

Carlone in Schlierbach

Protagonisten des Barock in Oberösterreich

von Hannes Ettlstorfer

aus: 650 Jahre Stift Schlierbach, Red. P. Ludwig Keplinger, OCist, Schlierbach 2005

Die Barockkunst Österreichs - und hier vor allem Oberösterreichs und der Steiermark - wird über knapp zwei Jahrhunderte hindurch ganz wesentlich von einem Zweig der oberitalienischen Künstlerfamilie Carlone mitbestimmt: Den „*Carlone di Scaria*“¹, die auch für das barocke Erscheinungsbild von Stift Schlierbach verantwortlich zeichnen. Damit sind jene Familienangehörigen der Carlone gemeint, die aus Scaria im Valle d`Intelvi² in der Provinz Como (Lombardei) stammen und seit dem 16. Jahrhundert vor allem nördlich der Alpen als Gastarbeiter bzw. Wanderkünstler aktiv werden³. In diesem Zusammenhang sei freilich daran erinnert, dass die Lombardei habsburgisches Erbland war und somit die Künstler dieser Region im barocken Österreich genau genommen keine Ausländer waren⁴. Die aus dem benachbarten schweizerischen Rovio am Ostufer des Luganer Sees gebürtigen Vertreter dieser Künstlerfamilie, die „*Carlone di Rovio*“⁵, traten hingegen vorwiegend in ihrer näheren Heimat künstlerisch in Erscheinung. Einzelne Mitglieder aus dem Carlone-Zweig aus Scaria finden wir in der Folge vor allem im Sold der einflussreichen Stifte des Landes: Neben Schlierbach auch Baumgartenberg, Kremsmünster, Lambach, Garsten, Gleink, St. Florian, Spital am Pyhrn, Reichersberg oder Schlägl wie auch herrschaftlicher Familien (in Oberösterreich etwa für die Familie Thürheim auf Schloss Weinberg bei Kefermarkt). Der Schaffensschwerpunkt der Carlone liegt primär bei der architektonischen Konzeption sowie in der Stuck- und Freskenausstattung sakraler Räume. Aus der Zusammenarbeit mit den genannten Stiften ergeben sich für die Carlone auch eine Reihe von weniger prominenten Aufgaben, die sie aber auch in den jeweiligen Stiftpfarrnen beim Bau von Pfarrhöfen, Gartenpavillons, Kapellen, Pfarrkirchen bravourös zu meistern verstehen. Dabei erscheint den Carlone kaum eine Aufgabe zu gering, weshalb ihr Name beim Bau der Kalvarienbergkapelle in Schwertberg (1689) genauso aufscheint wie etwa auch bei Stuckierung eines Kamins im Linzer Hoheneckischen Freihaus⁶. Kein Wunder daher, dass die zunehmende Dominanz der aus dem Ausland zugereisten Künstler von den heimischen Baumeistern ähnlich argwöhnisch beobachtet wurde wie wir dies bereits Jahrzehnte zuvor schon in der frühbarocken Malerei Oberösterreichs beobachten können, die von durchreisenden Süddeutschen, Niederländern und Italienern über Jahrzehnte hindurch bestimmt wurde, die verständlicherweise den quali-

¹ Siehe dazu vor allem: Silvia A. Colombo und Simonetta Coppa: *I Carlone di Scaria*, Lugano 1997

² Für Scaria d`Intelvi, das bis 1928 eine autonome Comune war, ist kirchlicherweise die Diözese Como zuständig.

³ Johann Sturm, in: *Kat. Kirche in Oberösterreich (OÖ Landesausstellung in Garsten)*, Linz 1985, S. 452f.; vgl. dazu auch: derselbe, *Der Beitrag der Carlone zum österreichischen Klosterbau*, in: *Kulturzeitschrift Oberösterreich*, 18. Jg., Heft 1, 1968, S. 7ff.

⁴ Germain Bazin, *Paläste des Glaubens. Die Geschichte der Klöster vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Bd. II, München 1980, S. 74.

⁵ Siehe dazu: Massimo Bartoletti und Laura Damiani Cabrini: *I Carlone di Rovio*, Lugano 1997

⁶ Ernst Guldan, *Quellen zu Leben und Werk italienischer Stuckatöre des Spätbarock in Bayern*, in *Arte e Artisti die Laghi Lombardi II*. Como 1964, S. 234.

tativ mediokren heimischen Kräften zumeist vorgezogen wurden. Die Sonderstellung der Lombardei, der Carlone-Heimat, dürfte zudem ihren Auftritt (anfänglich vor allem an der Seite der Jesuiten) auch nördlich der Alpen begünstigt haben: In diesem westlichen Teil Oberitaliens stand die lokale Kultur unter dem starken Einfluss der Gegenreformation, die hier noch aktiver war als anderswo, nicht zuletzt wegen der sozialen und reformerischen Tätigkeit von Karl Borromäus⁷. Da jedoch viele der heimischen Klostervorsteher vor allem aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts keine gebürtigen Oberösterreicher waren, sondern als gegenreformatorische Maßnahme aus katholischen Rückzugsgebieten rekrutiert wurden, verwundert diese dezidiert europäische Dimension der Kunstübung im Lande kaum. Die dem Zusammenspiel von Architektur und Ausstattung verpflichtete Barockkunst begünstigte wohl zusätzlich dieses familiäre „Carlone-Künstlerkollektiv“ der aufeinander abgestimmten Bau- und Ausstattungsexperten. Nur um eine Vorstellung von der europäischen Dimension dieser Künstlerfamilie zu vermitteln, seien hier nur einige der bekannteren Mitglieder aus der Künstlerfamilie der Carlone aus Scaria alphabetisch und mit ihren wichtigsten Auftragsorten am Rande vorgestellt⁸, ohne auf diese hier freilich näher eingehen zu können:

a) *Antonio Carlone*, (Scaria 1622 – 1664), Maurermeister in Wien: Umbau der Wiener Schottenkirche und des Klosters zwischen 1638 und 1640).

b) *Archangelo Carlone*, (Scaria um 1560 – 1635), in Graz nachweisbar (die Grazer Dominikaner ließen nach Plänen von Archangelo Carlone die neue Kirche St. Andrä in Graz zwischen 1616 und 1627 bauen, die am 29. Juli 1635 durch Bischof Johann Markus Altringen geweiht wurde).

c) *Bartolomeo Carlone*, (Scaria um 1650 - 1724), „Vötter“, er war ein Schwager von e⁹), in St. Florian, Passau, Schlierbach, Spital am Pyhrn, Linz, Kefermarkt (Schloss Weinberg), Mauthausen.

d) *Carlo Innocenzo Carlone*, (Scaria um 1686 – 1775 ebenda), Sohn von j) Maler in Weingarten, Bonn (Schloss Augustusburg in Brühl), Wien (Palais Kaun-Kinsky, Oberes Belvedere), Ansbach, Großsiegharts, Lambach, Linz, Ludwigsburg, Heimsheim, Einsiedeln, Prag, Breslau.

e) *Carlo Antonio Carlone*, (ca. 1635 – 1708 Passau), Sohn von n), in Passau, Pöllau, Admont, St. Florian, Schlierbach, Wels-Bad Wimsbach, Baumgartenberg, Eisenstadt, Freistadt, Garsten, Kremsmünster, Reichersberg, Ried i.d. Riedmark, Rohrbach, Ansfelden, Wien (Schottenkirche, Kirche zu den neun Engelschören), Passau. (Abb. 1)

f) *Carlo Martino Carlone*, 1616 - 1667, Baumeister in Wien (Hofburg: Leopoldinischer Trakt), Eisenstadt.

g) *Diego Francesco Carlone*, (Scaria 1674 – 1750 ebenda), Sohn von j), Stuckateur in St. Florian, Kremsmünster, Lambach, Linz, Salzburg, Weingarten, Ansbach, Ludwigsburg, Passau, Amberg, Einsiedeln.

h) *Domenico Carlone*, 1615 - 1679, Baumeister in Wien (Hofburg Leopoldinischer Trakt), Petronell.

i) *Domenico Antonio Carlone*, Stuckateur in Amberg, Linz, St. Florian

j) *Giovanni Battista Carlone*, (Scaria um 1642?, - 1721 ebenda, Sohn von n), Baumeister, Bildhauer und Stuckateur in Passau, Neuburg am Inn, Garsten, Gleink, Reichersberg,

⁷ Georges Duby und Jean-Luc Daval (Hrsg.), Skulptur von der Antike bis zur Gegenwart, Köln-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo 2002, S. 723.

⁸ Vgl. Die Zusammenstellung im Netz unter: http://de.wikipedia.org/Künstlerfamilie_Carlone

⁹ Carlo Antonio Carlone war mit seiner Schwester Catarina Peregrina verheiratet. Vgl. den Stammbaum bei Silvia A. Colombo und Simonetta Coppa: I Carloni di Scaria, Lugano 1997, S. 28 und 37.

Schlierbach, Spital am Pyhrn, Christkindl, Vöcklabruck, Straubing, Vilshofen a.d. Donau, Pfarrkirchen, Marbach, Waldsassen, Amberg, Regensburg, Dingolfing

k) Josef Carlone, 1678 - 1739 Maurermeister in Graz, Tobelbad, St. Jacob im Freiland.

l) Joachim Carlone, 1650? - 1714?, Maurermeister in Graz, Pöllau, Rottenmann, Admont.

m) Pietro Carlone / Peter Carlon(e), (Scaria 1567 – 1628 Leoben), Vater von *n)*, Baumeister in Leoben, Admont, Evers, Mautern.

n) Pietro Francesco Carlone / Peter Franz Carlone / (Scaria um 1606 – Judenburg 1681), Sohn des *o)*, Baumeister in Leoben, St. Georgen am Längsee, St. Kathrein a. d. Laming, Seckau, Gurk, Schlierbach, Garsten, Linz, Passau. (Abb. 2)

o) Pietro Carlone, der älteste steirische Carlone; erstellte zu Kreuz in Kroatien 1556 Befestigungsbauten.

p) Sebastian Carlone (der Ältere), (Scaria vor 1570 - 1612), Bildhauer und Architekt in Graz und Seckau.

q) Silvestro Carlone (der Wiener), † nach 1669, Stadtbaumeister in Wien (Schottenkirche, St. Michael

r) Silvester Carlone (der Prager), (geb. Scaria 1708 oder 1709, Baumeister in Prag (Kloster Strahow), Mühlhausen in Böhmen.

Dem Gesamtkunstwerk verpflichtet

Aus heutiger Sicht mag uns die Beauftragung dieser schier in allen künstlerischen Belangen kompetenten Künstlerfamilie aus dem Dorf Scaria zwischen Comer See und Luganer See vor allem aus wirtschaftlichen Gründen plausibel erscheinen, wo wir doch ständig mit Begriffen wie „*Paketlösung*“ oder „*All inclusive*“ werbewirksam konfrontiert werden. Da die Carlone aber über qualitätsbewusste und erfahrene Architekten und tüchtige Maurermeister genauso verfügten wie über ideenreiche Stuckateure, virtuose Freskantenn und ausgezeichnete Tafelbildmaler, vermochten sie auf diese Weise ihre Vorstellungen vom barocken Gesamtkunstwerk am eindrucksvollsten zu verwirklichen, da sie wie wenige andere in der Lage waren, einen so umfangreichen und anspruchsvollen Bauauftrag vom Entwurf bis zur Dekoration auszuführen. Zudem dürften sie ob ihres immensen Auftragsvolumens auch eine Reihe von Künstlerkollegen angezogen haben, die von den Carlone ebenfalls ihren Auftraggebern weiterempfohlen wurden und die sich dem Gesamtkonzept der Carlone unterzuordnen wussten¹⁰. Längst haben sich die Bezeichnungen „*Carlone-Kirchen*“ und „*Carlone-Stuck*“ etabliert, wobei damit stets spezifische Vorstellungen künstlerischen Wollens jeweils einzelner Protagonisten der weitverzweigten Carlone-Familie verbunden werden. Im barocken Stift Schlierbach trägt sowohl die Architektur (Pietro Francesco und Carlo Antonio Carlone), als auch der Stuck (Giovanni Battista und Bartolomeo Carlone) und die Fresken (Giovanni Carlone) ihre Handschrift, auch wenn in diesem Zusammenhang die Archivalien außerordentlich spärlich gesät sind. Aus diesem Grunde kommt im Folgenden nicht nur der Biographie der am Bau und der Ausstattung von Stift Schlierbach beteiligten Carlone und den diesbezüglichen Stilvergleichen eine besondere Bedeutung zu, sondern auch der grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der Problematik eines barocken Künstlerteams, das heute nur mehr bedingt die Sondierung einer individuellen Handschrift erlaubt. Franz Wagner hat aber schon in Zusam-

¹⁰ Manfred Koller, Peter Strudel (1660-1714), phil. Diss., Wien 1972, Bd. 1, S. 203.

menhang mit der um 1700 zu datierenden Carlone-Stuckausstattung des Schlierbacher „*Bernardisaales*“ zurecht betont, dass selbst erhalten gebliebene Zahlungsbelege nur bedingt Aussagekraft haben¹¹, war doch der Zahlungsempfänger nur zu oft der „*Padrone*“ eines der vielköpfigen, wenn auch meist eng verwandten Künstlertrupps, die nur im Winter in ihre Heimat zurückkehrten. Zu dieser Schwierigkeit gesellt sich noch die Problematik, dass selbst die Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den einzelnen bedeutenderen Carlone-Akteuren nicht restlos geklärt scheinen und somit konstruierte stilistische Abhängigkeiten nur bedingt Aussagekraft besitzen. Im Falle der barocken Genese Schlierbachs kommt noch die Schwierigkeit dazu, dass nur vage Vorstellungen über den wohl noch spätmittelalterlichen Vorgängerbau des Stiftes bestehen und somit das Ausmaß der baulichen Eingriffe im 17. Jahrhundert wenig befriedigend dokumentierbar ist. Neben Georg Matthäus Vischers räumlich nur bedingt entschlüsselbarem Kupferstich aus der berühmten *Topographia Austriae Superioris* (1674 erschienen) sind vor allem die von P. Franziskus Wirn um 1676 entstandene Klosteransicht sowie eine Darstellung aus dem sog. Stamm- und Schlösserbüchl des J. S. Hager um 1665 vor dem Umbau als Belege zu nennen, wenngleich diese mehr Fragen provozieren als beantworten. Damit ist im Rahmen dieser Skizze wohl ausreichend die Problematik skizziert, mit der jede Auseinandersetzung mit Schlierbachs barocker Baugeschichte konfrontiert.

Der „Paumeister von Linz“

Die Barockisierung des Stiftes setzt bereits unter Abt Nivard Geyregger (1660-1679) ein, der ab 1672 mit dem Neubau des Stiftes beginnt und dabei auch die ursprüngliche Disposition von Kirche und Konventgebäude dahingehend ändert, dass er den Großteil der heutigen imposanten Westfront vollendet und bis 1678 auch die Nord- und Ostfront des Kirchenhofes (einst Prälatenhof) in Angriff nimmt¹². Von archivalischer Seite erfahren wir lediglich, dass laut Kellerregister im Mai 1671 einem „*Paumeister von Linz*“ und anderen Gästen „*extra im Saaß*“ Wein aufgetragen wurde. Da der gebürtige Wasserburger (Bayern) und 1640 in Schlierbach eingekleidete P. Franziskus Wirn (gest. 1688) in seiner 1675 verfassten Schlierbacher Hauschronik vom Baubeginn im Jahre 1672 spricht, könnte der Besuch des besagten Baumeisters im Jahr davor (1671) der Klärung von Planungsfragen gedient haben. Diesem namentlich nicht genannten Baumeister begegnen wir mehrfach im Jahre 1673, im Oktober scheint er ein Monat in Schlierbach gewilt zu haben. Der Bau der Westfront dürfte bereits 1674 weitgehend vollendet gewesen sein, wie diesbezügliche Inschriften und Jahreszahlen auf Rauchfängen und Portalen nahe legen. Auch die Ostfront des Prälatenhofes dürfte noch vor Abt Nivard Geyreggers Tod (1679) vollendet worden sein, wenngleich hier keine Jahreszahlen an Bauteilen überliefert sind¹³. (Abb. 3) Die wohl prominenteste Bauinschrift aus dieser Zeit findet sich über dem noch in Renaissanceformen errichteten Portal des dominanten Abteiturmes mit dem Wappen Geyreggers und der Jahreszahl 1678¹⁴. Solche Portalturmlösungen sind uns in Oberösterreich auch aus den Stiften Lambach und Waldhausen bekannt.

¹¹ Franz Wagner, in: Hellmut Lorenz (Hrsg.), *Geschichte der bildenden Kunst*, Bd. 4: Barock; München-London-New York 1999, S. 568.

¹² Ludwig Keplinger, *Zisterzienserstift Schlierbach*, Salzburg St. Peter 1998, S. 14.

¹³ Franz Zeller, *Geschichte des Stiftes Schlierbach*, Schlierbach 1920, S. 191f.

¹⁴ Neben der Jahreszahl findet sich hier auch das Distichon: „*STABIT FIRMA AEDES TRIBUS HIS INNIXA COLUMNIS VIRGINE BERNARDO CUNCTIPOTENTE DEO*“ (=Fest wird dieses Haus stehen, auf diese drei Säulen gestützt: die Jungfrau, Bernhard und den allmächtigen Gott); vgl. Keplinger 1998, op. cit. S. 15)

Der Italiener Carlo Canevale hatte etwa bei der Barockisierung des Augustiner Chorherrenstiftes Waldhausen unter dem ehrgeizigen Propst Laurentius Voss (1647-1680) seinen Torturm¹⁵ an die westseitige Außenfassade heran- bzw. aus der Dachscheitellinie des Klostertrakts gerückt¹⁶ und so die Turmfassade mit der Konventfassade verschmolzen, ähnlich wie beim Schlierbacher Abteiturm, der jedoch die Durchquerung des Stiftsareals in der Nord-Süderstreckung ermöglicht und lediglich von der Kirchenhofseite aus besehen aus der Dachlandschaft wie ein markanter Dachreiter herausragt.

Ob die Idee des Torturms als erste architektonische Zäsur zwischen profaner Außenwelt und monastischer Aura bzw. als Spange zwischen Abtei und Klosterkirche auf Geyreggers Betreiben oder auf einen Vorschlag Pietro Francesco Carlones zurückgeht, muss freilich offen bleiben. Der Sohn des Letzteren, Carlo Antonio Carlone, wandelt diese Idee jedenfalls beim Bau des spätestens 1690 zu datierenden Eichentores im Stift Kremsmünster¹⁷ bereits um und versucht eine Neuinterpretation der Turmidée, indem er dieses Entrée markant aus dem Bauverband herauslöst und ihn als reich durchfensterten Pavillon gestaltet. Abt Nivard Geyregger geht rund zwanzig Jahre zuvor bei der ersten Barockisierungsphase von Schlierbach zwar noch nicht so weit, doch kommt auch hier das Bedürfnis nach Vereinheitlichung der einzelnen Baukörper zum Ausdruck, die schließlich von den Carlone ins Monumental-Repräsentative übersetzt wurde. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass in Entsprechung zum Abteiturm an der Nordfassade ein solcher Turmaufbau ursprünglich auch auf gleicher Höhe an der Südseite des Konventhofes angedacht war. Damit sollte die neue Kirche noch deutlicher als Mittelpunkt akzentuiert werden und zugleich jene drei spirituellen Säulen auch architektonisch visualisiert werden, die programmatisch in Nivards Abteiturm-Distichon von 1678 anklingen: die Jungfrau Maria, der hl. Bernhard von Clairvaux und der allmächtige Gott. (Abb. 4) Diese gestalterische Absicht unterstreicht auch die Anordnung der Höfe (Kirchen- und Konventhof) an den jeweiligen Längsseiten des Gotteshauses, deren Größe jedoch differiert. Möglicherweise wurde diese Ausrichtung der barocken Konventanlage auf die Stiftskirche durch einen dritten Turm erst im Laufe des Neubaus aufgegeben, nachdem man sich letztlich entschieden hat, die Kirche auch im Erscheinungsbild der dominierenden Westfassade nur mittels Hauptturm im Osten hinter dem Chorabschluss der Kirche gesondert hervorzuheben. Diesbezüglich kommt dem um 1686 an der linken Innenseite der Stiftskirche gemalten Fresko mit einer Ansicht des Stiftes besondere Bedeutung zu: (Abb. 5) Der Freskant Giovanni Battista Carlone präsentiert darauf neben den Schlierbacher Mönchen, die in Anbetung der Madonna mit Kind vor ihrem Stift knien, die mit zahlreichen Walmgauben rhythmisierte Dachfront der Westseite, die auf der Höhe der Stiftskirche unterbrochen ist. Diese Ansicht gibt so auch einen Blick auf das westliche Walmdachende der Stiftskirche und jenes große Lünettenfenster auf der Kirchenabschlusswand frei¹⁸, dessen Spuren sich heute noch im Mauerwerk bis unmittelbar unter dem Dach nachweisen lassen¹⁹. (Abb. 6) Das Fresko lässt auch ein Westportal erkennen, für das ob der ausgeprägten Hang-

¹⁵ Das steinerne Portal des Waldhausener Torturmes ist 1671 datiert und verweist somit auch in das Jahr des ersten überlieferten Besuchs des nicht namentlich genannten „*Paumeisters aus Linz*“ in Schlierbach. Siehe dazu auch: Johann Wimmer, Waldhausen, 4. Auflage, Linz 1972, S. 8 und Augustine Hartl, Die Künstler-Familie Canevale in Österreich. Quellen zu Leben und Werk, Diss., Salzburg 1987 sowie H. de Verrette, Aufnahme und baugeschichtliche Daten des ehemaligen Chorherrenstiftes Waldhausen, Diss. Wien 1936

¹⁶ Die Zuschreibung an Carlo Canevale, der bei Carlo Martino Carlone (Gest. 1667) seine Ausbildung in Wien erhielt, ist jedoch laut jüngster Literatur nicht gänzlich gesichert

¹⁷ ÖKT Bd. XLIII (Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster), Wien 1977, S. 450f.

¹⁸ Garzaroli von Thurnlackh 1919 (op. cit.), S. 58.

¹⁹ Sturm 1969 (op. cit.), Teil I, S. 33 und Keplinger 1998 (op. cit.), S. 25

lage aller Voraussicht nach auch ein umfangreiches Treppenwerk vonnöten gewesen wäre. An der Südfront fehlt auf diesem Fresko hingegen jener Turm, für den jedoch die baulichen Voraussetzungen noch heute - vom Erdgeschoss bis hinauf unter das Dach - deutlich sichtbar sind. Joseph Gottfried Prechlers Stiftsprospekt aus dem Jahr 1718 (OÖ Landesmuseum)²⁰ (Abb 7) und Leopold Müllers gemalte und überaus detailverliebte Stiftsansicht aus dem Jahre 1774²¹ geben uns ein Bild, wie wir uns die mächtige Westfassade in einer barocken Faschenglückung mit zwei schmalen grauen horizontalen Gurtbändern vorzustellen haben, die heute nur mehr im Kirchen- und Konventhof erhalten geblieben ist.

Pietro Francesco Carlone im Sog der lombardischen Bautradition und der römischen Jesuitenbaukunst

Während Zeller in die Diskussion über die Autorschaft dieser ersten barocken Umbauphase den erst 1698 – also 25 später – in den Archivalien aufscheinenden Maurermeister Franz Pruckmayr und den Steinmetz Hans Georg Pruckmayr ins Spiel bringt²², folgt Keplinger der Zuschreibung an Pietro Francesco Carlone, die bereits Garzarolli von Thurnlackh vertrat²³. Schon P. Michael Wallner lenkt in seiner 1841 verfassten Stiftsgeschichte die diesbezügliche Bauforschung auf die Carlone, wenngleich er den Sohn Pietro Francesco Carlones, Carlo Antonio Carlone (1635 – 1708) als alleinigen Schöpfer des barocken Bauplans favorisiert²⁴. Da die ehemalige Benediktinerstiftskirche Garsten der einzige Bau ist, der urkundlich für Pietro Francesco Carlone gesichert ist und 1677 begonnen wurde, wird man gerade das Bauformenrepertoire dieses Kirchenbaus verstärkt fokussieren müssen, um daraus auch mögliche stilistische Entsprechungen in Schlierbach ableiten zu können. Sturm hat in seiner eingehenden Analyse bereits auf den Umstand hingewiesen, dass die Carlone-Räume nicht nur ihrem Ursprung nach näher bei Mailand als bei Rom liegen, sondern auch hinsichtlich ihrem und ihrer stilistischen Ausformung. Er weist in diesem Zusammenhang unter anderem auf die Rechteckchöre der Carlone-Kirchen hin: Hier dürften etwa diesbezügliche Impulse aus Giovanni Tristanos 1575 entwickelten Bauplan für die Jesuitenkirche in Como und anderen Mailänder Bauten Eingang ins barocke Bauformenrepertoire gefunden haben. Pietro Francesco Carlone erweist sich in der Folge dem lombardischen Wandpfeilerkirchentypus mehr verbunden als dem „mehrschiffigen“ Typus von Il Gesù²⁵. Die Jesuiten als Bannerträger der Gegenreformation sollten für ihn auch in Österreich anfänglich die bedeutendsten Auftraggeber darstellen, werden ihm doch auch die um 1660 begonnene ehemalige

²⁰ Monika Oberchristl (Red.), Kat. Von Ansicht zu Ansicht. Oberösterreich in historischen Ortsansichten (Ausstellung des OÖ Landesmuseums), Linz 2000, S. 94f. (Inv. Nr. OA III 278/I)

²¹ Kunstsammlungen des Stiftes Schlierbach, Ansicht des barocken Stiftes Schlierbach unter Abt Konstantin Frischauf, Leopold Müller 1774, Öl auf Leinwand 93 x 121, Inv. Nr. 4

²² Zeller 1920 (op.cit., s. 191) weist aber korrekterweise darauf hin, dass dafür keine Belege vorhanden sind. Auch fehlen etwaige Hinweise, dass es sich dabei um jene Brüder (oder Vater-Sohn?) handelt, die bereits zwischen 1672 und 1678 den Neubau leiten.

²³ Karl Garzarolli von Thurnlackh, Die Stiftskirche in Oberösterreich. Abhandlung mit historischer Einleitung und Archivmaterial im Anhang (phil. Diss.), Wien 1919, S. 53ff.

²⁴ P. Michael Wallner, Zusammenstellung geschichtlicher Urkunden zur Bearbeitung der Geschichte des Stiftes Schlierbach und derselben einverleibten Pfarren, Schlierbach 1841 (Manuskript im Stiftsarchiv Schlierbach), S. 52; vgl. dazu auch: Johann Sturm, Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich (phil. Diss.), Wien 1969, S. 35 und Keplinger 1998 (op. cit.), S. 24f.

²⁵ Sturm 1969 (Op. cit.), I. Teil, S. 125f.

Jesuitenkirche in Leoben (hl. Franz Xaver), die Passauer Jesuitenkirche zu Ehren des hl. Michael (1665 begonnen) sowie die Linzer Jesuitenkirche zu Ehren des Ordensgründers, des hl. Ignatius (vormals Alter Dom), mit deren Bau 1669 begonnen wurde, zugeschrieben. Gerade das letztgenannte Linzer Projekt, das erst 1678 zum Abschluss kam, könnte vielleicht auch der Schlüssel sein für die Klärung der Frage, um welche Baukünstler es sich gehandelt habe, die laut Wirn von Linz nach Schlierbach anreisten. Es wäre durchaus denkbar, dass Carlone bei einer der Baustelleninspektionen in Linz auch von Abt Nivard Geyreggers Neubauambitionen hörte und ihn deswegen mit Gefolge bereits 1671 konsultierte. Wirn berichtet, dass am 28. März 1673 „*der Paumeister und sein Gespan*“ in Schlierbach anwesend waren. Ab dem 4. August desselben Jahres wird erneut von der Anwesenheit des Baumeisters, Zimmermeisters und Poliers im Stift berichtet, bei der Anwesenheitsnotiz des Baumeisters am 30. August findet sich zudem der Hinweis, er sei mit seinem Bruder gekommen. In diesen Notizen spiegelt sich die gebräuchliche Praxis der Architekten, die nach Lieferung der Baupläne ob der großen Distanzen auf den einzelnen Baustellen vor allem den Baufortgang kontrollierten. Besonders deutlich geht dies auch aus dem Vertrag zwischen dem Garstener Abt Rauscher und Pietro Francesco Carlone hervor, in dem diesem Umstand gesondert Rechnung getragen wird, wenn Carlone darin verpflichtet wird, „*jedes Jahres zu rechter Zeit in Früeling widerumben in Persohn den anfangng selbsten machen und biß es die gewöhnliche Wintterszeit und Költe nit verhündert, mit guetter Anstalt verfahren, auch solange es die Notdurfft erfordert, darbei verblaiben, sodann jeden Sommer hindurch das Gebey selbsten unvermahnter wenigst drey oder viermahl besichtigen wolle, mit vernerem anhang, dass er zu besserer Versicherung des Gebeyns sich mit einem wohlerfahrenen Pallier versehen solle*“²⁶. In diesem vorhin genannten „*Gespan*“ könnte sich neben Pietro Francesco Carlones Söhnen Carlo Antonio und Giovanni Battista Carlone auch Bartolomeo Carlone befunden haben; der jedoch nicht, wie öfters angenommen, ein dritter Sohn Pietro Francescos war, sondern ein fernerer Verwandter: So wird unter den im Jahre 1682 vom Garstener Abt Anselm Angerer angeführten „*Werksleuth*“ auf der Stiftsbaustelle in Garsten Bartolomeo Carlone als „*ein Vötter zu dem Baumeister*“ genannt²⁷. Pietro Francesco hat bereits beim Bau der Jesuitenkirche in Leoben (von 1660 bis 1665), wo schon sein Vater Peter Carlon sesshaft war, ein völlig einheitliches, eindrucksvolles Denkmal der Gegenreformation geschaffen, in dem uns jener Typus der Wandpfeilerkirche entgegentritt, der später in den weiteren Carlone-Kirchen wie Frauenberg bei Admont²⁸, Garsten und eben auch Schlierbach prächtig gesteigert wurde. Laut Sturm bildet gerade die Schlierbacher Stiftskirche den Abschluss der Reihe von Carlone-Kirchen, wobei nach Aussage der Architekturformen Carlo Antonio Carlone über dem noch vom Vater stammenden Grundriss die Ausführung übernahm: Hier verbinden sich im mit Platzlgewölben²⁹ und opulentem floralem und figuralem Stuck konzipierten Saalraum nicht nur neue Raumvorstellungen mit den bereits überreifen Zügen des so genannten Stuckbarock³⁰, sondern die noch von der jesuitischen Tradition geprägten Bauintentionen des Vaters Pietro Francesco Carlone mit der hochbarocken Auffassung seines Soh-

²⁶ Stiftsarchiv Lambach, Bd. 529, Fasz. o/III/3, zitiert nach Sturm 1969 (Op. cit.), II. Teil, S. 17.

²⁷ Anselm Angerer, Tagebuch des Abtes Anselm Angerer, handschriftlich eingetragen in: *Newer und Nutzlicher Hauß Calender auf das Jahr M. DC. LXXVII.*, Lintz bey Caspar Freyschmid (Stadtarchiv Steyr, Smlg. Schroff, Bd. 11), S. 269, S. 293. Vgl. Anm. 9: Er war der Schwager von Carlo Antonio.

²⁸ Eberhard Hempel, *Die Wallfahrtskirche Frauenberg bei Admont in ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung*, in *Blätter f. Heimatkunde*, Jg. 9, Heft 5/6. Graz 1931. S. 65

²⁹ Hans Reuther, *Das Platzlgewölbe in der Barockzeit*, in *Deutsche Kunst- und Denkmalpflege*, 13. Jg. München Berlin 1955.

³⁰ Sturm 1985 (op.cit.), S.

nes Carlo Antonio Carlone. Ersichtlich wird dies vor allem in der Stiftskirche selbst, die im Zuge des barocken Neubaus erst nach der Errichtung der Trakte um den Kirchenhof in Angriff genommen wurde. Wie schon in Garsten interpretieren die Carlone auch hier in Schlierbach die Seitenkapellen als „Einschübe“ zwischen Wandpfeilern, wobei sich in der unterschiedlichen Gestaltung von Kapellen und Emporen bis zuletzt eine Erinnerung an die ursprüngliche Selbständigkeit der Kapellenräume im basilikalen System erhalten hat³¹.

Von Pietro Francesco zu Carlo Antonio Carlone:

Nicht nur ein fließender Übergang

Als Nahtstelle zwischen der Konzeption des 1680 oder 1681 verstorbenen Vaters Pietro Francesco und seinem Sohn Carlo Antonio könnte in der Stiftskirche Schlierbach der noch im Stil der Carlone-Jesuitenkirchen mit einem Tonnengewölbe eingewölbte Chorraum angesprochen werden, während im einschiffigen und vierjochigen Langhaus bereits das Platzgewölbe den Raumeindruck bestimmt und dabei jene Betätigungsfelder schafft, in denen die Freskanten und Stuckateure aus dem Hause Carlone ihre Meisterschaft ausreichend demonstrieren können. Beim Platzgewölbe handelt es sich um eine von Carlo Antonio Carlone bevorzugte Kuppelkonstruktion über einem Rechteck. Zu diesem Zeitpunkt stand der um 1635 in Scaria geborene Carlo Antonio Carlone schon im Dienste des zweiten großen Schlierbacher Barockabtes, Benedikt Rieger (1679-1695). Bereits in den ersten biografischen Nachrichten über den ausschließlich als Architekten in Erscheinung tretenden Carlo Antonio ist eine enge künstlerische Bindung an die Arbeiten seines Vaters Pietro Francesco Carlone bezeugt: So findet er bereits 1652 bei einer Abrechnung des Klosters Göß Erwähnung. In den folgenden Jahren taucht sein Name vermehrt in Passau auf, wo er nicht nur durch die unmittelbare Nähe zum bischöflichen Ordinariat wohl auch an die nötigen Informationen über etwaige Bauvorhaben dieser riesigen Diözese einfacher herangekommen sein dürfte, sondern auch selbst als Architekt in Erscheinung trat. Sein Präsenz in der Bischofsstadt bleibt auch bei den Berufskollegen nicht unbemerkt: So beklagen sich die bürgerlichen Handwerksmeister der Stadt Passau, dass so viele ausländische Kräfte beschäftigt würden, besonders "*der wälsche Carl Antonio Carlone*", der überdies kein Bürger der Stadt sei und hier am 1. Mai 1708 auch verstirbt³². Mit dem Beginn des Neubaus der Marienkapelle des Stiftes Kremsmünster im Jahr 1676 beginnt nicht nur hier Carlo Antonio Carlones dreißigjährige Aktivität, sondern wohl auch schon die Zusammenarbeit mit dem benachbarten Schlierbach. Nach den Gepflogenheiten der Zeit wird er auch in Schlierbach mit einer Klausel im Arbeitsvertrag im Falle des Todes des Vaters Pietro Francesco als dessen Nachfolger eingesetzt worden sein³³, denn diese Klausel tritt schon im Falle Garsten in Kraft.

³¹ Sturm 1969 (op. cit.), Teil I., S. 124.

³² Johann Evangelist Kappel, *Der Dom des heiligen Stephan zu Passau in Vergangenheit und Gegenwart*. Regensburg 1912. S. 69

³³ In dem am 1. Juli 1677 zwischen dem Garstener Abt Roman Rauscher und dem „ehrenfesten und khunstreichen Herrn Peter Franzen Carlon, Paumeister“ abgeschlossenen Vertrag lautet diese Klausel folgendermaßen: „...zum fahl er Herr Carlon, hohen Alters und Schwachheit halber, disem Gebey vorzustehn die Crefftien nit mehr haben oder, welches Gott gnediglich verhüetten wolle, indessen mit toth abgehen sollte, dass sodan sein Sohn Herr Carl Antoni Carlon dises Kirchgebey, allerdings mit hirvorgesetzten Conditionen fortsetzen und vermittels Göttlichen Beystands zu endt bringen solle...“ Stiftsarchiv Lambach, Bd. 529, Fasz. 0/III/3

Baumängel gefährden Carlo Antonio Carlones Reputation

In Garsten übernimmt Carlo Antonio 1681 nach dem Tod des Vaters genauso die Bauaufsicht wie im Falle Schlierbach, wenngleich diese Übergangsphase ob massiver baulicher Mängel in Garsten nicht gänzlich friktionsfrei abläuft: Im Advent 1682 fällt nicht nur Gewölbestück von der Südwestecke der neuen Stiftskirche, hervorgerufen durch Setzungsprobleme bei den Westtürmen, sondern zerspringen Eisenschließen, zeigen sich alarmierende Sprünge im Emporengewölbe und Stuck vom Fruchtgehänge stürzt ab. „*Gott gebe*“, so der Seufzer des missmutigen Abtes, „*dass ferner sich dergleichen nichts eraignet dan es kome her wo es wolle, die Kunstleuth findten all Zeith einen mantel die Fähler zu bedeckhen, worunter doch der beuherr offtmals schamroth verhillet nit werden kann.*“³⁴ Man könnte fast meinen, dass sich hier bereits das aktuelle Bonmot „*speed kills*“ manifestiere, denn als Entschuldigung führt Carlo Antonio Carlone an, man habe im Vorjahr zuviel auf einmal gebaut und für die Fundamentarbeiten zu klein gebrochenes Material verwendet. Als Schuldigen weist er daher den Polier aus und verwendet die im Frühjahr 1683 begonnene Bauperiode vor allem zu Ausbesserungsarbeiten. Daran knüpft sich die Vermutung, dass Carlone sich wohl in Schlierbach eines anderen Poliers bedient haben dürfte³⁵.

In beiden Projekten (Garsten und Schlierbach) wird an den jeweiligen Stiftskirchen von Ost nach West gebaut, weshalb in beiden Gotteshäusern die Vorräume unter den Orgelemporen mit den stilistisch fortgeschrittensten Formen aufwarten³⁶. Die Arbeiten gehen zügig voran, denn schon im Sommer 1683 fehlt nur mehr wenig auf das Dach der Stiftskirche, wie Abt Benedikt Dierer an den Reiner Abt schreibt³⁷. Die Handschrift Carlo Antonio Carlones wird auch hier vor allem aus Vergleichen mit früheren wie auch später datierten Carlone-Kirchen evident: So bereitet das Schlierbacher Langhausgewölbe St. Florian vor, während seine Dekoration einschließlich der Figuren und ihren markanten Postamenten wiederum direkt von Passau (Dom) übernommen werden. Auch die Vorliebe für große gedrückte Emporenbögen lässt sich an weiteren Bauten Carlo Antonios wie etwa in Vöcklabruck und Marbach studieren³⁸. Da im Herbst 1685 der Vertrag mit Giovanni Carlone über die Freskierung der Kirche geschlossen wird, dürfte das Gotteshaus zu diesem Zeitpunkt cum grano salis vollendet gewesen sein, wenn sich auch einzelne Abschnitte wie etwa das Nordportal der Stiftskirche länger hingezogen haben dürften. Auf Carlo Antonio Carlones Wirken im Stift Schlierbach geht wahrscheinlich auch die architektonische Konzeption des um 1700 vollendeten sog. Bernardisaales³⁹ und vielleicht auch der knapp vor 1720 vollendeten Stiftsbibliothek Schlierbach⁴⁰ zurück. Der genannte Festsaal liegt bereits im nordöstlichen Teil des Stiftes, dem sog. Neugebäude. Die nordseitige Fassadengliederung verweist bereits auf Jakob Prandtauer, der gleichsam als architektonischer Nachlassverwalter des 1708 verstorbenen

³⁴ Zitiert nach Garzarolli von Thurnlackh 1919 (Op. cit.), Anhang S. 49

³⁵ Damit wird freilich noch nicht bestätigt, dass in Schlierbach diese heikle Aufgabe jener Salomon Peissmann innehatte, der in einem Schlierbacher Gerichtsprotokoll von 1681 neben einem „*welschen Stockador*“ als Polier genannt wird. Vgl. Zeller 1920 (Op. cit.), S. 196.

³⁶ Sturm 1969 (Op. cit.), I. Teil, S. 34

³⁷ Garzarolli von Thurnlackh 1919 (op. cit.), Anhang Bl. 7

³⁸ Sturm 1969 (Op. cit.), I. Teil, S. 41

³⁹ Ludwig Keplinger, Der Festsaal des Stiftes Schlierbach, der Bernardisaal, im „Neugebäude“, in: 53. Jahresbericht des Gymnasiums Schlierbach 1989/90, S. 2f.

⁴⁰ Keplinger 1998 (Op. cit.), S. 36

Carlo Antonio Carlone auch andernorts dessen Projekte finalisierte. Im kreuzförmigen Bau der Bibliothek⁴¹ mit dem reichen Scheinarchitekturfresko wird jene Zentralbauidee adaptiert, für die Carlo Antonio Carlone immer wieder Präferenz erkennen lässt und deren Ursprünge vor allem im Schema der Kirche von San Lorenzo in Mailand zu suchen sind. In diesem Zusammenhang sei auch auf Carlones unvollendete Zentralbauprojekte der Wallfahrtskirche Christkindl bei Steyr (ab 1702) oder die Kalvarienbergkirche von Schwertberg hingewiesen. Unterstützt wird diese Zuschreibung der Bibliothek vom ausgewiesenen Carlone-Experten Johann Sturm, der auf die Parallele zu Garsten hinweist, wo Carlone entgegen dem anfänglichen Plan die neu zu bauende Losensteinerkapelle als kreuzförmigen Bauplan plante, der über dem Kapellenraum auch die Klosterbibliothek aufnehmen sollte (aus Raumgründen aber nicht ausgeführt).⁴² Der Linzer Baumeister Johann Michael Prunner (1669-1739), dessen mehrmalige Anwesenheit in Schlierbach bezeugt ist, dürfte schließlich den Bibliotheksbau nach Carlo Antonio Carlones Tod ausgeführt haben. Schon 1686 okkupiert Carlo Antonio Carlone eine neue repräsentative Aufgabe: Der Bau der neuen Stiftskirche St. Florian, während in Schlierbach nun bereits die Stuckateure und Freskantenteams aus dem Familienbetrieb Carlone ans Werk gehen.

Die weiße Pracht der „welschen Stockadore“

Während die barocke Baugeneese von Stift Schlierbach über weite Strecken lediglich anhand von Stilvergleichen rekonstruiert werden kann, bewegen wir uns im Bereich der Stuck- und Freskenausstattung auf einem vergleichsweise archivalisch abgesichertem Terrain. Auch in der Stiftskirche Schlierbach geht der schwere, plastisch-reiche Carlone-Stuck mit der Architektur die engste Verbindung ein und lotet die Ausstattungsmöglichkeiten mit Stuck ad extremum aus. (Abb. 8, 9) Dadurch wird auch die Autorschaft der Carlones an Schlierbach zusätzlich erhärtet, deren Name heute besonders mit barocken Stuck in Verbindung gebracht wird. Der Begriff „Stuck“ stammt vom italienischen „*stucco*“ und meint eine Masse aus Gips, Kalk, Wasser und Sand⁴³, die sich zunächst beliebig formen lässt, dann aber rasch erhärtet und mit dem der Stuckateur schließlich arbeitet. Für die Herstellung von Negativformen für die Nachbildung plastischer Teile (Gussarbeiten) werden vor allem Ton, Leim und Gips (heute: Kautschuk) verwendet, wobei sich die Formen – etwa bei Leimformen – auch öfter verwenden lassen. Die so mittels Formen hergestellten Abgüsse müssen dann an Wänden und Decken versetzt werden, wobei die Sicherung dieser Gussteile bei größeren Stücken vor allem durch Draht⁴⁴ erfolgt⁴⁵, wie dies schon bei Stuckarbeiten des frühen 17. Jahrhunderts beobachtet werden kann. Seit der Renaissance wurde ja diese ursprünglich antike Stuck-Technik zuerst in Italien, dann in Frankreich und Deutschland aufgegriffen; um dann schließlich im späten 17. Jahrhundert auch in unseren Breiten unentbehrlich für die Gestaltung von Innenräumen, hierzulande vorrangig in Kirchen, zu werden. Es wundert da-

⁴¹ Edgar Lehmann, Zum Bibliotheksbau des Klosters Schlierbach, in: Festschrift für Herbert von Einem, Berlin 1965, S. 139f.

⁴² Sturm 1969, (Op. cit.), Teil II, S. 48.

⁴³ Die Unterscheidung der Stucktechniken erfolgt sowohl aus materialtechnischer Sicht (z.B. Gipsstuck und Kalkstück) als auch unter Hinweis auf ihre Art der Anbringung (Putzarbeiten, Sgraffito oder Kratzputz).

⁴⁴ Der Steyrer Handelsmann Franz Joseph Nüesss findet sich deshalb in den Stiftsrechnungen vom August 1698 mit einer Lieferung „*Stokhathor Tradt*“

⁴⁵ Walter Luger, Der Stuck, in: Kat. Linzer Stuckateure 1973 (Op. cit.), S. 27

her nicht, dass der von Cornelius Gurlitt 1889 geprägte Begriff „Carlone-Kirchen“⁴⁶ bis gegen 1950 vor allem auf eine bestimmte Form der Stuckierung bezogen wurde. Sowohl die Anwesenheit des Stuckateurs und Bruders von Carlo Antonio, Giovanni Battista Carlone (um 1642 Scaria – 1707 in Passau oder 1721 in Scaria)⁴⁷ als auch des Malers und Freskantens aus dem Rovio-Zweig der Carlone, Giovanni (Johann) Carlone sind in Schlierbach in unterschiedlichen Zusammenhängen bezeugt. Laut einer Kammereirechnung des Benediktinerstiftes Garsten aus dem Jahre 1682 unternimmt Giovanni Battista Carlone am 5. März 1682 eine Reise nach Schlierbach⁴⁸, die dem Zweck einer Vorbesprechung gedient haben dürfte, denn zwischen 5. März und 31. Oktober dieses Jahres war ja das Carlone-Stuckateurteam noch in Garsten voll am Werk, wo laut Tagebuch von Abt Anselm „*fast alle tag ein engel...verfürtiget worden, ein großer engl aber, welcher das gesimbs in der Kkirchen tragt, über 2 tag nit vill bedarffen*“⁴⁹. Die Schlierbacher Stuck- und Freskenauszier dürfte demnach bereits zwischen 1683 und 1685 unter der Aufsicht von Giovanni Battista sowie Bartolomeo Carlone - und ab 1685 bzw. Frühjahr 1686 auch des Freskantens Giovanni (Johann) - erfolgt sein⁵⁰. Da laut Annalen des Garstener Abtes Anselm Angerer (1683-1715) Giovanni Battista Carlone bereits in Garsten lediglich die Statuen ausführte und die restlichen Zierarten seinem Stuckateurteam überließ⁵¹, dürfen wir auch in Schlierbach von dieser Arbeitsaufteilung ausgehen. Diese arbeitsteilige Vorgangsweise bildet nicht nur eine Säule des Erfolgs der Carlone-Stuckateure, sondern ist ob der an verschiedenen Baustellen gleichzeitig laufenden Ausstattung notwendig. Immer wieder wird Giovanni Battista Carlone vom ehrgeizigen Passauer Fürstbischof nach Passau beordert, um dort die Stuckierung des wiedererrichteten Domes voranzutreiben. Trotz Unstimmigkeiten in der Lohnverrechnung versichert sich das fürstbischöfliche Dombauamt in Passau ungebrochen der künstlerischen Unterstützung Giovanni Battistas, der sich jedoch lieber in den oberösterreichischen Landklöstern aufhält und von dort immer wieder nach Passau bestellt werden muss, um hier die gesamte Innenausstattung mit ihrem üppigen Stuckwerk und den Altaraufbauten des italienischen Hochbarocks endlich zu vollenden. Zweifellos sollte die Passauer Domdekoration für Jahrzehnte richtungsweisend für den donauländischen Kunstraum und der prominenteste Referenzauftrag Giovanni Battista Carlones bleiben.

Dem wohl seitens des Stiftes vorgegebenen mariologischen Gesamtkonzept der Stiftskirche trägt Giovanni Battista Carlone mit seinen Pfeilerstatuen Rechnung, die allesamt leibliche Verwandte Mariens repräsentieren und dabei – so wie die beiden Monumentalfiguren an der nördlichen Außenwand (Abb. 10) seinen Personalstil demonstrieren: Markant modellierte Gesichter, deren expressiver Ausdruck oft manchmal bis an die Grenze zum Grimassieren-

⁴⁶ Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland*, Stuttgart 1889

⁴⁷ Silvia A. Colombo und Simonetta Coppa 1997 (op. cit.), S. 79f. sowie Franz Engl, *Die Arbeiten der Brüder Carlone in der Stiftskirche zu Schlierbach*, in: „Ostbayrische Grenzmarken“, XI, 1969, S. 87-90.

⁴⁸ Stadtarchiv Steyr, Kammereirechnung Garsten 1682, Nr. 453

⁴⁹ Zitiert nach Garzarolli von Thurnlachs 1919 (Op. cit.), Anhang S. 48 (ein ähnliches Tempo legten dann auch die Freskantens an den Tag).

⁵⁰ Guldan 1964, (Op. cit.), S. 244 und Dehio, *Die Kunstdenkmäler Österreichs*, Band: Oberösterreich, 3. Auflage, Wien 1958, 308.

⁵¹ Laut diesen Annalen führt der Abt zum 6. April 1682 im „*Verzeichnis der Werksleuth*“ neben dem ersten und zweiten Baumeister sowie dem Polier („*Petrus Franziskus Carlon, Meyländer, welchem weill in Zeith wehrenden Gebeys gestorben, ist ihm gefolgt sein Sohn Baumeister 2s Carolus Antonius Carlon, Meyländer, Pallier: Bernardus Spätz, Meyländer*“) auch den Stuckateur mit folgender Nebenbemerkung an: „*Stukator: JOAN. BAPTISTA CARLON, Meyländer, auch ein Sohn des alten Baumeisters. Untergeben des Stokators, die die Zieräth verfertigen, weil der Pinzipal nur ie Statuen ausführh: PETRUS CAMUZI, Schweizer; BARTHOLOMEO CARLON, MeylS. 24.änder, ein Vötter zu dem Baumaister; DOMINIKUS GARON, Meyländer.*“ (Vgl. *Annales Anselmi*, S. 269f. – zitiert nach Sturm 1969 (Op. cit.), II. Teil, S. 21f.

den getrieben scheint und vielfach resignativen Charakter aufweist, tiefe Augenhöhlen mit teils zur Nasenwurzel hochgezogenen Augenbrauen, tief furchende Gesichtsfalten, die im steifen Gefältel der schweren Mäntelmassen ihre Entsprechung aufweisen und damit im Sentiment retardierend an Vorbilder aus der lombardischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts gemahnen. Die um Unmittelbarkeit bemühte Bewegungssprache mündet – im deutlichen Gegensatz zu den munter bewegten Putten – meist in einer demonstrativ feierlichen Gebärdensprache, die mit Hinweis- und Zeigegesten keine Chance auslässt, den staunenden Kirchenbesucher auf Heilszusammenhänge und Heilsgeheimnisse sanft aufmerksam zu machen. Als besondere Wesenszüge der Stuckausstattung durch Giovanni Battista Carlone fällt dabei stets auch die Eleganz der Stuckplastiken wie Engel und Putten sowie die geschmeidige, originell-kraftvolle Verbindung der ornamentalen Versatzstücke wie üppige Frucht-, Blumen- und Blattfestons, Kartuschen und Muschelwerk, Vorhangmotive, Figurenkapitelle ins Auge. Weiters auch das Durchziehen des Laubwerks mit Bändern und figuraler Plastik sowie das aus der Wandfläche oft vollplastische Hervortreten üppiger Fruchtschnüre und Pflanzengirlanden (Abb. 11). (Die Verkleidung der Pilaster mit den eingelassenen Blumenstücken erfolgte hingegen erst zwischen 1708 und 1710 und ist laut Vertrag als Werk des Linzer Bildhauers Johann Baptist Wanscher bezeugt).

Solchen Carlone-Stuckzierarten begegnen wir in etwas unterschiedlicher Dichte auch bei der ornamental-skulpturalen Ausschmückung des Refektoriums, dem ehemaligen Kaiserzimmer und dem Kapitelsaal, in denen nach Ausweis der Formen ebenfalls dieses Carlone-Atelier verantwortlich gemacht werden kann, wobei hier noch jene Dominanz des Stucks gegenüber der Malerei zu beobachten ist, wie sie vor allem auch die Ausgestaltung der Stiftskirche mit Stuck betrifft. Aus diesem Grunde scheint die Stuckierung dieser genannten Räume vielleicht noch in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts erfolgt zu sein. Möglicherweise wurden diese Arbeiten aber auch in der Winterpause erledigt, wie dies etwa von der Stuckierung des Lambacher Sommerrefektoriums und Ambulatoriums durch Diego Francesco Carlone, einem Sohn Giovanni Battista Carlones, überliefert wird⁵². Bei dem mit Schlagmetall überarbeiteten Stuck im Bernardisaal handelt es sich zwar ebenfalls noch um Carlone-Stuck, der jedoch einem jüngeren Kunstwillen folgt und dabei gegenüber der Freskierung bereits markant zurücktritt und ob der metallisch glänzenden Oberfläche selbst als Teil des koloristischen Konzepts subsumiert wird. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist der Kauf von „25 Puch Feingold, 100 Puech Metal und 20 Puech Silber um 136fl.“⁵³ beim Augsburgener Goldschlager Christian Lidl aus dem Jahr 1699 auf diese Stuckverkleidung mit Schlagmetall zu beziehen, woraus sich für die Datierung dieses Prunksaalstucks der Zeitraum um 1700 ergibt. Da Giovanni Battista Carlone nur mehr 1695 im Zusammenhang mit den figürlichen Kapitellen des Garstener Stiftshauses Erwähnung findet, ist hier vor allem an Bartolomeo Carlone zu denken, der im besagten Zeitraum sowohl Aufträge auf Schloss Weinberg in Kefermarkt (1698-1699) als auch im Stift St. Florian und Mauthausen (1701) realisiert⁵⁴. Alexander Wieds nüchterne Feststellung, dass für die Unterscheidbarkeit des

⁵² Abt Maximilian Pagl in seinem Tagebuch von 1708: „...In dem neuen Refectorio ist die Stokador-Arbeit völlig, in dem Saal oder großen Recreations-Zimmer auf die Hälfte verfertigt worden, und haben sie in den obern Recreations-Zimmer in den Winter gearbeitet, man hat einen Ofen hineingetzt und eingeheizet...“ Vgl. dazu: Walter Luger, Das Sommerrefektorium des Klosters Lambach, in: Christliche Kunstblätter, Bd. 93, S. 155 und Arno Eilenstein, Abt Maximilian Pagl von Lambach und sein Tagebuch (1705-1725), Salzburg 1920, S. 185

⁵³ Vgl. dazu: Keplinger 1989/90 (Op. cit.), S. 4 sowie Garzarolli von Thurnlackh 1919 (Op. cit.), Anhang S. 46

⁵⁴ Siehe dazu: OÖ Landesarchiv, Weinberger Archivalien, Bd. 73 sowie Albin Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, Linz 1886, S. 188

Hauptmeisters Giovanni Battista und seines „Vötters“⁵⁵ Bartolomeo Carlone keine befriedigenden Kriterien bereitliegen, gilt freilich auch hier und konnte in der Zwischenzeit nicht entkräftet werden⁵⁶.

Giovanni (Johann) Carlones Fresken in Schlierbach

Mit dem abschließenden Exkurs über den Beitrag der Carlone als Freskanten des Stiftes Schlierbach verlassen wir nun auch den Carlone-Zweig aus Scaria und wechseln nach Rovio, denn der mit der Freskierung der Stiftskirche betraute Giovanni (Johann) Carlone (1636-1713) kam im schweizerischen Rovio/Mendrisiotto zur Welt. (Abb. 12) Er signierte in der Folge bei seinen Arbeiten nördlich der Alpen auch in der deutschen Vornamensform. Aus diesem Grunde hat sich wegen der Verwechslungsgefahr mit namensgleichen Carlone-Mitgliedern obgenannte Namensschreibweise in der internationalen Barockforschung durchgesetzt. Giovanni (Johann) Carlone fungiert 1667 zwar als Sottopriore der Compagnia di San Luca (St. Lukas-Gilde), verliert jedoch nachfolgend an Ansehen, wie die Überarbeitung seiner Fresken in der Cappella della Marchesa di Pancalieri 1675 durch Giovanni Battista Recchi vermuten lassen. In den Jahren 1682 und 1685 finden wir ihn im Tessin mit Fresken in Morcoto (signiert „Joannes Carlonus“) und in Gandria beschäftigt. Auffallend ist, dass sich erst danach die archivalischen Nachrichten zu Giovanni Carlone in Rovio mit denen zur Tätigkeit des Johann Carlone in Oberösterreich und im östlichen Bayern vernetzen lassen, wobei Schlierbach eine Sonderstellung zukommt: Hier gibt der Freskant sein künstlerisches Debüt nördlich der Alpen, wobei wir wohl als Vermittler Mitglieder der Carlone aus Scaria voraussetzen dürfen, die hier vor allem das Kunstgeschehen in den Stiften und Klöstern bereits großteils dominierten⁵⁷. (Abb. 13 und 14) Giovanni (Johann) Carlones vielfigurige mario-logisch bedingte Fresken in der Schlierbacher Stiftskirche stellen aber nicht nur sein erstes bedeutendes Werk jenseits der Alpen dar, sondern markieren zugleich den Höhepunkt seines Schaffens. Dieser Carlone-Auftrag ist ausnahmsweise auch archivalisch dokumentiert, wobei der im Stiftsarchiv erhaltene Vertrag, der hier in extenso publiziert werden soll⁵⁸, lediglich die quantitative Dimension der Freskierung genau festlegt:

Zuvernemben, Waitgestalt(en) heint zu Endt gesetztem dato zwischen Ihro Hochwür(d)en und Gnaden Herr(n) Benedictum Abbt(en) zu Schlierbach an ainem= dan Herr(n) Joannem Charlon Mahlern Anderten thails, tractiert und geschlossen worden. Als.

Erstlichen verspricht gedachter Herr Charlon in die Neue Khürchen alhier 75 Stückh in fresco mit all(em) fleiß, und so guett es Ihme möglich, zumahlen, (Worunter auch eines in den Eingang der Kürchen verstandten) Zu diesem allen solle er Vorhero einen beliebigen abriß machen, und so hieran eine außstellung geschäche, den Rüß zu ändern, Ihme Kheines wegs zu wider sein lassen, die arbeith aber Völlig zu verferdigen, und Kheines wegs eine Zeit hieran zu versäumben verbunden sein. Neben disem benenten Stückhen solle er ein Bilt von öel machen zu einem Altar in ein Capellen, Wie es Ihme Möchte angeben werden.

⁵⁵ Vgl. Anm. 9: Bartolomeos Schwester war mit seinem Bruder Carlo Antonio verheiratet.

⁵⁶ Alexander Wied, Betrachtungen zum Stuck in Linz und Oberösterreich, in: Kat. Linzer Stuckateure (Ausstellung im Stadtmuseum Linz), Linz 1973, S. 33f.

⁵⁷ Massimo Bartoletti und Laura Damiani Cabrini, I Carlone di Rovio (Op. cit.), S. 237f.

⁵⁸ Im Nachfolgenden zitiert nach: Garzarolli von Thurnlackh 1919 (Op. cit.), handschriftlicher Archivalienanhang

Darfür und insgesambt sindt Ihme Zwey tausent fünffhundert Gulden zu geben versprochen worden, als er zu volgenten termin(en) zu empfangen haben soll. Allß wan dass Langhaus sambt den Chor fertig ist, Neunhundert, nach außmahlung der Acht obern Capellen fünffhunert Gulden, und wan dass ganze Werckh vollendet, dergestalt, daß man darmit zu friden sein auch allen angewendten fleiß sehen khann, aiff hundert Gulden. Zu wahrer Stathaltung dessen, sindt zwey gleichlauttende exemplaria aufgerichtet, und Beeden thailen aines behendiget worden. Closter Schlierbach d(en) 17 Sept: 1685.

P:S:

Sollte aber wider Verhoffen gott der Herr mit H: Mahler ein Zeitliche änderung mach(en), were dass verfertigte gemähl nach billich(en) dingen zu Schätz(en) und zubezallen.

*Benedict(us) Abbt zu Schlierbach m. pria
Giovanni Carlone*

Jo

Trotz der wohl von Abt Benedikt Rieger entwickelten diffizilen Programmatik der Fresken⁵⁹, die beispielsweise unter Anspielung auf Marias herausragende heilsgeschichtliche Stellung bedeutende Frauengestalten aus dem Alten Testament wie Batseba, Abigajil oder Ester zum Inhalt haben, komponiert Carlone gerade die mehrfigurigen Szenen nach einem stets gleichbleibenden und auch aus der lombardischen und genuesischen Malerei (etwa bei Giulio Cesare Procaccini oder Luca Saltarello) bekannten Prinzip: Eine Zentralfigur wird entweder auf einem nicht einsehbaren erhöhten Podium oder auf Baldachinthron über einer repräsentativen Treppenarchitektur postiert. Dies garantiert nicht nur die leichtere Lesbarkeit der Freskeninhalte, sondern bietet auch die Gelegenheit für perspektivische Verkürzungen. In geschickter Improvisation übernimmt er auch das koloristische Prinzip der venezianischen Malerei, indem er etwa nach dem Vorbild von Paolo Veronese die Steigerung der Leuchtkraft durch das Gegenspiel komplementärer Farben erzielt. (Abb. 15) Diesem kompositorisch-koloristischen Konzept bleibt er auch in den auf größere Nahsicht bedachten Seitenkapellenfresken treu, wie etwa in der Vermählung Mariens. Dieses Beispiel führt uns auch Giovanni (Johann) Carlones ökonomische Verwertung seines im Grunde wenig innovativen Darstellungsrepertoires vor Augen, hat er doch diese Bildidee ziemlich ident schon in seiner Heimatkirche in Rovio artikuliert und in der Folge auch in den ebenfalls archivalisch gesicherten Fresken von Pfarrkirchen im Mühlkreis⁶⁰ dem geänderten Geschmack angepasst⁶¹: Am 24. November 1695 schließt Giovanni (Johann) Carlone den Vertrag zur Ausmalung der Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt in Pfarrkirchen/Mühlkreis ab, die er vermutlich im Sommer 1697 vollendet (Schlusszahlung November 1697). Eine adaptierte Fassung dieses Sujets ist auch unter den berühmten Kreuzgangfresken von Schlierbach zu finden (und zwar unter den Szenen aus den Marienleben – Nr. 6), wenngleich hier die malerische Ausführung gegenüber dem Fresko in der Stiftskirche erhebliche Defizite aufweist, weshalb wir hier vielleicht an eine in der malerischen Auffassung fast volkstümlich-derbe und in der figürlichen

⁵⁹ Siehe dazu: Christina Gerlinde Lerch, *Der Stuck in der ehem. Stiftskirche und dem Kloster Garsten. Eine Strukturanalyse*, Diss. Der Universität Salzburg, Salzburg 1985.

⁶⁰ In Pfarrkirchen wirken neben ihm auch der Maler Giacomo Antonio Mazza sowie die Stuckateure Giovanni Battista Carlone, Pietro Camuzzi und Lorenz Canaval wie auch der Baumeister Carlo Antonio Carlone; vgl. dazu: Ludolf Miesbauer und Reinhard Weidl (Red.), *Pfarrkirchen im Mühlkreis*, Salzburg St. Peter 1995. Die hier als noch in Arbeit befindlichen Dissertationen von Karsten Lackmann (zu Johann Carlone) und Ursula Berndl (Studien zum Werk des Giovanni Battista Carlone -Uni Passau, Begutachter Möseneder) konnten bedauerlicherweise in den dafür in Frage kommenden Online-Bibliothekskatalogen nicht auffindig gemacht werden.

⁶¹ Siehe dazu: Ludwig Keplinger, *Der Schlierbacher Kreuzgang und seine Marienbilder*, Schlierbach 2004, S.

Malerei nur bedingt firmen Kraft zu denken haben – oder an das Ergebnis eines überaus beiläufig ausgeführten Freskenauftrags, was ja beim höchst inhomogenen Qualitätsgefälle der heimischen Malerei des späten 17. Jahrhunderts nicht selten der Fall ist.

Anlässlich der jüngsten Restaurierung dieser Kreuzgangsfresken (1991-1998) äußerte der damit betraute Mag. Herbert Schwaha die Vermutung, dass hier drei unterschiedliche Maler am Werk gewesen sein könnten⁶². Hier sei deshalb eine Scheidung der Hände versucht, da auch Giovanni (Johann) Carlone hier freskiert haben dürfte, wie etwa ein Vergleich des Gesichtstypus der Königin von Saba im Langhausdeckenfresko mit den ähnlich modellierten Madonnen von Pötsch (Nr. 1⁶³), Maria Einsiedeln (Nr. 3), Altötting (Nr. 5), Scharten (Nr. 7), ,Straßengel (Nr. 9), Brindl/Und (Nr. 15), Klattau (Nr. 20), Moskau/ Czera (Nr. 24), Santa Maria Maggiore (Nr. 25), Granada (Nr. 26), Niedernburg (Nr. 28), S. Alexikirche bzw. Santa Maria presso Celso (Nr. 29) und St. Ulrich (Nr. 30) nahe legt, auch wenn sich innerhalb dieser Gruppe vielleicht noch unterschiedliche Strömungen bzw. Individualstile ausmachen ließen. Dies gilt auch für die zweite Gruppe, die sich bewegter erweist und in vielen Details bereits den Spätbarock vorwegzunehmen scheint: Maria Loreto (Nr. 4), Adlwang (Nr. 6), Speyer (Nr. 8), Ohlsdorf (Nr. 10), Ettal (Nr. 11), Anger/Enns (Nr. 17), Gojau (Nr. 19), S. Marcus/ Marciliani (Nr. 21), Neukirchen (Nr. 23), Simon Stock (Nr. 27). Stilistisch homogen erweist sich die dritte Freskengruppe, die vor allem durch eine zusammenfassende Malweise, deftig-stereotype Gesichter sowie ein eher einsilbiges Kolorit gegenüber den vorigen Fresken deutlich abfällt: Maria Plain (Nr. 12), Maria Frauenberg bei Admont (Nr. 13), Neusiedl/ Frauenkirchen (Nr. 14), Maria Taferl (Nr. 16), Mariazell (Nr. 18), Brindl/ Brünn (Nr. 22) sowie die Szenen des Marienlebens. Vielleicht steht hinter dieser Künstlerpersönlichkeit der ansonsten nicht weiter bekannte Maler Philipp Jacob Hofwenger, der 1699 über vier Wochen Gehaltsempfänger des Stiftes ist⁶⁴. Aus seiner oder einer verwandten Hand stammen mit ziemlicher Sicherheit auch die Allegorien der vier Erdteile im Bernardisaal, der in den grafisierenden und wenig durchmodellierten Gesichtern keine Verwandtschaft zu Carlones bekanntem Oeuvre erkennen ließt. Dies gilt auch für das zentrale Deckenfresko dieses Saales, wobei wir zwar einzelne Gesichter fast als Zitate in den Madonnenbilder wiederfinden, die koloristische Abstimmung die Qualitätsstufe des Nur-Ambitionierten durchbricht - auch wenn innerhalb dieses Monumentalfreskos die Qualität schwankt. Stilistisch steht diese Figurensprache den Wand- und Deckenfresken der Stiftskirche Baumgartenberg teilweise frappierend nahe, deren Autorschaft durch die Signatur Giacomo Antonio Mazza gesichert ist⁶⁵, der diesen Auftrag laut älterer Literatur mit Unterstützung der Gebrüder Grabenberger aus Und bei Krems ausführte (die obgenannten Qualitätsschwankungen gelten freilich auch für die Gegenüberstellung mit Mazzas qualitativ wie stilistisch inhomogenen Oeuvre). Mazza ist nachweislich auch für Schlierbach tätig gewesen, wie Zahlungsbelege aus dem Jahre 1699 bestätigen⁶⁶, während etwa Michael Christoph Grabenberger (1634-1684) gemeinsam mit seinen beiden Brüdern Michael Georg (gest. 1683) und Johann Bernhard Grabenberger für die Fresken in der Stiftskirche Garsten verantwortlich zeichnet⁶⁷, die jedoch kaum stilistische

⁶² Keplinger 2004 (Op. cit.), S. 6

⁶³ Die Nummerierung wurde von Keplinger 2004 (Op. cit.) übernommen

⁶⁴ Garzarolli von Thurnlaxh 1919 (Op. cit.), Anhang, S. 40

⁶⁵ Johannes Neuhardt, Baumgartenberg, Salzburg - St. Peter, 3. Auflage 1981, S. 11

⁶⁶ Zeller 1920 (Op.cit.), S. 199.

⁶⁷ Erhard Koppensteiner, Die Malerei der Gebrüder Grabenberger, in: Kat. Kirche in Oberösterreich (Op. cit.), S. 206 und Adolf Berka, Stiftskirche Garsten, Linz, o.J., S. 8 und Abb. 6. Möglicherweise stammen aber die Fresken des ehemaligen Kapitelsaales des Schlierbach von Grabenberger, wenngleich auch stilistische Parallelen zur

Entsprechungen zum Schlierbacher Freskenschmuck des Bernardisaales auf weisen, der von Cabrini wenig überzeugend dem Oeuvre Giovanni (Johann) Carlone subsummiert wird⁶⁸. Die Schlierbacher Refektoriumsfresken sind hingegen m. E. trotz des prekären Erhaltungszustandes noch Giovanni (Johann) Carlone zuzuweisen, wie die Typik der (nur mehr teilweise lesbaren) Gesichter und die Raumorganisation verrät. Vergleicht man die Fresken der Sakristei (Abb. 16) mit den Evangelistendarstellungen im Langhaus von Pfarrkirchen, so wird man auch hier die Autorschaft Carlones in Betracht ziehen können. Die Bibliotheksfresken erinnern zwar in der Zurückdrängung des Stucks zugunsten der überreichen Freskierung an Giovanni (Johann) Carlones Erfahrung mit dem Typus des *Stucco finto*, dem gemalten Scheinstuck, den er in Pfarrkirchen erstmals im österreichischen Raum vorführt. Diese Stuckmalerei Carlones imitiert in Pfarrkirchen den sehr plastisch wirkenden Stuck Giovanni Battista Carlones und übernimmt auch Stuckformen Tencallas vom Passauer Dom. Während sich noch die Kompilation der scheinarchitektonischen Motive in der Bibliothekskuppel als Weiterentwicklung der Carlone-Kuppelfresken in der Marienkirche von Rovio interpretieren ließen, lassen die figuralen Anteile keinen Konnex mehr zu Carlone zu. Damit bestätigt sich wohl auch der weitere Verlauf von Giovanni (Johann) Carlones Aufenthalt nördlich der Alpen: Die 1697 ausgeführten Kuppelfresken (zerstört) im Regensburger Dom gelten als letztes Werk des Malers und Freskantens Giovanni (Johann) Carlone, der um 1698 in seine Heimat zurückkehrt.

Während in den benachbarten Stiften wie etwa Lambach oder St. Florian die Zusammenarbeit mit Vertretern der Carlone auch weit ins 18. Jahrhundert hineinreicht⁶⁹, scheinen die Kontakte der Carlone zu Schlierbach spätestens mit dem Tod des dritten Schlierbacher Barockabtes, Abt Nivard II. Dierer (1696-1715) erloschen zu sein. Zeugnisse ihrer Kunstübung blieben uns hingegen erhalten, die Stift Schlierbach schließlich jenes unverwechselbare Erscheinungsbild geben, wie es noch heute unsere Vorstellungen vom feierlichen Glanz der barocken *Ecclesia triumphans* bestimmt. Gerade die effektvolle Ausstattung der Kirche gilt dank des vielseitigen Kunstsinns der Carlone als eine Hauptschöpfung des österreichischen Barocks um 1700⁷⁰.

Malweise der Freskantens Melchior Steidl und J.A. Gumpp (vgl. vor allem deren Fresken im Mittelschiff der Stiftskirche St. Florian um 1690) unübersehbar sind.

⁶⁸ Laura Damiani Cabrini, Giovanni (Johann) Carlone, in: Massimo Bartoletti und Laura Damiani Cabrini, I Carlone di Rovio (Op. cit.), S. 262f.

⁶⁹ Vgl. etwa Carlo Innocenzo Carlone Malereien für die dem Stift Lambach unterstehende Paurakirche oder Diego Francesco Carlones Skulpturen für St. Florian)

⁷⁰ Walter Luger, Das Zisterzienserstift Schlierbach, in: Rudolf Lehr, Landeschronik Oberösterreich, Wien-München 2000, S. 157.