

Die Kunstsammlungen des Stiftes Schlierbach

Hannes Etlstorfer

Allgemeiner Überblick

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

(Beschreibender Katalog ab Seite 35)

Die Bilder befinden sich auf einer getrennten CD

„Was man kennt, schätzt man, und was man schätzt, schützt man“, lautet ein plausibler Sinnspruch, der im Besonderen auf den Erhalt von Kulturgütern zutrifft. Als eines der letzten kunsttopographisch nicht erfassten Stifte Oberösterreichs entschloss sich nun auch Schlierbach, seinen Kunstbestand mit rund 500 erfassten Objekten (neben Ölgemälden und Grafiken auch Skulpturen, die zumeist nicht mehr kultisch genutzt werden) - inventarisieren und kunstwissenschaftlich erfassen zu lassen.¹ Im Unterschied zum seelsorglichen, kulturellen wiewohl auch wirtschaftlichen Kontinuum, das etwa die Stifte Kremsmünster, Lambach, St. Florian, Reichersberg, Wilhering und Schlägl cum grano salis seit ihrer Gründung im Mittelalter auszeichnet,² ist die Geschichte - und damit einhergehend auch die Kunstgeschichte

¹ An dieser Stelle habe ich dem hochwürdigsten Herrn Abt Altmann Hofinger für das entgegengebrachte Vertrauen zu danken. Mein Dank gilt ganz besonders auch P. Dr. Ludwig Keplinger, der diese Bestandsaufnahme umsichtig mitbetreut und wichtige Forschungsimpulse beigesteuert hat. P. Mag. Friedrich Höller hat mir seitens des Stiftsarchivs ebenfalls seine Hilfe nicht versagt. Univ-Doz. Dr. Werner Telesko von der österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien unterstützte mich mit zahlreichen wertvollen Informationen betreffend ikonografischer Fragestellungen. Während im Katalog die jeweilige Sekundärliteratur Berücksichtigung fand, werden im Anmerkungsenteil dieses Aufsatzes vor allem dann Literaturhinweise geliefert, wenn es sich dabei um zusätzliche sammlungsgeschichtliche Informationen handelt, die dem besseren Verständnis dienen.

² Hier wurden nur die bereits im Mittelalter gegründeten und bis heute bestehenden Klöster berücksichtigt. Im Falle des Stiftes Schlägl kam es zwar ebenfalls nach der Erstgründung zu einer Neugründung, beide Gründungstermine datieren jedoch noch ins Mittelalter und erfolgten sehr knapp hintereinander: Um das Jahr 1203 / 1204 gründete hier Kalhoch von Falkenstein im Auftrag des Bischofs Wolfger von Passau ein Zisterzienserklöster, das mit Zisterziensern aus dem Kloster Langheim bei Bamberg besiedelt wurde. Urkundlich taucht Schlägl erstmals am 4. April 1204 in einer Urkunde auf, als Bischof Wolfger von Erla von Passau dem "Cellario de Slagge" dreißig Friesacher Denare zahlt. Allerdings dürften der Abt und ein weiterer Mitbruder im Winter 1214/15 an Entkräftung gestorben sein, worauf die übrigen Brüder das Kloster verließen und nach Langheim zurückkehrten. Mit Urkunde vom 20. Juni 1218 verzichteten schließlich Abt und Konvent von Langheim auf ihre Besitzansprüche in

Schlierbachs - von gravierenden Zäsuren geprägt.³ Dies betrifft vor allem die Zeit Schlierbachs als Zisterzienserinnenstift seit seiner Gründung 1355 mit Nonnen aus dem schwäbischen Stift Baindt bis zu seiner Wiederbesiedelung durch Zisterzienser aus dem steirischen Stift Rein im Jahre 1620 – kunstgeschichtlich besehen also von der Epoche der Gotik bis zur Spätrenaissance bzw. zum Frühbarock.

Herzog Albrecht II. und die Schlierbacher Madonna

Die Spärlichkeit an künstlerischen Belegen aus dieser Frühphase macht jedoch die exzellente Qualität der frühgotischen Madonna mit Kind und Traube, der sog. „*Schlierbacher Madonna*“ (Inv.Nr.001) vergessen. Diese lebensgroße Skulptur aus der Zeit der Gründung Schlierbachs durch Eberhard V. von Wallsee entstammt jedoch nicht, wie früher in der Literatur oft gemutmaßt, der schwäbischen⁴ oder Salzburger Kunstlandschaft⁵, sondern der sog. *Wiener Minoritenwerkstatt*, in der auch jene Marienstatue am Portal der Wiener Minoritenkirche gefertigt wurde, die aufs engste mit der Schlierbacher Madonna und der zum Spätwerk dieses Ateliers zu zählenden Verkündigungsmadonna in der Wiener Kirche Maria am Gestade verwandt scheint.⁶ Die auf Initiative des frommen wie leutselig geltenden Herzogs Albrecht II. (1298-1358)⁷ konstituierte *Minoritenwerkstatt* ging ihrerseits wahrscheinlich aus der unter Albrecht II. neu gegründeten und von westlichen Stilströmungen gespeisten „*zweiten Dornchorwerkstatt von St. Stephan*“ hervor. Die Marienfigur am Portal der Minoritenkirche entstand unter der Förderung eben jenes Herzogs Albrecht II., der auch als Vogt des 1355 gegründeten Klosters Schlierbach fungierte. Somit käme dieser Habsburger auch als Stifter der Schlierbacher Madonna in Frage, hat doch der kunstsinnige Herzog auch Madonnenstatuen dem Passauer Dom (heute: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), der Wiener Minoritenkirche wie vermutlich auch dem Wiener Stephansdom („*Dienstbotenmadonna*“) gestiftet. Vor diesem Hintergrund würde auch diese Schlierbacher Madonnenstiftung in das Bild des großzügigen Kunstmäzens passen. Eine bis vor kurzem noch im Besitz der Österreichischen Galerie befindliche thronende Madonna mit Kind (Inv.Nr.8370)⁸, die im Zuge der Restitutio-

Schlägl. In einer Urkunde vom 9. Juli 1218 übergab Kalhoch von Falkenstein das von ihm gestiftete Kloster Slage Prämonstratensern aus dem niederbayrischen Kloster Osterhofen. Vgl. dazu: Isfried H. Pichler (Bearbeiter), Urkundenbuch des Stiftes Schlägl : die Rechts- und Geschichtsquellen der Cisterce Slage und des Prämonstratenserchorherrenstiftes Schlägl von den Anfängen bis zum Jahr 1600, Aigen 2003, S. 18f.

³ Vgl. dazu: Ludwig Keplinger, Zisterzienserstift Schlierbach, Salzburg-St. Peter 1998, passim, Florian Zeller, Geschichte des Stiftes Schlierbach, Schlierbach 1920 und Karl Garzarolli von Thurnlackh, Die Stiftskirche von Schlierbach, phil. Diss der Universität Graz 1918/19, Graz 1919.

⁴ Kurt Holter, Die bildende Kunst im Überblick, in: Kat. Tausend Jahre Oberösterreich. Das Werden eines Landes (OÖ Landesausstellung in der Burg zu Wels), Linz 1983, Beitragsteil, S. 184.

⁵ Thomas Zaunschirm, Die Plastik des 14. Jahrhunderts, in: Katalog Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe 1400-1530 (Ausstellung des Salzburger Museums Carolino Augusteum), Salzburg 1976. Nr. 6 (34)

⁶ Vgl. Lothar Schultes, Gotische Plastik in Oberösterreich, in: Lothar Schultes und Bernhard Prokisch (Hrsg.), Kat. Gotikschätze Oberösterreich (Ausstellung des OÖ Landesmuseums), Weitra 2002, S. 111.

⁷ Albrecht II., Sohn König Albrechts I. und Elisabeths von Görz-Tirol, war ursprünglich für eine klerikale Laufbahn bestimmt. Albrecht II. mit dem Beinamen "der Lahme" (eine Krankheit führte dazu, dass er zeit lebens an Händen und Füßen gelähmt blieb) heiratete im Jahr 1324 Johanna von Pfirt, die Tochter Graf Ulrichs III. Das Paar hatte vier Söhne und zwei Töchter, die allerdings erst nach 15jähriger Kinderlosigkeit und einer Wallfahrt geboren wurden. Vgl. dazu: Franz Kurz, Österreich unter Herzog Albrecht II., Linz 1819.

⁸ Thronende Madonna mit Kind, Sandstein, Höhe 75cm, polychromiert, Niederösterreich, 1. Viertel d. 14. Jhdts. Kat. Dorotheum Wien: Skulpturen (Auktion vom 30. September 2003), Lot 43 (mit Farbabbl.). Vielleicht war auch

nen wieder in den Kunstmarkt gelangte, könnte vor allem im Hinblick auf die sordiniert-höfische Mimik als eine Vorstufe zur Schlierbacher Madonna angesprochen werden. Zweifellos stellt dieses Schlierbacher Bildwerk das bedeutendste Kunstwerk aus den Anfängen des Schlierbacher Zisterzienserinnenstiftes unter seiner ersten Äbtissin Mechthildis (1355-1359) dar, die zugleich der jüngsten mittelalterlichen Frauenklostergründung im heutigen Österreich vorstand.⁹

Rund hundert Jahre jünger ist hingegen die aus der ehemaligen Kirche von Sautern stammende Holzskulptur eines Bischofs mit Mitra, Pedum und Buch (Inv.Nr.325), der als der Hl. Ubald - Kirchenpatron von Sautern¹⁰ – identifiziert wird. In Sautern bestand schon 1444 eine Kirche, die jedoch 1719 unter Abt Christian Stadler barockisiert und 1924 durch Brand zerstört wurde. Stilistisch weist diese Skulptur mit dem starr wirkenden Knitterwerk des Pluviales und der maskenhaft-idealisierenden Physiognomik in das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts. Gotisierend erweist sich auch ein Engel mit dem Rock Jesu, der wohl aus einer Arma Christi-Gruppe stammen dürfte (Inv.Nr.326). In der akzentuierten Parallelfaltengebung, der eher diffusen Lockentracht wie auch im Kolorit erinnert er allerdings nicht nur an Skulpturen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, sondern auch an retardierende Stiltendenzen in der Skulptur des 17. Jahrhunderts. Schon seit dem 13. Jahrhundert gelten die Arma Christi als Gegenstand der Passionsmeditation, der sich auch besonders Bernhard von Clairvaux verbunden fühlte. Papst Innozenz VI. führte 1353 für Deutschland und Böhmen das diesbezügliche Fest „*De armis Christi*“ ein, wobei sich unter den wichtigsten Leidenswerkzeugen neben Kreuz, Dornenkrone, Lanze, Nägel, Schwamm, Brett mit 30 Silberlingen, Geißel, Geißelsäule, Zange, Sudarium (Schweiß Tuch), Kreuztitel auch die Würfel, der Hammer, der Bohrer, der Strick, das Grab Christi, der Sessel des Pilatus und der heilige Rock oder das weiße Kleid der Verspottung finden.¹¹ Aus obig genannten Gründen erscheint uns diese Holzplastik denn eher als ein gegenreformatorischer Reflex auf gotische Traditionen. In diesem Zusammenhang sei an dieser Stelle auch auf zwei sicherlich schon historistische Heiligenreliefs (Hll. Paulus? und Jakobus Inv.Nr.411 und 412) hingewiesen, in denen jedoch raffiniert der oberösterreichisch-salzburgische Schnitzstil aus der Zeit um 1500 referiert wird. Diesem knappen gotischen bzw. gotisierenden Bestand, der sich noch in Schlierbach erhalten hat, vermochte die jüngere Forschung noch einige nicht mehr in situ erhaltene Kunstdenkmäler hinzuzufügen.

So stammt laut Kurt Holter¹² auch jenes um 1490 zu datierende Marienodrelief der Stiftsgalerie Kremsmünster aus dem Zisterzienserinnenkloster Schlierbach, welches der Überlieferung zufolge aus einem Bauernhaus in Wartberg in die Kunstsammlungen des benachbarten

dieses Bildwerk ursprünglich für ein Kloster – etwa für das von Albrecht II. 1332 gegründete Kloster Gaming, das den Namen „Marienthron“ (Thronus Sancte Marie) erhielt (Weihe der Klosterkirche 1342) - bestimmt.

⁹ Ludwig, Keplinger (Red.), Zisterzienser in Österreich, Salzburg - St. Peter 2004, S. 75

¹⁰ Schultes sieht diese Skulptur in enger stilistischer Beziehung zum hl. Valentin, der mittleren Retabelfigur des ehemaligen gotischen Altars der 1459 geweihten Filialkirche von Valentinshaus (Pfarre Munderfing, Bez. Braunau); vgl. dazu: Lothar Schultes, Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs, Bd. 1: Von den Anfängen bis Michael Pacher, Weitra 2002, S. 101 und Abb. 124 (S. 103).

¹¹ Carla Fandrey, Das Leiden Christi im Andachtsbild. Zur Entwicklung der wichtigsten Bildtypen, in: Kat. Christus im Leiden. Kruzifixe, Passionsdarstellungen aus 800 Jahren (Ausstellung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart), 2. Auflage, Ulm-Stuttgart 1986, S. 41.

¹² Kurt Holter, Das gotische Kabinett des Stiftes Kremsmünster, in: Christliche Kunstblätter LXXXVII, 1949, S. 64 (Abb. 19); vgl. dazu auch Karl Möseneder, Die Bildwerke, in: Österreichische Kunsttopographie Bd. XLIII: Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster II. Teil – Die stiftlichen Sammlungen und die Bibliothek, Wien 1977, S. 92 und Abb. 143.

Benediktinerstiftes abwanderte. Dieses qualitätsvolle spätgotische Lindenholzrelief (115 x 90cm) aus dem engeren Umkreis des Kefermarkter Meisters weist nur mehr am unteren Rand Spuren der originalen Fassung auf. Die im Halbrund angeordneten Apostelköpfe korrespondieren dabei mit dem halbrunden Bogenabschluss dieses Reliefs, das ursprünglich Teil eines großen Retabels mit mariologischem Programm gewesen sein muss. Holter bringt dieses Relief in Verbindung mit dem am 1. Oktober 1495 geweihten Jakobsaltar der alten Stiftskirche Schlierbach, der vielleicht auf den Außenseiten Szenen aus dem Marienleben darstellte. Aus der einstigen Deponierung in Wartberg jedoch eine kultische Bestimmung für die 1359 dem Stift Schlierbach inkorporierte Pfarre Wartberg abzuleiten, lehnte schon Holter ab – vor allem mit dem Hinweis auf den fast kompletten und raumdominierenden Kiliansaltar, der um 1470 datiert wird¹³ und sich noch in diesem Wartberger Gotteshaus erhalten hat, wie auch auf den gotischen Marienaltar, der leihweise der Pfarrkirche Kirchdorf überlassen wurde und zu dem keine stilistische Parallelen zum Kremsmünsterer Relief bestehen.

Donauschultafeln für Laxenburg

Manches, was an gotischen Beständen über die Jahrhunderte im Stift Schlierbach erhalten blieb und sogar die umfassende Barockisierungswelle überstanden hatte, wurde schließlich Opfer des kaiserlichen Kunsttributs zugunsten der Ausstattung der ab 1798 erbauten romantischen Franzensburg. Diese Anlage inmitten des Laxenburger Parks, die sich von einer gotischen Burgveste zu einem dynastischen Denkmal für das von Franz I. geschaffene Kaisertum Österreich wandeln sollte, war als Ritterburg mit Knappenhof geplant. Unter dem späteren Schlosshauptmann von Laxenburg Michael Riedl und den Steinmetzmeistern Franz Jäger Vater und Sohn sowie unter besonderer Anteilnahme von Kaiser Franz II. (I.) entstand nun dieser romantische Bau inmitten von künstlich angelegten Wasserläufen und Kanälen. Die Ausstattung der Innenräume bildete eine Mischung aus Altem und Neuem, aus zusammengetragenen Altertümern und eigens angefertigten Einrichtungsgegenständen.¹⁴ Im Sommer 1800 wurden auf Verlangen von Kaiser Franz I.¹⁵ insgesamt sieben Verschläge mit

¹³ Lothar Schultes datiert diesen Kilianszyklus jedoch erst nach 1470 und verweist dabei auf stilistische Parallelen zu Pollack.

¹⁴ Anna Bürgler, Lieselotte Hanzl, Eva B. Ottilinger und Hubert Winkler, Die Franzensburg im Schlosspark von Laxenburg, in: Kat. Kaisertum Österreich 1804-1848 (Ausstellung auf der Schallaburg), Bad Vöslau 1996, S. 125f. (hier bedauerlicherweise kein Hinweis auf die Schlierbacher Ausstattungszuwächse, dagegen Erwähnung eines Kachelofens aus dem Zisterzienserstift Wilhering, aus dem laut Franzensburg-Beschreibungen ab 1832 auch sechs gotische Tafelbilder eines Retabels mit Darstellungen der heiligen Jungfrauen angeliefert wurden. Für die Annahme, diese Angaben (die Abgabe der Tafeln an die Franzensburg ist quellenmäßig nicht belegt) seien das Resultat einer möglichen späteren Verwechslung d. h. Ofen und Jungfrauenaltar seien vielleicht aus dem alten Zisterzienserinnenstift Schlierbach, fehlen freilich genauso jegliche Anhaltspunkte. Zu den Wilheringer Tafeln in Laxenburg siehe: Vgl. Lothar Schultes, Kat. Gotikschätze Oberösterreich op. cit. S. 274f. (Kat. Nr. 1/11/16)

¹⁵ Für die Requirierung der gewünschten Ausstattungsstücke bediente sich der Monarch des gefürchteten Klostersaufhebungskommissärs Valentin Eybel (1741-1805), dessen Brief vom 2. Juni 1800 an den Schlierbacher Prior erhalten blieb und der Eybels dem Hof gegenüber willfährigen Charakter verrät: „*Hochwürdiger Herr Hochzuverehrender Herr Prior. In Zuversicht auf die mir bekannte Verlässlichkeit deo Wortes gab ich dem k.k. Schloßhauptmann zu Laxenburg die Nachricht, dass sowohl die uralte Monstranz als auch die acht gemahlene Fenster vom Stifte Schlierbach mit aller Bereitwilligkeit dem höchsten Hofstaat damit vergnügen zu machen ehestens erfolgen wird. Da ich nun bereits meine Anstalten gemacht habe, dass bis 14. dieses Monats ein Transport mehrerer dergleichen im k.k. Schloß Laxenburg erwartete Gerätschaften abgehen kann, so bitte ich mir seine Monstranz und seine alte gemahlene Fenster wohlverpackt hierher zu übersenden, dergestalt, dass sie einige*

Kunstschätzen aus dem Stift Schlierbach nach Laxenburg abgeliefert – neben einer vergoldeten Kupfermonstranz, „acht alten, gemalten Fenstern“, zwei Zimmeröfen aus dem Jahre 1586 aus dem Schloss Mühlgrub und einigen „sehr alten Bildern aus Holz“, wie die Stiftschronik lapidar vermerkt, auch ein Altar aus der Kirche von Nußbach aus dem Jahre 1519.¹⁶ Aufgrund jüngster Forschungen ließen sich zwei Flügel dieses ehemaligen Altars von Nußbach bei Schlierbach aus dem Jahre 1519 in den Sammlungen des Kunsthistorischen Museums eruieren¹⁷: Während der Altarschrein mit seinem plastischen Figureschmuck und anderen Altertümern auf dem alten Laxenburger Baumaterialmagazin 1818 verbrannte, wurden die Flügeltafeln als Türen für die ebenfalls aus Teilen der 1799 bei der Stiftskirche Klosterneuburg abgebrochenen frühgotischen Capella speziosa errichtete Kapelle in der Franzensburg reaktiviert. Nach ihrer kriegsbedingten Bergung 1943/44 gelangten diese beiden - vor allem ob der gemalten Werktagsseiten - der Donauschulkunst zuzurechnenden Tafeln in das Depot des Kunsthistorischen Museums (mit den Signaturen KHM Inv.Nr.9460 und 9461). Sie zeigen auf den gemalten Rückseiten die Apostel Bartholomäus, Jakobus, Andreas und Philippus und auf den vorderseitigen Reliefs die Apostel Petrus und Paulus sowie die Bischöfe Nikolaus und Wolfgang. Während die Reliefs mit den ängstlich-melancholischen Gesichtern der Bischöfe am ehesten einzelnen Köpfen an dem zwischen 1515 und 1520 entstandenen Katharinenaltärlchens des Stiftes St. Florian gleichen, lässt die stilistisch erheblich älter erscheinende Faltenstrukturierung kaum etwas von Donauschultendenzen erkennen. Lothar Schultes erinnern die Reliefs zudem auch spontan an den Blasiuszyklus aus St. Blasien bei Bad Hall im Stift Kremsmünster, der seiner Meinung nach zu früh - um 1480 - datiert wird.¹⁸ Bei den gemalten Werktagsseiten, die sich ganz dem neuen Kunstwollen der Donauschule verbunden zeigen, fallen vor allem die goldenen Blumengirlanden ins Auge, die jeweils am Scheitelpunkt um ein weiteres Zierelement – etwa eine Halterung nach Art eines Buckelpokals oder mit einer Zierkartusche (in einer ist auch die Datierung integriert) bereichert und

Tage eher eintreffen. Die Fensterscheiben müssen nicht aus dem bley und aus dem Rahmen genommen werden, sondern alles ist beysammen zu lassen, aber eben deswegen umso vorsichtiger, einzupacken, damit nichts zerbreche. Es wär so gar gut und bestens bey Hofe aufgenommen, wenn auch die Fensterramen, sie müssen nur Stein oder von Holz seyn, besonders wohl gepaket würden, denn die alten gemahlene fenster hatten immer am oberen Theil auch fenstercronen, die mit gleichfalls gemahlene Scheiben ausgefüllt waren. Was euer Hw. Immer für Altertümer finden, bitte ich beyzulegen und ein eigene Specification darüber anzuschliessen mit dero Unterschrift und dem Beysatz, dass das Stift sich die ihm schon zugesicherte Ehre macht dem höchsten Hofe damit aufzuwarten, denn ich werde es mit dieser Specification und Betheuerung nach Hofe einsenden. Für die alte k.k. Schloßcapelle wird auch ein uralter heutzutage nicht mehr gebrauchter Ornat gesucht. Hat das Stift Schlierbach einen, oder wissen euer Hw wo anders einen, so bitte ich auch hierin um Mithilfe. In erwartung der alten Monstranz und der alten gemahlene Fenster, und was etwa noch uraltes beygegeben werden kann, und in der Hoffnung, dass euer Hw. H. Prior längstens binnen 20 Tagen diese Sachen und der Specification hier antreffen machen werde...Eybel“ (Stiftsarchiv Schlierbach, Akt Frischauf, Regierungs-etc. Verordnungen 1800 VI 2, zitiert nach: Friedrich Höller, Die Abtei Schlierbach zur Zeit des Abtes Konstantin Frischauf (1772-1803), I. Teil, in: 44. Jahresbericht des Stiftsgymnasiums Schlierbach 1980/81, S. 21 und Anm. 33. Da die von Zeller erwähnten und ebenfalls abgelieferten Tafelbilder hier nicht aufscheinen, dürfte die Bitte Eybels nach zusätzlichen Altertümern im Stift auf fruchtbaren Boden gefallen sein. Den Auftrag zum Sammeln dürfte Eybel von Michael Riedl erhalten haben, der alte Glasmalereien aus Kirchen, Klöstern und Schlössern sammelte (Vgl. Anna Bürgler, Lieselotte Hanzl, Eva B. Ottilinger und Hubert Winkler, Die Franzensburg im Schlosspark von Laxenburg, in: Kat. Kaisertum Österreich 1804-1848 (Ausstellung auf der Schallaburg), Bad Vöslau 1996, S. 126.

¹⁶ Garzarolli von Thurnlackh, op. cit. S. 24 und Zeller, op. cit. S. 306.

¹⁷ In diesem Zusammenhang bin ich Frau Mag. Anna Bürgler, Wien zu besonderem Dank verpflichtet, die mir Einblick in ihre laufenden Forschungen über die Kunstbestände der Franzensburg gewährte.

¹⁸ Vgl. dazu auch ÖKT S. 90, Nr. 11, dort nur 1 Relief abgebildet, weitere Abbildungen in Christl. Kunstblätter 38, 1897, S. 50. Dr. Lothar Schultes darf ich für diese aufgezeigten Querverbindungen ganz herzlich danken.

wohl nach oberitalienischen Ornamentstich-Vorlagen gemalt wurden. Die Apostel selbst mit ihren teilweise rauschend aufgewirbelten Gewändern verraten hingegen den Einfluss Albrecht Altdorfer, wie etwa ein Vergleich mit der 1517 datierten Seitenstettener Apostelfolge¹⁹ zeigt, die jedoch ursprünglich aus Wels stammte. Die Entstehung dieser Donauschul-Tafeln fällt in die Zeit der nach neuer Zählung 14. Äbtissin²⁰ in Schlierbach, der Barbara Edelsbergerin (1512-1525), die zugleich den Vorabend der Reformation markiert. Mit dem Tod der letzten und nur mehr auf Probe bestellten 16. Äbtissin Margareta Fridtpergerin im Jahr 1563 schien auch das Schicksal dieser ambitionierten Wallseer-Klosterstiftung in Schlierbach endgültig besiegelt zu sein.

Barocke Gemäldekopien nach Rubens, Poussin, Sandrart und Maratti

Als dem Stift Rein 1620 die Aufgabe zuteil wurde, Schlierbach nach einem mehr als ein halbes Jahrhundert dauernden unfreiwilligen „*interregnum*“ als Zisterzienserstift neu zu besiedeln, war begrifflicherweise nur Geld für das Nötigste da. So werden wir nur unterrichtet, dass drei Altäre für die seit dem Weggang des letzten Administrators 1607 verwaiste Stiftskirche angeschafft wurden – ob gebraucht oder neu ist nicht bekannt. Als Überraschung mutete daher vorerst die Entdeckung zweier großformatiger Gemälde an, die zwar Gemälde oder Bildmotive des großen Flamen Peter Paul Rubens²¹ (1577-1640) oder des Frankfurter Malers und Kunsttheoretikers Joachim von Sandrart (1606-1688) referieren, jedoch selbstbewusst mit „*B. Mader*“ signiert und 1602 datiert sind. Diese kühne Datierung enttarnte allerdings diese aufwendigen, da figurenreichen Gemälde - den „*Bethlehemitischen Kindermord*“ (Inv.Nr.084) sowie die „*Amazonenschlacht*“ (Inv.Nr.213) - als durchwegs vorlagentreue Kopien nach Rubens, dessen Amazonenschlacht um 1619 und dessen Bethlehemitischer Kindermord um 1615 datiert werden. In der kunstwissenschaftlichen Literatur wird auf den Gegensatz zwischen dem epischen Charakter der Amazonenschlacht und dem dramatischen Duktus des Bethlehemitischen Kindermordes hingewiesen, ein Vergleich, der sich auch hier in Schlierbach anbietet. *„Rubens hat nie einen Vorwand gebraucht, das Nackte darzustellen, aber das Nackte hat seine Geschichte in sein Fleisch eingeschrieben. Und es gibt zweierlei Nacktes, die Frau und den Mann, und es gibt Gott, der beide zeugte und uns zeigt. In dem antiken Sujet der "Amazonenschlacht" (Alte Pinakothek) sind die Körper in ihrem klassischen Ebenmaß, aus sich heraus, ein für sich. Die Frauen sind Handelnde, auch sie sinken zwar wie Gras, vom Pfeil getroffen, aber sie bleiben für sich, allein, niedergestreckt im Kampf, doch in niemandes Hand als ihrer eigenen, ehrenvolle Gegnerinnen ihrer Feinde...“* – so die Schriftstellerin und österreichische Nobelpreisträgerin für Literatur 2004, Elfriede Jelinek.²²

19 Vgl. Kat. Die Kunst der Donauschule (OÖ. Landesausstellung im Stift St. Florian und Schloßmuseum Linz), Linz 1965, S. 54f., Abb. 8.

20 Vgl. W. Aspernig, Quellen und Erläuterungen zur Geschichte von Wels im 15. Jahrhundert, 1. Teil (1401-1410). 32. Jahrbuch des Musealvereines Wels 1998/99, Wels 2002, S. 63, Urkunde Nr. 15, Anm. 2 (zur Äbtissinnenanzahl)

²¹ Das Kopieren bzw. Adaptieren von Rubens-Vorlagen kennzeichnet in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ganz generell das Kunstschaffen im Land ob der Enns, das sowohl durch qualitätsvolle Importstücke als auch malhandwerkliche Kopien von sich immer öfter emanzipierenden Fassmalern wesentlich bestimmt wurde und somit auch verantwortlich ist für die große Diskrepanz in der Qualität. Siehe dazu auch: Hannes Etlstorfer, Drei ausgewählte barocke Altarbilder im Mühlviertel und ihre Motivquellen, in: Oö. Heimatblätter, 39. Jg. 2. Heft, 1985.

²² Elfriede Jelinek, Peter Paul Rubens „Das kleine Jüngste Gericht“ (Alte Pinakothek München), in: Zeit -Magazin 15 (1989), S. 6ff.

Im Falle der zwei ebenfalls 1602 datierten Marktstücke mit pfeifenrauchendem Vogelhändler (Inv.Nr.267) und Fleischer (Inv.Nr.268), in denen der bis dato nicht näher identifizierbare Künstler B. Mader prominente figurale Bildmotive aus den berühmten Monatsbildern des Joachim von Sandrart (1606-1688) zitiert, handelt es sich um originelle Detailkopien. Dabei fällt der stilllebenhafte Anteil in diesen großformatig-dekorativ konzipierten Gemälden erheblich opulenter aus als in der Vorlage und gibt uns zugleich auch eine Vorstellung von den aufwändigen Klostertafeln, die vor allem anlässlich von Abtneuwahlen gegeben wurden und bei denen hohe Gäste von auswärts gastierten.²³ Mader hat zudem im Hintergrund seiner Marktbilder sekundäre narrative Episoden eingeblendet, die teilweise im biblischen Kontext stehen, wie wir das auch von den Vätern des niederländischen Küchenstücks wie etwa dem Holländer Pieter Aertsen (1508-1575) kennen. Aertsen schuf Szenen aus dem Bauernleben in einem kräftigen Naturalismus (Markt- und Küchenbilder), wobei oft biblische Motive im Hintergrund rangieren. Verschiedene Stecher bewältigten die Übersetzung von Sandrarts populärer Monatsfolge in Kupferstiche, die in der Folge weite Verbreitung fanden, wie etwa die Reliefs auf den Balustradenvasen der Göttweiger Kaiserstiege aus der Hand des Bildhauers und Vaters des sog. „Kremser Schmidt“, Johann Schmidt (1684-1761) oder eine 1677 datierte Replik von Sandrarts Jännerbild aus der Hand des Sandrart-Schülers Johann Sigmund Müller (gest. 1694 in Augsburg) im benachbarten Stift Kremsmünster eindrucksvoll belegen. Bei dem in Thematik, Komposition und Format ähnlichen vierten Küchenstück mit der Küchenmagd, dem kleinen Küchengehilfen sowie den ausgebreiteten Fischen und der biblischen Szene des wunderbaren Fischfangs (Lukas 5, 1-11) im Hintergrund (Inv.Nr.269) fehlt nicht nur der Bezug zu Sandrart, sondern fällt auch die Darstellung selbst deutlich ins Malhandwerkliche ab. Es dürfte dies freilich zugleich auch die authentische Handschrift des in Schlierbach bis dato vor allem als Kopist nachweisbaren B. Mader sein, den wir wohl unter der Riege jener Fassmaler zu suchen haben, die sich durch die figurale Malerei nach Vorlagen von ihrer handwerklichen Provenienz zu emanzipieren suchten. Die Restaurierungen erbrachten dann auch als Entstehungsjahr die Signierung mit (wohl) 1682, vor allem sein Marktbild mit Traubenverkoster (Inv.Nr.266), was dann zeitlich zu den Vorbildern in Einklang zu bringen ist.

Durch Kopien und Stiche ist auch der bedeutendste französische Vertreter des Hochbarock, Nicolas Poussin (1594-1665), in den Schlierbacher Kunstsammlungen vertreten. Das augenfälligste Beispiel bildet in diesem Zusammenhang das Martyrium des hl. Erasmus nach Poussin, das in Schlierbach sowohl in einer vergrößerten Großfassung (Altarblatt?) auf Leinwand als auch in einer anspruchsvollen kabinetstückartigen Version auf Kupfer (Inv.Nr.154 und 155) überliefert ist. Die beiden gemalten Erasmusmartyrien wiederholen ein großformatiges Gemälde (322 x 189cm) des zeitlichen in Rom tätigen Franzosen Nicolas

²³ So wurde beispielsweise beim „*Elekionsmah!*“ anlässlich der Wahl von Abt Christian Stadler am 3. Juni 1715 der Stadtkoch von Linz mit seiner Tochter ins Stift Schlierbach beordert, um eine für heutige kulinarische Gaumen haubenverdächtige Menüfolge zu kreieren. Denn unter den Zutaten finden wir 12 gemästete Kapauner, 12 junge Enten, zwei „*indianische Hanner*“ (Truthühner), 30 Paar „*Hend!*“, acht junge gemästete Gänse, 30 Paar Tauben, 12 junge Kapauner, ein „*feister indianischer Hann!*“, 450 Krebsen, 48 Pfund Wildpret, 24 Paar Wachteln, 15 Bündel Vögel zwei Rehschögl, sechs junge Hasen, zwei Spanferkel, ein Kalb, sechs „*Lampl!*“, 12 „*Puschen großen Sparg!*“, kleinen Spargel, 32 Artischocken, dann „*Fenichl, Kohl, Antifi-salat!*“ (Endivien), Häuplsalat, 20 Paar „*Ochsen Geimb!*“, acht geselchte Zungen, 23 Paar Ohren, 40 „*lämmerne Füsse!*“, insgesamt 25 Pfund unterschiedliches Eingemachtes, 21 Pfund gesalzene Butter, „*Mauracher!*“ (Morcheln) und unterschiedliche Schwammerl. Für die Bewältigung dieses Banketts mussten auch zwei Hilfsköche beigezogen werden (vgl. Zeller op. cit. S. 245).

Poussin, das sich heute in den Vatikanischen Museen befindet.²⁴ Poussin erhielt den Auftrag zu diesem Altarblatt des Nordquerschiffaltares im Petersdom am 5. Februar 1628. Der Modello dazu wird in Ottawa in der National Gallery of Canada/Musée des Beaux-Arts du Canada verwahrt und referiert das missverstandene Motiv des gemarterten Erasmus bereits in all jenen Details und in jenem kühl-feierlichen Kolorit, wie wir diese auch im ausgeführten Schlierbacher Erasmus-Altarblatt (?) beobachten können. Für die Schlierbacher Kopisten wird wohl Giuseppe Maria Mitellis (1634-1718) Kupferstich bzw. das genannte Kabinettstück die eigentliche Vorlage gebildet haben, wobei die Großfassung von einer Kraft aus dem Umkreis des Schlierbacher Hausmalers Gabriel Meitinger kommen dürfte, während die Kupferstichversion möglicherweise auch von einem Mitglied oder dem Umkreis der weitverzweigten Carlone-Truppe stammen könnte.

Auch für die zwölftellige Schlierbacher Apostelfolge (Inv.Nr.049 bis 060) konnten Vorlagen, - und zwar aus dem Kreis um Carlo Maratti (1625-1713) – ausfindig gemacht werden. Bestätigt wird dies jedenfalls durch Pendantes aus dem Kunstmarkt: Die Gegenüberstellung mit einer im Dorotheum Wien jüngst aufgetauchten Apostelfolge²⁵, die Carlo Maratti (Camerano 1625- 1723 Rom) zugeschrieben wird, bekräftigt jedenfalls den Kopiencharakter dieser Gemälde, wobei sich jedoch die Schlierbacher Serie durch die mangelhafte Durcharbeitung der Details und die malhandwerklichen Defizite - besonders in der Durchmodellierung sowie in der starren und auf wenige Farbakkorde reduzierten Palette – von den genannten Pendantes qualitativ deutlich unterscheidet. Maratta, der bei Andrea Sacchi studierte und sich auch eindringlich mit Werken Pietro da Cortonas und Lanfrancos auseinandersetzte, galt als der meistgeschätzte Ausgestalter römischer Kirchen und auch als hervorragender Porträtist seiner Zeit. Dies erklärt auch die intensiviertere Auseinandersetzung mit seinem Motivrepertoire in der barocken Kunstübung nördlich der Alpen. Maratti verhalf auch jenem Stillebenmaler Franz Werner Tamm in Rom zum Durchbruch, der hier in Schlierbach durch eine Reihe prominenter Aufgaben nachweisbar ist und von dem später noch die Rede sein wird. Stilistische Parallelen zwischen dieser Apostelfolge und Tamms figuralem Oeuvre sind freilich nicht gegeben.

Noch im stilistischen Kontext des Spätmanierismus ist hingegen das Gemälde „ *Davids Andacht* “ (Inv.Nr.076) zu nennen, das nach einer Zeichnung des Brüsselers Joos van Winghe (um 1544-1603) bzw. einem Kupferstich von Johannes Sadeler (1550-1600) entstand. Koloristisch schließt das Gemälde an die verfeinerte Malkultur der rudolfinischen Hofmaler in Prag an, vor allem an Hans von Aachen. In den Stiftssammlungen hat sich dazu auch ein seitenverkehrter Nachstich von Georg Vischer erhalten (Inv.Nr.314). Sowohl im Stich, als auch im Gemälde wird unser Blick auf das aufgeschlagene Chorbuch gelenkt, aus dem zwei Knaben und drei Männer die fünfstimmige Motette „ *Laude pia Dominum* “ des in Brügge, Courtrai und Antwerpen tätig gewesenen Kapellmeisters Andreas (André, Andries) Pevernage (1543-1591) singen, der vor allem durch seine „ *Beeldmotetten* “ (Bildmotetten) berühmt wurde.²⁶ Möglicherweise steht diese „ *Davids Andacht* “ in Zusammenhang (Auftraggeber?) mit dem gebürtigen Ottensheimer Edmund Renner, der 1634 in Schlierbach die Gelübde

²⁴ Kat. Nicolas Poussin 1594-1665. Bearbeiter Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat (Ausstellung in den Galeries nationales du Grand Palais), Paris 1994, S. 172ff.

²⁵ Katalog Dorotheum Wien (21. März) 2002, Nr. 368

²⁶ Otto Biba in: Wilfried Seipel (Hrsg.), Kat. *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts.* Ausstellung des Kunsthistorischen Museums – Idee. Luiz Marques, Bearbeiterin: Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2001, S. 222 (Kat. III. 8, mit Abb.)

ablegte und über viele Jahre im Kloster die Aufgabe eines Musikdirektors bekleidete und zudem auch den Ruf eines „*Poeta laureatus*“ genoss.

Zu den Schlierbacher Äbteporträts

Obgleich sich der erste bedeutende Barockabt des Stiftes Schlierbach, der als besonders sittenstreng geschilderte Nivard Geyregger (1660-1679²⁷) in seinem repräsentativen Abtporträt mit Schreibfeder in der Hand, Tischglocke, kostbarer Klappuhr und palastartiger Kullisse mehr als weltlicher Fürst, denn als kirchlicher Repräsentant geriert, hinterließ seine Sammlertätigkeit in den Kunstsammlungen selbst scheinbar wenig Nachhall. Sein 1661 datiertes Bildnis (Inv.Nr.011) stellt innerhalb der qualitativ inhomogenen Äbteserie zum Unterschied der erst posthum entstandenen Konterfeis seiner Amtsvorgänger das wohl erste reale Porträt dar - signiert ist lediglich das Porträt des Abtes Josef Eysn (1740-1772), das der auf solche Aufgaben spezialisierte Johann Georg Morzer 1743 schuf (Inv.Nr.017). Sowohl in Pose und jeweiligem Attribut als auch in der Wahl der Formate spiegelt sich in dieser Äbteserie subtil der Wandel im äbtlichen Selbstverständnis. Handelt es sich bei den drei Abtbildern der ersten Schlierbacher Äbte – 1. Abt Wolfgang Sommer (1620-1625, Inv.Nr.006), 2. Abt Franziskus Keller (1627-1644, Inv.Nr.008) sowie den 3. Abt Balthasar Rauch (1645-1660, Inv.Nr.010) wohl noch um fiktive Porträts, so setzt die Reihe der realen Porträts erst mit dem bereits erwähnten 4. Abt Nivard Geyregger ein. Demgegenüber tritt das Bildnis des Nachfolgers und Erbauers der barocken Stiftskirche, des 5. Abtes Benedikt Rieger (1679-1695, Inv.Nr.13) mit der bilddominierenden Mitra und dem Akanthuspedum ob seiner konventionellen Ikonographie freilich wieder deutlich zurück. Wenn sich der Porträtist des 6. Abtes, Nivard II. Dierer (1696-1715, Inv.Nr.014) vor allem auf die präzise Wiedergabe der kunstvollen Krümme einlässt, in deren Zentrum der hl. Bernhard von Clairvaux mit den Leidenswerkzeugen Jesu gegeben ist, so verrät sich darin auch das Bedürfnis des Barock, die hohe Würde eines Amtes vor allem durch die Kostbarkeit der damit verbundenen Insignien zu veranschaulichen. In Kontrast dazu tritt hingegen der bestimmte, bisweilen hart wirkende Gesichtsausdruck, in dem sich jene strenge Ordensdisziplin widerzuspiegeln scheint, die Abt Dierer laut Überlieferung auch selbst dem Konvent glaubhaft vorlebte. Auffallend ist auch hier jedes Fehlen von Bauplänen, wie sie die zeitgleichen Bildnisse der „*Bauprälaten*“ charakterisiert und die mehr oder weniger subtil der Nachwelt in Erinnerung rufen, dass die Architektur das wichtigste Ausdrucksmittel herrschaftlicher Repräsentation des Barocks darstellte. Um der im Zuge des Türken- und Erbfolgekrieges erhöhten Kriegssteuer leichter zu entgehen, nahmen allerdings auch manche Prälaten die Verschuldung durch Bauten als „*Abschreibeposten*“ bewusst in Kauf. Dabei hätte Dierer etwa als Erbauer des sog. Neugebäudes durchaus Grund gehabt, sich mit diesem Projekt auch im Porträt zu identifizieren. Möglicherweise hatte aber das abschreckende Beispiel des Abtes Edmund Zoz vom Zisterzienserstift Stams, der sich ob seiner Bauwut allzu hoch verschuldete und deswegen 1699 zurücktreten musste,²⁸ in Abt Dierer den Entschluss reifen lassen, auf diese weltliche Attitüde bzw. Demonstration wirtschaftlicher Potenz hier zu verzichten.²⁹ Dierers Interessen galten

²⁷ Die nachfolgenden Daten zu den Äbten beziehen sich lediglich auf deren jeweilige Regierungszeit

²⁸ Friedrich B. Polleroß, Die österreichischen Stifte und ihre Bauherren im 17. und 18. Jahrhundert, in: Kat. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs (Ausstellung im Stift Seitenstetten), Wien 1988, S. 265.

²⁹ Auch in der erhaltenen zweiten Fassung von Dierers Porträt (Inv.Nr.15) begegnen wir der gleichen Auffassung, wobei er hier das Pedum schräg ins Bild hält und die linke Hand mit dem Buch nun auf einem Podest ruhen

offenbar vielmehr der wortmächtigen Predigtkunst³⁰ sowie dem barocken Reliquienkult. Aus Abt Nivard II. Dierers Feder stammt beispielsweise die älteste erhaltene Predigt, die in der Sonntagberger Kirche gehalten wurde und sich in einer gedruckten Fassung (bei Johann Raedlmayr, Linz 1705) im Stiftsarchiv Seitenstetten erhalten hat: „*Sonntagberg Nicht allein ein weit-berümtes Dem Löbl. Stifft und Closter Seitenstetten, Ordinis s. Benedicti In Unter-Oesterreich einverleibtes Gnaden-Orth, Sondern auch eine wahre Vorstellung der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit an dero Glorwürdigisten Titular-Fest in einer Lob Predigt auff öffentlicher Cantzel einer anwesenden Christlichen Gemain vorgetragen, ... Von Nivardo, Deß H. Cisterc. Ordens Abbtin zu Schlierbach im Land ob der Ennß etc.*“. Aus Dierers Hand sind weitere Predigten überliefert, die er auch in benachbarten Stiften bei unterschiedlichsten Festanlässen hielt: So wurde seine 1696 im Stift Garsten gehaltene Predigt „*Bertholdischer Adler*“ in Steyr 1697 gedruckt.³¹ Seine Predigt „*Augustinischer Zederbaum*“ in St. Florian vom 28. August 1707 ist uns in der Schlierbacher Bibliothek A - XII – 84 überliefert,³² bei der Leichenpredigt anlässlich des Begräbnisses von Abt Martin Resch von Kremsmünster am 5. Februar 1710 bemüht Abt Dierer in ganz barocker Manier das Bild des sterbenden Schwans: „*Cygnus cantando moriens*“ (gedruckt bei Johann Kaspar Seidenmayr in Linz 1710).³³ Beide Interessen (Predigen und Reliquienkult) wusste Abt Nivard II. Dierer anlässlich der Erwerbung eines Märtyrerleibes eindrucksvoll zu bündeln: Als dem Stift Schlierbach 1697 die Gebeine eines römischen Katakombenheiligen, des hl. Julianus aus der römischen Calepodiuskatakombe an der Via aurelia in Rom³⁴, überantwortet wurden, hatte der Abt diese nach ihrem Eintreffen in Linz am 18. März 1697 kunstvoll fassen lassen. Er hat sich wohl dabei schon jene Festpredigt ausgedacht, die er dann – noch vor der feierlichen Translation nach Schlierbach - am 22. September 1697 in der Linzer Stadtpfarrkirche hielt und die knapp zwei Stunden (!) gedauert haben soll.³⁵ Die Züge seines Nachfolgers und 7. Abtes von Schlierbach, Christian Stadler (1715-1740), überliefern uns zwei ursprünglich als Tondos konzipier-

lässt. Künstlerisch weitaus eindrucksvoller erweist sich hingegen das melancholische Altersporträt in der Stiftsbibliothek (Inv.Nr.414), das ursprünglich wohl als Tondo gedacht war, ihn im Brustbild lediglich mit schwarzem Häubchen und Pectorale vorstellt.

³⁰ vgl. Franz Überlacker, Die Geschichte der Wallfahrt auf den Sonntagberg (ungedr. Diss.), Wien 1963, S. 70, sowie Kat. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs (Ausstellung im Stift Seitenstetten), Wien 1988, S.382 (Kat. 33.39). Vgl. dazu: Ludwig Keplinger, Professbuch des Stiftes Schlierbach (in Vorbereitung)

³¹ Erinnerung an das 700-jährige Jubelfest des sel. Berthold“, Linz 1843, S. 9; 1707

³² In diesem Sammelband findet sich auch eine Predigt von P. Thomas Bucellini über die hl. Theresia, die Abt Nivard gewidmet ist.

³³ Siehe dazu vor allem: Ludwig Keplinger, Professbuch des Stiftes Schlierbach (in Vorbereitung) – darin neben den wichtigsten biographischen Daten zu allen Professoren des Stiftes auch Hinweise zu deren jeweiligen publizierten literarischen Arbeiten.

³⁴ Aus heutiger Sicht mögen uns diese barocken Katakombenheiligen mit ihren zumeist dubios rekonstruierten Viten problematisch erscheinen, weshalb wir auch den „*Schlierbacher*“ Julianus in den gängigen Heiligenlexika vergeblich suchen. Diese Crux betreffend Echtheit von Reliquien, die auch die zahlreichen in den Kunstsammlungen von Schlierbach erhaltenen Klosterarbeiten mit Reliquienpartikeln betrifft, wusste aber schon das davon besonders betroffene Mittelalter zu entschärfen: Der Benediktinerabt und Schriftsteller Guibert von Nogent (1053-1121) entschied: „*Wenn jemand aus ganzem Herzen und mit großem Vertrauen einen falschen Heiligen anruft, bringt Gott selbst den Irrtum des Beters wiederum ins rechte Lot. Er wird dessen aufrichtiger Frömmigkeit die verheißenen Früchte nicht vorenthalten, weil er auf die innere Absicht und Gesinnung schaut, nicht auf das äußere Tun...*“ (folgerichtig hat auch Papst Johannes Paul II. 1983 im überarbeiteten Gesetzbuch die Reliquienfälscher von der bisherigen Strafe der Exkommunikation ausgenommen). Vgl. dazu: Hannes Etlstorfer, Falsche Reliquien, in: Hannes Etlstorfer und Willibald Katzinger, Kat. Mystifikationen der Geschichte. Von Irrtümern, frommen Lügen, Manipulationen und Fälschungen (Ausstellung Stadtmuseum Linz), Linz 2003, S. 87.

³⁵ Zeller, op. cit. S. 222 (Anm. 682)

te und mit den Attributen Mitra, Pedum und Buch wenig spektakuläre Porträts (Inv.Nr.016 und 415), die kaum etwas von seinem dominanten Wesen und seinem Hang zur Prunkliebe verraten. Ein Porträt in der Barockbibliothek zeigt ihn aber in der üblichen Manier. Neben seinen kostbaren und kostspieligen Anschaffungen hatte er es sich zur Gewohnheit gemacht, nur vierspännig vorzufahren und sich von seinen Mönchen in Kukulie verabschieden und empfangen zu lassen. Abt Christian ließ unter anderem auch die Gänge des Stiftes mit reichem Bilderschmuck nach dekorativen Gesichtspunkten behängen³⁶, womit er wahrscheinlich das Fehlen einer bedeutenden Kunstsammlung zu vergessen machen suchte, wie sie etwa im benachbarten Stift Kremsmünster Abt Erenbert Schrevogl (1669-1703) schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit bedeutenden Ankäufen nach dem Vorbild des für die kaiserlichen Sammlungen so erfolgreichen Sammlers und Passauers Fürstbischofs, Erzherzog Leopold Wilhelm (1614-1662) vorbereitet hat. Die Stiftstradition reihte Abt Christian jedenfalls als letzten der bedeutenden Schlierbacher Äbte des 17. und 18. Jahrhunderts ein.

Das Porträt seines Nachfolgers und 8. Schlierbacher Abtes Josef Eysn (1740-1772), das der aus Tilly in Bayern stammende Johann Georg Morzer (gest.1765 in Steyr) im Jahr 1742 malte und den Abt im 40. Lebensjahr präsentiert, vereint die Verspieltheit des Rokoko mit volkstonhaftem Vortrag (Inv.Nr.017). So assistieren ihm drei pausbäckige Putten, die jeweils mit Mitra, Wappenschild und aufgeschlagenem Buch den Abt zu umschwirren scheinen. Die im Buch zitierten Bibelstellen (Gen. 37, 7 und Gen. 37, 9) sind aus dem Kapitel über Josefs Träume entnommen und bilden so die sinnreiche Brücke zum Vornamen des Dargestellten. Eine zweite unsignierte Fassung (Inv.Nr.306), die Abt Eysn zwar in der exakt gleichen Pose gibt, aber auf die Engelsassistenz gänzlich verzichtet, wirkt hingegen ähnlich gelassen bzw. sordiniert wie das im Aufbau und der Malweise ziemlich idente Porträt des 9. Abtes Konstantin Frischauf (1772-1803, Inv.Nr.307). Möglicherweise stammt das dritte erhaltene und wohl jüngere Porträt Abt Eysns (Inv.Nr.018), das ihn ebenfalls ohne Puttenassistenz, jedoch in geänderter Pose und nur mit geschlossenem Buch und Tischglocke zeigt, auch aus Morzers Hand. Der vor allem als Porträtist bekannte Morzer, der seit seiner Niederlassung in Steyr (ab 1735)³⁷ als höchst produktives Mitglied der Garstener-Steyrer Malerfamilie Prechler-Morzer nicht nur im Steyrer Raum nachweisbar ist, sollte sich beispielsweise in dem zwanzig Jahre später datierten Porträt des Wilheringer Abtes Alan Aichinger (1753-1780) bereits einer konventionelleren Porträtauffassung anschließen,³⁸ wie sie auch den beiden unsignierten Fassungen von Eysns Porträt eigen ist.

Der Bruch in der Tradition des barocken Abtporträts wird schließlich an den Porträts des problematischen Abtes Konstantin evident, von dem sich in den Schlierbacher Kunstsammlungen neben der bereits erwähnten repräsentativen, großformatigen Version (Inv.Nr.307) auch ein kleinformatiges Brustbild erhalten hat, das auf alles Beiwerk verzichtet und lediglich das Pektorale als äbtliches Signum gelten lässt, wie dies auch in den nachfolgenden späteren Äbteporträts (wie etwa beim Porträt des 10. Abtes Marian Obauer (1804-1818,

³⁶ Zeller, op. cit. S. 253

³⁷ Johannes Wunschheim, Oberösterreichische Künstlerbibliographie 1986-1995, (Ergänzungsband zum Jahrbuch des OÖ. Musealvereins Bd. 143/I), Linz 1999, S. 197

³⁸ Hannes Etlstorfer, Die Kunstsammlungen des Stiftes Wilhering. Beschreibender Katalog (Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich Folge 6), Linz 1997, S. 36f. Das von Abt Eysn für die Friedhofskapelle in Kirchdorf in Auftrag gegebene und mit „Gürtler“ signierte Altarblatt könnte zudem aus der Hand von Morzers Tochter Katharina Gürtler stammen, die mit dem Maler Franz Xaver Gürtler verheiratet war und beispielsweise auch die Ritterakademikerporträts der Kremsmünsterer Sternwarte anfertigte.

Inv.Nr.023) beobachtet werden kann. Da Abt Konstantin durch kaiserlichen Entschluss zum Mitglied der geistlichen Filialkommission ernannt und auf diesem Wege mit der vom kirchlichen Standpunkt wenig wünschenswerten Aufgabe betraut wurde, an der Seite des gegen die Klöster und Orden eingenommenen Klosteraufhebungskommissärs Valentin Eybel den „josephinischen Klostersturm“ zu mitzuexecutieren³⁹, dürfte diese nüchterne Porträtversion auch als Zugeständnis an diese Umbruchzeit zu interpretieren sein.

Legenden von Hostienfrel und schwarzen Messen

In eine vor allem von sozialen Problemen gezeichnete Umbruchzeit führt uns hingegen ein Bilderzyklus aus Abt Geyreggers Tagen: Der 25-teilige Gemäldezyklus (Gesamtmaß ca. 230 x 160cm) zum Kaperger-Prozess von 1657/58 (Inv.Nr.377 bis 401)⁴⁰, von dem auch eine kleinere Fassung in Privatbesitz existiert, die anlässlich der Oberösterreichischen Bauernkriegsausstellung 1976 im Linzer Schloss gezeigt wurde (damals galt das Schlierbacher Pendant noch als verschollen⁴¹). Dieser Zyklus liefert eine deftige Vorstellung von der geistigen Verfassung Oberösterreichs in der ersten Jahrhunderthälfte des 17. Jahrhunderts, in das auch der schwierige Neubeginn Schlierbachs fiel. Die Vorgeschichte dazu reicht schon ins Jahr 1638, also in die Regierungszeit von Abt Franziskus Keller zurück, wenngleich dieses Datum wohl erfunden sein dürfte, um auch der Vorgeschichte die Aura des Historisch-Faktischen zu geben. In den votivbildhaften Sequenzen wird in eher derber Diktion die Anwendung geistlicher Praktiken wie „Teufelsbrüderschaft“, Schadenszauber, Gotteslästerung, Hostienfrel, Wetterbeeinflussung und „schwarze Messen“ angeprangert. Aus heutiger Sicht offenbart sich darin allerdings eine der größten und leidvollsten Verirrungen der europäischen Geschichte in Form des grassierenden Hexenwahns und den damit verbundenen Prozessen, Folterungen und Hinrichtungen von Menschen. Unter dem Vorwand, jemand sei mit dem Teufel in Verbindung und bediene sich deshalb zauberischer Praktiken, wurden so missliebige Zeitgenossen verleumdet und peinlichen Verhören zugeführt. Im Falle des Kaperger-Prozesses standen Georg Kaperger, Sohn des Wirtes Hans Kaperger in Wartberg und sein Nachbar Sigmund Ridler, die hier als Rädelsführer ausgewiesen werden, im Mittelpunkt der ketzerischen Anschuldigungen. Zu diesen ihnen zur Last gelegten Vergehen im Dunstkreis des Hexenwahns kamen freilich auch noch mehrere Kapitalverbrechen – neben nächtlichen Plünderungen und Raubüberfällen auch ein Mord an einem Pilger. Den direkten Bezug zu Schlierbach stellt vor allem die Bildlegende zum VII. Bild (Inv.Nr.383) her: „Alter

³⁹ Friedrich Höller, Die Abtei Schlierbach zur Zeit des Abtes Konstantin Frischauf (1772-1803), I. Teil, in: 44. Jahresbericht des Stiftsgymnasiums Schlierbach 1980/81, S. 17f.

⁴⁰ Siehe dazu auch die eingehende kulturhistorische Analyse von Johann Sturm, Hexer-Ketzer-Teufelsbrüder, in: Johann Sturm, Vorchdorf 2000. Ein Lese-, Schau- und Hörbuch. Ein Heimatbuch. Linz 1999, S. 332f.

⁴¹ Kat. Der oberösterreichische Bauernkrieg 1626 (OÖ. Landesausstellung im Linzer Schloß und Schloß Scharnstein), Linz 1976, S I/104 (Kat. 510: In dieser in Privatbesitz befindlichen Serie (mit einem Gesamtmaß von 141x 90cm) wird Schlierbach bereits in der 1. Bildsequenz erwähnt: „*Wahrhaft und Aigentliche abildung wie und waßgestalten die zauberischen Maleficanten massen diese Fügur zaiget, so bey der Kays. Pfandschüllin gs Herrschafft Eggenberg und Hochhauß anjezo untter das löbl. Closter Schlierbach gehörig, auf gnädigsten bfehlch alle r-seiths Herrschaffen.*“ In der 9. Sequenz findet sich die Entsprechung zum genannten 7. Bild der Schlierbacher Serie, wobei sich auch hier der Hinweis auf Stift Schlierbach findet: „*Alter Kaperger Würth Zu Wartberg, Machet einen/ Treyfachen Kraiß in einen Zimer mit Haltung der H: Hostia / So er in Der Closter Kürchen Zu Schlierbach Empfangen / beschwöret Damit Die böße geister, Worauf Fünff, Nahmens / SPARMUNCUS, Spizhut, LAGGEI, Rabenvogl, und MAR/COLPHUS in Menschlicher gestalt Erschienen.*“

Kaperger Würth Zu Wartberg, Machet einen/ Treyfachen Kraiß in einen Zimer mit Haltung der H: Hostia / So er in Der Closter Kürchen Zu Schlierbach Empfangen / beschwöret Damit Die böße geister, Worauf Fünff, Nahmens / SPARMUNCUS, Spizhut, LAGGEI, Rabenvogl, und MAR/COLPHUS in Menschlicher gestalt Erschienen.“ Diese vor allem kulturhistorisch wertvolle Ereignisfolge, die der aus Sierning stammender Maler namens I. G. Haller um 1660 schuf und einen Einblick in ein Säkulum gewährt, das vielfach noch von magisch-naiven Vorstellungen des Spätmittelalters überlagert schien, endet moralisierend mit der Hinrichtung der Verbrecher: Hans Kaperger und Siegmund Riedler wurden 1658 gerädert, ins Rad geflochten und dann lebend verbrannt. Der mit der Hinrichtung beauftragte Linzer Freimann, der auch das Zwicken Kapergers mit glühenden Zangen besorgte, kassierte dafür stattliche 53 fl. Als Auftraggeber wird der ehrgeizige und unerbittliche Pfleger von Eggenberg und Hochhaus, Philipp Hölscher vermutet, der mit diesem Bilderzyklus möglicherweise auf seine offenen Honorarforderungen im Zusammenhang mit dem Kaperger-Prozess aufmerksam machen wollte. Dieses Bilddokument war überdies geeignet, die juristische Kompetenz des Pfliegerichts Eggenberg zu untermauern.

Als fröhlichen „Stimmungskontrapunkt“ zu diesem Zyklus des 17. Jahrhunderts, der wohl auch die Untertanen den Respekt gegenüber kirchlicher und weltlicher Obrigkeit lehren sollte, sei hier auf eine bäuerliche Szene in den Schlierbacher Stiftssammlungen hingewiesen, die sich hier ebenfalls einer indirekten Bildlegende (in Form eines Schreibens in den Händen einer der Mägde⁴²) bedient und wahrscheinlich den Aufbruch einer lustigen Gesellschaft aus Knechten und Dirnen zu einem Fest markiert (Inv.Nr.226). Obwohl hier teilweise noch die bäuerliche Tracht der Bauernkriegszeit zitiert wird, dürfte es sich dabei aber bereits um eine malhandwerkliche Hervorbringung um 1700, bzw. des frühen 18. Jahrhunderts handeln, die auf einen jener Fassmaler als Schöpfer schließen lässt, wie wir sie hinter manchen Namen zu vermuten haben, die sich in den Stiftsarchiven allenthalben finden und heute in Schlierbach nur mehr in Ausnahmefällen mit Werken in Verbindung bringen lassen.

Hochbarocke Protagonisten

Die vom Stift selbst angeregte Bilderproduktion seit der Mitte des 17. Jahrhunderts erfolgte, wie die Durchsicht des erhaltenen Gemäldefundus nahe legt, vor allem nach dekorativen Gesichtspunkten. Verständlich erscheint uns daher, weshalb wir beispielsweise 1678 zwar von einer Rechnung des Schmiedes für 20 Bilderhaken für Bilder informiert werden, nicht aber über ausführende Künstler oder gar Sujets. Dies gilt im Grunde auch für seinen Nachfolger, Abt Benedikt Rieger (1679-1695), der seine Anstrengungen vor allem in den barocken Neubau der Stiftskirche ab 1679 steckte. Auf ihn dürften auch bereits die Altarblatt-Aufträge an Johann Michael Rottmayr (1654-1730), zurückgehen, der die Katharinenvermählung 1697 und das Bild des hl. Bernhard, der Kranke tröstet, 1698 fertig stellte (in der Nacht vom 9. März 1695 verbrannt⁴³) – also bereits in der Regierungszeit von Abt Nivard II. Dierer (1696-1715). Bei der Vermittlung dieses Schlierbacher Auftrages an den Salzburger Maler und Freskantent dürfte der Abt von Heiligenkreuz, Marianus Schirmer (1693-1705) aktiv ge-

⁴² Der Schrifttext ist nur partiell lesbar: „*Alles ist lustig froh und güeter ding gredel die beiren knechte und die dieren, eye so will ich mich lustig(?) keit machen gredel geh mit...in die statt bleib hier nit hinden...*“

⁴³ Melchior Frommel, Johann Michael Rottmayr, Sankt Bernhard erweckt Tote. Zu einem durch Brand vernichteten Altarbild in der Stiftskirche Schlierbach, in: Jahresbericht Gymnasium Laufen für 1973/74, S. 36f.

worden sein, der Rottmayr auch dem Abt Candidus Wenzel (1688-1700) vom Zisterzienserstift Raitenhaslach bei Passau erfolgreich empfohlen zu haben schien.⁴⁴

Nur bedingt sollten sich hingegen die Hoffnungen erfüllen, von jenen bedeutenden Malern des Hochbarocks wie Rottmayr, Johann Carl Resfeld (1658-1735) oder Franz Werner Tamm (1658-1724), die der ambitionierte Abt Nivard II. Dierer (1696-1715) für die künstlerische Ausstattung der Altäre der Stiftskirche heranzog, auch Galeriestücke in den Schlierbacher Beständen eruieren zu können. Von Rottmayrs und Resfelds Lehrer in Venedig, dem gebürtigen Münchner Johann Carl Loth (1632-1698), besitzt Schlierbach erst seit wenigen Jahrzehnten⁴⁵ eine tenebrose Himmelfahrt Mariens (Inv.Nr.144), die an jenen „finsteren Naturalismus“ erinnert, dem Loth in seinem Lagunendomizil (ab 1656) unter dem Einfluss des Genueser Caravaggisten Giovanni Battista Langetti anfänglich huldigte und an der vielleicht auch sein begabtester Schüler Rottmayr partizipierte. Die Gestalt Mariens mit den weit ausgebreiteten und scheinbar balancesuchenden Armen ist beispielsweise in der Gestalt Gottvaters in Loths Seitenaltarblatt der *Anbetung der Hirten* für San Silvestro in Venedig präfiguriert. Loth, der 1664 sein erstes Altarbild schuf und von den Venezianern bald als Einheimischer betrachtet werden sollte (hier als: Carlotto, Carlo Lotti), avancierte zwischen 1680 und 1690 zu den bekanntesten und am besten verdienenden Künstlern Venedigs. Am Schlierbacher Himmelfahrtsbild Loths mit seinem beängstigenden Gedränge fühlen wir uns freilich auch an die Kritik eines Zeitgenossen, den schwedischen Architekten Tessin erinnert, der Loth 1688 in Venedig besuchte und unter anderem meinte, „*dass er in grössern Subjecten alss von etzlichen figuren nicht reusciret*“.⁴⁶ Diese Neuerwerbung erlaubt nun auch in Schlierbach einen direkten künstlerischen Vergleich zwischen dem Lehrer Loth und seinen Schülern wie etwa dem aus Schwaz stammenden Garstener Stiftsmaler Resfeld, der für das Juliansbild (1703) der Schlierbacher Stiftskirche verantwortlich zeichnet und zwischen 1680 und 1684 bei Loth studierte – wie eben auch Johann Michael Rottmayr, der die erwähnten Altarblätter für zwei Seitenaltäre dieser Stiftskirche schuf.

Tamm als Altarblatt- und Stillebenmaler

Anders gelagert ist die Situation beim gebürtigen Hamburger Stillebenmaler Franz Werner Tamm, der hier im Stift Schlierbach nicht nur als Schöpfer des 1701 datierten Hochaltarblattes mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariens präsent ist. So konnten ihm auch einige Stilleben zugewiesen werden, die bis vor kurzem noch unbeachtet im Stiftsfundus lagerten und ursprünglich wohl – wie in anderen österreichischen Stiftsgalerien – wesentlicher Bestandteil einer dekorativen Hängung waren.⁴⁷ Neben vier klassischen Blumenarrangements, die jeweils paarweise konzipiert wurden (Inv.Nr.272, 273, 274, 275), sind ihm wohl neben Jagdstilleben (Inv.Nr.278, 279) auch die großformatigen geistliche Stilleben bzw. Vanitas-

⁴⁴ Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien – München 1981, S. 31 und S. 204f. Für die ehem. Zisterzienserstiftskirche Raitenhaslach schuf Rottmayr die vier Seitenaltarblätter wie auch die jeweiligen Aufsatzbilder.

⁴⁵ Johann Carl Loths Himmelfahrtsbild gelangte als Geschenk von P. Marian Seelig's Mutter nach 1970 in das Stift Schlierbach. P. Marians Vater hatte es einst von P. Petrus Mayrhofer von Kremsmünster gekauft. Es soll vorher als Altarbild einer Kirche fungiert haben.

⁴⁶ Zitiert nach: Sybille Ebert-Schifferer (Hrsg.), Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich: deutsche Malerei aus der Ermitage (Ausstellung der Schirn-Kunsthalle Frankfurt), München 1991, S. 215

⁴⁷ Wolfgang Prohaska, in: Hellmut Lorenz (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst, Bd. 4: Barock; München-London-New York 1999, S. 455.

Stilleben (Inv.Nr.271, 300, 301) zuzuweisen. Motivische Pendants dazu haben sich etwa auch im Stiftsmuseum Heiligenkreuz⁴⁸ erhalten, die hier – trotz Vorbehalten - mit Tamm in Verbindung gebracht werden. Vor allem Vergleiche mit dem in der Literatur wenig berücksichtigten floralen Dekor im signierten Hochaltarblatt der Schlierbacher Stiftskirche („*Fr. v. Tam. S.C.Mtis Pictor f. A. 1701*“) wie etwa auch im Josefsbild in Vilshofen⁴⁹ legen die Autorschaft Tamms an den Vanitasbildern in Schlierbach zwingend nahe. Wohl gehen auch einige der qualitätsvolleren Blumen- und Fruchtstücke auf Tamms Atelier zurück⁵⁰, welche in die 1708 vom Linzer Bildhauer Johann Baptist Wanscher mit reichem Goldrankenwerk geschaffene Pilasterverkleidung der Stiftskirche eingelassen wurden. Dank dieser floralen Ausstattungslösung der Stiftskirche behauptet Schlierbach seine Sonderstellung im konkurrenzreichen süddeutsch-österreichischen Barock. Im Gegensatz zum reichen Schaffen sind wir nur spärlich über seine Biographie informiert. Tamm, der nach Leone Pascoli⁵¹ am 6. März 1658 in Hamburg das Licht der Welt erblickte, lernte vorerst in seiner Heimatstadt bei den Historienmalern Dietrich von Soosten und Hans Pfeiffer, weshalb sein Interesse zunächst der Historienmalerei galt. Er zog spätestens 1685 nach Rom, wo er 1692 zum Katholizismus konvertierte, die Schwester des Augsburger Silberschmiedes Johann Paul Bendel, Justina Bendel ehelichte und hier rasch zum begehrtesten Stillebenmaler des römischen Adels emporstieg. Dem so zum Spezialisten gestempelten Tamm gelang der endgültige künstlerische Durchbruch in der Zusammenarbeit mit dem bereits zitierten Carlo Maratti, der für eine Reihe von Tamms Stilleben die Figuren ausführte. In Tamms römischer Zeit (zwischen 1692 und April 1696) dürften laut seinem Testament⁵² auch drei seiner vier Söhne geboren worden sein: Gasparo (Kaspar), der gleich seinem Vater Maler werden sollte, Nicola, der unter dem Namen Egmont Benediktinermönch und später Seelsorger in Deutschland wurde, sowie Jacob, der bei seinem Augsburger Onkel das Goldschmiedehandwerk erlernte. Der jüngste Sohn Francesco, über dessen Geburtsort Pascoli keine Auskunft gibt, soll sich ebenfalls der Malerei verschrieben haben und, so Pascoli weiter, der „*jetzt regierenden Kaiserin*“ gedient haben.⁵³

Um 1696 übersiedelte Tamm nach Wien, das ob seiner nach der Überwindung der Türkengefahr entfachten barocken „*Bauwut*“ vor allem für Künstler eine große Anziehungskraft ausgeübt und so unterschiedliche Kräfte wie Martino Altomonte, Rottmayr oder eben auch Tamm angezogen hatte. Tamms Altarblatt für Schlierbach fällt jedenfalls schon in seine Passauer Zeit (laut Pascoli vier Jahre), die einerseits mit der Signatur, Ortsangabe und Jahres-

⁴⁸ Vgl. dazu: Veronika Hatschek, *Leben und Werk des Stillebenspezialisten Franz Werner Tamm*. Diplomarbeit der Universität Wien, Wien 1991, S. 174f. Da Hatschek weder auf die gesicherten Altarblätter Tamms noch auf die zumeist prominent integrierten stillebenhaften Anteile (vor allem florales Beiwerk betreffend) einzugehen bereit war, zweifelte sie deshalb die Zuschreibung des Vanitas-Stillebens des Stiftes Heiligenkreuz an, die jedoch der ehem. Direktor der Österreichischen Galerie, Bruno Grimschitz noch 1985 bestärkte, indem er ein ähnliches Vanitas-Stilleben, das am Kunstmarkt auftauchte, m. E. zurecht Tamm zuschrieb.

⁴⁹ Felix Mader und Josef Ritz, *Die Kunstdenkmäler von Niederbayern*, 1926, S. 284 sowie Gottfried Schäffer, *Passauer Barockmaler*, in: *Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, 1988, S. 61.

⁵⁰ Garzarolli von Thurnlackh ging darauf bereits ein und wies vor allem die größeren floralen Tableaus als Arbeiten Tamms aus, ohne dabei die späteren und erheblich schwächeren Ergänzungen (Ersatzbilder?) des späten 18. Jahrhunderts zu übersehen. Obgleich Tamms Söhne Gasparo und Francesco das Malhandwerk gelernt haben, bleibt mangels präziserer biographischer Daten und künstlerischer Vergleichsmöglichkeiten fraglich, ob sie für diesen Schlierbacher Dekorations-Großauftrag mitverantwortlich gemacht werden können.

⁵¹ Leone Pascoli, *Vite de` Pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1736, Bd. II: „*Vita di Francesco Varne rtam*“ (S. 368-378).

⁵² Wiener Stadtarchiv, Mag. Test. Nr. 4794 ex 1724.

⁵³ Pascoli op.cit. S. 374

zahl am Vornbacher Altarblatt der „Maria Pötsch“ („*Franci. V. Tam. Pict. A.S.M. Passavia 1700*“⁵⁴), andererseits durch die Geburt der Tochter Maria Brigitta im April 1702 in Passau, die im Juni jedoch verstorben, ausreichend belegt ist. Wie Manfred Koller in seiner Arbeit über Peter Strudel richtig erkannte,⁵⁵ war sicherlich die auftragversprechende Nähe zur Künstlerfamilie Carlone für die Berufung nach Passau mitverantwortlich. Tamms Wohnsitz in Passau und die oftmalige Verbindung mit Carlonebauten wie eben Schlierbach und Passau weisen generell auf eine Zusammenarbeit Tamms mit dem gerade auch für Oberösterreich so bedeutenden Baumeister Carlo Antonio Carlone (um 1635-1708, + in Passau) hin, der ihn vielleicht überhaupt erst in den Norden holte. Die Fähigkeit Tamms, sich den unterschiedlichsten Wünschen der Auftraggeber anzupassen und sich fremden Konzepten unterzuordnen⁵⁶, förderte nicht nur seinen Erfolg, sondern machte ihn zu einem beliebten künstlerischen Partner wie die Zusammenarbeit nicht nur mit Carlo Maratti (1625-1713), sondern auch mit so unterschiedlich gearteten Kräften wie Jacob van Schuppen (1670-1751), Balthasar Denner (1685-1749) oder Franz de Paula Ferg (1689-1740) beweist.

Gabriel Meittinger und die „Hausmaler“ des Stiftes

Bei der Wahl ihres späteren Hausmalers, dem Stiftshofmeister und späteren Linzer Hausmeisters Gabriel Meittinger (um 1671-1745⁵⁷) dürfte das Stift Schlierbach vor allem dessen wirtschaftliche und organisatorische Fähigkeiten geschätzt haben, ob derer er bereits 1701 für das Stift beispielsweise in Kritzendorf im Einsatz war, um dort den geistlichen Hofmeister in Klosterneuburg in sein Amt einzuführen. Sein 1720 datiertes Altarblatt der Hl. Familie für die Stiftskirche Schlierbach, das ehemalige Hochaltarblatt des hl. Ubald für Sautern (1725 datiert, heute: Pfarrkirche Altenberg, Bez. Urfahr⁵⁸) sowie die künstlerisch weitaus überzeugenderen Altarblätter für die Wallfahrtskirche Sonntagberg (ein Armenseelenbild sowie ein Altarblatt zu Ehren des Erzengels Michael - 1727 datiert⁵⁹), lassen hingegen ob der inhomogenen Stilsprache nur bedingt Zuschreibungen von weiteren Bildern der Kunstsammlungen – etwa eine ikonografisch originell formulierte Arme-Sünder-Allegorie (Inv.Nr.218) sowie (mit ähnlichen Vorbehalten) die beiden deponierten Altarblätter des hl. Johannes von Nepomuk (Inv.Nr.194) und des Franz Xaver? (Inv.Nr.189) - an den selbstbewusst agierenden Maler Meittinger zu. Er bezeichnet sich selbst im Adelsdiplom von 1727 als „*Gabriel Meitting der Hoch Adelichen Kunst der Mahler. Princ. Und Closter Schlierbachischer Hoffmaister in Lintz*“, dessen Wurzeln im Augsburgischen liegen und der sich in Linz mit Rosina Staudiglin, aus einem „*Niernbergisch Patrizci-geschlecht vermehrt (hat) anno 1699*“⁶⁰. Möglicherweise stammt auch der neunteilige Habsburgerporträtzyklus (Inv.Nr.040-048) aus Händen der für

⁵⁴ Gottfried Schäffer, Zwei bisher unbekannte „Maria-Pötsch“-Kopien in Ostbayern, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde, 1970/71, 1972, S. 188f.

⁵⁵ Manfred Koller, Peter Strudel (1660-1714), phil. Diss., Wien 1972, Bd. 1, S. 203

⁵⁶ Gerhard Gerkens (Bearbeiter), Zwei Hamburger Maler: Balthasar Denner (1685 -1749) Franz Werner Tamm (1658-1724), Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969, S. 31.

⁵⁷ Da Gabriel Meittinger laut Totenbuch am 3. März 1745 als Hausmeister des 1697 umgebauten Schlierbacher Stiftshauses im Alter von 74 Jahren verstarb, ergibt sich daraus ein Geburtsdatum um 1671 (freundliche Mitteilung von Dr. Willibald Katzinger, Stadtmuseum Linz).

⁵⁸ Siehe dazu: Hannes Etlstorfer, Die Altarblätter des Mühlviertels. Ein Beitrag zum oberösterreichischen Barock, phil. Diss., Wien 1985, Bd. 1, S. 114

⁵⁹ Anton Unterhofer und Benedikt Wagner, Sonntagberg, 4. Auflage, München-Zürich 1980, S. 14.

⁶⁰ Stiftsarchiv Schlierbach, Adelsdiplom Gabriel Meittinger. Manuskript mit heraldischen Aquarell-Malereien.

das Stift tätigen „Hausmaler“, von denen zwar um 1700 einige Namen auftauchen, denen sich jedoch trotz intensiver Nachforschungen kaum noch erhaltene Werke zuordnen ließen: So erhielt etwa ein „*Landschaftsmahler Schweiger*“ am 29. Juli 1701 8fl., einem Maler Gmeiner zu Kirchdorf wurden 1695 anlässlich des Todes des Abtes Benedikt Rieger für die zum Begräbnis gemalten Schilder und Wappen 24fl. ausbezahlt, im Jahr 1699 kassierte ein „*Mahler Philipp Jakob Hofwenger*“ 4fl. vom Stift und im Jahr 1699 wurden dem „*Mahler Hans Michael*“ zur Bezahlung eines neuen Kleides 23fl. bereitgestellt.⁶¹

Die barocke Kunst des Täuschens: Die Trompe-l'oeil-Malerei

In den Schlierbacher Sammlungen finden sich freilich auch einzelne Belege jener barocker Spezialisten, deren Kunstübung vor allem in den adeligen und stiftlichen Sammlungen hohe Wertschätzung genossen, wie etwa die bewegten Jagdszenen des Danziger Malers Carl Ruthart (1630-1703), von dem sich eine imposante Leoparden-Steinbockjagd erhalten hat (Inv.Nr.291) oder die Trompe-l'oeil-Malerei des Johann Lauterer (Inv.Nr.298). Letztere ist im Grunde nicht allein durch das Dargestellte, sondern gerade durch den Effekt, den sie beim Betrachter erzielt, bestimmt. Erst beim Nähertreten des Betrachters wird aus der Täuschung die Enttäuschung, erweist sich doch die als real eingestufte und zumeist räumlich konzipierte Dinglichkeit als reine Flächenmalerei. Der gebürtige Wiener Johann Franz Nepomuk Lauterer (1700-1733) trat nicht nur als Stillebenmaler, sondern auch als Schöpfer von Landschaftsdarstellungen und Tierstücken in Erscheinung. Der hier ins Trompe-l'oeil eingebundene Kupferstich mit der spätbarocken Felsenlandschaft erhält im Kontext von Lauterers Biographie insofern noch an Gewicht, da Lauterer bei dem berühmten Landschaftsmaler und gebürtigen Purbacher Josef Orient (1677-1747) studiert hat und dieser im Gemälde prominent vorgestellte Stich gemeinsam mit den Landschaftsstichen in den aufgeschlagenen Büchern des Pendants möglicherweise Kompositionen Orients zitiert. Im Bedürfnis, ihre Stiftsammlungen der kaiserlichen Gemäldegalerie anzugleichen, griffen die Barockäbte des Landes wohl gerne auch auf solche geistreiche „*Quodlibets*“, zurück, wie Arbeiten Lauterers

⁶¹ Im Zusammenhang mit der Kanzel von St. Georgen im Schauertal (Pfarre Fischlham) wird in Welser Archivalien 1670 ein Maler namens Abraham Gmeiner aus Kirchdorf, genannt, der zur gleichen Zeit auch die Innenrenovierung der Kirche betreute; vgl. dazu: Kurt Holter (Hrsg.), *Urkunden und Regesten zur Kulturgeschichte des Gerichtsbezirkes Wels.- Linz 1980 (=Beiträge zur Landeskunde von OÖ., Histor. Reihe I/6)*, S. 59, Sigle Sg 26: 1670 - Johann Sturm (*Die gotischen Wandmalereien von St. Georgen im Schauertal.* - In: 30. JbMV Wels, 1993/94/95, S.299ff.) geht hingegen auf diese späteren Renovierungen und die damit betrauten Künstler nicht ein. Laut Holter (op. cit. S. 222, Sigle Mh 17: 1669) besorgte der Kirchdorfer Maler Abraham Gmeiner auch die Fassung der 1669 in der Wallfahrtskirche Maria Schauersberg neu aufgestellten Kanzel (weiterführende Literatur zu *Gmeiner* auch bei Kurt Holter, *Beiträge zur Welser Barockkunst.* - In: 12. JbMV Wels 1965/66, S. 59ff. - hier S. 64 mit Anmerkungen! Danach gab es noch einen Leopold Gottlieb *Gmeiner* um 1726 ...). Damit ist Zellers Hinweis (S. 434), „*der Abraham, gemeiner Maler zu Kirchdorf*“ habe die Altäre für 600 fl. fassen lassen, um den Familiennamen „Gmeiner“ zu ergänzen! Anders gelagert ist die Problematik bei der Nennung des „*Mahlers Hans Michael*“ in den Schlierbacher Archivalien: Da hier nicht klar hervorgeht, ob damit nur der Vorname oder der ganze Name des Künstlers Berücksichtigung fand, gestalten sich damit die Recherchen besonders schwierig. So wurde der Name beispielsweise mit Johann Michael Rottmayr in Verbindung gebracht, ohne dafür genügend Beweise zu bringen. Holter führt seinerseits in den Welser Unterlagen (S. 129) einen Maler Johann Michael Walter (1652-1722) an, der zwar ebenfalls für den genannten Zeitpunkt in Schlierbach in Frage käme, bei dem unklar ist, ob er auswärts nur mit den Vornamen notiert wurde (vgl. Kurt Holter, *Das Welser Kunsthandwerk im Zeitalter des Barocks.* - In: 8. JbMV Wels, 1961/62, S. 101ff.) Freundliche Mitteilung von Günter Kalliauer, Stadtarchiv Wels.

auch in den Stiften Heiligenkreuz, Zwettl oder Melk belegen. Ihren didaktischen Platz in solcherart entstandenen Stifftgalerien wusste man überdies moralisch zu legitimieren, indem diese Trompe-l'oeil-Malerei ob ihrer raffinierten Illusion eindringlich die Moral vom Gegensatz zwischen Sein und Schein zu thematisieren wusste.

Barocke Landschaften als Dekorationsmoment

Der erwähnte Kupferstich mit der barocken Landschaft verweist auf einen Zweig der Barockmalerei, der sich vorrangig in der idealen Landschaft artikuliert. Vor allem in der kunsttheoretischen Literatur der Zeit wird der zur Vollkommenheit geformten Natur stets der Vorzug gegeben, da sie zur moralischen Belehrung des Betrachters beitragen vermochte, während die prosaische Beschreibung einer ungebändigten Natur nur etwas für den unsensiblen Pöbel sei. Viele der Schlierbacher Landschaften bewegen sich zwar aus qualitätskritischer Sicht auf einem malhandwerklich problematischen Niveau, das an flüchtig-dekorative Tapeten erinnert, was aber angesichts der Ausbildungssituation im damaligen Österreich nicht verwundern darf: Weder die von Peter Strudel 1692 ins Leben gerufene Akademie der *Malley-, Bildhauer-, Fortification-, Prospectiv- und Architektur-Kunst*, noch die 1726 neu eingerichtete Kaiserliche Hof-Academie boten eine adäquate Schulung in diesem gering geachteten Fach, für das es auch in der 1726 neugegründeten Akademie vorerst keinen eigenen Lehrer gab. Das Studieren oder Kopieren von Vorlagen bot daher eine der wenigen Möglichkeiten einer intensivierten Auseinandersetzung. So scheinen auch die beiden als Architekturcapriccios konzipierten Palastscenen mit der exotischen Figurenstaffage (Inv.Nr.234 und 167) ohne Verwendung Augsburger Architekturstiche (etwa jener phantasievollen Beispiele des Augsburgers Johann Ulrich Kraus 1655-1719) kaum vorstellbar. Kulturhistorisch bieten diese Landschaften des Stiftes jedoch einen wichtigen Fundus an Landschaftsgattungen, aus denen sich die reizvolle Vielfalt der barocken Landschaft speist: Neben wild bewegten Felslandschaften, prunkvollen Parklandschaften und solemnem Waldszenen verfügen die Kunstsammlungen über eine Reihe von originellen Seestücken. Im großformatigen Gemälde des Hl. Ricardus (Inv.Nr.061) erweist sich die Darstellung des Mönchs wie ein Fremdkörper in dieser wildromantischen Felslandschaft, die ob ihres weltlandschaftsartigen Panoramablicks gleichsam als barocker Reflex auf die niederländische Landschaftsmalerei des frühen 17. Jahrhunderts zu verstehen ist (etwa auf Gysbrecht Lytens, Joos de Momper d. Jüngeren oder auch Roelant Savery) und wohl ins zweite Drittel des 17. Jahrhunderts zu datieren ist. Dramatisch bewegt stellt sich jene leicht bewaldete Flusslandschaft dar, in der die Taufe Jesu gleichsam als religiöse Randepisode den feierlichen Vortragston wie auch das sattleuchtende Kolorit zu legitimieren scheint (Inv.Nr.118). Möglicherweise besteht hier ein Konnex zum Kreis um den Begründer der barocken Landschaftsmalerei in Österreich, den gebürtigen Salzburger Anton Faistenberger (1663-1708) sowie seines Bruders Josef Faistenberger (um 1675-1724), der zwischen 1712-14 im Stift St. Florian als Landschaftler in Erscheinung trat und an den noch heute in diesem Stift das Faistenberger-Zimmer erinnert.⁶² Es fällt auf, dass die beliebtesten Mode-Landschafter der Zeit hier in Schlierbach fleißige Epigonen gefunden haben, wie etwa die Landschaften nach dem Erfurter Maler Johann Christian Alexander Thiele (1685-1752) zu belegen scheinen (Inv.Nr.355, 356 sowie 357). Inwieweit die Ähnlichkeit einer Landschaft mit Jägern und Schafhirten (Inv.Nr.254) mit Arbei-

⁶² I. Strnadt, A. und Joseph Faistenberger, Dissertation, Innsbruck 1965.

ten des aus Burghausen in Bayern stammenden und in Wien schließlich sesshaft gewordenen Maximilian Joseph Schinnagl (1697-1762) auch eine direkte Beziehung zu diesem Maler erlaubt, wird erst eine fällige Restaurierung des stark in Mitleidenschaft gezogenen Gemäldes beantworten können. Aber auch in diesem Beispiel spiegelt sich vielfach der gestalterische Konflikt zwischen der barocken Prospektmalerei und den idealisierenden Tendenzen als Nachhall auf Claude Lorrains feierliche Landschaften. Einige der in der Art holländischer Landschaften entwickelten Gemälde sind überdies dem österreichischen Phänomen des Hollandismus in der Malerei des 18. Jahrhunderts⁶³ zuzurechnen. Als solche erweist sich beispielsweise die duftig-bukolische Landschaft mit einer wohl als Familienszene gedachten Vordergrundstaffage und der Schafherde im Hintergrund (Inv.Nr.239), die möglicherweise aus den Händen des Bruders des Kremser Schmidt, Franz Michael Schmidt, der nachweislich einige Landschaften für das Stift Seitenstetten malte⁶⁴ und das rembrandteske Kolorit seines Bruders erfolgreich für seine Landschaften adaptierte. Die erhaltenen Seestücke unterscheiden sich von ihren terrestrischen Pendants vor allem durch die vielfigurige, bewegte Staffage. Zumeist steht das Treiben am Hafen rund um das Ein- und Auslaufen der Schiffe im Mittelpunkt (Inv.Nr.247, 248, 250), oder der Maler setzt heroisch-mythische Akzente in der Form kühner Bataille-Szenen (Inv.Nr.246) und Sirenen bzw. Nixen (Inv.Nr.249), um so die barocke Schaulust von einst zu befrieden. Die ins Naive umgedeuteten Vorlagen sind nur mehr mit Mühe eruierbar, dürften aber unter den holländischen oder deutschen Marinemalern aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (etwa Orazio van Grevenbroeck) sowie den neapolitanischen Hafenlandschaften eines Antonio Jolli genauso zu suchen sein.

Stiftsansichten zwischen Idealität und romantischer Verklärung

Eine Sonderstellung unter den Landschaften nehmen in den monastischen Sammlungen seit jeher Stiftsansichten ein, von denen sich auch in Schlierbach eine Reihe erhalten haben, wobei Leopold Müllers repräsentative Idealansicht aus dem Jahre 1774 (Inv.Nr.004) sowie die Federzeichnung des Andreas Imler aus dem Jahre 1776 (Inv.Nr.372) die für Identifizierung bzw. Lokalisierung der einzelnen Stiftsbauten von Schlierbach konkretesten Anhaltspunkte über das Aussehen des Stiftes zur Zeit von Abt Konstantin Frischauf liefern, dessen Wappen beide Darstellungen ziert. Müller erweist sich im Vergleich mit dem in Besitz des OÖ. Landesmuseums befindlichen idealen Stiftsprospekt Schlierbachs aus dem Jahre 1718⁶⁵ erheblich detail- und auskunftsfreudiger – auch was die baulichen Details wie etwa die farblich abgehobenen Querfaschen an den Stiftsfassaden betrifft. Schöpfer der in Linz befindlichen Stiftsansicht Schlierbachs ist jener für seine Präzision so geschätzte Miniaturmalers Josef Gottfried Prechler, von dem sich in Schlierbach auch ein Rotelbuch aus dem Jahre 1719 (Inv.Nr.433) erhalten hat, in dem sich unter anderem auch zwei Szenen betreffend die Stiftsgeschichte finden, in der nicht nur die Stiftung des Klosters 1355 sowie die Wiederbesiedlung 1620 unter Ferdinand II. bzw. mit Abt Wolfgang Sommer thematisiert wird, sondern wahrscheinlich auch eine Vorstellung vom mittelalterlichen Vorgängerbau mitgeliefert wird.

⁶³ Elisabeth Herrmann-Fichtenau, Der Einfluß Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts, Wien 1983.

⁶⁴ Hannes Etlstorfer, Landschaftsmalerei in Seitenstetten, in: Kat. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs (Ausstellung im Stift Seitenstetten), Wien 1988, S. 105.

⁶⁵ Monika Oberchristl (Konzept), Kat. Von Ansicht zu Ansicht. Oberösterreich in historischen Ortsansichten (Ausstellung im Schlossmuseum Linz), Linz 2000, S. 93, 94 (Farbabbildung)

Andreas Imler erweitert indes seine Federzeichnung des Stiftsprospekts ganz nach Rokokomanier, indem er in die Eck-Rocailles des rahmenden Knorpelwerks Ansichten von Schlierbacher Herrschaften platziert (Inv.Nr.372). Durch die beiden Repousoirfiguren mit dem Fernrohr im Vordergrund links wird gleichsam die Absicht der Idealansicht noch unterstrichen. In einer in Prechlers Miniaturstil referierten votivbildartigen Darstellung der Madonna sub Sole (Inv.Nr.371) begegnet uns ebenfalls eine barocke Idealansicht des Stiftes, die sich hier jedoch formatbedingt auf einen kleineren Ausschnitt zu beschränken hat. Größer und leider auch erheblich gröber ausgefallen ist das ähnlich konzipierte Ölbild der Maria in Sole mit der reichlich unbeholfen ausgeführten Stiftsansicht (Inv.Nr.431), in dem sich in der Umschrift unterhalb der Mondsichel jenes Chronogramm wieder findet, das auch ein aufwendig gerahmtes Madonnenbild der Prälatur (Inv.Nr.132) umgibt: „**SanCta Marla In soLe, sChLierbaCensls Coenobll orlgo CVstos eLeCta.**“ (1762). Ein solches Chronogramm enthält auch eine wohl leicht beschnittene und auf Leinwand gemalte kleinformatige Stiftsansicht mit sechs emblematischen Randkartuschen (Inv.Nr.373), die ebenso von Engeln hochgehalten werden wie das über der eher malerisch aufgelösten Schlierbacher Miniaturansicht präsentierte Schriftstück: „**Vota eXsoLVit ConstantIno reVerenDIssIMo sInCerVs toblas**“ (1784). Die Bilder sind nicht zu verwechseln mit der Statue in der Kirche. Unter den Stiftsansichten stehen dann noch im ausgehenden 18. Jahrhundert wie auch im beginnenden Biedermeier einige exquisite Blätter heraus, in denen mit leichtem Pinsel und pastellhaftem Kolorit friedvolle Stimmungen rund ums Stift gezaubert wurden (Inv.Nr.367 und 370) und uns dabei vergessen machen, in welcher prekärer Situation sich dieses unter den Administratoren befand. Ein erst kürzlich erworbener kolorierter Kupferstich mit einer Stiftsansicht (Inv.Nr.434) nach einer Zeichnung von Ferdinand Runk (gestochen von Johann Ziegler) soll diesen Einblick in die diversen Schlierbacher Stiftansichten beschließen. Ferdinand Runk (1754-1834) dürfte seine Studie bereits anlässlich einer Oberösterreich-Reise um 1790/92 angefertigt haben. Die meisten seiner hauptsächlich in der Bibliothek der Wiener Akademie verwahrten lavierten Tuschezeichnungen sind wie auch im vorliegenden Fall erst durch Radierungen Johann Zieglers bekannt geworden.⁶⁶

Die barocke Kupferstichsammlung

Lauterers gemaltes „Kupferstichzitat“ verweist aber auch auf eine wichtige künstlerische und vor allem kostengünstige Möglichkeit der räumlichen „Behübschung“ mit religiösen Sujets wie auch der didaktischen Visualisierung komplexer historischer Sachverhalte und topographischer Landnahme: Die Druckgrafik. In diesem Zusammenhang sind vor allem die großformatigen Mehrplatten-Kupferstiche mit spekulativen Stammbäumen bzw. Ahnenreihen bedeutender Monarchien der Welt (Inv.Nr.210), historisch herausragenden Völkern wie etwa den Assyrern (Inv.Nr.202), sowie schillernden Geschichtsgrößen wie Alexander dem Großen (Inv.Nr.205), Julius Caesar (Inv.Nr.200), Kaiser Konstantins des Großen (Inv.Nr.208), Kaiser Karl des Großen (Inv.Nr.204) wie auch Leopolds I. (Inv.Nr.201) zu nennen. Darin spiegelt sich unter anderem das Nachweisbedürfnis Kaiser Leopolds I., die Abstammung der Habsburger von Karl dem Großen zu untermauern und so den Bestrebungen Ludwig XIV. nach

⁶⁶ Lothar Schultes, Ein Land in Bildern. Neue Einsichten über alte Ansichten aus Oberösterreich, in: Monika Oberchristl (Konzept), Kat. Von Ansicht zu Ansicht. Oberösterreich in historischen Ortsansichten (Ausstellung im Schlossmuseum Linz), Linz 2000, S. 19.

der Kaiserkrone zu begegnen.⁶⁷ Von Kaiser Leopold I. (1640-1705), der ob seines hässlichen Erscheinungsbildes von den Wienern auch boshaft „*Fotzenpoidl*“ genannt wurde, aber als hochgebildeter, schöngeistiger Mann galt, der die Musik liebte und ein bedeutender Komponist war, existiert in den Stiftssammlungen ein Ölgemälde im ehemaligen Kaiserzimmer und auch noch ein lebensgroßer Kupferstich. Er steht dabei im Mittelpunkt einer imposanten wiewohl auch euphemistischen Porträtallegorie, die ihn als Türkensieger feiert (Inv.Nr.354) und zudem auf ein Gemälde des Rubens-Enkels und flämischen Maler Anton Schoonjans (um 1655 - 1726) zurückgeht. Das Bildnis wurde 1695 von Georg Andreas Wolfgang in Wien in mehreren Kupferplatten gestochen und verschweigt natürlich, dass der Kaiser diese Türkensiege nur mit großer Unterstützung seitens des Volkes – vor allem auch der Klöster – erringen konnte. Im Jahr 1686 zahlte beispielweise Abt Benedikt Rieger zu diesem Zwecke 13.240 fl. und drei Jahre später (1689) ersuchte Kaiser Leopold I. sogar mit einem eigenhändig unterfertigten Gesuche diesen Schlierbacher Abt um ein Kriegsdarlehen in der Höhe von 5.000 fl.⁶⁸ Auch im einstigen Kaiserzimmer befindet sich ein großes Porträt von ihm. Im gleichen Riesenformat begegnet uns auch Leopolds Sohn, Kaiser Josef I. (1678-1711), der im Gegensatz zu seinen besonnenen Eltern als ein ungestümer Draufgänger galt. Diese Wesenszüge fokussiert auch der Schlierbacher Stich des auf einem levadierendem Pferde reitenden Monarchen von Carl Ritsch (Zeichner⁶⁹) und Johann (Franck) von Langgraff(en)⁷⁰, ritt doch Josef I. seine Pferde selbst zu. Er galt überdies bei allen weiblichen Wesen als sehr beliebt, hielt nicht viel von Frömmigkeit und war ausgesprochen abenteuerlustig. Der Name dieses Monarchen kommt freilich in den Schlierbacher Annalen nur am Rande vor: Abt Nivard II. Dierer ließ sich beispielsweise 1709 von Kaiser Joseph I. die Stiftsbriefe, Freiheiten und Privilegien bestätigen. Als Josef I. am 17. April 1711 mit nur 33 Jahren an den „schwarzen Blättern“ verstarb, sahen darin weniger wohlmeinende Zeitgenossen auch einen moralisierenden Wink des Schicksals.

Erwartungsgemäß sind wir bei diesen Stichen mit den spätestens seit dem 17. Jhdt. regulären Hinweisen auf Zeichner und Kupferstecher am unteren Plattenrand besser über die künstlerische Autorschaft unterrichtet als bei den Ölgemälden. Bei den genannten Stammtafeln treten neben dem genannten Zeichner Carl Ritsch und dem Kupferstecher Franck de Langgraff(en) auch die Wiener Kupferstecher Jacob Schmuzer sowie Johann Christoph Müller (1673 -1721⁷¹) in Erscheinung. Zur letzteren Gruppe der obig genannten Gruppe sind auch die mittels mehrerer Platten gedruckten und auf Leinwand aufgezogenen, großformatigen Landkarten zu zählen: Niederösterreich – Stich des Augsburger Melchior Küsel (auch: Küsel, Küssel, Kiesel, 1626-um 1683⁷²), 1670, (Inv.Nr.207), Steiermark – Stich des Andreas

⁶⁷ Vgl. Kat. Welt des Barock (OÖ. Landesausstellung im Stift St. Florian), Wien-Freiburg-Basel 1986, Beitragsteil, S. 66 (Kat. Nr. 1.18)

⁶⁸ Zeller op. cit. S. 215

⁶⁹ Vielleicht ist dieser Carl Ritsch ident mit dem Maler Karl Johannes Ritsch aus Säusenstein, der 1695 zwei Bilder für den Leopoldaltar im Stift Heiligenkreuz sowie Fresken in den Stiften Voralpe und Seitenstetten schuf. Vgl. Thieme-Becker Künstlerlexikon Bd. 28, Leipzig 1934, S. 382.

⁷⁰ Der um 1700 tätige Wiener Kupferstecher Johann Franck von Langgraff(en) schuf unter anderem auch neun Stiche mit Allegorien auf die Hochzeit Kaiser Josefs I. mit Amalie von Braunschweig 1699. Vgl. Thieme-Becker Künstlerlexikon, Bd. 12, Leipzig 1916, S. 351.

⁷¹ Müller kam am 15. März 1673 in Wöhrd bei Nürnberg zur Welt und verstarb 1721 in Wien

⁷² Der am 17. August 1626 in Augsburg geborene Küsel war Schüler von Matthäus Merian dem Älteren in Frankfurt, heiratete 1649 dessen Tochter und kehrte um 1655 nach Augsburg zurück. Vorübergehende Aufenthalte brachten ihn auch nach Wien und München. Bei Küsel sollte auch der Augsburger Kupferstecher und Verleger Johann Ulrich Krauß (1655-1719) sein Kunsthandwerk erlernen. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Wien trat

Trost (gest. 1708⁷³), 1678, (Inv.Nr.209) sowie Oberösterreich, 1669, (Inv.Nr.203), die alle- samt auf Vorstudien des in Linz geborenen Priesters, Kartographen und Topographen Georg Matthäus Vischer (1628-1696) zurückgehen⁷⁴, der 1666 als Pfarrer nach Leonstein kam. Die Karte des Königreichs Ungarn (Inv.Nr.206) geht wiederum auf eine Zeichnung Johann Christoph Müllers aus dem Jahre 1709 zurück und wurde von Johann Andreas Pfeffel (1674-1748⁷⁵) und Christian Engelbrecht (1672-1735⁷⁶) in Wien gestochen. Alle genannten Land- karten bieten überdies als Randepisoden Porträts, topographische Besonderheiten oder al- legorische Szenen in der Art von Titelkupfern. Neben diesem genealogischen sowie topo- graphisch-geographischen Material verfügen die Schlierbacher Sammlungen aber auch über eine Reihe von noch spätbarock gerahmten Kupferstichen vorwiegend religiösen Inhalts und meist nach Bildinventionen großer Meister wie etwa dem bereits erwähnten Franzosen Nico- las Poussin (Sakrament der Firmung Inv.Nr.149, Letztes Abendmahl, Inv.Nr.430), seines Landsmannes Charles Le Brun (1619-1690, Kreuzabnahme Inv.Nr.112) sowie dem Flamen Peter Paul Rubens (Kreuzabnahme Inv.Nr.111 und 376, Grablegung Inv.Nr.311, Pfingst- wunder Inv.Nr.117), um nur die bekanntesten hier zu streifen. Damit spiegelt sich selbst im scheinbar disparaten Schlierbacher Grafikfundus der Systemwandel beim so beliebten Sam- meln von Kupferstichen. Maßgebend für das späte 17. Jahrhundert war diesbezüglich die Leistung des Michel des Marolles, der um 1660 für die Bibliotheque Royale in Paris ein en- zyklopädisches Ordnungssystem für das Cabinet des Estampes entwickelte und in dem das gesamte Bild der Welt Platz fand – neben Stammbäumen und Landkarten auch heilige und profane Historien. Die Forderung nach einer „*Kunstgrafik für Kenner*“, die etwa bereits der Pariser Kunsthändler Gersaint 1744 im Vorwort eines Auktionskataloges erhob, sollte auch das künftige Sammeln von Grafiken bestimmen, wobei Heinrich von Heinecken mit seinem 1749 für Dresden entwickelten „*Recueil d'Estampes*“ das theoretische Fundament für künftige Grafikkabinette bzw. für das kunstsinnige Sammeln von Grafiken – vor allem von Kupfer- stichen – legte.⁷⁷

Möglicherweise bildeten auch diese gerahmten und derzeit noch über das ganze Stift aufge- teilten Kupferstiche das Fundament für ein derartig konzipiertes Kupferstichkabinett in Schlierbach. Ein solches ließ sich beispielsweise der Kremsmünsterer Abt Erenbert Meyer 1777 mit ungefähr 200 Druckgrafiken im benachbarten Benediktinerstift einrichten.⁷⁸

Krauß in den Augsburgener Verlag Melchior Küssels ein und heiratete 1685 dessen Tochter Johanna Sibylla Küsel (um 1650-1717). Vgl. Thieme-Becker Künstlerlexikon Bd. 22, Leipzig 1929, S. 73.

⁷³ Andreas Trost wurde in Deggendorf geboren und trat in der Folge in der Steiermark als blendender Kupferst- echer in Erscheinung: 1675/78 hat er eine große Steiermark-Karte nach einer Aufnahme von Georg Matthäus Vischer in 12 Platten gestochen, seit 1677 arbeitete Trost auch an Vischers Steirischem Schösserbuch (*To- pographia ducatus Stiriae*) mit. Vgl. Thieme-Becker Künstlerlexikon, Bd. 33, Leipzig 1939, S. 432.

⁷⁴ Rudolf Lehr, Landeschronik Oberösterreich, Wien-München 2000, S. 136

⁷⁵ Der Kupferstecher und Verleger Johann Andreas Pfeffel der Ältere kam 1674 in Bischoffingen bei Altbreisach zur Welt, ist in Wien als Akademieschüler verzeichnet und hier als Hofkupferstecher tätig (später auch in Augs- burg, wo er 1748 verstarb. Pfeffel, der oft mit Christian Engelbrecht zusammenarbeitete, schuf viele Blätter mit Architekturen und Festlichkeiten. Vgl. Thieme-Becker Künstlerlexikon, Bd. 26, Leipzig 1932, S. 525.

⁷⁶ Der gebürtige Augsburgener Sandrart-Schüler und Kupferstecher Christian Engelbrecht (1672-1735), der auch in seiner Geburtsstadt verstarb, war mit Johann Andreas Pfeffel dem Älteren (1674-1748) assoziiert, mit dem er in Wien gemeinsam eine Reihe von Ornamentstichen und Architekturblättern schuf . Vgl. Thieme-Becker Künstler- lexikon Bd. 10, Leipzig 1914, S. 533.

⁷⁷ Walter Koschatzky, Kat. Die Botschaft der Grafik (OÖ. Landesausstellung im Stift Lambach), Salzburg -Wien 1989, S. 20.

⁷⁸ Ivan Fenyo, Die graphische Sammlung, in: ÖKT XLIII (op. cit.), S. 126.

Spätbarocker Ausklang mit Altomonte, Maulbertsch und Kremser-Schmidt

Für die im Laufe des 18. Jahrhunderts in vielen Stiften eingerichteten Kunstkabinette wurden bei den bekanntesten Malern des Landes bis hinein ins späte 18. Jahrhundert aber auch eigene Kabinettbilder in Auftrag gegeben – vorzüglich paarweise und in kleinerem Format. Der überaus produktive Maler und Freskant Bartolomeo Altomonte (1694-1783), der beispielsweise eine Reihe biblisch orientierter Kabinettbildern für die Stiftsgalerie Kremsmünster anfertigte⁷⁹, ist auch in Schlierbach mit einer wohl nach 1750 entstandenen „*Krönung Mariens durch die Trinität*“ (Inv.Nr.129) eindrucksvoll vertreten. Bartolomeo Altomonte, der in Warschau als zweiter Sohn des in Neapel geborenen Malers Martino Altomonte (1657-1745) geboren wurde, hatte bei seinem Studienaufenthalt in Neapel bei Francesco Solimena (1657-1747) nicht nur seine malerische Hell-Dunkel-Kultur zu verfeinern gewusst, sondern daraus auch wichtige motivische Anregungen bezogen, die sich bis ins Alterswerk Altomontes wie eine Konstante nachweisen lassen. Auch im Schlierbacher Gemälde greift Bartolomeo deutlich auf Lösungen zurück, die schon sein Vater Martino Altomonte vorformulierte, wie etwa ein Vergleich mit den themengleichen Gemälden der Stiftsgalerie Heiligenkreuz bzw. im Kloster Marienkron im burgenländischen Mönchhof (1741 datiert) dokumentiert. Einzelne Motivlösungen wie etwa der in gebauschte Kleiderberge schier versinkende Gottvater, der uns auch im Schutzengelaltar der Stiftskirche Herzogenburg begegnet, tauchen auch in anderen Themenzusammenhängen auf. Das Bild der Stiftssammlungen Schlierbach dürfte Mitte der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts entweder als intimes Andachtsbild oder als Vertragsentwurf für ein (nicht realisiertes bzw. nicht mehr vorhandenes) Altarblatt entstanden sein. Es ist nicht auszuschließen, dass sich Bartolomeo mit diesem Bild selbst um Aufträge seitens des Stiftes Schlierbach zu empfehlen suchte, denn zu dieser Zeit musste sich Altomonte bereits mit einer Reihe von Gelegenheitsarbeiten über Wasser halten.

Neben Bartolomeo Altomonte bestimmte vor allem der aus Langenargen am Bodensee stammende Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) die Kunstentwicklung des Spätbarock, der wie Altomonte sowohl im Tafelbild als auch im Fresko stupende Leistungen abzuliefern vermochte und in Schlierbach mit einem Bozzetto der „*Himmelfahrt Mariens*“ (Inv.Nr.145) höchst eindrucksvoll vertreten ist. Bei diesem Gemälde handelt es sich um eine fulminante Ölskizze für das 1754 entstandene Hochaltarblatt der ungarischen Zisterzienserabtei Zirc.⁸⁰ Der Grundstein zu dieser Abteikirche wurde 1732 gelegt, der Bau selbst beanspruchte insgesamt 20 Jahre. Erst im Juni 1752 wurde diese Kirche durch Bischof Padányi Bíró Márton aus Veszprém geweiht. Wie alle Zisterzienserkirchen wurde auch die Zircer Kirche zu Ehren Maria Himmelfahrt eingeweiht. Das Hauptaltarblatt kauften die ungarischen Ordensbrüder im Jahre 1754 in seinem Wiener Atelier. Im Hausarchiv der Zisterzienser in Zirc findet sich die diesbezügliche Notiz: „*picta est Viennae per D. Maulpertsch*“ (= wurde in Wien von Herrn Maulpertsch gemalt). Gemeinsam mit dem Bozzetto der Salzburger Residenzgalerie, den

⁷⁹ Vgl. dazu: Hannes Etlstorfer, Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen. Mit Beiträgen von Mariusz Karpowicz und Werner Telesko (Ka. des Salzburger Barockmuseums), Salzburg 2002 und Martin Mayrhofer, Kat. Illusion & Illustration. Altomonte. Reise in eine 300 Jahre alte Bilderwelt, Seitenstetten 2003.

⁸⁰ Manfred Koller, Neugefundene Gemälde von Franz Anton Maulbertsch, in Acta Historiae Artium Hung., Bd. 34, Budapest 1989, S. 215-219.; vgl. auch: Katalog Franz Anton Maulbertsch (Ausstellung in Wien, Niederösterreich und Burgenland), 2. Auflage, Wien-München 1974, S. 85.

Maulbertsch ebenfalls für Zirc schuf,⁸¹ bildet das Schlierbacher Beispiel die früheste Entwurfsreihe und lässt so die fortschreitenden Entwicklungsstufen und Varianten seiner künstlerischen Kompositions- und Farbfindung ablesen. Gegenüber dem fast monochromen Salzburger Pendant mit den lediglich angedeuteten Protagonisten dieser Assumptio Mariä bewegt sich Maulbertschs Schlierbacher Variante ob ihrer Hell-Dunkel-Effekte und der visualisierten Empfindsamkeit gegenüber atmosphärischen Räumen auf weitaus dramatisch-theatralischerem Terrain. Entscheidende Anregungen für diese Komposition bezog der geborene Kolorist Maulbertsch seinerseits von dem oft kopierten Hochaltarblatt Giovanni Battista Piazzettas für die Deutschherrenkirche in Frankfurt-Sachsenhausen aus dem Jahre 1735 (heute: Paris, Louvre). Auffällig ist hingegen die Absenz des vielleicht produktivsten spätbarocken Malers Österreichs in den Schlierbacher Sammlungen: Martin Johann Schmidt (1718-1801), an den lediglich eine kleinere und deutlich schwächere Fassung (wohl Kopie, Inv.Nr.162) seines 1767 entstandenen Altarblattes für die ehemalige Stiftskirche Dürnstein⁸² erinnert. Da Martin Johann Schmidt vor allem für die Benediktiner (im benachbarten Göttsweig), die Augustiner-Chorherren (im benachbarten Dürnstein) sowie die auch in Kremsstein vertretenen Orden der Dominikaner, Jesuiten bzw. Piaristen und Minoriten vorrangig tätig war, könnte das Fehlen von Zisterziensern in nächster Nähe zu seinem Schaffensort in Stein als einer der Gründe gesehen werden, weshalb wir in deren Klöstern dem Kremser Schmidt nur vereinzelt und vor allem im kleinformatigen Aufgaben begegnen.⁸³

Johann Georg Schwanthaler und die spätbarocke Kleinplastik

In den beiden erhaltenen und für die intime Andacht bestimmten Holzreliefs „Anbetung der Hirten“ (Inv.Nr.406) und „Pfingstwunder“ (Inv.Nr.407) des Johann Georg Schwanthaler (1740-1810) besitzen die Schlierbacher Kunstsammlungen auch im Bereich der spätbarocken Plastik hervorragende Referenzobjekte, die um 1777 zu datieren sind. Die zeitliche Einengung ist aufgrund der Signatur am Pfingstwunderrelief („*Joh. Georg Schwandaller. Inventor 777*“) möglich.⁸⁴ Der in Aurolzmünster geborene Johann Georg Schwanthaler (1740-1810) gilt als der einzige als Bildhauer bekannte Sohn von Franz Mathias Schwanthaler, bei dem er vorerst seine Ausbildung zum Bildhauer erhielt. Wir finden ihn dann auch in der Rieder Werkstatt bei seinem Großvater Johann Franz Schwanthaler (1683-1762), aus dessen Hand vielleicht auch das ungefaste Relief der „*Rast auf der Flucht nach Ägypten*“ (Inv.Nr.339) stammt, das sich in einem originalen, mit reich vergoldeten Bandwerk geschnitzten Glasschrein erhalten hat und motivisch an Bildlösungen von Thomas Schwantha-

⁸¹ Edmund Blechinger (Verfasser), Kat. Residenzgalerie mit Sammlung Czernin und Sammlung Schönborn - Buchheim, Salzburg 1980, S. 76, Tafel 93. Maulbertschs Version in der Salzburger Residenzgalerie (1944 in Altaussee erworben) ist im Format (77,5 x 43cm) etwas kleiner als die Schlierbacher Fassung (98 x 57cm). Vgl. auch: Franz Martin Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch, Wien 1977, S. 138f., S. 547.

⁸² Rupert Feuchtmüller, Der Kremser Schmidt. 1718–1801 (Innsbruck–Wien 1989), S. 277 (WV 262).

⁸³ Siehe dazu auch: Hannes Etlstorfer, „*Besonders bey der Geistlichkeit stand er in hohen Ansehen*“. Der Kremser Schmidt: Sein Schaffen für Oberösterreich. Eine Spurensuche anlässlich des 200. Todestages von Martin Johann Schmidt (1718-1801), S. 25f. in: Jahrbuch 2001 der Diözese Linz 2000, S. 25f.

⁸⁴ Dietmar Assmann, Weihnachtskrippen in Oberösterreich, Wien-Linz-Weitra, München 2003, S. 69 und Abb. 47, Kat. Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848, Ausstellungskatalog, Reichersberg 1974, S. 180 (Kat. Nr. 159) und Abb. 71 sowie G. Gugenbauer, Johann Georg Schwanthaler, in: "Heimatgäue". - Zeitschrift für oberösterreichische Geschichte, Landes- und Volkskunde. - 11. Jahrgang 1930 (Adalbert Depiny, Hrsg.), S. 235, Nr. 5, 6, Tafel 17.

ler (etwa in der Lactatioszene wie auch den Engeln, die in den Bäumen – hier Palmen – unbeschwert herumschwirren) erinnert. Johann Georg Schwanthaler finden wir im Laufe seiner Ausbildung dann vor allem bei seinem Onkel Johann Peter d. Ä. Schwanthaler, ehe er als Geselle bei jenem Welser Bildhauer Ignaz Mähl arbeitete, der auch den Annaaltar in der Stiftkirche geschaffen hat (kam nach dem Krieg nach Micheldorf) und von dem sich auch vier köstliche Assistenzputti erhalten haben (Inv.Nr.426-429). Am 19. November 1765 heiratete Johann Georg Schwanthaler Mähls Tochter Maria Anna in der Pfarre Altmünster und ließ sich mit ihr in Gmunden nieder, wo er eine Werkstatt gründete. Aus seiner Hand stammt eine ganze Reihe von zum Teil sogar signierten Reliefs, die sich heute auch in den Sammlungen der Stifte Kremsmünster und Schlägl sowie in der Schatzkammer der Heiligen Kapelle zu Altötting befinden. Als besonders eng verwandt mit dem Schlierbacher Anbetungsrelief (Anbetung der Hirten in Bethlehem) erweist sich die gleichthematische Version im Stift Kremsmünster, wobei der Engel mit dem Spruchband, die Gestalt Mariens, Josefs wie auch der durch ein Fenster der Stallwand guckende Hirte fast ident ausformuliert wurden. Im Zueinander von Maria und Jesuskind gelang Schwanthaler im Schlierbacher Relief noch eine Verinnerlichung des Mutter-Kind-Verhältnisses. Insgesamt sollten Krippendarstellungen sowie Werke religiöser Kleinkunst die Domäne der spätbarocken Gmundner Schwanthalerwerkstätte bilden. Seinem Atelier sind auch mit großer Wahrscheinlichkeit die drei bewegten vollplastischen Tierhatzgruppen (kalt bemalter Ton oder Terrakotta?) „Löwin mit zwei angreifenden Hunden und einem toten Hund“ (Inv.Nr.341) „Eber mit drei Hunden“ (Inv.Nr.342) sowie „Löwe mit drei Hunden“ (Inv.Nr.343), zu denen sich ebenfalls Pendants in den Stiftsammlungen von Kremsmünster, St. Florian sowie im OÖ Landesmuseum erhalten haben.⁸⁵ Inwieweit bei diesen Figuren die Wahl der Materials (Ton) auch die Enkel Johann Georg Schwanthalers beeinflusst haben, die das Hafnerwerk erlernt haben, lässt sich nicht mehr eindeutig klären. Mit Johann Georgs Tod am 23. September 1810 in Gmunden endete zwar die Schnitztradition der Schwanthaler nicht abrupt, da sein drittgeborener Sohn, Franz Xaver, Haus und Werkstatt bis zu seinem Tod am 7. Juli 1828 weiterführten. Er erreichte jedoch nicht mehr die Qualität der Werke seines Vaters.

Stagnation infolge wirtschaftlicher Krisen im 19. Jahrhundert

Dieser obige Befund ließe sich auch auf die stagnierende Kunstpolitik des Stiftes Schlierbach im 19. Jahrhundert übertragen, in deren offensichtlichem Stillstand sich auch die prekäre Situation des Stiftes widerspiegelt: Obwohl das Stift den „ *josephinischen Klostersturm*“ unter seinem 9. Abt Konstantin Frischauf (1772-1803) überstand, der als Mitglied der geistlichen Filiationskommission selbst über die Aufhebung von Klöstern mitentschied, bot sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch hier eine triste Lage – sowohl aus spiritueller, als auch aus materieller Sicht. Zwischen 1818 und 1892 (unterbrochen durch eine Äbtezeit von 10 Jahren) leiteten daher Administratoren die Geschicke des Stiftes. Unter den Sammlungszuwächsen dieser Zeit finden sich daher nur Schenkungen wie etwa die ins zweite Drittel des 19. Jahrhunderts zu datierenden Grablegung Jesu (Inv.Nr.110)⁸⁶ aus der Hand Joseph Eduard

⁸⁵ Kat. Die Bildhauerfamilie Schwanthaler op. cit., S. 178, Kat. 238 -246.

⁸⁶ Rückseitiger Klebezettel: „ *Grablegung Christi nach Tizian gemalt von Eduard Weixlgärtner sen. Akadm. Maler in Wien +1873 gewidmet Hr. Hochwürden Herrn P. Kilian Hauenstein von Eduard Weixlgärtner junior k.k. Bezirks-Secretär in Kirchdorf am 24/8 1893*“. Eduard Weixlgärtner junior hat demnach dieses Bildchen dem Schlierba-

Weixlgärtners (1816-1873). Diese kleinformatige Version nach Tizians Grablegung Jesu um 1525, die im Auftrag des Markgrafen Federigo Gonzaga in Mantua entstand und sich heute im Pariser Louvre befindet, erinnert nicht nur an die biedermeierliche Tradition des Kopierens Alter Meister, sondern verweist auf den aus Ofen gebürtigen Maler und Lithographen (Josef) Eduard Weixlgärtner, der seine künstlerischen Anfänge jedoch nach Wien verlagerte. Hier wurde er vor allem als wichtiger Lithograph bekannt, der nach Vorlagen seiner Zeitgenossen Amerling, Ranftl, Raffalt oder Dobiaschofsky arbeitete und sich zudem mit Stilleben auseinandersetzte. Der tonangebende Wiener Akademieprofessor für Historienmalerei und (seit 1828) Direktor der Kaiserlichen Gemäldegalerie im Schloss Belvedere, Johann Peter Krafft (1780-1856) lobte Weixlgärtners Arbeiten vor allem wegen ihrer „*sorgfältigen, fleißigen Ausführung, guter Zeichnung und ihres reinen Tones wegen*“. Nach spätbarocker Vorlage dürfte hingegen jenes kleine Bildchen der Hl. Familie (Inv.-Nr. 137) gemalt worden sein, das zudem auch als rührendes Beispiel für dilettierende Künstlerschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten darf: Als Künstler dieses 1826 datierten Werks nennt die Signatur den aus Steyr gebürtigen Schlierbacher Pater Leopold Schmidt (1789-1850). P. Leopold diente im Stift als Bibliothekar und in Kirchdorf, Klaus, Schlierbach und zwischendurch auch in St. Pankraz als Kooperator. Laut Dekanatsbericht von 1826 wird P. Leopold Schmidt nach anfänglichen Differenzen mit dem streitbaren Kirchdorfer Dechant P. Alois Windischbauer (vgl. sein Porträt mit mahndend-strenger Pose, Inv.Nr.438) als „*ein sehr geschickter Katechet*“ geschildert, der „*in seinen Belangen rechtschaffen*“ war und sich sehr „*mit wissenschaftlichen Gegenständen aller Art*“ beschäftigt.⁸⁷ Darin gleicht P. Leopold Schmidt, von dem sich auch ein Tagebuch erhalten hat⁸⁸, bereits jener aufgeklärten Intellektuellengeneration des Biedermeier, die sich im Grunde allen Künsten zugetan fühlte und sich in diesen auch versuchte. Darin glich er in seinem globalen Wissensanspruch wohl auch bereits dem um 16 Jahre jüngeren Adalbert Stifter (1805-1868), dessen naturwissenschaftlichen Interessen als Zögling im benachbarten Stift Kremsmünster genauso geweckt wurden wie seine musischen. Aus der Hand eines lokalen Malerdilettanten dürften auch die beiden spätbiedermeierlichen Mönchs- und Einsiedlerszenen (Inv.Nr.232 und 233) stammen, die mit „*Math. Grösser 1840*“ bezeichnet sind und an denen der Versuch evident wird, die beliebten Soldateska- und Klöstersujets eines Josef Danhauser oder Carl Schindler ins Vordergründig-Anekdotische zu übersetzen.

Namhaftere Neuerwerbungen datieren daher erst ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts, wie etwa die in der Tradition Leopold Kupelwiesers gemalten Herz-Jesu und Herz-Mariendarstellungen (datiert 1882 und 1884, Inv.Nr.123⁸⁹, 124, 126, 127) des Wiener Historienmalers Josef Keßler (1826-1887) aus dem mährischen Loschitz. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er an der Wiener Akademie, an der er ab 1847 studierte. Nach der Reorganisation der Akademie zu Beginn des Jahres 1852 finden wir Keßler neben den Malern Johann Till dem

cher Pater Kilian Hauenstein vermachte, der 1885 Kooperator in Klaus war, zwischen 1895 und 1906 als Seelsorger in Steyring wirkte und schließlich zwischen 1906 und 1907 wiederum in Klaus nachweisbar ist.

⁸⁷ Ludwig Keplinger, Professbuch des Stiftes Schlierbach (in Vorbereitung)

⁸⁸ Zeller op. cit. S. 18

⁸⁹ Rückseitig bezeichnet: "Gemalt im Auftrage des Hochwürdigsten Herr P. Constantin Gottschachtner derzeit Pfarrer in Wartberg von Jos. Keßler in Wien 1884" (Pendant zu Inv.Nr.126). Konstantin (Carl) Gottschachtner wurde 1817 als Sohn eines Seidenfabrikanten in der Wiener Pfarre Lichtenthal geboren und trat ins Stift Schlierbach ein (Priesterweihe 1844). Hier wirkte er zuerst als Subsidiarius, Novizenmeister, Katechet und Bibliothekar, 1849 wurde er Kooperator in Kirchdorf, 1857 Pfarrvikar Heiligenkreuz und ab 1862 Pfarrvikar in Wartberg. In Wartberg ließ er nicht nur die gotischen Tafelbilder und die drei Altäre renovieren, sondern für den Hochaltar das Rosenkranzbild geschaffen sowie neue Bilder für die Seitenaltäre. P. Gottschachtner verstarb am 3. Mai 1885

Jüngeren, Franz Grandauer, Anton Roux oder Josef Ungar unter den Schülern von Leopold Kupelwieser. Diesem assistierte er bei der Freskierung der Altlerchenfelderkirche in Wien: Kupelwieser vollendete mit Keßler die beiden von Führich kartonierten Fresken des Jüngsten Gerichts und des Engelssturzes. Aus einem Brief von Kupelwiesers Witwe Johanna vom 14. Dezember 1862 an ihren Sohn erhalten wir weiters die Nachricht von der hohen Wertschätzung des Künstlers: „*Waß Du von dem Kaißer Bild sagst will ich den Roesner vorschlagen, ich meine es wäre gut. 1000fl. war der bestimmte Preis die Kaißerin schikte es mir und erkläerte sich dass sie wünscht das Bild würde vom Keßler fertig gemacht, wen es auch erst in ein paar Jahren geschiet, dass ist mir nun auch recht lieb da Keßler es gewiß am besten macht...*“⁹⁰ Nach Leopold Kupelwiesers Tod am 17. November 1862 dürfte Keßler mehrfach die Aufgabe zuteil worden sein, die unvollendet gebliebenen Gemälde seines Lehrer zu vollenden. Auf Schloss Persenbeug (NÖ) befindet sich beispielsweise ein klassisches Galeriebild Kupelwiesers, das Maria in einer Wolkengloriole mit zwei Engeln sowie den Heiligen Karl Borromäus und Franz von Assisi mit Ausblick auf Wien und Persenbeug zeigt und ebenfalls von Josef Keßler vollendet wurde. Aus Keßlers Hand stammen auch die Seitenaltarbilder „Christus“ und „Maria“ in der Elisabethkirche in Wien sowie das Altarbild S. Franciscus Seraphicus in der Österreichischen Nationalkapelle zu Kairo, das 1854 im österreichischen Kunstverein ausgestellt war.

Diese Stagnation reichte im Grunde bis ins zweite Drittel des 20. Jahrhunderts und sollte überraschenderweise durch jenen Wirtschaftszweig des Stiftes beendet werden, der bis heute das kulturelle Profil von Stift Schlierbach essentiell mitbestimmt: Die OÖ. Glasmalerei, die bereits 1884 in Linz gegründet und 1915 vom Rheinländer Josef Raukamp übernommen wurde. An seiner Seite arbeitete ab 1919 auch sein Bruder Wilhelm Raukamp mit, der nach dem Tod seiner Frau ebenfalls nach Linz kam und 1926 in das Zisterzienserkloster Schlierbach eintrat. Während des zweiten Weltkriegs wanderten jedoch die wertvollen Glasvorräte nach Schlierbach, um sie so vor den Bombenangriffen in Linz in Sicherheit zu bringen. Durch Kauf erwarb das Stift die Glasmalerei im Jahr 1954. Seitdem haben einige der bedeutendsten österreichischen Künstler wie etwa die beiden Grazer Margret Bilger (1904-1971)⁹¹ und Rudolf Szyskowitz (1905-1976), der Maler und Freskant Fritz Fröhlich (1910-2001)⁹², der gebürtige Welser Rudolf Kolbitsch (1922-2003), die aus Moskau stammende Lydia Roppolt (1922 - 1995)⁹³, Hans Plank (geb.1925), Josef Mikl (geb. 1929) oder Peter Bischof (geb. 1934) mit dieser Klosterwerkstätte zusammengearbeitet und wichtige Entwürfe dem Stift überlassen. Mit der Errichtung der Margret-Bilger-Galerie im Jahr 1975 gibt die derzeit von P. Mag. Al-fred Strigl geleitete Glasmalerei heute zudem aktuellen Künstlern die Möglichkeit,

⁹⁰ Rupert Feuchtmüller, Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik, Wien 1970, S. 67, 72, 79, 143;

⁹¹ Für die gebürtige Grazer Künstlerin Margret Bilger (1904- 1971) bildete Schlierbach und Taufkirchen Zufluchtsorte, wie sie auch in einem Brief an Prälat Laszlo 1956 schrieb: „Wien ist sehr schön und verlockend, wie ich aber deshalb Schlierbach untreu werden soll, die so viel für mich taten und das mir zu einer inneren Heimat wurde, mich seelisch und körperlich immer ins Gleichgewicht bringt, von allem andern praktisch eingearbeitet sein zu schweigen, das verstehe ich nicht – ich muß bei meinem Kloster Schlierbach bleiben, wohin ich gehö...“ (zitiert nach: Karl Pömer, Kunst in Oberösterreich, Bd. 1, Linz 1983, s. 109). Vgl. dazu auch: Peter Assmann, Margret Bilger. Das malerische Werk (Ausstellung der OÖ. Landesgalerie in Linz), Weitra 1997 sowie Melchior Frommel, Alois Riedl, Margret Bilger. Die Ölbilder (Ausstellung des Museums Moderner Kunst Passau), Passau 1991.

⁹² Hannes Etlstorfer und Willibald Katzinger, Fritz Fröhlich oder die Kunst am Lande (Ausstellung im Stadtmuseum Linz), Linz 2000

⁹³ Roland Leopold Schachel (Hrsg.), Lydia Roppolt, Werke der Glaskunst. Oberösterreichische Glasmalerei im Zisterzienserstift Schlierbach (Ausstellung im Zisterzienserstift Schlierbach), Linz 1985

sich einem breiten Publikum zu präsentieren, womit sich in Schlierbach in exemplarischer Weise zeitgenössische Kunstübung mit historischer Kunst vernetzt.

Neben diesen aus der Glasmalereiwerkstätte Schlierbach erwachsenen Zuwächsen ist noch auf den akademischen Maler Prof. Dr. Friedrich Thiemann hinzuweisen, der von 1950 bis 1979 im Stiftsgymnasium unterrichtete und in den Kunstsammlungen mit dem 1955 datierten und markant in fast holzschnittthafter Kontrastschärfe modellierendem Bildnis von Abt Dr. Alois Wiesinger (XIV. Abt: 1917-1955, Inv.Nr.027), einem posthumen Porträt von Abt Berthold Niedermoser (XV. Abt: 1955-1971, Inv.Nr.028) aus dem Jahre 1989 sowie dem Brustbild von Abt Dr. Othmar Rauscher (Inv.Nr.030) aus eben diesem Jahr repräsentativ vertreten ist.

Außerdem veranstaltet das Stiftsgymnasium jährlich mehrere Ausstellungen zeitgenössischer Künstler, die in irgend einer Beziehung zur Schule stehen, von denen jeweils ein Werk in der Schule verbleibt.

Wenn Napoleon I. einmal meinte, „*Der Reichtum besteht nicht im Besitz von Schätzen, sondern in der Anwendung, die man von ihnen zu machen versteht*“, so möge im übertragenen Sinne dies auch für den künftigen Umgang mit den Schlierbacher Kunstsammlungen gelten, die nicht nur für das Stift selbst, sondern auch für die gesamte oberösterreichische Kunstlandschaft einen bedeutenden Beitrag zum unverwechselbaren Profil Oberösterreichs leisten.