsaal der Prälatur gemeint, wobei ein authentischer Vergleich mit dem Vorbild nicht mehr vollzogen werden kann, da der 1717/1718 unter Abt Dietmayr ausgestaltete Raum nach einem Brand 1738 neu überwölbt und von Paul Troger freskiert wurde.³⁰⁴ Das Melker Salettl (heute Prälaturfestsaal) als Vorbild stiftet aber insofern Verwirrung, als sich die Größe und die Funktion vom Dürnsteiner Salettl unterscheiden. Das sogenannte Melker Salettl diente

²⁹⁹ Klein 1976, S. 240.

³⁰⁰ Da im nördlichen Niederösterreich lediglich zwei Vergleichsbeispiele bestehen und sich eines davon in Dürnstein befindet, fällt auch das ehemalige Stift an der Donau in den Untersuchungsbereich. Die übrigen Werke aus Stuckmarmor in Dürnstein werden jedoch ausgespart.

³⁰¹ Penz/Zajic 2010, S. 123.

³⁰² Penz/Zajic 2010, S. 123.

³⁰³ StAH Schreibkalender 1721, 28. Jänner, fol. 4^v, zitiert bei: Penz/Zajic 2010, S. 123.

³⁰⁴ Koller/Hammer/Paschinger/Ranacher 1980, S. 117; Penz/Zajic 2010, S. 123, Anm. 25, Anmerkungsapparat S. 129. Dankenswerten Informationen P. Wilfried Kowariks zufolge gab es in Melk weder ein marmoriertes Kabinett noch marmorierte Zimmer. Lediglich der Festsaal ist mit Stuckmarmor ausgekleidet.

dem Abt als Empfangsraum für Kaiser und Hof und war der Prälatur vorgelagert. Parallelen ließen sich lediglich in Bezug auf die „warme“ Farbigkeit des Stuckmarmors und die Panneausrahmen finden.

Beim marmornen Dürnsteiner Salettl handelt es sich um ein kleines ovales Zimmer, dessen Wände gänzlich mit Stuckmarmor überzogen wurden (Abb. 43). Darüber wölbt sich die Decke mit einem Gemälde in Öl auf Gips, vom Frühjahr 1721, das die personifizierten vier Jahreszeiten zeigt.³⁰⁵ An den Wänden sind vier Landschaftsdarstellungen beinhaltende Panneaus mit Staffage direkt am Stuckmarmor angebracht.³⁰⁶ In einen Fond von kleinteilig ineinanderfließenden terrakottafarbigem und hellgelben Farbfleckchen etwa im Verhältnis 3:2, aus dem stellenweise große, graue, zackige Farbflecken hervorbrechen, sind schwarzgrau gerahmte Paneele eingelassen. Diese sind wie die raumgliedernden Pilaster und einzelne Gebälkabschnitte gefüllt mit wie „getupft“³⁰⁷ erscheinenden Fleckchen in Hellgelb und Terrakotta, im umgekehrten Verhältnis zu den Wänden. Lediglich die kleinen, neben der Tür befindlichen Panneaus der unteren Zone sind mit den Terrakottatönen der Wände ausgefüllt. Aus der Ferne wirkt der Fond gänzlich terrakottagetönt, während die Gliederungselemente eine gelbliche Wirkung erzielen. Erst bei näherer Betrachtung fällt die für Hagenmüller typische „rauchige“ Vermengung einzelner Farbnuancen auf. Thematisch bezieht sich der Raum aufgrund der Szenen an der Decke, gemeinsam mit den Landschaftsbildern in auf die Donaulandschaft, die sich vor den Ausblicken des Salettls erstreckt.³⁰⁸ Als Bestandteil der Prälatur lässt es sich in die Raumfolge gliedern, die in ihrer „Anordnung und Verwendung dem residenziellen Kanon“³⁰⁹ entspricht. Vom Treppenhaus gelangte man ins Vorzimmer (Anticamera), weiter in das Hauptzimmer (Audienzsaal) und schließlich in die privaten Rückzugsräume, allen voran das Schlafzimmer, Kaminzimmer und Salettl,³¹⁰ wobei die beiden letzteren allgemein hin als kleine, doch markant anspruchsvoll ausgestattete Räume gelten.³¹¹ Sie sind möglicherweise in ihrer Funktion mit „fürstlichen Retiraden“ zu vergleichen und wurden daher für private

³⁰⁵ Tietze 1907, S. 107. Die Wand und Deckengemälde wurden vom Kremser Maler Matthias Pichler und Anton Umsinn geschaffen: *„die ganze deckhen erstlich mit einen oval, darin die vier jahrs zeithen nach den verfertigten riß, dan 4 feldl, darein 4 tugenden, und das übrige von der deckhen mit quadrirenden ornamenten, widerum ob der thier ein l(an)dtschafft und in die 4 eckh die 4 elementen nach des Rugendas kupffern in der gallerie, und diß alles mit oel farben auf gypß.“*, StAH, Schreibkalender 1721, 11. April, fol. 15^v, zitiert bei: Penz/Zajic 2010, S. 123.

³⁰⁶ Tietze 1907, S. 107.

³⁰⁷ Klein 1976, S. 239.

³⁰⁸ Penz/Zajic 2010, S. 123.

³⁰⁹ Penz/Zajic 2010, S. 125.

³¹⁰ Penz/Zajic 2010, S. 125.

³¹¹ Penz/Zajic 2010, S. 125.

Gespräche und Tätigkeiten genutzt.³¹² In der besonderen Sorgfalt der Ausstattung, durch die die persönliche Bedeutung des Raumes anschaulich wird, und in der privaten Nutzung ist das Salettl mit dem Altenburger Kabinett zu vergleichen, nicht jedoch in Bezug auf die Ausstattung des Raumes, welche vor allem in der Stuckmarmorgestaltung unterschiedlich ausfällt. Während im Dürnsteiner Salettl die Wände aus einem weich durchmengten Fond in warmer Farbpalette gefertigt sind, sind die Wände des Altenburger Kabinettes durch mehrfarbige Paneele und Tondi sowie kräftige Äderungen durchstrukturiert. Der kleinteilig zerrissene und weich vermengte Stuckmarmor des Baltasar Hagenmüller steht hier den wolkig gekräuselten und kraftvoll geäderten Marmorierungen in Umbra- und Rosa- und Violettönen eines Johann Georg Hoppel gegenüber. In Dürnstein dient der Stuckmarmor eher als Ummantelung der Wand, während die Buntfarbigkeit dem darüber liegenden Deckenbild vorbehalten bleibt. In Altenburg ist es der vielfarbige Stuckmarmor, der selbst Bildqualität besitzt, sodass der Blick dort verweilt, um danach erst an die Decke zu schwenken.

Der Blickfokus des „Marmorkabinettes“ des Stiftes Zwettl liegt beim Eintreten ebenfalls auf den mehrfarbig marmorierten Wänden. Die Decke ist mit einer Stuckdarstellung geziert. Dieses ebenso gänzlich der Privatheit verpflichtete marmorierte Kabinett befindet sich in den Abtswohnräumen des Stiftes, welche teilweise über dem Westgang des Kreuzganges liegen. Um zu diesen zu gelangen, durchschrit man ein eifenstriges Vorzimmer, ein größeres Musikzimmer sowie das Blaue Zimmer, die alle 1729 von Leopold Perger stuckiert wurden.³¹³ Es verwundert, dass Paul Buberl die dahinter liegenden eigentlichen Wohnräume des Abtes als „einfacher gehalten“, als die vorhergehenden Räume beschreibt.³¹⁴ An das Arbeitszimmer schließt jenes Kabinett an, welches eine reiche Stuckmarmorausstattung besitzt. Dieses ist nach Osten auf das Kreuzgartl hin ausgerichtet und wird in der „Österreichischen Kunsttopographie“ als „Alkoven“ angeführt.³¹⁵ Dieses marmorierte Zimmer war durch einen reich mit Stuckmarmor gerahmten Rundbogendurchgang mit Vorhang vom Arbeitszimmer her betretbar (Abb. 44). Der Bogen wird auch heute noch geziert von einem Gitter aus teils vergoldeten organischen und floralen Ranken, welche eine Mitra und darunter das Agnus Dei auf dem Buch mit den sieben Siegeln sowie ein

³¹² Penz/Zajic 2010, S. 125.

³¹³ Buberl 1940, S. 140.

³¹⁴ Buberl 1940, S. 140.

³¹⁵ Buberl 1940, S. 140.

einen Bischofsstab umgebendes „Z“ umschlingen. Diese Insignien sind vermutlich als Zeichen für den damaligen Abt Melchior Zaunagg zu verstehen. Dieser ließ den im Oberstock von 1676-1679 nach Westen vergrößerten und zur Prälatur umgewandelten Westflügel der romanischen Klosteranlage 1724-1729 nochmals großzügig umbauen und neu ausstatten.³¹⁶ Wer zur Ausgestaltung des marmornen Kabinetts beauftragt wurde, geht aus den gut dokumentierten Archivmaterialien nicht hervor. Es scheint sich demnach möglicherweise um ein privates Projekt des Abtes gehandelt zu haben, für das er wohl Balthasar Hagenmüller, der auch für die übrigen Stuckmarmorausstattungen im Stift herangezogen wurde, beschäftigte. Dies gilt auch für die Marmorierungen der Fensterlaibungen im ebenfalls vom Arbeitszimmer betretbaren ehemaligen Salon, welcher Mitte des 19. Jahrhunderts als Schlafzimmer genutzt wurde.³¹⁷ Für diese Annahme spricht ebenfalls die auf Nabsicht konzipierte kleinflächige und unregelmäßige Zusammenmischung einzelner verschiedenfarbiger Stuckmarmorteige.

An den beiden Schmalseiten ist die Wand im Osten durch ein Fenster durchbrochen, im Westen wurde ein Wandschrank in das Mauerwerk integriert. Während der Raum von Norden her durch den rundbogigen Zugang betreten werden kann, befindet sich auf der gegenüberliegenden Seite im rechten Wandabschnitt eine kleine Tür, durch die man möglicherweise zu den Archivräumen gelangen konnte.³¹⁸ Diese Wand im Süden ist mit einem rosarot-weißgrauen Stuckmarmorfond überzogen, welcher durch grünlich-gelbstichige³¹⁹ schwarz gerahmte Paneele und braun-violette Lisenengliederung in vier Achsen unterteilt ist (Abb. 45). An der gegenüberliegenden Eingangswand befinden sich zwei den rundbogigen Durchgang flankierende Paneele, während das Fenster und der Schrank an den Schmalseiten von je einer dicken grüngelben Rahmung umgeben ist, die in den rosaroten Fond intarsiert ist (Abb. 46). In den Fensterlaibungen setzt die Panneausdekoration wieder ein. Die an den Langseiten befindlichen und über Eck gestellten umbrafarbenen Lisenen sind verbunden mit dem als Wandabschluss fungierenden, den gesamten Raum durchlaufenden Gesims, das sich mit einem Stuckmarmorüberzug aus einer „wilden“ Durchmischung von braunen,

³¹⁶ Buberl 1940, S. 140.

³¹⁷ Buberl 1940, S. 140.

³¹⁸ Buberl 1940, S. 140: „An die Prälatenwohnung schließen südlich die über dem Südwestwinkel des Kreuzganges erbauten zwei Archivräume an, mit schweren Eisentüren, barocken Ziegelgewölben und alten Archivschränken (1730).“

³¹⁹ Es liegt die Vermutung nahe, die grünlich-gelben Teile seien ursprünglich blau gewesen. Voraussetzung ist aber die Beimischung von Indigo: Vgl. Koller 1995, S. 60; Pagel 2011, S. 206; vgl. auch: Johann M. Crocker, Der wohl anführende Mahler, neu herausgegeben von Ulrich Schiessl, Mittenwald 1982, S. 113f.

grauen und gelben Nuancen präsentiert (Abb. 47). Schwarze, etwas holprige und teilweise abgehackte Aderlinien durchfahren diesen Fond. Ganzheitlich betrachtet wirkt der Raum in sich harmonisch und durch die kleinteilige Durchmischung unterschiedlicher Farbnuancen eher ruhig, trotz Durchstrukturierung mithilfe von farblich kontrastierenden Paneelen. Die Verwendung eines Vorhangs als Abtrennung scheint ebenso für die Nutzung als Bettnische zu sprechen wie das Thema der stuckierten Decke, die in ihrer Mitte ein Relief mit der Darstellung der Flucht nach Ägypten zeigt. Eine vergleichskritische Untersuchung von Alkoven der Zeit wäre in diesem Zusammenhang erforderlich, kann in diesem Rahmen jedoch nicht unternommen werden.

5.1.2 Fazit

Aspekte wie Privatheit und Besonderheit scheinen allen vorgestellten marmornen Kabinetten eigen zu sein. Die persönliche Bedeutung der kleinen Gemäcker für die Auftraggeber spiegelt sich in der reichen, aufwändigen Stuckmarmorausstattung wider. Das sogenannte Servicezimmer des Belvederes diente möglicherweise nicht direkt als Empfangs- oder Rückzugsraum, aber eben die Abgeschlossenheit und private Nutzung scheint auch ein fruchtbarer Boden für die autonome Gestaltung des Stuckmarmors durch Marmoriererpersönlichkeiten gewesen zu sein. In Altenburg tritt die für den Marmorierer Hoppel typische Textur und Farbgebung am stärksten zutage. Dieses kleine Zimmer bildete den Auftakt zu einer originellen und fantastisch-kreativen Stuckmarmorausgestaltung der marmornen Zimmer im ersten Stock des Kaisertraktes.

5.2 Marmorzimmer in Stift Altenburg

Waren Kabinette in jener Zeit im profanen und sakralen Bereich Usus, so kann jedoch kein direkter Vergleich für die marmorierten Kaiserzimmer gefunden werden. Die sogenannten Marmorzimmer im Kaisertrakt stellen mit ihren circa 565 m² Stuckmarmorinkrustationen in der Stiftslandschaft ein Novum und eine Ausnahmeerscheinung dar. Schon Hans Tietze konnte feststellen, dass diese „Stuckräume nicht ihresgleichen in Österreich“ hätten.³²⁰ Über das prachtvolle Stiegenhaus gelangt man in diese lichtdurchflutete Raumflucht der Marmorzimmer. Im

³²⁰ Schweighofer 1963, S. 26. Die Melker Kaiserzimmer etwa waren bzw. sind bemalt, jedoch nicht marmoriert.

Inventar von 1756 werden sie unter „*Mobilien*“ eigens erwähnt: „[...] *neü erbauten 21. Gaast=/Zimmern, worunter 5. marmorirte/ seyend derzeit wenigsten Theils ein/gerichtet.*“³²¹ Die Verbindung der Zimmerflucht erfolgte durch einen seitlich laufenden weiß getünchten Gang mit Fenstern nach Westen. Die Fensternischenrahmungen, die heute in einer Bemalung mit Marmorcharakter auftreten, waren vermutlich ursprünglich wie die übrigen Wände in neutralem Weiß gehalten,³²² möglicherweise um die Wirkung der Stuckmarmorausstattung in der Zimmerflucht und Kaiserstiege zu intensivieren und zu akzentuieren.

Am 1. September 1738 schloss Johann Georg Hoppel einen Kontrakt mit Abt Placidus Much „*vor die Marmorlier-Arbeith alß von der Klafter deren Gesimpsern 9 1/2 fl und von der glathen Arbeith 8 1/2 fl.*“³²³ Von diesem Vertrag ausgehend, ist das kunstvolle Ausstattungsensemble der „Marmornen Zimmer“, wie sie schon damals genannt wurden, in den Jahren 1738-1741 entstanden.³²⁴ Während dieser Zeit schuf Hoppel eine überaus reiche Wandverkleidung in farbenprächtigem Stuckmarmor. Der Marmorierer wurde regelmäßig bezahlt, wobei die Bezahlung Schritt für Schritt geringer ausfiel, demgemäß verrichtete er seine Arbeit für den Auftraggeber sukzessive günstiger. Diese Tendenz ist bei Künstlern wie Paul Troger ebenfalls zu beobachten und steht wahrscheinlich mit der Geldpolitik des Abtes Placidus Much in Verbindung.³²⁵ Die Stuckdekoration der Decken, Supraporten und Fensterlaibungen, welche programmatisch auf den Bereich des Imperialen und die Weltordnung bezogen ist, ist Johann Michael Flor zuzuschreiben.³²⁶

Der nördlichste Raum ist den vier Elementen gewidmet, die inmitten feinsten Bandelwerkornamentik auf kunstvoll geschwungenen zartrosa-weißen „Bänken“ („Profilstücken“³²⁷) aus Stuckmarmor sitzen (Abb. 48).. Ebenfalls in diesem hellen Rosa durchziehen an den Wänden Maserungen wie Rauchschwaden die feurig tiefroten Marmorfelder vor lichtblauem Grund, der von kleinteilig schwarzblauen „Kräuselungen“ durchsetzt ist (Abb. 49). Zwischen den schwarz umrandeten, an einen

³²¹ Stiftsarchiv Altenburg, Bauakten 001, Inventarium 1756, Fol. 15v., transkribiert von Andreas Gamerith.

³²² Dankenswerter Hinweis von Andreas Gamerith.

³²³ Stiftsarchiv Altenburg, Bauakten 002, Hoppel AB 4 A5, zitiert bei: Gamerith 2008/4, S. 93. Es lässt sich feststellen, dass Hoppel bei der nach Klaftern berechneten Marmorierarbeit billiger war als Holzinger in der Kirche: Statt 12 Gulden verlangte er 9 1/2, statt 10 Gulden für die glatte Arbeit 8 1/2, s. Werner 1994, S. 309, Anm.41.

³²⁴ Gamerith 2008/4, S. 95.

³²⁵ Dankenswerter Hinweis von Andreas Gamerith.

³²⁶ Werner 1994, S. 308; Gamerith 2008/4, S. 93.

³²⁷ Werner 1994, S. 312.

edlen roten Achat erinnernden Feldern ragen Pilaster mit vergoldeten korinthischen Kapitellen, auf dünnen gelb marmorierten Basen vor dem lichtblauen Grund auf. Sie sind von einem zarten hellrosa, sowie luftig hellblau marmorierten Schleier überzogen (Abb. 50). Die Sockelzone, das durchgehende Gesims sowie die Fensternischeneinrahmungen treten in grau-gelb-rosafarbenem Kunstmarmor in Erscheinung, durch welchen wieder die braunroten Äderchen in Kombination mit weißer Masse schlängeln. Es handelt sich dabei um die für die Holzinger-Werkstatt typischen umbra- und sienafarbenen Marmorierungen; man denke beispielsweise an die Hauptaltarsäulen in der Stiftskirche. An der Decke kontrastieren schwarze Stuckmarmor-Agraffen mit reich stuckierter Bandelwerkdekoration. Neben den drei weiblichen Personifikationen als Symbole für Luft (Süden), Erde (Westen) und Wasser (Norden) tritt die Vestalin, wie im Marmorsaal, als stuckiertes Bild für das Element Feuer auf.³²⁸ Ist hier durch einen Einsatz bestimmter Farben und das Erscheinungsbild eine Versinnbildlichung der vier Elemente durch den Stuckmarmor gegeben? Wäre dies der Fall, besäße das Feuer den stärksten Wirkungsgrad und nähme somit thematisch und - durch den Einsatz feuriger Farben - koloristisch Bezug auf den Marmorsaal, wobei Hoppel die Farbvariationen des Marmorsaals noch übertrifft.³²⁹

Im anschließenden etwas kleineren Raum treten gelbe Pilaster vor blauem Grund als wandgliedernde Elemente auf (Abb. 51). Durch den blau, leicht grau changierenden Fond kräuseln sich schwarzgraue Maserungen mit brekzienartigen weißen Einschlüssen. In diesen Fond sind zwischen den Pilastern sind weiß gerahmte, ebenfalls blaue Felder eingelassen. Es liegt die Vermutung nahe, dass die blauen Rücklagen zu ihrer Entstehungszeit intensiver blau gewesen seien, während die intarsierten blauen Paneele eine etwas hellere Farbigkeit aufwiesen, um eine bessere Unterscheidung zu gewährleisten, wobei die Lichteinwirkung die Farbintensität aller stuckmarmorierter Blauflächen zu einem Raub der Zeit werden ließ.³³⁰ Die Pilaster tragen vergoldete Kapitelle und stehen auf gequetschen bläulichen Basen, welche wiederum auf rot-gelb-weiß marmorierten aus der Wand hervortretenden Sockeln aufsitzen. Die anspruchsvolle Marmorierung der Sockel mit dicht aneinandergereihten, vertikal angeordneten Streifen, die stellenweise um rote Knoten kreisen, setzt sich in einem den Raum durchlaufenden Band in der Sockelzone fort (Abb. 52). Man denke dabei an

³²⁸ Gamerith 2008/4, S. 94.

³²⁹ Werner 1994, S. 312.

³³⁰ Blautöne verblassen unterschiedlich. Erst durch eine Probenentnahme könnten die unterschiedlichen Pigmente ausfindig gemacht werden.

die Marmorierung der Seitenaltäre in der Stiftskirche. Das parallel dazu verlaufende Hauptgesims ist mit derselben Stuckmarmorverkleidung überzogen. In den Ecken darüber fanden Darstellungen der damals bekannten vier Kontinente ihren Platz³³¹, ergänzt durch graumarmorierte Gesimsteile und Voluten an den Seiten, auf denen Medaillons mit Profilbüsten aufsitzen.³³²

In den Zimmern auf der anderen Seite der Kaiserstiege herrscht ein weniger dissonanter Farbeinsatz als in den beiden nördlichen Zimmern (Rot-Blau, Blau-Gelb). Der erste Raum steht im Dienste der kaiserlichen Eigenschaften und zeigt zudem sechs Tugenden.³³³ Vor graublauem Grund mit schwarzgrau-weiß gepaarten Äderungen, in den lichtblaue Paneele mit gelben, weißen und schwarzgrauen Äderungen intarsiert sind, ragen rosarotfarbige Pilaster hervor (Abb. 53). Die rosaroten Pilasterschäfte sind zart durchzogen von diagonal gelegten weiß-hellblauen Flächen, zwischen denen weiß gerahmte braunrote Äderungen vibrierend schräg über die Schaftfläche gelegt sind. Die Pilasterschäfte werden ergänzt um vergoldete Kapitelle und gelbliche Basen, die auf orangeroten Sockeln aufliegen. Der orangerote Fond ist in der umlaufenden Sockelzone sowie im Gebälk von weißgrauen Maserungen durchzogen. Diese werden von dünnen weißen Adern begleitet, welche am deutlichsten an der Südseite die Legerichtung und Form der Maserungen wiederholen. Diese offenbar durchdachten formalästhetischen Mittel führen zu der Annahme, der marmorierende Künstler habe künstlerisch autark gehandelt. Dies gemahnt an ein abstraktes Bild, welches einerseits dem Zufall, andererseits Konzeptionen unterworfen ist. In einem Spiel von gelenktem Zufall und strengen Überlegungen, vergleichbar mit dem musikalischen Schaffen, wo ein Ton angeschlagen wird und vibrierend ausklingt. Dennoch erfährt zugleich der Echtsteincharakter Betonung, indem durch scharfe Zäsuren die Verwendung von Blöcken simuliert wird.

Der darauffolgende Raum, traditionellerweise als Kaisersaal bezeichnet, gilt als Hauptraum des Traktes.³³⁴ Es dominiert erdiges Rotbraun als Grundton (Abb. 54). Rosafarbene, von grünlichen und weißen Flächen zart durchzogene Pilasterschäfte rahmen mit der Sockelzone und dem Hauptgesims umbrafarbene Paneele und Medaillons, die von kraftvoll braunroten Adern durchzuckt sind. Sie verleihen dem Raum Dynamik. An den Marmorierungen der westlichen Wand lässt sich beobachten,

³³¹ Egger 1981, S. 68; Werner 1994, S. 312; Gamerith 2008/4, S. 94.

³³² Werner 1994, S. 312.

³³³ Egger 1981, S. 68; Gamerith 2008/4, S. 94.

³³⁴ Gamerith 2008/4, S. 94; bei Werner noch als „Saal des Krieges“ bezeichnet: Werner 1994, S. 312

wie die kräftigen braunroten Äderungen der einzelnen Paneele sich in ihren Diagonalstrukturen synchron verhalten (Abb. 55). Jene Paneele und Tondi werden von einem braunroten Fond eingefasst, welcher den harmonischen Klang warmer Rot-, Rosa- und Erdtöne vervollständigt.³³⁵ Kontrastierend in der Farbigkeit nehmen sich hingegen die Fensternischenrahmungen aus, welche aus schwarzem Stuckmarmor mit dünnen weißen Äderchen bestehen. In den Fensterlaibungen fehlen die figurativen Spaliere, die in den vorhergehenden Zimmern noch fixe dekorative Bestandteile waren. Stattdessen wurden sie nachträglich mit pudriger Marmorierung „al fresco“ ausgeführt.³³⁶ Da es sich um das vierte Zimmer der Raumflucht handelt, könnten Zeit- oder Kostengründe für das Fehlen der Stuckzier verantwortlich sein.³³⁷ Nicht gespart hat man jedoch bei den Stuckierungen der Decke, an der erstmals ein szenisches Relief erscheint³³⁸: Der gekrönte Jupiter sitzt Blitze schleudernd auf seinem Adler.³³⁹ In den Ecken werden rosafarbene stuckmarmorne „Gesimsteile“ samt Beladung von stuckierten Atlanten gestemmt. Darüber erblickt man in allen vier Ecken je eine Herrscherbüste, um die Weltmonarchien der Vision des Propheten Daniel in Erinnerung zu rufen, als Anspielung auf die Habsburgermonarchie.³⁴⁰ Darunter korrespondieren „konsolenartige Füllungen aus Palmetten“³⁴¹ in schwarzem Stuckmarmor mit der Schwärze der Fensternischenrahmungen. An den Seiten geben Reliefs Ereignisse aus der römischen Geschichte wieder und verweisen somit auf kaiserliche Tugenden.³⁴² In der Mitte der Längsseiten fungieren ebenfalls rosafarbene Stuckmarmorteile als „Auflagen“ für stuckierte Figuren.³⁴³

Das letzte dieser Zimmer ist Bestandteil jener Zimmer, die - in Verschränkung mit den im Stockwerk darunter befindlichen Grottenzimmern - der „natura naturata“ gewidmet sind.³⁴⁴ Es zeigt in kühlem blaugrauem Stuckmarmorfond kunstvolle Paneele, die ebenfalls in diesen Tönen gehalten sind (Abb. 56). Hier drängen vereinzelt kräftige zackige Äderungen in Schwarzgrau durch. Zartrosarote Pilaster mit goldenen korinthischen Kapitellen und gelben gequetschten Basen verbinden das Hauptgesims

³³⁵Vgl. Gamerith 2008/4, S. 94.

³³⁶Gamerith 2008/4, S. 93.

³³⁷Vgl. Gamerith 2008/4, S. 93.

³³⁸Egger 1981, S. 68.

³³⁹Egger 1981, S. 68; Werner 1994, S. 312; Gamerith 2008/4, S. 94: Als Analogie dazu ist das Standbild des Göttervaters über dem Kaisertrakt und der kleine Cupido am Treppenansatz zu verstehen.

³⁴⁰Gamerith 2008/4, S. 94.

³⁴¹Werner 1994, S. 312.

³⁴²Werner 1994, S. 313; Gamerith 2008/4, S. 95.

³⁴³Egger 1981, S. 69.

³⁴⁴Gamerith 2008/4, S. 95.

und die Sockelzone miteinander, welche beide mit Stuckmarmor in lichtem Violett überzogen sind. Über dem Hauptgesims verläuft ein dünnes stuckmarmornes Gesims in Orangerot um den gesamten Raum. Es ist an allen vier Seiten über palmettenförmigen Stuckagraffen rundbogig nach oben gedehnt (Abb. 57). Auf diesen „Rundbogen“ stehen inmitten reicher Bandelornamentik üppige Obstkörbe, welche, ergänzt durch opulent befüllte Blumenvasen, an den Reichtum der Natur gemahnen.³⁴⁵

Der sechste Raum - aufgrund fehlender Marmorierung als „Weißer Saal“³⁴⁶ bezeichnet - ist im eigentlichen Sinne nicht mehr Bestandteil des Marmortraktes, sondern gehört zum Ostflügel des Stiftes und schließt im Süden direkt an die Sakristei an.³⁴⁷ Ornamentale und figurale Stuckdekoration oberhalb des Kranzgesimses und der Decke³⁴⁸ schließen das komplexe ikonographische Programm der Raumflucht ab, dessen Entwurf vermutlich auf Abt Placidus selbst zurückgeht.³⁴⁹ Aufgrund der persönlichen Auseinandersetzung und Konzepterarbeitung wird die Wichtigkeit und Besonderheit der Räume für den Bauabt selbst unterstrichen.

Die Themen des Marmortraktes - die vier Elemente, die vier Kontinente, die sechs Tugenden, die Darstellung von der Herrschaft und den vier Reichen, ergänzt durch sechs Szenen aus der römischen Geschichte, „deren Sensus allegoricus neuerlich Tugenden aufzählt, die für eine glückliche Regentschaft von wesentlicher Bedeutung sind“³⁵⁰, und schließlich die Veranschaulichung des Reichtums der Natur verweisen nach Egger auf die ideale „Beherrschung des Irdischen“, des „Erdhaften“ durch den verantwortlichen Herrscher.³⁵¹ Das Programm scheint durch die kostbare Stuckmarmorausstattung der Wände eine Ergänzung zu erfahren, um die Besonderheit zu steigern. Ob der Abt auch die Farb- und Formgebung des Stuckmarmors mitbestimmte, ist unbekannt. Trotz Fehlens einer offensichtlichen Wechselbeziehung zwischen Raumthema und Marmorierung wird zumindest das Interesse für die gestalterischen Qualitäten von Stuckmarmor besonders deutlich. Die Räume erfahren eben aufgrund des Kunstmarmors und dessen Farbenreichtum eine besondere Bedeutung. Andreas Gamerith merkt an, Hoppel habe sich „als modische Weiterentwicklung“ ab den späten 1730er Jahren „von Naturstein-Imitationen hin zu

³⁴⁵ Vgl. Gamerith 2008/4, S. 95.

³⁴⁶ Gamerith 2008/4, S. 95.

³⁴⁷ Egger 1981, S. 69; Gamerith 2008/4, S. 95.

³⁴⁸ Egger 1981, S. 69.

³⁴⁹ Werner 1994, S. 311.

³⁵⁰ Egger 1981, S. 69.

³⁵¹ Egger 1981, S. 69.

phantasiereichen Farbtönen und Kombinationen“ gewandt.³⁵² Zudem kehren Tönungen wie Umbra, Siena, Violett und Orangerot im Stuckmarmor der Hoppel-Werkstatt laufend wieder. Die Maserungen wiederholen sich in Farbe und Form an den Wandflächen stetig - aber nicht regelmäßig und mechanisch, sondern im gelenkten Zufall begriffen. Auch der Einsatz von intarsierten Tondi als ornamentale Komponente der Wandgestaltung ist häufig festzustellen. Im strengen Sinne sind die Räume durch die großflächigen Intarsien in Scagliolatechnik ausgeführt. Der Einsatz von Medaillons in Kombination mit Paneelen im Bereich der Scagliola ist nicht neu. Eines der prominentesten Beispiele ist die Ausstattung der „Badenburg“ im Münchener Nymphenburger Park von Johann Georg Baader aus den frühen 1720er Jahren (Abb. 58).³⁵³ Rotbraune Nuancen verbinden sich hier mit hellem Chamois auf plastisch hervortretenden „Panneaux-Inkrustationen“³⁵⁴ vor schwarzem Fond. Das Spiel der Schichtungen und Einschlüsse in warmem Braunrot lässt an Achat denken. Klein erkennt einerseits eine Paraphrase Ruhpoldinger Marmors, andererseits sieht er die Tradition der Edelsteinimitation aufgenommen. Die braune Farbigkeit stimmt aber auch mit der des Salzburger Marmors im Wiener Belvedere überein.³⁵⁵ In Altenburg treten mit dem Einsatz von stuckmarmorierten Medaillons ästhetische Strukturen in Konkurrenz mit dem Naturmaterial. Die ästhetische Verselbständigung ist hier sehr weit vorangetrieben, wenn Bildhaftes evoziert wird und das Material in der Struktur bildhaft erscheint. Der Bogen spannt sich dann bis zum „Materialbild“, welches bereits im Manierismus existierte und wo das Material als autonom wahrgenommen wurde.

Stuckmarmor präsentiert sich in allen vorgestellten Exempla mit Glanz überzogen, nicht so in den Marmorzimmern in Altenburg: Einige Wandfelder präsentieren sich heute matt und scheinen daher unpoliert. Als Gründe könnten der natürliche Beitrag der Witterung und die Umwelteinflüsse anzusehen sein, jedoch beweist eine Rechnung mit der Handschrift Hoppels, dass er die Politur noch nicht vollzogen hatte: *„Den 25 Appril bin ich von Ihro Hochwürden und Gnadten/ von meiner völligen arbeith mit schuldigsten Danck/ bezalt worden biß auff dß Pollieren wan nach:/gehendts alles verfertiget seye restiret mir noch/ herauß 35 fl: 7. xe.“*³⁵⁶ Man könnte annehmen, beauftragende und ausführende Kräfte hätten die verbleibenden

³⁵² Gamerith 2008/4, S. 93.

³⁵³ Klein 1976, S. 242.

³⁵⁴ Klein 1976, S. 243.

³⁵⁵ Klein 1976, S. 243.

³⁵⁶ Stiftsarchiv Altenburg, Bauakten 002, Hoppel AB 4 A5, transkribiert von Andreas Gamerith.

Arbeiten an Kaiserstiege und in der Bibliothek forciert und nun das Polieren der südlichen Marmorzimmerflucht vernachlässigt.

Über die genaue Verwendung der Altenburger Räume ist wenig überliefert. Die Nutzung als Sommerräume gilt als sehr wahrscheinlich. 1756 ist zwar von einer Teilmöblierung die Rede³⁵⁷, laut Hanna Egger kann jedoch eine Benutzung und Möblierung für die Sale terrene sowie für die Räume des Marmortraktes ausgeschlossen werden.³⁵⁸ Egger bezeichnet sie daher als „monumentale Meditationsräume“, nicht für die Bewohner des Klosters, sondern für einen zu Gast weilenden Herrscher, der diese von seinen anschließenden Wohnräumen über die Feststiege erreichen konnte.³⁵⁹ Für Friedrich Polleroß erscheint die Theorie leer stehender Meditationsräume mit Zugang zu den Kaiserappartements sowie deren Erschließung durch eine Dienstbotentreppe ungewöhnlich.³⁶⁰ „Wesentlich logischer erscheint es, dass bei der Planänderung 1733/34 nicht nur die Feststiege in den Osttrakt des Hofes verlegt wurde, sondern auch die anschließenden Zimmer wie in Melk und Göttweig als Appartements für einen vielleicht nicht wirklich ernsthaft erwarteten Aufenthalt des Kaisers adaptiert wurden, wofür auch deren Ikonographie spricht.“³⁶¹ Den Höhepunkt des Konzepts, bei dem die ideale Beherrschung des Irdischen im Vordergrund steht, sieht Hanna Egger im Fresko der Kaiserstiege, über die die Erreichbarkeit zu den Marmorzimmern gewährleistet wurde. Der Stuckmarmor des Stiegenhauses soll im Folgenden thematisiert werden.

5.3 Kaiserstiege des Stiftes Altenburg

Der repräsentative Zugang zu den sogenannten Kaiserzimmern sollte ursprünglich über ein Treppenhaus im Mittelrisalit erfolgen, wurde jedoch letztendlich im linken Corps de Logis realisiert.³⁶² Zwei Stiegenläufe mit weiß gefärbten Wänden führen abwärts in die mit Grottesken ausgestatteten Räume der Sale terrene, die wieder auf die Tugendtrias Bezug nehmen.³⁶³ Zu den kaiserlichen Gemächern im ersten Stock gelangt man über

³⁵⁷ Vgl. Anm. 281. Ein Fehlen von Möblierung gilt zwar als authentisch, die Gründe dafür sind jedoch nicht ganz klar. Vermutlich standen nicht genügend finanzielle Mittel zur Verfügung.

³⁵⁸ Egger 1981, S. 70. Ursprünglich nicht intendiert war logischerweise die Nutzung der Räume als Quartier während der „Franzosen- und Preußenkriege und der beiden Weltkriege“ und als Schüttkästen, s. Schweighofer 1950, S. 12. Die erste Restaurierung erfolgte 1955, s. Schweighofer 1963, S. 26.

³⁵⁹ Egger 1981, S. 70.

³⁶⁰ Polleroß 1985, S. 265.

³⁶¹ Polleroß 1985, S. 265; vgl. Gamerith 2008/3, S. 88, 89.

³⁶² Gamerith 2008/3, S. 89.

³⁶³ Gamerith 2008/3, S. 89.

den mittleren Treppenarm, wo Besuchende im Obergeschoß von musizierenden Knaben empfangen werden.³⁶⁴ Hiermit wird ein Motiv der Orgelempore der Stiftskirche wiederholt.³⁶⁵ Beim Emporsteigen des schmaler werdenden Treppenlaufes eröffnet sich den Besuchenden eine flirrende Farbenpracht, die sich bis zum raumüberspannenden Deckenbild steigert (Abb. 59). Am ersten Treppenpodest führen zwei Treppenarme hinauf zum Korridor und den angrenzenden kaiserlichen und marmorierten Zimmern. Auf der Bodenebene des Korridors verläuft im östlichen Teil ein horizontales stuckmarmoriertes Gesims.³⁶⁶ Darunter werden die Wände des Stiegenhauses durch stuckmarmorierte Lisenen und darüber durch ebenfalls marmorierte Pilaster vertikal gegliedert. Während über den Pilastern ein profiliertes Kranzgesims verläuft, sind zwischen den Pilastern beziehungsweise Lisenen der östlichen Stirnwand je drei rechteckige Fenster in Segmentbogennischen eingefügt.³⁶⁷ Die Nischen sind mit einer rotorange marmorierten, profilierten Rahmung und üppigen Stuckaufsätzen versehen. Die unteren Fenster sind durch das Treppenpodest durchtrennt; je eine Balustrade ist in deren Nischen eingefügt. Im westlichen Obergeschoß, wo sich der Korridor befindet, sind ebenfalls drei rechteckige Fenster in rötlich gerahmte Segmentbogennischen eingelassen. An der Nord- und Südseite befindet sich über dem ersten Gesims ein rechteckiges Fenster, welches ebenfalls eine rötliche Stuckmarmorrahmung besitzt. Darüber sitzt erneut eine reiche Stuckverzierung auf, während darunter ein Stuckrelief von schwarzem Stuckmarmor gerahmt wird. Zu beiden Seiten des Fensters präsentieren sich opulent gefüllte Blumenvasen in einem von schwarzem Stuckmarmor gerahmten großflächigen Reliefpaneel, welches mit einer Baldachinbekrönung abschließt.³⁶⁸ In der Zone darunter werden durch die Lisenengliederung drei Felder - gemäß dem Ansteigen der Stiege verkürzt - erzielt, welche mit einfachen Stuckrosetten verziert sind. Im Anschluss an das oberste Kranzgesims wird der Raum illusionistisch durch ein gemaltes Attikaband erhöht. Danach setzen die figürlichen Szenen des Freskos von Paul Troger ein. Am 24. September 1738 bestätigte der Maler die Fertigstellung des im Mai desselben Jahres in Auftrag gegebene Deckenfreskos³⁶⁹, in dem die allegorisierte Zusammenführung von Glaube und Weisheit dargestellt ist. Die Marmorierung aller raumgliedernden und rahmenden Elemente mit feinstem Stuckmarmor erfolgte -

³⁶⁴ Gamerith 2008/3, S. 89.

³⁶⁵ Werner 1994, S. 311; Gamerith 2008/3, S. 89.

³⁶⁶ Vgl. Tietze 1911/2, S. 303.

³⁶⁷ Tietze 1911/2, S. 303.

³⁶⁸ Vgl. Tietze 1911/2, S. 303.

³⁶⁹ Schweighofer 1963, S. 24.

möglicherweise im Anschluss an die Marmorzimmer - durch Johann Georg Hoppel. Die mit zarter vergoldeter Stuckzier behängten Pilaster sind durchwirkt von einer Vielzahl an Farbtönen: von grünlichen Nuancen über zartes Rosa bis hin zu Beige. Kräftige weiß umrandete braunrote Adern durchfahren die Pilasterschäfte. Die übrigen Architekturteile, wie Gesimse, Lisenen, Fensterrahmen und Pilastersockel, tragen eine rotorange Stuckmarmorverkleidung mit gewohntem „Gewölk“ in helleren Abtönungen, welches im Kranzgesims manchmal abrupt vertikal endet. Im durchlaufenden Kranzgesims vibrieren in beinahe regelmäßigen Abständen braunrote und schwarze, weiß gepaarte Äderungen leicht schräg über die Profilierungen. Von besonderem Interesse sind hierbei die schwarzen Aderlinien, die - hier in rötlichem Stuckmarmor - den Manganhäutchen im Adneter Marmor ähneln. Da sie jedoch auch im Kunstmarmor der in „grünlichem Umbra“³⁷⁰ gehaltenen Pilasterschäfte enthalten sind, könnte man von einer Akzentsetzung oder Dynamisierung der Marmorierungen durch den Künstler ausgehen. Zudem korrespondieren die schwarz-weißen Äderungen mit der Farbigkeit der Stuckverzierungen in Kombination mit den schwarzen Einrahmungen aus Stuckmarmor, die, wie auch in der Stiftskirche und im Marmorsaal, für starke Akzente sorgen. Eine 1911 aufgenommene Photographie der Südwand zeigt, dass ansonsten eher dezent mit Akzentsetzungen in Form von Stuckfassungen und Goldverzierungen umgegangen wurde (Abb. 60). Die nicht lackierten Fenster mit dünnen Stäben scheinen ebenfalls dem Originalzustand entsprochen zu haben.³⁷¹ Infolge wirtschaftlicher Nutzung als Schüttkasten waren große Teile der Kaiserstiege starker Beanspruchung ausgesetzt, was auch als Grund für die glanzlosen Stuckmarmoranteile der unteren Zone angeführt werden kann. Jedoch kann man auch die These aufstellen, Hoppel hätte das Polieren und Wachsen aus Zeit- und Kostengründen verabsäumt, um sich schneller den folgenden Arbeiten in der Bibliothek widmen zu können. Gerüchten zufolge haben aber dilettantische Restaurierungsversuche am Stuckmarmor durch Laien in den 1990er Jahren zu diesem glanzlosen Erscheinungsbild geführt.

Nach unserem Wissenstand scheint es nicht üblich gewesen zu sein, Stuckmarmor bei der künstlerischen Ausgestaltung von Kaiserstiegen einzusetzen. Ein frühes Beispiel für Stuckmarmor in einem Stiegenhaus ist die 1616 errichtete Kaisertreppe der Münchner Residenz, mit Pilastern und Säulen in rot-weißer Scheckung (Abb. 61). In den großen Stiften in unmittelbarer Umgebung von Altenburg zeigt sich

³⁷⁰ Gamerith 2008/3, S. 89.

³⁷¹ Vgl. Anmerkung aus Anmerkungsapparat der Bilddatenbank UNIDAM zum Titel/Werk: „Altenburg, Kaiserstiege, Südwand“ (Inventarnummer.: 157520, Fotothek, Interne ID: 177642).

jedoch ein reduzierter Umgang mit polychromer Wandgestaltung. In der etwa zeitgleich errichteten berühmten Kaiserstiege des Stiftes Göttweig etwa sind es Arkadenfelder und in Nischen gestellte Figuren (von Johann Georg Schmidt), welche in hellen Tönen die Wände gliedern (Abb. 62).³⁷² An die „rhythmisierte Blendgliederung“³⁷³ schließt die Quadraturzone des Deckenfreskos von Paul Troger an. Die Kaiserstiege des Stiftes Altenburg steht der des Stiftes Göttweig zwar in Größe nach, erfährt jedoch insofern eine Aufwertung, als das farbige Deckenbild um Stuck und farbigen Stuckmarmor der Wände ergänzt wurde. Durch den Einsatz von Farben und deren Verschränkung auf Wand und Decke ergibt sich in der Altenburger Hauptstiege eine geschlossene Raumwirkung.³⁷⁴ Besuchende werden gleichsam durch die abstrakten Formen der Marmorierungen, die die Farben des Freskos wieder aufnehmen, nach oben begleitet. Das Fresko selbst wirkt ebenfalls beim Emporsteigen auf die Gäste ein: „Das Hinaufsteigen wird von der Allegorie sukzessive kommentiert, die Gleichwertigkeit der zwei Treppenarme (die sich oben wieder vereinigen) wird zum Gleichnis für die Gleichwertigkeit von Tugenden und Wissenschaften als Weg zur Wahrheit.“³⁷⁵

5.4 Bibliothek des Stiftes Altenburg

„Herr P. Willibald war so gefällig, mich in die Bibliothek zu geleiten. Der Saal derselben ist wirklich prachtvoll, mit marmorirten Säulen und Gesimsen, unstreitig das Vorzüglichste im Stift [...]“³⁷⁶, schwärmt ein Besucher des 19. Jahrhunderts. Die vielfarbige Wandinstrumentierung wirkt umso unmittelbarer und intensiver auf die Betrachtenden ein, da die Bibliothek über einen Vorraum mit heller Wandgestaltung betreten wird.³⁷⁷

Erste Planungen zur Barockbibliothek des Stiftes Altenburg erfolgten kurz vor dem Jahre 1740 unter Abt Placidus Much, welcher den Architekten Joseph Munggenast beschäftigte. Nach dessen Ableben 1741 nahm sein Nachfolger Leopold Wißgrill³⁷⁸

³⁷² Vgl. Lorenz 1999/2, S. 270.

³⁷³ Lorenz 1999/2, S. 270.

³⁷⁴ Da das Trogerfresko des Marmorsaales von Stift Seitenstetten als ausdrücklich von Abt Placidus Much gewünschtes Vorbild für die Kaiserstiege diente, lohnt auch hierhin ein vergleichskritischer Blick.

³⁷⁵ Gamerith 2012, S. 116.

³⁷⁶ Krickel 1844, S. 89-91.

³⁷⁷ Sedlmayr 1940, S. 55; Mrazek sieht das Bildprogramm der beiden Räume aufeinander bezogen: In der Vorhalle die irdische Welt mit ihrem Wahrheitsanspruch und im Inneren der Bibliothek das geistige Pendant in Gestalt der „Divina Sapientia“, Mrazek 1963, S. 84.

³⁷⁸ Zu Leopold Wißgrill und Altenburg: Walter Winkler, Der Barockbaumeister Leopold Wißgrill, ein Mitarbeiter von Joseph Munggenast (1701-1770). Herkunft und Lehrjahre, in: Ralph Andraschek-Holzer

wohl keine eigenständigen Änderungen an den Plänen seines Vorgängers vor.³⁷⁹ Der von Norden nach Süden verlaufende Trakt wurde nach den genordeten „Marmornen Zimmern“ zur Komplettierung der repräsentativen Ostfassade in Angriff genommen. Der 48 Meter lange rechteckige Bibliothekssaal wird durch die Strukturierung der Decke und die Stellung der Säulen in fünf Raumkompartimente gegliedert (Abb. 63).³⁸⁰ Es ergeben sich drei Kuppelräume und zwei sie verbindende Raumeinheiten. Während die Kuppelräume Fenster enthalten, sind in die übrigen Raumeinheiten Bücherkästen in Nischen eingestellt. Der mittlere Raum wird von einer Längsovalkuppel überspannt, während der erste und letzte Kuppelraum im Norden und Süden mit einer Rundkuppel abgeschlossen wird. Zwischen diesen erfolgt eine Zäsur durch Tonnengewölbe mit Stuckdekoration. „Durch diese Anlage von drei selbständigen Kuppeljochen und zwei monumentalen und tiefen Tonnengewölben entfaltet sich ein vielschichtiger und erst im Durchschreiten wirklich erfahrbarer Raumeindruck, der eine ideale Grundlage für die plastische und malerische Ausstattung schuf.“³⁸¹

Abt Placidus Much schloss im April 1742 einen Vertrag mit dem Südtiroler Maler Paul Troger zur Freskierung der Kuppeln. Ebenfalls zur Dekoration herangezogen wurde unter anderen Johann Michael Flor, welcher sich für den Stuckdekor verantwortlich zeigt, den er 1742 und wohl auch im vorhergehenden Jahr anfertigte.³⁸² Zwei Abrechnungen geben Auskunft über die Arbeiten, darunter die vollplastisch gestalteten Sphingen und Pferde vor den Pendentifs der Hauptkuppel sowie Gewölbestuck und Dekor in den Fensternischen.³⁸³ Im Zusammenhang mit den Stuckmarmorarbeiten an den Wänden findet er in Dokumenten keine Erwähnung, diese sind Johann Georg Hoppel zuzuschreiben.³⁸⁴ Wenngleich die Arbeit Johann Georg Hoppels nicht dezidiert dokumentiert ist, besteht dennoch Grund zur Annahme, jener sei der ausführende Marmorierer gewesen, da er ja, wie bereits dargelegt, für die archivalisch fassbare Marmorierarbeit von Marmorzimmern, Kabinett und Prälaturfestsaal herangezogen wurde.

Benediktinerstift Altenburg 1144 – 1994, Augsburg 1994, S. 277-291; Walter Winkler, Neue Quellen zum Leben und Schaffen von Leopold Wißgrill (1701-1770), in: Das Waldviertel, Zeitschrift für Heimat- und Regionalkunde des Waldviertels und der Wachau, Bd. 12, Horn 1994, S. 267-277.

³⁷⁹ Gamerith 2011, S. 6.

³⁸⁰ Vgl. Tietze 1911/2, S. 309; Benesch 1990, S. 27; Telesko 2008, S. 112.

³⁸¹ Telesko 2008, S. 112.

³⁸² Werner 1994, S. 315.

³⁸³ Rechnungen s. Tietze 1911/2, S. 268, 269.

³⁸⁴ Werner 1994, S. 315.

In beinahe poetisch schwärmerischem Ton leitet Friedrich Endl seine Beschreibung des Bibliotheksraumes ein: „Vom zarten Weiß bis zum dunklen Schwarz [...], von duftigstem Rosa bis zur Bläue des Meeres, schließen die Farben in entzückendster Treue den Zauberkreis in dem wir bewundernd stehen.“³⁸⁵ Die Raumgliederung erfolgt durch stuckmarmorierte Pilaster und Säulen. Am eindringlichsten wirken dabei die Pilasterschäfte des Mittelraumes und die zwölf Säulenschäfte, welche sich in einem intensiven Blau verschiedenster Abstufungen präsentieren (Abb. 64). Dieser blaue Fond wird von großflächig angelegten Maserungen in Weiß leicht diagonal durchzogen. Schwarze „Fäden“ winden sich ebenso durch die Masse wie goldgelbe. Die goldenen Aderlinien ergeben sich aus einer Kombination von kleinen gelben Stuckmarmorkonglomeraten und Einschlüssen von Messingspänen.³⁸⁶ Ähnliche Effekte wandte schon Holzinger in der Dreifaltigkeitskirche von Stadl-Paura an. Hoppel dürfte von ihm Anregungen erhalten haben.³⁸⁷ Die Pilasterschäfte der übrigen Raumeinheiten hingegen sind mit Stuckmarmor aus einer Durchmischung von grauen Nuancen, grünlich-gelben Tönen und Flächen in Rosa gestaltet. Dicke braunrote Äderungen in Kombination mit Kräuselungen in Braunrot sorgen für eine zusätzliche Struktur. Alle Säulen sowie Pilaster besitzen einen rot-orangen Sockel, der von gräulich-weißroten Maserungen durchzogen ist. Kräftige Adern in Dunkelbraun und Schwarz, begleitet von zarten Weißlinien, drängen von den Sockelrändern durch den rötlichen Fond in Richtung Sockelmitte. Auch graue Konglomerate gesellen sich zu der breiig-klumpigen Masse aus rötlichen Tönen, Weiß und Schwarzbraun. Die Basen bestehen im Grundton aus einem satten Gelb, kombiniert mit orangen Tönungen und brekzienartigen Einschlüssen und zarten Linien in Weiß. Die gelben Basen verschränken sich koloristisch mit den vergoldeten Kapitellen, welche auf Säulen- und Pilasterschäften aufsitzen. Diese korinthischen Kapitelle tragen ein dreiteiliges Gebälk, dessen oberstes, ausschwingendes und profiliertes Kranzgesims den gesamten Raum durchläuft - wie ein roter Faden durchzieht das oszillierende Hauptgesims die Kuppelräume und verbindenden Raumeinheiten und vereinigt Säulen und Pilaster miteinander (vgl. Abb. 62). Die tief rotorange Masse dieses Kranzgesimses wird durchdrungen von schattierten Flächen in hellem Ziegelrot und Weiß, welche von dunkelbraunen und schwarzen zittrigen oder gedrungenen Äderungen begleitet werden. Stuckmarmor in ebendieser rötlichen Musterung wurde auch über die

³⁸⁵ Endl 1929, S. 22.

³⁸⁶ Neubarth 1995, S. 28, Abbildungsinformation; Werner 1994, S. 316.

³⁸⁷ Werner 1994, S. 316.

Fensterrahmungen, die Nischeneinfassungen der nord- und südseitigen Steilovalfenster sowie über das profilierte Hauptkuppelgesims gelegt (Abb. 65). Auf Letzterem heben sich grau-weiße Flächen stärker vom ziegelroten Fond ab. Dünne weiße Aderlinien passen sich den grau-weißen Bereichen in ihrer schrägen unregelmäßigen Form an. Dennoch sind die meisten hellen Flächen abrupt vom dunkleren Fond abgegrenzt. Gemäß dieser Beobachtungen fühlt man sich an die Gestaltung der Marmorierung in den Marmorzimmern erinnert. Über dem Kuppelring erstreckt sich die von Troger bemalte Hauptkuppelfläche, die eine „zentrale Weisheitsallegorie“³⁸⁸ zeigt. Im Oculus der längsovalen Hauptkuppel thront „Divina Sapientia“³⁸⁹ auf einer Wolke, während darunter, neuartig für eine Kuppeldarstellung, eine gemalte Architektur als Bühne für den Besuch der Königin von Saba bei Salomon, dem alttestamentarisch weisesten aller Könige, fungiert.³⁹⁰

Darunter wird der Mittelraum von vier einspringenden Säulen vor schräg gestellten Pilastern eingefasst und durch zwei Pilaster in drei Felder geteilt.³⁹¹ In den beiden äußeren Feldern befinden sich paarweise übereinander angeordnete Fenster mit ziegelrot marmorierter Rahmung (Abb. 66). Die Rahmung der beiden unteren Fenster besitzt zudem einen kleinen Sockel und über dem Segmentbogenabschluss und blauen Keilstein einen segmentbogig geschwungenen Sturz mit derselben gräulichen und grüngelben Musterung wie die Pilaster. Wie eben beschrieben sind auch die rechteckigen Fenster an den Stirnseiten dekoriert. Im Mittelraum ist zwischen den Fenstern eine schwarz gerahmte Segmentbogennische eingefügt, auf welcher ein reich gestalteter, ebenfalls gerahmter Volutenkartuschaufsatz mit Baldachinbekrönung und Draperie aus Stuck aufsitzt.³⁹² Über dem darüber verlaufenden Kranzgesims befindet sich zu jeder Seite je ein mit blauem Stuckmarmor gerahmtes Wandfeld, welches durch Lisenen gegliedert wird, die die unteren Pilaster in Gliederung und Farbe sowie Musterung fortsetzen. Der Mittelteil wird von einem „steilovalen“³⁹³ Fenster mit schwarz marmorierter profilierter Rahmung und üppiger Stuckverzierung eingenommen. Die in den flankierenden Seitenfeldern befindlichen eigentümlich aufgefächerten Palmetten sind mit schwarzem Stuckmarmor überzogen. Auf dem ausschwingenden Kranzgesims über den Ecksäulen stehen zwei „steigende“ Pferde und zwei Sphingen.

³⁸⁸ Telesko 2008, S. 115.

³⁸⁹ Telesko 2008, S. 115.

³⁹⁰ Möseneder 1999/2, S. 360; Telesko 2008, S. 115.

³⁹¹ Tietze 1911/2, S. 309.

³⁹² Tietze 1911/2, S. 309.

³⁹³ Tietze 1911/2, S. 309.

An den mittleren Hauptraum schließen im Norden und Süden tonnengewölbte Zwischenräume mit Stuckverzierung und Stuckmarmorrahmungen an: In beiden Tonnen wurde das Mittelfeld mit schwarzem Stuckmarmor gerahmt, welches im Norden Minerva und im Süden Herkules zeigt³⁹⁴ - beide als Verweis auf die traditionelle Weisheitssymbolik der griechisch-römischen Mythologie.³⁹⁵ Zartrosa-weißer Stuckmarmor fand bei den flachen Rahmungen der unregelmäßigen Felder mit stuckierten Emblemdarstellungen Verwendung. Die Ränder der Gurtbögen sind wieder in bläulichem Stuckmarmor gestaltet. Weiße Maserungen und schwarze Äderungen sind hier vertikal angeordnet, gelbe und goldschimmernde Einschlüsse wurden eingestreut. Nach den tonnengewölbten Zwischenräumen folgen die seitlichen Kuppelräume, die wie der Hauptraum von den blau marmorierten Ecksäulen begrenzt sind.³⁹⁶ Die beiden Wandseiten sind durch je einen Pilaster in zwei Fensterfelder geteilt. Solche Fensterfelder befinden sich auch an der südlichen Stirnwand, wo sich über einem kleinen Bücherkasten ein Gemälde befindet, das den zwölfjährigen Jesus im Tempel lehrend zeigt. An der gegenüberliegenden Seite ist ein Bildnis mit der Darstellung des Evangelisten Johannes in eine Rahmung aus Marmorstuck eingefügt: von lichtblauen, weiß durchwirkten Halbpilastern flankiert und über den Kämpfern und ausladender Deckplatte mit einem zu beiden Seiten eingerollten, oben geknickten und abgerundeten Sturzbalken in gräulichen Tönungen abgeschlossen.³⁹⁷ Anstelle des kleinen Bücherschranks an der Südseite ist an der Nordseite eine Tür angebracht, die ebenfalls von einer Rahmung aus Stuckmarmor umgeben ist: in gräulichen-blauen Nuancen, abgewechselt mit leicht grünlich-gelben Flächen, mit Einarbeitung kraftvoller dunkelbrauner Äderungen. Im Nord und Südraum ist über den aufwändig gerahmten Gemälden ein ovales Fenster mit graublauer Umrahmung in eine Nische eingefügt, welche eine reiche Verzierung aus Stuck, Vergoldungen und Stuckmarmor in Ziegelrot trägt. Auf den seitlichen Einfassungsvoluten sitzen allegorische Frauengestalten, hinter ihnen befinden sich schwarze Palmettenrocailles. Dieser Dekor wird überspannt von einem blaugrau marmorierten goldbesetzten Bogen und überschneidet sich an jenen beiden Schmalseiten wiederum mit je einem marmorierten Kuppelgesims, in welchem Violett singular auftritt (Abb. 67). Der tief violette Grundton wird von Schwaden in Weiß und Grau durchfahren. Zarte Aderlinien und „Pünktchen“ in Weiß lockern zudem

³⁹⁴ Telesko 2008, S. 117, 118.

³⁹⁵ Telesko 2008, S. 118.

³⁹⁶ Vgl. Tietze 1911/2, S. 310.

³⁹⁷ Tietze 1911/2, S. 311.

den violetten Fond auf. Darüber verknüpfte Paul Troger in den beiden äußeren Kuppeln die allegorischen Darstellungen der vier Fakultäten mit erklärenden terrestrischen Szenen (Abb. 68).³⁹⁸ Diese auf einem Landschaftsstreifen stattfindende „ikonographische Kommentierung“ von personifizierten Abstrakta auf Wolken ist neu, denn Troger stellte in den Stiftsbibliotheken Melk (1732) und Zwettl (1733) die „Göttliche Weisheit“ ohne irdische Szenen dar.³⁹⁹ Trotz Integration weltlicher Themen kommt jedoch auch in Altenburg der „göttlich inspirierten Weisheit“ eindeutig Vorrangstellung im Konzept zu.⁴⁰⁰ Der programmatische Weisheitsbegriff legt sich in der Altenburger Bibliothek über alle raumformenden Elemente, welche in dem durchdachten barocken Ensemble auch farblich aufeinander abgestimmt sind, mehr noch als in den vergleichbaren Stiftsbibliotheken von Melk und Zwettl, welche zudem einer anderen Raumform unterliegen. Den größten Impuls erhielt die Altenburger Bibliothek von einem Profanbau in Wien: die Wiener Hofbibliothek.

5.4.1 Bibliotheken im Vergleich

Zahlreiche Einflüsse der Wiener Hofbibliothek von Johann Bernhard Fischer von Erlach (mit Bauarbeiten ab 1723⁴⁰¹) wurden in der Altenburger Bibliothek verarbeitet, wie etwa die Dreiteiligkeit des Raumes. In der ursprünglichen Form bestand der Grundriss der Hofbibliothek aus einem langgestreckten Raum, der im Mittelteil durch ein quer zur Hauptachse stehenden steilovalen Kuppelsaal durchbrochen wird. Eine Vereinheitlichung des Innenraums wird durch ein Band von Regalen erzielt, die in ihrer Geschlossenheit die Wand bis zum Gewölbeansatz überziehen (Abb. 69). Das inhaltliche Konzept konzentriert sich auf die Figur Kaiser Karls VI., der als Apollo und Herkules, als Kunstmäzen und Kriegsheld in der Mitte des Saales präsentiert wird.⁴⁰² Freisäulen und Kolossalpilaster in zarten Beigetönen sind zurückhaltend und funktionell eingesetzt⁴⁰³, während in Altenburg die Säulen wie Dekor⁴⁰⁴ jederzeit entfernbar in den Raum gestellt sind und lediglich „durch ihre konvergierende Anordnung die Position

³⁹⁸ Telesko 2008, S. 112, 115.

³⁹⁹ Telesko 2008, S. 115.

⁴⁰⁰ Telesko 2008, S. 117.

⁴⁰¹ Brucher 1983, S. 185.

⁴⁰² Vgl. Gamerith 2011, S. 10.

⁴⁰³ Die Säulen unterteilen die Säle nach dem Proportionsgesetz des Goldenen Schnitts. Ihre Gruppierung in Kolonnadenstellung mit Überleitung des Gebälks zum Gewölbe durch eine Lünette, erinnert an die Galeria Colonna in Rom: Brucher 1983, S. 186.

⁴⁰⁴ Feuchtmüller 1963, S. 25; vgl. auch Wagner 1940.

der Kuppeln anzeigen.“⁴⁰⁵ Vergleichbar mit der Baukunst Matthias Steinls tragen sie nicht die Architektur, sondern sind „Podeste der Plastiken“.⁴⁰⁶ Rupert Feuchtmüller bezeichnet Fischer von Erlachs Hofbibliothek als ein „dynamisches Erlebnis architektonischer Grundformen, im Gegensatz zu der „farbig optischen Variation“ in Altenburg, das durch den Wechsel von stuckierter Tonne und freskierter Kuppel erreicht wird.⁴⁰⁷ Außerdem sind einzelne Architekturelemente in Altenburg stärker voneinander getrennt, was etwa an den über Gesimsen sitzenden Kuppeln zu bemerken ist. Eine stärkere Vereinheitlichung des Raumes erfolgt mittels zusammenfassenden Hauptgesimses, während die räumliche Einheit in der Wiener Hofbibliothek vor allem aus der dichten Aneinanderreihung von Bücherregalen resultiert, die in Altenburg in der optischen Wirkung eine untergeordnete Rolle spielen.⁴⁰⁸ In der Hofbibliothek gibt es eine Emporengalerie, die in Altenburg überraschenderweise nicht verwirklicht wurde, obwohl sie auch in konventionellen Klosterbibliotheken der Zeit nicht fehlt.⁴⁰⁹ Altenburg tritt mit der Hofbibliothek in ein dialektisches Verhältnis, wobei die Altenburger Bibliothek sich stärker auf die theologische Antikenlehre stützt.

Es war zudem österreichischer Usus, Klosterbibliotheken als einen weiträumigen und einheitlichen Saalbau zu errichten, wie dies die Stifte Melk und Zwettl exemplarisch vorführen. Die Wände der Bibliothek des Stiftes Melk werden eingenommen von Regalen aus intarsiertem Holz und einer umlaufenden Galerie mit zierlichen Gittern auf Volutenkonsolen (Abb. 70). Die Bibliotheksregale reichen bis zum Kranzgesims und lassen im Unter- und Obergeschoss Fenster und an den Schmalseiten im Untergeschoss je eine Nische mit segmentbogigem Gewändeportal aus Marmor frei.⁴¹⁰ Das hellrosaviolette Kolorit der Portalrahmung kehrt im Deckengemälde Trogers wieder, beispielsweise im dramatisch aufgebauchten Umhang der auf Wolken sitzenden göttlichen Weisheit. Eine offensichtliche Farbverschränkung ist ansonsten aufgrund der Präsenz der dunkelbraunen Holzbücherkästen nicht gegeben. In Raumdimension und Programm der Deckenmalerei stellt die Bibliothek ein Pendant zum Marmorsaal her.⁴¹¹

⁴⁰⁵ Brucher 1983, S. 251.

⁴⁰⁶ Feuchtmüller 1963, S. 25.

⁴⁰⁷ Feuchtmüller 1963, S. 25.

⁴⁰⁸ Gamerith 2011, S. 11.

⁴⁰⁹ Gamerith 2011, S. 11.

⁴¹⁰ Aichinger-Rosenberger 2003, S. 1408.

⁴¹¹ Aichinger-Rosenberger 2003, S. 1408.

Beide sind durch das Bildprogramm, wie es in den Fresken Paul Trogers abzulesen ist, auf die Person des Kaisers ausgerichtet.⁴¹²

In der Bibliothek des Stiftes Zwettl ergibt sich ein ähnlicher, wenngleich weniger „planer“ und luftiger Eindruck als in der Bibliothek des Stiftes Melk.⁴¹³ Ein Vor- und Zurückschwingen der Wände erfolgt in der ebenfalls mit Büchernischen im Ober- und Untergeschoss ummantelten Zwettler Bibliothek durch Fensternischen und Pfeiler respektive Repositorien (Abb. 71).⁴¹⁴ Wie in Altenburg wurde der Bau 1730-1732 vom Baumeister Joseph Munggenast ausgeführt, zeigt jedoch statt eines langen überkuppelten Saales mit Höhenzug, der vorwiegend der Repräsentation diente, einen Arbeitsraum mit Stichkappen und darüber zwischen Gurtbögen einzelne Platzelgewölbe, die alle zusammen tonnenartig verschliffen wirken.⁴¹⁵ Zwischen den Gewölbemalereien von Paul Troger aus dem Jahr 1732, die in Abschnitten nacheinander gelesen werden können, sind die weißen Gewölbeflächen der Gurte gespannt, welche eine beige getönte Stuckdekoration tragen.⁴¹⁶ Stuckmarmor wird sparsam als Stuckmarmorintarsien in den Laibungen der Fensternischen und um die Türen des unteren Geschosses eingesetzt. Die Paneele der Fensterlaibungen der Emporengalerie sind gemalt. Die Stuckmarmorierungen sind Arbeiten Balthasar Hagenmüllers, der seine Lohnausbezahlung schriftlich darlegte: „Anno 1733 vor marmorirung der wänd oder mair neben denen fenstern in der neuen bibliothec 270 fl. [...]“⁴¹⁷. In der typischen Manier Hagenmüllers wurde der Stuckmarmor kleinteilig gerissen und in bewegter Struktur vermengt. Rote, gelbe, grüne, sowie graue Farbflächen sind zu ornamental gestalteten Paneelen zusammengesetzt (Abb. 72). Die bunten (aufgrund der etwas „rauchigen“ Vermischung in der Intensität etwas abgeschwächten) Paneele vor weißer Wand sorgen für dezente Farbakzente im Raum, der in der unteren Zone von den durch die Bücherrücken gemusterte braune Bücherkästen dominiert wird.⁴¹⁸ In Altenburg treten die buntfarbigen Architekturelemente in den Vordergrund, während die Büchernischen als reine Akzente auf die Funktion des Raumes verweisen. Anhand dieses Vergleichs ist eine unterschiedliche Auffassung von Wissenschaft und Bibliothek

⁴¹² Brucher 1983, S. 219.

⁴¹³ Kubes 1979, S. 90, 91.

⁴¹⁴ Kubes 1979, S. 90.

⁴¹⁵ Kubes 1979, S. 91.

⁴¹⁶ Kubes 1979, S. 91.

⁴¹⁷ Buberl 1940, S. 355.

⁴¹⁸ Vgl. Kubes 1979, S. 91.

nicht zuletzt der Bauherren selbst erkennbar.⁴¹⁹ Hanna Egger bezeichnet die Altenburger Bibliothek als „Ort der Meditation“, da das komplexe Programm der architektonischen, plastischen, malerischen Gestaltung das in den Büchern verwahrte Wissen übersteigt. Die Tatsache, dass in der Altenburger Bibliothek ein Vierteljahrhundert nach der Fertigstellung keine Bücher eingestellt waren und sie daher nicht als Bibliothek genutzt wurde, spricht außerdem für die Dominanz der dargestellten Inhalte und raumgestaltenden Mittel, im Gegensatz zum Wesen der Bücher.⁴²⁰

5.4.2 Fazit

Die Besonderheit der Altenburger Stiftsbibliothek liegt also darin begründet, dass Farbe als Gestaltungsmittel nicht mehr nur in den Deckengemälden verstärkt Akzente setzt, sondern auch die architektonischen Glieder des Raumes einschließt. Zugleich wird ein Zurückdrängen der braunen Holzbücherregale durch Einstellen in Nischen bewirkt und somit der sakrale Charakter des Raumes gesteigert.⁴²¹ Der überkuppelte Riesensaal erinnert an einen feierlichen Kirchenraum.⁴²² Dieser Eindruck wird durch Zitate der Stiftskirchenarchitektur verstärkt, wie etwa die hochovalen Ochsenaugen an den Stirnseiten, die Kombination von runden und ovalen Kuppelformen und das wie ein Hochaltarbild wirkende Gemälde mit aufwändiger Rahmung an der Stirnseite.⁴²³ Aufgrund vielfarbiger stuckmarmorierter Architekturelemente ergibt sich ein luftiger und einheitlich gestalteter „Farbraum“.⁴²⁴ Es treten bislang unbekannte Farbkombinationen in ungeahnter Intensität auf, die für Sedlmayr gar utopisch erscheinen: „Rote Gebälke und blaue Säulen, das ist beinahe so ‚unrealistisch‘ wie blaue Bäume und roter Himmel.“⁴²⁵ Er konstatiert, dass die Farben nicht als Körperfarben, sondern als freie Farben aufzufassen sind. Demnach sehen wir nicht „gefärbte Säulen, sondern Säulen [...] aus farbiger Substanz“⁴²⁶. Durch die Verwendung ähnlicher Farbtönungen im gesamten Raum ergeben sich „farbrhythmische Akzente“, die zwischen den Deckenfresken und der architektonischen Instrumentierung raffiniert eingesetzt sind.⁴²⁷ Die vermutlich auffälligste Verschränkung einzelner Farbtöne betrifft

⁴¹⁹ Kubes 1979, S. 91.

⁴²⁰ Gamerith 2011, S. 11.

⁴²¹ Gamerith 2011, S. 11.

⁴²² Mrazek 1963, S. 83.

⁴²³ Vgl. Gamerith 2011, S. 9.

⁴²⁴ Telesko 2008, S. 118.

⁴²⁵ Sedlmayr 1930, S. 55.

⁴²⁶ Sedlmayr 1930, S. 55.

⁴²⁷ Telesko 2008, S. 118.

Reminiszenzen des intensiven Blaus der Malereien Trogers in den raumgliedernden marmorierten Freisäulen.⁴²⁸ Neben einer koloristischen Verzahnung von Wandgliederungselementen und Darstellungen der Decke lässt sich ein dem ganzen Saal zugrundeliegender ikonologischer Charakter feststellen, der bereits auf die Raumdisposition zutrifft.⁴²⁹ Die inhaltliche Aufladung raumgestalterischer Mittel wird von Andreas Gamerith wie folgt zusammenfasst: Die Stuckdekoration nimmt Bezug auf die Weisheit der Natur und des Menschen. Die Lünettenfresken setzen die Entwicklung der Wissenschaft dem Fortschreiten der Offenbarung Gottes an den Menschen entgegen. Die vier Ölgemälde in den Mittelachsen repräsentieren das Wort Gottes und seine erleuchtende Wirkung. Die Deckengemälde versinnbildlichen die göttliche Weisheit, die nicht wie in Zwettl um die vier Tugenden, sondern um die vier Fakultäten ergänzt wird.⁴³⁰ Anders ausgedrückt, könnte man nun behaupten die Ausstattung sei ein Chiffre für das Chaotische in der Welt, welches erst durch das Wirken der Menschen unter Einfluss der Offenbarung zur Ordnung gelangt. Das Ungestaltete ist demnach vor der Leitfigur der Offenbarung zu erleben und gelangt erst unter dem Eindruck der menschlichen Schöpferkraft zur Gestalt.

Bei einer Aufzählung einzelner Ausstattungselemente zur Veranschaulichung „korrespondierender Schichten“⁴³¹ im Ausstattungsprogramm darf die Bedeutung des Stuckmarmors nicht übergangen werden. Das rot marmorierte Hauptgesims fasst den Raum optisch zusammen; gemäß Farbe und Musterung zitierte man erneut Adneter Marmor, während der Stuckmarmor in den Freisäulen in Textur und blauer Farbigeit dem, in der Natur aus mehreren Mineralien zusammengesetzten den Gesteinen zugeordneten Lapislazuli ähnelt.⁴³² Durch den Einsatz von goldglänzenden Messingspänen und Gelb simulierte man in den Altenburger Bibliothekssäulen gar die dem Stein eigenen Pyrit-Adern und Tupfen, die weit bis ins 18. Jahrhundert fälschlicherweise für Gold gehalten wurden⁴³³:

„Lapis Lazuli, teutsch Asurstein, Lasurstein. ist ein Stein von unterschiedener Gestalt und Grösse, dunckel, schwer, blau, oder wie Kornblumen gefärbet, mit untermischten

⁴²⁸ Telesko 2008, S. 118.

⁴²⁹ Gamerith 2011, S. 11.

⁴³⁰ Gamerith 2011, S. 12.

⁴³¹ Gamerith 2011, S. 12.

⁴³² Vgl. Gamerith 2011, S. 26; Shilk 2010, V.: „Der Name stammt aus dem Arabisch-Lateinischen und bedeutet blauer Stein. Es handelt sich um ein Gemisch aus Lasurit und anderen Materialien (Augit, Calcit, Diopsod, Entstatit, Glimmer, Hauyn, Hornblende, Nosean, Pyrit) zu sehr unterschiedlichen Anteilen und zählt deshalb zu den Gesteinen.“

⁴³³ Schiebl 1979/2, S. 67.

*Gestein oder Berg, und einigen Gold- und Kupferfüncklein durchworffen. Er findet sich in Indien und Persien in den Steinbrüchen, so soll er auch aus Goldbergwerken gezogen werden.*⁴³⁴

Vorwiegend im Norden Afghanistans abgebaut und über See nach Europa eingeschifft, galt echter Lapislazuli als teures und überaus wertvolles Material, welches sich im 17. und 18. Jahrhundert im Kunsthandwerk großer Beliebtheit erfreute.⁴³⁵ Bereits in der Antike wurde dem Lapislazuli eine magisch-medizinische Bedeutung zugewiesen und er wurde als Schutzstein angesehen, der für Weisheit Sorge. Der Weisheitsbegriff, der mit dem Stein in Verbindung gebracht wurde, wirkt im Zusammenhang mit der Altenburger Bibliothek als „Tempel der Weisheit“⁴³⁶ besonders stimmig. Für eine tatsächliche Bekräftigung eines solchen Zusammenhangs fehlt jedoch die Quellengrundlage. Die Ikonologie des Materials verknüpfte sich häufig mit Farbe als charakteristische und symbolstiftende Eigenschaft.⁴³⁷ In diesem Fall ist es die Farbe Blau, welche traditionell als Symbol für alles Spirituelle gilt.⁴³⁸ „Das Blau, Symbol der Wahrheit und der Ewigkeit Gottes (denn was wahr ist, ist ewig), wird immer das Zeichen der menschlichen Unsterblichkeit bleiben.“⁴³⁹ Inwieweit auch das Material Gold (für welches Pyrit gehalten wurde) in Bedeutungszusammenhang damit steht, ist unklar. Jedenfalls finden sich in der Bibel, in Bibelkommentaren der Kirchenväter und in großen Enzyklopädien Vergleiche von Gold mit Weisheit.⁴⁴⁰

Lapislazuli diente seit jeher als Rohstoff für die echte Ultramarinfarbe, deren Preis mit dem von Gold vergleichbar war.⁴⁴¹ Einige Zeit vermutete man fälschlicherweise die Verwendung echten Ultramarins als Pigment für die Altenburger Säulenschäfte.⁴⁴² Diese Theorie ist jedoch nicht haltbar. Man griff traditionellerweise speziell in der Fassmalerei aus Kostengründen zu Smalteblau und ab dem 18.

⁴³⁴ Nicolas Lemery, Vollständiges Materialienlexikon, Leipzig 1721, Sp. 160, zitiert bei Schießl 1979, S. 67.

⁴³⁵ Schießl 1979/2, S. 67.

⁴³⁶ Egger 1981, S. 75; Telesko 2008, S. 112, Überschrift.

⁴³⁷ Raff 2008, S. 60.

⁴³⁸ Biedermann 1989, S. 63.

⁴³⁹ Frédéric Portal, Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen âge, et les temps modernes, Paris 1837, zitiert bei: Biedermann 1989, S. 63.

⁴⁴⁰ Raff 2008, S. 95. Zu Bibelstellen etc. s. Raff 2008, S. 95, Anm. 243, 244, 245.

⁴⁴¹ Schießl 1979/2, S. 67: Natürlicher Lapislazuli fand bei barocker Kleinkunst, aber auch in großen römischen Altarbauten Verwendung (z.B. Ignatiusaltar in Gesù, Capella Paolina in Santa Maria Maggiore).

⁴⁴² Gamerith 2010, S. 25.

Jahrhundert zu Berlinerblau.⁴⁴³ Diese Blaupigmente wären demnach auch in der Altenburger Stuckmarmorasse zu erwarten.⁴⁴⁴ In zeitgenössischen Malerbüchern wird die Fastechnik „Lapislazuli-Arth“ erwähnt.⁴⁴⁵ Das Blau des Steins wurde dabei mit „Lasur oder Smalte“ erzielt.⁴⁴⁶ Die Wirkung goldfarbener Pyrit-Einschlüsse hingegen erreichte man mit Pudergold, Blattgold oder ähnlich farbigen Metallen. Oftmals bediente man sich der Fassweise auf „Lapislazuli-Arth“ auf Säulen oder Tabernakelbauten der Altäre, aber auch in Figurennischen.⁴⁴⁷ Im Stiftsarchiv Altenburg befindet sich ein Kontrakt zwischen Abt Maurus Boxler und dem Maler Johann Holland aus Horn vom 26. April 1669, der sich auf die Fassung mehrere Altäre in der Pfarrkirche in St. Marein bezieht: „[...] *die Saulen liechtblau mit Goldt lauffenden Adern auf Lapislaseri Arth* [...]“.⁴⁴⁸ Es hatte demzufolge bereits einen Altenburger Abt gegeben, der Säulen mit Lapislazuli Wirkung bei einem Künstler in Auftrag gab. Anhand des Zitats wird außerdem deutlich, dass die Vorstellung mit dem natürlichen Rohstoff zwar konform ging - „Lapislazuli ist ein in kleineren Dimensionen auffindbarer Halbedelstein von größerer Härte, leuchtend blau, von goldfarbenen Adern und Flecken durchzogen“⁴⁴⁹ - mit der Formulierung „*Lapislaseri Arth*“ ist jedoch ein besonderes Nachahmungsprinzip definiert. Zwar ahmte man Lapislazuli auch wegen der hohen Beschaffungskosten und der zu verwendenden Dimensionen nach, suchte ihn aber hauptsächlich wegen des wertvollen Charakters, der „einer optischen Qualität der Farbigkeit und des Glanzes entspringt“⁴⁵⁰, zu „verbildlichen“, was nichts mit dem „Vortäuschen von Gestein“ zu tun hat.⁴⁵¹ Es geht demnach nicht um eine Imitation eines natürlichen Steins oder Marmors, der seine Aderstrukturen etwa nur zufällig im bearbeiteten Stück offenbart, sondern um ein Ideal, das das natürliche Material zuweilen übertrifft. Mit den Worten „Lapislazuli Art“ formulierte man also die erstrebte Erscheinungsweise, deren „Vollkommenheit [...] in der Künstlichkeit liegt“⁴⁵². Eine Unterscheidung zwischen „echten“ und „imitierten“ Werkstoffen wurde erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Aspekt der „Materialehrlichkeit“ getroffen, zugleich

⁴⁴³ Schießl 1979/2, S. 67; laut Koller spielte Indigo in der Marmorimitation als Stuckmarmor eine bedeutende Rolle, jedoch wurden Bleicheffekte in vielen Raumdekorationen unterschätzt: Koller 1995, S. 60.

⁴⁴⁴ Nach Rücksprache mit dem Restaurator Thomas Mahr.

⁴⁴⁵ Schießl 1979/2, S. 67, Anm. 334.

⁴⁴⁶ Schießl 1979/2, S. 67.

⁴⁴⁷ Schießl 1979/2, S. 67.

⁴⁴⁸ Tietze 1911, S. 403-404.

⁴⁴⁹ Schießl 1979/2, S. 68.

⁴⁵⁰ Schießl 1979/2, S. 68.

⁴⁵¹ Vgl. Schießl 1979/1, S. 56; Schießl 1979/2, S. 68.

⁴⁵² Schießl 1979/1, S. 56.

wurde aber auch Kritik an diesen „Imitationen“ geübt.⁴⁵³ Denn statt etwa eine Säule hölzern oder mit Ziegeln im Rohzustand zu belassen, verkleidete man diese mit Marmor oder Stuckmarmor, um bestimmte Effekte zu erzielen und eine Bedeutung zu generieren, wofür mit der Gestaltung von Marmorierung durch Stuckmarmor eine Technik zur Verfügung steht, die den Künstlern die Möglichkeit gibt, das angestrebte Material zu übertreffen: im Bandmann'schen Sinne als „Überwindung des Materials“, gleichsam als Sublimierung.⁴⁵⁴ Dieses Phänomen kann anhand der Freisäulen der Bibliothek hervorragend exemplarisch vorgeführt werden. Die blauen Schäfte werden von großen wolkenähnlichen Bahnen - entsprechend des Calcits in echtem Lapislazuli - diagonal durchzogen. Diese die Schäfte zart durchwirkenden Weißflächen verhalten sich asymmetrisch zu jenen der gegenüberliegenden Säulenschäfte. Dieses Phänomen ist auch an den Halbpilastern des Gemäldes im Süden zu beobachten und am deutlichsten an den vier Säulen des Mittelraumes auszumachen: Die weiße Maserung des nördlichen linken Säulenschafes befindet sich eher mittig und könnte in Form und Größe der gegenüberliegenden Säule eingepasst werden, denn dort befinden sich die weißen Flächen im oberen und unteren Bereich des Schafes. Bei den beiden südlicheren Säulen verhält es sich genau umgekehrt. Dieser Kunstgriff bewirkt eine Rhythmisierung des Raumes und vermag überdies das Prinzip des Vor- und Zurückschwingens zu unterstreichen. Der Umstand, dass das Blau der Säulenschäfte in den äußeren Kuppeljochen eine hellere Graduierung erfährt, hat eine Zentrierung des überkuppelten Hauptraumes zur Folge und ergibt zudem eine perspektivische Wirkung, nämlich den Anschein einer größeren Weite des Raumes.⁴⁵⁵ Schon in der Wiener Jesuitenkirche lässt sich - obwohl Longitudinalbau - eine optische Zentrierung des Raumes durch das Variieren der mit Stuckmarmor überzogenen Säulenpaare (gedrehte und gerade Säulen im Rhythmus a-b-b-a) feststellen.⁴⁵⁶ Mittels unterschiedlichem Kolorit der Säulen wird eine vermeintliche Zentralisierung, trotz tatsächlichen Langhaus, unterstützt.⁴⁵⁷ Diese zentralisierende Tendenz findet sodann in der Gewölbegestalt ihre Entsprechung.⁴⁵⁸ In Altenburg langt die Mittelkuppel neben den schräg in den Raum gestellten, in der Gestaltung rhythmisierenden und bewegten Säulen auch durch das Bildprogramm Trogers ein wichtiges Zentrum, welches

⁴⁵³ Raff 2008, S. 192.

⁴⁵⁴ Bandmann 1969, S. 75.

⁴⁵⁵ Dankenswerter Hinweis von Werner Kitlitschka; Gamerith 2011, S. 26.

⁴⁵⁶ Knall-Brskovsky 1987, S. 161.

⁴⁵⁷ Vgl. Knall-Brskovsky 1987, S. 161.

⁴⁵⁸ Knall-Brskovsky 1987, S. 161.

schrittweise über die Programme der äußeren Kuppeln und Quertonnen erfahrbar gemacht wird.⁴⁵⁹

Der hellere Ton der Säulen in den äußeren Kuppelräumen erweckt den Eindruck „reineren“ Blaus. Im alten Ägypten etwa wurde Lapislazuli aufgrund seiner Farbe als Himmelsstein gesehen,⁴⁶⁰ sicherlich auch den Nachthimmel symbolisierend, wobei die Pyrit-Einschlüsse die Sterne darstellten.⁴⁶¹ Ob diese Verknüpfung auch im österreichischen Barock getroffen wurde, kann nicht konkret historisch bewiesen werden. Legte man diese Deutung auf die Säulen der Altenburger Bibliothek um, so würden die Säulen der äußeren Kuppeljoche an einen Tageshimmel erinnern, während die vier mittleren Säulen das nächtliche Firmament symbolisierten, wodurch das Himmlische und Göttliche ein weiteres Mal angesprochen wäre und die himmlische Sphäre in den Raum transferiert würde. Es ergäbe sich eine Verschränkung mit der gemalten Personifikation der „Göttlichen Weisheit“ im Himmelsausblick der Hauptkuppel mit den Säulen des Raumes, welche auf den vieldeutigen Lapislazuli abzielen. Dies würde jedoch der zeitgenössischen Auffassung widersprechen, dass *„die weltlichen (Themen) unten im Raume, auf der Erde, und die geistlichen oben, im Himmel, dargestellt werden.“*⁴⁶² In der Altenburger Bibliothek ergibt sich schon allein durch das Transferieren terrestrischer Szenen an die Kuppeldecke ein Verschwimmen dieser Grenzen. Sedlmayr spricht sogar von „frei in der Luft schwebenden Gebälken“, begünstigt durch das „körperhafte Rot“ über den luftig blauen Säulen.⁴⁶³ Generell handelt es sich um ein ausgeklügeltes Zusammenspiel aller raumgestaltenden Elemente in Inhalt und Farbe. Dass die Säulen funktionell unabhängig im Raum stehen und in ihrer Farbigkeit „von innen heraus leuchten“⁴⁶⁴, sieht Günter Brucher als Indiz für die malerische Auffassung im Spätwerk Munggenasts. Inwieweit der Architekt für die Farbgebung verantwortlich war, lässt sich nicht klären, auch Vergleiche mit verwandten Werken Munggenasts geben darüber unzureichend Auskunft.⁴⁶⁵ Dennoch ist eine Vervollständigung seines künstlerischen Konzepts mittels plastischer Ausgestaltung und Farbigkeit zu bemerken.⁴⁶⁶ Brucher spricht wiederum von einer „Tendenz zur

⁴⁵⁹ Vgl. Egger 1981, S. 74.

⁴⁶⁰ Schilk 2010, S. 126.

⁴⁶¹ Schilk 2010, S. 126.

⁴⁶² Gérard de Lairese, Grosses Mahler-Buch etc., Nürnberg 1728, T, II, Buch 9, S. 144ff., zitiert bei: Bandmann 1969, S. 79.

⁴⁶³ Sedlmayr 1930, S. 56.

⁴⁶⁴ Sedlmayr 1930, S. 55.

⁴⁶⁵ Vgl. Sedlmayr 1930, S. 56.

⁴⁶⁶ Feuchtmüller 1963, S. 25.

Umsetzung von Architektur in Farbe“, die speziell in der Altenburger Bibliothek vorherrsche.⁴⁶⁷ Der koloristische Grundtenor aus dem Akkord von Gelb-Rot-Blau erinnert an die Stiftskirche, wo diese der Harmonie verpflichtete klassischen „Trias“ möglicherweise stark von der Mitentscheidung des Bauherrn geprägt ist.⁴⁶⁸ Auch an die Mitsprache Paul Trogers ist zu denken, wie ein bereits zitierter Vertrag aus dem Brixener Dom gezeigt hat. Die Einflussnahme des Marmoristen Johann Georg Hoppel ist in der Literatur bislang vollständig ausgeklammert worden. Dabei bewies er bereits Farb- und Formempfinden in den übrigen Räumen, die mit Stuckmarmor ausgestattet wurden, und besonders in der Bibliothek zeigte er besondere Kunstfertigkeiten, wie das Einarbeiten von Messingbeschlägen in die Stuckmarmor­masse. Da Materialkunde Bestandteil der handwerklichen Ausbildung von Künstlern war⁴⁶⁹, ist nicht auszuschließen, dass auch Hoppel von bestimmten Materialien Kenntnis besaß. Schon in der Stiftskirche räumte Jakob Werner dem Stuckateur und Marmorierer Franz Joseph Ignaz Holzinger, aus dessen Werkstatt Hoppel stammt, große Einflussnahme auf Farbgebung des Stuckmarmors ein, die ja letztendlich entscheidend für den Raumeindruck ist.⁴⁷⁰ Es bedarf einer Aufwertung der Rolle der Marmorierer, die bisher als bloß ausführende Organe betrachtet wurden. Zumindest eine enge Zusammenarbeit mit Auftraggeber und den planenden und ausführenden Kräften ist erforderlich, um solch stimmige Innenraumausstattung, wie sie in Altenburg besteht, erzielen zu können.

⁴⁶⁷ Brucher 1983, S. 250.

⁴⁶⁸ Vgl. Konzept der Stiftskirche Gamerith 2008, S. 236, 239; Gamerith 2012, S. 45, 49.

⁴⁶⁹ Bandmann 1969, S. 75.

⁴⁷⁰ Werner 1994, S. 308.

6 Schlussbetrachtung und Ausblick

Marmorierung als gestalterisches Mittel in der Kunst besitzt eine lange Tradition. Mit der relativ jungen Technik des Stuckmarmorierens entstand erstmals ein geeignetes Verfahren, um mit vollvolumiger Masse eine Marmorierung zu erzeugen, die sich in auch in materieller Beschaffenheit an die Naturmarmors oder Natursteins anlehnt. Die Marmorierer bewegten sich dabei stets zwischen Zufälligkeit und konzeptueller Ausführung. Mit vorwiegendem Einsatz in der Barockzeit des 17. Jahrhunderts bis Mitte des 18. Jahrhundert war auch die Gestaltung des Stuckmarmors dem Zeitgeschmack unterworfen. Anfänglich stand die tatsächliche Imitation von Naturmaterial im Vordergrund, wobei man schon bald die Vielfältigkeit des Stuckmarmors zu nutzen wusste.

Letzteres ist in Stift Altenburg zu beobachten, dessen Stuckmarmorausstattungen im Zuge der Barockisierung der Klosteranlage in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschaffen wurden. Die Abhandlung einzelner stuckmarmorierter Räume wurde in einzelne Kapitel unterteilt, welche zugleich als Teilfragen zu verstehen sind, die letztendlich zu Ergebnissen in der Frage nach der Autonomie von Stuckmarmor führten. Es stellte sich heraus, dass der Stuckateur und Marmorierer Joseph Ignaz Holzinger mit seiner Werkstatt in der Stiftskirche mit dem farbigen Stuckmarmor einen wichtigen Beitrag zu der Gestaltung des Raumes beitrug und somit der wenig „plastischen“ Architektur einen bildhaften Charakter verlieh. Farbige Marmorierungen sind für die Bauten Joseph Munggenasts von bedeutender Wirkung, da sie eine raumbildende Funktion innehaben und als unverzichtbare Wandinstrumentierung für die eher zurückhaltende Raumschale fungieren. Mit der Wiener Jesuitenkirche setzte erstmals eine ganzheitliche Gestaltung einzelner architekturgliedernder Elemente mit Stuckmarmor ein; wenig später entstandene Kirchen folgten diesem Vorbild. Es ist demnach nicht nur die Munggenast'sche Kirche in Altenburg, in der von dessen farbigen Wirkung Gebrauch gemacht wurde. In Altenburg jedoch wird der Einsatz von Kunstmarmorierung selbst als malerische Wandinstrumentierung verstanden. Dem Stuckmarmor kommt demnach wichtige raumbildende und raumgestaltende Funktion zu, die vor allem durch Farben und Glanz zum Ausdruck gelangt. Eine Geschlossenheit des Raumes wird zudem in Altenburg, wie auch in anderen Klosterkirchen, durch eine koloristische Verschränkung von Deckenfresken und polychromen Architekturgliedern

erzielt. Ein solches Wechselspiel wurde anhand des Marmorsaales von Altenburg im Vergleich mit anderen Marmorsälen bewiesen.

Die Farbigkeit und Struktur des Kunstmarmors wurde auch in Hinblick auf die Ikonographie des Raumes untersucht. Hier konnte man einerseits feststellen, dass im Sinne der barocken Kunsttheorie alle raumgestaltenden Elemente aufeinander abgestimmt sind, andererseits zeichneten sich eben im Vergleich mit dem Stuckmarmor anderer Marmorsäle unterschiedliche Strukturen ab, welche einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zugeschrieben werden können, obwohl etwa eine farbige Übereinstimmungen aller untersuchten Marmorsäle zu bemerken war. In Bezug auf den Melker Marmorsaal war auch erstmals zu bemerken, dass dem Stuckmarmor eine höhere Bedeutungsebene zugeordnet war, die sich in Farbe und Textur äußerte. Die Altenburger Bibliothek veranschaulicht ebenfalls dieses Phänomen in einer neuen Eindringlichkeit. Dort zeigt sich auch die beabsichtigte Künstlichkeit, um das Naturmaterial, von dem ausgegangen wurde zu idealisieren respektive zu übertreffen, damit man im Rauminnen bestimmte Akzente setzen konnte.

Wie hoch Ausführungen in Stuckmarmor zu jener Zeit geschätzt wurden, wird in Bezug auf die „Marmornen Kabinette“ und Marmorzimmer deutlich, deren Bedeutung für den Bauherren aufgrund der Stuckmarmorgestaltung offensichtlich wurden. In den Altenburger Marmorzimmern war es zudem möglich, unabhängig von Freskenausstattungen fantasiereiche Varianten des Stuckmarmors zu kreieren. Der Stuckmarmor tritt bei den untersuchten Räumlichkeiten als mehr als nur bloße Ausschmückung auf, da er für sich spricht, indem er selbst bildhafte Qualitäten entwickelt. Marmorierer bewegten sich zwischen auferlegten Vorgaben und Eigenständigkeit, zwischen Zufall und durchdachter Legung. Da auch verschiedene Stile und Farbgebung unterschiedlicher Künstler festgestellt und konzeptuelle Tendenzen und Phänomene erforscht wurden, kann gefolgert werden, dass die Technik in Stuckmarmor als Kunstform Autonomie besitzt und mehr darstellt als bloßes Handwerk, dem diese Technik lange Zeit zugeordnet wurde. Dennoch ergeben sich Wechselwirkungen und Korrespondenzen mit anderen Gattungen in Kooperation mit der barocken Baukunst.

Nach Fertigstellung der Altenburger Bauten wurde noch unter Abt Placidus Much die Neuausstattung der Basilika Maria Dreieichen in Auftrag gegeben. Da der Altenburger Marmorierer Johann Georg Hoppel 1769 verstarb und sein Sohn bereits ins

Stuckateurgewerbe eingestiegen war, ist anzunehmen, dass dieser den zarten Stuck und Stuckmarmor im Kircheninneren um 1770 geschaffen habe.⁴⁷¹ Eine eingehende Untersuchung der Autorschaft und eine genaue Analyse des Kunstmarmors und dessen Stellung im Raum ist bislang nicht vorgenommen worden und kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Ebenso kann der um 1740 aufgestellte, sogenannte Johannesaltar - ein Stuckmarmoraltar mit einer Stuckplastik des heiligen Nepomuk - im Osten der südlichen Seitenkapelle der Kirche St. Gertrud in Thunau am Kamp nicht eingehend untersucht werden. Er wurde von Andreas Gamerith nach Betrachtung der Figur des hl. Nepomuk Franz Joseph Ignaz Holzinger zugeschrieben. Eines der Doppelwappen ist den Freiherren Rumel von Waldau zuzuordnen, die von 1712 bis 1755 Besitzer der Burg und Eigentümer der Herrschaft Gars waren.⁴⁷² Der Altar stellt in seiner separierten Aufstellung ein Paradebeispiel in Hinblick auf Autonomie dar. Generell eröffnet sich mit dem Gedanken der Stuckmarmortechnik als eigenständige Kunstgattung noch ein weites Betätigungsfeld für die Forschung.

⁴⁷¹ Gamerith 2011, S. 32.

⁴⁷² Gars am Kamp 1949, S. 36.

7 Anhang

7.1 Literaturverzeichnis

Ambrózy/Pfiffig 1989

Johann Thomas Ambrózy/Ambros Josef Pfiffig, Stift Geras und seine Kunstschatze, St.Pölten/Wien u.a. 1989.

Aurenhammer/Aurenhammer 1971

Hans Aurenhammer/Gertrude Aurenhammer, Das Belvedere in Wien: Bauwerk, Menschen, Geschichte, Wien 1971.

Aschenbrenner/Schweighofer

Wanda Aschenbrenner/Gregor Schweighofer, Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965.

Bandmann 1969

Günter Bandmann, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: Ernst Holzinger/Anton Legner, Städel-Jahrbuch, Neue Folge, Bd. 2, München 1969. S 57-100.

Béhar 1980

Pierre Béhar, Berfried, Klosterkirche, Marmorsaal. Zur Entwicklung einer architektonischen Struktur in der Renaissance und im Barock, Wolfenbütteler Hefte, 10, Wolfenbüttel 1980.

Benesch u.a. 1990

Evelyn Benesch u.a., Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990.

Die Bibel

Die Bibel, Altes und Neues Testament, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Österreichisches Katholisches Bibelwerk, Wien 1986.

Biedermann 1989

Hans Biedermann, Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989.

Blumenröder 2008

Sabine Blumenröder, Andrea Mantegna – die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento, Berlin 2008.

Böcher 2004

Otto Böcher, Das himmlische Jerusalem und seine Wirkungsgeschichte in der Kunst, unter besonderer Berücksichtigung des Gebrauchs der Edelsteine, in: Jan Christian Gertz/Jens Herzer/Wolfgang Kraus/Wolfgang Zwickel, Kleine Arbeiten zum Alten und Neuen Testament, Bd. 6, Waltrop 2004.

Buberl 1940

Paul Buberl, Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl, Österreichische Kunsttopographie, Bd. 29, Baden bei Wien 1940.

Brucher 1983

Günter Brucher, Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983.

Dachs 2002

Monika Dachs, Der Geschmackswandel an der Wiener Maler-Akademie um 1740: Unterberger, Troger, Mildorfer – und die Folgen, in: Franz M. Eybl (Hg.), Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters, Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, 17, S. 265 – 287.

Dehio Niederösterreich-Nord 1990

Evelyn Benesch u.a., Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau (Dehio-Handbuch), hg. vom Bundesdenkmalamt, Wien 1990.

Dehio Niederösterreich-Süd 2003

Aichinger-Rosenberger u.a., Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich südlich der Donau (Dehio-Handbuch), 2. Teil, hg. vom Bundesdenkmalamt, Wien 2003.

Drosdowski u.a. 1990

Günther Drosdowski u.a. (Hg.), Duden, Fremdwörterbuch, Bd. 5, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1990.

Egger/Egger 1979

Gerhard Egger/Hanna Egger, Schatzkammer in der Prälatur des Stiftes Altenburg, Wien 1979.

Egger 1981

Hanna Egger, Die Bilderwelt des Stiftes Altenburg, in: Stift Altenburg und seine Kunstschatze, St. Pölten/Wien 1981, S. 64-88.

Ellegast/Prüller 2007

Burkhard Ellegast/Maria Prüller, Das Stift Melk, Melk 2007.

Endl 1929

Friedrich Endl, Stift Altenburg, Augsburg/Wien 1929.

Feuchtmüller 1963

Rupert Feuchtmüller, Joseph Munggenast – Das barocke Gesamtkunstwerk zur Zeit Paul Trogers, in: Peter Weninger, Paul Troger und die österreichische Barockkunst. Im Stift Altenburg bei Horn vom 25. Mai bis 13. Oktober 1963, Kat. Ausst., Wien 1963, S. 13-26.

Gamerith 2001

Andreas Gamerith, Stukkateure des Benediktinerstiftes Altenburg in den Jahren 1734 bis 1736. Franz Joseph Ignaz Holzinger, Johann Christoph Kirschner, Johann Michael Flor, Aufnahmearbeit an das Kunsthistorische Institut Wien, unpubliziertes Manuskript, Altenburg 2001.

Gamerith 2008/1

Andreas Gamerith, Künstler - inspiriertes Zusammenspiel, in: Albert Groiss/Werner Telesko (Hg.), Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008, S. 60-69.

Gamerith 2008/2

Prälatenhof – Wohn und Repräsentationsraum für den Abt, in: Albert Groiss/Werner Telesko (Hg.), Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008, S. 80-87.

Gamerith 2008/3

Kaiserhof und Kaiserstiege – Religion und Wissenschaft, in: Albert Groiss/Werner Telesko (Hg.), Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008, S. 88-92.

Gamerith 2008/4

Kaiser- und Marmorzimmer – Räume für den Herrscher, in: Albert Groiss/Werner Telesko (Hg.), Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008, S. 93-97.

Gamerith 2008/5

Andreas Gamerith, Das Wechselspiel von Programm – Vermittlung – Komposition in Paul Trogers Deckenfresken der Altenburger Stiftskirche (1732–1734), in: Arnold Zoe, Wissensformen, Zürich 2008, S. 230-241.

Gamerith 2010

Andreas Gamerith, Die Prälatur, unpubliziertes Manuskript, Altenburg 2010.

Gamerith 2011

Andreas Gamerith, Die Stiftsbibliothek Altenburg. Büchersaal am Beginn der Aufklärung, Führungsbehelf Stift Altenburg, unpubliziertes Manuskript, Altenburg 2011.

Gamerith 2012/1

Andreas Gamerith, Das Wechselspiel von Programm – Vermittlung – Komposition in Paul Trogers Deckenfresken der Altenburger Stiftskirche (1732–1734), in: Stift Altenburg (Hg.), Paul Troger & Altenburg, Altenburg 2012, S. 34-51.

Gamerith 2012/2

Andreas Gamerith, Paul Troger in Altenburg, in: Stift Altenburg (Hg.), Paul Troger & Altenburg, Altenburg 2012, S. 64-95.

Gars am Kamp 1949

Gars am Kamp, Topographie und Kultur, die schönsten Ausflüge, Horn 1949.

Graf 2002

Henriette Graf, Die Residenz in München, Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII., München 2002.

Kieslinger 1948

Alois Kieslinger, Gesteinsmoden in der Kunstentwicklung, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien, Bd. 1, Wien 1948, S. 2.

Kitlitschka 1995

Werner Kitlitschka, Die Restaurierung des Stiftes Melk von 1978 – 1995 aus Sicht der Denkmalpflege, in: Martin Rotheneder (Hg.), Restaurieren und Leben, Die Erzählung einer siebzehnjährigen Restaurierungsgeschichte in vielen Bildern. Festschrift zum Abschluß der großen Stiftsrestaurierung 1978 – 1995, Melk 1995, S. 87-113.

Klauner 1946

Friderike Klauner, Die Kirche von Stift Melk, Wien 1946.

Klein 1976

Heinrich-Josef Klein, Marmorierung und Architektur, ein Beitrag zur Musterung, phil. Diss., Köln 1976.

Knall-Brskovsky 1984

Ulrike Knall-Brskovsky, Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien/Köln/Graz 1984.

Knall-Brskovsky 1986

Ulrike Knall-Brskovsky, Die Innenausstattung der Wiener Paläste Prinz Eugens, in: Kuratorium zur Veranstaltung der Ausstellung „Prinz Eugen und das barocke Österreich“ (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich, Ausst.-Kat. Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 22. April bis 26. Oktober 1986, S. 420-422.

Knall-Brskovsky 1987

Ulrike Knall-Brskovsky, Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 40, Wien 1987, S. 159-174.

Koller 1979

Manfred Koller, Zur Farbigkeit der Stukkatur – zu ihrer Entwicklungsgeschichte in Österreich vom 16. zum 18. Jahrhundert, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz, 1979, S. 5-29.

Koller/Hammer/Paschinger/Ranacher 1980

Manfred Koller/Ivo Hammer/Hubert Paschinger/Maria Ranacher, Kirche und Prälatursaal von Stift Melk: Untersuchungen und Restaurierungen 1976-1980, in: Österreichisches Bundesdenkmalamt (Hg.), Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 34, Wien 1980, S. 87-120.

Koller 1995

Manfred Koller, Die Farbe Blau in der Barockkunst Österreichs, in: Manfred Schreiner (Hg.), Naturwissenschaften in der Kunst, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 57-62.

Krickel 1844

Joseph Adalbert Krickel, Eisenbahn-Ausflüge auf der Kaiser-Ferdinands-Nordbahn und zwar: auf der Stockerauer-, Brünnener- u. Ollmützer-Bahn, sammt allen näheren u. entfernteren Umgebungen, Wien 1844.

Kubes 1979

Karl Kubes, Kunst des Hochbarock, in: Karl Kubes/Joachim Rössl, Stift Zwettl und seine Kunstschatze, St. Pölten/Wien 1979, S. 83-94.

Leixner/Raddatz 1995

Siegfried Leixner/Adolf Raddatz, Der Stukkateur – Handbuch für das Gewerbe, Stuttgart 1995.

Lorenz 1999/1

Hellmut Lorenz, Wien III., Belvedere (=Gartenpalast des Prinzen Eugen von Savoyen). Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745), Ab 1714 (Unteres Belvedere) bzw. ab 1720/21 (Oberes Belvedere), in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Bd. 4, Wien/München/London New York 1999, S. 256-258, Kat. 25.

Lorenz 1999/2

Hellmut Lorenz, Göttweig (NÖ.), Benediktinerstift, Treppenhaus, Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745), Franz Anton Pilgram (1699-1761). Planungen ab 1722, Bau ab 1736, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Bd. 4, Wien/München/London New York 1999, S. 269-270, Kat. 36.

Luger 1974/1975

Walter Luger, Der Stukkateur Franz Josef Ignaz Holzinger aus Schörfling am Attersee, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz, Linz 1974/1975, S. 51-59.

Mayr 2009

Friederike Mayr, Studien zur Barockausstattung der Kirche des Prämonstratenser-Chorherrenstiftes Geras, phil. Dipl. (ms.), Wien 2009.

Mies van der Rohe 1945

Waltraut Mies van der Rohe, Franz Josef Holzinger ein österreichischer Stukkator und Stuckbildner des 18. Jahrhunderts, phil. Diss., München 1945.

Möseneder 1999/1

Karl Möseneder, Zum Streben nach „Einheit“ im österreichischen Barock, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Bd. 4, Wien/München/London New York 1999, S. 51-74.

Möseneder 1999/2

Karl Möseneder, Paul Troger (1698-1762), Die „göttliche Weisheit“ und die vier Fakultäten 1742, Fresko, Altenburg (NÖ.), Benediktinerstift, Bibliothek, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Bd. 4, Wien/München/London New York 1999, S. 360, Kat. 115.

Mrazek 1963

Wilhelm Mrazek, Bilderschaffender Verstand, Ikonologie und Ikonologische Stilform, in: Peter Weninger, Paul Troger und die österreichische Barockkunst. Im Stift Altenburg bei Horn vom 25. Mai bis 13. Oktober 1963 , Kat. Ausst., Wien 1963.

Neubarth 1995

Karl Neubarth, Stuckmarmor in Niederösterreich, in: Zur Restaurierung, Ausstattungen und Erhaltung von Innenräumen, Denkmalpflege Niederösterreich 16, Bd. 2, 1995, S. 27–30.

Oglevee 1956

John Finley Oglevee, Letters of the Archbishop-Elector Joseph Clemens of Cologne to Robert de Cotte (1712-1720). With supplementary letters from the architect Guillaume d'Hauberat to de Cotte (1716 - 1721), Ohio 1956.

Pagel 2011

Tina Pagel, Alternative Restaurierungsansätze in Bezug auf den Hochaltar der Dreibeinskreuzkapelle Solothurn, in: Jürgen Pursche (Hg.), Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts, Berlin 2011, S. 205-212

Penz/Zajic 2010

Helga Penz/Andreas Zajic (Hg.), Stift Dürnstein. 600 Jahre Kloster und Kultur in der Wachau, Horn/Waidhofen a.d.Thaya 2010.

Pěška 2004

Petra Pěška, Der Marmorierer Johann Ignaz Hennevogel (1727-90) und seine Familie, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Reiselust und Kunstgenuss, Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Petersberg 2004, S. 219-228.

Pfiffig 1982

Ambros Josef Pfiffig, Johann Hennevogel (1727-1790), der Marmorierer der Stiftskirche?, in: Kunst und Kulturkreis Stift Geras (Hg.), Geraser Hefte, 6, 1982, S. 5-7.

Polleroß 1985

Friedrich Polleroß (Hg.), Kamptal – Studien, Bd. 5, Gars am Kamp 1985.

Polleroß 2008

Friedrich Polleroß, Marmorsaal. Festsaal des Lichtes, in: Albert Groiss/Werner Telesko (Hg.), Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008, S. 74-79.

Raff 2008

Thomas Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Münster 2008.

Reil 1985

Johann Anton Friedrich Reil, Der Wanderer im Waldviertel. Ein Tagebuch für Freunde österreichischer Gegenden (1823), herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Häusler, Wien 1985.

Roettgen 1996

Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Anfänge und Entfaltung (1400-1470), Bd. I, München 1996.

Rosenberg 2007

Raphael Rosenberg, Zufall und Abstraktion, in: Raphael Rosenberg/Max Hollein (Hg.), Turner - Hugo - Moreau, Die Entdeckung der Abstraktion, Frankfurt/München 2007, S. 54-111.

Ruhietl 1882

Romuald Ruhietl, Geschichte des Prämostratenser-Chorherren-Stiftes Geras in Niederösterreich, Würzburg/Wien 1882.

Rust 1999

Edzard Rus, Altenburg (NÖ.), Benediktinerstift, in: Hellmut Lorenz, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Bd. 4, Wien/München/London New York 1999, Kat. 39, S. 272-273.

Sailer 1943

Leopold Sailer, Die Künstler Wiens. I. Die Stukkateure, Wien 1943.

Schießl 1982

Ulrich Schießl (Hg.), Johann M. Crocker, Der wohl anführende Maler, München/Mittenwald, 1982.

Schießl 1979/1

Ulrich Schießl, Zur Polychromie der sakralen Ausstattungskunst des süddeutschen Rokoko unter besonderer Berücksichtigung der Bildwerke. (Zur sogenannten Materialillusion im 18. Jahrhundert), in: Hugo Schnell (Hg.), Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 32, Regensburg 1979, S. 56-57.

Schießl 1979/ 2

Ulrich Schießl, Rokokofassung und Materialillusion, Untersuchung zu Polychromie sakraler Bildwerke im süddeutschen Rokoko, Mittenwald 1979.

Schweighofer 1950

Gregor Schweighofer, Stift Altenburg. Eine Führung, Wien 1950.

Schweighofer 1963

Gregor Schweighofer, Stift Altenburg. Eine Führung, Altenburg 1963.

Sedlmayr 1930

Hans Sedlmayr, Österreichische Barockarchitektur 1690-1740, Wien 1930.

Seeger 2004

Ulrike Seeger, Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien 2004.

Schilk 2010

Sheba Celina Schilk, Steine der Freude, Die Bedeutung von Luxusgütern in der Gesellschaft des Vorderen Orients und Ägyptens am Beispiel von Türkis und Lapislazuli, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2010.

Telesko 2008

Werner Telesko, Bibliothek. Tempel der Weisheit, in: Albert Groiss/Werner Telesko (Hg.), Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008, S. 112-121.

Thieme/Becker 1990

Ulrich Thieme/Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zu Gegenwart, Bd. 17, Leipzig 1990.

Tietze 1907

Hans Tietze, Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems, Österreichische Kunsttopographie, Bd. 1, Wien 1907.

Tietze 1909

Hans Tietze, Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk, Österreichische Kunsttopographie, Bd. 3, Wien 1909.

Tietze 1911/1

Hans Tietze, Die Denkmale des politischen Bezirkes Horn, Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras, Österreichische Kunsttopographie, Bd. V, 1, Wien 1911.

Tietze 1911/2

Hans Tietze, Die Denkmale des politischen Bezirkes Horn. Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Horn, Österreichische Kunsttopographie, Bd. V, 2, Wien 1911.

Vierl 1987

Peter Vierl, Putz und Stuck. Herstellen-Restaurieren, München 1987.

Wagner 1940

Gerhard Wagner, Joseph Munggenast, 1680-1741. Die Grundzüge seiner architektonischen Leistung, phil. Diss., Wien 1940.

Werner 1994

Jakob Werner, Barocker Stuckdekor und seine Meister in Stift Altenburg, in: Ralph Andraschek-Holzer, Benediktinerstift Altenburg 1144 – 1994, Augsburg 1994, S. 293-328.

Wedekind 2011

Wanja Wedekind, Scagliola: Auf den Spuren zu möglichen Ursprüngen und Verbreitungen einer europäischen Kunsttechnik, in: Jürgen Pursche (Hg.), Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts, Berlin 2011, S. 213-221.

Ausstellungskataloge

Kat. Ausst. Linz 1973

Walter Luger, Linzer Stukkateure. Katalog zur ersten Ausstellung des Stadtmuseums Linz im Nordico, 27. September bis 26. November 1973, Linz 1973.

Kat. Ausst., Brixen 1998

Leo Andergassen (Hg.), Paul Troger & Brixen, Sonderausstellung zum 300. Geburtstag von Paul Troger (1698 - 1762), Diözesanmuseum-Hofburg Brixen, 1. August bis 31. Oktober 1998, Ausst. Kat., Brixen 1998.

Online-Ressourcen

Kiesow 2007

Gottfried Kiesow, Vom echten Marmor bis zum Marmorieren. Wussten Sie, dass es Stuckmarmor schon in der Antike gab?, in: Monumente Online, 3, Bonn 2007, (23.4.2012), URL: http://www.monumente-online.de/07/02/sonderthema/11_Sehen_lernen.php.

7.2 Abbildungsteil

7.2.1 Abbildungen



Abb. 1: Mysterienfries, ca. 70-60 v. Chr., sog. II. Pompejanischer Stil, Wandmalerei, Raum 5, Villa dei Misteri, Pompeji, Detail: „Ausschreitendes Mädchen“.



Abb. 2: Mysterienfries, ca. 70-60 v. Chr., sog. II. Pompejanischer Stil, Wandmalerei, Raum 5, Villa dei Misteri, Pompeji, Detail: Marmorierung.

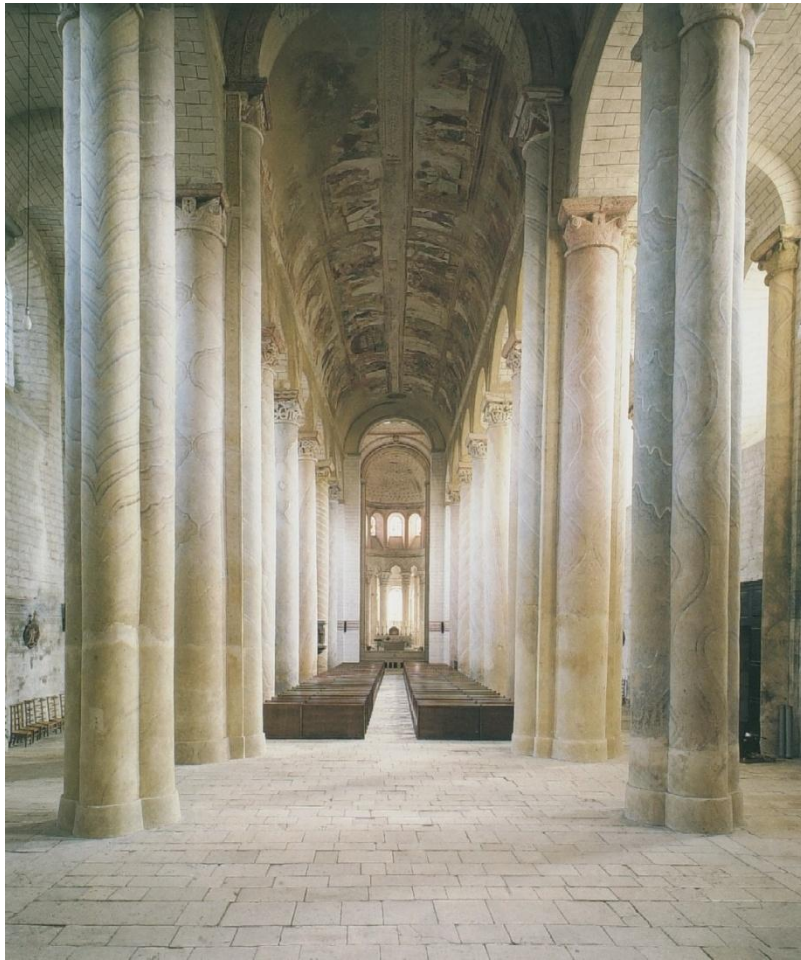


Abb. 3: Abteikirche Saint Savin-sur-Gartempe, Inneres, Wandmalerei, ca. 1050-1100.



Abb. 4: Giotto di Bondone, 1305-1306, Fresko, Capella degli Scrovegni (Arenakapelle), Padua, Detail: Sockelzone, Prudentia und Fortitudo.



Abb. 5: Andrea del Castagno, Abendmahl, 1447, Fresko, ehem. Refektorium, S. Apollonia, Florenz.



Abb. 6: Andrea Mantegna, Madonna della Vittoria, 1495-1496, Tempera auf Leinwand, 280 x 160 cm., Musée du Louvre, Paris.

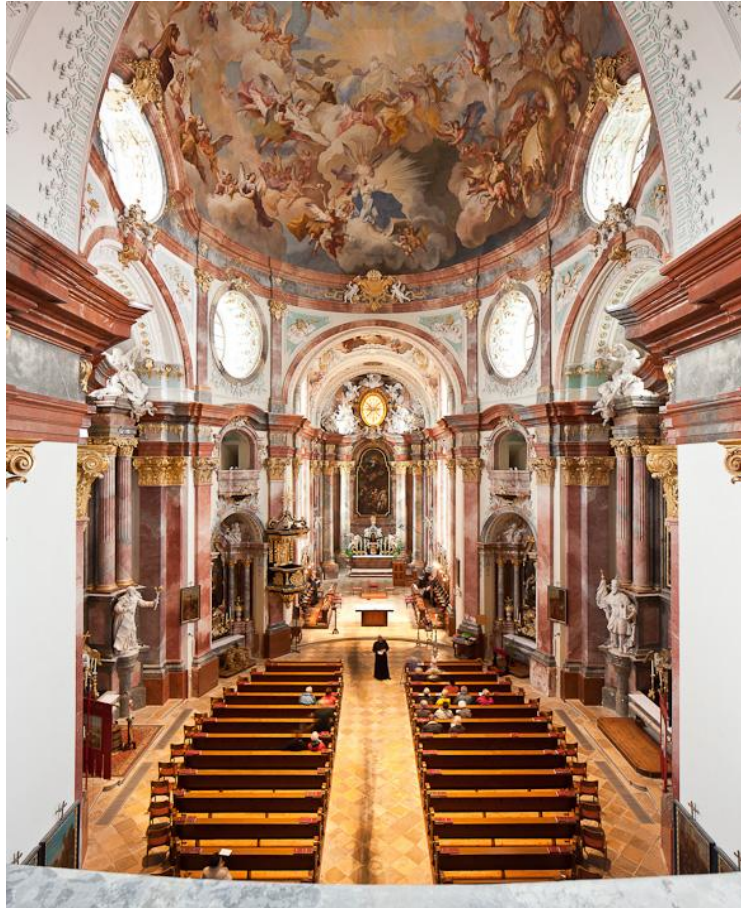


Abb. 7: Joseph Munggenast, Stiftskirche Altenburg, Inneres, ab 1730.

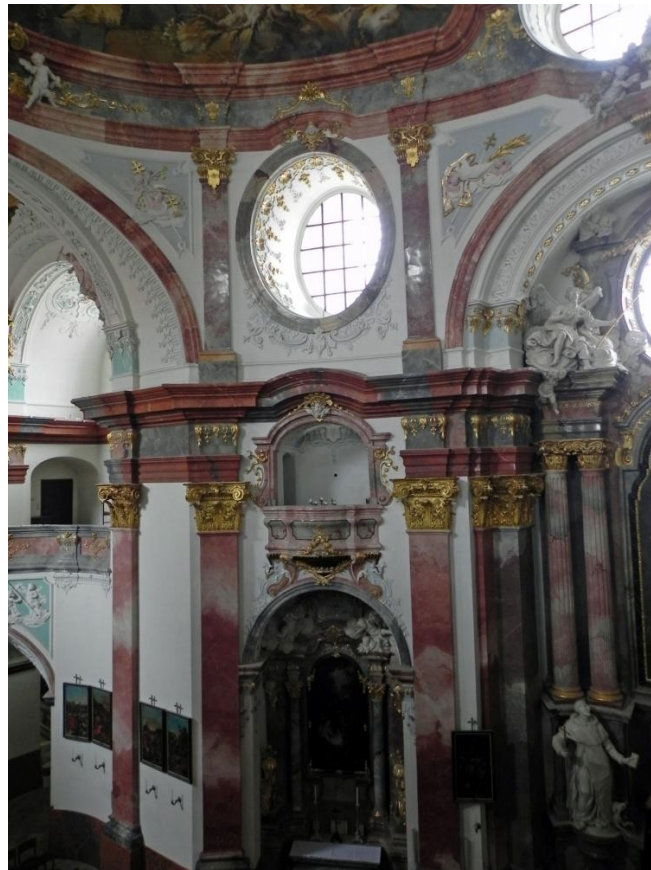


Abb. 8: Joseph Munggenast, Stiftskirche Altenburg, Inneres, Nordwestwand, ab 1730.

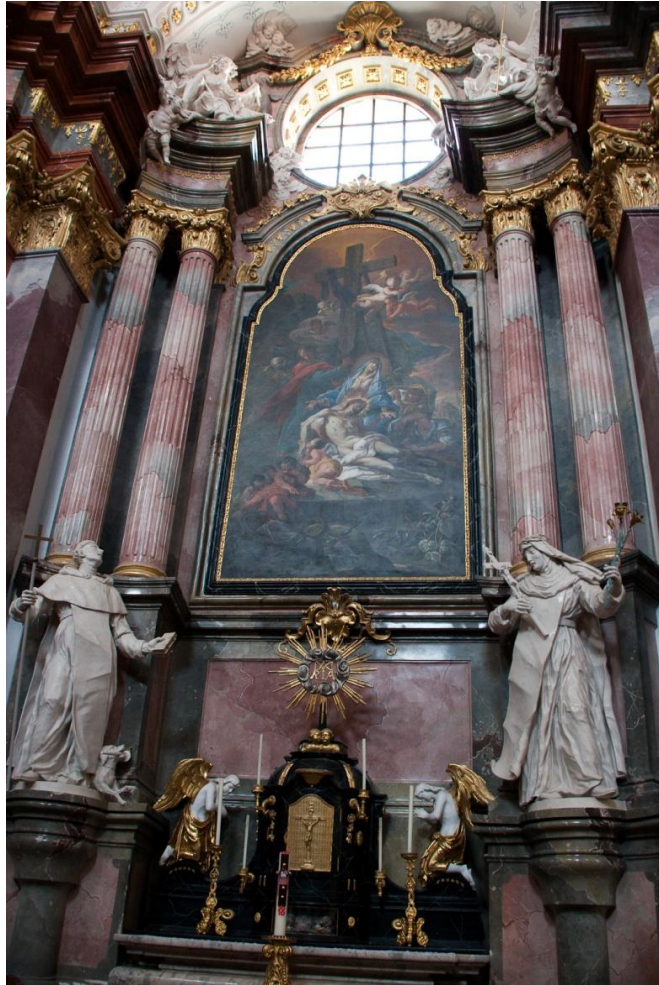


Abb. 9: Franz Joseph Ignaz Holzinger, nördlicher Seitenaltar, ab 1732, Stiftskirche Altenburg.

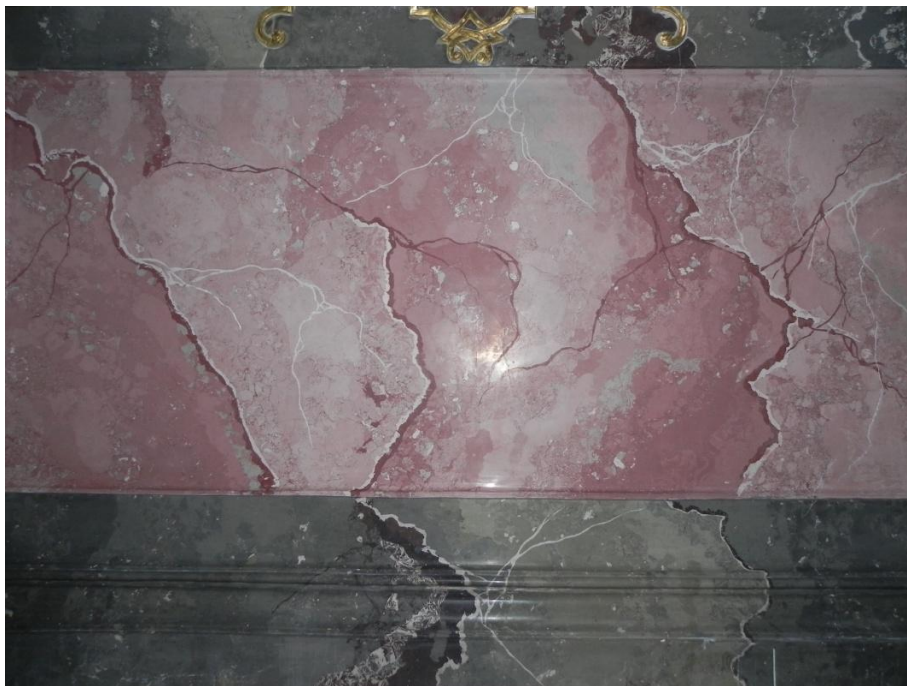


Abb. 10: Franz Joseph Ignaz Holzinger, Stuckmarmor, nördlicher Seitenaltar, ab 1732, Stiftskirche Altenburg.



Abb. 11: Franz Joseph Ignaz Holzinger, Stuckmarmor, Wandaltar (Südwest-Nische), ab 1732, Stiftskirche Altenburg.



Abb. 12: Franz Joseph Ignaz Holzinger, Stuckmarmor, Empore, ab 1732, Stiftskirche Altenburg.



Abb. 13: Joseph Munggenast, Hochaltar, ab 1730, Stiftskirche Altenburg.

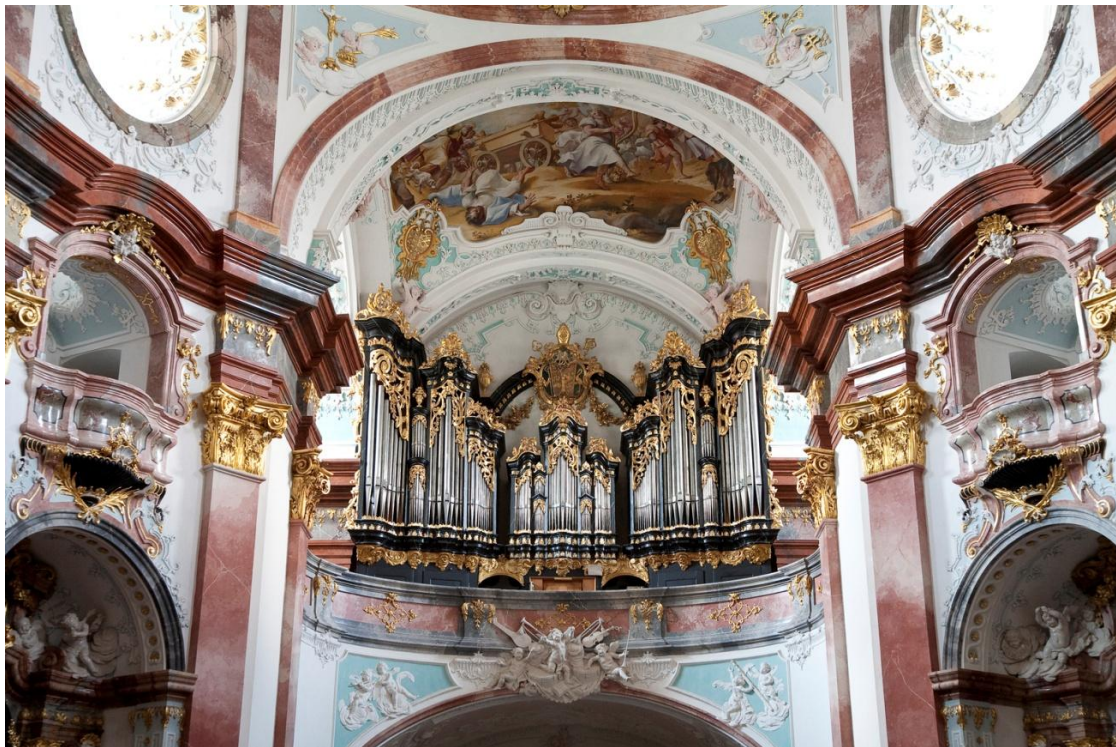


Abb. 14: Joseph Munggenast, Orgelempore, ab 1730, Stiftskirche Altenburg.

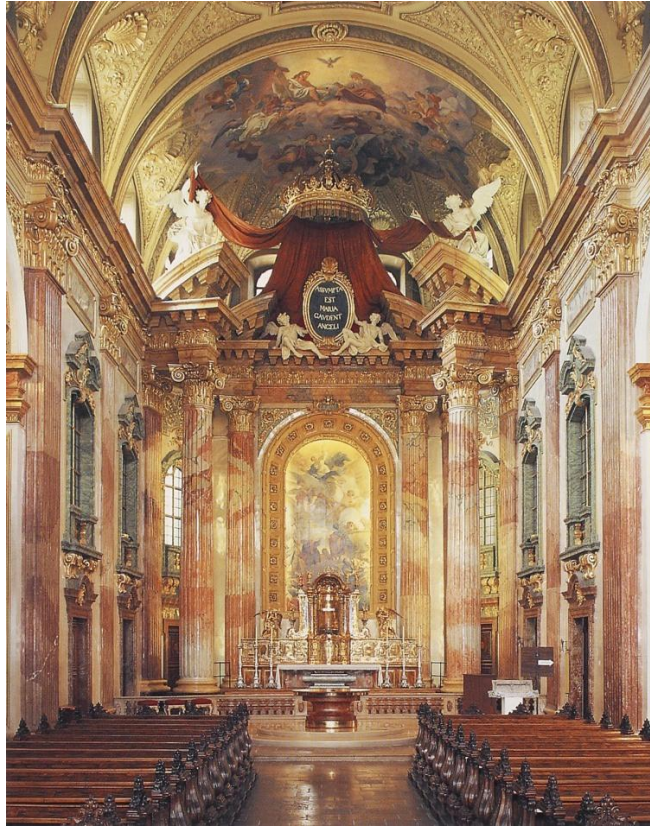


Abb. 15: Andrea Pozzo, Jesuitenkirche (Universitätskirche) Wien, Inneres, (Blick auf den Hochaltar), 1703-1707.



Abb. 16: Jakob Prandtauer, Stiftskirche Melk, Inneres, Blick auf den Hochaltar, um 1717.



Abb. 17: Joseph Munggenast, Stiftskirche Geras, Inneres, um 1770.



Abb. 18: Johann Ignaz Hennevogel, Kanzel, um 1770, Stiftskirche Geras.



Abb. 19: Johann Ignaz Hennevogel, Stuckmarmor, um 1770, Stiftskirche Geras.

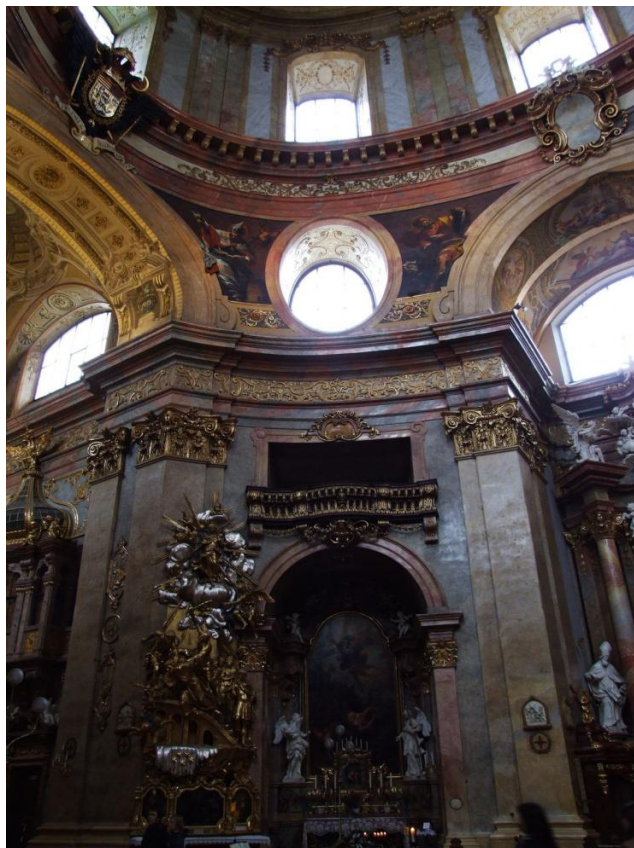


Abb. 20: Gabriele Montani/Johann Lucas von Hildebrandt, Peterskirche Wien, Kuppelraum, 1713-1717.



Abb. 21: Johann Lucas von Hildebrandt, Karlskirche Wien, Inneres, 1716-1737.



Abb. 22: Joseph Munggenast, Marmorsaal, Stift Altenburg, um 1735.



Abb. 23: Johann Georg Hoppel, Stuckmarmor, um 1735, Nordwand, Marmorsaal, Stift Altenburg.



Abb. 24: Paul Troger, Phöbus Apollo auf dem Sonnenwagen vertreibt die Nacht, 1736, Fresko, Marmorsaal, Stift Altenburg.



Abb. 25: Joseph Munggenast, Marmorsaal, Stift Geras, Inneres, um 1736.



Abb. 26: Johann Georg Hoppel Werkstatt (?), Stuckmarmor Westwand, um 1736, Marmorsaal, Stift Geras, .



Abb. 27: Paul Troger, Die Wundersame Vermehrung von Brot und Fischen, um 1736, Fresko, Marmorsaal, Stift Geras.



Abb. 28: Jakob Prandtauer, Marmorsaal, Stift Melk, Inneres, um 1732.



Abb. 29: Johann Pöckh, Stuckmarmor, 1732/1733, Marmorsaal, Stift Melk.



Abb. 30: Johann Lucas von Hildebrandt, Marmorsaal, Unteres Belvedere, ab 1712.



Abb. 31: Johann Lucas von Hildebrandt, Marmorsaal, Oberes Belvedere, ab 1720/21.

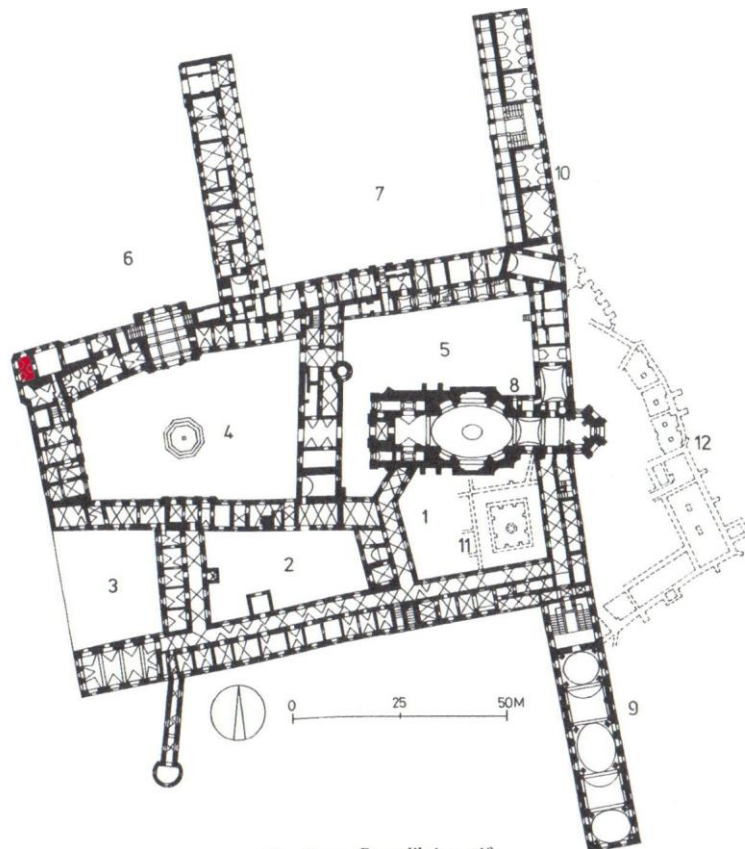


Abb. 32: Stift Altenburg, Grundriss.



Abb. 33: Paul Troger, Engel mit dem Wappen des Stiftes Altenburg und des Abtes Placidus Much, Sommer 1736, Fresko, Sommerprälatenkirche, Stift Altenburg.



Abb. 34: Marmornes Kabinett als Prälatenkapelle, Vorkriegsfotografie.



Abb. 35: Joseph Munggenast, Marmornes Kabinett, Stift Altenburg, Sommerprälatenstube, 1736.



Abb. 36: Joseph Munggenast, Marmornes Kabinett, Stift Altenburg, Sommerprälatenstube, 1736.



Abb. 37: Joseph Munggenast, Marmornes Kabinett, Stift Altenburg, Sommerprälaten, 1736.

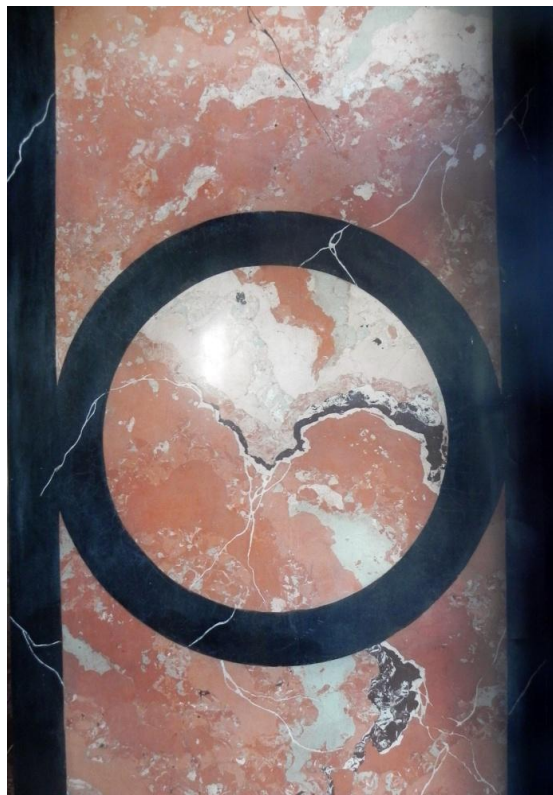


Abb. 38: Johann Georg Hoppel, Stuckmarmor, südliche Fensterlaibung, 1736, Marmornes Kabinett, Sommerprälaten, Stift Altenburg,



Abb. 39: Johann Georg Hoppel, Stuckmarmor Ostwand, 1736, Marmornes Kabinett, Sommerprälaten, Stift Altenburg.

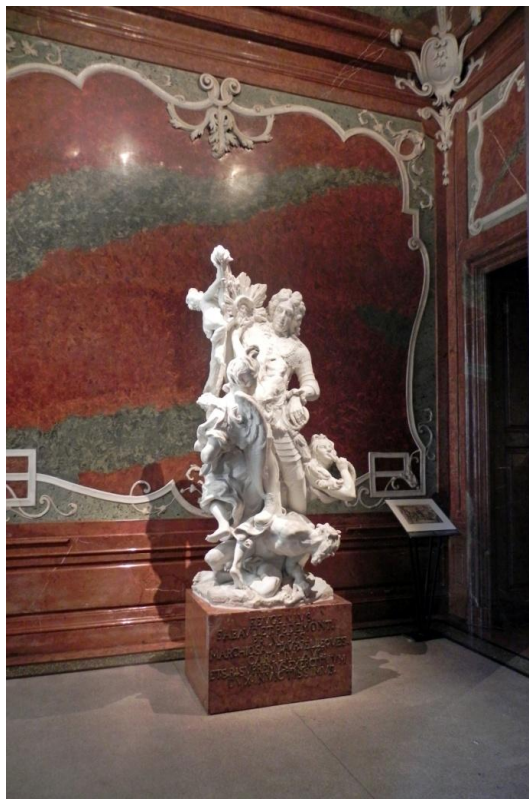


Abb. 40: Johann Lucas von Hildebrandt, „Marmorkabinett“, Unteres Belvedere, ab 1712.



Abb. 41: Johann Lucas von Hildebrandt, „Marmorkabinett“, Unteres Belvedere, ab 1712, Detail: Stuckmarmor der Decke.

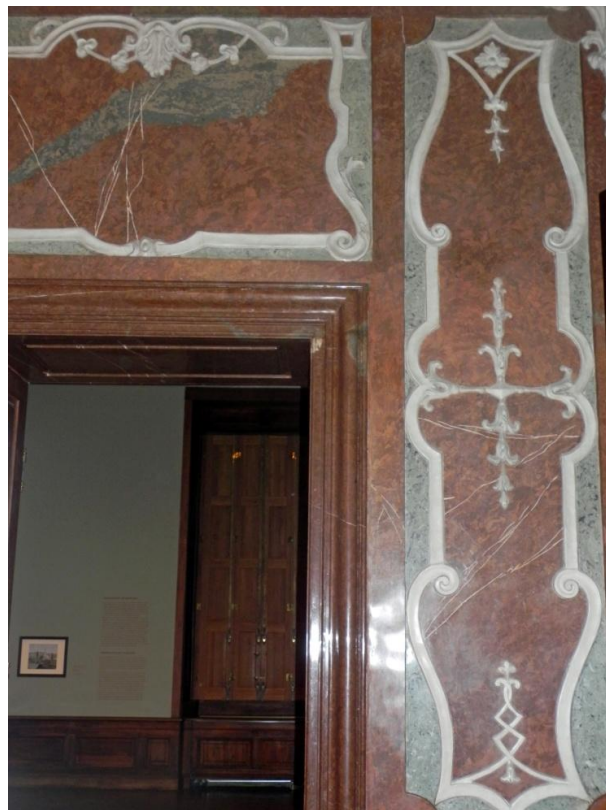


Abb. 42: Johann Lucas von Hildebrandt, „Marmorkabinett“, Unteres Belvedere, ab 1712, Detail: gerahmte Wandfelder.



Abb. 43: Balthasar Hagenmüller, Stuckmarmor, 1720/21, „Salettl“, ehem. Stift Dürnstein.



Abb. 44: Balthasar Hagenmüller, Stuckmarmor, um 1729, Marmorkabinett, Prälatur, Stift Zwettl.



Abb. 45: Balthasar Hagenmüller, Stuckmarmor, Südwand, um 1729, Marmorkabinett, Prälatur, Stift Zwettl.



Abb. 46: Balthasar Hagenmüller, Stuckmarmor, Südwestecke, um 1729, Marmorkabinett, Prälatur, Stift Zwettl.



Abb. 47: Balthasar Hagenmüller, Stuckmarmor, um 1729, Marmorkabinett, Prälatur, Stift Zwettl.



Abb. 48: Joseph Munggenast, erstes (nördliches) Marmorzimmer, Stift Altenburg, 1738-1741.



Abb. 49: Johann Georg Hoppel, Stuckmarmor, Westwand, 1738-1741, erstes (nördliches) Marmorzimmer, Stift Altenburg.

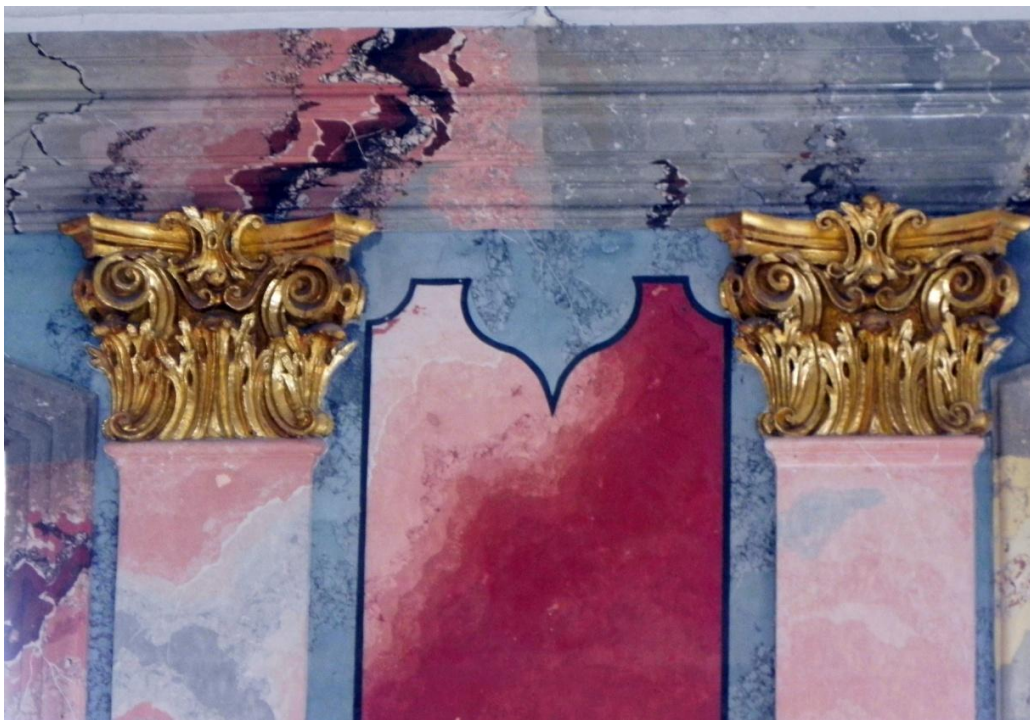


Abb. 50: Johann Georg Hoppel, Stuckmarmor, Westwand, 1738-1741, erstes (nördliches) Marmorzimmer, Stift Altenburg, Detail: Gesims, Kapitäle.



Abb. 51: Johann Georg Hoppel, Stuckmarmor, Westwand, 1738-1741, Zweites Marmorzimmer, Stift Altenburg.



Abb. 52: Johann Georg Hoppel, Stuckmarmor, Nordwand, 1738-1741, zweites Marmorzimmer, Stift Altenburg, Detail: Sockelzone.



Abb. 53: Johann Georg Hoppel, Stuckmarmor, Südwand, 1738-1741, drittes Marmorzimmer, Stift Altenburg.



Abb. 54: Johann Georg Hoppel, Stuckmarmor, Westwand, 1738-1741, sog. „Kaisersaal“, Stift Altenburg.



Abb. 55: Johann Georg Hoppel, Stuckmarmor, Westwand, 1738-1741, sog. „Kaisersaal“, Stift Altenburg.



Abb. 56: Joseph Munggenast, fünftes Marmorzimmer, Stift Altenburg, 1738-1741.



Abb. 57: Johann Georg Hoppel/Johann Michael Flor (Stuck), Stuckmarmorgesims, Südwand, 1738-1741, fünftes Marmorzimmer, Stift Altenburg.



Abb. 58: Johann Georg Baader, Stuckmarmor, 1720er, Badenburg, Schloss Nymphenburg, München.



Abb. 59: Joseph Munggenast, Kaiserstiege, Stift Altenburg, um 1738.



Abb. 60: Kaiserstiege, Südwand, Stift Altenburg, Fotografie 1911.



Abb. 61: Hans Krumpper/Heinrich Schön, Kaisertreppe, Residenz München, 1615.



Abb. 62: Johann Lucas von Hildebrandt, Kaiserstiege, Stift Göttweig. 1736-1738.

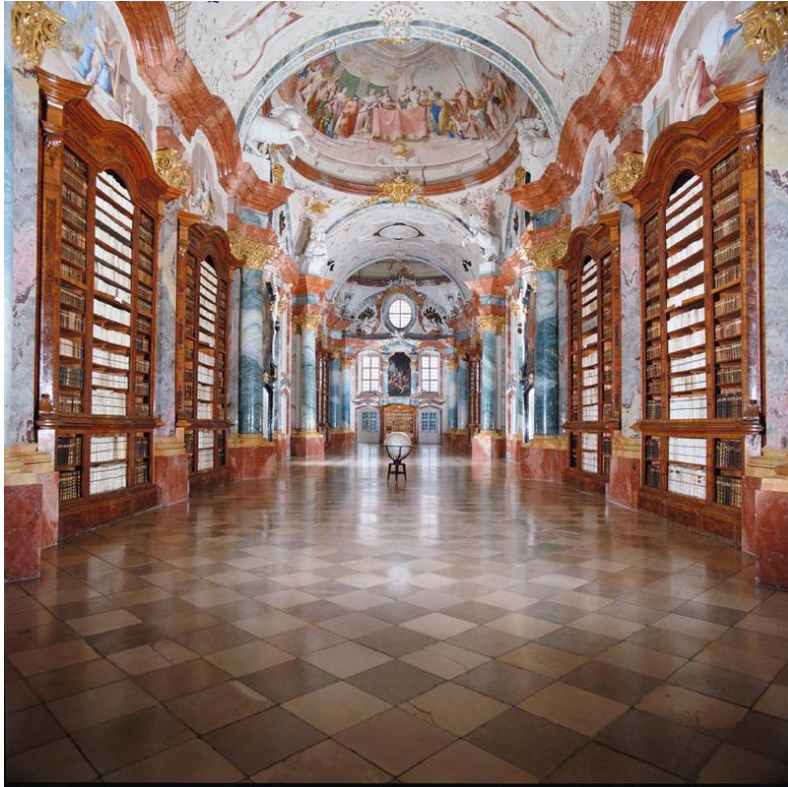


Abb. 63: Joseph Munggenast, Bibliothek, Stift Altenburg, um 1741.

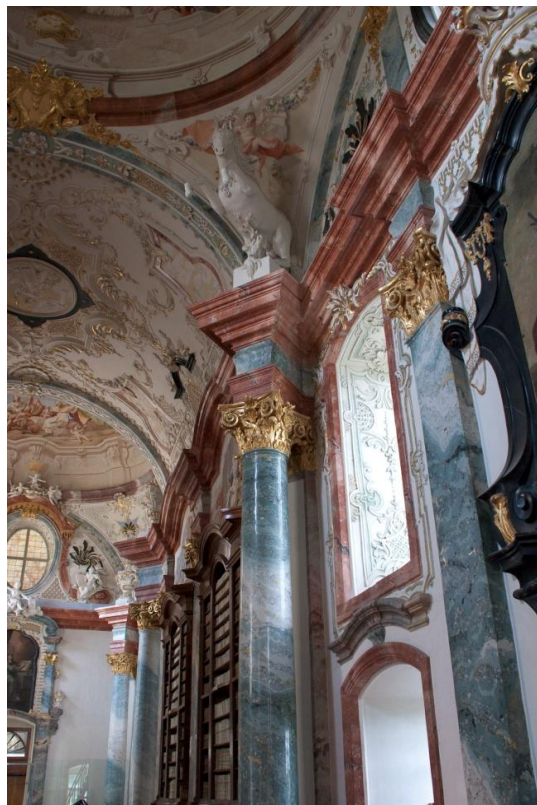


Abb. 64: Johann Georg Hoppel, Stuckmarmor, Ostwand, 1742, Bibliothek, Stift Altenburg.

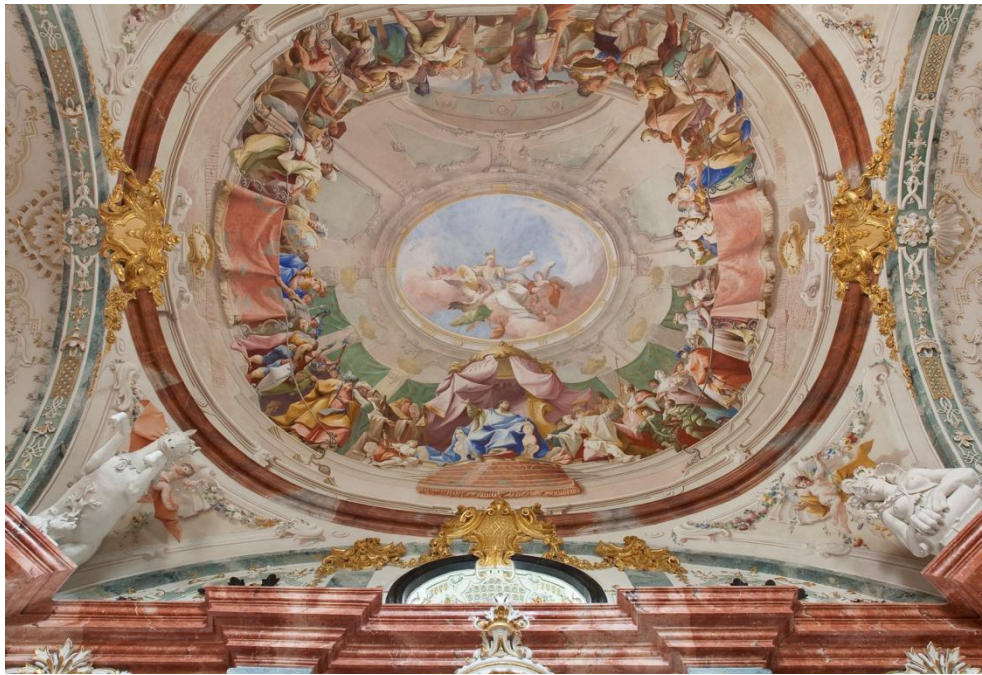


Abb. 65: Paul Troger, Göttliche Weisheit und der Besuch der Königin von Saba bei König Salomon, 1742, Hauptkuppel-Fresko, Bibliothek, Stift Altenburg.



Abb. 66: Johann Georg Hoppel/Johann Michael Flor (Stuck), Stuckmarmor, Ostseite, 1742, Bibliothek, Stift Altenburg.



Abb. 67: Johann Georg Hoppel/Johann Michael Flor (Stuck), Stuckmarmor, Nordseite, 1742, Bibliothek, Stift Altenburg.



Abb. 68: Paul Troger, Philosophie und Medizin, 1742, Südkuppel-Fresko, Bibliothek, Stift Altenburg.

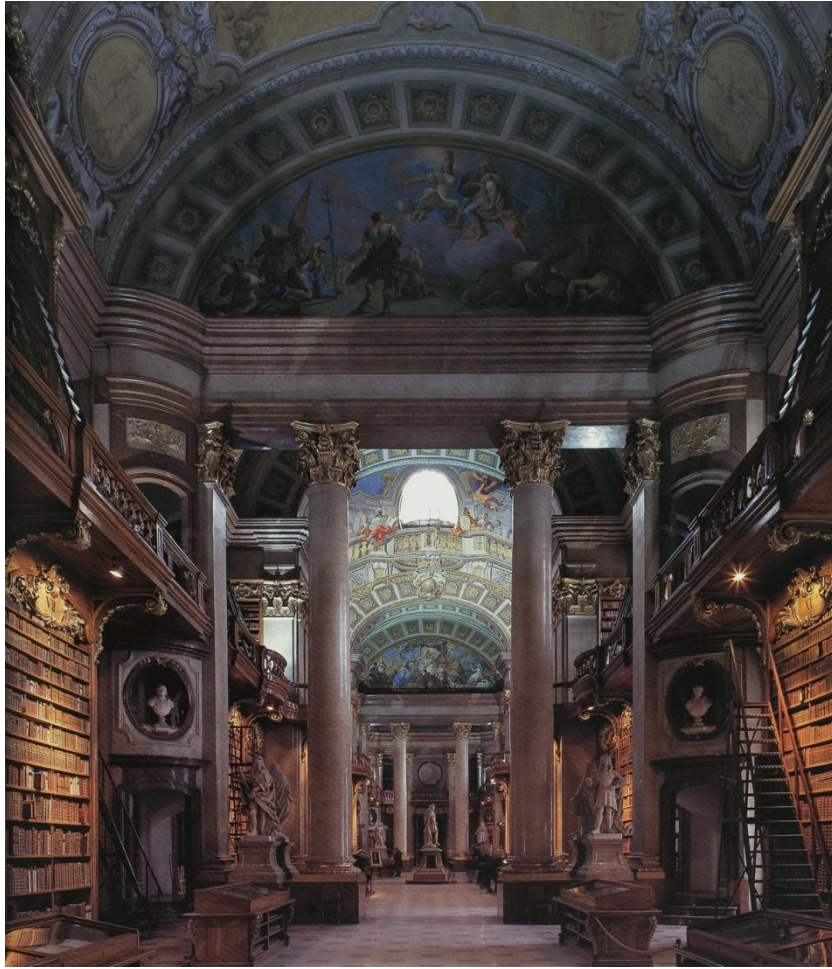


Abb. 69: Johann Bernhard Fischer von Erlach, ehem. Hofbibliothek Wien, Inneres, ab 1723.



Abb.70: Jakob Prandtauer, Bibliothek, Stift Melk, Inneres, um 1730.



Abb. 71: Joseph Munggenast, Bibliothek, Stift Zwettl, Inneres, 1730-1732.



Abb. 72: Balthasar Hagenmüller, Stuckmarmor, Fensternische, 1733, Bibliothek, Stift Zwettl.

7.2.2 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Giuseppina Cerulli Irelli (Hg.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart 1990, Taf. 112.

Abb. 2: Raphael Rosenberg/Max Hollein, Turner, Hugo, Moreau. Entdeckung der Abstraktion, München 2007, S. 55, Abb. 16.

Abb. 3: Bilddatenbank PROMETHEUS.

Abb. 4: Diasammlung. Universität Wien.

Abb. 5: Bilddatenbank PROMETHEUS.

Abb. 6: Alberta de Nicolò Salmazo, Andrea Mantegna, Köln 2004, S. 58.

Abb. 7: Dieter Schewig (<http://www.schewig-fotodesign.at/blog/stift-altenburg-neuer-kunde/stift-altenburg-14>)

Abb. 8: Sophie Führer, privat.

Abb. 9: Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Abb. 10: Sophie Führer, privat.

Abb. 11: Sophie Führer, privat.

Abb. 12: Sophie Führer, privat.

Abb. 13: Sophie Führer, privat.

Abb. 14: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, UNIDAM.

Abb. 15: Herbert Karner/Werner Telesko (Hg.), Die Jesuiten in Wien (Österreichische Akademie der Wissenschaften; Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, Bd. 5), Wien 2003, S. 117, Tf.

Abb. 16: Diasammlung Lorenz, UNIDAM.

Abb. 17: Sophie Führer, privat.

Abb. 18: Sophie Führer, privat.

Abb. 19: Sophie Führer, privat.

Abb. 20: Klinga Blaschke, Wien, UNIDAM.

Abb. 21: Baumgart, Fritz. Vienna, San Carlo / a cura di Fritz Baumgart. Bologna : Officine grafiche Poligrafici il Resto del Carlino, 1968. P. 365-392 : nombr. ill. en noir et en couleurs ; 31 cm, PROMETHEUS.

Abb. 22: Stift Altenburg, Bildarchiv (Trumler), UNIDAM.

Abb. 23: Sophie Führer, privat.

Abb. 24: Stift Altenburg (Hg.), Paul Troger & Altenburg, Altenburg 2012, S. 82.

- Abb. 25:** Johann Thomas Ambrózy/Ambros Josef Pfiffig, Stift Geras und seine Kunstschatze, St.Pölten/Wien u.a. 1989, S. 98.
- Abb. 26:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 27:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 28:** Bilddatenbank PROMETHEUS.
- Abb. 29:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 30:** Ulrike Seeger/Gerbert Frodl (Hg.), Belvedere. Das Sommerhaus des Prinzen Eugen, Wien 2006, S. 99.
- Abb. 31:** Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Bd. 4, Wien/München/London New York 1999, S. 86.
- Abb. 32:** Evelyn Benesch u.a., Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau (Dehio-Handbuch), hg. vom Bundesdenkmalamt, Wien 1990.
S. 12.
- Abb. 33:** Stift Altenburg (Hg.), Paul Troger & Altenburg, Altenburg 2012. S. 84.
- Abb. 34:** Stift Altenburg, Archiv, 15.10.54, in: Andreas Gamerith, Die Prälatur, unpubliziertes Manuskript, Altenburg 2010, S. 21.
- Abb. 35:** Dieter Schewig, privat.
- Abb. 36:** Dieter Schewig, privat.
- Abb. 37:** Dieter Schewig, privat.
- Abb. 38:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 39:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 40:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 41:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 42:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 43:** Helga Penz/ Andreas Zajic (Hg.): Stift Dürnstein. 600 Jahre Kloster und Kultur in der Wachau, Horn/ Waidhofen a.d.Thaya 2010, Abb. 94, UNIDAM.
- Abb. 44:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 45:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 46:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 47:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 48:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 49:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 50:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 51:** Sophie Führer, privat.

- Abb. 52:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 53:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 54:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 55:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 56:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 57:** Sophie Führer, privat.
- Abb. 58:** Petra Kalousek, Wien, UNIDAM.
- Abb. 59:** Albert Groiss/Werner Telesko (Hg.), Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008, S. 90.
- Abb. 60:** Fotosammlung, UNIDAM.
- Abb. 61:** Diathek des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.
- Abb. 62:** Diathek online, Institut für Kunstgeschichte, Technische Universität Dresden.
- Abb. 63:** Stift Altenburg, Bildarchiv (Trumler), UNIDAM.
- Abb. 64:** Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.
- Abb. 65:** Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.
- Abb. 66:** Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.
- Abb. 67:** Andreas Gamerith, Wien, UNIDAM.
- Abb. 68:** Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.
- Abb. 69:** Rolf Toman (Hg.), Wien. Kunst und Architektur, Köln 1999, UNIDAM.
- Abb. 70:** Bilddatenbank PROMETHEUS.
- Abb. 71:** Achim Bednorz (http://www.stift-zwettl.at/fotogalerie/originals/bibliothek/zwettl_bibliothek1.jpg, Zisterzienserstift Zwettl).
- Abb. 72:** Sophie Führer, privat.

7.3 Abstract

Bei Stuckmarmor handelt es sich um eine Masse aus den Grundbestandteilen Alabastergips, Knochenleim, Wasser und Farbpigmenten, der nach aufwändiger Herstellung dem Erscheinungsbild echten Marmors gleicht und entweder als dessen Imitat oder nach dessen gestalterischen Grundsätzen frei geschaffen wird. Erste Dokumente von Kunstwerken nördlich der Alpen, die Marmorierung mithilfe von Stuckmarmor aufweisen stammen aus dem 16. Jahrhundert. Die Blütezeit dieser Technik ist jedoch von Beginn bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts anzusiedeln. In jenen zeitlichen Rahmen fallen auch die Stuckmarmorwerke des Stiftes Altenburg bei Horn in Niederösterreich, welche den Ausgangspunkt der Untersuchungen darstellen. Da die Stuckmarmortechnik lange Zeit dem Handwerk zugeordnet wurde und die Quellenlage spärlich ist, hat die kunsthistorische Forschung diesen Bereich häufig ausgespart. In der vorliegenden Diplomarbeit wird nun mithilfe von archivalischen Dokumenten, Restaurationsberichten, Sekundärliteratur sowie eingehender Betrachtung der Werke selbst, nach der künstlerischen Autonomie von Stuckmarmor unter mehreren Gesichtspunkten gefragt. Die bildlichen Qualitäten des Stuckmarmors sind ausschlaggebend für die Raumwirkung. Zu beobachten ist zudem das Zusammenspiel mit anderen Ausstattungsgattungen in Farbe und Form im Sinne des barocken Kunstverständnisses. Dennoch entwickelten Künstlerpersönlichkeiten - deren Handschrift sich partiell in der Gestaltung der Stuckmarmortextur ablesen lässt - vor allem in den der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Räumen fantasiereiche Varianten des Stuckmarmors oder suchten das Vorbildliche natürliche Material zu übersteigern, um eine Bedeutung oder mehrere Bedeutungsebenen zu generieren, die wesentlich für das bestehende Raumkonzept waren und stellten somit die eigenständigen Qualitäten von Stuckmarmor unter Beweis.

7.4 Danksagung

Im Zuge meiner Tätigkeit als Kunstvermittlerin im Stift Altenburg faszinierten mich die stuckmarmornen Architekturteile, die den Raumeindruck wesentlich mitprägten und ich hoffte eines Tages genauer darüber Bescheid zu wissen. Auf diesem Weg gebührt mein besonderer Dank meinem Betreuer HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka und Mag. Andreas Gamerith, deren wichtige Hinweise wesentlich für das Gedeihen der Diplomarbeit waren.

Für den praktischen Einblick in den Herstellungsprozess von Stuckmarmor danke ich dem Restaurator Thomas Mahr. Des Weiteren gilt mein Dank allen Menschen, die mir Zugang zu den untersuchten Räumlichkeiten verschafft haben und all jenen, die mir mit ihrem wertvollen Rat zur Seite gestanden sind. Vielen lieben Dank an meine Familie und Freunde für die fachliche und moralische Unterstützung.

7.5 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Sophie Führer

Geburtsdatum und -ort: 24.06.1989, Waidhofen an der Thaya

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

April – Juli 2010 ERASMUS München

Oktober 2007 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Wien

September 2003 – Juni 2007 Aufbaugymnasium Horn

September 1999 – Juni 2003 Hauptschule Gars am Kamp

September 1995 – Juni 1999 Volksschule Gars am Kamp

Praktische Erfahrung

seit November 2011 Kunstvermittlung Albertina Museum

seit Juli 2011 Fremdenführungen in Stift Altenburg

Mai – Juli 2011 Kassa und Aufsicht Zeitbrücke Museum Gars am Kamp

Sommer 2004 – 2008 Programmverkauf „Opern Air“ Gars am Kamp