

# Die Kunstsammlungen des Stiftes Schlierbach

Hannes Etlstorfer

## Beschreibender Katalog

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

### Inhaltsübersicht

#### I. Ordens- und Stiftsgeschichte

- I.1 Zisterzienserheilige
- I.2 Gründungs- und Hausgeschichte
- I.2 Äbte und Persönlichkeiten des Stiftes Schlierbach
- I.3 Angehörige anderer Ordensgemeinschaften
- I.4 Stiftsansichten und Stiftspfarrten

#### II. Diözesangeschichte – Kirchengeschichte

- II.1 Vorjosephinische Bischöfe
- II.2 Linzer Bischöfe
- II.3 Päpste

#### III. Religiöse Sujets

- III.1 Altes Testament
- III.2 Neues Testament
- III.3 Christliche Ikonographie – Allgemein
- III.4 Heilige

#### IV. Profane Themen

- IV. 1 Mythologische und antike Themen
- IV. 2 Historische Themen
- IV. 3 Allegorische Sujets
- IV. 4 Profane Porträts
- IV. 5 Genremalerei
- IV. 6 Landschaften
- IV. 7 Stillleben

## V. Skulpturenbestände

## VI. Literaturverzeichnis

### I. Ordens- und Stiftsgeschichte

## I.1 Zisterzienserheilige

### HI. Benedikt von Nursia mit Pedum, aufgeschlagenem Buch und Weltkugel

Deutsch, um 1700

Öl auf Leinwand, 90 x 72,5 cm; der Buchtext zitiert den Beginn der Benediktusregel:

"AVSCVLTA O FILI (linke Seite) PRECEPTA MAGISTRI (rechts)"

Inv.Nr.062 (wohl Pendant zu Inv.Nr.316)

Die besondere Verehrung des hl. Benedikt von Nursia durch die Zisterzienser erklärt sich aus dem Umstand, dass der Zisterzienserorden einen Zweigorden der Benediktiner darstellt. Benedikt, der um 480 zu Nursia in Umbrien als Spross einer adeligen Familie geboren wurde, trägt in diesem barocken Kniestück in Dreiviertelansicht den schwarzen Habit. Das Pedum mit der barocken Krümme weist ihn als Kloostervorsteher aus. In dieser Funktion wurde er bereits ins Kloster Vicovaro gewählt. Nach einem vereitelten Vergiftungsversuch der Mönche kehrte Benedikt jedoch nach Subiaco im Sabinergebirge zurück, wo er schon zuvor als Einsiedler in einer Höhle lebte. In der Umgebung von Subiaco gründete Benedikt, der wahrscheinlich nie Priester, sondern höchstens Diakon war, 12 kleine Klöster, die seiner Leitung unterstanden. Im Jahr 529 übersiedelte er mit diesen Mönchen nach Monte Cassino, wo er jenes berühmte Kloster gründete, das nicht nur die Wiege des Benediktinerordens, sondern die Hochburg des abendländischen Mönchtums darstellen sollte. Das Gemälde zitiert auch den Beginn jener Regel („Höre, oh Sohn“), die Benedikt selbst verfasste und Gebet (Liturgie), Arbeit und Studium als wichtigste Aufgaben vorsah. Sein Leitspruch lautete „Ora et labora“ (bete und arbeite). Benedikt verstarb am 21. März 547, einem Gründonnerstag. Seine Gebeine wurden 673 von Monte Cassino nach Fleury in die Abteikirche St.Benoit-sur-Loire übertragen, ein Teil der Reliquien jedoch auf Bitten von Papst Zacharias (741-752) wieder nach Monte Cassino zurückgebracht. Wenige Jahrzehnte nach dem Tod des heiligen Benedikt von Nursia verfasste der später zum großen abendländischen Kirchenlehrer erhobene Papst Gregor der Große († 604) jene „*Vier Bücher Dialoge über das Leben und die Wunder taten italischer Väter*“. Aus diesen Büchern beziehen wir auch die biographischen Daten Benedikts: Im zweiten Buch seiner Dialoge „*Leben und Wunder des ehrwürdigen Abtes Benedikt*“ widmet Gregor sein besonderes Interesse dem Leben des heiligen Benedikt. Es ist damit die einzige zeitgenössische Quelle über das Leben und Wirken des Heiligen, wobei Gregor dieses in der Art eines (fiktiven) Wechselgesprächs (Dialog) zwischen dem Verfasser und seinem Diakon Petrus darstellt. Gregor deutet in seiner ausdrucksstarken Symbolik von Wundern und Zeichen das Leben Benedikts als den Weg des Menschen zu Gott und möchte folglich keine Biographie im modernen Sinn schreiben. Diese Benediktsvita im zweiten Buch der Dialoge ist in 38 unterschiedlich langen Kapiteln als ein Weg des Aufstiegs zu Gott dargestellt.

Im vorliegenden Bild ist der Heilige vor einem aufgerissenen Wolkenhimmel gegeben, in dessen Zentrum eine blaue erdähnliche Kugel zu sehen ist, wie wir den hl. Benedikt beispielsweise auch in dem um 1680 entstandenen Altarblatt des Kapellenzimmers in der Sternwarte von Kremsmünster kennen. Diese auch hier prominent vorgestellte Himmelserscheinung referiert eine benediktinische Wunderepisode, die Papst Gregor der Große im erwähnten zweiten Buch seiner „Dialoge“ (Die kosmische Vision, Dialoge II, 35, 1-4) niederschrieb:

*„Wieder einmal war der Diakon Servandus nach seiner Gewohnheit bei Benedikt zu Besuch. Servandus war auch Abt des Klosters, das in Kampanien von dem ehemaligen Patrizier Liberius erbaut worden war, und kam oft zum Kloster Benedikts; denn auch er war erfüllt von göttlicher Weisheit und Gnade. Sie sprachen dann über das Glück des ewigen Lebens und erbauten sich gegenseitig. Wenn sie auch in diesem Leben die köstliche Speise der himmlischen Heimat noch nicht in vollendeter Freude genießen konnten, so wollten sie doch wenigstens in ihrer Sehnsucht davon kosten. Es wurde Zeit, zur Ruhe zu gehen. Der heilige Benedikt legte sich im oberen Teil des Turmes nieder, der Diakon Servandus im unteren. In diesem Turm führte eine gerade Stiege von unten nach oben. Vor dem Turm befand sich ein größeres Gebäude, wo ihre Schüler ruhten. Während die Brüder noch schliefen, stand der Mann Gottes Benedikt schon vor der Zeit des nächtlichen Gebetes auf und hielt Nachtwache. Er stand am Fenster und flehte zum allmächtigen Gott. Während er mitten in dunkler Nacht hinauschaute, sah er plötzlich ein Licht, das sich von oben her ergoss und alle Finsternis der Nacht vertrieb. Es wurde so hell, dass dieses Licht, das in der Finsternis aufstrahlte, die Helligkeit des Tages übertraf. Etwas ganz Wunderbares ereignete sich in dieser Schau, wie er später selbst erzählte: Die ganze Welt wurde ihm vor Augen geführt, wie in einem einzigen Sonnenstrahl gesammelt. Während der ehrwürdige Vater den Blick unverwandt auf den strahlenden Glanz dieses Lichtes gerichtet hielt, sah er, wie Engel die Seele des Bischofs Germanus von Capua in einer feurigen Kugel zum Himmel trugen. Für dieses große Wunder wollte Benedikt einen Zeugen haben. Darum rief er den Diakon Servandus zwei- oder dreimal ganz laut beim Namen. Der erschrak über das laute Rufen, das er von diesem Mann nicht gewohnt war, stieg hinauf, schaute hin und sah nur noch einen Schimmer des Lichtes. Sprachlos stand er vor diesem Wunder; da erzählte ihm der Mann Gottes ganz genau, was geschehen war. Sogleich ließ Benedikt dem gottgeweihten Mann Theoprobos im Ort Casinum ausrichten, er möge noch in der Nacht einen Boten in die Stadt Capua senden. Er solle in Erfahrung bringen, wie es um den Bischof Germanus stehe, und ihm Nachricht geben. So geschah es. Der Bote erfuhr, dass der hochwürdige Bischof Germanus schon gestorben war. Auf genauere Nachfrage fand er heraus, dass sein Heimgang im gleichen Augenblick erfolgt war, in dem der Mann Gottes seinen Aufstieg zum Himmel geschaut hatte.*

Vielleicht will diese Himmelserscheinung auch daran erinnern, dass der hl. Benedikt die Seele des Bischof von Capua, des hl. Germanus (gest. 540/541), als feurigen Ball zum Himmel steigen sah.

Lit.: Gregor/ Dialoge 1995, S. 193f. - Puzicha 1992, S. 67f. – Nahmer 1987, S. 81f. – Kat. Kremsmünster 1977, S. 319.

## **Sterben des hl. Benedikt mit Erscheinung der hl. Scholastika**

Rottmayr-Umkreis?, um 1700

Öl auf Leinwand, 300 x 225 cm

Inv.Nr.152

Der problematische Erhaltungszustand erlaubt derzeit nur eine Annäherung an die Zuschreibungsproblematik: In der kompositorischen Disposition finden sich noch Anklänge an den römischen Hochbarock - etwa in der Formulierung durch Pietro da Cortona, den großen römischen Künstlern des Seicento wie Bernini und Borromini zur Seite gestellt. Er ist der Begründer des römischen Hochbarocks und besticht durch konsequente Untersichten, einen durchgreifender Illusionismus, Dynamik, malerische Massenkombinationen - und im Spätwerk dann durch den voll rauschendem Festcharakter. In der Modellierung einzelner Köpfe vermissen wir aber vielmehr die Nähe zur Werkstatt des Loth-Schülers Johann Michael Rottmayr zu erkennen, wenngleich das Kolorit nicht jenen strahlend-festiven Charakter aufweist, wie wir dies aus der von Loth vermittelten venezianischen Palette kennen. Venezianisch-römische Anregungen scheinen hier in sordinierte Koexistenz referiert worden zu sein. Klar ist hingegen der ikonographische Gehalt des Bildes:

Gregor der Große überliefert in seinem zweiten Buch der „Dialoge“ auch Art und Weise des Sterbens des hl. Benedikt von Nursia, die in der Folge für die künstlerischen Darstellungen verbindlich werden sollte und zumeist den von seinen Mitbrüdern gestützten, jedoch stehenden Heiligen wiedergibt:

*„Das Jahr, in dem Benedikt aus dem Leben scheiden sollte, war gekommen. Da sagte er einigen Jüngern im Kloster und einigen in der Ferne den Tag seines heiligen Todes voraus. Die bei ihm lebten, wies er an, über das Gehörte zu schweigen, die Abwesenden wies er auf ein bestimmtes Zeichen hin, das sie empfangen sollten, wenn seine Seele aus dem Leib scheiden werde. Sechs Tage vor seinem Tod ließ er sein Grab öffnen. Bald darauf befahl ihm hohes Fieber, und große Hitze schwächte ihn. Von Tag zu Tag verfielen zunehmend seine Kräfte. Am sechsten Tag ließ er sich von seinen Jüngern in die Kirche tragen; dort stärkte er sich durch den Empfang des Leibes und Blutes unseres Herrn für seinen Tod. Er ließ seine geschwächten Glieder von den Händen seiner Schüler stützen, so stand er da, die Hände zum Himmel erhoben, und hauchte unter Worten des Gebetes seinen Geist aus. An diesem Tag empfingen zwei seiner Brüder eine Offenbarung durch ein und dieselbe Schau; der eine hielt sich im Kloster auf, der andere lebte weiter entfernt. Sie sahen, wie eine Straße von seinem Kloster genau in östlicher Richtung bis zum Himmel reichte; sie war mit Teppichen ausgelegt und von zahllosen Lampen erleuchtet. Oben stand strahlend ein Mann von ehrfurchtgebietendem Aussehen und fragte sie, für wen dieser Weg sei, den sie sahen. Sie gaben zu, sie wüssten es nicht. Da sagte er zu ihnen: »Dies ist der Weg, auf dem Benedikt, den der Herr liebte, zum Himmel emporsteigt.« Somit sahen die Jünger, die zugegen waren, den Heimgang des heiligen Mannes mit eigenen Augen, die abwesenden erkannten ihn aus dem Zeichen, das Benedikt ihnen vorhergesagt hatte.“ (Dialoge II,37,1-3)*

Lit.: Gregor/ Dialoge 1995, S. 199f.

### HI. Benedikt mit Pedum, Trinkglas mit Schlange und geöffnetem Regelbuch

Umkreis des Josef Gottfried Prechler (Linz 1674-1752), um 1750

Öl auf Leinwand; 10 x 15 cm, in Rokokorahmen mit reichem Knorpelwerk

Inv.Nr.164

(Gegenstück zu Inv.Nr.190)

Diese spätbarocke Variante, die ursprünglich vielleicht als Altar- bzw. Tabernakelzier in Verwendung war, vereint die wichtigsten ikonographischen Attribute der traditionellen Benediktsdarstellung. Benedikt ist der "Gesegnete" (benedicere = lat. segnen), ein Mann des Segens und der Güte für andere. Der Becher mit der Schlange erinnert an jene Episode aus Gregors Dialogen, derzufolge auf Benedikts Segenszeichen hin jener Giftbecher zersprang, den die feindseligen Mönche von Vicovaro ihm geben wollten:

*„In diesem Kloster achtete er auf ein Leben nach der Regel, so dass keiner mehr wie früher durch unerlaubtes Handeln vom Weg des klösterlichen Lebens nach rechts oder links abweichen durfte. Da gerieten die Brüder, deren Leitung er übernommen hatte, in sinnlose Wut. Sie begannen, sich Vorwürfe zu machen, dass sie ihn gebeten hatten, ihr Vorsteher zu sein. Ihre Verkehrtheit stieß sich an seiner Geradheit. Sie sahen nun, dass unter ihm Unerlaubtes unerlaubt blieb, und es schmerzte sie, von ihren Gewohnheiten lassen zu müssen. Hart kam es sie an, dass sie in ihrer alten Gesinnung gezwungen wurden, Neues zu lernen; ist doch das Leben der Guten für Menschen mit schlechten Sitten immer unbequem. Deshalb suchten sie nach einer Gelegenheit, ihn umzubringen. Sie berieten miteinander und mischten dann Gift in den Wein. Als das Glas mit dem vergifteten Trank nach dem Brauch des Klosters bei Tisch dem Abt zur Segnung gebracht wurde, streckte Benedikt die Hand aus und machte das Zeichen des Kreuzes. Auf dieses Zeichen hin zerbrach das Glas, das in einiger Entfernung gehalten wurde, als hätte er nicht das Kreuz gemacht, sondern einen Stein auf das Gefäß des Todes geworfen. Sofort erkannte der Mann Gottes, dass darin ein todbringender Trank gewesen war, weil das Glas das Zeichen des Lebens nicht hatte ertragen können. Da erhob er sich, rief die Brüder zusammen und sagte mit friedfertigem Blick und gelassenem Sinn: »Der allmächtige Gott erbarme sich euer, Brüder. Warum habt ihr mir das antun wollen? Habe ich euch nicht vorher schon gesagt, dass eure und meine Lebensweise nicht zusammenpassen? Geht und sucht euch einen Abt nach eurer Art. Denn nach allem, was geschehen ist, könnt ihr mich nicht mehr halten.« (III, 3-4) Der hl. Benedikt verließ daraufhin Vicovaro.*

Lit.: Gregor/ Dialoge 1995, S. 115

### HI. Bernhard von Clairvaux

Deutsch, 2. Hälfte des 17. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 87 x 62 cm, mit Bildunterschrift „ S. BERNARDVS“

Inv.Nr.005

Der im Jahre 1090 auf der Burg Fontaines bei Dijon als Sohn des Ritters Tecelin (Tescelin) aus burgundischem Hochadel geborene Bernhard von Clairvaux gilt als der zweite Stifter des aus dem Benediktinerorden hervorgegangenen Zweigordens der Zisterzienser. Kirchengeschichtlich hat er zudem den Ruf als einer der bedeutendsten Mystiker des Mittelalters, der als fanatischer Kreuzzugsprediger, unerbittlicher theologischer Gegner des Peter Abaelard und seit der posthumen Ernennung zum „*Doctor ecclesiae*“ durch Papst Pius VII. auch als

Kirchenlehrer in Erscheinung tritt. Den Legenden zufolge soll sich bereits seine kirchliche Sonderrolle in einem Traum seiner Mutter Aleth angekündigt haben: Vor seiner Geburt schaute sie im Traum einen weißen Hund mit rotem Rücken, der laut bellte. Man interpretierte dieses Bild als einen Hinweis, dass der zu erwartende Sohn als großer Prediger das Haus Gottes bewachen und seine Stimme laut gegen die Feinde der Kirche erheben werde. Gemeinsam mit seinen fünf Brüdern und seiner Schwester wuchs Bernhard in einem überaus frommen Elternhaus auf. Mit 30 Verwandten (darunter auch vier seiner Brüder) und Freunden trat Bernhard 1112 in das strenge Reformkloster Cîteaux bei Dijon ein, das spätere Stammkloster des 1098 gestifteten Zisterzienserordens. Im Jahr 1115 entsandte man ihn als Abt mit zwölf Mönchen zur Gründung des Klosters Clairvaux an der Aube (zwischen Troyes und Chaumont). Mit seiner rigorosen Askese und dem gelebten Armutsideal vermochte Bernhard den Zisterzienserorden in kurzer Zeit als strenge Alternative zu den bestehenden Orden zu etablieren. Von Clairvaux aus, das bald den Glanz von Cluny überstrahlte, sollten ihm weitere 68 Neugründungen gelingen, wobei Trois-Fontaines die erste Tochtergründung sein sollte. Dabei verzichtete er jedoch auf hohe kirchliche Würden. Gleichzeitig gewann er durch sein diplomatisches Auftreten, seine schriftstellerische Gewandtheit und glänzende Rednergabe als Berater der Mächtigen – vor allem der Bischöfe, Fürsten und Päpste – einen bedeutenden Einfluss auf seine Epoche. So verschaffte Bernhard in dem 1130 ausgebrochenen päpstlichen Schisma dem Papst Innozenz II. gegen Anaklet II. die Anerkennung in Frankreich und Deutschland, England und Spanien. Bernhard setzte auch durch, dass auf der Synode von Sens 1140 die Lehren des Petrus Abaelard als häretisch verdammt wurden. Er erreichte zudem, dass Innozenz II., an den Abaelard appellierte, ihn zu Stillschweigen, Klosterhaft und Verbrennung seiner Schriften verurteilte. Durch seine aus heutiger Sicht nicht unproblematischen Kreuzzugs-Predigtstätigkeit gewann er viele Kämpfer für die Rückeroberung des Heiligen Landes: So verdankt der zweite Kreuzzug (1147-49) sein Zustandekommen vor allem dem unermüdlichen Einsatz Bernhards. Bernhard durchzog im Auftrag Papst Eugens III. predigend das nördliche Frankreich, Flandern und die Rheingegend, wo er recht drastisch für die Kreuzzugs-idee warb: »*Wenn sich dein Vater auf die Schwelle legte, wenn deine Mutter dir die Brust zeigte, die dich genährt, so steige über deinen Vater hinweg, tritt deine Mutter mit Füßen und folge trocknen Auges dem Kreuzesbanner nach. Hier für Christus grausam sein ist die höchste Stufe der Seligkeit.*« Neben Ludwig VII. von Frankreich gewann er auch Konrad III. von Deutschland für den Kreuzzug (eine seiner entscheidendsten Kreuzzugspredigten sollte er 1146 in Speyer halten), der aber mit einem völligen Misserfolg endete, was auch bei Bernhard einen nachhaltigen Umdenkprozess einleitete. Er, der sowohl an dieser Niederlage wie auch an einem Magenleiden sein restliches Leben laborieren sollte, bezeichnete sich selbst einmal als die „*Chimäre des Jahrhunderts*“ (nicht ganz Mönch, nicht ganz Ritter). Weniger umstritten ist Bernhards Rolle als Begründer und Bahnbrecher der mittelalterlichen Christumystik, der Christusdevotion, wobei er in seinen theologischen Gedankengängen vor allem durch Hugo von St. Viktor stark beeinflusst wurde. Dabei steht im Mittelpunkt seines mystischen Sinnens und Denkens Christus, der Gekreuzigte: »*Was ist wirksamer zur Heilung der Wunden des Gewissens und zur Reinigung des Seelengrundes als die emsige Betrachtung der Wunden Christi?*« Ausgehend vom Hohelied (1-3,1) entwickelte er in 86 Predigten seine Vorstellungen von einer christlichen Mystik, in der Jesus vorrangig als Bräutigam der Seele interpretiert wird. Diese Bernhardinische Mystik sollte in der Folge auch ganz wesentlich die bildende Kunst beeinflussen, vor allem die Ausformulierung von Passionsandachtsbildern betreffend. Das ursprünglich Bernhard von Clairvaux zugeschrieben „*Passionssalve*“, zu dem »*Salve caput cruentatum*« gehört, dem Paul Gerhardt

»O Haupt voll Blut und Wunden« nachgedichtet hat, gibt eine Vorstellung von dieser bildhaften Sprache, wenngleich als Dichter dieses *Jubilus hymnus* an die Gliedmaßen Christi Arnulf von Löwen (um 1200-1250) gilt, der 1240 Abt der Zisterzienserabtei Villers in Brabant wurde. Als schriftlich überliefertes Hauptwerk Bernhards gilt sein »*De consideratione ad Papam Eugenium*«, in dem Bernhard gegen das Machtstreben und die Weltherrschaft der Päpste zu Felde zieht (so empfahl er Papst Eugen III., seinem früheren Schüler, Armut, Demut und Beschränkung auf das religiös-kirchliche Gebiet). Als offizieller Heiliger gilt der am 20. August 1153 in Clairvaux bei Troyes verstorbene Bernhard seit der bereits am 18. Jänner 1174 erfolgten Heiligsprechung durch Papst Alexander III.

Im vorliegenden Brustbild des Heiligen, dessen Vita beispielsweise auch Bartolomeo Altomontes umfangreicher Bilderzyklus im Wilheringer Kreuzgangs volksnah referiert, wird Bernhard mit dem Kruzifix in seiner Linken als Verehrer des Gekreuzigten vorgestellt, sein ruhevoller Blick ist deutlich auf den Korpus Jesu gerichtet. Die rechte Hand führt er in humiliativer Haltung zur Brust. Da uns kein „*Vera effigies*“ des Heiligen überliefert ist, schwankt die Charakterisierung des zumeist von Oberlippen-, Kinn- und Backenbart gesäumten Antlitzes von Fall zu Fall: Im Schlierbacher Bild dominieren weniger die asketisch geformten Gesichtskonturen, wie dies etwa auf einem Kupferstich von Michael Rentz (Nürnberg 1701 – 1758 Kukus) der Fall ist. Der Nasenrücken ist im Schlierbacher Pendant breiter, weniger kantig, die vom weißen Oberlippenbart nach unten zu kontrastierte Nase läuft rund aus und scheint so eher den Akzent auf die milde Wesensseite des Heiligen zu verlagern. Eine sonnenhelle Lichtaureole ist der mit der so genannten Petruslocke und Haarcorona ausreichend als Mönch charakterisierten Schädelkalotte hinterlegt. Gekleidet ist er in die typische Kukulle. Diese erinnert uns an die Benediktus-Regel 55: „*Die Kleidung, welche die Brüder erhalten, soll der Lage und dem Klima ihres Wohnortes entsprechen [...] Unserer Meinung genügen in Gegenden mit gemäßigtem Klima für jeden Mönch Kukulle und Tunika, die Kukulle im Winter wollig, im Sommer leicht oder abgetragen, für die Arbeit ein Überwurf (Skapula) und als Fußkleidung Socken und Schuhe. Über Farbe oder groben Stoff dieser Kleidungsstücke soll sich der Mönch nicht beschweren; man nehme alles so, wie es sich in der Gegend, wo sie wohnen, findet, oder was man billiger kaufen kann. Der Abt Sorge aber für das rechte Maß, dass die Kleider nicht zu kurz sind, sondern jenen, die sie tragen passen...*“ Daraus lässt sich auch die Ordentracht der Zisterzienser mit der weißen Tunika, dem darüber geworfenen schwarzen Skapulier und der weißen Kukulle ableiten.

Lit.: Dinzlbacher 1998 - Etlzstorfer 1997, 10ff. – Bredero 1996 – Elm 1994 - Paffrath 1990 - Bautz 1990, Spalte 530ff. - Wimmer/Melzer 1988, 166ff. – Lechner 1988, 18 - Keller 1987, 83ff. – Paffrath 1984

### **HI. Bernhard von Clairvaux als schreibender „grauer Mönch“**

Süddeutsch, wohl 2. Hälfte 17. Jh.

Öl auf Leinwand, 152 x 128 cm

Inv.Nr.195

Das Gemälde entstammt der Werkgruppe eines bis dato namentlich noch nicht greifbaren Hell-Dunkel-Malers aus dem späten 17. Jahrhundert, dem eine Reihe von Arbeiten aus den Stiftungssammlungen Schlierbach zugewiesen werden müssen, bzw. mit ihm in Beziehung stehen (vgl. etwa Inv.Nr.128, 160, 304, 186, 187 und 349). Der ausgeprägte Tenebrismus taucht die Darstellung des um tiefe Askese bemühten Heiligen in ein mystisches Licht, wobei das erdig-dunkle Kolorit diesen Eindruck noch verstärkt. Denn diese Helldunkel-Kultur

kommt nur bedingt der Modellierung zugute. Vielmehr sind hier die neapolitanischen und besonders die spanischen Caravaggisten als direkte Vorbilder für eine derartige tenebrose Auffassung zu nennen, wie ein Vergleich etwa mit Francisco de Zurbarans (1598 Fuente de Cantos - 1664, Madrid) Oeuvre nahe legt. Der Akzent der Darstellung liegt hier auf der Rolle Bernhards als wohl bedeutendstem Autor des Hochmittelalters. Bernhard verfasste zahllose Predigten, Briefe und Hymnen, wobei zu seinen Hauptwerken "*De Diligendo Deo*", "*Die Liebe Gottes*" von 1127 und "*De Consideratione*", "Erwägungen gegenüber Eugen III." von 1148 zu zählen sind. Der Heilige bezeichnete sich selbst als Chimäre, die dauernd in säkulare Angelegenheiten involviert war, ohne Laie zu sein, und permanent an der Entwicklung der Kirche Anteil hatte, ohne je Kirchenlenker gewesen zu sein. Er prägte gleichsam als "ungekrönter Papst und Kaiser des Jahrhunderts" die Geschichte seiner Zeit, die deshalb oft auch als "Bernhardinische Zeitalter" tituliert wird. Der Historiker Friedrich Heer bezeichnete Bernhard als "Erzvater des europäischen Gefühls" vor allem ob seines weiten Horizonts, der protestantische Kirchengeschichtler Adolf von Harnack nannte ihn ein "religiöses Genie". Als "*Doctor mellifluus*", "honigfließenden Lehrer" bezeichneten ihn Zeitgenossen ob seiner herausragenden Begabung zur Predigt. Dreimal lehnte er die ihm angebotene Bischofswürde ab.

#### **Tod des hl. Bernhard von Clairvaux (?)**

Süddeutsch (Tirol?), um 1700  
 Öl auf Leinwand, 137,5 x 92 cm  
 Inv.Nr.349

Das Sterbebett wird von drei Mönchen in grauen Habit umstellt, die in Ergebenheitsgeste, beim Weinen sowie mit einer brennenden Sterbekerze zur Darstellung gebracht wurden. Die rechte Hand des sterbenden Mönchs hält jedoch die männliche Gestalt am linken Bildrand, die ob des Barett (oder Schlapphuts?), den Pöfchen und dem hermelingesäumten Mantel als Vertreter des hohen Klerus zu identifizieren ist.

#### **Hl. Bernhard von Clairvaux mit Pedum, aufgeschlagenem Buch und Weltkugel**

Deutsch, um 1700  
 Öl auf Leinwand, 90 x 72,5 cm; Buchtext auf aufgeschlagenem Buch  
 Inv.Nr.316 (wohl Pendant zu Inv.Nr.062)

Die eher triviale Kompositionsweise wie auch das Arrangement der Attribute weisen dieses Gemälde als Gegenstück zum Benediktsgemälde (Inv.Nr.062) aus. Bernhard ist daher als Kniestück nach links gewendet (während Benedikt diese Bewegung mit einer Rechtswendung zu beantworten scheint), seine rechte Hand in Humiliationsgeste gegeben. Auch hier öffnet sich wiederum der Wolkenhimmel, um eine leuchtende Kugel (Sonne) freizugeben.

#### **Hl. Bernhard von Clairvaux in Verehrung der Madonna und der Arma Christi**

Prechler-Umkreis, 2. Drittel d. 18. Jhdts.  
 Pergamentmalerei in reichem spätbarocken Rocaille-Rahmen  
 12,5 x 20,7 cm; Text unten: S. Bernardus  
 Inv.Nr.351 (Gegenstück zu Inv.Nr.125 und Inv.Nr.371)



Dieses für die intime Verehrung konzipierte Andachtsbild vereint zwei Wesenszüge der Bernhardinischen Frömmigkeit, die sich einerseits in der Verehrung der Gottesmutter wie auch in der Verinnerlichung der Passion Christi artikuliert. Die florale Rahmung, das milchig helle Kolorit wie auch die Art der Rahmung weisen dieses Kabinettstück als ein Werk des aus dem Umkreis von Josef Gottfried Prechler (Linz 1674-1752) oder seiner unmittelbaren Nachfolge aus, die sich auf derartige Pergamentmalereien höchst erfolgreich zu präsentieren wusste.

### **Hl. Bernhard von Clairvaux**

Schwanthaler-Umkreis (Rahmen), Oberösterreich, wohl um 1750

Hinterglasbild, 11,3 x 9,2 mm (in reich reliefiertem originalem Rokokorahmen mit Kronenemblem und Bäumchen im oberen Teil und Totenkopfkartusche mit Kreuz im unteren Teil); am unteren Rand des Hinterglasbildchens Bildlegende: "S: BERN: ABBAS CLAREVAL(L)ENSIS"

Inv.Nr.317 (Pendant zu Inv.Nr.352)

Das Brustbild zeigt den hl. Bernhard mit ergrautem Bart und im grauen Habit, den Blick nach rechts gewendet. Im abgedunkelten Hintergrund ist lediglich das Pedum zu sehen, das hier eine Krümme mit Rokoko-Rankenwerk aufweist. Die Darstellung folgt dabei den barocken Stichen der Zeit, wie etwa jenem des Malers Peter I. Hillinger (Glatz 1698 – bis 1730 in Prag tätig) bzw. des Kupferstecher Michael Rentz (Nürnberg 1701-Kukus 1758), der sich noch auf ein „Vera effigies“ des Heiligen beruft, das jedoch nicht überliefert ist. So wie auf diesem genannten Stich trägt Bernhard auch hier einen kurzen Kinn- und Backenbart. Eine sog. Petruslocke sowie die klassische Haarcorona zieren sein Haupt. Den eigentlichen künstlerischen Akzent setzt dabei der aufwendig geschnitzte Rahmen, der in seinen allegorischen Details nur bedingt auf dieses Heiligenbildchen Bezug nimmt.

### **Hl. Bernhard von Clairvaux**

Oberösterreich, Um 1830 (?)

Öl auf Leinwand, 68 x 47,5 cm

Inv.Nr.312

Bei der Darstellung dieses Zisterzienserheiligen, der hier lediglich betend und in grauem Habit vor dunklem Hintergrund gegeben ist, handelt es sich wohl um die Darstellung des hl. Bernhard von Clairvaux. Typisch für die lokale religiöse Kunstübung des frühen 19. Jahrhunderts sind die Ausblendung allen barocken Beiwerks wiewohl auch die Probleme, tradierte Heilsinhalte in einer neuen verbindlichen Bildsprache zu formulieren.

### **Hl. Bernhard von Clairvaux**

Leopold-Kupelwieser-Nachfolger, wohl Ende 19. Jhdt.

Öl auf Leinwand, hochovaler Tondo 73 x 55 cm; mit Inschrift am oberen Bildrand:

"BERNARDVS ABBAS - CLARAVALLEN)

Inv.Nr.313

Die Akzentuierung des Zeichnerischen in dieser Darstellung Bernhards verweist zwar auf die spätromantische Tradition eines Leopold Kupelwieser (1796 - 1862) und dessen Beitrag zur Erneuerung der religiösen Kunst, durch die recht inhomogene malerische Qualität – man

vergleiche die narrative Beschreibung der Rautenkrümme mit der plump modellierten Hand – ist jedoch an eine lokale Kraft aus der Spätnachfolge Kupelwiesers zu denken.

### **Hl. Nivard**

Deutsch, 2. Hälfte des 17. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 96 x 73 cm; mit Bildunterschrift „B. NIVARDUS“

Inv.Nr.159

Nivard von Clairvaux ist der jüngste Bruder des hl. Bernhard von Clairvaux (dt. Lichtental) und wurde um 1100 in Fontaines-lès-Dijon in Burgund geboren. Er wurde wie seine vier älteren leiblichen Brüder Mönch und genoss das Vertrauen Bernhards. In seinem Auftrag gründete der wohl nach 1150 in Clairvaux (?) verstorbene Nivard mehrerer Klöster in- und außerhalb Frankreichs (oder trat als Mitbegründer auf). Unter diesen Gründungen findet sich beispielsweise 1132 Vaucelles in der belgischen Provinz Namur (hier als Mitbegründer), der 13. Klostergründung des hl. Bernhard, der hier selbst am 1. August 1132 den Grundstein legte. Hier war auch Nivard als Novizenmeister tätig. Weiters gründete Nivard 1135 Klöster in Buzay am linken Loire-Ufer, wo Nivard Prior wurde sowie in Val-Richier. Wahrscheinlich geht auch die Klostergründung im spanischen Espina auf Nivard zurück. Nach 1150 sind allerdings keine Nachrichten mehr über Nivard überliefert. Der Name Nivard stammt aus dem Althochdeutschen (*nid*: Kampfeszorn und *wart*: Hüter, Wächter) und bedeutet „*der trotz Missgunst Starke bzw.*“. Sein Gedenktag wird in der katholischen Kirche am 7. Februar begangen. Im vorliegenden Gemälde ist Nivard halbfigurig in Dreiviertelansicht gegeben, der Blick dem in seiner rechten Hand hochgehobenem und mit Lilienblütenzweigen hinterlegten Kruzifix zugewendet. Am linken Bildrand ist zudem noch eine volle Blumenvase auf einem Tisch eingefügt, über den ein Spruchband „*Mihi vivere XT9*“ herabrollt. Eine mit rotem Vorhang umwickelte Säulenstellung bildet im Mittelgrund rechts den räumlichen Abschluss. Der malerische Duktus in der Deskription des Floralen wie auch die grafisierende Interpretation Nivards lassen an eine Entstehung in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts denken. Damit ließe sich auch die Vorstellung verbinden, dass Abt Nivard I. Geyregger (1660-1679) mit diesem vielleicht von ihm beauftragten Gemälde seinem (Ordens-)Namenspatron besondere Referenz erweisen wollte.

Lit.: Wimmer/Melzer 1988, S. 610. - Lenssen 1948, S. 188f. - Chaume 1928, S. 75ff. - Jobin 1891, S.110ff

### **Hl. Stephan Harding**

Art des David Höss, Ende 17. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 195 x 143 cm, mit Bildunterschrift „S. STEPHANVS“

Inv.Nr.158

Der in Meriet (oder im englischen Merriott) im Jahr 1059 zur Welt gekommene Stephan Harding trat sehr früh ins Benediktinerkloster Sherborne im südenglischen Dorsetshire ein. Im Zuge der normannischen Eroberung floh er zunächst nach Schottland. Seine Studien absolvierte er jedoch im irischen Lismore und in Paris. Am Rückweg von einer Rompilgerfahrt gelangte er schließlich in das vom hl. Robert gegründete Kloster Molesme, wo er nicht nur Station machte, sondern sich vom dortigen Abt, St. Robert, derart beeindruckt zeigte, dass er sich entschloss, dort Mönch zu werden. Weil hier jedoch die Klosterzucht zunehmend an

Bedeutung verlor, verließ – so die Überlieferung - Robert 1098 gemeinsam mit den ebenfalls von Erzbischof Hugo von Lyon ausgewählten 20 Mönchen – darunter auch Alberich (Aubry von Cîteaux) - das Kloster Molesme und zog in die östlich von Dijon gelegene Einöde bei Cîteaux. Robert verpflichtete sich am 21. März 1098, die Regel des hl. Benedikt streng zu befolgen, musste jedoch im Sommer 1099 nach Molesme zurückkehren. Aus diesem Grunde wurde Alberich sein Nachfolger in Cîteaux, der nun eigene Statuten für eine Reform sowie das bis heute gültige weiße Ordensgewand der Zisterzienser einführte, in dem uns auf dem Gemälde auch Stephan Harding begegnet – hier jedoch mit Infel und Pedum der Barockzeit, umrahmt von Blumengirlanden. Stephan Harding übernahm dieses Amt in Cîteaux nach Alberichs Tod im Jahre 1109. Wegen der verordneten großen Strenge, die viele vom Eintritt ins Kloster abschreckte, wie auch durch eine ansteckende Krankheit, die viele Mönche hinwegraffte, war der Fortbestand des Klosters kurzfristig gefährdet. Diese Krise überwand schließlich der hl. Bernhard, der im Jahre 1112 mit 30 Verwandten und Freunden nach Cîteaux anrückte. Als sichtbares Zeichen dieses Neustarts kann die Meldung gelten, dass bereits ein Jahr später das erste Tochterkloster La Ferté (firmitas) in der Diözese Chalons gegründet werden konnte. Pontigny entstand ein Jahr später, 1115 folgten Morimond und Clairvaux, dem der hl. Bernhard als erster Abt vorgesetzt wurde. Mit der "Charta caritatis" (1119) bedachte Stephan Harding den Orden mit neuen Statuten. Solcherart fanden die Zisterzienser einen Mittelweg zwischen dem cluniazensischen System der Zentralisation (das allerdings auch gewisse Abstufungen kannte) und der (alten benediktinischen) absoluten Autonomie des Einzelklosters und seines Oberen. Als eine Konsequenz aus dem Bemühen um die Erhaltung der "Reinheit der Regel" siedelten die Zisterzienser nun – im Gegensatz zu den auf Anhöhen angesiedelten Benediktinern - ihre Klöster nach Vorschrift der "*Charta caritatis*" in einsamen Gegenden ("*in eremo*", "*in solitudine*"). Zudem achteten sie strikt auf Freiheit von jeglicher Einmischung ordensfremder Gewalten sowie vom grundherrlichen Eigenkirchenwesen. Mit der Bulle des „Kurzzeit“-Papstes Lucius` III. (1181-1185) vom 21. November 1184 wurden den Zisterziensern wenigstens die in der "Charta caritatis" bestätigten Freiheiten garantiert; dabei wurde der Orden insoweit von der bischöflichen Jurisdiktion befreit, als die "*Charta caritatis*" ein eigenes, innerklösterliches Ordensrecht schuf, was allerdings nicht mit absoluter Exemption gleichbedeutend war. Bereits die erste Zisterziensergeneration war vor allem um einen idealen Ausgleich zwischen "Opus Dei" (Gottesdienst bzw. göttlichem Offizium), "*Lectio divina*" (geistlicher Lesung) und "*Labor manuum*" (Handarbeit) bemüht. Das "*Opus Dei*" erfuhr insofern eine Belebung, als es gegenüber der schier endlosen Länge und dem feierlichen Pomp in Cluny sich durch Einfachheit, Innerlichkeit und nicht zuletzt durch Rückkehr zu klassischer Kürze auszeichnete. Stephan Harding, der für ordensinterne Liturgiereform verantwortlich zeichnen sollte, legte durch sein Bestreben, möglichst zuverlässige, authentische Texte und Melodien zu beschaffen, den entscheidenden Grundstein. Erst nachdem er fast schon erblindet war, legte der Heilige 1133 sein Amt nieder. Stephan Harding, der am 28. März 1134 verstarb und in Cîteaux begraben liegt, wurde erst 1623 kanonisiert (am 26. Jänner wird heute kirchlicherseits seiner offiziell gedacht). Während Stephan Harding zumeist mit der Gottesmutter dargestellt wird, die ihm das schwarze Cingulum (Gürtel) überreicht, präsentiert in diesem Beispiel der benedizierende Heilige auf dem in seiner Linken gehaltenen Buch den sitzenden Jesusknaben, der das Kreuz als Hinweis auf seinen bevorstehenden Opfertod bereits in der Hand hält. Damit soll wohl auf die Jesusminne und die Passionsfrömmigkeit der Zisterzienser im Allgemeinen hingewiesen werden. Vielleicht schwingt hier auch die Erinnerung an das legendäre Berufungserlebnis des hl. Bernhard mit, dem das Christuskind in der Weihnachtsnacht erschien und im Heiligen den Entschluss rei-

fen ließ, ins Kloster zu gehen. Der malerische Vortrag ist wohl am ehesten dem retardierenden Stil jenes David Höss verwandt, der auch für Seitenaltarbilder der Schlierbacher Stiftskirche verantwortlich ist.

Lit.: Etlstorfer 1997, 18ff. - Bautz X (1995), Spalte 1374ff. - Schwaiger 1994, 456f. – Wimmer/Melzer 1988, 762 – Keller 1987, 529ff. - Braunfels 1976, 8, 403. – Oursel 1962 – Marilier 1961, 223 - Réau 1958, III/1, 458. – Mahn 1945 - Guignard 1878, 59ff.

### **Sterbeszene oder Vision eines Zisterziensers (Abt Gerhard?)**

Gabriel Meitinger-Umkreis (?), Anfang des 18. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 110,3 x 73,3 cm

Inv.Nr.151

Nach Schlierbacher Stiftstradition sei hier die Sterbeszene des seligen Gerhard, des zweitältesten Bruders des Bernhard von Clairvaux gemeint, der am 13. Juni 1138 in Clairvaux bei Troyes verstarb. Er wurde im Zuge einer militärischen Belagerung schwer verwundet und gefangen genommen. Nachdem er jedoch aus dem Kerker wieder wundersam entkommen war, trat Gerhard mit vier seiner Brüder 1112 in das strenge Reformkloster Cîteaux bei Dijon ein, dem Stammkloster des 1098 gestifteten Zisterzienserordens. Gerhard war einer der zwölf Mönche, mit denen sein Bruder Bernhard als Abt 1115 zur Gründung des Klosters Clairvaux ausgesandt wurde. Dort übte Gerhard schließlich das Amt des »*Cellerars*« aus. Wenn wir aber das Bild richtig lesen, erscheint über dem am Ruhebett befindlichen heiligen Mönch im Zisterzienserhabit und mit sichtbarem Nimbus, der seine Lektüre ob der Vision eben zu unterbrechen erscheint, an der Seite der lesenden weiblichen Gestalt (Maria ?) auch ein lesender bzw. betender Mönch in weißer Kukulie, identifizierbar mit dem hl. Bernhard. Beide coelesten Gestalten haben auf Wolkenbänken Platz genommen, die von Putti flankiert werden. Da jedoch Bernhard erst 1153, also 15 Jahre nach Gerhards Tod verschied, sind Bedenken gegenüber dieser Lesart angebracht. Dies gilt auch für den Identifizierungsversuch mit dem Abt und Klostergründer, dem um 1027 in der Champagne geborenen Robert von Molesme. Robert stammte aus einem Adelsgeschlecht, wurde 16jährig Benediktinermönch, später Prior von Moutier-la-Celle, 1060 Abt in St-Michel-Tonnerre. Er gründete 1075 die Abtei Molesme. Umstritten ist die Überlieferung, wonach er Molesme infolge innerer Schwierigkeiten verließ, um 1098 das Reformkloster Cîteaux zu stiften und dessen erster Abt zu werden, und Papst Urban II. ihn dann veranlasste zurückzukehren um auch Molesme zu reformieren. Aus Cîteaux sollten dann die Zisterzienser durch das Zutun Bernhards hervorgehen, weshalb auch Robert als einer der Väter des Zisterzienserordens gilt. Robert starb jedoch bereits 1111 in Molesme, also auch vor Bernhards Hinscheiden. Das vom Maler als nobles Nachtlager geschilderte Bett könnte demnach auch einen anderen Zisterzienser beherbergen, wenngleich auch hier eine Reihe von Zweifel bestehen bleiben: so etwa bei Stephan Harding, der zwar schon 1134 verstarb, aber als fast blind bei seinem Tod geschildert wird (was macht dann aber die Lektüre in seinen Händen für einen Sinn?). Oder sollte vielleicht Abt Gerhard, sechster Abt von Clairvaux, gemeint sein, der ob seiner Strenge der Rache eines erbitterten Mönchs zum Opfer fiel, der ihn 1177 im Zisterzienserkloster Igny (heute Igny-le-Jard, Dep. Marne) ermordete. Sein Kult wurde zwar erst 1702 anerkannt, doch gilt er als erster Märtyrer des Zisterzienserordens. Die stilistischen spätbarocken Spezifika der Malerei weisen in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts, die trotz par-

tieller Übermalungen evident sind. Somit wäre auch denkbar, dass dieses Gemälde des seligen Gerhard der späten Kultanererkennung seine Entstehung verdankt.

Lit.: Wimmer/Melzer 1988, s. 312ff.

### **Sterbeszene eines Zisterziensermönchs (Hl. Bernhard?)**

Oberösterreich, Mitte 17. Jhd.?

Öl auf Leinwand, 197 x 145 cm

Inv.Nr.348

Der Sterbende ist im Profil gegeben und führt eine letzte Unterredung mit einem links im Bild gegebenen stehenden Mönch in weißem Habit, der segnend dem Todkranken gegenübertritt. Davor wird eine kniende Mutter mit Kind sichtbar, die ihren Blick zum Kranken erhebt. Am linken Bildrand drängt sich ein Mann mit entblößtem Oberkörper (ein Bettler?) zum Sterbebett vor, während am Bildrand rechts eine stehende Magd eingeblendet ist. Obwohl in der Komposition noch den Traditionen der lokalen Malerei aus der Mitte des 17. Jahrhunderts verhaftet, weisen eine Reihe von malerischen Details wie etwa die an Meitingers inhomogenen Personalstil erinnernden Assistenzfiguren ebenso in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts hin.

### **Hl. Richard von Vaucelles**

Art des Josse de Momper, süddeutsch nach niederländischem Vorbild, 2. Drittel des 17. Jhdts. (?)

Öl auf Leinwand, 172 x 296 cm; mit Textkartusche rechts unten „*B. RICARDUS ::: S VALCELLENSIS A CONCILIO LATERANENSI SUB ALEXANDRO PAPA III CANONIZATIONE DIGNUS HABITUS, EIVSQ CORPVS ELEVARI AC POPULO AD PIAM VA (!) NERATIONEM EXPONI DEFINITUM EST; QUOD SOLEMNITER DE IN FACTUM EST ANNO 1170. 3 AT (?)... T TVNIT (?)*“

Inv.Nr.061

Der ursprünglich aus England gebürtige hl. Richard von Vaucelles wurde 1152 zum 2. Abt des vom hl. Bernhard von Clairvaux und dessen jüngstem Bruder Nivard gegründeten Zisterzienserklosters Vaucelles gewählt. Dieses Kloster Vaucelles liegt im Tal von Haut Escaut in der Nähe Cambrais im Norden Frankreichs und weist das größte Kapitelhaus Europas auf. Richards Biographen berichten, dass er ein vernünftiger und intelligenter Mann war, dessen Gesichtsausdruck jenen Frieden und jene Heiterkeit offenbarte, die in seinem Herzen vorherrschte. In seinem Umgang mit den Menschen war er stets freundlich und anspruchslos. Als Abt vereinigte er in vernünftiger Weise Strenge mit Milde und erhielt so im Kloster eine bewundernswerte Disziplin aufrecht. Unter seiner Regentschaft florierte das Kloster sowohl materiell als auch geistig. Richard von Vaucelles starb im Jahre 1160 (oder 1169. Sein Festtag wird am 28. Jänner begangen. (vgl. Bibliotheca Sanctorum, Band 11, 1 + 3, freundliche Mitteilung von Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko, Wien). In diesem großformatigen Gemälde des Hl. Ricardus erweist sich die Darstellung des Mönchs gleichsam als ein Fremdkörper dieser wildromantischen Felslandschaft, die ob ihres weltlandschaftsartigen Panoramablicks gleichsam als frühbarocker 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). Die Zähmung der Berge durch ihre künstlerische Domestizierung erweckt dabei den Eindruck von Freiheit und Raum. Bis weit zu dem am Horizont erkennbaren See (Meer?) erstreckt sich auch hier die Landschaft mit ihren bizarren, in drei Kulissen gestaffelten Felstürmen. Sie entspricht darin noch völlig dem Typus der bereits erwähnten Welt- oder Überschaullandschaft, auf der vom Gebirge bis in die Küstenebene die verschiedenen Oberflächenformen der Erde von einem hohen Betrachterstandpunkt aus geschildert werden. Joachim Painier war der erste flämische Künstler, in dessen Werk die Darstellung von Landschaftsräumen im Vordergrund stand - Albrecht Dürer nannte Patinir 1521 im Tagebuch seiner Reise in die Niederlande einen "*gut landschafft mahler*", und verwendete das Wort *Landschaft* für eine Gattung der Malerei dabei erstmals außerhalb Italiens.

Das qualitätvolle und zudem höchst originelle Landschaftsbild vermittelt so auch eine Vorstellung von der Genese der europäischen Landschaftsmalerei und ihrer Emanzipation von der reinen Kulisse für narrativ-figurative Inhalte. Es war in erster Linie die Sehnsucht nach der Ferne und der Reiz des Unbekannten, der die Menschen an der Wende zur Neuzeit ermutigte, auf Reisen zu gehen und die Welt zu entdecken. Getrieben von der Suche nach der idealen Landschaft begaben sich auch die Künstler des frühen 16. Jahrhunderts auf die Reise in den Süden, wobei die dabei meist notwendige Überquerung der Alpen einen nachhaltigen Eindruck hinterließ. Deutlich klingt die Tradition mittelalterlichen Naturverständnisses auch noch an den bizarren Felsformationen dieses Ricardus-Gemäldes an, in der die Natur organisch und nicht von Kräfteverhältnissen bestimmt wahrgenommen wurde. Der Berg galt überdies als Wucherung der Erde oder als eine ihrer 'hässlichen Warzen'. Möglicherweise kommt den bilddominierenden Felsen im Mittel- wie auch Hintergrund eine sinnbildhafte Funktion zu, denn schon in der Bibel standen Berge für die Apostel oder für Christus selbst. Als Vorbilder für diese großformatige Schlierbacher Komposition kommen etwa Josse de Momper (1564-1635) große Gebirgslandschaften in Frage, in denen sich ebenfalls die Berge wie Kulissen regelrecht ins Bild hineinschieben. Der Mönch in der weißen Kuckulle im Vordergrund scheint der für ihn angstbesetzten Welt der Berge zwar zu trotzen, sie untertan zu machen, vermag er freilich nicht. Nur noch schwache Züge des mittelalterlichen, religiös bestimmten Naturverständnisses klingen hier nach. Die Felsen verweisen trotzdem noch auf die Kräfte hin, die ihn hervorbrachten: je stärker sich ein Gebirge erhebt, desto größer müssen die Kräfte gewesen sein, die für seine Entstehung verantwortlich waren. Der Betrachter von heute bringt sich daher um den eigentlichen Genuss, wenn er etwa diese Ricardus-Landschaft nach dem Kriterium einer Naturnähe oder gar Naturwahrheit beurteilt. Der Grund: Bekanntlich ist damals kein Landschaftsbild vor der Natur gemalt worden, sondern wie der Maler und bedeutendste niederländische Künstlerbiograph Karel van Mander (1548-1606) bereits bemerkt, durch „*inwendige Einbildung*“ im Atelier. Die Grundlage dieser Landschaftsmalerei ist daher nicht das Naturgefühl, sondern die Fantasieentfaltung. Erst in den Werken der Maler der Zeit um 1600 vollzog sich allmählich der Übergang von den phantastischen Elementen der Gebirgs- und Weltlandschaften, wie sie für das 16. Jahrhundert so typisch waren, zu einer zukunftsweisenden, am tatsächlichen Abbild der Natur entwickelten Sichtweise. Genauigkeit und Realitätsnähe prägen nun weitgehend ihre Kompositionen. Den Malern des 16. und 17. Jahrhunderts war eine Malerei, die sich ausschließlich mit den Problemen der Farbe, des Lichts und der Form beschäftigte, fremd. Das Prinzip "L'art pour l'art" sollte erst ab dem 19. Jahrhundert umfassende Bedeutung gewinnen.

## I.2 Gründungs- und Hausgeschichte

### **Bildnis des Schlierbacher Klosterstifters Eberhard V. von Wallsee**

Deutsch, zweite Hälfte 17. Jhdts.?

Öl auf Leinwand, 248 x 169 cm; am oberen Bildrand Kartusche mit Inschrift „*EBERHARDVS A WALSEE FUNDATOR HVIVS CONOBIJ ANNO DOMINI 1355*“

Inv.Nr.002

Das in spätmanieristischer Manier bzw. wohl in retrospektiver Absicht konzipierte Gemälde präsentiert laut obiger Inschrift den Gründer des Stiftes Schlierbach, Eberhard V. aus dem Geschlecht jener Wallseer, die im Gefolge der Habsburger (unter Herzog Albrecht I.) aus Schwaben nach Österreich gekommen waren und die Hauptmannschaft und das Landrichteramt ob der Enns seit 1288 in fast ununterbrochener Folge innehatten. Eberhard ist in schwarzem Harnisch und mit Degen gegeben, wie wir sie etwa auch aus Porträts des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts kennen und trägt einen schwarzen Helm mit schwarz-weißer Straußenfedernzier. Das Modell in den Händen soll wohl noch die mittelalterliche Anlage seiner Burg Schlierbach darstellen und weist neben einem kubusartigen Baukörper zwei einfache Dachreiter(?) sowie einen durchfensterten Kapellenturm mit barockem Zwiebdach auf. Im Hintergrund rechts unten ist bereits die Darstellung der barocken Anlage mit Abteiturm und Stiftskirche inmitten der Anlage zu sehen, wobei hier jedoch perspektivisches Unvermögen und malerische Vergrößerungen einen ausgeprägt provinziellen Duktus aufweisen. Damit wird suggeriert, es handle sich dabei um eine erheblich spätere Zutat, was jedoch auch bei den erheblichen malerischen Defiziten an den weniger prominenten Partien der Hauptfigur wiederum in Frage zu stellen ist. Daraus resultiert die Schwierigkeit der Datierung, die meines Erachtens noch in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts reichen könnte. Einfacher gestaltet sich hingegen die Auseinandersetzung mit dem Dargestellten selbst: Eberhard von Wallsee aus dem Geschlecht der Wal(l)seer. Dieses österreichische Ministerialengeschlecht spaltete sich in der Folge in vier Linien, die im bereits im 14. und 15. Jahrhundert wieder ausstarben: Die Grazer Linie 1359, die Linzer Linie 1399, die Drosendorfer Linie 1405 und schließlich auch die Ennser Linie 1483. Eberhard V. erblickte nach 1290 als Sohn von Eberhard IV. von Wallsee und seiner Gattin, Maria von Kuenring, als ältestes von drei Kindern das Licht der Welt. Seine Schwestern waren Dorothea, die noch als Kind 1303 mit Jans von Kapellen verlobt und 1313 mit ihm vermählt wurde sowie Kunigunde, die später die Gattin Reinprechts II. von Eberdorf wurde. Eberhard V. war in erster Ehe mit Elsbeth von Gutrat verheiratet, beim Tod seines Vaters am 10. Oktober 1325 ist bereits eine andere Frau an seiner Seite, denn bereits 1321 wird Anna von Losenstein als seine Gattin genannt. Beide werden denn auch in der Schlierbacher Stiftungsurkunde von 1355 genannt. Als Klostergründer betätigte sich dieser Eberhard V. von Wallsee schon früher: So gründete er mit dem Erbe seiner ersten Gattin in Säusenstein an der Donau mit Mönchen aus der Zisterzienserabtei Zwettl 1334 ein Zisterzienserkloster (Vallis Dei – Gottestal). Eberhard V. von Wallsee verstarb am 21. April 1371, sein spätgotischer Grabstein findet sich in Säusenstein.

Lit.: Keplinger 2004, S. 74f. u. 170f. - Rumpler 2002, S. 13. - Hruza 1995 – Zeller 1920, S. 38f. - Doblinger 1906

### **Madonna mit Jesuskind vor kniendem Klosterstifter Eberhard V. von Wallsee und Assistenzengel**

Monogrammiert und datiert A. I. f. 1797 (wohl Andreas Imler)

Öl auf Leinwand 125,3 x 123,4 cm, links unten monogrammiert

Inv.Nr.003

Das Monogramm links unten („A I“) steht wahrscheinlich für den Maler und Zeichner Andreas Imler, von dem sich in den Sammlungen des Stiftes Schlierbach auch eine 1776 datierte Stiftsdarstellung erhalten hat, die in den Rocaille-Kartuschen an den jeweiligen Ecken die Herrschaften Hochhaus und Messenbach in Vorchdorf sowie Grueb (Mühlgrub) wiedergibt (vgl. Inv.Nr.372). Bei der jüngst erfolgten Restaurierung des monumentalen Ölbildes wurde unter diesem Monogramm die alte Signatur palimpsestartig sichtbar, die breiter konzipiert war, ergänzt um den Hinweis „pictor“. Beide Arbeiten dürften somit erst von Abt Konstantin Frischauf (1772-1803) in Auftrag gegeben worden sein. Die Monumentalität des Sujets ist wohl als der einzige Tribut an die Tradition der spätmittelalterlichen Stifterbilder zu verstehen. In der stilistischen Ausformulierung wird jedwede retardierende (in diesem Fall: gotisierende) Stilsprache gemieden, in der sich zugleich auch die Beziehungslosigkeit der josephinischen Epoche zum mittelalterlichen Erbe artikuliert. Die spätbarocke Manier ist sowohl im Kolorit wie auch in der Figurenmodellierung sichtbar, die zudem an die Nachfolger eines Martin Johann Schmidt (etwa die Dynastie der Maler Hitzenthaler) erinnert. Die Madonna sitzt mit ausschwingendem Mantel und dem Jesuskind dem von einem stehenden Engel assistierten Stifter Eberhard V. von Wallsee gegenüber, der kniend dem Jesuskind als Zeichen des Gelöbnisses („*Handschlag*“) die Hand reicht. Die Gattin Eberhards, Anna von Losenstein (zum Zeitpunkt der Gründung bereits Eberhards zweite Gemahlin) blieb hingegen unberücksichtigt, auch wenn von ihr in der Einleitung der am 22. Februar 1355 ausgestellten Stiftungsurkunde noch ausdrücklich die Rede ist. Darin heißt es „*Ich Eberhard von Wallsee, zu diesen Zeiten Hauptmann ob der Enns, ich Anna, seine Hausfrau, und alle unsere Erben und Nachkommen machen mit diesem Brief öffentlich...*“ (Anna von Losenstein dürfte jedoch bald nach 1355 verstorben sein). In dieser recht einsilbig ausformulierten Gelöbnisszene auf einer Waldlichtung ist im Hintergrund die alte Burg Schlierbach eingeblendet, die Eberhard V. von Wallsee genauso gehörte wie die benachbarte Burg Altpernstein. Die Darstellung der Burg Schlierbach wurde hier freilich ohne Rückbindung an historische Bildquellen ausformuliert (im Typus erinnert sie vielmehr an die herrschaftlichen Schlösser des 17. Jahrhunderts).

Lit.: Keplinger 1998, S. 7. – Zeller 1920, S. 47f. - Garzarolli von Thurnlackh 1919, passim (hier wird irrtümlich Anna von Losenstein als dritte Gemahlin genannt, die jedoch eine Pettauerin namens Floringa gewesen sein dürfte).

### **Porträt eines Mannes mit Halskrause (Kaiser Ferdinand II. ?)**

Deutsch, 1. Hälfte 17. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 110 x 95 cm

Inv.Nr.416

Die Identität des hier im Porträt verewigten Mannes, der heute an prominenter Stelle in der Stiftsbibliothek Schlierbach präsentiert wird, konnte bis dato nicht eindeutig geklärt werden. Habitus und Tracht verweisen jedoch deutlich in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das Porträt zeigt einen reiferen Mann mit leicht hochgezwickelten Oberlippenbart und Kinnbart, er



trägt einen dunklen Hut und ebensolchen Wams mit weißer Spitzen-Halskrause. Zudem trägt er die Ordenscollane vom Orden des Goldenen Vlieses. Darin entspricht er vor allem der Habsburger-Ikonographie des frühen 17. Jahrhunderts. Die Züge des Mannes entsprechen dabei am ehesten den überlieferten Kupferstichen von Kaiser Ferdinand II., der am 9. Juli 1578 in Graz das Licht der Welt erblickte und von 1619 bis zu seinem Tod am 15. Februar 1637 in Wien als römisch-deutscher Kaiser die Geschicke dieses Imperiums leitete. Er sollte auch in der Wiederbesiedelung des Stiftes Schlierbach eine erhebliche Rolle spielen. Abt Anton Wolfradt vom Stift Kremsmünster hatte sich 1619 an ihn gewandt, er möge die Angliederung Schlierbachs an Kremsmünster gestatten, zumal Abt Wolfradt bereits am 25. Mai 1609 vom Erzherzog und nachmaligen Kaiser Matthias als Verwalter Schlierbachs eingesetzt wurde. In dieser Zeit trat der umtriebige Kremsmünsterer Abt und späterer Wiener Fürstbischof (ab 1631) für den Erhalt des Stiftes Schlierbach aktiv ein. Er ließ die schadhafte Gebäude ausbessern und machte Schlierbach auch wieder schuldenfrei (der Schuldenstand betrug 6.000 fl.). Doch der Generalabt des Zisterzienserordens, Nikolaus II. Boucherat von Cîteaux (1604-1625) hatte schon 1616 anlässlich seines Österreich-Aufenthaltes dem Reiner Abt Matthias Gülger (1605-1628) den schriftlichen Befehl erteilt, das dem Zisterzienserorden zwischenzeitlich entfremdete Kloster Schlierbach wieder dem Orden zuzuführen. Die Entscheidung lag damaligen Rechtsgepflogenheiten zufolge jedoch beim Kaiser selbst: Ferdinand II. entschloss sich schließlich zur Wahrung der Zisterzienser-Ordensrechte, wobei die freundschaftliche Verbindung dieses gebürtigen Grazer Habsburgers mit dem Abt Gülger von Rein wohl diese Entscheidung zugunsten der Zisterzienser begünstigt haben dürfte, wie Keplinger vermutet. Es darf in diesem Zusammenhang freilich auch daran erinnert werden, dass auch Abt Wolfradts seelsorgliche Anfänge in die Steiermark bzw. in den Zisterzienserorden reichen: Der gebürtige Kölner Wolfradt, Sohn eines Schneiders, Jesuitenschüler und Student am Collegium Germanicum in Rom von 1599-1601, trat 1601 in den Zisterzienserorden ein, war Novize in Clairvaux und legte 1604 die feierliche Profess in Heiligenkreuz bei Wien ab. Im Jahr 1608 betätigte sich Wolfradt als theologischer Lehrer im Zisterzienserstift Rein bei Graz und versah seit 1609 gleichzeitig das Stiftspfarramt Gratwein. 1612 wird er Abt von Wilhering, aber schon Jahr 1613 setzte Kaiser Matthias Abt Wolfradt nach dem Tod Alexander a Lacu's als Administrator des Benediktinerstiftes Kremsmünster ein, wo er am 15. Dezember 1613 - nachdem Papst Paul V. und der Generalabt von Cîteaux ihre Zustimmung zum Übertritt in den Benediktinerorden gegeben hatten - zum Abt geweiht wurde. Möglicherweise hatte Kaiser Ferdinand II. Wolfradts Begabung in Finanz- und Verwaltungsangelegenheiten bereits zu diesem Zeitpunkt mehr zu schätzen gewusst als nur seine monastischen Führungsqualitäten, denn er ernannte ihn 1620, also im Jahr der Schlierbacher Wiederbesiedelung, zu seinem Rat und berief ihn 1623 zum Präsidenten der Hofkammer. Laut stilistischem Befund dürfte das Bildnis aus dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts stammen und nach einem älteren Kupferstich entstanden sein. Möglicherweise entstand es in der Absicht, den neuerlichen „Fundatores“ von Schlierbach nachträglich ein bildhaftes Denkmal zu setzen, vielleicht anlässlich des 300 jährigen Bestehen der Abtei 1655.

Lit.: Keplinger 1998, S. 11. – Zeller 1920, S.119f. – Franzl 1988 - Sturmberger 1957 - Hopf 1891ff.

### I.3 Äbte und Persönlichkeiten des Stiftes Schlierbach

#### **Porträt Abt Wolfgang Sommer** (mit Schlierbacher Wappenpedum)

(1. Abt des Stiftes Schlierbach: 1620 bzw. 1621-1625)

Oberösterreich, 2. Drittel des 17. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 118 x 97 cm; mit Bildlegende auf Schriftrolle: „*PRIMVS ABBAS AdmRdus D. WOLFFGANGVS Sommer Styrys, prope Stantz natus Professus de Runa, ibidemq multo ante tempore Prior rexit annus 5*“

Inv.Nr.006

Die Herkunft des um 1585 geborenen ersten Schlierbacher Abtes Wolfgang Sommer ist noch nicht gänzlich geklärt. Laut Reiner Totenbuch wurde er in der steirischen Pfarre Gratwein geboren, die 1607 in den Besitz des Zisterzienserstiftes Rein gelangte. Nach dieser Quelle habe er auch im selben Jahr (1607) die Profess abgelegt. Schlierbacher Tradition zufolge habe er jedoch in Stainz (die Bildlegende nennt einen Ort nahe Stantz?) das Licht der Welt erblickt. Unbestritten hingegen ist die Tatsache, dass mit Wolfgang Sommer „*Mariensaale im Kremstale*“, so der alte Ordensname von Schlierbach, die Chance eines Neubeginns erhielt. Zwischen dem Wirken der letzten und nur mehr probeweise bestimmten Äbtissin Margareta Fridtbergerin im Zisterzienserinnenkloster Schlierbach (1554-1556) und der Umwidmung in ein Zisterzienserstift (seit 1620) sollten freilich knapp sechseinhalb Jahrzehnte vergehen, in denen das Kloster unter fremder Herrschaft stand.

Die Gefahr, dass Schlierbach in dieser Zeit an weltliche Besitzer übergehen könnte, wehrten die Habsburger als katholische Dynastie ab, weil sie den Verkauf von verwaisten Kirchengütern an den finanzkräftigen protestantischen Adel grundsätzlich nicht gestatteten. Seit Kaiser Maximilian II. wurden überdies die Äbte vom Landesfürsten, also vom Kaiser und dem von ihm gegründeten Klosterrat eingesetzt. Da aber die Administratoren in diesen „*64 Jahren des klösterlichen Interregnums*“ Äbte den benachbarten Stiften wie Kremsmünster, Gleink, Garsten, Lambach und Wilhering entstammten, erwachsen Schlierbach von dieser Seite unübersehbare Begehrlichkeiten. Kaiser Matthias hat 1609 die beiden Kremsmünsterer Äbte Alexander a Lacu (1550-1613) sowie Anton Wolfradt (1581-1639) zu Verwaltern von Schlierbach bestimmt. In solchen Aufgaben galten ja beide Herren bereits als überaus versiert und erfahren: Abt Alexander, der ursprünglich als Abt dem Stift Wilhering (1587-1600) vorstand und über Garsten nach Kremsmünster kam (1600-1613), agierte unter anderem auch als Administrator in den Stiften Schlägl, Engelszell und Gleink. Abt Anton Wolfradt wurde 1612 zum Abt von Wilhering bestellt, um bereits 1613 die Nachfolge Alexander a Lacu's in Kremsmünster anzutreten (1613-1639). Den Wendepunkt lieferte schließlich die Österreich-Visite des Zisterzienser-Generalabtes Nikolaus II. Boucherat von Cîteaux im März 1616, bei der er sich nicht nur ein Bild über die problematische Situation einzelner Zisterzienserstifte in Österreich machte, sondern sich auch energisch für die Rückführung der dem Orden entfremdeten Klöster aussprach. Einen diesbezüglichen Befehl erteilte er am 28. April 1616 dem Abt des Stiftes Rein, Matthias Gülger, der zu diesem Zeitpunkt Generalvikar über Österreich ob und unter der Enns, Steiermark, Kärnten, Krain und Tirol war. Abt Nikolaus II. hat wohl anlässlich seines Kremsmünster-Besuchs mit Abt Anton Wolfradt über diese Causa beraten, der sich Schlierbach einzuverleiben suchte, wie dies auch aus seiner an Kaiser Ferdinand II. gerichteten Bittschrift von 1619 deutlich hervorgeht.

Letztlich hat sich aber der Kaiser doch zugunsten der Zisterzienser entschieden und mit mündlichem Bescheid („*vivo vocis oraculo*“) das Kloster Schlierbach wieder dem Zisterzienserorden zugesprochen. Der Reiner Abt Matthias Gülger, ehemaliger Prior von Heiligenkreuz und ehemaliger Abt des Neuklosters in Wiener Neustadt, damals Generalvikar des Zisterzienserordens in Österreich, entschied sich jedoch nun bei der Neubesiedelung für Mönche. Er entsandte daher den langjährigen Prior des Stiftes Rein, Wolfgang Sommer, als künftigen Schlierbacher Abt in Begleitung des Reiner Professoren Jakob Wagenpaur und des Zwettler Professoren Georg Seyrl ins Kremstal, wo sie am 9. Mai 1620 ankamen. Das diesbezügliche landesfürstliche Schreiben, das Kaiser Ferdinand II. an den Statthalter im Land ob der Enns, Graf Adam von Herberstorff, sandte und in dem die Umwidmung des Frauenklosters in ein „*Mannskloster*“ bzw. die Bestellung von „*Frater Wolfgang Summer*“ bestätigt wurde, ist hingegen erst mit 16. April 1621 datiert. Abt Wolfgang dürfte zu diesem Zeitpunkt ein überaus ärmliches Stift vorgefunden haben, von den vorherigen Administratoren nur notdürftig instand gehalten. Zudem blieb das Verhältnis zu Kremsmünster unter Abt Anton gespannt, der sich noch immer als Herr von Schlierbach fühlte und P. Wolfgang, wie er ihn titulierte, eine Reihe von Anordnungen übermittelte, an die er sich zu halten habe. Die eigentlich Installation des designierten Abtes Wolfgang Sommer erfolgte erst im Juli des Jahres 1621 (nach Zeller wohl der 12. Juli 1621). Bei der festlichen Installation, bei der in den Ausgabenlisten auch „*Aufwarter*“, „*Trometer*“ (Trompeter), „*Laggayen*“ (Lakaaien), Vorreiter, Reitknechte, Schneider, „*Kuchlmeister*“ und Kellner aufgeboten wurden, assistierten Abt Anton Wolfradt vom Stift Kremsmünster und Abt Georg Grüll vom Stift Wilhering (1614-1638).

Kontinuierlich gelang es Abt Wolfgang Sommer, nicht nur seine Position, sondern auch das Stift selbst zu konsolidieren. So wurden für die Kirche drei Altäre sowie eine Bestuhlung angeschafft. Inwieweit diese neu waren, lässt sich nicht belegen, wahrscheinlich stammten die Altarblätter von Georg Scheible, der 1619 auch vier Altarblätter für das Stift Kremsmünster schuf und der sich am 16. März 1626 aus Baumgartenberg beim Schlierbacher Hofrichter darüber beschwerte, dass der Tischler mit seiner Arbeit am Altar noch nicht fertig sei. Möglicherweise stammt dieser Altarbildauftrag noch vom Schlierbacher Administrator, dem Kremsmünsterer Abt Anton Wolfradt, der ganz sicher die Verbindung zu Schlierbach herstellte. Bald nahm der Abt auch eine Reihe von Dienstboten auf - wie etwa einen Hofkoch, Mundkoch und Fleischhacker, Weingartenhofmeister, Hoffischer, Stallknecht, Hofrichter, eine Wäscherin und ein „*Kuchlmensch*“. Seelsorglich setzte er ebenfalls neue Akzente: so tauschte er in den Schlierbacher Pfarren Kirchdorf und Wartberg die Weltpriester durch Ordenspriester aus, die er freilich noch aus anderen Zisterzienserklöstern (Zwettl und dem fränkischen Bildhausen) beziehen musste, da der eigene Konvent dafür noch zu klein war. Als Kaiser Ferdinand II. am Weg zum Reichstag nach Regensburg im November 1622 für drei Tage im Stift Kremsmünster weilte, dürfte wohl, so bereits Zellers Annahme, auch der neue Schlierbacher Abt seine Aufwartung gemacht haben. Am 5. April 1623 wird die Anwesenheit des Weihbischofs in Schlierbach in den Chroniken vermerkt, der sich – so wie die im gleichen Jahr erschienenen Linzer Kommissäre - einen Eindruck über die Neubesiedelung durch das Stift Rein und den gegenreformatorischen Elan verschafft haben dürften.

Als Abt Wolfgang Sommer am 30. Juli 1625 nach kurzer „*Leibesschwachheit*“ nach nur rund fünf Jahren Regentschaft in Schlierbach verstarb (er dürfte zu diesem Zeitpunkt, wie Zeller mutmaßt, rund 40 Jahre gewesen sein), war der seelsorgliche Aufbau im oberen Kremstal erst angelaufen. Das Begräbnis fand am Sonntag den 3. August 1625 statt und dürfte gemessen an den dafür überlieferten Ausgaben auch vergleichsweise bescheiden ausgefallen sein. Beigesetzt wurde er vor dem Hochaltar, wo in der Folge dann auch die Gruft angelegt

wurde. Das posthume Porträt des Abtes mit dem hagerem Kopf, dem erst Kinn- und Oberlippenbart die eigentliche Kontur zu verleihen scheinen, ist ins letzte Viertel des 17. Jahrhunderts zu datieren. Es steht offensichtlich in einem engen Zusammenhang mit dem Porträt des Abtes Benedikt Rieger (1679-1695), wie die auffallenden formalen Übereinstimmungen in der Komposition wie auch in den Details (etwa der ähnliche Gesichtstypus und die Akanthus-Krümme) belegen. Im Zentrum der Krümme ist bereits das Stiftswappen mit dem roten Kreuz auf schwarzem Grund zu sehen, um das der silberne Buchstabe geschlungen ist. Dieses Stiftswappen taucht freilich erstmals unter Abt Johannes Franziskus Keller (1627-1644) in dieser Ausprägung auf, womit der Post-mortem-Charakter des Porträts zusätzlich unterstrichen wird. Hier dürfte daher der Wunsch nach historischer Vervollständigung der Äbtereihe den eigentlichen Anlass für das fiktive Porträt geliefert haben, denn zur gleichen Zeit konnte man in vielen anderen benachbarten Stiften bereits neben den Herrscherreihen auch stolz auf eigene Äbteserien verweisen. Die Serie war wohl auch in Hinblick auf die bauliche Erweiterung des Stiftes unter Abt Benedikt Rieger, die er energisch betrieb und die neben der Stiftskirche (ab 1679) und dem neuen Kirchturm auch den Konventtrakt südlich der Kirche umfasste, vervollständigt worden. Der etwas indifferente Pinselduktus und die schematische Modellierung der Physiognomie erklären sich wohl am ehesten aus der Unkenntnis von Sommers Erscheinungsbild zum Entstehungszeitpunkt dieses Abtbildnisses. Es greift im Grunde auf einen tradierten Typus des frühen 17. Jahrhunderts zurück, in dem geistliche Attribute in den Hintergrund traten und als Demonstration weltlicher Macht anstelle der Inschriftenkartusche zumeist ein Bauplan aufgerollt wurde (wie etwa ein Porträt des Vorauer Propstes Daniel Gundau von 1649 zeigt). Das Gemälde Sommers rahmt ein geöffneter blau-samtener Vorhang, der lediglich den Blick auf eine aus dem Dunkel hervortretende Säulenbasis lenkt. Vorne links unten befindet sich das herzförmig gerahmte Wappen des Abtes. Es zeigt rechts auf der diagonal geteilten Wappenfläche auf rotem Grund einen achtzackigen Stern (Sonne? – als sprechendes Symbol für den Sommer?), während auf der linken Hälfte drei nebeneinander aufgereihe dreizackige Blumenkelche (Tulpen) nach unten zeigen.

Lit.: Keplinger 1998, S. 10. - Etlstorfer 1997, S. 28ff. - Keplinger 1979, S. 10ff. - ÖKT XLIII (1977), S. 115.- Rauscher 1970, S. 8. - Zeller 1920, S. 133f.

### **Porträt P. Matthias Kulbmayr (Kulmayr, Culmayr)**

(1. Professe von Schlierbach 1623-1688)

Oberösterreich, letztes Drittel des 17. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 70 x 56,7 cm, rückseitiger Zettel: „*P. Matthias Kulbmayr aus Graz, Einkleidung 29. 7. 1622 Profess 11. 7. 1623. Gest. 1688. I. Professe von Schlierbach.*“

Inv.Nr.007

Der aus Graz stammende Matthias Kulbmayr (Kulmayr, Culmayr) war 1620 mit den ersten drei Zisterziensern nach Schlierbach gekommen und trat am 29. Juli 1622 als erster Novize im Stift Schlierbach ein. Am 11. Juli 1623 legte er als Fr. Matthias die Gelübde als erster Schlierbacher Profess ab. In seinen 65 Professjahren erlebte er nicht nur die Regentschaft von fünf Äbten, sondern auch den Abriss des alten Klosters bzw. den barocken Neubau von Klosterkirche und Klostergebäude. Vom November 1644 bis Februar 1645 wurde er als Senior des Stiftes von der Landeshauptmannschaft zum wirtschaftlichen Leiter des Klosters bestellt. Diese Bestellung erfolgte vor dem Hintergrund des aufgeflammten Paternitätsstreits, der die Interimszeit zwischen dem Ableben von Abt Johannes Franziskus Keller (31. Oktober

1644) und der Wahl des Schlierbacher Abt Balthasar Rauch (29. Jänner 1645) überschattete. Kulbmayr verstarb 1688.

Lit.: Zeller 1920, S. 17ff.

**Porträt Abt Johannes Franziskus Keller** (mit Gebetbuch und Rosenkranz)

(2. Abt: 1627-1644)

Oberösterreich, 2. Drittel des 17. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 118 x 98 cm; unterhalb des blau-weißen Wappens. AETATIS SVAE (Altersangabe fehlt jedoch)

Inv.Nr.008

Der Wahl des gebürtigen Grazers Johannes Franziskus Keller zum 2. Schlierbacher Abt ging ein diplomatisches Feilschen zwischen dem Abt von Rein und Schlierbacher Professoren voraus. So hatte der damalige Generalvikar des Zisterzienserordens in Österreich, Abt Matthias Gülger von Rein, nach dem Tod Wolfgang Sommers sieben Kandidaten für die Wahl vorgeschlagen, für die sich die Schlierbacher Brüder nicht erwärmen konnten. Diese hatten ihrerseits den damaligen Kämmerer von Rein, P. Johannes Franciscus Keller, als achten Kandidaten mit der Begründung vorgeschlagen, dass das arme Kloster Schlierbach vor allem eines guten Hauswirts bedürfe. Da mache es auch nicht viel aus, dass er nicht viel studiert hätte, so der vorauseilende Legitimierungsversuch ihres Vorschlags. Vorsichtshalber boten sie als Kompromisskandidaten P. Marcus Codriacus (gest. 1656 in Rein) an, der innerhalb und außerhalb des Klosters Schlierbach bekannt sei. Die Taktik ging trotz ursprünglich abwartender bzw. ablehnender Haltung des Generalvikars auf: Am ersten Oktober stellte er dem Konvent die Urkunde aus, in der er Herrn Joannes Franciscus Keller dem Kloster der „hl. Maria unter der Sonne“ kraft seiner Paternitäts- und Ordensgewalt zum Abt bestimmte. Abweichend vom ursprünglichen Klosternamen „*Frauensaal*“ taucht hier erstmals der Name „Maria unter der Sonne“ - (lat. „*Maria sub sole*“) auf. Die Entscheidung erwies sich als richtig, denn Abt Joannes Franciscus wusste Schlierbach wirtschaftlich zu stärken. Dabei ließ er auch die seelsorglichen Aufgaben des Klosters nicht außer Acht: So nahm er insgesamt sechs Novizen in Schlierbach auf, von denen er den meisten auch ein Studium ermöglichte (bei den Linzer Jesuiten). Davon waren freilich nur zwei Österreicher wie etwa der Ottensheimer Edmund Renner, der 1634 die Gelübde ablegte und über viele Jahre im Kloster die Aufgabe eines Musikdirektors bekleidete und auch den Ruf eines „*Poeta laureatus*“ genoss. Unter den vier ausländischen Novizen findet sich ein Franke aus Fladungen (P. Bernhard Heim), ein Schlesier (P. Urban Fechner) sowie zwei Bayern: P. Johannes Fürstenberger und der für die Frühgeschichte des Zisterzienserstiftes Schlierbach so bedeutende Historiker P. Franz Wirn, der in Wasserburg am Inn zur Welt kam und 1641 seine Gelübde ablegte. Wirn verfasste zudem auch liturgische Bücher (Graduale) und zierlich geschmückte Namenstagsadressen.

Abt Kellers vorrangige Sorge galt auch der Stiftskirche, für die er nicht nur eine Orgel, ein Positiv, eine Glocke für den Turm und neue Vasa sacra (darunter Monstranz und Ziborium) anschaffen ließ, sondern auch einen Choraltar in Auftrag gab, über dessen ausführende Künstler, Aussehen und Verblieb freilich nichts bekannt ist. Dies gilt auch für seine Bautätigkeit innerhalb des alten Klosterkomplexes, wie etwa dem Bau einer oberen und unteren Sakristei, die nach Zeller an der Ostseite der Kirche vermutet wird, eines Kapitelszimmers, Refektoriums (um 1640), eines Saales und eines Marstalles. So manches Projekt, das sein am 30.

Juli 1625 verstorbene Amtsvorgänger initiierte, wird wohl Abt Johann Franz fortgesetzt bzw. vollendet haben. So waren einige der von Abt Wolfgang beauftragten Altäre noch unfertig, wie wir aus dem bereits erwähnten Schreiben des Malers Georg Scheible aus Baumgartenberg wissen. Sein zweiter und dritter Nachfolger hatten bei ihren gründlich durchgeführten Barockisierungsprojekten diese baulichen Spuren Abt Kellers ausgelöscht, vielleicht so manche Grundmauer in Neubauten verschwinden lassen. Damit ist auch dieser Schlierbacher Abt als charakteristischer Vertreter der ersten Generation der Barockprälaten zu nennen. Die anfänglich heikle wirtschaftliche Lage setzt ihm jedoch enge Grenzen. Darin ist wohl ein Grund zu sehen, dass die erste Schlierbacher Barockisierung gegenüber den anderen Stiften im Land ob der Enns mit deutlicher Verspätung einsetzte. Der Wilheringer Abt Georg Grill begann etwa 1619 mit der baulichen Erneuerung des Zisterzienserstiftes Wilhering, in Baumgartenberg wurde beispielsweise 1620 mit dem Neubau des Klosters im Süden und im Westen der Kirche begonnen. In Kremsmünster taucht seit 1622 in den Kammerraitungen unter anderem der Name des Poliers des Linzer Baumeisters Martin Spaz, Martino Charlono, auf, in Schlägl errichtete der Salzburger Bildschnitzer Hans Waldburger 1624 den im Bauernkrieg 1626 wieder zerstörten Hochaltar der Stiftskirche. Mit diesen ehrgeizigen Plänen konnte freilich Abt Keller in den 20er Jahren ob der drückenden finanziellen Last noch nicht mithalten – ein Schicksal, das Schlierbach zu diesem Zeitpunkt auch mit dem durch das Passauer Kriegsvolk in Bedrängnis geratene Schwesternstift Engelszell oder dem tief verschuldeten Benediktinerstift Gleink teilte.

Zu Abt Kellers noch heute sichtbaren wirtschaftlichen Leistungen zählt der Bau des Meierhofes, auf dem noch heute eine Marmortafel an den Erbauer erinnert („*D.D: Joann. Franc. Keller Abb. Schlierb. Hanc villam fieri curavit 1637*“). Zu seinem besonderen Verdienst zählt auch der Erwerb von Untertanen, wobei den bedeutendste Zugewinn der Kauf des Pappen'schen Herrschaftsanteils im Jahre 1636 darstellt. (Darunter versteht man die aus der Pollheim'schen Herrschaft Parz bei Grieskirchen kommenden Gülden und Untertanen, die das Kloster Schlierbach in der Folge als „*Grieskirchner Amt*“ - und Wirn als die „*schwarzen Grieskirchner Bauern*“ bezeichnete). Dafür musste Abt Johann Franz 8300 fl. bezahlen. Doch damit konnte dieser Abt, der als erster Schlierbacher Abt seit 1632 den Tagungen des Landtages als Mitglied des Prälatenstandes beiwohnte, seinen klösterlichen Untertanenbesitz um 40 ½ Feuerstätten vermehren. Mit dem Mutterstift Rein geriet Abt Johann Franz Keller immer wieder in kleinere Konflikte, die sich vorwiegend an Finanzierungsfragen entzündet haben dürften. Zum einen plagte Abt Keller eine Schuldenlast, die Schlierbach an die zwei früheren Reiner Äbte noch nicht abgezahlt hatte. Zum anderen hatten die Schlierbacher anlässlich der Abtsinstallation 1627 das Stift Rein um finanzielle Unterstützung ersucht.

Abt Johannes Franz Keller führte das heute noch gültige Schlierbacher Stiftswappen ein, das ein rotes Kreuz auf schwarzem Grund vorstellt, um das der silberne Buchstabe S geschlungen ist. Er starb am 31. Oktober 1644 auf einer Reise im Stift Heiligenkreuz, wo er auch begraben wurde und noch heute ein Marmorepitaph an ihn erinnert „*Mortis iter ad s. crucem in se suscipiens admodum reverendus dns Joannes Franciscus, Abbas Schlierbacensis, monasterii sui XVII. annis propagator egregius, sub hoc tumulo quiescit a laboribus suis. Obiit anno MDCXLIII, XXXI. Octobris*“ (=Die Todesreise auf sich nehmend, ruht in diesem Grabe von seinen Mühen aus der hochwürdigste Herr Johannes Franciscus, Abt von Schlierbach, ein ausgezeichnete Beförderer seines Klosters. Er starb im Jahre 1644 am 31. Oktober). Obgleich schon bei der Visitation von 1641 die Vermehrung des Personalstandes in Schlierbach urgiert wird, zählte das Stift bei seinem Tode lediglich neun Professoren. Abt Johann Franz Keller wurde auch in Schlierbach ein Monument - Kenotaph - errichtet, das beim Neu-

bau des Klosters in der Südostecke des Kreuzganges wieder Aufstellung fand und neben dem Marmorrelief der Himmelfahrt Marien folgende Inschrift aufweist: „*Conscendit Regina polum sponso duce fido. Ipsa velit servo credo parare locum. D.O.M. Reverendissimus Dominus D. Joannes Franciscus Keller huius Monasterii Divae Virginis Mariae in Aulo vulgo Schlierbach Abbas II. Vivendo moriens et moriendo vivens sibi posuit. E vivis cessit anno MDCXXXIV. Laudabiliter rexit annos XVI menses XI dies XVI Cui Deus misericorditer pro temporali immortalem tribuat vitam*» (Es stieg zum Himmel auf die Königin, geführt von ihrem treuen Bräutigam. Sie selbst möchte wohl ihrem Diener einen Platz bereiten, so glaube ich, o Herr. Der hochwürdigste Herr Johann Franz Keller, dieses Klosters Mariensaal vulgo Schlierbach zweiter Abt, hat sich dieses Grabmal gesetzt, sterbend durch das Leben, lebend durch das Sterben... Möge Gott ihm barmherzig für das irdische Leben das ewige schenken.) Die künstlerische Problematik dieses Abtporträts, das wie jenes von Abt Wolfgang Sommer und Balthasar Rauch erst nach deren Tod entstanden sein dürften, wurde bereits skizziert. Aus der vagen Vorstellung von der jeweiligen spezifische Physiognomik weicht der Maler auch hier in eine unverfängliche, verallgemeinernde Typisierung aus: Abt Johann Franz Keller, der uns unter einem rahmenden Vorhangmotiv als Kniestück begegnet, wendet sein Haupt in Dreiviertelansicht dem Betrachter zu, wobei die hageren Züge und die deutlich sichtbaren „Geheimratsecken“ am Haaransatz besonders ins Auge fallen. Die fehlende Infel erinnert daran, dass auch Abt Johann Franz Keller die bereits von Abt Wolfgang Sommer angestrebte Infulation versagt blieb. In den erhaltenen Briefen an den Generalvikar Abt Ignaz von Lilienfeld und an seinen Nachfolger Abt Kornelius wird Abt Kellers Bestreben um diesen „*Bischofshuet*“ ersichtlich, das jedoch ob der geringen Mönchszahl, der zu erwartenden Auslagen wiewohl auch wegen der Ungunst der Zeit noch keine Erfüllung finden sollte. Das Pedum in seiner Rechten scheint das Bild diagonal zu teilen und weist in der goldenen Krümme eine halbfigurige Madonna mit Kind über einer Mondsichel auf. Mit seiner linken Hand, über den ein einfacher Rosenkranz herabfällt, stützt er sich auf einem Büchlein (dem Brevier?) ab, das perspektivisch etwas un gelenk auf dem mit einer roten Decke bedeckten Tisch liegt. Trotz dieser Bemühungen um Raumentiefe sind die Defizite in der Organisation der einzelnen Bildpläne offensichtlich, die ob der grafisierenden Darstellung des Abtes noch verstärkt werden.

Lit.: Keplinger 1998, S. 12ff. – Pömer 1983, S. 109. - Keplinger 1979, S. 20f. - Hujber 1976, S. 130. - Rauscher 1970, S. 8ff. - Zeller 1920, S. 147ff. – Ströhl 1911, S. 299f.

### **Stifts- und Abtwappen sowie Wahlspruch von Abt Johannes Franziskus Keller**

Oberösterreich, 1638

Öl auf Holz, 65 x 93 cm; obere Bildlegende „16 I. F. A. Z. S. 38“, untere Bildlegende mit Wahlspruch des Abtes: „*IN SILENTIO ET SPE FORTITVDO MEA*“

Inv.Nr.009

Der Wahlspruch des zweiten Schlierbacher Abtes Johannes Franziskus Keller lautete „*In silentio et spe fortitudo mea*“ (Aus der Stille und der Hoffnung erwächst meine Kraft“) und ist uns auch aus seinem eigenen Porträt (Inv.Nr.008) überliefert, das auch sein Wappen mit einem Vogel zeigt, der einen Ölzweig im Schnabel hält. Während dieser im Abtporträt einem Storch gleicht, identifiziert ihn Zeller mit einer Taube. In der hier besprochenen Wappentafel begegnet er uns in braunem Federkleid und ähnelt hier mehr einem Phönix. Zellers Lesart als Taube bezieht sich auf die politischen Rahmenbedingungen, in die Kellers Regierung

datiert, trat dieser Abt doch unmittelbar nach dem Abklingen der Bauernunruhen sein schwieriges Amt an. Diese Metapher ist zugleich biblischen Ursprungs und verweist auf Noahs Vorgangsweise beim Abklingen der tödlichen Sintflut (1 Mose 8, 11): „*Die (Taube) kam zu ihm um die Abendzeit, und siehe, ein Ölblatt hatte sie abgebrochen und trug's in ihrem Schnabel. Da merkte Noah, dass die Wasser sich verlaufen hätten auf Erden.*“ Die Malweise verrät eine auf Präzision bedachte künstlerische Kraft, die wohl aus dem süddeutschen Raum stammen dürfte und sich durch ein metallisches Kolorit auszeichnet.

### **Porträt Abt Balthasar Rauch** (mit Mondsichelmadonnenpedum)

(3. Abt: 1645-1660)

Oberösterreich, 2. Hälfte d. 17. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 119 x 96 cm

Inv.Nr.010

Das Porträt dieses gebürtigen Grazers Balthasar Rauch gibt den überaus beleibten Kloster- vorsteher (1645-1660) mit dem Pedum in seiner linken Hand und einem um die rechte Hand gewickelten kostbaren Rosenkranz. Aus der vergleichsweise präzisen Deskription des Pedums mit dem Pinienzapfenknauf, der Akanthusrankenkrümme und der halbfigurigen Mondsichelmadonna mit Zepter wird genauso das Bemühen um Historizität sichtbar, wie in der dahinter als weitere Abtinsignie eingeblendeten Mitra. Auf diese Weise wird daran auch eindringlich erinnert, dass ihm Papst Innozenz X. in einer päpstlichen Urkunde vom 14. Dezember 1654 das Recht der Pontificalien zusprach, um das sich schon seine Vorgänger vergeblich mühten. Allein für dieses Pontificalienrecht berechnete Rom insgesamt 200 Kammer- Golddukat (allein die Bulle kostete 80 fl.). Die nicht minder kostspielige feierliche Infulationsfeier des manchmal auch als heftig und barsch bezeichneten neuen Abtes Rauch fand am 23. Mai 1655 in Anwesenheit fünf weiterer Zisterzienseräbte aus den Stiften Heiligen- kreuz, Baumgartenberg, Hohenfurth, Engelszell und Wilhering statt. Abt Balthasar ließ für diesen Anlass einen kostbaren golddurchwirkten Ornat anschaffen, der mehr als 1000 fl. kostete. Damit vermochte der Abt im Jubiläumsjahr anlässlich des dreihundertjährigen Be- stehens von Schlierbach seit seiner Gründung 1355 auch ein äußerer sichtbares Zeichen eines neuen äbtlichen Selbstverständnisses zu setzen. Ein gescheitelter Vorhang rahmt das in erster Linie malhandwerkliche Gemälde nach oben zu. Wir dürfen in diesem Bildnis, das auch das Wappen des Abtes mit einem liegenden, nach oben geöffneten Halbmond mit Sternenzier zeigt, wohl ein posthumes Porträt sehen, das sich zwar an der äbtlichen Porträt- tradition orientiert, diese aber auf ein volkstümlich naives Niveau transponiert. Abt Balthasar dürfte zum Zeitpunkt seiner Wahl etwa 38 Jahre alt gewesen sein und war der dritte wie auch zugleich der letzte noch aus der Steiermark stammende Abt des Stiftes Schlierbach, was sich aus der Neubesiedelung Schlierbachs durch das steirische Stift Rein erklärt. Er trat sein Amt in Schlierbach nach einer vorübergehenden Administrationszeit (November 1644 bis Februar 1645) an, die sich nach dem Tod von Abt Johannes Franziskus Keller ergab. Vor seiner einstimmigen Wahl zum Abt am 29. Jänner 1645 bekleidete er ein seelsorgliches Amt (Pfarrvikar) in der Pfarre Wartberg an der Krems. Abt Rauch ging in die Schlierbacher Anna- len als tatkräftiger Geschäftsmann ein, der das Aufbauwerk seiner Vorgänger kontinuierlich fortzusetzen verstand und dabei auch die materiellen Grundlagen des noch jungen Zister- zienerklosters durch den Ankauf der Herrschaften Hochhaus und Messendorf in Vorchdorf sowie Mühlgrub bei Bad Hall zu konsolidieren verstand. Zudem gelang ihm auch die Erwerb- ung des sogenannten Fernbergeramtes in den Pfarren Vorchdorf und Kirchham. Des Wei-



teren geht auch der Ankauf von zwei bürgerlichen Häusern in Linz auf sein Konto: An der Ecke Herrengasse-Spittelwiese (heute: akademisches Gymnasium) baute er diese Häuser als standesgemäßes bzw. repräsentatives urbanes Absteigequartier mit Kapelle für den Abt und die Konventualen um. An bildkünstlerischen Unternehmungen aus Abt Rauchs Regierungszeit ist die Erneuerung des Hochaltars der alten Stiftskirche Schlierbach sowie die Anschaffung von zwei Seitenaltarblättern zu nennen, da die alten, so die Chronik, von „Ungelehrten“ gemalt worden waren. In St. Ubald zu Sautern errichtete er unter anderem auch einen neuen Hochaltar und ließ die kleine St. Ulrich-Kirche von Hofern umfassend renovieren. Besorgt zeigte er sich auch um die Schätze des Stiftes, wie Archivberichte bestätigen: Als im Zuge des Dreißigjährigen Krieges die Schweden am 16. März 1645 im mährischen Jankowitz einfielen, ließ er die wertvolleren Schlierbacher Stifts- und Kirchenschätze im sicherer geltenden Rottenmann zwischenlagern. Soviel Engagement sollte sich jedoch auf die physische Konstitution des an seiner Leibesfülle leidenden Abtes negativ auswirken und sich immer deutlicher auch bei offiziellen Anlässen zeigen: Als Kaiser Leopold I. auf der Rückreise von seiner Krönung zum Deutschen Kaiser (am 18. Juli 1658) in Linz Station machte, erwiesen ihm auch die Äbte das „gewöhnliche Gelübde“. Da sich aber Abt Rauch nur mehr mühsam bewegen konnte, kam ihm der Monarch einige Schritte entgegen und reichte ihm die Hand. Ein Schlaganfall und eine begleitende Sprachlähmung zwangen schließlich Abt Rauch zur vorzeitigen Regierungsniederlegung am 4. November 1660. Am selben Tag wurde sein Nachfolger, Abt Nivard I. Geyregger (1660-1679) gewählt. Abt Rauchs Leidensweg dauerte noch bis zum 12. Oktober 1661. Nach seinem Tod fand er in der Krypta der Stiftskirche seine letzte Ruhestätte. Das ursprünglich zwischen Johannesaltar und Kanzel errichtete Epitaph mit dem „G L H“ monogrammierten Marmorrelief der Auferweckung des Lazarus aus der alten Stiftskirche hat sich im Kreuzgang (beim Sakristeiaufgang) erhalten.

Lit.: Keplinger 1979, S. 25f. ; Zeller S 157f. – Garzarolli-Thurnlackh 1919, passim

### **Porträt Abt Nivard I. Geyregger** (mit Kielfeder)

(4. Abt: 1660-1679)

Süddeutsch, 1661

Öl auf Leinwand, 118 x 97 cm

Inv.Nr.011

Das 1661 datierte Bildnis des um 1624 in Kremsmünster geborenen Schlierbacher Abtes Nivard I. Geyregger (1660-1679) stellt innerhalb der qualitativ inhomogenen Äbteserie zum Unterschied der erst posthum entstandenen Konterfeis seiner Amtsvorgänger das wohl erste reale Porträt dar. Dieser erste bedeutende Barockabt des Stiftes Schlierbach galt als besonders sittenstreng und wird uns in seinem repräsentativen Abtporträt mit Schreibfeder in der Hand, Tischglocke, kostbarer Klappuhr und palastartiger Kulisse mehr als weltlicher Spätrenaissance-Fürst, denn als kirchlicher Repräsentant geschildert. Da er schon mit 30 Jahren als Prior unter seinem Vorgängerabt Rauch die wirtschaftliche Expansionsidee des Stiftes erfolgreich mittrug, erscheint uns seine Wahl zum IV. Abt von Schlierbach am 4. November 1660 vor allem aus ökonomischen Gründen plausibel. Er hatte sich bereits als Prior an der Seite des nach einem Schlaganfall kränklichen Vorgängers genügend Einblick in die wirtschaftlichen Belange verschaffen können. Nach erfolgter kaiserlicher Bestätigung der Wahl wurde er am 14. November 1660 in der alten Schlierbacher Stiftskirche vom Generalvikar Abt Matthäus Kolweiß von Lilienfeld zum neuen Schlierbacher Abt geweiht, assistiert von

den Äbten Bernhard Breil von Baumgartenberg und Plazidus Buechauer von Kremsmünster. Als kaiserlicher Kommissär fungierte Abt Caspar II. Orlacher von Wilhering. Im Jahre 1669 wurde Geyregger auf Betreiben seines Förderers, Herrn Abele, Freiherrn von Lilienberg, von Kaiser Leopold I. zum kaiserlichen Rat ernannt. Kaiser Leopold I. erhob auch den Bruder des Abtes, Veit Sebastian Geyregger, der im Stift Schlierbach Abt Nivard I. in der Verwaltung der Stifts- und Herrschaftsgeschäfte unterstützte, im gleichen Jahr in den Adelsstand. Er durfte sich ab nun „von Geyregg“ nennen. Die ersten zehn Jahre seiner Regentschaft war Abt Nivard I. damit beschäftigt, die Schulden seines Vorgängers zu begleichen. Mit ihm beginnt 1672 der Neubau des Klosters, wobei bis 1674 die heutige Westfront, bis 1678 die Nord- und Ostfront des einstigen Prälatenhofs (heute Kirchhof) vollendet wurde. Leider sind die diesbezüglichen Angaben im spärlich gesäten archivalischen Material eher marginal. So merkt etwa P. Franciscus Wirn (gest. 1688) in seiner am 7. Februar 1678 abgeschlossenen Stiftschronik dazu an (p. 295): „*Von den vorhanden habenden, und anno 1672 von grundt auf erhebtten so voll Nothwendig – als Nuz- und Khostbarlichen Gebeu ist unnoth zu schreiben, quia Ipsi Lapides loquentur...*“ Viele der Öfen und Türen der genannten Trakte tragen noch heute die Initialen dieses Abtes. Der noch heute sichtbarste Hinweis auf sein bauliches Werk befindet sich auf dem Spätrenaissanceportal des Abteiturmes, das Abt Geyreggers Wappen, die Jahreszahl 1678 sowie ein Distichon zeigt. Dieses weist nicht nur den allmächtigen Gott, die Gottesmutter Maria und den hl. Bernhard als die drei Säulen aus, auf dem das Stift stehen werde, sondern nährt auch die Vorstellung einer ursprünglichen Dreiturmanlage: Abteiturm, Stiftskirchenturm und ein (nicht ausgebauter) Turm in der Mitte der Südfront, an der jedoch noch heute die baulichen Voraussetzungen unter dem Dach sichtbar werden. Auf Nivards I. Betreiben geht auch die Errichtung der Pfarre Klaus im Jahr 1674 zurück; in Kirchdorf erwarb er Grund und Boden, um darauf eine Kapelle zu Ehren der hl. Barbara zu errichten (an der nordwestlichen Ecke der Pfarrkirche im Friedhof – nach einem Brand jedoch 1878 abgebrochen). Da sich in dieser Zeit der geistliche Besitz allerorten bedeutend vermehrt, gab Kaiser Leopold I. 1669 ein Edikt heraus, demzufolge ohne kaiserlichem Konsens kein Güter an Geistliche und geistliche Häuser verschenkt, vererbt, verkauft oder verpfändet werden dürfen. Als er sich am 4. Februar 1679 auf dem Weg zwischen Kematen und Neuhofer befand, scheuten plötzlich seine Pferde, der Abt wurde aus dem Wagen geschleudert und prallte gegen einen Baum. Man brachte ihn mit Mühe noch nach Linz, wo ihm der Stadtpfarrkooperator die Sterbesakramente reichte und wo er schließlich auch starb. Am 7. Februar fand dann die feierliche Beerdigung im Stift Schlierbach statt.

Lit.: Keplinger 1998, S. 14f. ; Zeller 1920, S 171f. – Garzarolli-Thurnlackh 1919, S. 104.

### **Porträt Abt Nivard I. Geyregger (Brustbild mit Pektorale)**

(4. Abt: 1660-1679)

Oberösterreich, Mitte 17. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 750 x 925 cm

Inv.Nr.012

Der Ausschnitt ist gegenüber dem repräsentativen Abtbildnis (Inv.Nr.011) kleiner gewählt und spart dadurch die narrativen Details wie auch die Handpartie aus. Möglicherweise haben wir hier es mit dem Porträtversuch eines heimischen Malers zu tun, der sich an der repräsentativen Fassung als Vorbild hielt.

**Porträt Abt Benedikt Rieger** (mit Storchenwappen)

(5. Abt: 1679-1695)

Öl auf Leinwand 118 x 96 cm; mit Bildlegende auf Schriftrolle: „*BENEDICTVS RIEGER, 5TUS ABBAS HVIVS MONASTERIJ, LAUDABILITER, PRAEFUIT ANNIS 16, ET 7 MENSIBVS OBIJT ANNO 1695 DIE OCTOB: 25, AETATIS SVAE 63*“

Inv.Nr.013

Als Nachfolger von Abt Nivard I. Geyregger wurde am 4. April 1679 der Pfarrer von Wartberg, P. Benedikt Rieger, gewählt. Rieger wurde am 10. Mai 1632 geboren und auf den Namen Johann Christophorus getauft. Zur Abtweihe musste der neu gewählte Schlierbacher Abt ins Stift Heiligenkreuz reisen. Bald nach Amtsantritt sollte er seine ganze Energie in den Schlierbacher Kloster- und Kirchenbau (vor allem den Kirchenbau ab 1679) stecken: Zum einen galt es den von Abt Nivard I. begonnenen Klosterbau zu vollenden, zum anderen sollte nun auch Kirche und Konvent neu erstehen, wobei er sich der künstlerischen Unterstützung durch die Carlone versicherte. Der Kirchenneubau schritt rasch voran, denn schon 1683 konnte Abt Benedikt dem Abt Candidus von Rein mitteilen, dass die neue Kirche unter Dach gebracht sei. Mit dem Freskanten Giovanni Carlone schloss er am 17. September 1685 bereits einen Vertrag über die Freskierung der Stiftskirche, für die er insgesamt 75 Fresken schaffen sollte:

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

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

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

P:S:

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

Benedict(us) Abbt zu Schlierbach m. pria

Jo Giovanni Carlone“

Abt Benedikt Rieger hat wohl dafür die diffizile Programmatik der Fresken entwickelt. Diese hat beispielsweise unter Anspielung auf Marias herausragende heilsgeschichtliche Stellung bedeutende Frauengestalten aus dem Alten Testament wie Batseba, Abigajil oder Ester zum Inhalt. Carlone komponierte gerade die mehrfigurigen Szenen nach einem stets gleich bleibenden und auch aus der lombardischen und genuesischen Malerei (etwa bei Giulio Cesare Procaccini oder Luca Saltarello) bekannten Prinzip. Dabei wird eine Zentralfigur entweder

auf einem nicht einsehbaren erhöhten Podium oder auf Baldachinthron über einer repräsentativen Treppenarchitektur postiert. Auch für die Stuckierung zog Abt Benedikt Rieger die Carlone zu Rate. Es scheint so, als habe Riegers Interesse vor allem der Architektur und Skulptur gegolten, denn bei der Wahl der Altarblätter bewies Rieger weniger Kunstgeschmack – oder vielleicht zwang ihn die finanzielle Lage, hier auf provinziellere Kräfte zurückzugreifen: So steuerte der kaum bekannte und stilistisch retardierende David Höß 1692 zwei Altarblätter bei, die noch einem altertümlich wirkenden Tenebrismus folgen. Über die Kirchengenausstattung liegen zwar einige Rechnungen vor, die sich jedoch nicht immer eindeutig mit einem konkreten Werk in Verbindung bringen lassen. Darin wird ein „*Tischler zu Riedl*“ wegen der Kanzel genannt, der auch Kanzel und Altäre zu Wartberg schuf und den Johann Sturm mit Johann Waglhuber identifiziert, weiters ein Linzer Bildhauer namens Johann Christoph Jobst, ebenfalls in Zusammenhang mit der Kanzel der Schlierbacher Stiftskirche, die wahrscheinlich 1695 vollendet werden konnte.

Neben diesen wichtigen künstlerischen Unternehmungen, die also bereits die hochbarocke Ausstattung der Stiftskirche betraf, gelang Abt Benedikt auch die territoriale Ausweitung – etwa durch den Ankauf des Marktes Kirchdorf und die dazu gehörigen Anwaltschaftsbauern. Dies alles vergrößerte die Ausgabenlast und verschärfte die finanzielle Situation, wozu auch die ständigen Kriegsabgaben beitrugen: Im Jahr 1689 erreichte Abt Benedikt Rieger beispielsweise ein persönliches Gesuch von Kaiser Leopold I. um die Gewährung eines Kriegsdarlehens in der Höhe von 5.000 fl. und der Zusicherung der Rückzahlung bzw. Zuwendung kaiserlicher und landesfürstlicher Gnaden. Bei soviel weltlichem Engagement konnte Kritik nicht ausbleiben. Als der Vaterabt Alan Matt vom Stift Rein im Frühsommer 1695, dem letzten Regierungsjahr von Abt Benedikt, als Visitator im Stift Schlierbach weilte, kam dieser zur Ansicht, dass der Schlierbacher Abt, nachdem er durch den doppelten Bau der Kirche und des Claustrums sein Verwalteramt mit Ruhm gekrönt hat, nun auch den geistigen Bau des Konventes mehren und vergrößern möge. Zur Disziplinierung der Mönche unterbreitet Abt Alan seinem Schlierbacher Amtskollegen auch Vorschläge: jene Mönche, die auf den Besuch der hl. Messer öfter als zweimal in der Woche vergessen, seien mit Wein-Entzug bei der Mahlzeit zu bestrafen. Wer sich aber daraufhin weiterhin nicht einsichtig zeigt, müsse beim Mittagessen am Boden sitzen. Auch in seinen Konventvorschriften aus dem Jahre 1689 setzt Abt Benedikt den Wein als Belohnungsmittel ein: Er erlaubt unter anderem, dass man den Wein, den man nicht ausgetrunken, auf das Zimmer mitnehmen, jedoch nicht an andere abgeben dürfe.

Abt Benedikt Rieger, dem auch die Aufstockung des Personalstandes im Stift gelang (er hatte insgesamt 12 Novizen aufgenommen), verstarb am 25. Oktober 1695 im Kreise seines Konvents. Das repräsentative Abtporträt zeigt ihn halbfürig in seiner Kukulie, wobei auffällt, dass er seine Hände freigespielt hat – als würde er gleichsam an irgendeiner seiner „Baustellen“ jederzeit tatkräftig zupacken. Das Akanthus-Pedum unter seinem linken Arm sowie die hohe Mitra am Tisch links verweisen auf seine Abtwürde, die vom misstrauischen Blick Benedikt Riegers kontrastiert wird und somit auch Einblick in seinen Charakter zu vermitteln scheint, der mehr den Verwalter als den Gottesmann zu verraten scheint. Die Inventaraufnahme am 16. Jänner 1696 scheint dies eindrucksvoll zu bestätigen: Er hinterließ dem Stift eine Barschaft von 20.810 fl., 27.657 fl. Aktiv- und 10.200 fl. Passivkapitalien, also insgesamt 38.267 fl.; weiters 1.100 Eimer Wein, fünf Zugpferde, ein Reitpferd, zwei Paar Ochsen, drei Paar Stiere, 12 Kühe, sieben Kälber, drei kleine Stiere, neun Schweine sowie 20 Schafe. Ein Tier ziert auch Abt Benedikt Riegers Wappen, das einen Kranich, Storch oder reihenartigen Vogel vorstellt, der in den Krallen des erhobenen rechten Beines eine Frucht trägt.

Lit.: Keplinger 1998, S. 15f. ; Zeller 1920, S 186f. – Garzarolli-Thurnlackh 1919, passim – Sturm 1997

**Porträt Abt Nivard II. Dierer** (mit Bernhardspedum unter seinem linken Arm)

(6. Abt: 1696-1715)

Süddeutsch, nach 1700

Öl auf Leinwand, 136 x 91 cm; am rechten seitlichen Bildrand (unten) die Leinwand wohl später angestückelt

Inv.Nr.014

Neben Abt Nivard I. Geyregger und Abt Benedikt Rieger sollte auch Abt Nivard II. Dierer nachhaltig das barocke Erscheinungsbild des Stiftes Schlierbach prägen. Dierer, wie sein Vorgänger Rieger ebenfalls aus Steyr gebürtig, kam am 1. August 1642 als Sohn des bürgerlichen Hammerschmiedes Adam Dierer zur Welt und wurde auf den Namen Georg getauft. Im Jahr 1660 trat er in Schlierbach ein, legte hier 1661 die Profess ab und fungierte zwischen 1677 und 1679 als Pfarrer in Klaus. Nach der Abtwahl Benedikt Riegers (1679) bis zu seiner Wahl zum Abt von Schlierbach am 4. Jänner 1696 leitete er die Pfarre Kirchdorf. Der Abtwahl ging auch diesmal wieder ein kostenintensives barockes Procedere voraus: P. Joseph Thoman wurde an den Kaiserhof nach Wien entsandt, um den Todesfall zu melden und die Neuwahl zu betreiben, wobei ihm achtzehn Informationspunkte und viel Trinkgeld und Kostgeld mitgegeben werden musste. Bei der Wahl am 4. Jänner 1696 in Schlierbach wurden an „Verehrungen“ 2.124 fl. 30 Krz. Ausgegeben, dem Vaterabt, also dem Abt von Stift Rein, mussten die Reisespesen in der Höhe von 300 fl. rückerstattet werden. Er kam in Schlierbach mit seinem Sekretär, Kammerdiener, zwei Trompetern und einem Koch an. Der ebenfalls angereiste Abt von Wilhering, Bernhard II. Weidner (1681-1709) erhielt für seine Assistenzdienste 60 Kronen. Mit besonderem Gefolge reiste schließlich Abt Erenbert II. Schrevogl vom benachbarten und zeitweise rivalisierenden Stift Kremsmünster an: In seinem Gefolge hatte er neben einem Kammerdiener auch einen „Paggio“, zwei Türken als Lakaien, eine Kutscher, Anhalter und Vorreiter bei sich. Für die Wahltafel kochte dann der Koch aus Linz auf. Weitere Ausgaben erforderte dann die feierliche Infulation Abt Nivard II. Dierer am 31. Mai 1696 im Stift Heiligenkreuz, bei der dem Generalvikar wie auch dem assistierenden Abt von Zwettl wiederum Trinkgelder zu erstatten waren. Schon unmittelbar nach seiner Wahl musste Abt Dierer der Regierung einen Revers ausstellen, in dem er sich unter anderem verpflichtete, allen Überfluss an Gebäuden, Dienern und Pferden zu meiden. Dies sollte diesen neuen, im barocken Denken tief verhafteten Schlierbacher Abt nicht hindern, eine Reihe kostspieliger Anschaffungen für das Stift zu tätigen, um damit den benachbarten reicheren Landklöstern ebenbürtiger zu werden. Sein besonderes Anliegen galt dabei der kunstreichen Auszier der Stiftskirche, zu der unter anderem auch die Anschaffung eines hl. Leibes (hl. Julian) für die Stiftskirche 1697 aus der Calepodiuskatakombe in Rom zählt. Diesen ließ er kunstvoll fassen. Beim Garstener Stiftsmaler Johann Carl von Resfeld bestellte er das Altarblatt des hl. Julian (1703 datiert), dessen rekonstruierte Vita freilich aus heutiger Sicht höchst fragwürdig erscheint. Für das Hochaltarblatt konnte er den vor allem als Stillleben- bzw. Blumenmaler berühmten Hamburger Maler Franz Werner Tamm gewinnen, der wohl im Gefolge der Carlone auf diesen Auftrag stieß (1701) und auch einige Galeriebilder beisteuerte. Mit zwei Seitenaltarblättern beauftragte Dierer auch den bedeutendsten Maler und Freskant des österreichischen Hochbarock, Johann Michael Rottmayr, von dem

sich jedoch nur das Katharinenbild aus dem Jahre 1697 erhalten hat (das Bernhardgemälde wurde 1965 bei einem Brand vernichtet). Der Schlierbacher Hausmeister und Maler Gabriel Meitinger erhielt ebenfalls einen Altarblattauftrag (1720). Die Verkleidung der Seitenpfeiler mit vergoldetem Schnitzwerk sowie die Vergoldung der Kapitelle durch den Linzer Bildhauer Johann Baptist Wanscher im Jahr 1708, die Einarbeitung der Blumenstücke sowie die Anbringung des vergoldeten Gitterrankenwerks lassen Dierers Verlangen nach besonderer Prunkentfaltung erkennen, die sich vor allem in einem barocken Horror vacui zu artikulieren scheint. Als säkulares Pendant zum prunkvollen Gotteshaus schuft sich Abt Nivard II. Dierer im nördlichen Stiftstrakt jenes „*Neugebäude*“, das als Sommerprälatur konzipiert war. Damit erhielt nun auch Dierer einen eigenen Festsaal zu repräsentativen Zwecken: eigentlich einen Kaisersaal, dessen Programmatik sich in der Präsentation von Heiligen aus europäischen Herrscherhäusern spiegelt – wie etwa die hl. Kaiserin Helena oder der hl. König. Stephan von Ungarn. Erst im 19. Jahrhundert bürgerte sich für diesen Festsaal die etwas irreführende Bezeichnung Bernhardisaal ein. Auf sein Betreiben geht auch der Bau der prachtvollen Stiftsbibliothek zurück (bis 1712), in der sich bereits das Kunstwollen des Spätbarocks anzukündigen scheint. Auch der nördlich vom Stift errichtete barocke Hofgarten geht auf sein Betreiben hin, wie auch die Errichtung eines „*Berg Calvari*“ samt Kapelle oder die Barockisierung des Schlierbacher Hauses in Linz. Viele künstlerische Impulse dürfte Dierer auf seinen Reisen empfangen haben, die er zu den benachbarten Klöstern unternahm. Diesbezüglich dürfte Abt Nivard II. Dierers am 1. April 1699 angetretene Reise zum Generalkapitel nach Cîteaux (18. bis 28. Mai 1699) eine besondere Bedeutung zukommen. Sie führte ihn auch durch einige Zentren des internationalen Hochbarocks wie etwa Paris, wo er am 5. Juni 1699 einlangte und bereits am 12. Juni bei König Jakob II. von England speiste, der hier im Exil eilte. Weiters besuchte er am 14. Juni nachmittags Schloss Versailles, stattete Francois d'Aix, dem Beichtvater des Sonnenkönigs Ludwig XIV. einen Besuch ab und wohnte einer Disputation auf der berühmten Eliteuniversität Sorbonne bei. Am 19. Juli war Abt Nivard II. Dierer zwar erschöpft, aber wohlbehalten und um zahlreiche künstlerische Anregungen reicher wieder ins Stift Schlierbach zurückgekehrt. Sein Interesse galt in der Folge auch zunehmend der Gründung von frommen Bruderschaften in der Stiftskirche Schlierbach (St. Anna-Bruderschaft 1707) sowie in den Schlierbacher Pfarren. Zudem intensivierte er den Kontakt zu anderen Äbten, was wohl auch ein neues Selbstverständnis des einst als eher ärmlich disqualifizierten Stiftes zum Ausdruck bringen und nun auch dem sonst zurückhaltenderen Stift Schlierbach opulente Feste beschere sollte. Den Tagebuchaufzeichnungen des Lambacher Abtes Maximilian Pagls ist beispielsweise zu entnehmen, dass die Äbte von Kremsmünster, Gleink, St. Florian und eben auch Lambach Abt Nivard II. Dierer an seinem Namenstag am 6. Februar 1710 die Aufwartung machten und dass „*auf den Abend ein schenes Feyrwerk gehalten*“ wurde. Als er am 16. September anlässlich eines Besuches im Stift Kremsmünster weilte, ereilte Abt Nivard II. ein Schlaganfall, der ihn gehunfähig und auf einen Tragsessel angewiesen machen sollte. Der Tod ereilte ihn schließlich am 2. März 1715, die Exequien folgten am 27. März.

Wenn sich der Porträtist des sechsten Abtes, Nivard II. Dierer 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 akzentuieren. Die Goldbrokat-Infel, das mit kostbaren Edelsteinen besetzte Pectorale sowie das halb geöffnete Brevier (?) in seiner linken Hand stützen diesen Eindruck. 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 und unter der – laut Visitation des Jahres 1709 – wohl auch mancher litt. Im diesbezüglichen Bericht wird der Abt nicht nur zu mehr Milde ermahnt, sondern auch angehalten, den Rat der Senioren sowie des ganzen Konvents zu berücksichtigen und mit dem Prior nicht nur das Unangenehme zu teilen. Auffallend an diesem Porträt ist jedes Fehlen von Bauplänen, wie sie die zeitgleichen Bildnisse der „*Bauprälaten*“ charakterisiert und die daran erinnern, 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, in Abt Dierer den Entschluss reifen lassen, auf diese weltliche Attitüde bzw. Demonstration wirtschaftlicher Potenz hier zu verzichten. Ausgeblendet blieb auch Dierers Wappen, das in Anspielung auf seine Vaterstadt Steyr den steirischen Panther zeigt.

Lit.: Keplinger 1998, S. 16f. ; Zeller S 220f. – Garzarolli-Thurnlackh 1919, passim.

**Porträt Abt Nivard II. Dierer** (mit Bernhardspedum in seiner rechten Hand)

(6. Abt: 1696-1715)

Süddeutsch, nach 1700

Öl auf Leinwand, 143 x 104 cm

Inv.Nr.015

Diese Version wandelt die repräsentative Porträtvariante (Inv.Nr.014) nur geringfügig ab: Die Infel ist nun rechts auf einem Tisch mit blauem Untergrund zur Aufstellung gebracht, der Stab des Pedums im Bild links wird teilweise vom Rahmen „*abgeschnitten*“, ebenso die Hand, in der er dieses hält. Die malerische Handschrift scheint hingegen ident zu sein, wie etwa der Vergleich in der Gesichtsmodellierung wie auch bei den minutiös ausformulierten Krümmen nahe legt.

**Porträt Abt Nivard II. Dierer** (Brustbild mit Pektorale)

(6. Abt: 1696-1715)

Umkreis des Johann Carl Reslfeld

Öl auf Leinwand, ca. 110 x 95 cm

Inv.Nr.414

Das Brustbild, das ursprünglich als Tondo konzipiert war, führt uns Abt Nivard II. Dierer mit melancholisch-starrer Mimik vor, die uns so vielleicht auch an sein Alterslos erinnern soll, demzufolge er seine letzten drei Lebensjahre ob eines Schlaganfalls in einem Tragsessel zubrachte. Vielleicht resultiert daraus auch der resignative Grundton des Porträts. Durch die jüngst erfolgte Restaurierung wurde auch wieder die behutsame Charakterisierung des Antlitzes sichtbar, die in der koloristischen Behandlung des Inkarnats Affinitäten zu Reslfelds Künstlerkreis aufweist.

**Porträt Abt Christian Stadler** (mit Abtwappen, Pektorale, Buch und goldfarbener Infel)

(7. Abt: 1715-1740)

Oberösterreich, 2. Drittel des 18. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 118 x 79 cm (ursprünglich als Tondo konzipiert, nachträglich in hochrechteckige Leinwand eingepasst)

Inv.Nr.016

Abt Christian Stadler wurde am 17. Jänner 1672 mit seinem Zwillingsbruder Balthasar Melchior als Kind des Eisenniederlegers Kaspar Stadler und seiner Frau Lucia Schröfel in (Bad) Aussee geboren und am 19. Jänner in der Pfarrkirche auf den Namen Melchior getauft. Als Taufpate wird Bonaventura Edler von Crollalanza genannt. Während sein Zwillingsbruder als Severinus Stadler Chorregent des Augustiner Chorherrenstiftes St. Nikola in Passau (1672-1724) wurde, fand Christian (Melchior) Stadler über das Gymnasium in Admont und einem Theologiestudium in Graz (Priesterweihe am 7. April 1696) den Weg in das Stift Schlierbach, wo er um 1697 als Cellerarius und um 1715 als Keller- und Küchenmeister tätig ist. Laut archivalischen Berichten zeichnete er sich schon vor seiner Abtwahl am 3. Juni 1715 als ein ausgesprochenes diplomatisches Talent aus. Christian Stadler musste zur Betreibung der nach Nivards II. Tod notwendigen Abtwahl nach Wien reisen, wo er seine Aufwartung bei dem seit 1705 im Amt befindlichen obersten Hofkanzler, Philipp Ludwig Wenzel Graf Sinzendorf (1671-1742) machte, um den kaiserlichen Konsens zur Neuwahl zu erlangen. Weil man am Hof davon ausging, dass die Bauwut Abt Nivards II. das Stift Schlierbach in eine finanziell prekäre Situation gebracht haben müsse und daher fraglich sei, dass dieses Stift seine Beamten und Geistlichen überhaupt erhalten könne, zögerte sich die Erteilung des Konsenses durch Kaiser Karl VI. immer mehr hinaus. P. Christian konnte jedoch recht plausibel darlegen, welche wichtigen Ausgaben einfach notwendig waren – und verschwieg gleichzeitig die kostspieligeren Bauunternehmungen seines Vorgängers wie etwa den Bibliotheksbau und den Bau der Sommerprälatur. Die kaiserliche Zustimmung folgte spät, was auch die verspätete Abtwahl im Juni erklärt, bei der als kaiserliche Kommissäre der oberösterreichische Landeshauptmann sowie der Abt Maximilian Pagl vom Stift Lambach zugegen waren. Der Landeshauptmann hatte in seinem Gefolge auch einen Hofmeister, einen Kammerdiener, einen Aufwarter, einen Koch, einen Tafeldecker, einen Kammerlakaien, zwei Heiducken (von ungarisch *haidú*, Söldner), 2 Lakaien, einen „Gutschi“, einen Reitknecht, einen Vorreiter und einen Prügelknecht. Dem Vaterabt des Stiftes Rein wurden für die für seine Anreise nötigen 7 Pferde 78 fl. rückvergütet. Beim diesbezüglichen „*Elektionsmahlf*“ anlässlich der Wahl des ehemaligen Keller- und Küchenmeisters Christian Stadler am 3. Juni 1715 zum 7. Abt des Stiftes Schlierbach sollte es verständlicherweise auch an kulinarischen Höhepunkten nicht mangeln. Deshalb wurde 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 „*Hendf*“, 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 Rehschlögl, sechs junge Hasen, zwei Spanferkel, ein Kalb, sechs „*Lampf*“, 12 „*Puschen großen Spargf*“, kleinen Spargel, 32 Artischocken, dann „*Fenichl, Kohl, Antifi-salat*“ (Endivien), Häuplsalat, 20 Paar „*Ochsen Geimb*“, acht geselchte Zungen, 23 Paar Ohren, 40 „*lämmerne Füssef*“, 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. Eine solche zur Schau gestellte Opulenz wird man freilich dem später als sparsamen Hauswirten geschätzten Abt Christian insofern gestatten müssen, weil ja eine solche offensichtliche Demonstration materieller Bonität auch das Selbstbewusstsein dieses Klosters wohl stärkte. Die baulichen Unternehmungen Abt Christians beschränken sich in der Folge auf Ergänzungen und Verbesserungen der Raumausstattung von Kirche und Kloster, wobei in diesem Zusammenhang öfters der Name des Linzer Baumeisters Johann Michael Prunner auftaucht. Darunter fällt etwa die Ausschmückung der Sommerprälatur mit Rokoko-Stuck. Weiters erwarb er für die Sakristei und Paramenten-kammer neben Paramenten auch kostbare Vasa sacra wie etwa eine kostbare Monstranz, ein großes Ziborium, mehrere Messkelche, Opferkännchen, eine große silberne Ampel, sechs silberne Leuchter sowie ein schweres silbernes Pastorale. Einen äußerlichen Anlass für diese Anschaffungen dürfte wohl auch die festliche Weihe der barocken Stiftskirche Schlierbach am 23. September 1726 durch den Passauer Fürstbischof Joseph Dominik Graf von Lamberg geboten haben. Damals wurden auch die Gänge des Klosters mit reichem Bilderschmuck versehen, die Abtei mit einigen wertvollen Einrichtungs- und Schmuckstücken ausgestattet, wie der Reiner Profess P. Augustin Schragl in seiner „*Descriptio itineris anno Domini 1720 die 2. Junii incepta*“ notierte. Auf Abt Stadler geht auch die Errichtung eines „welschen Gartens“ im Hofgarten zurück. Darin befand sich die in barocken Parkanlagen geradezu obligate Orangerie, die auf den barocken Ansichten noch feststellbar ist und in der noch 1835 die „*Pomeranzen- und Limonienbäumchen*“ zu bewundern waren. Es dürfte sich dabei um eines jener „*abschlagbaren Pomeranzenhäuser*“ gehandelt haben, die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die übliche Überwinterungsmethode für Zitrusfrüchte darstellten. Erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts, wo man die Räumlichkeiten im Sommer für Gartenfeste oder im Winter als Wandelhaus benutzte, kamen die fest gebauten Orangeriebauten auf, die wir heute kennen. Besondere Berühmtheit erlangte das Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen in seinem Schloss Belvedere in Wien sowie die Orangerie des Schlosses Schönbrunn. In Joseph Gottfried Prechlers Stiftsprospekt von Schlierbach (OÖ Landesmuseum, Inv.Nr.OA III 278/I) ist zwar im Hofgarten ein „Welsches Haus“ zu sehen, das jedoch nur bedingt als Orangerie in Frage kommt, zumal die Durchfensterung den Pflanzen zuwenig Licht geboten hätte (vielleicht beherbergte dieser Bau eine barocke Gartengrotte?). In Leopold Müllers gemalter Stiftsansicht aus dem Jahre 1774 (Inv.Nr.004) taucht an dieser Stelle ebenfalls das „welsche Haus“ auf, jedoch bereits mit angefügtem Glashaus, das unseren Vorstellungen von barocken Orangerien wesentlich mehr entspricht und das noch 1950 zu sehen war. Der „welsche Garten“ ist der spätere Prälatengarten. Abt Christians Sinn fürs Wirtschaftliche verrät sich aber auch in der Neuerrichtung eines Stiftssägewerks, einer Stiftsmühle sowie in der Neuerrichtung einer „*Pfisterei*“, benannt nach dem lateinischen „*pistrina*“ (= Bäckerei). Charakteristisch für die Bezeichnung „*Pfisterei*“ war die Verbindung einer Mühle mit einer Bäckerei und erinnert zudem an die alten Reglements der Zunftordnungen: Die Müller allein besaßen das Mahlrecht, die Bäcker das alleinige Backrecht, und die Melber durften das Mehl verkaufen. Nur der Pfister-Meister bildete eine Ausnahme: Er durfte Mahlen und Backen. Abt Christian Stadler kaufte weiters in Klosterneuburg Weinberge dazu. Unter seiner Regierungszeit wurde auch die Kirche von Sautern 1719 im Barockstil umgebaut und mit Fresken des Garstener Stiftsmalers Johann Carl Reslfeld versehen. In seinem Auftreten gab er sich als resoluter Feudalherr des Barock, der stets vierspännig vorfuhr und den seine Mönche immer in der Kukulle zum Wagen begleiten und so auch empfangen mussten. Aus der Überlieferung ist uns diesbezüglich eine kecke wie geistreiche Episode bekannt, derzufolge die Schlierbacher Mönche einmal ihren Abt mit dem achten Vers des 19. Psalms emp-

fingen: „Die kommen einher im Wagen und auf Pferden, wir aber im Namen unseres Herrn und Gottes.“ Visitationen aus seiner Regierungszeit sind uns aus den Jahren 1733 und 1737 überliefert. Dabei wird Abt Christian ermahnt, er möge dem Konvent nicht nur mit Strenge, sondern auch hie und da mit Tröstungen begegnen. Weiters wurde angeordnet, dass wöchentlich zwei moraltheologische Konferenzen im Stift abgehalten und die Mauern des Konventgartens gelegentlich erhöht werden, damit niemand über sie hinweg mit Weltleuten sprechen könne. Trotz der Strenge seines Regiments, die sich in seiner Spätzeit vielleicht auch aus seiner Gallenkrankheit erklären ließe, hielt sich der Konvent auf dem Stand um 30 Personen. Als Höchststand war unter seinem Vorgänger die Zahl 37 erreicht worden. Abt Christian verstarb am 8. Februar 1740 im Stift. Der vorliegende Porträttondo ruft uns diesen Abt mit einem fast maskenhaften Antlitz in Erinnerung, aus dem Skepsis zu sprechen scheint. Die goldene Infel im Bild links ist wohl auch als Hinweis auf den Ankauf des schweren Goldbrokatornats zu verstehen. Das künstlerisch wenig ausgereifte Porträt stellt auch sein Wappen vor, das im rechten oberen und linken unteren Geviert je einen Vogel auf Blau-lila-Grund zeigt und zwei goldene Sterne auf schwarzem Querstreifen über gelbem Grund.

Lit.: Lit.: Keplinger 1998, S. 17. - Polleroß 1988, S. 262 - Zeller 1920, S 243f. – Hollwöger 1957, S. 167f. - Garzarolli-Thurnlackh 1919, passim.

**Porträt Abt Christian Stadler** (mit Abtwappen, Pektorale Buch und goldfarbener Infel)

(7. Abt: 1715-1740)

Oberösterreich, 1. Drittel d. 18. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 110 x 95 cm (ursprünglich als Tondo konzipiert, nachträglich in hochrechteckige Leinwand eingepasst, wohl tlw. an den Rändern. beschnitten)

Inv.Nr.415

Diese Version in der Stiftsbibliothek unterscheidet sich motivisch nur geringfügig vom Pendant (Inv.Nr.016): Hier ist die Infel im Bild rechts eingebildet. Der Grad der Psychologisierung des Ausdrucks konnte jedoch hier erheblich gesteigert werden, zudem wirkt dieses Abtporträt in seiner bis in Details aufwendigeren Malweise authentischer bzw. rhetorischer. Wir dürfen davon ausgehen, dass es sich bei diesem Gemälde um das wohl direkt vor dem Modell entstandene Porträt handelt, während die gröbere Fassung (Inv.Nr.016) wohl schon eine Kopie dieses Gemäldes darstellt. Die Präsentation des Porträts in der Stiftsbibliothek verweist auch auf seine Sorge um bzw. Verdienste für diese wissenschaftliche Institution: Am 2. April 1735 erteilte er eine strenge Rüge an den Konvent, dass die Bücher, die sein Vorgänger teuer erworben habe, noch immer nicht geordnet seien und stattdessen herumliegen würden. Einige Mitbrüder würden sich sogar erdreisten, Bücher auswärts zu veräußern. Aus diesem Grunde ernannte Abt Christian P. Melchior Zobl zum Stiftsbibliothekar und beauftragte ihn, ein nach Materien geordnetes Verzeichnis der Bücher – vor allem die kostbare Verlassenschaft des 1627 in Wien verstorbenen Job Hartmann Enenkel, Freiherr von Albrechtsberg – anzulegen. Abt Christian hat aber auch selbst die Stiftsbibliothek mit Büchern – vor allem zu den Themen Geschichte und Patristik – bedacht, die teilweise noch heute sein Wappen aufweisen.

Lit. Zeller 1920, S. 252f.

**Porträt Abt Josef Eysn** (mit drei assistierenden Engeln)

(8. Abt: 1740-1772)

Johann Georg Morzer, 1743

Öl auf Leinwand, 119 x 97 cm; geöffnetes Buch im Bild rechts oben mit folgenden Bibelstellen: „Gen 37 V. 7 *Putabam quasi consurgere manipulum...*“ und „Gen 37. V. 9 *Vidi quasi Sole et Lunam Stellas undecim adorare me...*“; links unten signiert und datiert: „AETATIS SVAE 40 Anno 1743 Joan: Georg Morzer Fecit“

Inv.Nr.017

Das aufwändig gestaltete Bildnis von Stadlers Nachfolgers und achten Schlierbacher Abtes Josef Eysn (1740-1772) schuf der aus Tilly in Bayern stammende und ab 1735 in Steyr tätige Porträtist und Altarblattmaler Johann Georg Morzer (gest. 1765 in Steyr) im Jahr 1742. Es gibt den am 9. September 1702 als Sohn des bürgerlichen Weißgerbers Wolf Gottlieb Eysn in Kirchdorf geborenen Abt demnach im 40. Lebensjahr. Nach seinem Theologiestudium in Graz und dem Eintritt ins Stift Schlierbach im Jahre 1720 fand die Primiz Eysns am 6. Jänner 1727 und die Wahl zum Schlierbacher Abt am 10. Mai 1740 statt (Infulation am 15. Mai 1740). Wie schon bei der Wahl seines Vorgängers Abt Stadler im Jahr 1715 war auch diesmal der Vaterabt aus dem Stift Rein, Placidus Wally zugegen, als kaiserliche Kommissäre der Landeshauptmann sowie der Kremsmünsterer Abt Alexander Fixlmillner. Für die Taxen bzw. Festtafeln anlässlich der Exequien seines Vorgängers Stadler, seiner eigenen Wahl und der feierlichen Infulation verzeichnen die Stiftsrechnungen wieder erhebliche Ausgaben (insgesamt 6.065 fl.): Aus Gmunden wurden beispielsweise Fische um 30 fl. angeliefert, aus Wien kamen Spargel und Karfiol um 26 fl. und von den Herrschaften Eferding, Klaus und Spital Wildbret um 42 fl. Zudem verlangte der Schlierbacher Kammerdiener Plieweiss für hergestellten Konfekt 15 fl. Verglichen mit den Bauvorhaben, Anschaffungen und Investition seiner Vorgänger, nimmt sich Abt Eysns Beitrag zur Bau- und Kunstgeschichte des Stiftes zwar gering aus, doch sind hier auch die immer kirchenkritischeren Stimmen in- und außerhalb des Konvents zu berücksichtigen, die sich im Zuge der Aufklärung auch in Schlierbach einnisteten. Zu seinen stiftlichen Aktivitäten zählen unter anderem die 1764 getätigte Anschaffung einer neuen Orgel für die Stiftskirche, die der Orgelbaumeister Valentin Hochleitner aus Windischgarsten mit 24 Registern, doppeltem Manual und Pedal herstellte (das Gehäuse ist jedoch 1770 datiert). Weiters gehen auf Abt Eysn auch die Schränke in der Sakristei und die Chorstühle zurück, die vom talentierten Laienbruder Franz Saylherr (Profess 1750, gest. 1790) gefertigt wurden. Der unter seiner Regierung 1756 angefertigte St. Annenaltar in der Vorhalle der Stiftskirche befindet sich heute jedoch in der Kirche von Micheldorf.

In dieses Jahr fiel auch die zweite Visitation durch Generalvikar Abt Rainer I. Kollmann von Zwettl, wobei uns der abschließende Visitationsbericht ein ziemlich authentisches Bild von den Schwierigkeiten dieses bescheidenen, fröhlichen, wirtschaftlich aber wenig sattelfesten Abtes wie auch vom aufziehenden „*aufklärerischen Gewittern*“ erahnen lässt. Die Restriktionen und Vorschriften berühren beinahe jeden Lebensbereich. So darf kein Essen und Trinken mehr in die Zellen mitgenommen werden, nur an gewissen Tagen gibt es einen Jausen-trunk im Refektorium, wobei jedoch das Stillschweigen einzuhalten sei. Gespräche mit Religiösen über moralische Fragen in lateinischer Sprache werden hier verordnet, den Exponierten (als Mönchen, die eine Stiftspfarre auswärts führen) wird es hingegen strengstens untersagt, ohne Genehmigung des Abtes Gebäude zu errichten – besonders wenn solche bauliche Unternehmungen dem Vergnügen dienen. Jeder Luxus bei Einrichtungsgegenständen

und Kleidern wird untersagt – so auch die bei den jüngeren Klerikern bereits beliebten Taschenuhren, die auch als Luxus abgetan wurden. Der Abt selber solle nicht zu vertrauensselig gegenüber den Jungen, nicht zu streng zu den Senioren im Stift sein. Weiters solle er das Fasten streng durchziehen: es sei im Advent zu fasten und an jedem Mittwoch des Jahres (neben den regulären Fastenterminen).

Im Schreiben vom 1. Oktober 1756 an den Visitator ersuchte Abt Eysn um die Lockerung einiger Vorschriften. Zu dem eben genannten Fastengebot gibt Abt Eysn zu bedenken, dass dies auch eine Kostenfrage sei, denn Fasten verursache höhere Auslagen, die sein Stift nicht leisten könne, da ohnedies die Auslagen bereits die Einkünfte überstiegen. Fische seien nur schwer zu erhalten, andere Fastenspeisen können nur mit viel finanziellem Aufwand beschafft werden. Zudem würde man ohnedies jeden Freitag und Samstag fasten und im Advent begnüge man sich in Schlierbach am Montag, Dienstag und Donnerstag abends ohnedies nur mit Wein und Brot. Abt Joseph Eysn unterstreicht in diesem Schreiben an den Generalvikar, dass alle Vorwürfe, die ihm bei der Visitation gemacht wurden, gemeine Lügen seien. Unter den ihn belastenden Vorwürfen hieß es unter anderem, dass er die Senioren nicht vorlasse und befrage und sich nur auf die Juniores stütze, dass er Klosterangelegenheiten ausschwätze, dass eine Verwandte das Stift regiere und die Stellen besetze und schließlich auch, dass er Gäste - auch Frauen - bis 11 Uhr nachts bewirte. An diesen Generalvikar Rainer I. Kollmann im Stift Zwettl ist auch ein Brief von P. Alphons Harbich von Wilhering (datiert am 31. Oktober 1761) gerichtet, in dem er schreibt, dass sich bei den Schlierbachern wegen des unbarmherzigen Abtes Eysn die Klagen auffällig häufen würden. Im Jahr 1762 erreichte Abt Rainer I. auch ein Schreiben von Abt Eysns späterem Amtsnachfolger, dem Schlierbacher Prior Konstantin Frischauf: Dieser wehrt sich darin gegen ungerechte Anschuldigungen des Abtes und klagt über dessen Härte gegenüber dem Konvent und über die Böswilligkeit der Laien, vor allem der Kirchdorfer, gegen das Kloster. Am 5. August 1765 schrieb P. Placidus Assem, Prior von Zwettl und Vikariatssekretär, dass Generalvikar Abt Rainer bereit sei, in disciplinis zu helfen. Es mögen gravamina angegeben werden, 1765 oder 1766 sei die Visitation zu erwarten, in der tägliche Meditation und Beschäftigung auf der Zelle vorgeschrieben werden. Aus einem Mahnbrief von Generalvikar Rainer I. aus dem Jahre 1772 erfahren wir über den weiteren Zerfall der Klosterdisziplin. Darin beklagt er, dass manche Mönche in Schlierbach nach der Regel „*iß, Trink, Spiele usw.*“ leben würden, zur Nachtzeit herumziehen, lügen und auch kaum noch beim gemeinsamen Chorgebet gesichtet würden. Am 8. September 1772 verstarb der von Anschuldigungen und Selbstzweifel gepeinigter Abt im Stift, die feierlichen Exequien folgten am 30. September im Beisein von acht Äbten.

Das Porträt des noch am Beginn seiner Regierungszeit fröhlich-optimistischen Abtes lässt von den genannten Querelen noch kaum etwas ahnen. Darin scheint vielmehr noch die Verspieltheit des Rokoko mit volkstonhaftem Vortrag vereint: So assistieren ihm drei pausbäckige Putten, die jeweils mit Infel, 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: „*Siehe, wir banden Garben auf dem Felde, und meine Garbe richtete sich auf und stand, aber eure Garben stellten sich ringsumher und neigten sich vor meiner Garbe. - Und er hatte noch einen zweiten Traum, den erzählte er seinen Brüdern und sprach: Ich habe noch einen Traum gehabt; siehe, die Sonne und der Mond und elf Sterne neigten sich vor mir.*“ Der vor allem als Porträtist bekannte Johann Georg Morzer, der seit seiner Niederlassung in Steyr (ab 1735) als höchst produktives Mitglied der Garstener-

Steyrer Malerfamilie Prechler-Morzer nicht nur im Steyrer Raum nachweisbar ist, ist laut Signatur der Autor dieses Bildnisses. Als Porträtist von Oberösterreichs Äbten ist Johann Georg Morzer (gest. um 1768) unter anderem auch im benachbarten Stift Kremsmünster nachweisbar, wo er das Porträt von Abt Alexander III. Fixlmillner (1731-1759) schuf, das in der Art der Auffassung noch ganz dem Typus der barocken Bauprälatenporträts entspricht: Fixlmillner präsentiert den Bauplan der berühmten Sternwarte von Kremsmünster. Morzer sollte sich jedoch in dem zwanzig Jahre nach dem Schlierbacher Abtporträt datierten Bildnis des Wilheringer Abtes Alan Aichinger (1753-1780) bereits einer konventionelleren Porträtauffassung anschließen, wie sie auch den beiden unsignierten Fassungen von Eysns Porträt eigen ist. Morzers spätbarocke Bildtradition sollte in seiner Tochter Maria Katharina Morzer ihre Fortsetzung finden, die den aus Wien stammenden Maler Franz Xaver Gürtler ehelichte, der 1778 in Steyr das Bürgerrecht erheilt und ab 1785 als Zeichenmeister in der k. k. Hauptschule bis 1817 unterrichtete. Im vorliegenden Porträt Abt Eysns könnte die evidente qualitative Diskrepanz zwischen dem porträtierten Abt und den assistierenden Engel vielleicht auch auf die Mithilfe eines Mitglieds seiner Familie zurückzuführen sein. Abschließend sei auch noch auf Eysn's prunkvolles Wappen hingewiesen, auf das der Engel im Bildvordergrund rechts selbstbewusst hinweist. Dieses zeigt im vierteiligen Wappenschild einen Knappen oder Bauern mit einem geschulterten Morgenstern, einen springenden Hund mit Stachel-Halsband, von dem eine Kette ausgeht, deren Ende der Hund wiederum im Maul hält. In der Mitte stellt das Wappen ein Herzschild mit einem schwarzen, einköpfigen Adler auf gelbem Grund sowie mit Schwert und Zepter in den Fängen vor. Das auf seinem rechten Oberschenkel abgestützte Buch, das er in seiner rechten Hand hält, sollte ihn wohl vor dem Hintergrund der Aufklärung vor allem als einen Mann des Wissens präsentieren.

Lit.: Wunschheim 1999, S. 197. - Keplinger 1998, S. 17. – Etlstorfer 1997, S. 36f. – Daucher 1995. - Kronbichler 1988, S. 153.- Lutz 1986, S. 14f. - Zeller 1920, S 255f.

### **Porträt Abt Josef Eysn (mit abgestellter Mitra und Buch in seiner rechten Hand)**

(8. Abt: 1740-1772)

Johann Georg Morzer-Werkstatt (spätbarocke Variante des Morzer-Abtporträts, Inv.Nr.017, mit großem dekorativ gerahmten Abtwappen im Bild rechts oben - jedoch ohne Engelsassistenz)

Öl auf Leinwand, 116 x 92 cm

Inv.Nr.306

Diese zweite unsignierte Fassung, die Abt Eysn zwar in der exakt gleichen Pose wie auf Inv.Nr.017 gibt, aber auf die auflockernde Engelsassistenz gänzlich verzichtet, wirkt ähnlich gelassen bzw. sordiniert wie das im Aufbau und der Malweise ziemlich idente Porträt des neunten Abtes Konstantin Frischauf (1772-1803, Inv.Nr.307). Alles scheint hier einen statischeren Duktus zu bekommen, so steht die kostbare Infel nun auf dem Tisch, anstatt des assistierenden Wappenengels ist dieses nun im Hintergrund links oben eingeblendet.

### **Porträt Abt Josef Eysn (mit Tischglocke, Buch und Pektorale)**

(8. Abt: 1740-1772)

Johann Georg Morzer-Werkstatt, nach 1743 ?

Öl auf Leinwand, 91 x 71 cm

Inv.Nr.018

Möglicherweise stammt auch das dritte erhaltene und wohl jüngere Porträt Abt Eysns (Inv.Nr.018), das ihn ebenfalls ohne Puttenassistenten, in geänderter Pose und nur mit geschlossenem Buch und Tischglocke zeigt, aus Morzers Hand bzw. von einem Kopisten aus seinem Atelier. Die Tischglocke als ein Instrument der Disziplin könnte zudem ein Hinweis auf jene Querelen sein, mit denen er in den späteren Jahren seiner Regierungszeit konfrontiert war.

### **Porträt P. Johannes Baptist Wallner**

1761

Morzer-Werkstatt

Öl auf Leinwand, 92 x 72 cm; rückseitig bezeichnet: „*R. P. Joannes Baptista Wallner Professor Schlierbacensis seines alters im 31. Jahr gemahlen anno 1761*“

Inv.Nr.019

Kommentar siehe Inv.Nr.020

### **Porträt P. Johannes Baptist Wallner**

1761

Morzer-Werkstatt

Öl auf Leinwand, 92,5 x 72 cm; rückseitig bezeichnet: „*P. Johannes Baptista Wall Professor Schlierbacensis bei seines Alters im 31. Jahr.. gemahlt anno 1761*“

Inv.Nr.020

Johann Baptist (Anton) Wall(ner) wurde am 15. September 1730 als Sohn des Anton(ius) Wallner („Handelsmann“) und der Anna Magdalena in Kirchdorf geboren. Wallner studierte in Wien Dogmatik und Kirchenrecht. In den Schlierbacher Cammerei-Rechnung(en) vom Februar 1755 ist vermerkt, dass „*selber ad studia nach Wienn verreiset*“ sei. P. Johann Baptist Wallner wurde am 18. Dezember 1756 zum Subdiakon ernannt. Die Priesterweihe erhielt er am 4. Juni 1757 (nach den Passauer Ordinationsbüchern), die Primiz folgte am 29. Juni 1757. Das Professbuch nennt noch folgende Dienste Wallners: 1761 genannt als Katechet, wohl in Schierbach, 1763 Kooperator in Kirchdorf durch 10 Jahre, 1767 Schaffner und Kellermeister, 1774-1777 Kooperator in Kirchdorf, 1779-1782(3) Cellerarius; zuletzt 1783 Administrator in Mühlgrub; wo er auch emeritiert blieb und wo er daselbst als Senior, Jubelprofesß und Jubelpriester im 84. Lebensjahr verstarb. Er wurde in Pfarrkirchen begraben. Wallner war der letzte geistliche Administrator in Mühlgrub. Die beiden Porträts, die zahlreiche Affinitäten zum Porträtstil der Steyrer Werkstatt des Johann Georg Morzer aufweisen, unterscheiden sich nur gering, wie etwa in der Hintergrundgestaltung: In der repräsentativ gerahmten Fassung (Inv.Nr.020) charakterisieren die im Hintergrund rechts eingeblendeten Bücherrücken den Raum als Bibliothek, links ist auch noch eine Harfe zu sehen, die ihn wohl als bibliophilen und musischen Menschen verewigen helfen sollten. In der einfacheren Fassung (Inv.Nr.019) ist der Bibliothekseinblick auf die linke Seite gerückt, während die rechte Seite durch einen stahlblauen Vorhang verhüllt bleibt. In beiden Fassungen präsentiert P. Wallner ein aufgeschlagenes Buch, das rechts einen ganzseitigen Kupferstich der Lactatio des hl. Bernhard von Clairvaux zeigt. Eine solch bibliophile Bildsequenz hat Johann Georg Morzer bereits in seinem Porträt Abt Eysns an prominenter Stelle referiert (vgl. Inv.Nr.017). Der hier aufgeschlagene Kupferstich mit der Lactatio verweist auf die wahrscheinlich in Spanien ent-

standene und dort bereits Ende des 13. Jahrhunderts nachweisbare spezifische Ausformung der Bernhard-Ikonographie. Diese berichtet von der Milchspende Mariens an Bernhard von Clairvaux, derzufolge Maria Bernhards Gebet „*monstra te esse matrem*“ damit beantwortet haben soll, dass sie seine Lippen mit der Milch ihrer Brust benetzte.

Lit.:Keplinger 2005

**Porträt Abt Konstantin Frischauf** (mit Blumenmitra, Pedum und Pektorale)

(9. Abt: 1772-1803)

Oberösterreich, letztes Viertel des 18. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 91 x 71 cm

Inv.Nr.021

Siehe dazu den Kommentar zu Inv.Nr.439

**Porträt Abt Konstantin Frischauf** (mit Pektorale, Stifts- und Abtwappen sowie Nelkenmitra, Pedum und Pektorale)

(9. Abt: 1772-1803)

Werkstatt oder Umkreis des Franz Xaver Gürtler

Öl auf Leinwand, 118 x 85 cm (das Bild wandelt den vorhergehenden Typus - Inv.Nr.021 nur geringfügig ab)

Inv.Nr.307

Siehe dazu den Kommentar zu Inv.Nr.439

**Porträt Abt Konstantin Frischauf**(mit Blumenmitra, Pedum und Pektorale sowie Rahmen mit barocken Rankenwerk)

(9. Abt: 1772-1803)

Werkstatt oder Umkreis des Franz Xaver Gürtler

Öl auf Leinwand, 93 x 74 cm (das Bild wandelt den Typus von Inv.Nr.021 nur geringfügig ab)

Inv.Nr.308

Siehe dazu den Kommentar zu Inv.Nr.439

**Porträt Abt Konstantin Frischauf** (Brustbild mit Pektorale)

(9. Abt: 1772 – 1803)

Wohl Umkreis des Johann Nepomuk della Croce

Öl auf Leinwand, 57,5 x 50,5 cm

Inv.Nr.022

Siehe dazu den Kommentar zu Inv.Nr.439

**Porträt Abt Konstantin Frischauf** (Brustbild mit Pektorale)

(9. Abt: 1772-1803)

Öl auf Leinwand, 54 x 67 cm

Inv.Nr.439

Abt Konstantin Frischauf sollte das Stift Schlierbach durch eine seiner schwierigsten Perioden, den josephinischen Klostersturm, führen. Stift Schlierbachs materielle Lage machte mit einem Reinvermögen von 49.664 fl. nach Abt Joseph Eysns Tod 1772 einen durchaus konsolidierten Eindruck und hätte im Grunde wenig Anlass zur Sorge gegeben. Es deutet bei seiner Wahl zum 9. Abt von Schlierbach am 5. November 1772 auch kaum etwas auf die Gefährdung des Klosters hin. Die kaiserliche Erlaubnis wurde nach dem üblichen *Procedere* erteilt, der Vaterabt von Rein, Gerhard Schobinger (1771-94) leitete die Wahl und so konnte am Festtag des hl. Leopold, am 15. November 1772 die Abtweihe und Infulation durch den Generalvikar Rainer Kollmann im Stift Zwettl erfolgen. Damit sollte vorerst die Karriere des als Georg Frischauf am 15. April 1724 geborenen Sohnes des Mühlenbesitzers Wolfgang Frischauf und seiner Frau Maria von der Obermühle am Sippach in Heiligenkreuz (heute Pfarre Sattledt) ihren Höhenpunkt erreichen. Frischauf hatte nach der am 11. November 1744 feierlich abgelegten Profess im Stift Schlierbach seine theologischen Studien in Graz, im Stift Rein und in Wien, wo er bei den Jesuiten wohnte, abgelegt. Die Primiz fand 1749 statt. P. Konstantin Frischaufs Dienste bis zur Abtwahl im Stift waren die eines Novizenmeisters und Subpriors, Priors, dann eines Kooperators in Wartberg. Ab 1771 fungierte er nach dem Tod von P. Bernhard Henneberg als Pfarrer in Wartberg. Nach seiner Abtwahl kündigen sich die Veränderungen vorerst noch subtil an: So erscheint etwa am 30. Mai 1774 ein Erlass der Landeshauptmannschaft, dass im Brevier die Lektion des Papstes Gregor VII., die von der Gewalt des Papstes, Monarchen abzusetzen, handelt, zu überkleben sei. Im Jahr 1776 wird ein Mandat erlassen, der den Pfarreien und Kirchen den Verkauf aller Realitäten anbefahl – mit Ausnahme der Äcker, Wiesen, Gärten, Wälder und Zehente. Schon unter Maria Theresia wurde die Errichtung von Seelsorgestationen gefordert, der Abt Frischauf in der Folge mit dem Bau einer Kirche in Steinbach (1779-1782), der Errichtung der Pfarreien Nußbach, Heiligenkreuz und Schlierbach im Jahr 1784 Folge leistete. Nach dem Tod Maria Theresias im Jahre 1780 werden die Forderungen Josephs II. zunehmend rigoroser. Mit dem 1781 erlassenen Verbot des Verkehrs mit ausländischen Ordensoberen spitzte sich die Lage zu, denn damit geriet man immer stärker unter den direkten Einfluss des reformsüchtigen Kaisers Joseph II. Aus heutiger Sicht verdanken wir dem Josephinismus freilich auch die Bistumsregulierung, ein besser durchorganisiertes Pfarrnetz, eine weitaus stärkere pastorale Ausrichtung des Priesterbildes sowie eine tolerantere Haltung gegenüber Nicht-Katholiken. Aus letztere Haltung erklärt sich etwa auch das am 27. Juli 1781 erlassene Verbot für den Ordens- und Weltklerus, weiterhin in den Häusern nach irrgläubigen Büchern zu suchen, da dies für den Klerus unanständig und bedenklich sei. Vielmehr solle man sich bemühen, solche Bücher durch „*gegründete und liebevolle Überzeugung der wahren Glaubenslehre*“ an sich zu bringen. Für Abt Frischauf sollten die Zeiten noch düsterer kommen: Zwischen 1780 und 1795 trat kein einziger Novize in das Stift Schlierbach ein, schon 1782 wurden zeitliche Gelübde streng untersagt. Bekanntlich konnte auch Papst Pius VI., der 1782 eigens nach Wien reiste, Kaiser Joseph II. nicht zur Rücknahme der weit reichenden Reformen bewegen. Als der Heilige Vater über Melk und Linz die Heimreise antrat, nützte Abt Konstantin diese Gelegenheit und fuhr nach Linz, um dort am 24. April 1782 den Papst zu sehen. Am 7. November 1782 erhielt Abt Konstantin die Benachrichtigung, dass er zum Mitglied der geistlichen Filialkommission bestimmt wurde und an der Seite des Klosteraufhebungskommissärs und Ex-Jesuitenklerikers Valentin Eybel seine Aufgabe wahrnehmen sollte. Unter den 46 Aufgabenbereichen dieser am 31. August 1782 gegründeten geistlichen Filialkommission beinhaltete einer den Auftrag, „*darauf zu achten, dass „die auf dem Lande befindlichen Klöster dieser Gattung Mönche nur insoweit beyzubehalten seyen, als die herumliegende Ge-*



gend in Absicht auf die Seelsorge ihren Beystand bedarf; außer diesen aber würden diese Klöster gänzlich aufzuheben und deren Individuen mit den in den Städten befindlichen Klöstern ihres Ordens zu vereinigen seyn.“ Dabei war Abt Konstantin gar nicht die erste Wahl für diese heikle Aufgabe, da man sich nur schwer vorstellen konnte, dass ein Prälat eines Stiftes bei der Entscheidung über die Aufhebung eines Klosters des Landes Sachlichkeit beweisen könne. So hatte die Landeshauptmannschaft den aus Füssen stammenden Weltpriester Alexander Graf Engl von Wagrein (1722-1800), Dechant in Enns und nachmaligen Bischof von Leoben (1783/86-1800) deutlich favorisiert und zugleich auf seine Kirchenrechtserfahrungen wie auch auf den Umstand hingewiesen, dass er unentgeltlich zur Verfügung stehen würde. Joseph Valentin Eybel, der am 3. März 1741 in Wien das Licht der Welt erblickte und hier bei Paul Joseph Riegger, dem Begründer des josephinischen Staatskirchenrechts Jus studierte, entschied sich für Frischauf. Eybel wurde 1779 von seiner Professur des ordentlichen Kirchenrechts wegen seiner antikirchlichen Haltung entfernt und schließlich als Landrat nach Linz versetzt, wo er in der Folge die Klostersaufhebungen durchführen sollte. Vielleicht war es Eybels Abneigung gegen eingefleischte Kirchenrechtler, weshalb er den leichter beeinflussbaren Schlierbacher Abt in sein Team nahm. Abt Frischauf übte diese wenig schmeichelhafte Tätigkeit zwar nur bis 1787 aus. Dabei verlegte er seinen Arbeitssitz ins Schlierbacher Haus in Linz, was auch Eybel Kosten sparen half, wie er selbst schreibt: „... weil er in Linz ein eigenes Haus besitze, so dass man für seine Unterkunft daselbst nicht weiter zu sorgen hätte.“ Eybel sollte recht behalten, denn Abt Konstantin erwies sich bald als sein willfähriges Instrument, das sich laut Eybel als „ganz geistlich, in temporalibus aber (als) ein wahrer Untertan und nicht nur Befolger, sondern Betreiber der landesfürstlichen Verordnungen“ entpuppen sollte. Krankheit zwang Abt Konstantin, dieses Amt zurückzulegen, wie aus einer Bemerkung Eybels hervorgeht. „Der Abt, ein kranker Mann, hat keinen anderen Wunsch als bei seinem Medikus in Wels mit dem den übrigen Prälaten gegönnten Gehalt die letzten Lebensstage zu verbringen.“ Der Abt soll zu diesem Zeitpunkt bereits selbst die Aufhebung seines Stiftes, dem Eybel nach Frischaufs Ausscheiden aus der Kommission deutlich Forscher begegnete, betrieben haben. Im Jahr 1799 erreichte dann den Abt noch die Hiobsbotschaft, dass im Stift ein Militärspital errichtet werde (weil sich die Alternative – Schloss Kremsegg – als untauglich erwiesen habe). Zwischen 6. Jänner und 26. April 1799 wurden insgesamt 250 Soldaten in Schlierbach einquartiert, die nach dem Abzug Devastierungsspuren an Öfen und Böden hinterließen. Im Jahr 1801 plante die Regierung die Umwidmung des Stiftes in eine ordentliche Militärkaserne für vier Kompanien und behandelte das Stift Schlierbach einmal mehr so, als wäre es bereits aufgehoben. Doch konnte dieser Plan im letzten Moment doch noch vereitelt werden. Weniger Glück hatte man mit dem Schlierbacher Stiftshaus in Linz, das wie alle Stiftshäuser ursprünglich den Prälaten dazu diente, während der Sitzungsperioden des Landtages in der Stadt über ein adäquates Quartier zu verfügen. Diese Häuser sollten in einen wohn- und zinsbaren Stand gesetzt werden und sowohl an Zivil- als auch an Militärparteien abgegeben werden. Stift Schlierbach entschloss sich 1802 für den Verkauf des Hauses, das später abgerissen wurde (heute Standort des Akademischen Gymnasiums in Linz). Unter die aus heutiger Sicht besonders schmerzlichen materiellen Verluste fallen die veräußerten Kunstgegenstände. Noch unter der Regentschaft Josephs II. erfolgte etwa 1788 die befohlene Ablieferung überflüssigen Kirchensilbers und der Pretiosen, der Monstranzen, Messkännchen und kostbare Tafelaufsätze genauso anheim fielen wie kunstvolle Straußenei-Pokale, Kristallkreuze, Elfenbeinreliefs mit Darstellungen der Geißelung und Verspottung Christi, Pyramiden mit Silberverzierung, Leuchter oder eine silberne Trompete. 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 inmitten des Laxenburger Parks. Im Sommer 1800 wurden auf Verlangen von Kaiser Franz I. insgesamt sieben Verschlüge mit Kunstschatzen 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, befand sich darin auch ein Altar aus der Kirche von Nußbach aus dem Jahre 1519, von dem sich die beiden Flügel im Kunsthistorischen Museum erhalten haben. Erst im Jahr 1802 fiel seitens Kaiser Franz I. (II.) die endgültige Entscheidung in der Klosterfrage, nach der kein Stift oder Kloster mehr aufgehoben werden dürfe. Wir wissen nicht, ob diese Nachricht den erschöpften Abt Konstantin Frischauf noch Genugtuung verschaffte. Am 30. Juli 1803 verstarb er im 80. Lebensjahr und wurde im neugegründeten Schlierbacher Pfarrfriedhof beigesetzt. Als an dieser Stelle die Hayden'schen Gruft errichtet wurde, bettete man seine sterblichen Überreste an einer heute nicht mehr bekannten Stelle um.

Der Bruch der Traditionen wird auch an den erhaltenen barocken Abtporträts dieses problematischen Abtes Konstantin Frischauf evident, von dem sich in den Schlierbacher Kunstsammlungen neben drei repräsentativen, großformatigen Versionen (Inv.Nr.021, 307 und 308 auch zwei kleinformatige Brustbilder (Inv.Nr.022 und 439) erhalten haben, die auf alles Beiwerk verzichten und lediglich das Pektorale als äbtliches Signum gelten lassen, wie dies auch in den nachfolgenden späteren Äbteporträts (wie etwa beim Porträt des zehnten Abtes Marian Obauer (1804-1818, Inv.Nr.023) beobachtet werden kann. Selbst die repräsentativen Fassungen weisen eine seltsame innerstatische Ausstrahlung aus, wobei die dargestellten Gottesmänner in der trockenen malerischen Umsetzung mehr den Charakter von Beamten annehmen, die ihre Stifte in erster Linie verwalten, jedoch keine spirituelle Kraft mehr ausstrahlen: da wird lediglich mit der rechten Hand das kostbare Pektorale ins Lot gebracht, in den Porträtversionen von Inv.Nr.307 und 308 gerät dieses beiläufige Motiv in gefährliche Nähe demonstrierten Desinteresses bzw. von Langeweile. Da Abt Konstantin eben als Mitglied der geistlichen Filialkommission mit der vom kirchlichen Standpunkt wenig wünschenswerten Aufgabe betraut wurde, an der Seite Eybels den „josephinischen Klostersturm“ mitzuzerlegen, dürfte diese nüchterne Porträtversion auch als Zugeständnis an diese Umbruchzeit zu interpretieren sein. Dieser Bildbefund deckt sich auch mit dem historischen Wandel des Prälatenstandes im Zuge des Josephinismus. Nach damaliger Regierungsauffassung waren nun die Prälaten formell nichts mehr als nur noch Administratoren der Klöster. Dies kommt auch beispielsweise in Frischaufs Signatur auf dem Inventurprotokoll von 1787 zum Ausdruck, wenn er mit „*Konstantin Abt und Administrator*“ unterschreibt. Während die großformatigen Bildnisse noch in der Tradition des um 1768 verstorbenen Morzer stehen, die in seiner Tochter und seinem aus Wien nach Steyr eingewanderten Schwiegersohn Franz Xaver Gürtler perpetuiert wurden, weisen die kleinformatigen Porträts in ihrem Versuch auf die jüngere Porträttradition, die in Johann Nepomuk della Croce eine bedeutende Leitfigur fand. Johann Nepomuk della Croce (1736-1819), der 1758 aus Pressano bei Trient nach Burghausen in Bayern zuwandert ist und hier das Bürgerrecht erhielt, malte Hunderte von Bildern, wobei vor allem seine Porträts sehr geschätzt werden und sein Familienporträt der Familie Mozart bis heute internationale Bekanntheit sichert. Aus seiner Hand dürfte unter anderem das Porträt des Wilheringer Abtes Bruno Detterle (1801-1832) stammen.

Lit. Höller 1981/82, S. 3. - Höller 1980/81, S. 2f. – Brandl 1976, S. 121. – Zeller 1935, S. 149.  
– Zeller 1920, S. 275.

### **Josephinische Almosentafel mit dem Auge Gottes**

1784

Bemalte Holzkartusche, 43 x 30 cm; beschriftet: „*Almoßen auf lieb des Nächsten Anno 1784*“  
(ehemalige Inschrift des Opferstocks am Eingang zur Stiftskirche)

Inv.Nr.442

Diese Tafel mit dem Auge Gottes und dem sich grüßenden Händepaar fungierte wohl einst als Beschriftung eines Opferstocks und verweist auf die josephinischen Reformen zur Bekämpfung der Armut. Das aufwändig ausgeführte josephinische Relikt fällt ob der Datierung noch in die Regierungszeit Abt Konstantin Frischauß. Kaiser Joseph II., der die alten Bruderschaften auflöste, hat auch die St. Anna-Bruderschaft in Schlierbach und die Barbarabruderschaft in Kirchdorf aufgehoben. Joseph II. vertraute im Gegenzug die Armenpflege den Pfarren an und gründete dazu auch eine eigene Bruderschaft mit dem Namen „*Der thätigen Liebe des Nächsten*“, die er mit dem Armeninstitut vereinigte. Darin schwingt auch das Wunschbild der Aufklärung mit, das um eine von Humanität und Nächstenliebe geprägte Menschheit kreist. Im Jahre 1783 ordnete der Reformkaiser die Schaffung der Armeninstitute an, die vor allem dem wahren Armen zugute kommen sollten: „*der wahre Arme, der durch Unglücksfälle, Leibesgebrechlichkeit und Alter zur Arbeit unfähig gemacht, sich seinen Unterhalt nicht erwerben kann...(hat)...auf das allgemeine Mitleiden gegründeten Anspruch*“. Diese kulturhistorisch besonders wertvolle Tafel ist somit im Kontext dieser ein Jahr zuvor gegründeten josephinischen Armeninstitute zu diskutieren, wie dies auch archivalisch auch für Schlierbach belegbar ist. So ging auch Schlierbach 1784 an die Errichtung eines Pfarrarmen-Instituts. Aus der von P. Petrus Schreiblmayr verfassten Chronik erfahren wir, wie dieses Institut feierlich installiert wurde: Am Sonntag vor Allerheiligen des Jahres 1784 wurde zuerst eine Prozession gehalten, wobei die wahrhaft bedürftigen Armen mit einem Kreuzifix an der Spitze voran gingen. Hierauf folgten die gewählten Armenväter, dann der Magistrat, dann Abt Konstantin mit der Geistlichkeit. Den Schluss machten die benachbarten Beamten, die Bürgerschaft bzw. die Volksmenge folgte. Sie alle brachten, so Schreiblmayr, ihr Opfer beim Altar dar, der Pfarrer hielt über diese Neueinführung eine „tieführende“ Predigt und der Abt hierauf das Hochamt, worauf das gesammelte Almosen an die Armen verteilt wurde.

Lit.: Etlstorfer 2002, S. 256 – Etlstorfer 1993, S. 130. - Zeller 1920, S. 297f. – Schreiblmayr 1851, S. 86

### **Schlierbacher Rotelbuch mit Szenen aus der Schlierbacher Gründungsgeschichte**

Josef Gottfried Prechler (Linz 1674-1752), 1719 bzw. 2. Drittel 18. Jhdt.

Pastellmalerei auf Pergament (vier ganzseitige Darstellungen). Schwarzer Ledereinband mit Goldprägung; auf dem Vorderdeckel Strahlenkranz, darin die Buchstaben I H S und Kreuzifixus; auf der Rückseite Madonna mit Kind auf der Mandorla. Barockes Grottesken-gemustertes Vorsatzpapier (bezeichnet E. B. fec. [Buchbinder]; Inschrift auf schwarzer Seide: "*Necrologium / Cisterciensium Schlierbacensium / Ad aulam B. V. Professorum / Novissime Anno 1720 exstructum /...*", 7 Pergamentfolien (2 leer). 5 Seiten mit Malerei; diesbezügliche lateinische Texte auf schwarzer Seide. Auf dem letzten Blatt bezeichnet "L. I.". Auf Blatt

2 links unten bezeichnet: "*Josef Godfrid Prechler del pinxit in Steyr Garsten 1719*". Buchblock: Höhe 36,5 cm, Breite 29 cm  
Inv.Nr.433

Rotelbücher wie dieses Schlierbacher Rotelbuch (auch Totenbuch oder Necrologium genannt) sollten die Namen der Verstorbenen des Hauses aufnehmen, damit sie jährlich am Sterbetag zum frommen Gedächtnis verlesen werden konnten. Das Schlierbacher Rotelbuch ist mit Malereien des auf solche Miniaturen spezialisierten Linzer Malers Josef Gottfried Prechler (Linz 1674-1752) ausgestattet, in denen neben der funeralen Dimension auch die Gründungsgeschichte Schlierbachs bzw. die damit verbundenen Stifter, Wohltäter wie auch Nutznießer in barocker Diktion thematisiert werden. Auf folio 2 ist beispielsweise das Totenreich („*AULA MORTIS FUNESTA*“) dargestellt, während auf folio 3 die Gründung des Zisterzienserinnenklosters Schlierbach im Jahr 1355 durch Eberhard V. von Wallsee gezeigt wird. Der edle Stifter stellt dabei ein Modell des Klosters im Beisein der Nonnen unter den Schutz der darüber thronenden Maria mit Jesuskind bzw. der Ordensheiligen Benedikt von Nursia und Bernhard von Clairvaux. Die Malerei auf folio 4r zeigt die Wiederbesiedlung des Klosters im Jahr 1620 durch die von Kaiser Ferdinand II. aus dem Stift Rein berufenen Zisterzienser. Im Hintergrund ist von Prechler eine Ansicht des Klosters nach der "Stiftsbeschreibung" des P. Franz Wirn integriert worden, die das ehemalige Frauenkloster, wie es bei der Wiederbesiedlung noch bestand, zeigt. Auf folio 5 wird der Reliquien des heiligen Julian gedacht, die Abt Nivard II. Dierer 1697 aus der Calepodiuskatakomben in Rom feierlich in die Stiftskirche Schlierbach übertragen ließ. Bekrönt wird diese Episode durch eine Trinitätsdarstellung, die von den Heiligen Jakobus Major und dem als Märtyrer ausgewiesenen Hl. Julian flankiert wird. Darunter ist ein spätbarocker Altaraufsatz mit einem floral-gewandeten Madonnenbild gegeben, der von Assistenzengeln emporgehoben wird. Darunter ist der Glasschrein mit den barock gefassten Reliquien Julians und der Inschriftenkartusche „*RELIQUIAE SANCTI IULIANI MARTYRI*“ eingebildet, der wiederum von zwei Engeln präsentiert wird. Auf folio 6 finden wir schließlich die ersten acht Schlierbacher Äbte von 1620 bis 1740 – von Abt Wolfgang Sommer bis Josef Eysn). Damit wird ersichtlich, dass sich die Datierung auf folio 2 mit 1719 nicht auf alle Darstellungen beziehen lässt, denn Abt Joseph Eysn regierte als achter Schlierbacher Abt erst zwischen 1740 und 1772. Damit sind auch nicht alle Darstellungen zwingenderweise Arbeiten von Josef Gottfried Prechler, der als Sohn des Linzer „Karten- und Bildl-Malers Matthias Brechler (Prechler) 1674 in Linz geboren wurde. Seine Signatur trägt lediglich die Darstellung des Totenreichs auf folio 2. Dies Sujet hat Prechler dann 1731 im Gedenkbuch des Stiftes Gleink (OÖ Landesarchiv, Stiftsarchiv Gleink, Hs. 7 = Pa II/27b) dahingehend weiterentwickelt, indem er den Todesgedanken auch in die freie Natur ausweitete. Sowohl in der Schlierbacher als auch in der Gleinker Fassung tritt uns Chronos als Sensenmann entgegen, wird die Bildbühne steil nach hinten angehoben und der Leichnam im offenen und mit Sinnsprüchen bezeichneten Sarg als zentrales Memento mori eingesetzt.

Lit.: Kat. Wels 2000, S. 442 und Abb. S. 411. - Kat. Weyer 1998, S. 513 (Kat. Nr. 1.5.3.4.1) – Mraz 1992, S. 364 (Kat. Nr. 9.3) - Frey 1979, S. 18f. - Kat. Altenburg 1975, S. 153 (Kat. Nr. 349. - Schiffmann 1907, S. 41f.

### **Porträttafel mit den ersten neun Schlierbacher Äbte**

Nachahmer des Josef Gottfried Prechler, letztes Viertel des 18. Jhdts.

Grisaille-Malerei auf Papier, je Abtbildnis 16,5 x 13 cm, Gesamtgröße des Tableaus 48 x 39 cm; die Bildlegenden zu den einzelnen Abtbildnisminiaturen jeweils mit Vornamen und Wahl-datum

Inv.Nr.432

Diese in Feinmalerei wiedergegebenen neun Äbteporträts reichen vom 1. Abt Wolfgang Sommer bis zum 9. Abt Konstantin Frischauf und wiederholen ziemlich genau Prechlers Miniatur-Äbteporträts im Schlierbacher Necrologium (Inv.Nr.433, folio 6). Möglicherweise wurde der Auftrag unter der Auflage erteilt, Prechlers Miniaturen lediglich um das Bildnis von Abt Konstantin zu erweitern. Gegenüber Prechlers farbintensiveren Bildnissen wirken diese Grisaillearbeiten im Gesamteindruck weniger barock, denn klassizistisch, wozu auch die deutlich einfachere Einzelrahmung beiträgt.

### **Porträt Abt Marian Obauer (Brustbild mit Pektorale)**

(10. Abt: 1804-1818)

Oberösterreich, um 1804

Öl auf Leinwand, 59 x 48 cm

Inv.Nr.023

Der zehnte Schlierbacher Abt Marian Obauer kam am 31. November 1745 in Scharnstein, Gemeinde Viechtwang als Sohn des Hofbraumeisters Matthias Obauer und der Sensenschmiedtochter Eva Maria Obauer, geb. Moserin aus Steyring, zur Welt. Diese Familie Obauer war über hundert Jahre in Besitz einer Brauerei in Aigen, das bis 1848 jenseits der Traunbrücke als Vorstadt von Wels galt. Diesen Sachverhalt bestätigt nur bedingt die auf der Rückseite des Porträts erhaltene Pergamentinschrift, die unter anderem den Geburtsort irrtümlich nach Aigen, das Datum der Geburt in den Oktober verlegt und sonst vor allem durch ihre von spätbarocker Vanitaslust geprägte Diktion beeindruckt: *„Wolfgang\* Marian\*Obauer“: Er wurde im Jahr 1775 den 31ten october in ein Bräuhaus in Aing Vorstadt Wels von unser lieben Mutter Frau Maria Obauerin eine geborene Moserin \* und Söngsschmidt Tochter in der Steyring negst spital am Bihm\* geboren \* und dan den 12ten May 1818 ist er im 72 Jahr seines Alters\* in Kloster Schlierbach\* als Brelat gestorben. Der Tod hat gar ein gleiches Recht, Er holt den Herrn wie den Knecht Er drift den Reichen wie den Armen, Er pflegt Sich kein Menschen zu erbarmen, Er nimt den Jungen wie den Alten. Wen Er Auswehlt muß ihm her halten. Er wirgt den grossen wie den gleinen, da hillft kein Zittern, gilt Noch weinen,.....Wer um das gelt zu kaufen, so Detten die Reichen alle den Todt entlaufen, - - der Tod niemand Auch Erbarmen, So Sterben die Reichen wie die Armen. Ein vogl fliegt durch luft geschwindt, Kein Weg und Strasse Niemand mehr fint, ` Also ist der Mensch. Wenn er Stirbt-, Ist er als Wer er geboren Nie, Job 14te Capitel 12ten Vers....“* Obauer legte am 14. September 1766 die ewige Profess ab und absolvierte sein Theologiestudium (Dogmatik und Kirchenrecht) im benachbarten Stift Kremsmünster (die übrigen Fächer dürfte er im Stift belegt haben). Die Priesterweihe Obauers fand (nach Angaben der Passauer Ordinationsbücher) am 22. September 1770, die Primiz am 21. Oktober 1770 statt. Damit erlebte er hautnah den wirtschaftlichen wie auch spirituellen Abstieg des Klosters Schlierbach an der Seite seines Vorgängers Abt Konstantin, der sich im Zuge der josephinischen Reformen dramatisch abzeichnete. Wurden auch viele dieser Reformen nach dem Tod Josephs II. (1790)

wieder rückgängig gemacht oder abgeschwächt, so sollte sich Schlierbach davon kaum erholen, wie das Schicksal des Klosters unter Abt Obauer zeigt. Die Auswirkungen der josephinischen Reformen werden nun auch in Schlierbach an den Modalitäten der Abtwahl deutlich sichtbar: Es wird zwar, wie dies auch schon früher der Fall war, der Monarch um Genehmigung der Neuwahl ersucht, die Kaiser Franz II. auch erteilte. Als Wahlbeobachter reiste jedoch nicht mehr der Generalvikar der Zisterzienser, sondern der Bischof der 1785 neu errichteten Diözese Linz, Joseph Anton Gall, an. Als Wahlkommissäre wurden der Regierungspräsident August Auersperg, der berühmte Klosteraufhebungskommissär und Regierungsrat Joseph Valentin Eybel sowie der Propst von Spital am Pyhrn, Matthäus Lichtenauer bestellt. In einer Zuschrift an das Stift betonte Eybel, dass man in Hinsicht auf Religion, Disziplin, Staat, Diözese und die eigene Ehre des Stiftes einen solchen Mann wählen möge, den die Kommissäre gleich bestätigen können. Zur Wahl, die am Mittwoch nach dem Dreikönigstag, dem 11. Jänner 1804 stattfinden sollte, wurden auch die auswärtigen Mitbrüder (insgesamt 13 auswärtige Mönche) eingeladen, um den Bischof bei seiner Ankunft im Stift am 9. Jänner 1804 willkommen zu heißen. Für das leibliche Wohl der Gäste „borgte“ sich das Stift den Koch des bereits erwähnten Regierungspräsidenten Graf Auersperg, Franz Kirchsteiner, aus. Dieser urgierte von Linz aus bereits die Zutaten für das obligate Elekionsmahl: Schwarzwildpret, Fasane, Rebhühner, Austern, Muscheln, Hausen und andere Fische, Geräuchertes, Schinken usw. Kirchsteiner erkundigte sich auch, ob denn genügend Küchengeschirr vorhanden sei und auch für fünf Tage hinlänglich Konfekt besorgt worden sei. Die Wahl fiel auf den seit 1791 im Stift tätigen Novizenmeister und Pfarrer von Kirchdorf, P. Marian Obauer, der seit 1784 auch erster Pfarrer von Schlierbach war. Die feierliche Abtweihe und Infulation fand bereits einen Tag nach der Wahl, am 12. Jänner 1804 in der Stiftskirche durch den Linzer Diözesanbischof Joseph Anton Gall, statt. Die wirtschaftliche Notlage des Stiftes Schlierbach unter Abt Obauer sollte sich durch die kostenintensive Wahl noch zuspitzen. Als Wahltaxe wurden 5.573 fl 36 kr. festgesetzt, was der Hälfte des reinen Stiftseinkommens entsprach. Während jedoch Obauers Vorgänger diese Gebühr umgehend zu begleichen suchten, musste Obauer am 29. Oktober 1804 um Stundung ansuchen und schlug die Bezahlung innerhalb der nächsten drei Jahre in drei Raten vor. Als Begründung führte er enorme Ernteauffälle des Vorjahres an: So habe Hagelschlag am 8. Juni die eigene Getreidefechtung und die vieler Untertanen zunichte gemacht. Damit ist auch der Zehentbezug stark reduziert worden, die Obauer jedoch als Haupteinnahmequelle des Stiftes Schlierbach nennt. Mit diesem Schicksal stellte Schlierbach freilich keinen Einzelfall dar: Als etwa sechs Jahre zuvor am 8. Mai 1798 die Prämonstratenser des Stiftes Schlägl ihren 48. Abt, Wilhelm II. Waldbauer, wählten, betrug nicht nur die Wahltaxe fast das Doppelte von Schlierbach (10.403 fl.), Abt Wilhelm II. sah sich auch mit übernommenen Schulden in der Höhe von 49.816 fl. konfrontiert (bei seiner Eingabe an die Regierung machte auch er in der Folge neben militärischen Einquartierungen Unwetter – wie etwa das Hagelunwetter von 1801 – für die zunehmend misslichere Lage des Stiftes verantwortlich. Obauers Ansuchen wurde zwar stattgegeben, die Wahltaxe jedoch erhöht und die Begleichung in acht vierteljährigen Raten angeordnet. Selbst der Verkauf von Realitäten sollte in der Folge den Schuldenberg nicht zum Verschwinden bringen. Dieser entstand vor allem durch den Bau von Kirchen, Pfarrhöfen und Schulen, deren Bau noch Joseph II. den verbliebenen Stiften und Klöstern anbefohlen hatte.

Auch im Klosterleben selbst gestaltetet sich für Abt Marian Obauer die Aufrechterhaltung der Klosterdisziplin immer schwieriger, zumal schon vor seiner Wahl zum Abt seitens des Linzer Diözesanbischofs eine Lockerung einzelner Regelungen angeordnet wurde, in

denen sich Galls Distanzierung vom tradierten monastischen Modell verrät. Der aus Weil der Stadt stammende Bischof Gall (1748-1807), der am 12. Mai 1788 zum zweiten Linzer Diözesanbischof ernannt worden war, war als Vertreter der Aufklärung ohnedies kein Freund der Klöster, wie dies auch aus seinen persönlichen Briefen hervorgeht. So schrieb Joseph Anton Gall an seinen Bruder Johann B. Gall: *„Es ist wohl gut, dass Du Deine Kinder wieder zu Hause hast. Vermuthlich ist das Knieweh der Katharina vom vielen Knieen im Kloster hergekommen. Deswegen ist hierlandes das Knien in allen Schulen verbothen...“* Als er nach dem Tod Kaiser Josephs II. am 20. Februar 1790 ersuchte, etwa die Aufhebung des Klosters Garsten wieder rückgängig zu machen, erklärte Gall, dass Garsten weder notwendig noch nützlich für die Seelsorge sei. Die Mönche seien zudem von großer Unwissenheit und hingen an Aberglauben und Missbräuchen. Die Garstener seien, so Gall weiter, nicht im Lehramt tätig und auch sonst gegen die Seelsorgearbeit eingestellt (OÖ Landesarchiv, Landesregierungsarchiv Schuber 361, Fasz. 27/4). Bereits 1789 hatte Gall etwa die Tischlesungen auf maximal eine halbe Stunde reduziert und dabei das Lesen der Ordensregeln oder der Konstitutionen untersagt, den Abendtisch von 17 auf 18 Uhr verlegt, das Zeichen zum Stillschweigen im Konvent abgeschafft, den Spaziergang außerhalb des Stiftes nach Belieben gestattet und das strenge Armutsgelübde gelockert. Auch die Zutrittsbeschränkungen zur Klausur wurden nicht mehr so rigoros gehandhabt. Viele dieser neuen Bestimmungen waren indes von Konventualen selbst im Zuge der josephinischen Reformen angeregt worden.

Diese hausinternen materiellen und spirituellen Krisen fielen zu allem Unglück noch in eine politisch-brisante Periode, die von den militärischen Angriffskriegen Napoleons und den daraus resultierenden Kriegsteuern und Inflationswellen geprägt werden sollte. Durch das kaiserliche Patent vom 20. Februar 1811 wurden etwa die Bankozettel zum Behelfe der Einlösung auf ein Fünftel ihres Nennwertes herabgesetzt und gleichzeitig die Zinsen der öffentlichen Obligationen reduziert, was auch Schlierbach besonders traf. Der Schuldenberg wuchs unaufhörlich und weil man 1815 die Steuerschulden in der Höhe von 13.005 fl. weder durch Mahnungen noch durch militärische Exekution einzubringen vermochte, wurde über das Stift Schlierbach am 16. November 1815 vom ständischen Kollegium die Sequestration verhängt, der Landschaftssekretär Friedrich von Schmalzing zum Sequestrier ernannt. Die Sequestration (vom Lateinischen = Absonderung, Trennung) ist ein juristischer Begriff aus der Zwangsverwaltung, einer Vorstufe zur Gesamtvollstreckung und bezeichnet den Umstand, dass die Vermögenswerte, die dem Schuldner gehören, von denen separiert werden müssen, die ihm nicht gehören. Fehlende Tatkraft seitens des zunehmend senileren Abtes hatte diese negative Entwicklung wohl noch beschleunigt. Man richtete zwar 1815 und 1818 Schreiben an die Regierung, die Sequestration zu suspendieren, doch blieb dieses Unterfangen erfolglos und barg zudem die Gefahr der nachträglichen Klosteraufhebung, weil man auf diese Weise immer drastischer auf die missliche Lage des Stiftes Schlierbach aufmerksam machte. Seit der Sequestration zahlte aber das Stift eifrig seine Schulden zurück: So gelang es den Schuldenstand von 17.847 fl. aus dem Jahr 1815 auf 1.000 fl. im Jahr 1818 zu reduzieren, was neuerlich den Argwohn der Regierung hervorrief: Woher hatte das Stift diese finanziellen Reserven auftreiben können? Für Abt Marian, der uns im vorliegenden Brustbild in Dreiviertelansicht entgegentritt und in seinem Blick Zweifel und Schüchternheit zu vereinen scheint, mag dies vielleicht eine letzte kleine Genugtuung gewesen sein, bevor er am 12. Mai 1818 im Stift verstarb. Aus Obauers hagerem Gesicht blicken uns verstörte Augen an, die schicksalhaftes Einfügen in eine ihm bereits fremde Zeit zum Ausdruck bringen. Während seine Anfänge und wohl auch sein monastisches Selbstverständnis noch eng mit den barocken Traditionen verhaftet waren, ragt seine Amtszeit als Abt von Schlierbach nicht nur

in ein neues Säkulum, sondern in ein neues weltanschauliches Spannungsfeld, das für äbtliche Insignien genauso wenig Verständnis zeigte wie für repräsentative Attitüden. Vergeblich suchen wir daher auf diesem fast intimen Bildnis nach barocker Infel, Pedum und Abtwappen: Vor gelbem Hintergrund ein grünender Baum auf einer Graskuppe, in der die Initiale O (=bauer) eingeschrieben ist. Lediglich das Pektorale, das er über dem Habit trägt, kennzeichnet ihn als Vorsteher des Klosters, der – ähnlich wie schon bei Frischauf konstatiert – in seiner Spätzeit mehr als Administrator in Erscheinung trat. Die ausgeblendeten Arme verstärken (ungewollt?) den Eindruck von Obauer als einem passiven, machtlosen Abt, als der er bereits von seinen Zeitgenossen fallweise gesehen wurde. Die etwas ungelente Malweise lässt an eine handwerklich talentierte Kraft der Umgebung denken. Die Exequien Obauers fanden am 9. Juni im Beisein der Prälaten jener oberösterreichischen Stifte statt, die den josephinischen Klostersturm und seine Nachwehen überstanden hatten: Kremsmünster, Lambach, St. Florian, Wilhering und Schlägl. Obauer teilt auch posthum das funerale Los seines Amtsvorgängers: Auch Obauers Grab am Stiftsfriedhof ist heute nicht mehr eruierbar. Wie prekär damals die Situation für das Stift Schlierbach geworden war, geht auch aus einer Stellungnahme des dritten Linzer Diözesanbischofs, Sigismund Ernst von Hohenwart (1814-1825) aus dem Jahre 1820, also zwei Jahre nach Abt Marians Ableben, hervor. Darin zeigt er sich sehr besorgt um den Weiterbestand des Stiftes Schlierbach, dessen Patres „*in einer angestregten Gebirgsseelsorge*“ tätig seien und das durch widrige Umstände, jedoch nicht aus eigener Schuld, in die momentan triste wirtschaftliche Notlage geraten sei.

Lit.: Keplinger 1998, S. 18f. - Rehberger 1985, S. 268. - Kat. Garsten 1985, S. 525 – Zeller 1920, S. 315f. – Pröll 1877, S. 340f.

### **Porträt P. Alois Windischbauer**

Heinrich Füger-Schüler?, 1821

Öl auf Leinwand, 79 x 65 cm, rechts unten bezeichnet: „*Aetatis 67 annos ao 1821*“

Inv.Nr.438

Dieses eindringliche Porträt mit der Mahngeste stellt laut rückseitiger Bezeichnung den Schlierbacher Mönch P. Alois Windischbauer (Windischbaur) dar, der am 21. September 1754 in Wartberg als Sohn des Bauernehepaars Stephan und Katharina Windischbauer geboren wurde. Nach dem Gymnasium in Kremsmünster wurde er am 25. Juli 1773 im Stift Schlierbach eingekleidet, wo er am 21. September 1778, also an seinem 24. Geburtstag, die ewige Profess ablegte. Das Theologiestudium legte er zur Gänze im Stift Schlierbach bei P. Sebastian Linke, ab. Die Priesterweihe folgte am 29. Mai 1779, die Primiz am 25. Juli 1779. Unter seinen Diensten scheinen folgende Positionen auf: Um 1781 als jünger Pater Präfekt der Alumnen, ab 4. Dezember 1784 Kooperator in Schlierbach, ab 16. Februar 1785 Klaus, ab 18. Juni 1788 Kooperator in Schlierbach, ab 4. April 1791 Stiftsprior und Pfarrvikar in Schlierbach bis 1. Dezember 1800. P. Alois führte als Prior ein neues Verrechnungswesen ein. Weil er jedoch mit seinen Ratschlägen die Stiftsverwaltung betreffend nicht durchdringen konnte, ging er mit 1. Dezember 1800 als Pfarrer nach Steinbach. Zwischen 8. März 1804 und 1821 fungierte er als Pfarrvikar in Kirchdorf; wo er eine Reihe von Erneuerungen vornehmen ließ. Die Chroniken nennen unter anderem die Neueindeckung und Stuckierung der Friedhofskapelle (1807), die Anschaffung eines neuen Hochaltares für die Pfarrkirche, sowie den Guss neuer Glocken - 1821 wurden etwa 3 kleinere Glocken in der Weise umgegossen, dass sie zu der großen E passten. Am 12. Mai 1811 wurde er zum Dechant (Decanus rura-



lis) und Schuldistriktsaufseher des Dekanates Spital am Pyhrn ernannt. P. Windischbauer vermochte sich gerade auf dem Gebiet des Schulwesens besondere Verdienste zu erwerben. Die Schule in Kirchdorf erhielt unter ihm ein drittes Lehrzimmer und einen zweiten Schulgehilfen (Unterlehrer), auf ihn geht auch die Stiftung der Schule in Micheldorf zurück. Der Mahngestus des vorliegenden Altersbildnisses thematisiert möglicherweise diese ausgeprägt pädagogische Seite seines Charakters, die auch im Entstehungsjahr dieses Gemäldes eine offizielle Würdigung erfuhr: Mit einem Schreiben vom 28. Februar 1821 sprach das Bischöfliche Konsistorium dem Herrn Dechant und Kirchdorfer Pfarrvikar Alois Windischbauer die ausgezeichnetste Belobigung und vollkommene Zufriedenheit aus. Der Linzer Diözesanbischof lobte darin seinen Seeleneifer, seine zweckmäßige Verschönerung und Ausstattung der Pfarrkirche allda, als auch besonders seine musterhafte Dekanatsführung, sowie die vortrefflich geleitete Schulbezirksaufsicht und Organisierung der Filialschule Micheldorf. Schätzte man offenbar außer Haus diese Qualitäten, so wurde seine Geradlinigkeit wie auch seine belehrende Kritik an den Mitbrüdern im Konvent weniger geschätzt. P. Alois hatte unter der Regentschaft der Äbte Konstantin Frischauf (1772-1803) und Marian Obauer (1804-1818) zwar eine erhebliche wirtschaftliche Kompetenz erlangt, konnte damit aber mit diesen nicht immer punkten. Als etwa die Professoren im Jahr 1800 über die prekäre wirtschaftliche Lage des Stiftes berieten, schlug P. Alois Windischbauer den Verkauf der noch übrigen Weingärten in Klosterneuburg, des Freihauses zu Kirchdorf sowie einiger Zehente bei den Herrschaften Hochhaus und Messenbach vor, um so den Schuldenstand deutlich zu reduzieren. Weil er mit diesen Vorschlägen bei Abt Konstantin wie auch beim restlichen Konvent nicht durchkam, trat er im Dezember 1800 vom Priorat wie auch vom Rentamt zurück, das Abt Konstantin 1798 geschaffen hatte, und von P. Alois drei Jahre verwaltet worden war. Schmollend zog er sich auf die Pfarre Steinbach zurück. Möglicherweise hatte man ihn ob dieser „Dünnhäutigkeit“ und seiner vielleicht als „Besserwisserei“ diskreditierten Kritik trotz seiner bekannten Fähigkeiten auch bei der Abtwahl 1804 übergangen. P. Alois Windischbauer starb am 2. März 1823 im 69. Lebensjahr und liegt am Friedhof von Kirchdorf begraben. Als Schöpfer des subtil modellierten Porträts kommt am ehesten ein Schüler des gefeierten Wiener Porträtisten Friedrich Heinrich Füger (1751-1818) in Frage, der ab 1795 der Wiener Akademie der bildenden Künste als Direktor vorstand.

Lit.: Keplinger 2005 - Zeller 1920, S. 278f.

### **Porträt P. Andreas Eberstaller**

Josef Jackisch (?), 1822

Öl auf Leinwand, 73,6 x 57,7 cm; rückseitig beschriftet: „*P. Andreas Eberstaller coop: gemalt 1822 durch Jackisch*“

Inv.Nr.032

Die Identifizierung des fast halbfürig Dargestellten mit dem freundlich-aufgeweckten Blick erlaubt auch hier die rückseitige Beschriftung, derzufolge das Porträt den Schlierbacher P. Andreas Eberstaller vorstellt. Er wurde am 24. November 1785 in Kremsmünster geboren und nach seiner Gymnasialzeit in Kremsmünster am 28. Oktober 1806 in Schlierbach eingekleidet (die feierliche Profess erfolgte am 15. April 1811). Eberstaller absolvierte sein Theologiestudium in Linz und erhielt die Priesterweihe am 15. September 1811 (Primiz am Tag der Priesterweihe). Er wurde mit 26. Oktober 1811 zum Kooperator in Klaus jurisdiktioniert, seit 1. Juli 1816 war er als Kooperator in Kirchdorf tätig. Die Ernennung zum Provisor der

Pfarrkirche Kirchdorf erfolgte am 5. September 1827, damit der Pfarrer P. Kilian Matschek als Mitadministrator Zeit habe zur Ordnung der verwirrten Schlierbacher Verhältnisse. Zwischen 1833-1839 arbeitete er als Pfarrvikar in Nußbach. P. Eberstaller verstarb am 8. Juli 1839 im 54. Lebensjahr in Steinbach an der Steyr, wo er bei Verwandten auf Besuch weilte und wo er schließlich auch zur letzten Ruhe gebettet wurde. Die rückseitige Beschriftung des Gemäldes, das als Tondo konzipiert wurde, nennt einen Maler Jackisch. Vielleicht ist dies ein Hinweis auf den oberschlesischen Maler Josef Jackisch, der am 25. Februar 1791 in Oppeln das Licht der Welt erblickte und seine künstlerische Ausbildung bei Friedrich Heinrich Füger (1751-1818) an der Wiener Akademie der bildenden Künste erhielt. Nach weiteren Studien kehrte Jackisch wieder nach Oppeln zurück, wo er am 14. März 1862 verstarb.

Lit.: Keplinger 2005 - Thieme Becker 18, S. 219f. - Zeller 1920, S. 333, 340, 344, 349, 351, 361

### **Porträt P. Michael Wallner**

Nachahmer des Martin Kestler, nach 1836

Öl auf Leinwand, 43,5 x 35,8 cm

Inv.Nr.441

P. Michael (Anton) Wallner wurde am 17. Jänner 1789 in Kremsmünster geboren und absolvierte ebendort seine Gymnasialzeit zwischen 1799 und 1807. Er scheint hier auch als Sopranist und dann als Tenorist unter den besoldeten Musikern auf. P. Michael wurde am 18. Oktober 1807 im Stift Schlierbach eingekleidet, studierte in Linz Theologie und wurde 1812 zum Priester geweiht – wir kennen jedoch nur von der Primiz das exakte Datum: Den 4. Oktober 1812. Der heute vor allem als Schlierbacher Stiftschronist bekannte P. Michael Wallner war zudem Auxiliarpriester in Schlierbach (ab 18. Dezember 1814), Kooperator in Kirchdorf (zwischen 8. November 1814 und 1836) und ab 28. Jänner 1836 Pfarrvikar in Heiligenkreuz. Hier verfasste er die erste vollständige und mit gewissenhafter Benützung des Archivs ausgearbeitete Geschichte des Stiftes Schlierbach schrieb (diese Stiftschronik ist zwar 1841 datiert, reicht aber bis 1803 zurück und wurde schließlich von P. Petrus Schreiblmayr fortgesetzt. Nach seiner seelsorglichen Tätigkeit in Heiligenkreuz finden wir P. Michael Wallner als Pfarrvikar in Wartberg (ab 6. Juli 1843), wo er auch am 31. Dezember 1859 im 71. Lebensjahr starb und beigesetzt wurde. Zeitgenossen lobten ihn als einen sehr eifrigen Seelsorger, sehr guten Prediger und Katecheten, der einen rechtschaffenen Wandel führte und daher sehr viel Vertrauen seitens der Gemeinde genieße. Das zwar etwas ungelente, aber vergleichsweise narrative Porträt, das in der momenthaften Auffassung und der Vorliebe für erzählerisches Beiwerk an lokale Biedermeiermaler etwa vom Schlage des Innviertlers Martin Kestler (1808-1841) erinnert, bezieht sich ausschließlich auf P. Michael Wallners Tätigkeit als Chronist. Er scheint sich eben inmitten historischer Studien zu befinden, wie die Aktenfaszikel und die gefalteten mittelalterlichen Urkunden mit ihren alten roten Wachssiegeln am Tisch vorne rechts nahelegen. P. Michael hält eben bei der Niederschrift eines Manuskripts inne, den weißen Federkiel in seiner rechten Hand, während die linke Hand den Inhalt des Schreibens geradezu geheim zu halten bzw. das Dokument selbst zu schützen scheint. Das zinnerne Tintenzeug im Bild vorne links, das daneben liegende Buch wie auch der biedermeierliche Bücherschrank im Hintergrund links mit seiner Obstholzfurnier charakterisieren diese biedermeierliche Studierstube. Dabei wird jede Rückbindung an religiöse Inhalte scheinbar ausgeklammert und darin auch ein Bildungsideal der Zeit zum Ausdruck gebracht,

das sich keinen religiösen oder staatlichen Prämissen mehr verpflichtet fühlt. Zugleich erinnert dieses wertvolle Zeitdokument an die Anfänge der Geschichtswissenschaft in Österreich, die gerade von Oberösterreich wichtige Impulse bezog. Der ähnlich musisch veranlagte und 18 Jahre ältere Augustiner-Chorherr des Stiftes St. Florian, Franz Kurz (1771-1843), der auch als Musiker in Erscheinung trat, verfasste Darstellungen mehrerer Epochen der mittelalterlichen Geschichte Österreichs auf der Basis kritischer Quellenstudien. In seinen Arbeiten hat Kurz über die Erforschung der Geschichte Oberösterreichs zu gesamtösterreichischen Themenstellungen gefunden: Von den „*Beiträgen zur Geschichte des Landes ob der Enns, 4 Bände, 1805-09*“ bis hin zu den 1835 erschienenen zwei Bänden „*Österreich unter König Albrecht .II<sup>e</sup>*“. P. Michael Wallner dürfte diese für die gesamte österreichische Geschichtswissenschaft wichtigen Arbeiten des Franz Kurz gekannt haben. Wie sehr in der Folge auch P. Wallner das Arbeiten mit authentischen historischen Belegen wichtig war, erhellt der Umstand, dass er nicht nur eine Abschrift der Schlierbacher Hausgeschichte von P. Franz Wirn aus dem Jahre 1675 anfertigte, sondern auch eine Reihe von Abschriften von Urkunden, die sich auf Schlierbach beziehen. Aus seiner Feder stammen auch die Materialien zur Geschichte von Kirchdorf.

Lit.: Keplinger 2005 - Zeller 1920, S. 17f.

**Porträt eines Zisterziensermönchs im Mantel (Profil-Dreiviertelansicht nach rechts)**

Um 1830.

Öl auf Leinwand, 54 x 43,5 cm

Inv.Nr.034

Das wohl um 1830 zu datierende Porträt stellt möglicherweise einen der Schlierbacher Administratoren dar, die zwischen 1818 und 1864 die Geschicke des Stiftes Schlierbach leiteten. Dies waren neben P. Julian Hametner (1818-1827), P. Jakob Naber (1827-1835) und P. Alan Burckhard (1835-1851) auch P. Franz Xaver Hofer, der ab 1864 das Stift Schlierbach wieder als Abt leiten sollte. Die Porträtauffassung wie auch die modischen Details (wie etwa der an Beethovenporträts erinnernde Empiremantel mit dem hohen Kragen), weisen m. E. zeitlich vor allem auf Hametner oder Naber. Da Letzterer aber von Klosterneuburger Reisenden im Jahr 1835 als zwar gutmütiger und freundlicher, jedoch dicker Mann beschrieben, ist eher an P. Julian Hametner oder an einen seiner Mitbrüder zu denken.

Lit.: Keplinger 1998, S. 19- - Zeller S. 351

**Porträt eines Zisterziensermönchs im Mantel (Profil-Dreiviertelansicht nach links)**

2. Drittel des 19. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 57 x 49 cm

Inv.Nr.033

Zur Identifizierungsproblematik siehe auch Inv.Nr.034. Das hagere Gesicht mit dem langen Nasenrücken, der in eine kantige Spitze ausläuft, mit der weit nach hinten fallenden kahlen Stirn sowie der von der Mundstellung signalisierten Unsicherheit, die zwischen Teilnahmslosigkeit und Zaghaftigkeit zu pendeln scheint, verweist in das zweite Drittel des 19. Jahrhunderts. Die nachträgliche Identifizierung dieses wohl als Mitglied des Schlierbacher Konvents

anzusprechenden Zisterziensermönchs wird auch hier erst aufgrund gesicherter Pendants möglich sein.

### **Porträt Abt Franz Xaver Hofer**

(11. Abt: 1864-1870)

Ferdinand Krauthauf (?), 1866

Öl auf Leinwand, 137 x 100 cm, links unten unleserlich signiert und datiert (F. Krauth... 66?)  
Inv.Nr.024

Mit Franz Xaver Hofer sollte dem Stift Schlierbach nach einer beinahe ein halbes Jahrhundert dauernden „Zwangspause“ (1818-1864) wieder ein Abt vorstehen, der vor dieser Ernennung die Geschicke des Klosters schon als wirtschaftlich überaus tüchtiger Administrator mitbestimmte. Hofer wurde am 3. August 1803 in Neukirchen am Walde geboren und hat zwei Jahre vor seinem Eintritt in Linz Theologie studiert, das zweite Jahr als bischöflicher Alumne. Möglicherweise hat der Schlierbacher Prior P. Jakob Naber, der ebenfalls aus Neukirchen am Walde stammte, den tüchtigen Theologiestudenten Hofer für Schlierbach gewinnen können. Franz Xaver Hofer erhielt am 3. Juli 1831 in der Stiftskirche Schlierbach die Priesterweihe, die Primiz folgte am 31. Juli 1831. Unter seinen Diensten vor der Ernennung zum 11. Abt von Schlierbach finden sich folgende Stationen: Mai bis Juli 1833 Aushilfspriester in Klaus, 3. August 1833 bis 29. Jänner 1836: Kooperator in Klaus. Vom 29. Jänner 1836 bis 1849 finden wir ihn als Kooperator in Kirchdorf, zwischen 1849 und 17. Juni 1851 als Pfarrvikar von Klaus. Im Frühjahr 1851 wurde P. Hofer vom alten und kränklichen Prior P. Alan Burckhard, der zwischen 1835 und 1851 als Administrator das Stift Schlierbach leitete, ins Kloster zurückberufen und hier zum provisorischen Administrator bestellt. Die Wahl zum Prior erfolgte am 17. Juni 1851, die Installation zum Pfarrer von Schlierbach am 5. Oktober 1851 (Stiftspfarrer bis 1857). Unter ihm nahm das Kloster einen großen Aufschwung, sowohl in wirtschaftlicher als auch in spiritueller Hinsicht: So wurde das ständige Chorgebet wieder eingeführt und die Herz-Jesu-Andacht in ganz besonderer Weise gefördert und begünstigt. Zwischen 1862 und 1864 fungierte er ein zweites Mal als Pfarrer von Schlierbach. Die Zeit schien gekommen, wieder an die Wahl eines Abtes zu denken und so richteten die Kapitularen am 5. Jänner 1861 ein Gesuch an den Stiftsadministrator, er möge alles Nötige veranlassen, um eine Abtwahl zu ermöglichen. Als Gründe wurden seitens der Kapitularen genannt, dass in einem Kloster ohne Abt wenig Chancen auf Ordensnachwuchs bestünde und als „herrenlos“ gelte, ein Kloster mit Abt hingegen größeres Ansehen genieße, mehr Sicherheit nach Außen ausstrahle und damit auch der Fortbestand des Klosters besser gewährleistet sei. P. Hofer winkte jedoch vorerst ab – mit Hinweis auf die noch nicht ausreichende materielle Konsolidierung, wobei seine Mutmaßung dahin ging, dass Gläubiger des Stiftes einen gewählten Abt deutlich mehr auf die Zurückzahlung der Schulden drängen würden, die zu entrichtende Wahltaxe zudem wieder ein großes Loch in das Stiftsbudget reißen würde. Daher wurde nun ein Gesuch an die Statthalterei um Erlassung der Wahltaxe abgeschickt, die ihrerseits vor der Gewährung eine Inventur zwecks Vermögensstandserhebung verlangte. Aus diesem Grunde erfolgte die im Beisein des Linzer Diözesanbischofs Franz Joseph Rudigier abgewickelte Abtwahl erst am 26. Oktober 1864, aus der schließlich der besonnene P. Franz Xaver Hofer als 11. Abt von Schlierbach hervorgehen sollte. Seine Benedizierung folgte am 27. Oktober 1864. In den Stiftschroniken wird stets neben seinen seelsorglichen und wirtschaftlichen Meriten daran erinnert, dass er die materielle Konsolidierung Schlierbachs freilich nur durch einige für das Stift schmerzliche Verkäufe erzielen konnte. So veräußerte er

Schloss Hochhaus samt Garten, jedoch ohne Wälder, weiters Haus und Weingärten in Klosterneuburg, das Schlierbacher Hofrichterhaus an die Schulgemeinde Schlierbach 1851 sowie ein wertvolle geschnitzte Holzdecke in einem Zimmer der Prälatur. Gegen diesen Verkauf bzw. für den Erhalt dieser teilweise vergoldeten und unter einem grauen Ölanstrich geschützten Decke hat sich jedoch die Vorgängerinstitution des heutigen Bundesdenkmalamtes, die k.k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale auf Anregung Adalbert Stifters, stark gemacht hat. Zu Beginn des Jahres 1853 hatte Stifter davon erfahren, dass ein altertümlicher, „*reich geschnitzter, getäfelter Plafond*“ von beiläufig 30 Fuß Länge und 24 Fuß Breite, der noch gut erhalten war, beseitigt werden sollte und „*es war zu besorgen, dass dieser aus dem Besitze des Stiftes ins Ausland gelangen könnte.*“ Laut Jungmair sei es Stifter gelungen, den Statthalter zu überzeugen, dass diese Schlierbacher Plafond im Besitz des Stiftes verblieb und dort auch gereinigt und pfleglich aufbewahrt wurde. Der Stiftschronist Zeller notiert hingegen, dass nicht mehr klar sei, ob Abt Hofer oder sein Nachfolger den Verkauf dieser kostbaren Decke schließlich tätigten, die sich im Stift jedenfalls nicht mehr nachweisen lässt. Bis dato kennen wir jedenfalls weder das genauere Aussehen noch den heutigen Verbleib dieses kulturhistorischen Belegs. Auf Grund der angegebenen Maße ist jedoch der Raum zu erschließen, in dem sie gewesen sein muss: in der Sommerprälatur im 1. Stock, im westlichsten Raum (heute in 2 Klassenzimmer unterteilt). P. Franz Xaver Hofer war seine Abtwürde jedoch nicht lange gegönnt, denn er starb bereits am 25. März 1870 im 67. Lebensjahr. Er wurde im Beisein von Bischof Rudigier am 28. März 1870 in einer Gruft auf dem Schlierbacher Stiftsfriedhof beigesetzt, die ihm von seinem Freund, dem Kirchdorfer Advokaten Dr. Kaltenbrunner gewidmet worden war (die Gruft besteht heute jedoch nicht mehr). In seinem Tagebuch vermerkte der Kremsmünsterer Abt Augustin Reslhuber zum Tod von Abt Franz Xaver Hofer „*Am 25.3. 1870 starb in Schlierbach der H.H. Abt Franz Xaver Hofer nach langem Leiden im 67. Jahr seines Lebens, für das Stift ein neuer Gründer und großer Wohltäter, für uns ein äußerst liebenswürdiger Mitbruder und aufrichtiger Freund.*“ Das Dreiviertel-Porträt erinnert an Abt Hofers einnehmend gütigen Blick. In seiner linken Hand, die auf jenem Tisch abstützt, auf dem auch eine kostbare Mitra und dahinter ein Pedum mit distelförmigen Stern im Zentrum der Krümmung zu sehen ist, hält er ein Gebetbuch (Brevier?). Trotz der für ein repräsentatives Abtbildnis prominent eingeblendeten Abtinsignien wahrt der Maler den Eindruck des Momenthaften, wie es etwa auch den zeitgleichen Photos eigen ist. Es ist ein dankbares Innehalten, in dem Würde und Herzlichkeit gleichermaßen mitzuschwingen scheinen. Seinen Habit zierte ein einfaches Messing(?) - Pektorale, womit dieses Detail nachträglich eine Schilderung des prekären Stiftsinventars zu Beginn der sechziger Jahre zu untermauern scheint. Darin berichtet er, dass nur ein einziges Pektorale - mit Steinen besetzt und ohne Kette - vorhanden sei, das aber zum täglichen Gebrauch ungeeignet sei. Auch die Paramente befänden sich, so P. Franz Xaver Hofer, in schlechtem Zustand. In Hofers Abtbildnis ist nun auch wieder sein Abtwappen im Bildhintergrund links oben zu sehen, ein von Sternen umgebenes Kreuz. Als Maler nennt die nur mehr fragmentiert überlieferte Signatur am Gemälde links unten einen „F. Krauth...“. Vielleicht ist der unvollständige Künstlurname auf den gebürtigen Wiener Maler Ferdinand Krauthauf (Wien 1830 – 1893 Graz) zu ergänzen, der als Porträtist und Landschaftsmaler in Erscheinung trat. Die offene, freie Pinselführung wie auch die virtuose Referierung des Stofflichen weisen den Maler als Spezialisten dieses Gebiets aus.

### Porträt Abt Edmund Rogner

(12. Abt: 1871-1874)

Anton Miksch oder Umkreis

Öl auf Leinwand, 64 x 50, 5 cm

Inv.Nr.025

Auch Abt Franz Xaver Hofers Nachfolger, der aus dem Waldviertel (Hippholtz – Gemeinde Großgerungs) stammende Edmund Rogner, sollte nur wenig Zeit bleiben, als Abt dem Stift vorzustehen: Nur knapp drei Jahre! Edmund (Anton) Rogner kam am 27. April 1819 als Sohn des Schustermeisters Lorenz Rogner zur Welt und fand über Umwege nach Schlierbach: Nach einigen Semestern Jus-Studiums und Mitglied einer Burschenschaft soll er sich kurz im Stift Zwettl aufgehalten haben, um sich dann im Stift Lilienfeld am 3. September 1842 einkleiden zu lassen. Diesem niederösterreichischen Zisterzienserstift kehrte er jedoch am 28. September 1844 schon wieder den Rücken zu, um sich am 4. Oktober 1845 im Stift Schlierbach niederzulassen (Einkleidung). Hier legte er auch am 16. September 1847 die ewige Profess ab. Nach seinem Theologiestudium (wahrscheinlich in Linz) empfing er am 20. Juli 1848 vom Fürsterzbischof Friedrich Fürst zu Schwarzenberg von Salzburg die Priesterweihe (Primiz am 20. August 1848 in Schlierbach). An Diensten P. Edmunds sind verzeichnet: Kooperator in Klaus vom 29. November 1849 bis 4. Juni 1851. Ab 4. Juni 1851 war er als Provisor in Klaus tätig, ab 3. August 1851 bis 1857 als Kooperator in Schlierbach. Weiters ist er als Novizenmeister, Bibliothekar und Mitadministrator tätig gewesen, doch kündigte er diese Aufgabe 1857 auf, weil er sich von P. Nivard Kohlendorfer in seinem Rechtsbereich eingeengt fühlte. Vom 3. Juli 1857 bis 1860 half er als Kooperator in Kirchdorf aus, zwischen 26. Dezember 1860 und 14. August 1861 als Subsidiar in Frankenburg und ab 9. September 1861 als Provisor in Nußbach. Die Wahl zum Abt erfolgte am 20. Juni 1871 - wiederum unter dem Vorsitz des Linzer Diözesanbischofs Rudigier, der dem neu gewählten 12. Abt von Schlierbach, P. Edmund Rogner, am 21. Juni 1871 auch die feierliche Benediktion erteilte. War auch seine Regierungszeit als Abt des Stiftes Schlierbach zu kurz, um diesem neue Konturen zu verleihen, so vermitteln die Stimmen der Zeit ein recht plastisches Charakterbild Rogners. So wird von seinem lauten Sprechorgan, seiner – wohl studienbedingten – Gesetzeskenntnis, seiner Vorliebe für Wein und Zigarren, seinem allem Phantastischen abholden nüchternen Wesenszug in unterschiedlichen Zusammenhängen berichtet. Auch hören wir, dass er nicht der Wunschkandidat für alle Konventualen war. So soll sich der Prior Florian Schininger ebenfalls Chancen bei der Abtwahl ausgerechnet haben. Die Überlieferung weiß zudem zu berichten, dass die feierlichen Böller schon zur Wahl P. Florians bereitstanden, die jedoch nach P. Edmunds Wahl dann stumm blieben. Als Rechtsberater machte sich aber Abt Edmund auch außerhalb des Stiftes einen Namen. Am 5. September 1871 wurde er vom Großgrundbesitz in den öö. Landtag gewählt, wo er am 10. Oktober 1871 eine Rede über die Rechtsverhältnisse des Lehrerstandes hielt. Sein Abtwappen führte bezeichnenderweise eine Waage auf rotem Untergrund. Sein chronisches Herzleiden sollte sich zuspitzen und in ihm schon 1874 den Plan reifen zu lassen, zu resignieren. Dazu sollte es aber nicht mehr kommen: Er starb am 24. September 1874, das Begräbnis fand am 28. September im Beisein des Konduktführers, des Abtes Alois Dorfer von Wilhering wie auch der Äbte von Hohenfurth, Kremsmünster und Lambach statt. Das Porträt hält ihn nach Art der nüchternen josephinischen Äbteporträts fest – ohne äbtliche Insignien wie Infel, Pedum oder Abtwappen. Schon Zeller entdeckte in diesem nicht signierten Porträt „*männlich ernste Gesichtszüge*“. Die geschlossene und auf fotografische Genauigkeit getrimmte Malweise legt die Zuhilfe-

nahme fotografischer Vorlagen nahe. Stilistische Affinitäten bestehen unter anderem zur Porträtkunst des Linzer Malers Anton Miksch, der in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Linz nachweisbar ist und beispielsweise einige Äbte- und Bischofsporträts für das Stift Wilhering in ähnlich trockener Manier schuf. Bekanntheit erreichte er auch durch das Porträt Anton Bruckners

Lit.: Wunschheim 1999, S. 193. - Keplinger 1998, S. 19 – Ettlstorfer 1997, S. 71 – Kat. Linz 1993, S. 210 - Zeller 1920, S. 380.

### **Porträt P. Eberhard Bauer**

Art des Wilhelm Vita, um 1900

Öl auf Leinwand (Tondo), 62 x 49 cm; rückseitig am Keilrahmen beschriftet: „*P. Eberhardus Bauer Prof. Aulæ B. M. V. 1866 Errexit parochiam Steyrling anno ineunte 1886 Aedificavit Sacristiam 1897. Parochus in Klaus ab ano 1874 – ad finem saeculī*“

Inv.Nr.035

P. Eberhard Bauer, der 1866 in Schlierbach die Profess ablegte, wirkte in den Jahren 1871 bis 1872 sowie zwischen 1874 und 1900 als Provisor in Klaus. Abt Gerhard Haslroither berief P. Eberhard Bauer jedoch im Jahr 1900 von Klaus ab und bestimmte ihn zum Prior, Stiftspfarrer und Ökonom, der in diesem Amt als besonders energisch, welterfahren und praktisch veranlagt gelobt wird. P. Eberhard ließ in der Folge einige Renovierungen an den Stiftsgebäuden durchführen und kaufte Weidegründe in Oberschlierbach an. Laut rückseitiger Beschriftung errichtete er die Pfarrkirche von Steyrling. Er galt stiftsintern anfänglich als Anhänger des Jesuitismus. Aus seiner Hand stammt auch eine Pfarrchronik von Klaus. Die Malweise des Porträts erinnert deutlich an den böhmischen Porträtisten Wilhelm Vita (1846-1916) und dessen Kreis, der beispielsweise auch mit Porträts im Stift Wilhering nachweisbar ist.

Lit.: Ettlstorfer 1997, S. 41. – Zeller 1920, S. 20f.

### **Porträt Abt Gerhard Haslroither**

(13. Abt: 1892-1917)

Art des Wilhelm Vita, Um 1900

Öl auf Leinwand (Tondo), 62 x 49 cm

Inv.Nr.026

Gerhard (Johannes) Haslroither wurde am 10. August 1842 in Linz als Sohn armer Weberleute geboren, maturierte 1863 in Linz. Bereits am 29. August 1863 trat er ins Stift Schlierbach ein und studierte nun in St. Florian Theologie. P. Gerhard erhielt am 3. September 1866 in Linz die Priesterweihe (Primiz in Schlierbach am 23. August 1868). Unter seinen Diensten sind folgende Aufgaben bzw. Positionen verzeichnet: 1868 Hilfspriester im Stift, von 19. Oktober 1869 bis 19. Dezember 1871 auf Ersuchen des Bischofs Kooperator in Neukirchen an der Enknach/Innkreis, OÖ, vom 19. Dezember 1871 bis 12. Mai 1880 Kooperator in Schlierbach, dann 1872 Novizenmeister, 1874 Coadministrator. Zwischen 12. Mai 1880 und 12. März 1882 arbeitete er als Pfarrvikar in Steinbach am Ziehberg. Ab 12. März 1882 trat er als Subprior und Prior-Stellvertreter während der Krankheit des Priors Florian Schininger in Erscheinung. Am 26. Oktober 1882 wurde er zum Prior-Administrator und

zugleich Pfarrvikar von Schlierbach gewählt, am 5. Juli 1892 zum 13. Abt des Stiftes Schlierbach gewählt (Abtweihe am 6. Juli 1892 durch den Linzer Diözesanbischof Franz Maria Doppelbauer). Am 19. September 1892 wurde Abt Haslroither bei Kaiser Franz Josef I. in Wien in Audienz empfangen. Schon vor seiner Wahl zum Abt zeichnete sich Haslroither durch kluge Haushaltung und weise Sparsamkeit aus, mit der er den Bestand des Stiftes zu sichern und zu festigen suchte. Nur dadurch gelang es Prior P. Gerhard, nach zehn Jahren eigener administrativer Stiftsverwaltung als Nachfolger des Administrators P. Florian Schininger (1874-1882) wieder eine Abtwahl abzuhalten, aus der er eben als neuer Abt hervorgehen sollte. Im Abtwappen führte er lediglich die Initialen seines Namens auf blauem Grund: G H. Die demokratische Methode, bei allen wichtigeren Entscheidungen bzw. Angelegenheiten auch seine Mitbrüder um ihre Stellungnahme zu bitten, behielt er klugerweise auch als Abt bei. Er vermochte nicht nur den Personalstand aufzustocken (von 17 Konventualen auf 22), sondern auch längst fällige bauliche Sanierungen durchzuführen. Darunter fielen beispielsweise bauliche Maßnahmen an der Stiftsbibliothek 1894, die Errichtung einer neuen Stiftsorgel durch den Orgelbauer Leopold Breinbauer aus Ottensheim 1899 oder Schutzanstriche für Laterne und Kuppeln der Kirchtürme (1901). In dieses ambitionierte Sanierungs- und Ausbauprogramm nahm er auch die zum Stift gehörigen Pfarr- und Nebenkirchen sowie die Pfarrhöfe auf. Er erwies sich auch in Notsituationen außerhalb dieses Stiftsbereichs als hilfsbereit: Als mit Ausbruch des 1. Weltkrieges in Linz das Petrinum als Lazarett benötigt wurde, erklärte sich Abt Gerhard bereit, einige Klassen des Bischöflichen Knabenseminars Petrinum in Schlierbach aufzunehmen. Soviele Engagement fand daher in zahlreichen Auszeichnungen ihren Niederschlag: 18.2.1889 Geistlicher Rat (18. Februar 1889), Konsistorialrat 1892, Sr. k. u. k. Apost. Majestät Rat, Komtur des kaiserlich-österreichischen Franz-Joseph-Ordens (2. Dezember 1908) sowie Ehrenbürgerschafts-verleihungen der Gemeinden Schlierbach (1900) und Nußbach (September 1907). Der schlichte, ob seines Gerechtigkeitssinns und seiner Volksnähe geschätzte Abt Haslroither verstarb am 20. April 1917 im Linzer Krankenhaus der Barmherzigen Schwestern nach einer Operation. Er fand als erster wieder seine letzte Ruhestätte in der Gruft unter der Stiftskirche Schlierbach, die seit dem josephinischen Verbot der Gruftbestattung funktionslos geworden war. Das knapp referierte Brustbild, das ihn lediglich mit dem Pektoreale als Hinweis auf seine Abtwürde vorstellt und im Antlitz jenes Maß an Tatkraft und Entschlossenheit erahnen läßt, wie diese deutlich aus seiner Biographie sprechen, entspricht gänzlich dem Porträttypus von P. Eberhard Bauers Bildnis (Inv.Nr.035), wobei auch hier der Blick des Dargestellten nicht direkt dem Betrachter zugewendet ist. Das Gemälde verweist somit ebenfalls auf die Art des böhmischen Porträtisten Wilhelm Vita und dessen Umkreis, der sich seinerseits einer fotografischen Auffassung sowohl in der kompositorischen Grundform wie auch in der Malweise bedient..

Lit.: Keplinger 2005 – Keplinger 1998, S. 19f. – Zeller 1920, S. 392. - Cistercienser-Chronik Jg. 4 (1892) S. 251, Jg. 19 (1907) S. 372, Jg. 29 (1917) S. 141-144

### **Porträt Abt Dr. Alois Wiesinger**

(14. Abt: 1917-1955)

Friedrich Thiemann 1955

Öl auf Leinwand, 80,5 x 60,5 cm; links unten Daten der Regierungszeit (1917-1955) und Wahlspruch samt Name „*MAJOR AUTEM CARITAS ALOISIUS WIESINGER ABBAS*“; rechts unten signiert und datiert „*Dr. Thiemann 1955*“



Inv.Nr.027

Zu den bedeutendsten Äbten von Schlierbach wird Abt Dr. Alois Wiesinger gezählt, dessen Regierungszeit zwar in höchst bewegte Zeiten fiel, die er jedoch für wichtige Projekte zu nutzen wusste. Dazu zählt die Gründung von Schulen wie etwa der 1920 gegründeten landwirtschaftlichen Winterschule, die bis zum Neubau 1982 auf Stiftsgrund im Stift untergebracht war und für die das Kloster die Internatsobliegenheiten übernahm. Weiters das Schlierbacher Stiftsgymnasium, das bei seiner Gründung 1925 lediglich eine Klasse mit sieben Schülern zählte und heute mehr als fünfhundert Schüler ausbildet (ab 1977 wurden auch Mädchen aufgenommen, 1995 wurde jedoch der Internatsbetrieb geschlossen). Vielfach bestimmte die vielen ungelösten sozialen Fragen der Zeit sein Handeln, was sich vor allem auch aus seiner entbehrensreichen Kindheit und Jugend erklärt. Seine Eltern, der Tagelöhner und Inwohner Franz Wiesinger und seine Frau Maria, Tochter des Kirchdorfer Schusterehepaars Josef und Barbara Klausner, bewohnten eine hölzerne „Harstu(b)m“, einen Holzbau, der der Bearbeitung des Flachses gedient hat. In dieser „Harstubbm“ (Magdalenaberg 49, Gemeinde Pettenbach), die um die Zeit des Ersten Weltkrieges abgerissen wurde, kam der nachmalige Abt als Alois Wiesinger am 3. Juni 1885 zur Welt. In Kremsmünster besuchte er das Gymnasium, in Innsbruck studierte er anschließend Theologie. Die Priesterweihe erhielt er am 1. August 1909 in Linz, die Primiz folgte in Wartberg am 10. August 1909 (Prediger P. Robert Fürst). Ein Jahr später begann er in Innsbruck sein Doktoratsstudium, das er am 24. Februar 1912 mit der Promotion zum Doktor der Theologie abschloss - für das Stift Schlierbach zudem die erste Promotion in seiner Geschichte. Ab 3. August 1912 fungierte er in Heiligenkreuz als Professor für Fundamentaltheologie. Da während seiner sommerlichen Lourdesreise im Jahr 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, wurde er von August bis September 1914 im Trappistenkloster La Trappe und dann bis 9. April 1915 im Trappistenkloster Thymadeuc interniert. Erst über ein Bittgesuch Papst Benedikts XVI. wurde ihm schließlich die Rückkehr nach Österreich (14. April 1915) ermöglicht, wo er seine Lehrtätigkeit in Heiligenkreuz fortsetzte. Die Wahl zum 14. Abt des Stiftes Schlierbach erfolgte am 24. Juli 1917 (mit 32 Jahren), am 25. Juli 1917 wurde er durch Bischof Gföllner zum Abt geweiht. Während der 38 Jahre seiner Regierung hat Abt Alois Erstaunliches für Kloster Kirche und Orden geleistet. Unter seiner Regierungszeit erlebte das Stift in den letzten Jahren der 30er Jahre einen großen Aufschwung, der sich auch im Personalstand zeigt: So wurden 1939 im Stift insgesamt 70 Mönche gezählt - darunter 29 Patres, neun Kleriker, sechs Novizen, 24 Brüder, ein Brüdernovize sowie ein Brüderpostulant, denn unter ihm wurde auch das Laienbrüderinstitut ins Leben gerufen. Mit der nationalsozialistischen Machtergreifung stand vorerst nur das von Abt Dr. Wiesinger 1925 gegründete und als Direktor geführte Stiftsgymnasium unter besonderer Beobachtung, die sich in der weltanschaulichen Überprüfung dieser Privatschule durch regimetreue Beiräte äußerte. Mit dem Erlass des Landesschulrates vom 23. Juli 1938 wurden schließlich alle Privatschulen aufgelöst, Schlierbach war mit Ende des Schuljahres das Öffentlichkeitsrecht entzogen worden. Abt Alois verlegte nun sein seelsorgliches Interesse auf missionarische Aufgaben. Schon 1925 hat er als noch nicht vierzigjähriger Abt beim Generalkapitel seine besondere Missionsabsicht deponiert, die er als Grundidee auch schon bei der Gymnasiumgründung und bei der Errichtung des Laienbrüderinstituts verfolgte. Die Gründung des Klosters Spring Bank in Milwaukee (USA), die in das Jahr 1928 datiert, erfolgte durch Abt Wiesinger. Bedingt durch die Weltwirtschaftskrise erhielten aber dort die Schlierbacher Mönche nur befristete Aufenthaltsgenehmigungen (1934 wurde dieses Kloster dem Generalabt unterstellt). Am Dreikönigstag (6. Jänner) 1939 verließ der als Gegner des

Hitlerregimes besonders gefährdete Abt Wiesinger gemeinsam mit drei Brüdern (Fr. Emil, Fr. Werner und Fr. Humbert) das Land via Rom in Richtung Brasilien. Die Reise erfolgte auf Einladung des brasilianischen Bischofs von Bonfim, der ihm die Pfarre Jacobina angeboten hatte. Möglich wurde diese Abreise nur dank eines Ausreisevisums, das ihm der bereits abgesetzte Bezirkshauptmann Dr. Kienmoser noch verschaffen konnte und ihn so vor der bereits geplanten Verhaftung durch die NS-Machthaber bewahrte. In Brasilien galt nun sein Einsatz der Gründung des Schlierbacher Missionsklosters Jequitibá, für die er weitere Schlierbacher Mitbrüder nach Brasilien gewinnen konnte (P. Hermann Hahn, P. Anton Moser und P. Heinrich Baur, die am 26. Mai 1939 nachkamen; sowie P. Reinald Stieger, P. Fridolin Glasauer und Fr. Ubald Pusch – am 20. August 1939) und das 1950 zur selbständigen Abtei erhoben wurde. Durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verschob sich jedoch Abt Dr. Wiesingers Rückreise. Nach dem Kriegseintritt Brasiliens sollte sich aber für den Abt auch im Exil das Leben zuspitzen, wurde er doch durch die aufgehetzte Bevölkerung der Spionage verdächtigt, mit dem Lynchen und Steinigen bedroht und bei einer Zugfahrt von Jacobina nach Jequitibá auch aus dem Zug geworfen. Erst am 26. September 1946 sollte er in das Stift Schlierbach zurückkehren, das als eines der ganz wenigen Klöster in Österreich während der NS-Zeit nicht aufgehoben wurde. Abt Dr. Alois Wiesinger entwickelte auch in wirtschaftlichen Belangen eine sehr glückliche Hand: So hatte er beispielsweise das Können von Fr. Leonhard Kitzler für den Ausbau der bekannten Schlierbacher Käserei nützen können. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der ehemalige Glasmaler und Schlierbacher Pater Petrus Raukamp (1926 eingetreten) in Schlierbach wieder mit dem Kunsthandwerk des Glasmalens betraut. Begünstigt wurde dieser Neustart durch den Umstand, dass sein kinderloser Bruder während des Krieges seine Linzer Glasbestände aus Angst vor Bombenangriffen nach Schlierbach auslagern ließ. Der Abt nützte die Gelegenheit und übernahm 1953 die „OÖ. Glasmalerei“ und schuf damit einen nicht nur für das Stift kulturell und wirtschaftlich bedeutenden Betrieb: Heute stellt sie gemeinsam mit der Margret-Bilger-Galerie ein weit über die Grenzen des Landes bekanntes Zentrum sakralen Kunstschaffens dar. Abt Wiesinger verstarb völlig unerwartet am 3. Jänner 1955 durch einen Gehirnschlag im 38. Jahr seiner äbtlichen Vorstehung und wurde in der Gruft der Klosterkirche beigesetzt. In seinem Abtwappen führte er das flammende Herz-Jesu mit gelb leuchtender Seitenwunde und ebensolchem Kreuz im Flammenbündel - auf grünem Grund.

Lit.: Pranzl 1999, S. 363ff. - Pranzl 1992. - Keplinger 1998, S. 20ff. – Größl 1987, S. 164ff. - Resch 1986, S. 10ff. - Keplinger 1986, S. 5ff. – Stachelberger 1983. – Frey 1982, S. 179ff. - Spornbauer 1980, S. 2ff. - Frey 1956, S. 18ff. – Wiesinger I/1952, S. 78ff. – Wiesinger II/1952, S. 30ff. – Wiesinger 1951, S. 32ff.- Wiesinger I/1950, S. 26ff.- Wiesinger II/ 1950, S. 3ff. – Wiesinger I/1949, S. 67ff. – Wiesinger II/1949, S. 75ff. - Wiesinger I/1948 - Wiesinger II/1948, S. 30ff.- Wiesinger III/1948, S. 51. – Wiesinger I/1947, S. 37ff. - Wiesinger II/1947. – Wiesinger 1931, S. 78ff. - Wiesinger I/1930, S. 29ff. - Wiesinger II/1930, S. 227ff. – Wiesinger 1928, S. 141f.

### **Frater Leopold Androsch**

Bleistiftzeichnung?, recht unten signiert und datiert: „....???“

Inv.Nr.036

Der am 29. September 1907 in der Wiener Pfarre Rudolfsheim geborene Laienbruder Androsch besuchte vor seinem Eintritt in Schlierbach die Bürgerschule, dann die Gastgewerbeschule und war in diesem Beruf tätig, bis er sich mit 21 Jahren entschloss, Zisterzienser in Schlierbach zu werden. Hier arbeitete er zunächst 1928/29 in der Schneiderei und von 1928-1939 im Speisesaal. Zwischen 1929 und 1931 erfüllte er auch die Aufgabe des Konventdieners. Sein Hauptaufgabe sollte jedoch die des Stiftspförtners werden (seit 1931), die er durch 43 Jahre lang übernahm. Wie viele seiner Mitbrüder holte auch ihn der Militärdienst an die Kriegsfront, wo er zu einem Fliegerregiment bzw. als Feldwebel zur militärischen Dienstleistung am Atlantikwall beordert wurde. In Saint-Nazaire geriet er jedoch in französische Kriegsgefangenschaft. Nach seiner Rückkehr trat er sofort wieder seinen Pfortendienst an, den er erst im April 1981 aus gesundheitlichen Rücksichten quittierte. Frater Androschs besonderes Interesse galt zeitlebens der Liturgie, wobei er das gemeinsame Chorgebet besonders hochschätzte. Seine letzten Jahre wurden durch mehrmalige Spitalsaufenthalte überschattet. Bei der letzten Rückkehr aus dem Spital starb er noch am gleichen Tag im Kreise seiner Mitbrüder im 75. Lebensjahr.

Lit.: Spornbauer 1980, S. 24

### **Porträt Abt Berthold Niedermoser**

(15. Abt 1955-1971)

Friedrich Thiemann, 1989

Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm; beschriftet mit: „*Abt Berthold Niedermoser 1955-1971 Per Mariam crescat regnum Christi*“; Signiert und datiert: Dr. Friedrich Thiemann 1989

Inv.Nr.028

Der gebürtige Tiroler Berthold (Josef) Niedermoser erblickte am 28. Juli 1910 in St. Jakob am Pillersee als Sohn von Johannes B. und Theresia, geb. Bucher, das Licht der Welt. Erst nach einer Tischlerlehre entschied sich Niedermoser zum Besuch des Stiftsgymnasiums Schlierbach, wo er schließlich am 14. August 1934 eintrat. Zwischen 1935 und 1938 studierte er in Innsbruck bzw. zwischen 1938 und 1939 in Schlierbach Theologie. Die Priesterweihe erhielt P. Berthold schließlich am 25. März 1939 in der Kirche der Elisabethinen in Linz. Zwischen 1939 und 1940 war er als Wirtschaftsadjunkt und Auxiliarius tätig, zwischen Februar 1940 und 1941 als Kooperator in Kirchdorf sowie zwischen 6. Mai 1942 und 27. August 1942 Pfarrprovisor in Kirchdorf. Ob seiner Abneigung gegenüber dem NS-Regime wurde P. Berthold am 27. August 1942 festgenommen und bis 20. September 1942 im Gestapo-Gefängnis in Linz gefangen gehalten. Von hier aus wurde er in das KZ Dachau überstellt, wo er bis 9. April 1945 unter den bekannten menschenunwürdigen Bedingungen ausharren musste. Die 1961 in Innsbruck gegossene Gedenkglocke für Dachau erinnert daher auch an sein Los: Als die ehemaligen Häftlinge aus Österreich und die österreichische Bundesregierung nach Kriegsende eine Glocke für die errichtete Kapelle in dieser KZ-Denkstätte stifteten, nahm am 22. Juli 1961 Abt Berthold Niedermoser die Weihe der Glocke vor. Sie trägt die Inschrift: "*In treuem Gedenken den toten Kameraden aller Nationen gewidmet von Dachau-Priestern und -Laien aus Österreich.*" Unmittelbar nach Kriegsende finden wir P. Berthold als Lokalkaplan von Oberschlierbach (vom 12. April 1945 bis 4. August 1945), als Kooperator in Kirchdorf (bis 14. April 1951) sowie als Pfarrvikar (vom 15. April 1951 bis 3. Februar 1955). Nachdem sein überaus aktiver Vorgänger im Amt, Abt Wiesinger am 3. Jänner 1955 plötzlich verstarb, wurde P. Berthold Niedermoser genau ein Monat nach Wiesingers Tod, am 3. Feb-

ruar 1955 zum 15. Abt gewählt. Die Benediktion erfolgte am 24. Februar 1955. Diesen Dienst versah er mit großem Eifer. Seine besondere Aufmerksamkeit gehörte den inkorporierten Pfarreien. Unter seiner Leitung wurde die Stiftskirche renoviert, das neue Stallgebäude aufgeführt und die Glasmalerei im alten Meierhof ausgebaut. Als Abt unterrichtete er von 1955-1964 auch als Religionslehrer an der Landwirtschaftsschule und fungierte als bischöflicher Kommissar der Benediktinerinnen von Steinerkirchen und der Schwestern vom guten Hirten im ehemaligen Zisterzienserstift Baumgartenberg. Unter seiner Regierung wurde die Stiftskirche renoviert, die Glasmalerei im alten Meierhof ausgebaut, das neue Stallgebäude aufgeführt und die Restaurierung der Bibliothek begonnen. Nach seiner Resignation am 2. April 1971 wohnte er kurze Zeit bei den Schwestern in Hallein. Bis zu seinem Tod am 23. August 1971, der ihn im 87. Lebensjahr ereilte, wirkte er noch als Krankenhausseelsorger im Krankenhaus der Barmherzigen Schwestern in Linz. Er wurde in der Gruft des Klosters Schlierbach beigesetzt. In Thiemanns posthum entstandenem Gemälde ist er mit seinem Wahlspruch, mit Mitra, Pedum und Abtwappen (Krone und Stern auf blauem Grund und rot-weißem Karo-Schrägbalken). Abt Berthold umfasst mit seiner rechten Hand sein Pektorale, um so wohl auch an sein „persönliches Kreuz“ zu erinnern, das er vor allem in seiner Zeit im Konzentrationslager auf sich nahm und dem er trotz Anfechtungen doch immer treu blieb.

#### **Porträt Abt Berthold Niedermoser**

(15. Abt 1955-1971)

Oberösterreich, 2. Viertel 20. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm

Inv.Nr.029

Zur Biographie siehe Inv.Nr.028. Gegenüber Thiemanns posthumem Porträt (Inv.Nr.28) erscheint diese qualitativ deutlich schwächere Fassung weitaus konventioneller: Es zeigt den noch jugendlich wirkenden Abt in sitzender Haltung. Die vergrößernde Wiedergabe des Abtwappens im Bild links oben wie auch die malerische Realisation des Inkarnats lassen erhebliche künstlerische Defizite erkennen, die an einen lokalen „Hobby-Porträtisten“ denken lassen.

Lit.: Frey 1956, S. 22. – Keplinger 2005

#### **Porträt Abt Dr. Othmar Rauscher**

(16. Abt: 1971-83)

F. Kogler 1979

Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm; beschriftet mit „*Abt Dr. Othmar Rauscher 1971-83*“; rechts unten signiert und datiert: „F. Kogler (19)79“

Inv.Nr.031

Koglers Porträt entstand anlässlich des 60. Geburtstages von Abt Dr. Othmar Rauscher, der am 27. September 1919 im niederösterreichischen Engelbrechts (Gemeinde Großgöttfritz im Waldviertel) als Sohn von Rupert und Johanna Rauscher geboren wurde. Rauscher besuchte gemeinsam mit seinem Bruder Karl das Schlierbacher Stiftsgymnasium (ab 1931), an dem er 1938 auch maturierte. Nach der Matura trat er in das Noviziat ein und begann im Zisterzienserstift Heiligenkreuz ein Theologiestudium. Da er jedoch zum Militär einrücken musste,

erfuhr sein Studium eine Unterbrechung. Beim Kampf um Leningrad wurde Othmar Rauscher 1941 schwer verwundet und büßte dabei seinen rechten Arm ein. Bedingt durch diese Verwundung konnte er der direkten Kriegsfront des Zweiten Weltkrieges den Rücken kehren und sein Theologiestudium an der Universität Wien fortsetzen, das er 1948 mit dem Doktorat abschließen konnte. In seiner Dissertation beleuchtete er die innerkirchliche Arbeit der Abtei Schlierbach zwischen 1620 und 1784. Die Lehramtsprüfung schloss er 1950 ab. Die feierliche Profess legte Rauscher dann am 15. August 1945 ab. Nachdem er wegen seiner Armamputation von Rom Dispens erhalten hatte, wurde er am 30. Juni 1946 in Wien - gemeinsam mit seinem Bruder - zum Priester geweiht (beide feierten dann am gleichen Tag auch ihre Primiz im niederösterreichischen Kautzen). Othmar Rauschers seelsorgliche Arbeit sollte am 1. November 1948 als Kaplan in Wartberg an der Krems beginnen, doch schon 1949 fungierte er bereits als Präfekt und Religionsprofessor des Stiftsgymnasiums Schlierbach. Sein besonderes Interesse galt auch der Mission, weshalb er 1961 für die Missionsarbeit Missio München freigestellt wurde. Schon 1955 unternahm er seine erste diesbezügliche Brasilienreise. Für Missionare in Afrika, Asien, Lateinamerika und in der Südsee stellte der begeisterte Fotograf Dr. Rauscher unter anderem auch audiovisuelle Hilfsmittel bereit. Seine Wahl zum 16. Abt des Zisterzienserstiftes Schlierbach erfolgte am 6. Mai 1971, wobei er das Lukaszitat 4,43 „OPORTET ME EVANGELIZARE“ (*Er hat mich gesandt, das Evangelium zu predigen*) zu seinem Wahlspruch machte. Zu seinen besonderen Verdiensten während seiner Regierungszeit werden die Renovierung des Stiftes, die Erweiterung des Stiftsgymnasiums sowie die Ausrichtung der OÖ Landesausstellung 1975 gezählt, die damals der großen Malerin Margret Bilger (Graz 1904-1971, † Schärding) gewidmet war. Bilger stand mit dem Schlierbacher Kunstgewerbebetrieb „OÖ. Glasmalerei“ in enger künstlerischer Verbindung, der ihr seit 1977 auch eine eigene Margret-Bilger-Galerie gewidmet hat. Abt Dr. Othmar Rauscher resignierte am 5. Mai 1983 als Abt des Stiftes Schlierbach und zog sich in die Erzabtei St. Ottilien zurück. In dieser Zeit arbeitete er noch bei Missio München und stellte sich zwischen 1984 und 1988 in den Dienst der Ostpriesterhilfe/Kirche in Not, zwischen 1989 und 1992 wirkte der Altabt als Geistlicher Assistent in der Diözese Augsburg, wo er auch als Firmspender diente. Erst 1992 kehrte er wieder nach Schlierbach zurück, um hier in der Seelsorge und der Altenpastoral der Diözese Linz auszuhelfen. Altabt Dr. Othmar Rauscher starb am 2. Juli 1995 in Schlierbach an den Folgen eines Verkehrsunfalls in Bochum. Koglers Porträt zeigt ihn als Brustbild, mit Brille, Pektoreale und im schwarz-weißen Zisterzienserhabit vor braunem Hintergrund.

Lit.: Nachruf auf Othmar Rauscher 58. Jahresbericht des Gymnasiums der Abtei Schlierbach 1994/1995, S. 14.;

### **Porträt Abt Dr. Othmar Rauscher**

Friedrich Thiemann, 1989

Rechts unten signiert und datiert: Dr. Friedrich Thiemann 1989

Öl auf Leinwand (?), 80 x 60 cm, beschriftet mit „*Abt Dr. Othmar Rauscher 1971-83*“

Inv.Nr.030

Anlässlich des 70. Geburtstages von Othmar Rauscher fertigte auch Friedrich Thiemann ein Porträt an, das den Abt mit dem eingeblandeten Abtwappen und Rauschers Wahlspruch im Hintergrund rechts in repräsentativer Dimension vorstellt. Abt Rauschers freundlicher Blick erfährt durch die legere Pose (er hat seine linke Hand lässig unter die Bauchbinde gescho-

ben) eine zusätzliche Akzentuierung. Der frei schwebende Erdball mit der darüber sichtbaren Kamera verweist einerseits auf das missionarische Anliegen des Abtes, andererseits auch auf seine erfolgreiche Tätigkeit als Photograph im Dienste der Mission. Auch der ausführende Künstler steht in enger Verbindung zum Stift Schlierbach. Der akademische Maler Prof. Dr. Friedrich Thiemann, der am 20. Oktober 1917 in Karlsbad geboren wurde und sein Studium in Böhmen abschloss (an der Deutschen Karlsuniversität in Prag Geographie und Leibesübungen sowie an der Technischen Hochschulen Prag - 1940 Promotion zum Doktor der Naturwissenschaften), unterrichtete nämlich von 1950 bis 1979 (Ruhestand) im Stiftsgymnasium Schlierbach. Bevor er jedoch seiner Lehrtätigkeit nachkam, galt sein Hauptinteresse der Kunst: Bis 1950 arbeitete er als freischaffender Künstler. Ab 1950 übte er sowohl in Schlierbach als auch im Stiftsgymnasium Kremsmünster seine Lehrtätigkeit aus (neben Kunsterziehung auch Leibesübungen und Naturwissenschaften). Seit 1961 wohnt der Künstler in Schlierbach. Den beiden Gemeinden – Schlierbach und Kremsmünster – blieb Thiemann auch im Rahmen seiner gemeinnützigen Tätigkeiten treu. So arbeitete er auch als Bühnenbildner, Kostümgestalter und Schminkmeister. In seinem bildkünstlerischen Oeuvre finden sich Zeichnungen, Gebrauchsgraphik, Aquarelle, Pastelle, Ölbilder wie auch insgesamt 241 Sgraffiti, von denen sich insgesamt 28 im Schlierbacher Gemeindegebiet befinden (Stand vom Jahr 2000). Sein künstlerischer Themenschwerpunkt liegt dabei im Bereich der Porträt- und Landschaftsmalerei. Ausstellungen in Karlsbad, Prag, Teplitz-Schönau, München, Wien, Wels, Steyr und Kirchdorf festigten seinen Ruf auch außerhalb seiner Wahlheimat Schlierbach. Zahlreiche Auszeichnungen wie das goldene Verdienstzeichen des Landes Oberösterreich, die Karlsbad-Plakette oder der Ehrenring der Gemeinde Schlierbach folgten.

Lit.: Schlierbach 2000, S. 202. - Zerlik 1981, S. 47f. - Rieder Volkszeitung Nr. 40, Ausgabe vom 6. Oktober 1977.

### **Porträt P. Franz Dutzler**

F. Kogler, 1976

Öl auf Leinwand, links unten monogrammiert und datiert „FK 76“

Inv.Nr.037

P. Franz Xaver Dutzler wurde am 16. Oktober 1900 in Wartberg an der Krems geboren, besuchte das Petrinum und studierte anschließend Theologie in Innsbruck, wo er am 26. Juli 1925 durch Bischof Waitz die Priesterweihe erhielt (Primiz am 10. August 1925 in Wartberg). Im Anschluss an seine Priesterweihe setzte er sein Studium fort und studierte von 1926-32 in Wien Latein und Griechisch, jedoch ohne Abschluss. Während dieser Zeit wirkte er hier auch im Haus der Barmherzigkeit und am Gatterhölzl als Seelsorger. P. Franz Dutzler wurde erster Präfekt am neuen Schlierbacher Herz-Jesu-Kolleg. Ein Jahr unterrichtete er am Schlierbacher Gymnasium, im November 1932 wurde er zum Kooperator in Kirchdorf bestellt. In der Folge war er dann - bis 1938 - in verschiedenen Pfarren tätig. Von 1938 bis Kriegsende wirkte er als Pfarrer in Steinbach, vom 4. September 1945 bis zum 15. April 1951 in Kirchdorf und dann 28 Jahre, bis 1979, in Klaus. Seiner Initiative ist die Sanierung der Bergkirche zu verdanken, die heute vor allem als Austragungsort von Kammerkonzerten bekannt ist. Darüber hinaus arbeitete er auch als Dekanats-Finanzkämmerer und durch acht Jahre hindurch als Katechet in Inzersdorf. Im Jahr 1972 erlitt er einen Motorradunfall, der zwar glimpflich verlief, aber trotzdem seine Gesundheit erheblich beeinträchtigte. P. Dutzler, der 1977 zum Konsistorialrat ernannt und am 5. August 1979 mit dem Goldenen Ehrenring der Gemeinde

Klaus geehrt wurde, zog sich 1979 wieder ins Stift Schlierbach zurück, wo er im selben Jahr im 81. Lebensjahr verstarb und in der Gruft seine letzte Ruhestätte fand.

Lit.: Keplinger 2005

### **Porträt P. Nivard Frey**

Franz Kogler 1979

Öl auf Leinwand, links unten signiert und datiert „F. Kogler 79“

Inv.Nr.038

P. Nivard Frey wurde am 13. März 1909 in der Pfarre St. Johannes Nepomuk in Wien-Meidling als Otto Robert geboren. Er war das jüngste von 7 Kindern des Photographen Silverius Frey und der Notburga Frey, geb. Witsch. Frey besuchte am Freinberg (Linz) und in Kalksburg das Gymnasium. Zwischen 1929 und 1934 studierte er dann in Innsbruck Theologie, wo er am 26. Juli 1933 in der Universitätskirche durch Bischof Sigismund Waitz auch die Priesterweihe erhielt (die Primiz feierte er am 6. August 1933 im Stift Schlierbach). Im Anschluss an die Priesterweihe studierte er in Innsbruck noch ein Jahr Deutsch und Geschichte für das Stiftsgymnasium, um sich dann ganz der Seelsorge zu widmen: als Kaplan in Wartberg (Herbst 1934 bis 14. August 1938) und als Katechet in Kirchdorf (vom 15. August 1938 bis zum 20. Juni 1940). Zwischen Juni 1940 und Juli 1940 absolvierte er den Militärdienst, um dann wieder bis zum 20. April 1941 als Katechet in Kirchdorf zu wirken. Der Zweite Weltkrieg sollte ihn dann doch einholen und zum Kriegsdienst beordern, den er in der Folge bis zum 12. September 1945 absolvierte. Nach seiner Entlassung aus der Gefangenschaft (September 1945 bis August 1946) fungierte P. Nivard als Kooperator in Roth bei Nürnberg. Nach dem Krieg wurde ihm 1947 die Erziehung im wieder begonnenen Gymnasium übertragen, 1955 vermochte er sein einst begonnenes Lehramtsstudium fortzusetzen. Er absolvierte zudem das Institut für Österreichische Geschichtsforschung (1956-1959), wobei sein wissenschaftliches Augenmerk auch hier wiederum Schlierbacher Themen wie etwa dem Buchbestand des Hartmann Freiherr von Enenkel (gest. 1627) in der Schlierbacher Stiftsbibliothek galt. Ab 1962 Professor am Gymnasium, wo er bis 1965 wieder das Amt des Generalpräfekts innehatte. Die Datierung von Koglers Gemälde erinnert wohl daran, dass Frey 1979 als Professor in den Ruhestand ging. P. Nivards besondere Liebe galt vor allem dem Theater, der bildenden Kunst sowie der vielfältigen Volkskultur. So leitete er von 1974 bis 1987 auch das in Schlierbach errichtete Bildungszentrum des oö. Volksbildungswerkes. Von 1965-1967 und dann wieder 1977 bis zu seinem Tod war er Subprior, von 1965-1967 zugleich auch Novizenmeister. P. Nivard starb am 16. Juli 1989 im 81. Lebensjahr.

Lit.: Keplinger 1989, S. 18. – Frey 1975 - Frey 1974, S. 1ff. - Frey 1959, passim - Frey 1956, S. 18f. - Frey 1955

### **Soldat der deutschen Wehrmacht (Othmar Rauscher?)**

F. Kogler?

Öl auf Leinwand, 42,5 x 32,5 cm, rechts oben bezeichnet?

Inv.Nr.039

Möglicherweise stellt dieses Bild den späteren Schlierbacher Abt Dr. Othmar Rauscher dar, der nach der Matura zwar in das Noviziat eintrat und im Zisterzienserstift Heiligenkreuz ein

Theologiestudium anfang, das er wegen des 2. Weltkriegs unterbrechen musste, da er zum Dienst mit der Waffe an die Kriegsfrente eingezogen wurde. In der Schlacht um Leningrad wurde Othmar Rauscher 1941 jedoch schwer verwundet und verlor dabei seinen rechten Arm (vgl. dazu auch Inv.Nr.031)

## 1.4 Angehörige anderer Ordensgemeinschaften

### Porträt Abt Johann Seiz (Benediktinerstift Lambach)

Oberösterreich, nach 1735

Öl auf Leinwand, 237 x 90 cm

Inv.Nr.063

Das Porträt zeigt den Lambacher Abt Johannes Seiz, der diesem Benediktinerstift nur kurze Zeit, und zwar zwischen 1735 und 1739, vorstand. Der aus Bad Ischl gebürtige Seiz folgte dem gebürtigen Welser Gotthard Haslinger (1725-1735) im Amt nach und setzte dabei die künstlerischen Bestrebungen des vor allem für seine künstlerische Innovationslust bekannten Lambacher Abtes Maximilian Pagl (1708-1725) fort. Er war somit Amtskollege des 7. Schlierbacher Abtes Christian Stadler, dem freilich wesentlich mehr Zeit für die barocke Umgestaltung seines Stiftes gegönnt war (er regierte von 1715 bis 1740). Die Gründe, warum sich dieses Lambacher Abtporträt in den Schlierbacher Kunstbeständen fand, sind nicht mehr einwandfrei festzustellen, doch gab es mehrfache Beziehungen zu diesem Benediktinerstift: So war etwa der Lambacher Abt Maximilian Pagl sowie der Prior dieses Stiftes bei der Wahl Abt Christian Stadlers am 3. Juni 1716 zugegen – freilich lange vor Abt Seiz. Zwischen 1720 und 1737 schloss jedoch Abt Christian Stadler mit einer Reihe von Klöstern, darunter auch mit dem Stift Lambach, eine Konföderation ab. Diese sollte das Seelenheil sichern helfen: Starb ein Angehöriger des Stiftes Lambach, so musste jeder einzelne Schlierbacher Priester zu Schlierbach eine Messe für den Verstorbenen lesen. Das Schlierbacher Porträt von Abt Johannes Seiz folgt einem Bildnis des Stiftes Lambach, in dem er ebenfalls en face gegeben ist und wo er sein Pectorale mit seiner linken Hand zu positionieren sucht. Seine rechte Hand hält ein Schriftstück (Brief?), das er eben auf den Tisch links zu legen scheint, auf der bereits seine etwas zu hoch geratene rote Infel steht. An diesen Tisch hat er auch das Pedum schräg angelehnt, das mit seiner Krümme den linken oberen Bildrand zu berühren scheint. Ob dieser Momenthaftigkeit erzielt der Porträtist in der Darstellung des Abtes eine natürliche, ungezwungene Ausstrahlung. Ein barock drapierter blauer Vorhang hinterfängt als koloristischer Kontrapunkt sein Haupt.

Lit.: Heilingsetzer 1989, S. 100 (mit Abb.) – Zeller 1920, S. 245 und 251.

## 1.5 Stiftsansichten und Stiftspfarrten

### Ansicht des vorbarocken Stiftes Schlierbach

Georg Matthäus Vischer, (1674 Druck)



Kolorierter Kupferstich 15,5 x 21 cm, aus: Georg Matthäus Vischer „*Topographia Austriae Superioris modernae*“, 1674 in Druck erschienen; betitelt: „Closter Schlierbach“; rechts unten mit 1670 bezeichnet, Ankauf 1949.

Inv.Nr.374

Diese früheste Ansicht Schlierbachs stammt aus der mit 222 Kupferstichen versehenen „*Topographia Austriae Superioris modernae*“ des Georg Matthäus Vischer. Dieser wurde am 22. April 1628 in Wens/Tirol geboren und trat sowohl als Topograph als auch als Geistlicher in Erscheinung: Er wirkte als Pfarrer in Leonstein (Oberösterreich) und in Wien. Vischer schuf im Auftrag der Stände Kartenwerke und zeichnete dafür über 1000 Ansichten von Städten, Burgen, Schlössern und Klöstern in Niederösterreich, Oberösterreich, der Steiermark, Mähren und Ungarn; worunter sich vielfach heute deren älteste bildliche Darstellung findet. Er zählt bis heute zu den bedeutendsten österreichischen Kartographen und Topographen. Trotz seines geistlichen Amtes betrachtete Vischer die Geographie und die Vermessungskunst als seine eigentliche Berufung. Er war einer der ersten Kartenmacher, der seine Pläne durch eigene Vermessungen und Aufnahmen vor Ort im Gelände erstellte und sich nicht auf Angaben aus zweiter Hand verließ. Zu Vischers bedeutendsten Werken zählen neben der Topographie von Oberösterreich auch jene von Niederösterreich (aufgenommen 1670/71 mit 507 Kupferstichen, 1672) und der Steiermark (aufgenommen ab 1673, vermutlich 500 Kupferstiche, bis 1696). Weitere topographische Arbeiten Vischers galten auch der Herrschaft Salzburg (1662), und dem Abriss der Wieselburger Gespanschaft (1672). Von Vischer stammt auch eine Große Ansicht von Stift Admont (1674) und von Wien (1675) sowie eine Langansicht von Graz (1675). Die Darstellung der Grenze zwischen Steiermark und Salzburg bei Mandling (1677) sowie des Landgerichts Stift Kremsmünster (1678) gehen ebenso auf ihn zurück wie die vier Viertelkarten von Niederösterreich (erarbeitet 1669/70, Neudruck 1695-97). Vischer, der trotz seiner kartographischen Erfolge völlig verarmt am 13. Dezember 1696 in Linz verstarb, gibt mit diesem Schlierbach-Stich einige Rätsel auf, zumal zu diesem Zeitpunkt (1674), bereits der barocke Umbau des Stiftes Schlierbach unter Abt Nivard Geyregger im Gang war. Wir müssen uns in diesem Zusammenhang jedoch der Tatsache vergewissern, dass diese Ansicht nach Zeichnungen Vischers entstand, die der umtriebige Topograph bereits in den Jahren 1667/68 sammelte, die Drucklegung jedoch erst 1674 erfolgte. Dieses retardierende Moment erklärt wohl die Nichtberücksichtigung der eminenten baulichen Veränderungen, denen zufolge kontinuierlich die Silhouette der im Kern noch mittelalterlichen Kirchenburg Schlierbach in den 70er Jahren des 17. Jhdts. rasch verschwand. Auffallend ist die Unterteilung des alten Klosterkomplexes in mehrere separiert wirkende Bauteile, die dem auf monumentale Erscheinung und auf Symmetrie ausgerichteten barocken Architekturideal gänzlich widersprechen. Unter der baulichen Leitung der Carlone sollten diese mittelalterlichen Relikte größtenteils bis auf die Fundamente verschwinden.

Lit.: Keplinger 1998, S. 24 – Schuller 1976.

### **Schlierbacher Stiftsansicht mit Madonnendarstellung**

Art des Josef Gottfried Prechler (Linz 1674-1752), zweites Drittel des 18. Jhdts.

Pastellmalerei auf Pergament, 21,5 x 12,9 cm

Inv.Nr.371 (Pendant zu Inv.Nr.125 und 351)

Die erhaltenen barocken Stiftsansichten Schlierbachs sind vergleichsweise spät datiert und geben erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts Aufschluss über das Aussehen des barocken Stiftes bzw. über bauliche Projekte. In dieser in Prechlers Miniaturstil referierten votivbildartigen Darstellung der Madonna in Sole begegnet uns hier eine barocke Idealansicht des Stiftes, die sich hier jedoch hochformatbedingt auf einen kleineren Ausschnitt zu beschränken hat. Dadurch wirkt auch die Westfront weniger monumental und erhält durch die Einfügung des Madonnenbildes wie auch durch die Fokussierung auf Stiftskirchturm und Abteiturm eine Umdeutung im Sinne des Rokoko, das dem Kleinteiligen und Zierlichen den Vorzug gegenüber dem barocken Pathos und dem Hang zum Monumentalen gab. Der spätbarocke Rahmen legt eine Datierung ins zweite Drittel des 18. Jhdts. nahe.

### **Schlierbacher Stiftsansicht mit Madonnendarstellung**

1762

Öl auf Leinwand, 87 x 64 cm; Chronogramm unterhalb der Madonna: „*SanCta Marla In soLe SchLler=baCensls Coenobll orlgo CVstos eLeCta*“ (1762)

Inv.Nr.431

Größer und auch erheblich gröber ausgefallen ist das ähnlich konzipierte Ölbild der Maria in Sole mit der reichlich unbeholfen ausgeführten Stiftsansicht. Diese lässt vor allem in der perspektivischen Disposition erhebliche Defizite erkennen. Dabei hat der wohl provinzielle Maler (vielleicht ein Laienbruder?) einzelnen architektonischen Details wie etwa der Faschengliederung der inneren und äußeren Stiftsfassaden, dem aufwändigen Portalvorbau an der Westseite des Neugebäudes, der sich über zwei Stockwerke zu erstrecken scheint sowie dem heute nicht mehr in situ vorhandenen Neptunbrunnen im Kirchenhof durchwegs gesteigertes Interesse entgegenzubringen versucht. In der Umschrift unterhalb der Mondsichel findet sich jenes Chronogramm wieder, das auch ein aufwendig gerahmtes Madonnenbild der Prälatur (Inv.Nr.132) umgibt: „*SanCta Marla In soLe, sChLlerbaCensls Coenobll orlgo CVstos eLeCta*.“ (1762). Die in den Stiftschroniken überlieferten Nachrichten zum genannten Jahr sind zu spärlich, um hier heute noch einen direkten Bezug eindeutig herstellen zu können. Vielleicht handelt es sich lediglich um eine Gelegenheitsarbeit, die letztlich als Geschenk gedacht war. In diesem Zusammenhang bietet sich besonders der 60. Geburtstag von Abt Eysn am 9. September 1762 an wie auch die Primiz des aus Falkenberg in Schlesien stammenden P. Engelbert Matzcke am 11. November 1762.

### **Idealansicht von Stift Schlierbach mit Abtwappen von Konstantin Frischauf**

Leopold Müller, 1774

Öl auf Leinwand, 93 x 121 cm; links unten signiert und datiert: „*Leopold Müller 1774*“; am Abteiturm die Jahreszahl „1769“

Inv.Nr.004

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 Schlierbach die konkretesten Anhaltspunkte über das Aussehen des Stiftes zur Zeit von Abt Konstantin Frischauf liefern, dessen Wappen beide Darstellungen ziert. Als eine barocke Sondergattung der Architekturvedute entwickelte

sich im 17. Jahrhundert der Typus der idealen Klosteransicht, was sich vor allem aus der regen Bautätigkeit der Landklöster erklärt. Diese barocken Bauprälaten, die allesamt von der grassierenden Bauwut erfasst wurden und deren Selbstverständnis sich vor allem aus dem Bedürfnis nach effektvoller architektonischer Repräsentation ableiten lässt, hatten zumeist eine Triebfeder: Das Kaschieren der eigenen zumeist minderen Herkunft, bot doch eine äbtliche Karriere auch einem Nicht-Adeligen die Chance, in diesem adeligen Elitenmilieu Anerkennung zu finden. Aus diesem Grunde gehen auch diese Stiftsansichten weit über den Charakter reiner Ortsansichten hinaus. Wie im vorliegenden Stiftsprospekt sollten in diesen idealen Klosteransichten neben der monumentalen bzw. kunstvollen Erscheinung von Stiftskirche und Kloster auch jene Bereiche Aufnahme finden, in denen die gehobene barocke Freizeitkultur wie auch die wirtschaftliche Autarkie zum Ausdruck kommen, die man durch zunehmende Eigenwirtschaft erlangte und die sich im Bau von Getreidekästen und Meierhöfen (in Schlierbach 1637) spiegelt. Aus diesem Grunde finden wir auch auf dieser gemalten Stiftsansicht die im Barock unerlässlichen Heimstätten äbtlicher Lustbarkeiten wie etwa die weitschweifigen Parkanlagen mit ihrer Orangerie („Pomeranzenhäusl“) und dem Gartenpavillon. Wie schon auf Josef Gottfried Prechlers Stiftsprospekt aus dem Jahre 1718 (OÖ Landesmuseum, Inv.Nr.OA III 278/1) ist auch auf dieser spätbarocken Version die Vielfalt der stiftlichen Wirtschaftsbetriebe prominent vertreten - wie etwa durch die Stiftsmühle im Bildvordergrund und den Stiftsgärten mit den Obstbäumchen. Müller erweist sich im Vergleich mit dem sich im Besitz des OÖ. Landesmuseums befindlichen idealen Stiftsprospekt Schlierbachs aus dem Jahre 1718 zwar naiv-narrativer, doch bei allem nicht minder detail- und auskunftsfreudig – auch was die baulichen Details wie etwa die farblich abgehobenen Querfaschen an den Stiftsfassaden betrifft. Nicht immer ist in solchen Ansichten eindeutig zwischen Ist-Zustand und Idealansicht zu unterscheiden, wenn etwa diese baulichen Zeugnisse im Laufe der Zeit dezimiert wurden. Auf Prechlers Pendant sehen wir beispielsweise auch ein „Schießhaus“, eine „RossSchwemb“ oder eine Apotheke. Auch ein sog. „Welsches Haus“ ist bei Prechler noch zu sehen, das im Ölbild bereits einem Pomeranzenhäusl weichen mußte. Dieses wurde zwar noch 1835 bewundert, verschwand aber mittlerweile aus dem Schlierbacher Ambiente. Vielfach waren für diese Veräußerungen von Stiftsbetrieben die josephinischen Reformen schuld, die möglichst alle Klosterrealitäten verkauft sehen wollte. So verkauft Stift Schlierbach am 24. Februar 1785 seine Apotheke an einen Bruder von Abt Frischauf, der Verkauf der hier abgebildeten Klostermühle erfolgte ebenso in dieser Zeit. Nicht unwesentlich war es den Auftraggebern, dass sie auf diesen zumeist aus der gemäßigten Vogelschauerspektive spektakulärer wirkenden Stiftsansichten mitverewigt wurden. Im Zuge der jüngsten Restaurierung konnte die Signatur und Datierung im Bild links unten wieder sichtbar gemacht werden, die uns den Zustand des Klosters im Jahre 1774 zeigt, also zwei Jahre nach der Wahl des Wartberger Pfarrers Konstantin Frischauf zum 9. Abt des Stiftes Schlierbach (Wahl am 5. November 1772). Aus diesem Grunde prangt über dieser Stiftsansicht neben dem Schlierbach Stiftwappen auch das Wappen von Abt Konstantin: das Bild eines Springbrunnens und einer auf einer Felsenspitze stehende Gemse (vielleicht als Anspielung auf Frischaufs Namen). Am Turm zum Innenhof ist zudem die Jahreszahl 1769 zu lesen, die demnach noch in die Zeit von Abt Josef Eysn zurückweist. Ob sich diese Jahreszahl auf Ausbesserungsarbeiten am Turm oder sonstige Stiftsinterna bezieht, konnte nach derzeitiger Aktenlage nicht geklärt werden. Der als Maler sonst kaum nachweisbare Leopold Müller ist ob des überaus gebräuchlichen Namens auch archivalisch kaum fassbar. Vielleicht besteht eine verwandtschaftliche Verbindung zum Florianer Stiftsmaler Markus Müller, der als Maler und Restaurator in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisbar ist.

Lit.: Oberchristl 2000, S. 93/94 (Farbabbildung). - Polleross 1988, S. 259. - Frey 1979, S. 17f.  
– Zeller 1920, S. 299

### **Idealansicht von Stift Schlierbach mit Abtwappen von Konstantin Frischauf**

Andreas Imler, 1776

Federzeichnung, 35 x 46 cm; rechts unten signiert und datiert: „Andreas Imler in (venit) 1776“

Inv.Nr.372

Diese von Rocaille-Kartuschen und Rocaillebögen gerahmte Stiftsansicht von Schlierbach wählt wie Leopold Müller zwei Jahr zuvor die repräsentative Westansicht des Stiftes mit der langgezogenen Fensterfront als Schauseite. 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. Durch die beiden Repoussoirfiguren mit dem Fernrohr im Vordergrund links wird gleichsam die Absicht der Idealansicht noch unterstrichen.

### **Schlierbacher Stiftsansicht mit Engelsgloriole und Chronogramm**

1784

Öl auf Leinwand, 35,6 x 24,8 cm

Inv.Nr.373

Ein Chronogramm enthält auch diese wohl leicht beschnittene und auf Leinwand gemalte kleinformatische Stiftsansicht mit sechs emblematischen Randkartuschen, die ebenso von Engeln hochgehalten werden wie das über der eher malerisch aufgelösten Schlierbacher Miniaturansicht präsentierte Schriftstück: „**V**ota **eX**so**LVI**t **C**onstantino re**V**eren**D**iss**I**mo s**I**n**C**er**V**s tob**l**as“ (1784). Diese besagt zudem, dass diese Ansicht von einem Votanten namens Tobias dem Abt Konstantin gewidmet wurde. Vielleicht handelt es sich um Tobias Freiherr von Gebler, einem Juristen aus der Umgebung von Eybel. Jedes der sechs Emblemata ist mit einem lateinischen Sinn- bzw. Segensspruch versehen: a) Seesturm mit Arche - „*Exaudiat te Dominus in die Tribulationis Ps. 19:VI*“, b) Tempel auf einem Berg - „*Mittat tibi Auxilium Sancto V: 2*“, c) Abels Opfer - „*Memor Sit omnis sacrificii tui V:3*“, d) Abel Opfer - „*Tribuat tibi secundum Cor tuum V: 9*“, e) Blumen werden gegossen und von der Sonne bestrahlt – „*impleat Dominus omnes Petitiones tuas V6*“, f) ein Betender kniet, darüber das Auge Gottes – „*Exaudiet illum de Coelo Sancto Suo V:7*“ Der Dedikationsanlaß könnte der 60. Geburtstag des am 15. April 1724 geborenen Abtes Konstantin Frischauf sein, der 1784 auch sein 35jähriges Priesterjubiläum feiern konnte

### **Ansicht von Stift Schlierbach**

Ferdinand Runk (1754-1834), Zeichner, Johann Ziegler (Stecher), um 1792

Kolorierter Kupferstich, 26,5 x 40 cm

Links unten bezeichnet: „*Runk del./ Ziegler sc.*“

Inv.Nr.434

Ferdinand Runk galt als einer der beliebtesten Vedutenmaler der Romantik, der vor allem an „romantisch“ gelegenen, pittoresken Motiven interessiert war, wie etwa an dem ob seiner Gefährlichkeit bei den Schifffahrtsleuten sehr gefürchteten Greiner Strudel oder dem Salztransport bei Lambach. Dieser erst kürzlich erworbene kolorierte Kupferstich mit einer Stifts-ansicht, der laut Signatur nach einer Zeichnung von Ferdinand Runk (1754-1834) entstand und von Johann Ziegler nicht minder aufwändig gestochen wurde, war ursprünglich für eine Käuferschicht entstanden, die von diesen Regionen zumeist nur aus Reisebeschreibungen wussten und sich im Laufe des Biedermeier auf den Weg machten, diese pittoresken Ziele selbst zu erwandern. Die Reiseschriftsteller der Zeit hatten dazu vielfach erst das Bedürfnis nach Luftveränderung geschaffen. In diesem Zusammenhang sei unter anderem auf Joseph August Schultes` „*Reisen durch Oberösterreich in den Jahren 1794, 1795, 1802, 1803, 1804 und 1808*“ hingewiesen, die 1809 in Tübingen erschienen, weiters auf Johann Carl Ungers „*Reise durch österreichische und steyerische Gebirgsgegenden. Ein Beitrag zur österreichischen Länderkunde*“ (Wien 1803) sowie auf Leopold Chimanis beliebtes Reisebuch „*Meine Ferien-Reise durch das Land unter und ober der Enns*“ das 1830 in Wien 1830 erschien. Runk dürfte seine diesbezügliche Vorstudie bereits anlässlich einer Oberösterreich-Reise um 1790/92 angefertigt haben.

Lit. Schultes 2000, S. 19

#### **Ansicht von Stift Schlierbach**

Ferdinand Runk (1754-1834), Zeichner, Johann Ziegler (Stecher), um 1810 bzw. 1846  
Handkolorierte Lithographie, 16 x 23 cm, links unten bezeichnet „*J. Ziegler Schlierbach 1846*“, rechts „*Runk/ Litho Ziegler*“

Links unten bezeichnet: „*Runk del./ Ziegler sc.*“

Inv.Nr.370

Zu den Künstlern siehe Inv.Nr.434. In dieser Ansicht wird die traditionelle Ansicht mit der imposanten Westfront dahingehend verändert, indem der Betrachterstandpunkt deutlich in Richtung Nordwestansicht gerückt wird und so die monumentale Erscheinung etwas gemildert wird. Der Bauer, der im Vordergrund mit Pferden und Pflug das Feld bestellt sowie der Repoussoirbaum im Bildvordergrund links lassen noch die stilistische Abhängigkeit von der spätbarocker Landschaftsmalerei erkennen, die das Gesehene einem idealen Bildaufbau subordiniert und die Welt der Bauern einer hermetischen Klosterwelt gegenüberstellt, wobei die Natur das verbindenden Element bildet. Maler und Stecher haben sich dabei für die pittoreske Einbettung in die hügelige Naturlandschaft entschieden und dabei topographische Besonderheiten der romantischen Schilderung geopfert. Laut Datierung (1846) befand sich das Stift damals unter der administrativen Leitung von P. Alan Burckhard (1835-1851) und zugleich am Vorabend der Revolution bzw. dem Ende von Robot und Zehent.

#### **Ansicht von Stift Schlierbach**

Art des Ferdinand Runk (1754-1834), Zeichner, Johann Ziegler (Stecher), 1. Hälfte 19. Jhdt.  
Handkolorierte Radierung, 26,5 x 41 cm

Inv.Nr.367

Wie in der Stiftsansicht Inv.Nr.370 wurde auch hier der Blick auf die Nord-Westfassade des Stiftes gelenkt, das hier von duftig-leichtem Laubwerk der umgebenden Wiesen- und Wald-bäume gleichsam gerahmt wird. Aus diesem Blickwinkel erhält der Abteiturm größeres opti-

sches Gewicht als der dahinter sichtbare Stiftskirchenturm. Die sepia-artige Kolorierung der Grafik erinnert unter anderem an Handzeichnungen der deutschen Romantik, während die unpathetisch-heitere Atmosphäre, die vor allem von den Staffagefiguren des Vorder- und Mittelgrundes ausgeht, bereits auf das biedermeierliche Wunschbild vom fröhlichen Landleben hinzuweisen scheint. Da ist eben ein Zisterziensermönch im angeregten Gespräch mit einem Bauern, dessen Hund ihm friedlich assistiert, während im Mittelgrund links ein Sämann das Feld abschreitet und es nach uraltem Brauch bestellt. Damit wird das friedliche Nebeneinander von feudalem Grundherrn (Kloster) und Bauern visualisiert, für das die Bauernbefreiung von 1848 völlig neue Voraussetzungen schaffen sollte. Durch die 1848 in Angriff genommene Grundentlastung erlitt auch das Stift Schlierbach eine bedeutende Vermögenseinbuße, auch wenn man bei der Ablösung der Grundstücke vorerst einen kurzfristigen Kapitalienbesitz verzeichnen konnte. Als Entschädigungs- oder Ablösungssumme wurde ein Betrag angenommen, der den 20 fachen Wert der Jahresschuldigkeit von 1848 repräsentierte, ein Drittel davon wurden als Einbringungskosten angerechnet und fiel daher weg, ein Drittel leistete der Staat sowie ein Drittel das Land durch die Grundentlastungsobligationen und deren Zinsen. Kehren wir aber zum Bild zurück: Die in der Umgebung herumflanierenden Mönche erinnern uns zugleich, dass etwa bei der 1847 erfolgten Visitation des Stiftes Schlierbach (durch den Linzer Diözesanbischof Bischof Gregorius Thomas Ziegler) die allzu freie Tagesordnung innerhalb des Konvents moniert wurde. Der Repousoirbaum im Bildvordergrund links mit seinem weit ausladenden Laubwerk scheint hingegen noch den Eigentümlichkeiten der barocken Landschaftsmalerei zu entsprechen.

### **Ansicht von Stift Wilhering**

Monogrammist G. R., Art des Ferdinand Runk

Kolorierte Lithografie, 520 x 400 cm, rechts unten mit „G. R.“ monogrammiert

Inv.Nr.365

Laut originaler Beschriftung am unteren Bildrand stelle diese Ansicht das Zisterzienserstift Wilhering dar, aufgenommen vom Nordufer der Donau. Gegenüber den überlieferten barocken Ansichten wie auch des heutigen Baubefundes ergeben sich jedoch auffallend wenig Übereinstimmungen mit dem vorliegende Blatt, das auch in der Ansicht von Ottensheim im Hintergrund einen recht freien bzw. phantasievollen Umgang mit den topographischen Gegebenheiten erkennen läßt. Stift Wilhering verdankt wie Schlierbach sein Entstehen der Stiftung durch eine reiche Adelsfamilie. Im Falle Wilhering waren es die "Herren von Wilhering", die seit dem Ende des 11. Jahrhunderts die Rodungen im Gebiet nördlich der Donau leiteten. Nachdem die Familie um 1145 ihren Wohnsitz auf die von ihr neu erbaute Burg Waxenberg verlegte, stellte sie das zugehörige Land im Donautal dem steirischen Zisterzienserkloster Rein für eine Tochtergründung zur Verfügung, das auch für die Wiederbesiedelung Schlierbachs im Jahr 1620 aktiv wurde. Als die eigentlichen Stifter werden die beiden jungen Ritter Ulrich und Kolo bezeichnet, die mit der Gründung des Klosters einen lang gehegten Wunsch ihres Vaters erfüllten. Als Gründungstag des Klosters Wilhering gilt der 30. September 1146, denn an diesem Tag sollen 12 Mönche aus dem Kloster Rein mit ihrem neu bestellten Abt in Wilhering eingetroffen sein. Der Gründung folgten auch hier Jahre mit Schwierigkeiten und Krisen, die von der Generation der Gründermönche nicht bewältigt werden konnte. Nach nicht einmal 40 Jahren zeichnete sich das Ende des Klosters ab: Von 12 Mönchen waren nur mehr zwei in Wilhering. Das damals noch alljährlich in Cîteaux tagende Generalkapitel der Zisterzienseräbte beschloss daraufhin, das Kloster Wilhering nochmals mit

einer kompletten Gründermannschaft von 12 Mönchen und einem Abt aus dem Kloster Ebrach bei Würzburg zu besiedeln. 1185 übernahmen sie das Stift Wilhering. Die Ebracher Mönche begannen im Jahr 1195 mit dem Bau einer Kirche, die in späteren Jahrhunderten immer wieder umgebaut wurde. In der Reformationszeit war das Ende des Klosters wieder einmal bedrohlich nahe: Der damalige Abt nahm die Klosterkasse an sich und floh damit nach Nürnberg, wo er sich verheiratete. 1585 war dann das Kloster gänzlich verlassen. Aber im Zuge der Gegenreformation setzte der Kaiser wieder einen tüchtigen Abt ein, Alexander a Lacu, der später Benediktiner wurde und Abt in Garsten und dann in Kremsmünster. In dem Maß, in dem sich die Gegenreformation durchsetzte, stabilisierten sich auch die inneren Verhältnisse des Stiftes wieder. Als am 6. März 1733 Kloster und Kirche aufgrund von Brandlegung in Flammen standen, war das für das Kloster eine echte Katastrophe. Rundherum vermutete man, die Mönche hätten den Brand selbst gelegt, um endlich zu neuen Gebäuden zu kommen. Der Anstifter des Brandes war aber einer der vielen arbeitslosen Landarbeiter, die damals in Scharen auf Betteltour durchs Land zogen. Die Kirche wurde dann unter weitgehender Verwendung der verbleibenden Mauerreste vorerst auf billigste Weise neu gebaut, jedoch im Laufe der nächsten Jahre mit höchstem finanziellen Aufwand prachtvoll gestaltet. Gerade die Rokokoausstattung sichert der Kirche bis heute ihren hohen Berühmtheitsgrad. Diesem barocken Erscheinungsbild galt auch das Interesse des Malers, der sich aber offensichtlich wenig vom tatsächlichen Erscheinungsbild des Stiftes leiten ließ. Vielmehr erinnert die Anlage an die aufgelassene Zisterze in Säusenstein an der Donau. Die pittoreske Staffage rekrutiert der Maler aus einem Flößerschiff, das auf der Donau eben am Kloster vorbeizieht sowie einer lustwandelnden Mutter am nördlichen Flussufer im Bildvordergrund. Hinter dem Monogramm G.R verbirgt sich ein Zeitgenosse des Landschaftsmalers Ferdinand Runk (1754-1834). Ob wir hinter den Initialen vielleicht den Zeichenlehrer Adalbert Stifters im Stift Kremsmünster, Georg Riezlmayr (1784 - 1852), vermuten dürfen, der im ähnlichen Stil Stiftsansichten verfertigte, bedarf noch eingehenderer Vergleiche.

Lit.: Etlstorfer 1997, S. 22f. – Weinberger 1983, passim

### **Ansicht von Stift Schlierbach in Intarsientechnik**

2. Drittel 19. Jhdt.

Strohintarsien auf dunklem Untergrund, 29 x 18,3 cm

Inv.Nr.369

Die in Strohintarsientechnik ausgeführte Stiftsansicht operiert technikbedingt vor allem mit Hell-Dunkelkontrasten, die der Laienkünstler hauptsächlich durch die dunkel gehaltenen Bäumchen erzielt, die so dem Stiftsgarten bzw. dem landschaftlichen Ambiente (ungewollt?) einen besonderen kompositorischen Akzent verliehen. Die hier wohl von einem Laien praktizierte Kunst der Intarsientechnik (Einlegetechnik) ist zwar eng mit dem Möbelbau verbunden, aber nicht immer auf den Werkstoff Holz beschränkt, wie die Geschichte zeigt, die bis ins alte Ägypten zurückführt. Denn schon in der Zeit des Neuen Reichs (1600 - 1100 v. Chr.) zierten reiche geometrische Muster in Ebenholz und Elfenbein die Betten, Sitzmöbel und Haussarkophage der alten Ägypter. Aus dem Japan des 8. Jahrhunderts kennen wir hingegen bereits die Einlage von Bernstein, Perlmutter, Schildpatt und Elfenbein. Diese alte Holzeinlegetechnik dürfte in Europa bis ins Mittelalter kaum bekannt gewesen zu sein, während es zur gleichen Zeit im Mobiliar von Moscheen sowie im türkischen Hausrat bereits kleine Möbel gegeben haben dürfte, die mit geometrischen oder gerankten Einlagen aus Perlmutter oder

Elfenbein geziert waren. Ob des Einflusses der maurischen Kultur finden wir solche Elfenbeineinlagen auch bald im spanischen – und später auch im oberitalienischen Möbel. Aus den einfachen Holzmosaiken wurden, besonders bei den drei Hauptgattungen des italienischen Kirchenmobiliars, dem Stuhl, den Schrankwerken und den Chorpulten, Bandverschlingungen, sog. Arabesken oder Mauresken. Später kamen noch perspektivische Darstellungen wie Ansichten von Strassen und Plätzen etc. hinzu, figürliche Darstellungen erscheinen hingegen selten. In Italien, besonders in Florenz, wurde die Intarsie schließlich von weltlichen Künstlern und von Mönchen zur höchsten Blüte gebracht und über die Schweiz und Tirol vor allem nach Deutschland, Frankreich und Holland weiterverbreitet. Im 16. Jahrhundert erweiterte sich die Anwendung der Intarsie bereits auf das Mobiliar, weshalb in der Folge Möbel, Kabinettkästchen, Tische und Kommoden mit eingelegten Ornamenten geziert wurden. Außer den immer noch verwendeten Holzmosaiken galten nun auch bildliche und figürliche Darstellungen, Architekturen sowie Landschaften als Hauptmotive, die sich in der Folge – wie auch im vorliegenden volkskünstlerischen Beispiel – als Sujet verselbständigen konnten.

Lit.: Kat. Riegersburg 1977.

**Ansicht „Bernstein – Micheldorf“**

Wohl Matthäus Merian, Mitte 17. Jhdt.

Kolorierter Kupferstich 17,5 x 10 cm

Inv.Nr.362

Diese Ansicht zeigt Micheldorf mit der Burganlage Altpernstein („Bernstein“), auf der 1177 mit Pillung von Pernstein der erste Inhaber aufscheint. Es kam dann an die Grafensteiner und Truchsen, von denen es 1337 die Wallseer kauften, die Gründer von Schlierbach. Letztere verkauften es 1394 an Hans von Liechtenstein, den allmächtigen Hofmeister in Wien, der aber diese Anlage auch als Gefangener kennen lernen musste: Auf Befehl seines Herzogs nahmen ihn Reiter des Pilgrim von Puchheim in Gmunden fest und brachten ihn nach Pernstein. Die Liechtensteiner verloren drei Jahre danach alle Besitzungen südlich der Donau an das Haus Habsburg. Im 17. Jahrhundert befand sich die Burg im Besitz des berühmten Adam Graf Herberstorff, von dessen Witwe das Stift Kremsmünster die Anlage erwarb. Das am Kupferstich im Hintergrund rechts eingeblendete Micheldorf liegt im Bezirk Kirchdorf an der Krems und stellte zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert ein Zentrum der Sensenerzeugung dar, von der noch heute alte Sensenwerkstätten mit spätbarocken Giebelfassaden sowie ein eigenes Sensenschmiedemuseum künden. Es gehört zum Schlierbacher Seelsorgegebiet, wurde aber erst 1953 eine selbständige Pfarre.

**Ansicht „Berg Schloß Clausen“**

Matthäus Merian, Mitte 17. Jhdt.

Kolorierter Kupferstich, 13 x 17,5 cm; untere Bildlegende: „1. Schloß Clausen, 2. Kirche, 3. Mauth., 4. Steyr fluß, 5. Blochhaus, 6. alichbrucken“

Inv.Nr.360

Die Burg Klaus wird erstmals 1170 genannt und bereits 1192 als landesfürstlicher Besitz ausgewiesen. Zwischen 1477 und 1512 war sie Pfandbesitz des Stiftes Spital am Pyhrn. Im



Jahr 1512 ordnete Kaiser Maximilian I. an, dass die Burg gegen den vereinbarten Pfandschilling an den Ritter Wipold Storch abgegeben werde. Ein Nachfolger, Ulrich Storch, entschloss sich dann 1578 zum Bau eines Schlosses in Klaus – das neben der Burg errichtet wurde (Ulrich Storchs Epitaph erinnert noch heute in der Pfarrkirche Kirchdorf an den Erbauer). In der Zwischenzeit war diese Adelsfamilie Storch - wie etwa auch die Jörger auf Pernstein (Altpernstein) - protestantisch geworden. Seit 1632 ist Georg Sigmund Freiherr von Salburg im Besitz der Herrschaft Klaus, der sich schon damals um die Errichtung einer eigenen Pfarre Klaus bemühte, zumal – so seine Argumentation - der Weg der Gläubigen nach Kirchdorf zu weit sei. Die Pfarre Kirchdorf reichte damals noch bis nach Steyrbruck und bis an den Ring, der den Übergang in das Almseegebiet bildet. Sein Sohn Heinrich Gotthard Freiherr von Salburg, der 1670 in Klaus die Nachfolge seines Vaters antrat, nahm aus diesem Grund am 3. Juli 1671 mit dem Schlierbacher Abt Balthasar Rauch schriftlich Kontakt auf. Darin äußert er die Bitte, das Stift möge für Klaus einen Konventualen beistellen, für den ein hinreichendes Einkommen und eine kleine Wirtschaft beigestellt werde. Aus diesem Grunde möge der Schlierbacher Abt zu einer Unterredung nach Kremsmünster kommen. Am 7. September 1673 kam es schließlich zur Aufrichtung des Stiftungsbriefes, am 1. Mai 1674 weihte Weihbischof Jodok Höffer die ursprünglich von den Protestanten genutzte Pfarrkirche. Als erster Pfarrer wurde Gerhard Hausmann nach Klaus geschickt. Der Pfarrhof wurde im Tal in der sog. Bräuuau nächst der Mündung des Piesslingbaches in die Steyr erbaut. Klaus sollte in der Folge für viele Schlierbacher Patres eine Station in ihrem seelsorglichen Leben darstellen – so zum Beispiel auch für den späteren Schlierbacher Abt Nivard II. Dierer (1696-1715), der als Pfarrer zwischen 1677 und 1679 in Klaus tätig war.

Lit. Pömer 1983, S. 185f. - Zeller 1920, S. 17 und 176f.

### **Schloss (Festung) Klaus**

Wohl Georg Vischer

Kolorierter Kupferstich, 15,5 x 20,5 cm, bezeichnet: „*VÖSTUNG CLAUS gegen den Steyrmarch*“

Inv.Nr.361

Siehe Kommentar zu Inv.Nr.360. In dieser Darstellung wird besonders die geopolitische Wächterposition von Klaus an der Pyhrnstraße ersichtlich. Der Stich zeigt neben der etwas höher gelegenen alten Pfarrkirche zum hl. Johannes dem Täufer das bereits wieder in die Hände eines katholischen Adligen zurückgekehrte Schloss (Georg Friedrich Freiherr von Salburg) neben der alten Anlage. Die Erbauer des Schlosses - die evangelische Familie Storch - hatten bereits 1618 auf ihrem Gebiet eine Kirche für den evangelischen Gottesdienst errichtet – die Bergkirche. Nach dem Erlass von 1627, demzufolge der protestantische Adel entweder sich zum rechten, katholischen Glauben bekehren oder auswandern müsse, schlug auch für die Storchs die Schicksalsstunde: Ludwig Storch, der seine Schulden nicht abzahlen konnte, wollte die Herrschaft seinem Sohn retten, der jedoch mehr aus Bequemlichkeit heraus sich mit der katholischen Kirche arrangierte. Damit konnte er aber Klaus trotzdem nicht für sich sichern. Dem Verkauf musste zugestimmt werden.

Lit.: Pömer 1983, S. 186.

### **Ansicht der Herrschaft Mühlgrub**

Wohl Georg Vischer, nach 1670

Kolorierter Kupferstich, 15,1 x 20,4 cm; rechts unten bezeichnet: „GRVEB IM TRAVNVIERTL“

Inv.Nr.363

Die Herrschaft Mühlgrub bei Bad Hall, die bis zum Jahr 1550 ein Lehen von Kremsmünster gewesen war, bildete eine der bedeutendsten Erwerbungen für Stift Schlierbach und geht auf den umtriebigen Abt Balthasar Rauch (1645-1660) zurück. Die ersten Besitzer von Grueb waren die Asperger, ein Ministerialiengeschlecht in Kremsmünster (ein Konrad von aspera wurde schon 1329 von Kremsmünster mit Grueb belehnt). Durch Heirat ging das Anwesen 1416 auf die Müllwanger über. Daraufhin ist die Besitzerfolge nicht mehr gänzlich gesichert. Abt Balthasar kaufte schließlich am 4. September 1658 vom Herrn Veit von Gera Schloss und Herrschaft Grueb bei Hall um 43.000 fl., wobei er 40.000 fl. bar erlegen konnte. Zu dieser Herrschaftserwerbung zählten auch ein Bräuhaus, eine Schmiede, ein Meierhof samt Schloss und einer zu Schützing, Gärten, Äcker, Wiesmahden, Ställe, Kästen, Gehölz, Reisegejaidt, Fischwasser, Teiche, eine Schlosskapelle und ein geschlossener eigener Burgfried. Der Kupferstich Vischers zeigt ein mit fünf Rundtürmen bewehrtes Schloss, das von einem viereckigen Turm überragt wird. Eine sechseckige Mauer umschloss mit sieben niederen Türmen dieses mächtige Anwesen. Durch Blitzschlag wurde 1761 der Meierhof zerstört, jedoch wieder aufgebaut (das Schloss selbst blieb vom Brand verschont). Im Jahr 1802 wurden Teile von Mühlgrub wie etwa das Bräuhaus und die Sägemühle verpachtet, eine Neuverpachtung fand 1850 statt. 1876 wurde es verkauft.

Lit.: Keplinger 1998, S. 13. - Zeller 1920, s. 11 und 165f.

### **Ansicht von Bregenz**

Wohl Ferdinand Runk (1754-1834), Zeichner und Johann Ziegler (Stecher), 1. Hälfte 19. Jhdt.

Handkolorierte Radierung, 36 x 53 cm

Inv.Nr.366

Der Betrachterblick gleitet über den Feldweg, auf dem eine Mutter mit ihrem Kind talwärts marschiert, hinunter zur Stadt Bregenz und mündet in den Gestaden des Bodensees. Im Mittelgrund sind noch Landleute (mit Ballen) gegeben, die so den Eindruck vom romantischen Landstädtchen am See noch unterstreichen. Möglicherweise repräsentierte diese Ansicht der Landeshauptstadt Vorarlbergs einst ein Geschenk.

### **Ansicht von Stift Rein**

Art des Ferdinand Runk (1754-1834), Zeichner, Johann Ziegler (Stecher), 1. Hälfte 19. Jhdt.

Handkolorierte Radierung, 26,5 x 41 cm

Inv.Nr.364

Das an die Sepiazeichnungen Georg Riezlmayrs gemahnende Blatt stellt das steirische Stift Rein vor, das auch für die Wiederbesiedelung des Stiftes Schlierbach im Jahr 1620 verantwortlich ist: Der Reiner Abt Matthias Gülger (1605-1628) entsandte seinen Prior Wolfgang Sommer mit zwei weiteren Patres ins Kremstal in die alte Abtei Schlierbach, um hier neues

Klosterleben zu entfachen. Seitdem bilden die Verbindungen zwischen dem jeweiligen Reiner Vaterabt und Schlierbach eine wichtige Konstante in der Stiftsgeschichte Schlierbachs. Das Stift Rein, das den Mittelpunkt des Ortes Rein darstellt, wurde im Jahre 1129 als viertes Kloster der Steiermark (nach Göß, Admont und St. Lambrecht) vom Markgrafen Leopold I. gegründet und stellt heute gleichzeitig das älteste ununterbrochen bestehende Zisterzienserstift der Welt dar. Das Blatt rückt aber weniger die architektonische Silhouette in den Mittelpunkt, sondern nützt diese mehr als Kulisse für narrative Szenen im Vordergrund.

Lit.: Keplinger 1979, S. 3f.

### **Ansicht von Stift Schlierbach**

Stiftsansicht von K. Plasser, 20. Jhdt.

Aquarell, Maße 40 x 28, rechts unten signiert

Inv.Nr.368

Das Aquarell präsentiert das Stift mit seiner Nord- und Westfront, wobei das überragende Baummotiv im vorderen Bildplan mit den weit ausladenden Ästen die frühsummerliche Stiftsvedute gleichsam rahmt.

### **Ansicht von Kirchdorf an der Krems**

Werthgarner Georg 1949, Aquarell, 47 x38 cm, links unten signiert, am Passepartout rechts unten bezeichnet: „*In Dankbarkeit gewidmet von der Marktgemeinde Kirchdorf an der Krems. 6. Februar 1949*“

Inv.Nr.375

Kirchdorf an der Krems zählt neben Wartberg, Nußbach, Schlierbach, Steinbach, Heiligenkreuz, Micheldorf und Steyrling zu den neun Pfarren des Stiftes Schlierbach. Kirchdorf sollte in der 650 jährigen Geschichte des Stiftes immer wieder von Bedeutung werden. Zahlreiche Konventualen versahen in dieser Pfarre ihre seelsorglichen Aufgaben wie etwa der spätere Abt Nivard II. Dierer (1696-1715), der vor seiner Wahl hier als Pfarrer tätig war. Ein gebürtiger Kirchdorfer sollte sogar zum Abt von Schlierbach aufsteigen: Josef Eysn (1740-1772). Die Zeit der Widmung zeigt an, dass es sich um ein Geschenk an den Pfarrer von Kirchdorf Berthold Niedermoser handelt, der 1955 ebenfalls von dort weg zum Abt gewählt worden war. Werthgarner war ein in Kirchdorf lebender Maler, beruflich Hauptschuldirektor, verstorben 1982.

## **II. Diözesangeschichte – Kirchengeschichte**

### **II.1 Vorjosephinische Bischöfe bzw. Oberhirten aus anderen Diözesen**

#### **Porträt Fürstbischof Johann Philipp von Lamberg**

Fürstbischof von Passau (1689-1712), Kardinal ab 1700

Wohl nach Stichvorlage, um 1700

Öl auf Leinwand, 275 x 187 cm  
Inv.Nr.065

Dieses hochbarocke Kardinalsporträt zeigt den Passauer Fürstbischof und Kardinal Johann Philipp Graf von Lamberg, der als 66. Bischof von Passau diese Großdiözese zwischen 1689 und 1712 leitete. Das für die Identifizierung entscheidende große Kardinalswappen rechts zeigt neben dem Passauer Wappen (roter Wolf auf weißem Grund) auch das Wappen der Lamberg mit den aufsteigenden Hunden und dem schmalen rotweißroten Bindenschild (freundlicher Hinweis von Dr. Johannes Ebner, Diözesanarchiv Linz). Der als Sohn eines kaiserlichen Obersthofmeisters 1651 geborene Lamberg wurde nach dem Studium der Theologie und Rechtswissenschaften in Wien, Passau und Italien kaiserlicher Kammerherr und Reichshofrat. Mit knapp 37 wurde er zwar zum Fürstbischof von Passau gewählt, blieb aber weiterhin vorwiegend als Staatsmann und Diplomat tätig, so z. B. als kaiserlicher Prinzipalkommissar am Reichstag in Regensburg. Im Jahr 1700 wurde Johann Philipp von Lamberg schließlich zum Kardinal ernannt. Als er in den Spanischen Erbfolgekrieg und in das zähe Ringen um die Grenzstadt Passau hineingezogen wurde, verhinderte dies seine große Zukunft als Politiker. Als typischer Repräsentant der barocken Baulust veranlasste er nicht nur den Neubau der Residenz (ab 1712), die Vollendung der barocken Innenausstattung des Passauer Domes, den Bau einer eigenen Begräbnisstätte (der sog. Lamberg-Kapelle), die Neugestaltung der Sommerresidenz in Hacklberg oder den Zukauf von Schlössern, sondern gab auch sonst für seine prunkvolle Repräsentation Unsummen aus (die schließlich auch zur hohen Verschuldung führen sollten). Das Gemälde trägt dieser Attitüde insofern Rechnung, indem es den Kardinal mit der markant langen Nase, der barocken Perücke und Mozzetta über weißem spitzengesäumten Rochett inmitten einer barocken Saletta zeigt, mit Ausblick in einen höfischen Prunkgarten. Lambergs glanzvolle Hofhaltung zog begreiflicherweise eine Reihe bedeutendster Künstler nach Passau. So finden wir an Lambergs Hof beispielsweise den ehemaligen Salzburger Domorganisten Georg Muffat, nachdem dessen früherer Gönner, der Salzburger Erzbischof Max Gandolf Graf Kuenburg, verstorben war, sein Amtsnachfolger gegen die »welsche« Kunst Aversion hegte und deshalb die ersehnte Position des Hofkapellmeisters zu Muffats Verdruss an seinen größten Rivalen, den begnadeten Geiger und visionären Komponisten Heinrich Ignaz Franz Biber, vergab. In Kardinal Lamberg fand Muffat wieder einen unvoreingenommenen Förderer, der ihn 1690 als Kapellmeister und »Eldelknabenhofmeister« in seine Dienste nahm. Nicht nur in Passau ist dieser Kardinal noch heute präsent. So verdankt etwa auch das bayerische Grenzdorf Philippsreut seine Entstehung und seinen Namen dem Passauer Fürstbischof Johann Philipp Graf von Lamberg, der hier am Mittleren Goldenen Steig nach Winterberg im Jahr 1692 zur Sicherung der nahen Grenze und des Weges sechs Häuser für neue Siedler anlegen ließ, die hier im rauen Klima mit Waldweidewirtschaft und Holzarbeit ihren Lebensunterhalt finden sollten. Während der zweite „Lambergkardinal“, Joseph Dominikus (1723-61), als der große Seelsorgebischof der Dreiflüssestadt in die Geschichte Passaus einging, sollte sein 40 Jahre zuvor amtierender Onkel Kardinal Johann Philipp Graf von Lamberg vor allem als prunkliebender Barockfürst und Berufsdiplomat der Nachwelt in Erinnerung bleiben. Da Abt Nivard II. Dierer von Schlierbach für das Fronleichnamfest des Jahres 1700 und auch sonst wohl öfter zur Pontifikalasistenz nach Passau eingeladen war, dürften zwischen Kardinal Johann Philipp Graf von Lamberg und dem Schlierbacher Abt enge freundschaftliche Beziehungen bestanden haben.

Lit.: Kat. Asbach-Passau-Reichersberg-Schärding 2004, S. 242 (Kat. Nr. 2.2.1.1. mit Abb.) – Leidl 1993, S. 123ff. - Niedermayer 1938. – Zeller 1920, S. 228.

### **Porträt Fürsterzbischof Franz Anton Fürst von Harrach**

Fürsterzbischof von Wien (1702-1705) und Salzburg (1705-1727)

Friderich Pyreth (Zeichner) und Johann Georg Baumgartner (Stecher), Salzburg

Schabkunstblatt 236,5 x 141 cm

Inv.Nr.064

Franz Anton Fürst von Harrach (1665-1727) ist eigentlich gebürtiger Spanier, denn er kam am 2. Oktober 1665 in Madrid zur Welt, wengleich die Familie aus altem böhmisch-oberösterreichischem Adel stammt: Der kaiserliche Obersthofmeister Ferdinand Bonaventura Graf Harrach ist sein Vater und Johanna Theresia Gräfin Lamberg, die Schwester des Kardinals und Bischofs von Passau Johann Philipp von Lamberg, seine Mutter. Franz Anton ist somit Spross der jüngeren Linie der Familie Harrach, die sich schon im 13. Jahrhundert in Österreich niederließ und von Kaiser Leopold I. ad personam in den Reichsfürstenstand erhoben wurde. Da aber sein Vater als kaiserlicher Gesandter in Madrid tätig war, verbrachte Franz Anton dort auch seine Kindheit, die aber schon von den Karriereplänen der Eltern geprägt war. So verwundert es nur am Rande, dass ihn Velazquez zwar als Knaben, aber bereits als Bischof darstellte. Die geistliche Laufbahn war so für den Zweitgeborenen schon vorbestimmt. Nach dem Studium am Collegium Germanicum in Rom wurde er 1685 Domherr in Passau, 1687 erhielt er ein Salzburger Kanonikat, 1692 wurde er Domdechant. Im Jahre 1702 erfolgte die Ernennung zum Bischof von Wien durch Kaiser Leopold I., wobei ihm sein Onkel Kardinal Lamberg am 7. Jänner 1702 in St. Stephan die Bischofsweihe spendete. Am 19. Oktober 1705 wurde er Koadjutor des Salzburger Erzbischofs Johann Ernst Reichsgraf von Thun, der jedoch bis kurz vor seinem Tod die Regierungsgeschäfte noch selbst führte. So trat er erst am 29. Mai 1709 die Regierung als Salzburger Landesfürst an. Seine Volksnähe wie auch sein karitatives Engagement sollten ihm rasch die Zustimmung seiner Salzburger Bürger einbringen. So kam es immer wieder vor, dass er sich, auf den Bänken der Residenz sitzend, mit Bürgern unterhielt. Die Kardinalwürde für seine Person, für die sich König Johann von Polen beim Papst eingesetzt hatte, schlug er aus. Harrachs Beliebtheit und Wohltätigkeit bildeten den Ausgleich zu seinem kostenintensiven Kunstsinn, dem Künstler wie die beiden Barockarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrandt, die Maler Johann Michael Rottmayr, Martin Altomonte oder Georg Raphael Donner entscheidende Aufträge in Salzburg verdankten. Die allerorten grassierende Pest vermochte er deshalb von Salzburg abzuwehren, weil er rechtzeitig Maßnahmen, wie etwa die Sperre der Grenzen, setzte. Auch sonst erließ er vielfältige Reform- und Disziplinarvorschriften, insbesondere gegen klerikales Vagantentum. Außenpolitisch unterstützte der Fürsterzbischof Kaiser VI. im Spanischen Erbfolgekrieg, indem er das Salzburger Infanterieregiment in der Stärke von 1500 Mann bei Freiburg zum Einsatz brachte und dieses dann zusammen mit dem kaiserlichen Bataillon und einem Hildesheimer Regiment gegen Neuburg am Rhein marschieren ließ. Diese Salzburger Truppen konnten jedoch erst nach dem Frieden von Baden/Aargau (1714) - also nach neuneinhalb Jahren Dienst - in die Heimat zurückkehren. Dank Harrachs ökonomischem Talent konnte der Handel mit dem Mittelmeer forciert werden, für dessen Intensivierung er auch Straßen und Handelswege ausbauen ließ. Die Wissenschaftspflege blieb ebenfalls unter ihm nicht aus: So hatte die Salzburger Universität

regen Zulauf und wies mehr als 800 Hörer auf (lediglich 1711 kam es aufgrund der Bestrafung eines Studenten wegen einer Schmähchrift zu einem Studentenstreik gegen den Rektor). Am 18. Juli 1727 starb Fürsterzbischof Harrach in Schloss Mirabell, das er noch zu Lebzeiten zur Gänze umbauen ließ, an den Folgen einer Lungenentzündung oder der Tuberkulose. Die Schlierbacher Großgrafik stellt ihn ganzfigurig mit wallendem Kunsthaar dar. Franz Anton war der erste Salzburger Erzbischof, der eine Perücke trug, die vorher Geistlichen verboten war. Er ist en face mit Mozetta, Beffchen, Pektorale und Chorrock gegeben. In seiner rechten Hand hält er das Birett, seine linke Hand ist schützend auf ein Buch gelegt. Damit werden wir am Rande daran erinnert, dass Fürsterzbischof Harrach mächtig gegen den Protestantismus und dessen verbotene Bücher vorging, denen er den Kampf ansagte. Eine von Draperien umschlungene Säulenstellung im Mittelgrund links und eine Dachbalustrade eines Gartenpalastes (?) im Hintergrund rechts bilden die Kulisse für dieses imposante Bildnis eines überaus selbstbewussten Kirchenfürsten, dessen dreigeteiltes Wappen mit Bindenschild, steigendem Löwen und Straußenfedern vorne rechts gegeben ist.

Lit.: Lechner 1986, S. 95ff. – Kat. Schlosshof 1986, S. 304 (Nr. 13.16) - Loidl/Krexner 1983, S. 58f. - Martin 1982, S. 163f. – Neuhardt 1981, S. 23ff. – Braunfels 1980, S. 175ff.

### **Porträt Kardinal Leopold Ernst Graf Firmian**

(Passauer Fürstbischof 1763-1783)

Umkreis Johann Nepomuk della Croce, 3. Viertel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand (ursprünglich als Tondo konzipiert) 80,5 x 57,5 cm

Inv.Nr.066

Kardinal Leopold Ernst Graf Firmian wurde am 22. September 1708 in Trient geboren und ging nicht nur als 70. Bischof der Diözese Passau, sondern auch als deren letzter großer Barockbischof, der den Übergang zur Aufklärung brachte, in die Passauer Diözesengeschichte ein. Bereits 1739 wurde er zum Bischof von Seckau ernannt, 1763 zum Oberhirten von Passau. In dieser Funktion verwaltete er als letzter Passauer Bischof auch Oberösterreich und Niederösterreich. Im Jahre 1772 wurde ihm die Kardinalswürde zuteil. Er gab 1769 den Anstoß zur Schulreform Maria Theresias. Dieser Passauer Kardinal gründete unter anderem auch ein Seminar für Weltpriester und bemühte sich um neue Formen der Priesterausbildung sowie der Seelsorge. Mit einer Reihe von innerkirchlichen Maßnahmen versuchte er der zunehmend schärferen josephinischen Kirchenkritik zu begegnen: So ließ er die Anzahl der kirchlichen Feiertage, der Prozessionen u. Bittgänge stark reduzieren und bekämpfte zudem „abergläubische Formen des religiösen Lebens“. Unter seiner Aufsicht wurde in Passau freilich auch noch die Neue Residenz in Passau fertig gestellt. Sein großer Seeleneifer hielt daher den Reformkaiser Joseph II. davon ab, seinen Plan der Bistumsneugründungen noch zu Lebzeiten des Kardinals zu verwirklichen. Der Monarch musste daher den Tod dieses Passauer Kirchenfürsten abwarten, der auch eine Reihe sozial-karitativer Initiativen setzte: So gerieten die Einwohner des Passauer Hochstifts im Zuge der durch Missernten ausgelösten Hungerjahre 1770 bis 1772 in arge Bedrängnis, die sich noch zuspitzen sollte, nachdem Bayern und Österreich Getreidelieferungen kategorisch ablehnten. Fürstbischof Firmian konnte schließlich in Italien Getreide um 20.000 fl. für „seine Landeskinder“ kaufen. Das Geld kam dabei aus seiner Privatschatulle, die er auch für das von ihm gegründete erste Allgemeine Krankenhaus in Passau öffnete, das der Bischof am 5. Juli 1775 feierlich eröffnete. Kardinal Firmian starb am 13. März 1783 in Passau und wurde in der Bischofsgruft des

Passauer Domes beige setzt. Erst nach seinem Ableben ging Joseph II. an die Gründung der Bistümer Linz und St. Pölten (1783), die jedoch erst 1785 die päpstliche Bestätigung erhielten.

Lit.: Kat. Asbach-Passau-Reichersberg-Schärding 2004, S. 255 (Kat. Nr. 3.4.1. mit Abb.) - Kat. Garsten 1985, S. 507 – Leidl 1971, S. 5ff.

## II.2 Linzer Bischöfe und nachjosephinische Bischöfe anderer Diözesen

### **Porträt Bischof Ernest Johann Nepomuk Herberstein (1731-1788)**

Oberösterreich, um 1780

Öl auf Leinwand, 92 x 75 cm

Inv.Nr.067

Bischof Ernest Johann Nepomuk Herberstein (1731-1788) ist der erste Linzer Diözesanbischof und stammt aus altem steirischem Adel. Ernest Johann Nepomuk von Herberstein erblickte am 20. April 1731 als Sohn des Staatsbeamten Ferdinand Leopold Herberstein und der Maria Anne von Ulm-Erbach in Wien das Licht der Welt. Von seinen drei älteren Brüdern sollte auch Anton Johann Nepomuk eine geistliche Laufbahn einschlagen: Dieser bekleidete zwischen 1761-1774 das Amt des Fürstbischofs von Triest. Zu diesen Brüdern gesellten sich noch zwei Schwestern. Nach dem Philosophiestudium in Wien und einem Theologiestudium in Rom promovierte er 1752, die Priesterweihe sollte ebenfalls in Rom - am 3. März 1754 - erfolgen. Weiterer Stationen seiner steilen Karriere: 1758 übernahm er auf Vorschlag Maria Theresias ein weiteres Kanonikat in Passau. Am 16. Februar 1767 sollte auf Vorschlag von Fürstbischof Klemens Wenzeslaus die Ernennung zum Weihbischof von Freising (Titularbistum Eucarpia) erfolgen (Konsekrierung am 8. März 1767). Nachdem der Reformkaiser Joseph II. nach dem Tode des Passauer Oberhirten, des Kardinals Leopold Ernst von Firmian (13. März 1783), ohne Rücksprache mit den kirchlichen Instanzen seine längst geplante Diözesanregulierung zu realisieren begann und für das bis dahin zu Passau gehörende Gebiet ob der Enns Linz als neues Bistum ins Leben rief, benötigte er dafür auch einen geeigneten Bischof, den er in Bischof Ernest Johann Nepomuk Herberstein fand. Er nominierte ihn bereits am 15. März 1783, obgleich Herberstein vor seiner Übersiedlung nach Linz die Zustimmung des Heiligen Stuhles und des Bischofs von Passau abwarten wollte. Die päpstliche Bestätigung der Amtseinsetzung Herbersteins durch Papst Pius VI. erfolgte jedoch erst am 28. Jänner 1785, die feierliche Inthronisation in Linz dann am 1. Mai 1785. Diese anfängliche Zögerlichkeit Herbersteins wurde jedoch von den josephinischen Kreisen heftig kritisiert. Seine Kanonikate in Freising und Passau durfte er beibehalten. Hatte Linz nun zwar einen Bischof, so fehlten die notwendigen flankierenden Einrichtungen wie Bischofshof und Kathedrale: So wurden Herberstein 1784 als Provisorien das Kremsmünsterer Stiftshaus als Bischofshof und die ehemalige Jesuitenkirche zur Kathedrale zugewiesen (ursprünglich sollte die Linzer Stadtpfarrkirche als Kathedrale fungieren). Die Frage der Umschreibung des Bistums konnte erst in langwierigen Verhandlungen geklärt werden, da das bisherige "*Offizialat ob der Enns*", dessen Gebietsumschreibung in den Passauer Bistumsmatrikeln irrtümlich in die kanonische Errichtungsurkunde Eingang gefunden hatte, keineswegs mit den Landesgrenzen übereinstimmte, welche jedoch nach dem kaiserlichen Willen für das neue Bistum maßgebend sein sollten. Konflikte mit dem Klosteraufhebungskommissär Valentin Eybel,

der massiv in innerkirchliche Fragen eingriff, überschatteten das Episkopat Herbersteins. Durch die Übernahme des ehemaligen Linzer Klosters der Karmelitinnen und später des ehemaligen Jesuitenseminars vermochte Bischof Herberstein auch rasch dem päpstlichen Wunsch nach Errichtung eines Priesterseminars entsprechen. Mit der am 27/28. November 1787 einberufenen Diözesansynode propagierte Herberstein die einheitliche Einführung der josephinischen Gottesdienstordnung, die jedoch wegen des frühen Todes von Herberstein (er starb am 17. März 1788 in Linz an den Folgen eines Aderlasses) und der Ablehnung durch die Regierung keine Auswirkungen zeitigte. Herberstein fand im Alten Linzer Dom (Jesuitenkirche) seine letzte Ruhestätte. Im vorliegenden Gemälde ist der sitzende Bischof in leichter Linkswendung gegeben, seine linke Hand auf einem Buch aufgestützt. Im abgedunkelten Mittelgrund ist lediglich links ein Tintenzeug ausnehmbar. Das Gemälde scheint sich an Vorlagen aus der Meytens nachfolge zu orientieren, weist aber deutliche malhandwerkliche Defizite auf.

Literatur: Ettlstorfer 1997, S. 66ff. - Kat. Garsten 1985, S. 507. - Zinnhobler 1985, S. 11ff. – Ardelt 1985, S. 9. - Zinnhobler 1982, S. 295ff. – Ebner/Zinnhobler 1982, S. 42f. Brandl 1977, S. 177f.

### **Porträt Fürsterzbischof Friedrich Fürst zu Schwarzenberg**

(Fürstbischof von Salzburg 1836 -1849 , Kardinal seit 1842, Erzbischof von Prag 1850-1885)  
 Öl auf Leinwand, 26,7 x 21,8 cm; rückseitig beschriftet: „*Am 25. Juli 1842 Se. Durchlaucht der Hochwürdigste Fürst Erzbischof von Salzburg Friedrich Fürst von Schwarzenberg, wurde bei seinem Aufenthalt in Rom von Se. Heiligkeit dem Papste zur Kardinalswürde sub titulo S. Augustini erhoben.*“

Inv.Nr.068

Friedrich Fürst zu Schwarzenberg wurde am 6. April 1809 in Wien als Sohn des Fürsten Joseph Johann Schwarzenberg und der Prinzessin Pauline Arenberg geboren. An der Wiener Universität begann er 1826 das Studium der Rechte, am Salzburger Lyceum war er zwischen 1827 und 1830 Schüler des späteren Kardinals und Fürsterzbischofs von Wien, Joseph Othmar Rauscher, der auch sein späterer Förderer werden sollte. Schwarzenberg erhielt 1833 in Salzburg die Priesterweihe. Im Jahr 1836, in dem er auch zum Doktor der Theologie promovierte, wurde er zum Fürsterzbischof von Salzburg ernannt. Die rückseitige Beschriftung geht schließlich auf die Ernennung Schwarzenbergs zum Kardinal am 25. Juli 1842 durch Papst Gregor XVI. (1831-1846) ein. Aus Sorge um den Weltpriesternachwuchs errichtete er 1847 in Salzburg ein Knabenseminar. In seine Salzburger Regierungszeit fiel aber auch die Märzrevolution 1848, auf die er auch kirchlicherseits angemessen zu reagieren suchte und daher im August 1848 die Erzbischöfe von Wien, Prag und Olmütz zu einer Konferenz nach Salzburg berief, zur sog. „*Salzburger Bischofskonferenz*“. Die Ergebnisse wurden im September 1848 dem Reichstag übermittelt, verbunden mit dem Hinweis auf die Pflicht des Episkopats, die Durchsetzung der kirchlichen Rechte und Freiheiten zu verlangen. Die bereits im April 1848 ins Leben gerufene Wiener Kirchenzeitung begrüßte ebenfalls diesen Forderungskatalog. Nach dem Vorbild von Schwarzenbergs Salzburger Bischofskonferenz sollte es am 29. April 1849 zur ersten österreichischen Bischofskonferenz in Wien kommen, die Innenminister Franz Graf Stadion einberief und die unter dem Vorsitz von Schwarzenberg stehen sollte. Im Jahr 1850 wurde er zum Erzbischof von Prag ernannt, war ab 1861 Mitglied des Herrenhauses und setzte sich wie sein Mentor Kardinal Rauscher für



die Überwindung des josephinischen Staatskirchentums ein. In Prag setzte er die bereits in Salzburg erprobten seelsorglichen Konzepte wie Volksmissionen, Volksandachten und Exerzitien fort. Wie Rauscher war auch Schwarzenberg beim Ersten Vaticanum Gegner der Definition der päpstlichen Unfehlbarkeit. In der Stiftsgeschichte von Schlierbach taucht Kardinal Schwarzenberg in Zusammenhang mit der von ihm angeordneten Visitation der österreichischen Zisterzienserstifte auf. Im Schreiben vom 16. Mai 1854 kündigte Kardinal Schwarzenberg die Visitation Schlierbachs im September desselben Jahres durch den Leitmeritzer Bischof Hille sowie Abt Athanasius Bernard Ossegg als Ordensberater an. Man möge sich mit Exerzitien - die man bis zu diesem Zeitpunkt in Schlierbach noch gar nicht kannte - auf diese Visitation vorbereiten. Schon vorab gab Kardinal Schwarzenberg 13 Punkte an, die zu beachten seien und etwa den Gebrauch der Kuckulle und Kapuze genauso regeln sollten wie das Stillschweigen oder die Einführung der Laienbrüder. Damit stieß er beim Konvent auf teilweise großen Widerstand. Auch nach der Visitation pochte Kardinal Schwarzenberg auf die Einhaltung der vorgelegten Punkte, wie aus einem Brief Schwarzenbergs an den Prior und späteren Abt Franz Xaver Hofer vom 22. Februar 1856 hervorgeht. Fürstbischof Schwarzenberg, der auch unter anderem am 29. März 1859 das Provinzialkapitel der Zisterzienseräbte einberief, aus dem die sog. Prager Statuten hervorgingen, verschied am 27. März 1885 in Wien. Das vorliegende kleine Bildchen gibt den in Kardinalsrot gehüllten sitzenden Kirchenmann als Kniestück, das Antlitz in Dreiviertelansicht. Der Malduktus wie auch die kompositorischen Mängel weisen dieses Bildnis als Laienarbeit aus, die wohl von einem Mitglied des Schlierbacher Konvents aus der Zeit des Administrators P. Alan Burckhard (1835-1851) stammt. Vielleicht haben wir in diesem Zusammenhang P. Leopold Schmid zu fokussieren, der 1850 im 62. Lebensjahr verstarb und den Zeller als den bedeutendsten Polyhistor Schlierbachs seit der Wiederbesiedelung 1620 nennt. Wie Zeller betont, war P. Leopold auch als Maler tätig, betrieb eine Glasätzerei, worüber er auch eine theoretische Abhandlung in Wien publizierte (Leopold Schmid „*Practische Anleitung auf Glas zu ätzen*“, Wien 1831–ÖNB, Sign 73 M. 340) und interessierte sich auch für physikalische und astronomische Instrumente des Stiftes.

Lit.: Bautz XVII (2000), Spalte 1280f. – Kronthaler 1999. – Liebmann 1999. - Gatz 1983, S. 686ff. - Schwarzenberg 1964. – Zeller 1920, S. 362 und 370.- Wolfsgruber 1906-1917

## II.3 Päpste

### **Porträt Papst Benedikt XIII (1724-1730)**

Oberösterreichischer Porträtist, Ende 1. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, hochovaler Tondo 86,5 x 66,5 cm

Inv.Nr.069

Dieses Papstbildnis zeigt Benedikt XIII., der in Gravina bei Bari am 2. Februar 1649 als Pietro Francesco Orsini zur Welt kam. Ursprünglich sollte er seinem Vater als Herzog von Gravina folgen, doch drückte er sich mit Erfolg vor diesem Herzogsamt. Sein Interesse galt vielmehr einer geistlichen Laufbahn, weshalb er als 18jähriger in den Dominikanerorden eintrat, um sich künftig der Seelsorge zu verschreiben. Die Kardinalswürde (1672) konnte er als 23 jähriger hingegen nicht ausschlagen, hatte sich doch sein Bruder diesbezüglich bei Papst

Klemens X. eingesetzt. Papst Innozenz XI. übertrug diesem Spross der Familie Orsini in der Folge eine Reihe von Bischofsämtern. Wegen des frommen Vorbilds dieses Papstes nahm er diese Ämter auch an, lebte aber weiterhin als einfacher Mönch. So wird auch verständlich, dass er am 29. Mai 1724 nur mit äußerstem Widerstreben die Papstwürde annahm. Die Kardinäle, die ihn wählten, erhofften sich ihrerseits ob Orsinis geringer politischer Erfahrung eine entsprechende Beeinflussbarkeit dieses neuen Papstes. Papst Benedikt XIII. hatte sich wohl durch die Ernennung des Egoisten und Verbrechers Niccolò Coscia zum Kardinal und engsten Vertrauten den schlechtesten Dienst erwiesen, zumal dieser Stadt und Kurie schamlos erpresste und den Kirchenstaat mit über 60 Millionen Gold-Scudi an Schulden an den Rand des Ruins trieb. Der gutgläubige Papst verteidigte zudem Coscia und tat alle Anschuldigen als Verleumdungen ab. Als der Papst am 21. Februar 1730 in Rom starb, entlud sich der Volkszorn gegen Coscia und seine Clique. Den melancholisch-traurigen Blick des Schlierbacher Tondos finden wir auch in den diesbezüglichen Kupferstichen: Ähnlich gibt ihn etwa auch ein Tondo-Kupferstich des ab 1683 in Prag nachweisbaren Domenico Egidio Rossi im Graphischen Kabinett des Stiftes Göttweig wieder. Das Pontifikat von Papst Benedikt XIII. fällt in die Regierungszeit von Abt Christian Stadler (1715-1740), aus dessen stiftlichem Umfeld auch der Maler dieses Papstbildnisses zu stammen dürfte.

Lit.: Barth/Bedürftig 2000, S. 264ff.- Ranke 1986, S. 740f. - Lechner 1986, S. 162. – Gre-schat 1985, S. 146ff. - Seppelt/Schwaiger 1964, S. 353f. – Matt 1963, S. 196ff. –

### III. Religiöse Sujets

#### III.1 Altes Testament

##### Vierteiliger Tondo-Zyklus mit Essens-und Opferszenen (Inv.Nr.070-073)

###### **Abraham bewirte die drei Engel bei den Eichen von Mamre**

Umkreis eines Loth-Schülers?, letztes Drittel 17. Jhdt.

Öl auf Leinwand (Tondo), 183 x 160 cm

Inv.Nr.070

Dieser künstlerisch wie auch ikonographisch bemerkenswerte Tondozyklus, der anhand biblischer Themen eucharistische Aspekte genauso tangiert wie die Festmahlkultur des Barock, dürfte um 1670, jedenfalls aber im letzten Viertel des 17. Jahrhundert entstanden sein. Besonders beeindruckend erweist sich die koloristische Aufbereitung der einzelnen Sujets, denen er mit einem festlich gestimmten Kolorit begegnet. Dabei dominiert neben dem strahlenden Blau zumeist ein warmes, sattes Rot, das im Wechselspiel mit Blau den Bildern zudem einen hohen dekorativen Wert zusichert, wie wir ihn etwa in Rottmayrs hochbarocker Phase schätzen. Möglicherweise haben wird diesen Künstler, der überaus raffiniert die unterschiedlichsten Anregungen sowohl aus der venezianischen Malerei als auch aus der süddeutschen Kunst - etwa rund um Augsburg (vielleicht auch aus dem böhmischen Barock) - raffiniert amalgamiert, unter den Reihen der vor allem als Freskanten tätigen Kräfte des späten 17. Jahrhunderts zu suchen. Da wir ein solches stilistisches Destillat vor allem Schülern aus dem

venezianischen Atelier des Johann Carl Loth zutrauen, in dem sich Künstler aus den obigen genannten Regionen tummelten, müssen wir vielleicht diese originelle Künstlerpersönlichkeit in diesem Umkreis vermuten. Inwieweit die Entsprechungen in der Gesichtstypik wie auch in der dynamisierten Gebärdensprache mit dem Bildnis Janos und Sara Rovin des sonst biographisch kaum greifbaren Malers Carolus Unterhuber aus dem Jahre 1695 (Wien, Kunsthistorisches Museum) lediglich zufälliger Natur sind, lässt sich mangels größerer Vergleichsmöglichkeiten derzeit genauso wenig beantworten, wie die Frage nach dem einstigen Auftraggeber. Die Lösung wird sich auch in Zukunft schwierig gestalten, zuweilen wir in der österreichischen Barockforschung des 17. Jahrhunderts mit dem schier unlösbaren Problem konfrontiert sind, dass den unzähligen Künstlernamen, auf die wir in den archivalischen Unterlagen noch heute stoßen, sich in ganz seltenen Fällen auch ein noch erhaltenes Kunstwerk zuweisen lässt. In der Regel handelt es sich um Namen, die wiederum nur mit einem äußerst geringen und höchst selten signierten Bildbestand in Verbindung gebracht werden können. In manchen Fällen kann ein Zufallsfund Licht ins Dunkel bringen, wie wir dies auch für diesen Zyklus hoffen. Das dargestellte Sujet der Bewirtung der drei Engel durch Abraham ist hingegen zweifelsfrei erkennbar und wurde nicht nur als beliebtes Refektoriumsthema gewählt, sondern auch als Präfiguration der Trinität:

*Genesis 18, 1-14: „Der Herr erschien Abraham bei den Eichen von Mamre. Abraham saß zur Zeit der Mittagshitze am Zelteingang. Er blickte auf und sah vor sich drei Männer stehen. Als er sie sah, lief er ihnen vom Zelteingang aus entgegen, warf sich zur Erde nieder und sagte: Mein Herr, wenn ich dein Wohlwollen gefunden habe, geh doch an deinem Knecht nicht vorbei! Man wird etwas Wasser holen; dann könnt ihr euch die Füße waschen und euch unter dem Baum ausruhen. Ich will einen Bissen Brot holen und ihr könnt dann nach einer kleinen Stärkung weitergehen; denn deshalb seid ihr doch bei eurem Knecht vorbeigekommen. Sie erwiderten: Tu, wie du gesagt hast. Da lief Abraham eiligst ins Zelt zu Sara und rief: Schnell drei Maß feines Mehl! Rühr es an und backe Brotfladen! Er lief weiter zum Vieh, nahm ein zartes, prächtiges Kalb und übergab es dem Jungknecht, der es schnell zubereitete. Dann nahm Abraham Butter, Milch und das Kalb, das er hatte zubereiten lassen, und setzte es ihnen vor. Er wartete ihnen unter dem Baum auf, während sie aßen. Sie fragten ihn: Wo ist deine Frau Sara? Dort im Zelt, sagte er. Da sprach der Herr: In einem Jahr komme ich wieder zu dir, dann wird deine Frau Sara einen Sohn haben. Sara hörte am Zelteingang hinter seinem Rücken zu. Abraham und Sara waren schon alt; sie waren in die Jahre gekommen. Sara erging es längst nicht mehr, wie es Frauen zu ergehen pflegt. Sara lachte daher still in sich hinein und dachte: Ich bin doch schon alt und verbraucht und soll noch das Glück der Liebe erfahren? Auch ist mein Herr doch schon ein alter Mann! Da sprach der Herr zu Abraham: Warum lacht Sara und sagt: Soll ich wirklich noch Kinder bekommen, obwohl ich so alt bin? Ist beim Herrn etwas unmöglich? Nächstes Jahr um diese Zeit werde ich wieder zu dir kommen; dann wird Sara einen Sohn haben. Sara leugnete: Ich habe nicht gelacht. Sie hatte nämlich Angst. Er aber sagte: Doch, du hast gelacht. Die Männer erhoben sich von ihrem Platz und schauten gegen Sodom. Abraham wollte mitgehen, um sie zu verabschieden.“*

### **Alttestamentarische Opferszene**

Umkreis eines Loth-Schülers?, letztes Drittel 17. Jhdt.

Öl auf Leinwand (Tondo), 183 x 160 cm; die linke Bildhälfte mit Spuren deutlicher Übermalung

Inv.Nr.071

Ikonographisch weniger eindeutig wirkt diese alttestamentliche Opferszene, die etwa an Aarons und Melchisedeks Opfer erinnert. Dieser alttestamentlichen Episode begegnen wir im Barock vielfach auch im Rahmen von eucharistischen Zyklen, wie etwa in dem von Bartolomeo Altomonte nach 1740 geschaffenen und typologisch konzipierten vierteiligen eucharistischen Zyklus des Zisterzienserstiftes Wilhering.

Heb. 5, 1-10: *„Denn jeder Hohepriester wird aus den Menschen ausgewählt und für die Menschen eingesetzt zum Dienst vor Gott, um Gaben und Opfer für die Sünden darzubringen. Er ist fähig, für die Unwissenden und Irrenden Verständnis aufzubringen, da auch er der Schwachheit unterworfen ist; deshalb muss er für sich selbst ebenso wie für das Volk Sündopfer darbringen. Und keiner nimmt sich eigenmächtig diese Würde, sondern er wird von Gott berufen, so wie Aaron. So hat auch Christus sich nicht selbst die Würde eines Hohenpriesters verliehen, sondern der, der zu ihm gesprochen hat: Mein Sohn bist du. / Heute habe ich dich gezeugt, wie er auch an anderer Stelle sagt: Du bist Priester auf ewig / nach der Ordnung Melchisedeks. Als er auf Erden lebte, hat er mit lautem Schreien und unter Tränen Gebete und Bitten vor den gebracht, der ihn aus dem Tod retten konnte, und er ist erhört und aus seiner Angst befreit worden. Obwohl er der Sohn war, hat er durch Leiden den Gehorsam gelernt; zur Vollendung gelangt, ist er für alle, die ihm gehorchen, der Urheber des ewigen Heils geworden und wurde von Gott angeredet als «Hohepriester nach der Ordnung Melchisedeks».*

Univ. Doz. Werner Telesko schlug hingegen als Thema „König Jerobeams Opfer“ dar, für das vor allem die königliche Gewandung der zentralen männlichen Gestalt im roten Mantel spricht (1 Kg 13, 1ff.) wie auch das palastartige Ambiente und die fürstliche Dienerschaft: *„Und siehe, ein Mann Gottes kam von Juda auf das Wort des HERRN hin nach Bethel, während Jerobeam noch auf dem Altar stand und opferte. Und er rief gegen den Altar auf das Wort des HERRN hin und sprach: Altar, Altar! So spricht der HERR: Siehe, es wird ein Sohn dem Hause David geboren werden, mit Namen Josia; der wird auf dir schlachten die Priester der Höhen, die auf dir opfern, und wird Menschengewebe auf dir verbrennen. Und er gab an dem Tag ein Wunderzeichen und sprach: Das ist das Zeichen dafür, dass der HERR geredet hat: Siehe, der Altar wird bersten und die Asche verschüttet werden, die darauf ist. Als aber der König das Wort von dem Mann Gottes hörte, der gegen den Altar in Bethel rief, streckte er seine Hand aus auf dem Altar und sprach: Greift ihn! Und seine Hand verdorrte, die er gegen ihn ausgestreckt hatte, und er konnte sie nicht wieder an sich ziehen. Und der Altar barst, und die Asche wurde verschüttet vom Altar nach dem Wunderzeichen, das der Mann Gottes gegeben hatte auf das Wort des HERRN hin. Und der König hob an und sprach zu dem Mann Gottes: Flehe doch den HERRN, deinen Gott, an und bitte für mich, dass ich meine Hand wieder an mich ziehen kann. Da flehte der Mann Gottes den HERRN an, und der König konnte seine Hand wieder an sich ziehen, und sie wurde, wie sie vorher war. Und der König redete mit dem Mann Gottes: Komm mit mir heim und labe dich; ich will dir ein Geschenk geben. Aber der Mann Gottes sprach zum König: Wenn du mir auch die Hälfte deiner Habe geben wolltest, so käme ich doch nicht mit dir; denn ich will an diesem Ort kein Brot essen noch Wasser trinken. Denn das ist mir geboten durch des HERRN Wort: Du sollst kein Brot essen und kein Wasser trinken und nicht den Weg zurückgehen, den du gekommen bist. Und er ging einen andern Weg und nicht wieder den Weg, den er nach Bethel gekommen war.“*

Jerobeam I. (926-907 v. Chr.) war der erste König des Nordreiches Israel (1 Könige 12,20-14,20) und Fronvogt unter Salomo. Er empörte sich gegen diesen und musste nach Ägypten fliehen. Nach dem Tode Salomons kehrte er zurück und wurde von Israel, dem Nordteil des Reiches Salomos, zum König gewählt, nachdem Israel sich von Rehabeam, dem Sohn Salomos, losgesagt hatte. Um Israel von der damals zentralen Kultstätte, dem Tempel von Jerusalem unabhängig zu machen, erhob er die Jahwe-Heiligtümer von Bet-El und Dan zu Staatsheiligtümern.

Lit.: Gerritzen 1990, S. 211f. Etlstorfer 1997, S. 26f.

### **Alttestamentliche Mahlsszene mit Engelserscheinung**

Umkreis eines Loth-Schülers?, letztes Drittel 17. Jhdt.

Öl auf Leinwand (Tondo), 183 x 160 cm

Inv.Nr.072

Der Mahlgedanke wird hier in Form eines großen antikischen Festbanketts prächtig referiert. Die geladenen Männer mit ihren federgeschmückten Prunkhelmen, die Damen in ihren kostbaren Gewändern wie auch die Pagen mit ihren festlichen Baretten verwandeln den Festsaal in ein buntes Gewimmel. Laut Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko spricht der erschrockene Aufblick einzelner Festgäste für die Identifizierung der Darstellung als Festmahl des König Belsazar, wie uns dieses in Daniel 5, 1-30 ausführlich geschildert wird:

*„König Belsazar machte ein herrliches Mahl für seine tausend Mächtigen und soff sich voll mit ihnen. Und als er betrunken war, ließ er die goldenen und silbernen Gefäße herbringen, die sein Vater Nebukadnezar aus dem Tempel zu Jerusalem weggenommen hatte, damit der König mit seinen Mächtigen, mit seinen Frauen und mit seinen Nebenfrauen daraus tränke. Da wurden die goldenen und silbernen Gefäße herbeigebracht, die aus dem Tempel, aus dem Hause Gottes zu Jerusalem, weggenommen worden waren; und der König, seine Mächtigen, seine Frauen und Nebenfrauen tranken daraus. Und als sie so tranken, lobten sie die goldenen, silbernen, ehernen, eisernen, hölzernen und steinernen Götter. Im gleichen Augenblick gingen hervor Finger wie von einer Menschenhand, die schrieben gegenüber dem Leuchter auf die getünchte Wand in dem königlichen Saal. Und der König erblickte die Hand, die da schrieb. Da entfärbte sich der König, und seine Gedanken erschreckten ihn, so dass er wie gelähmt war und ihm die Beine zitterten. Und der König rief laut, dass man die Weisen, Gelehrten und Wahrsager herbeiholen solle. Und er ließ den Weisen von Babel sagen: Welcher Mensch diese Schrift lesen kann und mir sagt, was sie bedeutet, der soll mit Purpur gekleidet werden und eine goldene Kette um den Hals tragen und der Dritte in meinem Königreich sein.“*

### **Alttestamentliches oder antikes Bankett mit Ermordung eines Gastes**

Umkreis eines Loth-Schülers?, letztes Drittel 17. Jhdt.

Öl auf Leinwand (Tondo), 183 x 160 cm

Inv.Nr.073

Obwohl diese Festbankettszene klar lesbar ist und vorne links die Ermordung eines der ursprünglichen Bankettteilnehmer schildert, bietet die ikonographische Entschlüsselung hingegen wenig Ansatzpunkte, zumal auch die Antike nicht arm ist an solchen Mordepisoden im

Zuge von Festmählern. Vielleicht haben wir hier eine Sequenz aus Jeremias 41, 1ff. vor uns, in der Gedaljas Ermordung geschildert wird:

*„Aber im siebenten Monat kam Jischmael, der Sohn Netanjas, des Sohnes Elischamas, aus königlichem Stamm, einer von den Obersten des Königs, und zehn Männer mit ihm zu Gedalja, dem Sohn Ahikams, nach Mizpa, und sie aßen dort in Mizpa miteinander. Und Jischmael, der Sohn Netanjas, erhob sich samt den zehn Männern, die bei ihm waren, und sie erschlugen Gedalja, den Sohn Ahikams, des Sohnes Schafans, mit dem Schwert, weil ihn der König von Babel über das Land gesetzt hatte.“*

### **Auffindung Mose im Schilf des Nilufers**

Art bzw. Umkreis des Clemens Beuttler

Öl auf Leinwand, 148 x 191 cm

Inv.Nr.074

Siehe dazu Inv.Nr.075

### **Moses wird wieder seiner leiblichen Mutter zugeführt**

Art bzw. Umkreis des Clemens Beuttler

Öl auf Leinwand, 148 x 190 cm

Inv.Nr.075

Beide Episoden, die zum alttestamentlichen Standardbildrepertoire abendländischer Kunstübung zählen, entstammen dem Buch Exodus. Im ersten Bild (Inv.Nr.074) nimmt sich die Tochter des Pharaos, die durch eine Krone gekennzeichnet wird, direkt am Flußlauf des aufgefundenen Knaben an. Dienerinnen knien zu ihrer Seite, um ihr für den Säugling Tücher zum Trocknen zu reichen, der frierend und ängstlich am Schoß der Pharaonentochter liegt. In der zweiten Episode, in der Moses seiner leiblichen Mutter zugeführt wird (Exodus 2, 1-10), liegt der Säugling auf der Schulter der leiblichen Mutter, während die assistierenden Frauen gestenreich das Geschehen kommentieren. Modellierung bzw. Typus der Figuren wie auch das bisweilen kühle Kolorit verweisen auf die Zeit um 1670 und dabei m. E. besonders auf den Umkreis des als Zeichner und Maler in Oberösterreich tätigen Clemens Beuttler (c. 1623–1682). Dieser aus dem schwäbischen Säckingen gebürtige Künstler, der er sich in Verträgen als „*Maler von Ebelsberg*“ bezeichnet, ist zwar vor allem durch die Illustrierung der berühmten „*Topographia Windhagiana*“ (1656) weiten Krisen bekannt, trat aber auch als Altarblattmaler (unter anderem in Wilhering 1663, Münzbach 1665, Gutau 1679, Ried bzw. Niederzirkling 1670) mehrfach in Erscheinung.

Exodus 2, 1-10 *„Ein Mann aus einer levitischen Familie ging hin und nahm eine Frau aus dem gleichen Stamm. Sie wurde schwanger und gebar einen Sohn. Weil sie sah, dass es ein schönes Kind war, verbarg sie es drei Monate lang. Als sie es nicht mehr verborgen halten konnte, nahm sie ein Binsenkästchen, dichtete es mit Pech und Teer ab, legte den Knaben hinein und setzte ihn am Nilufer im Schilf aus. Seine Schwester blieb in der Nähe stehen, um zu sehen, was mit ihm geschehen würde. Die Tochter des Pharaos kam herab, um im Nil zu baden. Ihre Dienerinnen gingen unterdessen am Nilufer auf und ab. Auf einmal sah sie im Schilf das Kästchen und ließ es durch ihre Magd holen. Als sie es öffnete und hineinsah, lag ein weinendes Kind darin. Sie bekam Mitleid mit ihm und sie sagte: Das ist ein Hebräerkind. Da sagte seine Schwester zur Tochter des Pharaos: Soll ich zu den Hebräerinnen gehen und*

*dir eine Amme rufen, damit sie dir das Kind stillt? Die Tochter des Pharao antwortete ihr: Ja, geh! Das Mädchen ging und rief die Mutter des Knaben herbei. Die Tochter des Pharao sagte zu ihr: Nimm das Kind mit und still es mir! Ich werde dich dafür entlohnen. Die Frau nahm das Kind zu sich und stillte es. Als der Knabe größer geworden war, brachte sie ihn der Tochter des Pharao. Diese nahm ihn als Sohn an, nannte ihn Mose und sagte: Ich habe ihn aus dem Wasser gezogen.“*

Lit.: Etlstorfer 1985, S. 163f. – Grüll 1963.

### **König Davids Andacht**

Jodocus Winghe ((Brüssel um 1544-1603 Frankfurt am Main, Inventor) und Georg Matthäus Vischer (Wenns/Tirol 1628 – 1696 Linz, Stecher)

Kupferstich, 25,7 x 34 cm; nach einer Zeichnung von Joos van Winghe (Brüssel um 1544-1603 Frankfurt am Main) in seitenverkehrter Wiedergabe; am unteren Rand signiert: "*Jodocus a Winghe inventor Vischer Excudebat*"; Signatur auf dem aufgeschlagenen Chorbuch rechts: "*Andreas Pevernage*"

Öl auf Leinwand

Inv.Nr.314

Siehe dazu Inv.Nr076

### **König Davids Andacht**

Nach einer Zeichnung von Joos van Winghe (Brüssel um 1544-1603 Frankfurt am Main) bzw. einem Kupferstich von Johannes Sadeler (Brüssel 1550-1600 Venedig) oder Georg Matthäus Vischer (Wenns/Tirol 1628 – 1696 Linz, Stecher)

Süddeutsch, 2. Drittel des 17. Jhdts.?

Öl auf Leinwand, 149 x 208 cm

Inv.Nr.076

In den Räumlichkeiten des Stiftsgymnasiums Schlierbach hat sich eine überaus qualitätvolle Darstellung von König Davids Andacht erhalten, die aus der Hand eines süddeutschen Malers stammen dürfte. Koloristisch schließt das Gemälde an die verfeinerte Malkultur der rudolfinischen Hofmaler in Prag, vor allem an Hans von Aachen an. Als Vorlage diente eine Zeichnung des Malers Jodocus Winghe, die in einem Stich Johannes Sadelers I. weite Verbreitung genoss. Da sich der auf kirchliche und häusliche Szenen spezialisierte flämische Maler Winghe wie viele andere niederländische Künstler auf der Flucht vor der spanischen Obrigkeit in Frankfurt niederließ, könnte der Maler des Schlierbacher Gemäldes über diese Achse seine Vorlage bezogen haben. Winghes Sujet wurde zudem auch von Claes Jansz Visscher (um 1550 - um 1612) in Amsterdam nachgestochen. Der gebürtige Brüsseler Maler Joos (Jodocus, Jost) van (a) Winghe soll nach den Aussagen Carel an Manders ein Frühbegabter gewesen sein. Er wurde nach Rom entsandt, wo er vier Jahre den Haushalt eines Kardinals betreute. Nach Brüssel zurückgekehrt (1568), widmete er sich vor allem der religiösen Kunst. In der Folge wurde Winghe Hofmaler des Alessandro Farnese. Diesen Posten trat er jedoch an Otto van Veen ab und ging 1584 nach Frankfurt. Auf Sadelers Nachstich ist in der Mitte des unteren Blattrandes der 164. Vers aus dem 119. Psalm Davids: „SEPTIES IN DIE LAVDEM DIXI TIBI SVPER IUDICIA IVSTITIAE TVAE“ (Lutherbibel: „*Ich lobe dich*

des Tages siebenmal um deiner gerechten Ordnungen willen“ – Einheitsübersetzung: „*Siebenmal am Tag singe ich Dein Lob, wegen Deiner gerechten Entscheide*“) wiedergegeben, der das Hauptmotiv von Davids Andacht ausreichend charakterisiert. Das Wissen um den alttestamentlichen Bildinhalt von Davids Andacht erweitert sich um ein musikwissenschaftliches Detail, wenn wir die dafür verwendete Stichvorlage Sadeler (1550-1600) nach Joos van der Winghes Gemälde (1544-1603) fokussieren. Sowohl im Stich, als auch im Gemälde wird nämlich 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 aus Harelbeke stammende Tondichter wurde am 21. Jänner laut den erhaltenen Kapitelakten der St. Salvatorkirche zu Brügge in dieser Stadt als Kapellmeister angestellt, wo er nicht nur die Leitung der mehrstimmigen Musik innehatte und als Komponist geistlicher Musik in Erscheinung trat, sondern auch unterrichtete. Bekannt wurde Pevernage auch durch seine „*Beeldmotetten*“ (Bildmotetten), die sich in seinem umfangreichen und 1943 von Stellfeld publizierten Werkverzeichnis finden.

Neben dem Tisch kniet König David. Er hat aber seine Insignien noch nicht an – oder abgelegt - und versteht so sein Harfenspiel offensichtlich als Gebet. Ein Diener hält für ihn ein zweites Exemplar dieses Chorbuches, nach dem der König die Harfe spielt: Er intavoliert also, d. h. er überträgt in entsprechender Adaption den fünfstimmigen Chorsatz für die Harfe; wodurch sich ein instrumentales Zusammenwirken mit den Sängern ergibt. Anderes Personal des Königs lauscht andächtig. Zwei Wachen in der Tür sorgen dafür, dass die musikalische Morgen- oder Abendandacht im Schlafzimmer des Königs nicht gestört wird. In der vornehmen Koloristik wie auch in der subtilen Behandlung der narrativen Details der Vorlage ist hier die vor allem von süddeutscher und niederländischer Importkunst bestimmte Stilsprache aus dem 2. Viertel des 17. Jahrhunderts erkennbar. Möglicherweise steht es auch in Zusammenhang (Auftraggeber?) mit dem gebürtigen Ottensheimer Edmund Renner, der 1634 in Schlierbach die Gelübde ablegte und über viele Jahre im Kloster die Aufgabe eines Musikdirektors bekleidete und zudem auch den Ruf eines „*Poeta laureatus*“ genoss.

Lit. Biba 2001, S. 222 (Kat. III. 8, mit Abb.) – Kat. Grafenegg 1982, S. 129, Kat. Nr. 118 (mit Abb.) - Zeller 1920, S. 151 ff.

### **Rebekka gibt Abrahams Boten Eliezar am Brunnen zu trinken**

Oberitalienisch?, um 1680

Öl auf Leinwand, 169 x 267 cm

Inv.Nr.077

Vorliegendes großformatiges Gemälde beschäftigt sich mit einem im Barock überaus beliebten Thema aus dem alten Testament, in dem gelebte Gastfreundschaft im orientalischen Kleid zum Ausdruck kommt. Rebekka ist die Frau Isaaks, des spät geborenen Sohnes Abrahams, der nach dem Bericht der Genesis für seinen Sohn seine Großnichte Rebekka aus der alten Heimat holen ließ, damit er keine der heidnischen Kanaaniterin heiraten müsse. Zur Darstellung gelangt hier jene Szene, wie Abrahams Bote - oft identifiziert mit Elieser aus 1. Mose 15, 2 - an einem Brunnen die richtige Braut für Isaak entdeckte: Rebekka, die für ihn zur Quelle hinabstieg und dann Elieser und seinen Kamelen bereitwillig zu Trinken gab.



Genesis 24, 1-19: *„Vor der Stadt ließ er die Kamele am Brunnen lagern. Es war gegen Abend, um die Zeit, da die Frauen herauskommen, um Wasser zu schöpfen. Er sagte: Herr, Gott meines Herrn Abraham, lass mich heute Glück haben und zeig meinem Herrn Abraham deine Huld! Da stehe ich an der Quelle und die Töchter der Stadtbewohner werden herauskommen, um Wasser zu schöpfen. Das Mädchen, zu dem ich dann sage: Reich mir doch deinen Krug zum Trinken!, und das antwortet: Trink nur, auch deine Kamele will ich tränken!, sie soll es sein, die du für deinen Knecht Isaak bestimmt hast. Daran will ich erkennen, dass du meinem Herrn Huld erweist. Kaum hatte er aufgehört zu sprechen, da kam auch schon aus der Stadt Rebekka mit dem Krug auf der Schulter. Sie war dem Betuël geboren worden, dem Sohn der Milka, die die Frau Nahors, des Bruders Abrahams, war. Das Mädchen war sehr schön und sie war ledig; noch kein Mann hatte sie erkannt. Sie stieg zur Quelle hinab, füllte ihren Krug und kam wieder herauf. Da ging der Knecht schnell auf sie zu und sagte: Lass mich ein wenig Wasser aus deinem Krug trinken! Trink nur, mein Herr!, antwortete sie, ließ geschwind den Krug auf ihre Hand herab und gab ihm zu trinken. Nachdem sie ihm zu trinken gegeben hatte, sagte sie: Auch für deine Kamele will ich schöpfen, bis sie sich satt getrunken haben.“*

Der großzügige Duktus der Malerei, die kluge Figurenregie wie auch die gepflegte Malkultur lassen bei diesem Gemälde an eine oberitalienische Kraft denken, die möglicherweise aus den Reihen der vaganten Maler bzw. Freskanten stammt und mit diesem Kreis (etwa der Familie Colombo) in engerer Verbindung steht.

### **Salomos Urteil**

Nach einem Gemälde von Peter Paul Rubens (Siegen 1577 – 1640 Antwerpen) bzw. einem Kupferstich von Boetius a Bolswert (Bolsward um 1580 – 1633 Brüssel); wohl B. Mader zuzuschreiben, letztes Viertel 17. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 133 x 160,5 cm

Inv.Nr.078

Salomo, der zweite Sohn des Königs David kann wohl als einer der berühmtesten Könige des alten Israel bezeichnet werden. Auch wenn er den Thron in einem Staatsstreich bestiegen hat, sich zur Vielgötterei, zu einem lasterhaftem Leben verführen ließ und Adonias ermordete, sprach die Nachwelt zumeist nur respektvoll von ihm. Denn er hat nicht nur das Reich Israel zusammengehalten, sondern auch einen großen Tempel bauen lassen und galt zudem als musisch sehr talentiert. Aus diesem Grunde hielt man ihn auch für den Verfasser einiger biblischer Bücher. Berühmt sind vor allem Salomos richterliche Entscheidungen, wobei sein Urteil im Streit zwischen zwei Frauen, die beide behaupteten, die Mutter eben dieses Neugeborenen zu sein, als das bekannteste gilt und als „Salomonisches Urteil“ auch zahlreiche Künstler zur bildlichen Umsetzung herausforderte:

1 Könige 3, 16-28: *„Damals kamen zwei Dirnen und traten vor den König. Die eine sagte: Bitte, Herr, ich und diese Frau wohnen im gleichen Haus, und ich habe dort in ihrem Beisein geboren. Am dritten Tag nach meiner Niederkunft gebar auch diese Frau. Wir waren beisammen; kein Fremder war bei uns im Haus, nur wir beide waren dort. Nun starb der Sohn dieser Frau während der Nacht; denn sie hatte ihn im Schlaf erdrückt. Sie stand mitten in der Nacht auf, nahm mir mein Kind weg, während deine Magd schlief, und legte es an ihre Seite. Ihr totes Kind aber legte sie an meine Seite. Als ich am Morgen aufstand, um mein Kind zu*

*stillen, war es tot. Als ich es aber am Morgen genau ansah, war es nicht mein Kind, das ich geboren hatte. Da rief die andere Frau: Nein, mein Kind lebt und dein Kind ist tot. Doch die erste entgegnete: Nein, dein Kind ist tot und mein Kind lebt. So stritten sie vor dem König. Da begann der König: Diese sagt: Mein Kind lebt und dein Kind ist tot! und jene sagt: Nein, dein Kind ist tot und mein Kind lebt. Und der König fuhr fort: Holt mir ein Schwert! Man brachte es vor den König. Nun entschied er: Schneidet das lebende Kind entzwei und gebt eine Hälfte der einen und eine Hälfte der anderen! Doch nun bat die Mutter des lebenden Kindes den König - es regte sich nämlich in ihr die mütterliche Liebe zu ihrem Kind: Bitte, Herr, gebt ihr das lebende Kind und tötet es nicht! Doch die andere rief: Es soll weder mir noch dir gehören. Zerteilt es! Da befahl der König: Gebt jener das lebende Kind und tötet es nicht; denn sie ist seine Mutter. Ganz Israel hörte von dem Urteil, das der König gefällt hatte, und sie schauten mit Ehrfurcht zu ihm auf; denn sie erkannten, dass die Weisheit Gottes in ihm war, wenn er Recht sprach.“*

Im vorliegenden Bildbeispiel handelt es sich um eine qualitätvolle Kopie nach einem zwischen 1618 und 1620 entstandenen Gemälde des flämischen Künstlers Peter Paul Rubens, das sich heute im *Statens Museum for Kunst* in Kopenhagen befindet. Rubens' "Salomonisches Urteil" fand durch die Kupferstichversion des friesländischen Stechers Boetius a Bolsward (Bolsward um 1580 – 1633 Brüssel), der 1620 auch als Meister der Brüsseler Sint-Lucasgilde fungierte, auch als druckgraphisches Sujet weite Verbreitung. Wahrscheinlich dürfen wir hinter der nachschöpfenden Kraft des Schlierbacher Bildes ebenfalls den bis dato nicht näher identifizierten Maler „B. Mader“ vermuten, der auch für die Rubens-Kopien der Amazonenschlacht und des Bethlehemischen Kindermordes verantwortlich zeichnet.

Lit.: Beyer 1993. - Gerritzen 1990, S. 379ff. - Kat. Grafenegg 1982, S. 96, Kat. 48 u. S. 93 ff. – Rooses I, S. 151

### **Hirtenszene (Jakob und Laban?)**

Deutsch, letztes Viertel d. 17. Jhdts.?

Öl auf Leinwand, 86,6 x 112,3 cm

Inv.Nr.197

Für Univ. Doz. Dr. Werner Telesko repräsentiert das vorliegende Gemälde die Episode von Jakob und Laban (Genesis 31, 1-54). Links ist eine Hirtin mit Schafen, Hunden, Ziegen und Kühe gegeben. In der Mitte wird ein junger bärtiger Mann sichtbar, der seine beiden Hände traurig auf einem Stock abstützt. Neben ihm sind zwei Männer nach vorne gebeugt im Halbdunkel gegeben, wobei einer dem jungen Mann den Weg zu weisen scheint. Im Hintergrund nähert sich ein laufender Hirt dieser Mittelszene, gefolgt von einer riesigen Schafherde. Vorne rechts ist ein männlicher Rückenakt eines Dudelsackspielers eingeblendet. Weiters sitzt im Vordergrund eine Frau an der Seite eines jungen Mannes, den sie umarmt, dahinter wird eine Frau mit Weinflasche sichtbar.

III.2 Neues Testament

### **Verkündigung an Maria**

Österreich, 2. Hälfte 18. Jhd.

Öl auf Leinwand, 208 x 122 cm

Inv.Nr.081

Das wohl nach einer grafischen Vorlage entstandene Gemälde scheint als Altarblatt Verwendung gefunden zu haben. Malweise wie auch koloristische Disposition lassen allerdings nur an eine laienhafte Kraft oder eine nachträglich entstehende Übermalung denken. Die koloristische Zuspitzung auf den Farbakkord von Blau und Rot verwischt alle Zwischentöne, die Weißhöhlungen verleihen diesem Ölgemälde etwas Grisaillehaftes und rücken es trotz hochbarocker Geste bereits ins späte 18. Jhdt.

### **Anbetung der Hirten (Geburt Jesu)**

Frankreich, Mitte 18. Jhdt.

Kupferstich, 36,7 x 24,2 cm, Plattenrand nicht einsehbar

Inv.Nr.082

Die Bildvorlage für diesen beschnittenen(?) Kupferstich dürfte französischer Provenienz – wohl aus dem Umkreis des Simon Vouet - stammen. Die Komposition basiert deutlich auf einer diagonal geführten Figurenregie. Eine Achse führt von dem im Profil gegebenen Hirten im Vordergrund rechts über die ganz in ihrer Hingabe auf das Jesuskind versunkene Maria bis in den Mittelgrund zum Nährvater Josef, der sich seinen Ausblick auf den kostbaren Säugling mit dem vordrängenden Ochsen scheinbar erst erstreiten muss. Als Gegenbewegung führt die Querstellung der Krippe von links vorne in den Mittelgrund rechts, der von Hirten und der Stallruine besetzt ist. Im Gewölk darüber heben eben Engel zum Jubelgesang an und komplettieren diese barocke Version der Menschwerdung Jesu.

### **Anbetung der Hirten (Geburt Jesu)**

Anton Hitzenthaler-Umkreis , um 1800

Öl auf Leinwand, 49,2 x 65,8 cm

Inv.Nr.083 (Pendant zu Inv.Nr.309)

Diese tenebrose Anbetung der Hirten mit der sich verhärtenden Figurenzeichnung verweist auf jene Gruppe von Malern, die den Hollandismus des 18. Jahrhunderts noch nicht gänzlich überwunden und gleichzeitig die geforderte Klarheit in der Narration noch nicht erreicht hatten. Besonders evident wird dies an den Arbeiten von Anton Hitzenthaler dem Älteren (1750-1824) sowie dessen gleichnamigen Sohn (1788-1847). Letzterer perpetuierte die barocke Formsprache noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, während sein Vater noch deutlich in der Nachfolge des Martin Johann Schmidt stand, ohne sich jedoch an das rembrandteske Hell-Dunkel des Kremser Schmidt ständig verbunden zu fühlen.

Lit.: Etzlstorfer 1985, S. 69f.

### **Anbetung der Könige (Epiphanie)**

Umkreis des Hans Rottenhammer (1564-1625), 1. Drittel des 17. Jhdts.

Öl auf Holz, 35,8 x 28,5 cm

Inv.Nr.085

Dieses intime Epiphaniabildchen besticht vor allem durch den Detailreichtum und das ausgeprägte Interesse an der Schilderung kostbarer Preziosen. Bei der räumlichen Gliederung bedient der Künstler sich einer simplen Lichtdisposition, wobei er bereits den Mittelgrund ins Dunkel rückt, aus dem nur mehr Details einzelner Figuren sichtbar werden. Gravitatisch hingegen die Bildsprache im Vordergrund: Der kniende König, der eben zum Kuss von Jesu Händchen ansetzt, hat als Gastgeschenk neben Perlen und Goldketten auch Korallenschmuck mitgebracht, den er angesichts des Erlösers der Welt achtlos am Boden neben sich ausgestreut hat. Damit werden auch Erinnerungen an die Inventare spätmanieristischer Wunderkammern in Erinnerung gerufen. Nicht minder kostspielig erweisen sich die Prunkgewänder der drei Weisen, die hier als mächtige Könige mit umfangreichem Gefolge vor dem Stall ihre Aufwartung machen. Während sich der Maler der stofflichen Schilderung mit Hingabe zuwendet, gerät er bei der Modellierung von Körper und Gesicht doch deutlich an die Grenzen seiner künstlerischen Fähigkeiten. Abgesehen von diesen Defiziten wird die künstlerische Anregung durch den Münchner Maler Hans Rottenhammer und dessen Kreis ersichtlich. Dieser süddeutsche Maler aus München war von etwa 1582 bis 1588 ein Schüler von Hans Thonauer in München. Im Jahre 1589 zog es ihn zunächst nach Rom und 1596 weiter nach Venedig, wo er zehn Jahre verbrachte. In Rom studierte er vor allem die Werke von Paul Brill und Jan Bruegel dem Älteren, in Venedig die von Tintoretto und Paolo Veronese. Im Jahre 1606 kehrte er in seine Heimat zurück und wurde Bürger und Meister in Augsburg, von wo aus er auch für den kaiserlichen Hof in Prag tätig wurde. Rottenhammer, der als einer der besten süddeutschen Maler in der Zeit des Übergangs vom Manierismus zum Frühbarock gilt und am 14. August 1625 in Augsburg verstarb, schuf - neben mehreren Altarwerken und Fresken - kleinformatische, meist auf Kupfer in leuchtenden Farben gemalte Täfelchen mit mythologischen und religiösen Themen. Gerade von dieser Schaffensseite dürfte auch der Maler dieses Täfelchens wichtige Anregungen bezogen haben.

Lit.: Bautz, Band XVI (1999), Spalte 1383f.

### **Anbetung der Könige (Epiphanie)**

Anton Hitzenthaler-Umkreis , um 1800

Öl auf Leinwand, 49,8 x 66 cm; Pendant zu Inv.Nr.083)

Inv.Nr.309

Der zeitlichen Einordnung um 1800 entspricht der originale josephinische Rahmen, der sich auch am Pendant erhalten hat (Inv.Nr.083). Zu Zuschreibungsfrage siehe ebenfalls Inv.Nr.083. Motivisch berufen sich jedoch beide Gemälde noch auf die Bildsprache des späten 17. Jahrhunderts (Rubens, Veronese).

### **Anbetung der Könige**

Öl auf Leinwand, 58 x 62 cm

Inv.Nr.435 (Pendant zu Inv.Nr.436 und 437)

Es handelt sich bei diesen drei zyklisch konzipierten Gemälden, die möglicherweise als Wechselbilder angedacht waren, wie sie sich seit Ende des 18. Jahrhunderts bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit erfreuten, um schwache Laienarbeiten, die trotz ihrer wohl unfreiwillig archaischen Bildsprache ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts zu rücken sind

**Beschneidung Jesu**

Oberösterreich, erstes Drittel des. 19. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 58 x 62 cm

Inv.Nr.436 (Pendant zu Inv.Nr.435 u 437)

Siehe Kommentare zu den Pendants Inv.Nr.435 und 437

**Darstellung Jesu im Tempel**

Öl auf Leinwand, 58 x 62 cm

Inv.Nr.437 (Pendant zu Inv.Nr.435 und 436)

Zu den selteneren, weil weniger populären Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Jesu zählen die beiden Episoden der Beschneidung Jesu wie auch der Darstellung Jesu im Tempel, die der Evangelist Lukas (2, 21-40) schildert :

*Und als die Tage ihrer Reinigung nach dem Gesetz des Mose um waren, brachten sie ihn nach Jerusalem, um ihn dem Herrn darzustellen, <sup>23</sup>wie geschrieben steht im Gesetz des Herrn (2. Mose 13,2; 13,15): «Alles Männliche, das zuerst den Mutterschoß durchbricht, soll dem Herrn geheiligt heißen», <sup>24</sup> und um das Opfer darzubringen, wie es gesagt ist im Gesetz des Herrn: «ein Paar Turteltauben oder zwei junge Tauben» (3. Mose 12,6-8). <sup>25</sup>Und siehe, ein Mann war in Jerusalem, mit Namen Simeon; und dieser Mann war fromm und gottesfürchtig und wartete auf den Trost Israels, und der heilige Geist war mit ihm. <sup>26</sup>Und ihm war ein Wort zuteil geworden von dem heiligen Geist, er solle den Tod nicht sehen, er habe denn zuvor den Christus des Herrn gesehen. <sup>27</sup>Und er kam auf Anregen des Geistes in den Tempel. Und als die Eltern das Kind Jesus in den Tempel brachten, um mit ihm zu tun, wie es Brauch ist nach dem Gesetz, <sup>28</sup>da nahm er ihn auf seine Arme und lobte Gott und sprach: <sup>29</sup>Herr, nun läßt du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesagt hast; <sup>30</sup>denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, <sup>31</sup>den du bereitet hast vor allen Völkern, <sup>32</sup>ein Licht, zu erleuchten die Heiden und zum Preis deines Volkes Israel. <sup>33</sup>Und sein Vater und seine Mutter wunderten sich über das, was von ihm gesagt wurde. <sup>34</sup>Und Simeon segnete sie und sprach zu Maria, seiner Mutter: Siehe, dieser ist gesetzt zum Fall und zum Aufstehen für viele in Israel und zu einem Zeichen, dem widersprochen wird <sup>35</sup>- und auch durch deine Seele wird ein Schwert dringen -, damit vieler Herzen Gedanken offenbar werden. <sup>36</sup> Und es war eine Prophetin, Hanna, eine Tochter Phanuëls, aus dem Stamm Asser; die war hochbetagt. Sie hatte sieben Jahre mit ihrem Mann gelebt, nachdem sie geheiratet hatte, <sup>37</sup>und war nun eine Witwe an die vierundachtzig Jahre; die wich nicht vom Tempel und diente Gott mit Fasten und Beten Tag und Nacht. <sup>38</sup>Die trat auch hinzu zu derselben Stunde und pries Gott und redete von ihm zu allen, die auf die Erlösung Jerusalems warteten. <sup>39</sup>Und als sie alles vollendet hatten nach dem Gesetz des Herrn, kehrten sie wieder zurück nach Galiläa in ihre Stadt Nazareth. <sup>40</sup>Das Kind aber wuchs und wurde stark, voller Weisheit, und Gottes Gnade war bei ihm.“*

**Bethlehemitischer Kindermord**

Wohl B. Mader, um 1680

Nach Peter Paul Rubens (1577-1640)

Inv.Nr.084

Das Gemälde wiederholt den „*Bethlehemitischen Kindermord*“, den Peter Paul Rubens zwischen 1635 und 1639 für einen heute nicht mehr eruierbaren Auftraggeber schuf. Er zählt zu den bedeutendsten Bildschöpfungen des Flamen und bildet heute eine der Zimelien der Alten Pinakothek in München (Öl auf Holz 199 x 302 cm). Paulus Pontius fertigte 1643 einen seitenverkehrten Kupferstich von diesem Gemälde an und sorgte so für die weitere Verbreitung des brutalen Sujets, dem sich Rubens bereits in einem Frühwerk, der in den Jahren 1609/11 entstandenen Fassung aus dem Stift Reichersberg (bei der Sothebys-Auktion am 10. Juli 2002 um 77,3 Millionen Euro versteigert!) erstmals widmete.

Diese Episode aus der Kindheitsgeschichte Jesu fußt auf der diesbezüglichen Erzählung bei Matthäus 2, 16-18, derzufolge der misstrauische König Herodes durch die Hohenpriester und Schriftgelehrten von den Weisen und deren Suche nach dem neugeborenen König der Juden erfahren musste. Er ließ die Weisen bzw. Magier geheim zu sich kommen, befahl ihnen nach Bethlehem zu ziehen und dort nach dem suspekten Kind Ausschau zu halten und ihm dann umgehend zu berichten. Die Weisen huldigten zwar dem Kind, brachten Weihrauch, Gold und Myrrhe dar, folgten aber einem Traumgesicht, das ihnen auftrug, nicht zu Herodes zurückzukehren: *„Als Herodes nun sah, dass er von den Weisen betrogen war, wurde er sehr zornig und schickte aus und ließ alle Kinder in Bethlehem töten und in der ganzen Gegend, die zweijährig und darunter waren, nach der Zeit, die er von den Weisen genau erkundet hatte. Da wurde erfüllt, was gesagt ist durch den Propheten Jeremia, der da spricht (Jeremia 31, 15): «In Rama hat man ein Geschrei gehört, viel Weinen und Wehklagen; Rahel beweinte ihre Kinder und wollte sich nicht trösten lassen, denn es war aus mit ihnen.»* Nur die Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten vereitelte den Plan des Königs Herodes, den Messias zu töten. Die nur vom Evangelisten Matthäus referierte Schilderung des Kindermordes, deren Historizität heute zwar angezweifelt wird, bietet mit der Erwähnung von König Herodes einen wichtigen historischen Ansatzpunkt. Er wurde gegen 73 v. Chr. als Sohn des Antipater Hyrkanos II. geboren, trat im Jahr 43 vor der neuen Zeitrechnung in den römischen Dienst und baute mit Unterstützung von Kaiser Augustus Judäa zu einem starken Fördererstaat aus. Unter ihm blieb der jüdische Kult unangetastet, er unterstützte zudem das Diasporajudentum. Mit potentiellen Anwärtern auf seinen Thron ging er hingegen wenig zimperlich um, weswegen er auch die möglichen Amtsnachfolger aus den eigenen familiären Reihen, die er in acht Ehen zeugte, kurzerhand beseitigen ließ. Herodes der Große starb im Jahr 4 vor Christus. Ein nur scheinbares historisches Paradoxon: Als der gelehrte römische Mönch Dionysius Exiguus im Jahr 525 die Idee hatte, die Geburt Christi zur Grundlage einer neuen Zeitrechnung zu machen, erlag er bei der Zählung der Jahre vor und nach Christi Geburt einem Rechenfehler von vier bis sieben Jahren. Da nach dem Matthäusbericht Herodes alle Knaben im Alter bis zu zwei Jahren töten ließ, ergibt sich als Geburtsjahr Christi die Zeit um 7 oder 6 „*vor Christus*“.

Bereits in frühchristlicher Zeit wurden die ermordeten Kinder als Protomärtyrer und Bekenner gefeiert, seit der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts tauchen erste Darstellungen des Kindermordes in der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom auf, seit damals ist auch ihr Kult belegt. Das äußerst brutale Thema erfuhr erst wieder in der Kunst des 15. Jahrhunderts eine Aktualisierung (etwa in der Darstellung des Meisters vom Schloss Liechtenstein). In der Münchner Fassung treibt Rubens die Affektentäußerung und Affekthandlung bis an die äußersten Grenzen, wobei er die Lesbarkeit der Szenerie durch die Aufteilung in Kompartimente erhöht: Die erste Gruppe im Bild links ist um einen Schergen in Fellschurz komponiert, über dessen rechte Schulter eben ein Kind geworfen wird, das von einem weiteren Henkersknecht

mit einem Schwert durchbohrt wird. Mit seiner linken Hand sucht er ein weiteres Kind an sich zu reißen, was aber von den zwei bereits strauchelnden bzw. gestürzten Frauen mit letzter Kraft zu verhindern versucht wird. Dies erfolgt durch verzweifelt Wegstoßen und Kratzen des Schergengesichts. Letzteres Motiv finden wir bereits in der früheren Reichersberger Version prominent präfiguriert. Tränenüberströmt kauert vor ihm – unter den bereits getöteten Säuglingen – eine Mutter, die den Leichnam ihres getöteten Kindes schützend umarmt. Rubens fügt hier noch einen Bluthund ein, der aus dem linken Bildrand auftauchend gierig das frische Blut der ermordeten Kinder leckt. In der Mittelachse postiert Rubens die Einzelfiguren in diagonaler Kompositionsweise: Die blau gewandete Frau hält verzweifelt und anklagend zugleich die blutigen Windel gen Himmel empor. Sie verkörpert das Leid der Zeitgenossen Jesu, die dem Zorn des König Herodes blutigen Tribut zollen mussten, wie auch das Leid Rachels (der Tempel im Bildhintergrund wird daher oft als Grabbau Rachel, als Martyrion der Kinder interpretiert). Die über ihr schwebenden Engel reichen ihr dornenlose Rosen dar. Ihr nach hinten durchgestreckter Rücken erfährt in der dicht hinter ihr stehenden Mutter, die ihr schlafendes Kind in Sicherheit zu bringen trachtet und sich schützend über dieses beugt, kompositorisch ein Gegengewicht. Sie markiert den Bewegungsstrom in Richtung des Säulenpalastes, an dem nicht nur das Morddekret fixiert ist, sondern auch der Auftraggeber des Massakers, der König Herodes sitzend abgebildet ist. Die beiden ebenfalls in der Mittelachse gegebenen Männer mit den erhobenen geballten Fäusten im mittleren Bildplan signalisieren den Protest der Väter, der im Vergleich zu jenen der Mütter überaus verhalten ausfällt. Die im Vordergrund rechts sichtbare Gruppe gleicht einem unentwirrbaren Figurenknäuel, in dem Täter und Opfer in einem Strudel von verzweifelt Bewegungen gleichsam zu verschmelzen drohen: Da greifen Mütter unerschrocken in gezückte Dolche, rasen schreiende Mütter mit ihren wimmernden Kindern durch die Szene, die ihnen die auf grausame Perfektion getrimmten Soldaten im letzten Moment doch noch entreißen, oder werden Kinder einfach an Säulen geschleudert, und so ihr junges Leben bestialisch beendet. Man wird sich angesichts eines solch grausigen Inventionsreichtums seitens des Künstlers an die weitaus blutigere Realität des Dreißigjährigen Krieges erinnern müssen, um diese fast greifbare Vision des Grauens vom Verdacht des blutrünstigen Voyeurismus freizusprechen. Aber gerade in der aufwühlenden Darstellung menschlicher Bestialität liegt auch die Anklage des Peter Paul Rubens, mit der er die stoische Haltung vieler Zeitgenossen geißelte, die Gleichgültigkeit gegen alle Wirkungen von außen als Postulat formulierte: Keine Bewegung von der Oberfläche des äußeren Geschehens sollte in den Bereich seelischer Autonomie eindringen dürfen. Vor dem Hintergrund der bis heute andauernden Gewalt und Verfolgung beziehen der Bethlehemische Kindermord genauso wie die Herbergsuche, die Flucht der «Heiligen Familie» oder die jämmerliche Armut und Ohnmacht der verfolgten Eltern wie ihres hilflosen Kindes auch im Heute ihre aktuelle politische Brisanz. Die biblische Erzählung des von Geburt an bedrohten Gottessohns ist durchaus geeignet, uns als ein Gleichnis für das Geschick all der Verfolgten, Flüchtlinge und Asylsuchenden unserer Zeit zu dienen.

Lit.: Haider 2000, 59 - Etlstorfer 2000, 85, 102ff. – Stalla 1999, 58ff.- Gerritzen 1990, 177ff. – Kat. München 1983, 442ff. – Kuhn 1979, 73ff. – Warnke 1977, 22, 140, 189 – Evers 1942, 415ff. – Glück 1938, 151ff.

### **Taufe Jesu**

G. Scotin (Stecher) nach Pierre Mignard (Troyes 1612 – 1695 Paris), vor 1672  
Kupferstich, 73,5 x 44,2 cm; rechts unten am Stein bezeichnet: „P. Mignard Trecensis Pinxit  
G. Scotin Sculp. Et ex. Cum Privil. Regis A Paris proche les Goblins.“ Untere Bildlegende:

„*Fluenta Jordanis Ipse Consecravit / S. Maximi. Epi A son Altesse Monseigneur Charles d'Orleans Duc de Longueville et d'estoutteuite, Lair de France, prince Souverain de Neufchatel et Vattengin en Suisse, Conte Dunois de S. Paul, Chaumont, gournay, tancauruite etc..*»

Inv.Nr.447

Als Schöpfer der Bildidee wird der französische Maler Pierre Mignard ausgewiesen. Dieser studierte unter Simon Vouet und gilt als einer der bedeutendsten Meister des Porträts im Zeitalter des Klassizismus. Als gefeierter Hofmaler Ludwigs XIV. prägte Mignard zusammen mit Philippe de Champaigne und Hyacinthe Rigaud die Entwicklung des Genres im Laufe des 17. Jahrhunderts. Wie einige seiner bedeutendsten französischen Künstlerkollegen, etwa Poussin oder Lorrain, hat auch Mignard eine lange Zeit in Italien verbracht (insgesamt 20 Jahre) und deshalb auch den Beinamen „*le Romain*“ erhalten. Ideale Schönheit und reichgeschmücktes, festliches Ambiente bestimmten stets seinen Stil, den Mignard hier ins Landschaftliche abzuwandeln suchte. Als Anhaltspunkt für die Datierung bieten sich die Lebensdaten des in der Widmungsadresse genannten Charles d'Orléans, duc de Longueville, d'Estouteville, souverain de Neufchâtel et de Valangin, comte de Dunois et Saint-Pol an, der am 29. Jänner 1649 geboren wurde und am 12. Juni 1672 verstarb.

Lit.: Stalla 1999, S. 140.

### **Taufe Jesu in barocker Ideallandschaft**

Faistenberger-Umkreis, 1. Viertel 18. Jhtd.

Öl auf Leinwand, 118 x 97 cm

Inv.Nr.118

Matthäus 3, 13-17: „*Zu dieser Zeit kam Jesus von Galiläa an den Jordan zu Johannes, um sich von ihm taufen zu lassen. Johannes aber wollte es nicht zulassen und sagte zu ihm: Ich müsste von dir getauft werden, und du kommst zu mir? Jesus antwortete ihm: Lass es nur zu! Denn nur so können wir die Gerechtigkeit (die Gott fordert) ganz erfüllen. Da gab Johannes nach. Kaum war Jesus getauft und aus dem Wasser gestiegen, da öffnete sich der Himmel, und er sah den Geist Gottes wie eine Taube auf sich herabkommen. Und eine Stimme aus dem Himmel sprach: Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe.*“ (vgl. auch Mk 1, 9-13 sowie Lk 3, 21-22)

Dramatisch bewegt stellt sich diese leicht bewaldete Flusslandschaft dar, in der die Taufe Jesu gleichsam als religiöse Randepisode des Vordergrundes, gleichsam im Proszenium der Landschaft, den feierlichen Vortragston wie auch das satt-leuchtende Kolorit zu legitimieren scheint. Die einzelnen Baumgruppen scheinen sich wie Landschaftssäulen himmelwärts zu schrauben, während sie mit ihrem dichten, tiefsattem Laubwerk, das sich wie Gewölk aufbauscht, Schatten spenden. In der auf dekorative Effekte ausgerichteten Farbigkeit konkurriert ein fast dunkles, kühlfeuchtes Grün mit einem wässrig-blauen Himmel, der sich nach oben zu teilweise in ein sonniges Gelb wendet. Es ist dies keine gesehene, d. h. der Natur abgelauschte Landschaft, sondern ein idealisierendes Konstrukt, bestehend aus Naturrequisiten, die hier nach szenischen Gesichtspunkten neu arrangiert wurden. Möglicherweise besteht hier ein Konnex zum Kreis um den Begründer der barocken Landschaftsmalerei in Österreich, den gebürtigen Salzburger Anton Faistenberger (1663-1708) sowie seines Bru-



ders 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.

### **Vertreibung der Händler aus dem Tempel**

Wohl Augsburg, 1. Hälfte 18. Jhdt.

Enkaustik über Holz (?), 69,5 x 47,5 cm

Inv.Nr.086

Dieses Gemälde stellt laut technischem Befund ein qualitativvolles Beispiele für Enkaustik dar (von griechisch enkausis, "Einbrennen"), einer bereits in der Antike verwendeten Maltechnik, bei der an Wachs gebundene Farben in hartem Zustand mit heißen Bronzespachteln oder, durch Erwärmen verflüssigt, mittels Pinseln aufgetragen wurden. Im Zuge der Nachahmung alter Techniken wurde im 18./19. Jh. auch die Enkaustik wieder aufgenommen. Bekannt ist z. B., dass Schnorr von Carolsfeld und Carl Rottmann mit einigen Mitarbeitern auf Wunsch König Ludwigs I. von Bayern bei der Innenausstattung der Münchner Residenz in Enkaustik arbeiteten. Ihr besonderer Vorzug leitet sich vom Umstand ab, dass enkaustische Farben beständig gegen Feuchtigkeit und Verwitterung sind. Vorliegendes Beispiel könnte im Augsburger Raum entstanden sein, wo man überaus raffiniert die hier edierten Kupferstiche in der Technik der Enkaustik zu farbigem Leben erweckte, und stellt die Episode der Vertreibung der Händler bzw. Wechsler aus dem Tempel dar. Diese Geschichte behandeln die einzelnen Evangelisten in unterschiedlichem zeitlichen Kontext. Während Matthäus (Mt. 21, 12f.) und Lukas (Lk 19, 45ff.) diese Tempelreinigung offensichtlich noch am Tag des feierlichen Einzuges in Jerusalem ansetzen, lässt sie Markus einen Tag später geschehen (Mk. 11, 15). Johannes lässt die Vertreibung auf die Hochzeit zu Kana folgen:

*Joh. 2, 13-22: „Das Paschafest der Juden war nahe und Jesus zog nach Jerusalem hinauf. Im Tempel fand er die Verkäufer von Rindern, Schafen und Tauben und die Geldwechsler, die dort saßen. Er machte eine Geißel aus Stricken und trieb sie alle aus dem Tempel hinaus, dazu die Schafe und Rinder; das Geld der Wechsler schüttete er aus und ihre Tische stieß er um. Zu den Taubenhändlern sagte er: Schafft das hier weg, macht das Haus meines Vaters nicht zu einer Markthalle! Seine Jünger erinnerten sich an das Wort der Schrift: Der Eifer für dein Haus verzehrt mich. Da stellten ihn die Juden zur Rede: Welches Zeichen lässt du uns sehen als Beweis, dass du dies tun darfst? Jesus antwortete ihnen: Reißt diesen Tempel nieder, in drei Tagen werde ich ihn wieder aufrichten. Da sagten die Juden: Sechsendvierzig Jahre wurde an diesem Tempel gebaut und du willst ihn in drei Tagen wieder aufrichten? Er aber meinte den Tempel seines Leibes. Als er von den Toten auferstanden war, erinnerten sich seine Jünger, dass er dies gesagt hatte, und sie glaubten der Schrift und dem Wort, das Jesus gesprochen hatte.“*

### **Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen**

Deutsch, um 1700

Öl auf Leinwand, 118 x 87 cm

Inv.Nr.087

Der Reiz dieser offensichtlich von einem Fassmaler oder sonstigem Laien gemalte populäre biblischen Episode besteht in der flächigen Auflösung und naiven Bildsprache des Themas,

wobei hier wohl die Benützung einer erheblich älteren Stichvorlage der eigentliche Grund für das seltsam retardierende Moment sein könnte. Einige der dargestellten Figuren wie etwa der glatzköpfige Alte rechts neben dem am Brunnen sitzenden Jesus verweisen in der Ausformulierung des Faltenspiels, das dem gotischen Lineament verpflichtet scheint, noch auf das Stilwollen des frühen 16. Jahrhunderts. Die Episode stellt sich beim Evangelisten Johannes wie folgt dar:

Johannes 4, 7-26: *„Jesus erfuhr, dass die Pharisäer gehört hatten, er gewinne und taufe mehr Jünger als Johannes - allerdings taufte nicht Jesus selbst, sondern seine Jünger -; daraufhin verließ er Judäa und ging wieder nach Galiläa. Er musste aber den Weg durch Samarien nehmen. So kam er zu einem Ort in Samarien, der Sychar hieß und nahe bei dem Grundstück lag, das Jakob seinem Sohn Josef vermacht hatte. Dort befand sich der Jakobsbrunnen. Jesus war müde von der Reise und setzte sich daher an den Brunnen; es war um die sechste Stunde. Da kam eine samaritanische Frau, um Wasser zu schöpfen. Jesus sagte zu ihr: Gib mir zu trinken! Seine Jünger waren nämlich in den Ort gegangen, um etwas zum Essen zu kaufen. Die samaritanische Frau sagte zu ihm: Wie kannst du als Jude mich, eine Samariterin, um Wasser bitten? Die Juden verkehren nämlich nicht mit den Samaritern. Jesus antwortete ihr: Wenn du wüsstest, worin die Gabe Gottes besteht und wer es ist, der zu dir sagt: Gib mir zu trinken!, dann hättest du ihn gebeten, und er hätte dir lebendiges Wasser gegeben. Sie sagte zu ihm: Herr, du hast kein Schöpfgefäß, und der Brunnen ist tief; woher hast du also das lebendige Wasser? Bist du etwa größer als unser Vater Jakob, der uns den Brunnen gegeben und selbst daraus getrunken hat, wie seine Söhne und seine Herden? Jesus antwortete ihr: Wer von diesem Wasser trinkt, wird wieder Durst bekommen; wer aber von dem Wasser trinkt, das ich ihm geben werde, wird niemals mehr Durst haben; vielmehr wird das Wasser, das ich ihm gebe, in ihm zur sprudelnden Quelle werden, deren Wasser ewiges Leben schenkt. Da sagte die Frau zu ihm: Herr, gib mir dieses Wasser, damit ich keinen Durst mehr habe und nicht mehr hierher kommen muss, um Wasser zu schöpfen. Er sagte zu ihr: Geh, ruf deinen Mann und komm wieder her! Die Frau antwortete: Ich habe keinen Mann. Jesus sagte zu ihr: Du hast richtig gesagt: Ich habe keinen Mann. Denn fünf Männer hast du gehabt und der, den du jetzt hast, ist nicht dein Mann. Damit hast du die Wahrheit gesagt. Die Frau sagte zu ihm: Herr, ich sehe, dass du ein Prophet bist. Unsere Väter haben auf diesem Berg Gott angebetet; ihr aber sagt, in Jerusalem sei die Stätte, wo man anbeten muss. Jesus sprach zu ihr: Glaube mir, Frau, die Stunde kommt, zu der ihr weder auf diesem Berg noch in Jerusalem den Vater anbeten werdet. Ihr betet an, was ihr nicht kennt, wir beten an, was wir kennen; denn das Heil kommt von den Juden. Aber die Stunde kommt und sie ist schon da, zu der die wahren Beter den Vater anbeten werden im Geist und in der Wahrheit; denn so will der Vater angebetet werden. Gott ist Geist und alle, die ihn anbeten, müssen im Geist und in der Wahrheit anbeten. Die Frau sagte zu ihm: Ich weiß, dass der Messias kommt, das ist: der Gesalbte (Christus). Wenn er kommt, wird er uns alles verkünden. Da sagte Jesus zu ihr: Ich bin es, ich, der mit dir spricht.“*

### **Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen**

Nach oberitalienischen Vorbild? 1. Drittel 18. Jhdt.?

Öl auf Leinwand, 168 x 268 cm

Inv.Nr.088

Die vielfach schon blinde Leinwand erlaubt nur mehr eine grobe Befundung. Die stilistischen Merkmale verweisen vielleicht auf eine mit der oberitalienischen Kunst (etwa Venedig und Bologna) in enger Beziehung stehenden Kraft, was sich vielleicht auch nur aus der Benützung italienischen Vorlagenmaterials erklären ließe. Zum Thema siehe Inv.Nr.087

### **Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen**

Deutsch, 17. oder 18. Jhd.?

Öl auf Leinwand, 90 x 177 cm, 2. Drittel 18. Jhd.

Inv.Nr.089

Vor allem die koloristische Auffassung mit den milchig-gebrochenen Farben wie auch das tänzerisch-feminine Moment dieser Version des bekannten Brunnenthemas lassen im ersten Moment an eine Entstehung im Spätbarock denken, auch wenn etwa die eingeblendete Architekturvedute wiewohl auch das Großformat einen erheblich früheren Zeithorizont nicht gänzlich auszuschließen scheinen. Zum Thema siehe Inv.Nr.087

### **Heimkehr des verlorenen Sohnes**

Süddeutsch (Umkreis des Johann Spillenberger), letztes Drittel 17. Jhd.?

Öl auf Leinwand, 203 x 270 cm

Inv.Nr.090

Die klare Disposition des Gemäldes mit dem Ausblick in die Landschaftsweite rechts mit der gekappten Felskuppe im Hintergrund und der eigentlichen narrativen Kernzone im Bildvordergrund links verweist auf süddeutsche Vorbilder. In der Farbgebung bedient sich der Maler einer eher sordinierten Palette, derzufolge der verzeihende Vater im hellblau-lila changierenden Mantel und roter hermelinverbrämter Kappe die Szene auch koloristisch dominiert. Der vor ihm kniende Sohn mit den zerrissenen Gewändern ist im Profil gegeben, um so seiner Humiliationsgeste noch deutlicher Ausdruck zu verleihen. Die Figurenregie, die koloristische Kompetenz wie auch die ausgeklügelte Treppenarchitektur lassen an eine süddeutsche Kraft aus dem Umkreis des aus Kaschau stammenden Johann Spillenberger (1628-1679) denken, der unter anderem Altarblätter für St. Stephan in Wien, die Pfarrkirche Neumarkt im Mühlkreis und die Stadtpfarrkirche Kitzbühel schuf. Der Maler begleitet diese berührende Verzeihens- und Wiedersehensszene mit subtilen Anspielungen, indem er etwa auf der Kugel der Brüstung im Mittelgrund eine Taube (?) als Zeichen der friedlichen Versöhnung postiert. Der um seine väterliche Zuwendung scheinbar betrogene Bruder wendet uns, wie auch seinem zurückgekehrten Bruder demonstrativ den Rücken zu und bringt so seinen Konflikt mit dem Vater zum Ausdruck, wie ihn uns der Evangelist Lukas bereits in der Textvorlage erkennen lässt:

Luk 15, 11-32: *„Weiter sagte Jesus: Ein Mann hatte zwei Söhne. Der jüngere von ihnen sagte zu seinem Vater: Vater, gib mir das Erbeil, das mir zusteht. Da teilte der Vater das Vermögen auf. Nach wenigen Tagen packte der jüngere Sohn alles zusammen und zog in ein fernes Land. Dort führte er ein zügelloses Leben und verschleuderte sein Vermögen. Als er alles durchgebracht hatte, kam eine große Hungersnot über das Land und es ging ihm sehr schlecht. Da ging er zu einem Bürger des Landes und drängte sich ihm auf; der schickte ihn aufs Feld zum Schweinehüten. Er hätte gern seinen Hunger mit den Futterschoten gestillt, die die Schweine fraßen; aber niemand gab ihm davon. Da ging er in sich und sagte: Wie*

*viele Tagelöhner meines Vaters haben mehr als genug zu essen und ich komme hier vor Hunger um. Ich will aufbrechen und zu meinem Vater gehen und zu ihm sagen: Vater, ich habe mich gegen den Himmel und gegen dich versündigt. Ich bin nicht mehr wert, dein Sohn zu sein; mach mich zu einem deiner Tagelöhner. Dann brach er auf und ging zu seinem Vater. Der Vater sah ihn schon von weitem kommen und er hatte Mitleid mit ihm. Er lief dem Sohn entgegen, fiel ihm um den Hals und küsste ihn. Da sagte der Sohn: Vater, ich habe mich gegen den Himmel und gegen dich versündigt; ich bin nicht mehr wert, dein Sohn zu sein. Der Vater aber sagte zu seinen Knechten: Holt schnell das beste Gewand und zieht es ihm an, steckt ihm einen Ring an die Hand und zieht ihm Schuhe an. Bringt das Mastkalb her und schlachtet es; wir wollen essen und fröhlich sein. Denn mein Sohn war tot und lebt wieder; er war verloren und ist wieder gefunden worden. Und sie begannen, ein fröhliches Fest zu feiern. Sein älterer Sohn war unterdessen auf dem Feld. Als er heimging und in die Nähe des Hauses kam, hörte er Musik und Tanz. Da rief er einen der Knechte und fragte, was das bedeuten solle. Der Knecht antwortete: Dein Bruder ist gekommen und dein Vater hat das Mastkalb schlachten lassen, weil er ihn heil und gesund wiederbekommen hat. Da wurde er zornig und wollte nicht hineingehen. Sein Vater aber kam heraus und redete ihm gut zu. Doch er erwiderte dem Vater: So viele Jahre schon diene ich dir, und nie habe ich gegen deinen Willen gehandelt; mir aber hast du nie auch nur einen Ziegenbock geschenkt, damit ich mit meinen Freunden ein Fest feiern konnte. Kaum aber ist der hier gekommen, dein Sohn, der dein Vermögen mit Dirnen durchgebracht hat, da hast du für ihn das Mastkalb geschlachtet. Der Vater antwortete ihm: Mein Kind, du bist immer bei mir, und alles, was mein ist, ist auch dein. Aber jetzt müssen wir uns doch freuen und ein Fest feiern; denn dein Bruder war tot und lebt wieder; er war verloren und ist wieder gefunden worden.“*

### **Die Auferweckung der Tochter des Jairus**

Österreich, 2. Drittel 19. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 51 x 84 cm

Inv.Nr.091

Trotz seiner offensichtlichen Anlehnung an Vorbilder aus dem österreichischen Spätbarock wie etwa an Arbeiten aus dem weiten Troger-Umkreis muss das vorliegende Gemälde in das 19. Jhdt. verwiesen werden, wie dies vor allem die Assistenzfiguren suggerieren. Die männliche Gestalt im blauen Mantel rechts ist bereits eindeutig biedermeierlicher Prägung. Diese stilistische Indifferenz erklärt sich vor allem auch aus dem Umstand, dass die meisten Repräsentanten der Biedermeiermalerei im Rahmen ihrer akademischen Ausbildung mit dem Kopieren barocker Vorbilder betraut wurden. Vielleicht ist auch das hier zu besprechende Gemälde in der Absicht einer solchen „akademischen Stiltäuschung“ entstanden. Den Inhalt der Darstellung erhellt die betreffende Bibelstelle beim Evangelisten Markus:

Markus 5, 35-43: *„Während Jesus noch redete, kamen Leute, die zum Haus des Synagogenvorstehers gehörten, und sagten (zu Jaiirus): Deine Tochter ist gestorben. Warum bemüht du den Meister noch länger? Jesus, der diese Worte gehört hatte, sagte zu dem Synagogenvorsteher: Sei ohne Furcht; glaube nur! Und er ließ keinen mitkommen außer Petrus, Jakobus und Johannes, den Bruder des Jakobus. Sie gingen zum Haus des Synagogenvorstehers. Als Jesus den Lärm bemerkte und hörte, wie die Leute laut weinten und jammerten, trat er ein und sagte zu ihnen: Warum schreit und weint ihr? Das Kind ist nicht gestorben, es schläft nur. Da lachten sie ihn aus. Er aber schickte alle hinaus und nahm außer seinen Be-*

*gleitern nur die Eltern mit in den Raum, in dem das Kind lag. Er fasste das Kind an der Hand und sagte zu ihm: Tahita kum! Das heißt übersetzt: Mädchen, ich sage dir, steh auf! . Sofort stand das Mädchen auf und ging umher. Es war zwölf Jahre alt. Die Leute gerieten außer sich vor Entsetzen. Doch er schärfte ihnen ein, niemand dürfe etwas davon erfahren; dann sagte er, man solle dem Mädchen etwas zu essen geben.“*

### **Jesu und der sinkende Petrus auf dem Wasser**

Tirol, 2. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 74 x 96 cm

Bozzetto zu - oder Wiederholung von Inv.Nr.402 (?)

Inv.Nr.092

### **Jesus und der sinkende Petrus auf dem Wasser**

Tirol, 2. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 251 x 183 cm

Inv.Nr.402

Möglicherweise handelt es sich bei Inv.Nr.092 um einen Vertragsentwurf für das in Altarblattdimension ausgeführte Gemälde, das vielleicht als solches ursprünglich auch in Verwendung stand (für Hofern?). Es wäre aber bei der kleinformatigen Fassung auch an eine Werkstatt-Wiederholung für die intime Andacht zu denken. Das kräftige Kolorit wie auch die qualitätvolle Hell-Dunkelkultur lassen in beiden Ölgemälden am ehesten an eine tirolische Kraft denken, der die Adaptierung der leuchtenden venezianischen Farbkultur ein zentrales künstlerisches Anliegen bedeutete. Gegen eine direkte venezianische Provenienz spricht m. E. am ehesten die zu beobachtende Stereotypie bei der Ausformulierung der Apostelköpfe. Kompositionell sind hingegen die Anleihen aus der venezianischen Malerei ersichtlich, wie die Aufteilung der Figurengruppen auf drei unterschiedliche „szenische Terrains“ vor Augen führt. Den Vordergrund dominieren die beiden Protagonisten: Links der eben in den Fluten der stürmischen See versinkende und daher um Hilfe flehende Petrus und rechts im Profil der ihn rettende Jesus. Hier könnte der Maler jedoch auch Anregungen aus der flämischen Kunst, etwa aus dem „*Wunderbaren Fischzug*“ des Peter Paul Rubens bezogen haben, dessen Komposition von Schelte A. Bolswert gestochen wurde und Jesus und Petrus in ähnlicher räumlicher Disposition zu Wasser gibt. Darüber etwas in den Mittelgrund gerückt schwankt das Schiff mit den restlichen Aposteln, die nicht minder gestikulierend den Untergang heraufzubeschwören scheinen. Im Gewölk darüber tummeln sich Putti. Gerade in der qualitätvollen Malkultur wird die Begegnung mit der venezianischen Malerei aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts evident wie etwa ein Vergleich mit Altarblättern des Pietro Liberi (Padua 1614 - 1687 Venedig) für Venedig (z. B. seine Verkündigung an Maria am linken Seitenaltar von S. Maria della Salute, 1664) ziemlich eindeutig belegt (Bozzetto dazu im Salzburger Barockmuseum, Inv.Nr.019). Die hier referierte biblische Episode ist bei Matthäus 14, 22-33 nachzulesen:

*„Gleich darauf forderte er die Jünger auf, ins Boot zu steigen und an das andere Ufer voranzufahren. Inzwischen wollte er die Leute nach Hause schicken. Nachdem er sie weggeschickt hatte, stieg er auf einen Berg, um in der Einsamkeit zu beten. Spät am Abend war er immer noch allein auf dem Berg. Das Boot aber war schon viele Stadien vom Land entfernt und wurde von den Wellen hin und her geworfen; denn sie hatten Gegenwind. In der vierten*

*Nachtwache kam Jesus zu ihnen; er ging auf dem See. Als ihn die Jünger über den See kommen sahen, erschrakten sie, weil sie meinten, es sei ein Gespenst, und sie schrieen vor Angst. Doch Jesus begann mit ihnen zu reden und sagte: Habt Vertrauen, ich bin es; fürchtet euch nicht! Darauf erwiderte ihm Petrus: Herr, wenn du es bist, so befehl, dass ich auf dem Wasser zu dir komme. Jesus sagte: Komm! Da stieg Petrus aus dem Boot und ging über das Wasser auf Jesus zu. Als er aber sah, wie heftig der Wind war, bekam er Angst und begann unterzugehen. Er schrie: Herr, rette mich! Jesus streckte sofort die Hand aus, ergriff ihn und sagte zu ihm: Du Kleingläubiger, warum hast du gezweifelt? Und als sie ins Boot gestiegen waren, legte sich der Wind. Die Jünger im Boot aber fielen vor Jesus nieder und sagten: Wahrhaftig, du bist Gottes Sohn.“*

Lit.: Kat. Wien 2004, S. 508. - Rossacher 1983, S. 278f.

### **Die Berufung des Levi und das Mahl mit den Zöllnern**

Johann Daniel Herz (Augsburg 1693 – 1754 ebenda), 1748

Kolorierter Kupferstich, 88 x 51 cm

Thesenblatt für den nachmaligen Abt Konstantin Frischauf (Constantinus Frischauff MDCCXL VIII); links unten bezeichnet „*Johann Daniel Herz Sculp. Et excudit Aug. Vind.*»; Thesenblatttitel: «*ASSERTIONES THEOLOGICA Fide, Spe, et Charitate...Praeside Admodu Reverendo Patre TOSEPHO CARL e SOCIETATE IESU SS. Theologiae Doctore ejusdemque Professore Ordinario*“

Inv.Nr.093

Dieses Thesenblatt verweist auf Abt Konstantin Frischaufs Theologiestudium in Wien. Er hatte dieses zunächst an der Universität Graz begonnen, von 1745 bis 1746 als Hausstudium in Rein fortgesetzt und schließlich in Wien zum Abschluss gebracht, wo er in einem Konvikt der Jesuiten wohnte. In der Verteidigung der Thesen scheint ebenfalls ein Jesuit, P. Joseph Carl auf. Den illustrativen Teil dieses Kupferstichs steuerte der Augsburger Maler und Kupferstecher Johann Daniel Herz (Augsburg 1693 – 1754 ebenda) mit der Berufung des Levi und dem Mahl mit den Zöllnern bei:

*Lukas 5, 27-32: „Als Jesus von dort wegging, sah er einen Zöllner namens Levi am Zoll sitzen und sagte zu ihm: Folge mir nach! Da stand Levi auf, verließ alles und folgte ihm. Und er gab für Jesus in seinem Haus ein großes Festmahl. Viele Zöllner und andere Gäste waren mit ihnen bei Tisch. Da sagten die Pharisäer und ihre Schriftgelehrten voll Unwillen zu seinen Jüngern: Wie könnt ihr zusammen mit Zöllnern und Sündern essen und trinken? Jesus antwortete ihnen: Nicht die Gesunden brauchen den Arzt, sondern die Kranken. Ich bin gekommen, um die Sünder zur Umkehr zu rufen, nicht die Gerechten.“*

Lit.: Keplinger 2005

### **Jesus und die Ehebrecherin**

Deutsch, 2. Hälfte 17. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 96 x 153 cm

Inv.Nr.094

Der märchenhaft-naive Vortrag wie auch die etwas einsilbige Koloritkultur, mit der hier die berühmte Parabel über Schuld und Sühne transponiert wird, suggerieren eine in den Spätmanierismus zurückreichende Zeitschicht. Höchstwahrscheinlich handelt es sich dabei lediglich um die Umsetzung einer ebensolchen grafischen Vorlage, die ob der höchst altertümlich anmutenden malerischen Realisierung durch eine originelle lokale Kraft so retardierend wirkt, jedoch aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts stammt. Der Maler scheut nicht vor karikierender Charakterisierung der Akteure zurück, die eingeblendete Architekturfolie im Hintergrund dürfte ebenfalls von einem Stich – wohl Augsburger Provenienz – bezogen haben. Die dargestellte Episode wird beim Evangelisten Johannes (8, 11) höchst plastisch ausformuliert:

*Johannes 8, 1-11: „Jesus aber ging zum Ölberg. Am frühen Morgen begab er sich wieder in den Tempel. Alles Volk kam zu ihm. Er setzte sich und lehrte es. Da brachten die Schriftgelehrten und die Pharisäer eine Frau, die beim Ehebruch ertappt worden war. Sie stellten sie in die Mitte und sagten zu ihm: Meister, diese Frau wurde beim Ehebruch auf frischer Tat ertappt. Mose hat uns im Gesetz vorgeschrieben, solche Frauen zu steinigen. Nun, was sagst du? Mit dieser Frage wollten sie ihn auf die Probe stellen, um einen Grund zu haben, ihn zu verklagen. Jesus aber bückte sich und schrieb mit dem Finger auf die Erde. Als sie hartnäckig weiterfragten, richtete er sich auf und sagte zu ihnen: Wer von euch ohne Sünde ist, werfe als Erster einen Stein auf sie. Und er bückte sich wieder und schrieb auf die Erde. Als sie seine Antwort gehört hatten, ging einer nach dem anderen fort, zuerst die Ältesten. Jesus blieb allein zurück mit der Frau, die noch in der Mitte stand. Er richtete sich auf und sagte zu ihr: Frau, wo sind sie geblieben? Hat dich keiner verurteilt? Sie antwortete: Keiner, Herr. Da sagte Jesus zu ihr: Auch ich verurteile dich nicht. Geh und sündige von jetzt an nicht mehr!“*

### **Letztes Abendmahl**

(Nach Nicolas Poussin)

Kupferstich, 49,5 x 69,5 cm; in der Platte (am Abendmahlstisch rechts) signiert: "Nic. Poussin Inventor"

Inv.Nr.430 (Pendant zu Inv.Nr.149)

Dieser Kupferstich wiederholt eher summarisch und spiegelverkehrt das Eucharistiebild aus Nicolas Poussins (Villers-en-Vexin, Eure/Normandie 1594 – 1665 Rom) in Öl gemalter Sakramentenserie, die zwischen 1630 und 1640 entstand („Die Taufe“ ist jedoch erst 1642 datiert) und in Schlierbach auch durch den Nachstich des Sakraments der Firmung (Inv.Nr.149) präsent ist. Um die Sakramente zu symbolisieren, wird hier nicht wie etwa in Giuseppe Maria Crespis Zyklus (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen) ihr kirchlicher Vollzug referiert, sondern ihre Einsetzung durch Jesus. Aus diesem Grunde wählte Poussin für die Darstellung des eucharistischen Sakraments seine Einsetzung durch Jesus beim Letzten Abendmahl am Gründonnerstag, wobei der Maler zentrale Motive aus diesem Sakramentsbild in dem 1641 datierten Gemälde „Die Einsetzung der Eucharistie“ (Paris, Louvre) integrierte. Poussin zelebriert auch in seinen religiösen Themen die antike Form. Die Gestalten der Bibel, des Alten und Neuen Testaments sind bei Poussin stets aus dem Geist der Antike heraus entwickelt. Denn auch die christliche Welt deutet er, so Ingeborg Dorchenas (Bautz op.cit.) quasi-mythisch, als ewig-gültige Welt der Idealität und Schönheit. Das Göttliche, ob antik, pagan oder biblisch, wird zum Überhistorisch-Idealen. Fremd sind Poussin hingegen die hochbarocken Grundmotive: das Jenseitspathos, die Transzendenz des Irdischen oder

die Verherrlichung des Märtyrertums. Und wo er dieses, wie etwa in dem auch in Schlierbach in zwei Kopien erhaltenen Erasmus-Marter (Inv.Nr.154 und 155) auftragsbedingt formulieren muss, dämpft er dieses Moment. Im Zentrum der U-förmig angeordneten Abendmahlstafel, an der nach antiken Vorbildern die Apostel sitzen und auf Rollkissen liegen, ist Christus gegeben. Entsprechend der seitenverkehrten Übersetzung von Poussins gemaltem Original hält er hier das Brot in seiner rechten Hand, während seine linke benediziert. Das Vorbild entstammt jener Sakramentsserie Poussins, die Cassiano dal Pozzo bei dem vorwiegend in Italien tätigen Künstler in Auftrag gab. Auf Drängen des französischen Hofes reiste Poussin 1640 nach Paris, doch wird dieser Verbleib Poussins letzter Aufenthalt in der alten Heimat werden. Trotz der königlichen Ehrbezeugungen und der hohen gesellschaftlichen Stellung fühlte sich Poussin unter dem Arbeitsdruck und den aufkommenden Intrigen in Paris zunehmend unwohl, und so kehrte er unter dem Vorwand, seine Frau nach Paris holen zu wollen, im Herbst 1542 nach Rom zurück, wo man sich glücklich schätzte, den berühmten Maler wieder zu haben. Bis zu seinem Tode im Jahre 1665 sollte er Italien nicht mehr verlassen. Seine Kunst sollte über die Jahrhunderte nichts an Strahlkraft verlieren, wie etwa Picassos malerische Poussin-Annäherungen eindrucksvoll belegen.

Lit.: Kat. Paris 1994, S. 248 (Kat. Nr. 68). - Bautz VII (1994), Spalte 876f. - Bättschmann 1992, S. 467, fig. 7. - Blunt 1967, S. 155, 189, 250 und 253. -

### **Letztes Abendmahl**

Österreich, 1. Hälfte 19. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 86 x 69 cm

Inv.Nr.095

Judas stiehlt sich in dieser hochformatigen grafisierenden Version des Letzten Abendmahles im Hintergrund rechts aus dem Saal.

### **Christus am Ölberg**

Deutsch, letztes Drittel des 17. Jhdts. (Pendant zu Inv.Nr.103)

Öl auf Leinwand, 199 x 122 cm

Inv.Nr.096

Sowohl in der Figurentypik, als auch in den kompositorischen Details und der koloristischen Realisation datiert das Gemälde, das wohl als Pendant zu einem Kreuzigungsbild der Stiftsammlungen (Inv.Nr.003) entstand, ins letzte Drittel des 17. Jahrhunderts. Der Maler entstammt wohl noch der Künstlergenerationsschicht um Johann Spillenberger, mit dem er einige stilistische Eigentümlichkeiten zu teilen scheint. Besonders augenfällig ist hier die nuanzenreiche Farbpalette, die sich deutlich von den hochbarocken Farbharmonien unterscheidet. Christus trägt über seinem lila-violetten Kleid einen roten Mantel, der vom blauen Überwurf des Engels kontrastiert wird, der den ängstlich ins Gebet versunkenen Heiland zärtlich und behutsam zugleich umfängt, indem er ihm unter seinen linken Arm greift, während die andere Hand tröstend auf seiner Schulter liegt. Diese ungewohnten Farbharmonien verweisen damit noch auf die Malerei der Spätrenaissance und ihr zuweilen exzentrisches Kolorit.



**Verleugnung Petri (?)**

Nach einem Vorbild der Utrechter Caravaggisten (Honthorst?), Mitte 18. Jhdt. oder bereits 1. Hälfte 19. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 43 x 32,5 cm

Inv.Nr.097

Unter den Utrechter Caravaggisten verstehen wir heute eine Gruppe aus Utrecht stammender Maler, die sich im frühen 17. Jahrhundert in Rom niederließen und sich bei ihren Arbeiten vor allem an Caravaggios Hell-Dunkel-Kultur orientierten. Zu ihnen zählen neben Dirck van Baburen und Hendrick Terbrugghen auch Gerard van Honthorst, der sich besonders auf nächtliche Szenen spezialisierte, in denen zumeist eine künstliche Lichtquelle (Kerze oder Fackel) für die Beleuchtung sorgte. Honthorst hat auch das Thema der Verleugnung in einem Gemälde abgehandelt, von dem sich auch das vorliegende Bild Anregungen geholt haben dürfte. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich hier um einen hollandisierenden Reflex handelt, der bereits in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts reicht.

**Geißelung Christi**

Bernard Schmidt 1772?

Öl auf Leinwand, 71 x 58 cm; links unten signiert und datiert: „*Bernard Schmidt fecit 17(72?)*“

Inv.Nr.098

Der in den gängigen Lexika nicht nachweisbare Maler Bernard Schmidt könnte vielleicht unter den Verwandten von Schlierbacher Konventualen namens Schmidt zu finden sein. Hier bietet sich P. Leopold Schmidt (geb. 1789) an, der selbst sehr musisch begab war und dieses Bild vielleicht von seinem Vater erhielt, sowie P. Ubald Schmidt (geb. 1716), der hier vielleicht mit seinem Taufnahmen signierte. Die künstlerische Ausführung hat hingegen wenig Laienhaftes an sich, wie dies in der klaren Komposition, im subtilen pastellhaften Kolorit wie auch der behutsamen Figurenmodellierung rasch ablesbar ist. Im aufgehellten Kolorit steht Bernard Schmidt einerseits dem späten Kremser-Schmidt nahe, andererseits kommt er in der klar disponierten räumlichen Folie auch bereits den Forderungen der Klassizisten entgegen.

**Ecce Homo (Pilatus mit dem geißelten und gefesselten Christus (halbfigurig und im Profil))**

Deutsch, um 1700

Öl auf Leinwand, 107 x 93,5 cm

Inv.Nr.099

**Christus fällt unter das Kreuz (Kreuzwegstation)**

2. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 96 x 73 cm

Inv.Nr.100 (Pendant zu Inv.Nr.101 und 115)

**Simon von Cyrene hilft Jesus beim Kreuztragen (Kreuzwegstation)**

2. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 94,4 x 70,5 cm

Inv.Nr.101 (Pendant zu Inv.Nr.100 und 115)

Versatzstückhafte Architektur und diffus ausgerichteter barocker Schwung charakterisieren diese Kreuzwegbilder, die neben Anregungen aus der zeitgenössischen Malerei (wie etwa Wolfgang Andreas Heindl) auch retardierende Momente erkennen lässt.

### **Kreuzigung Jesu (Typus des sog. „Steyrer Christus“)**

Steyr, Anfang 18. Jhd.?

Öl auf Leinwand

Inv.Nr.119

Eben in jene Zeit, als der Stadtpfarrer Gentilotti für ein wundertätig verehrtes Kruzifix in der Stadtpfarrkirche Linz einen Altar entwerfen ließ (1687), datieren auch die Anfänge des Kultes rund um den sog. „Steyrer Christus“, einem Tafelbild mit der Darstellung Christi am Kreuz, wobei der Körper mit blutenden Wunden übersät gegeben ist. Der Kult erlebte im 18. Jahrhundert seinen Höhepunkt. Möglicherweise hatte Abt Nivard II. Dierer (1696-1715), der selbst aus Steyr gebürtig war, mit der Kopie ursprünglich eine Filiation dieses Kultes beabsichtigt, wie dies auch mit anderen Wallfahrtskultbildkopien geschah. Das originale Kultbild existiert zwar noch heute in der Stadtpfarrkirche Steyr (rechtes Seitenschiff), doch erlosch der Kult im Zuge der josephinischen Wallfahrtsrestriktionen.

Lit.: Etlstorfer, in: Prokisch/Schultes 2002, S. 466 und 479. – Etlstorfer 1993/Steyr, S. 178

### **Kreuzigung Jesu (in Rundbogenarchitektur und mit Totenschädel am unteren Kreuzbalkenende)**

(Nach Peter Paul Rubens), nach 1700

Öl auf Leinwand, 260 x 84 cm

Inv.Nr.102

Als Vorlage für diese Kreuzigungsdarstellung diente das Rubens-Gemälde „*Christus am Kreuz*“ im Koninklijk Mueum voor Schone Kunsten, das einst über der Tür zur Sakristei der Antwerpener Rekollektenkirche hing und dann über den Kupferstich des Paulus Pontius (1603-1658) weite Verbreitung fand. Gegenüber der Stichvorlage, die im Hintergrund links einen Engel zeigt, der nach dem flüchtenden Tod zu schlagen droht und einem weiteren Engel rechts, der den Teufel am Flügel packt und mit Faustschlägen attackiert, wird hier das Kreuz mit dem aufblickenden Jesus in eine schmale rundbogige Nische gepfercht. Der halbrunde obere Rahmenabschluss, der dieses architektonische Motiv wiederholt, ist hingegen auch im Gemälde von Peter Paul Rubens (1577-1640) bzw. im vermittelnden Kupferstich schon vorgegeben. Im Durchblick des Schlierbacher Belegs wird im Hintergrund jedoch kein Blick in den allegoriebesetzten Wolkenhimmel, sondern eine hochbarocke Kapellenarchitektur sichtbar. Vom Kupferstich wurde auch die dreisprachige INRI-Schriftrolle am oberen Ende des Kreuzes übernommen.

Lit.: Kat. Wien 2004, S. 410f.

### **Kreuzigung Jesu (mit dem Evangelisten Johannes, mit Maria, Maria Magdalena, Maria der Mutter des Jakobus sowie Assistenzengeln)**

Deutsch, letztes Drittel des 17. Jhdts. (Pendant zu Inv.Nr.103)

Öl auf Leinwand, 230 x 152 cm (Pendant zu Inv.Nr.096)  
Inv.Nr.103

**Kreuzigung Jesu (mit Backenwunde und in Seitenansicht) mit Maria und Johannes**

Süddeutsch, 1. Hälfte 18. Jh.?  
Öl auf Leinwand, 240 x 155 cm  
Inv.Nr.104

Dieses wohl als Altarblatt oder Fastenbild verwendete Gemälde ist ähnlich tenebros konzipiert wie das Bernhardtbild der Schlierbacher Chorkapelle (Inv.Nr.195). Der elfenbeinern wirkende Korpus des Gekreuzigten tritt wie eine mystische Erscheinung aus dem Dunkel heraus, während die beiden Assistenzfiguren (Maria und Johannes) im Bild rechts dagegen deutlich in den Hintergrund treten. Das Antlitz Jesu weist zudem eine klaffende Wunde auf. Diese Darstellung Christi mit der Backenwunde verweist auf einen seit dem Mittelalter als „*Geheimes Leiden Jesu*“ bekannten Passionssonderkult, der beispielsweise auch in der Skulptur – etwa an Johann Franz Schwanthalers plastischen Umsetzungen des Christus im Elend – im 18. Jahrhundert nachweisbar ist und auf Bernhard von Clairvaux zurückgehen soll. Denn die hl. Gertraud von Helfta (gest. 1302), die dieses Thema erstmals als Meditationsmotiv heranzog, verwies auf Bernhards Gebet „*ad vulnus Humeri*“ im 5. Teil der „*exercitia spiritualia*“. Mit den diesbezüglichen Visionen der Kreszentia von Kaufbeuren (1681-1744) erhielt dieser mittelalterliche Schulterwundenkult auch eine antisemitische Konnotation. Sie behauptete, einmal gelesen zu haben, dass bei der Kreuzschleppung auch ein Jude vorgab, Jesus beim Tragen dieser schweren Kreuzeslast helfen zu wollen. Er hob das Kreuz, ließ es aber dann wieder auf die Schulter des Heilands fallen und verletzte dabei Gesicht und Schulter Jesu, dem der Jude, so die Unterstellung, auch noch die Spottfeige gezeigt haben soll. Das vorliegende Gemälde verrät vor allem in der beiläufig wirkenden Darstellung der Assistenzfiguren eine provinzielle Malhandschrift.

**Kreuzigung Jesu** (ganzfigurig, frontal, mit Mondsichel links oben)

Rubens-Kopist des 18. Jhdts.  
Öl auf Leinwand, 140 x 97,5 cm  
Inv.Nr.105

An dieser Kreuzigungsdarstellung dürften sich nur noch im Thoraxbereich Reste der originalen barocken Malschicht befinden, der Rest wurde hingegen entstehend übermalt. Die Verwendung flämischer Vorbilder (vor allem Rubens und seinem Kreis) ist vorauszusetzen.

**Kreuzigung Jesu mit Maria, Johannes und kniender Maria Magdalena**

Mitte 18. Jhdt.  
Öl auf Leinwand, 180 x 112 cm  
Inv.Nr.106

**Kreuzigung Jesu mit kniender Maria Magdalena** (die Wundmale an den Füßen Jesu verehrend)

Oberösterreich, nach 1750  
Öl auf Leinwand, 237 x 103 cm  
Inv.Nr.107

**Kreuzigung Jesu mit Maria und Evangelist Johannes** (beide jedoch halbfigurig)

Oberösterreich, nach 1750

Öl auf Leinwand, 143 x 84 cm

Inv.Nr.108

Der Maler dürfte hier für die Ausformulierung des Gekreuzigten die gleiche Vorlage wie zu Inv.Nr.106 und 107 verwendet haben, ergänzte diese jedoch um Maria und Johannes, die halbfigurig rechts eingeblendet erscheinen und qualitativ in einem besseren Licht erscheinen. Charles Le Bruns Kreuzigung im Musée départemental in Vic-sur-Seille könnte vielleicht als Stichvorlage gedient haben, wie ein Vergleich vermuten lässt. Gegenüber der in einem Phantasie-Griechisch und in Latein gehaltenen Beschriftung auf der Kreuzigungsfassung mit der büßenden Maria Magdalena (Inv.Nr.107) ist in der kleineren Fassung diese durch eine einfache INRI-Tafel ersetzt.

**Kreuzigung Jesu**

Mitte 19. Jhdt.

Lithographie, 420 x 280 cm; rückseitige Abdecktafel mit 1739 datiert, was sich jedoch keinesfalls auf die Lithographie beziehen, sondern an eine Wiederverwendung des barocken Rahmens denken lässt.

Inv.Nr.109

**Kreuzabnahme**

Peeter Clouwet (1629-1670) nach Peter Paul Rubens (1577-1640)

Kupferstich 57 x 41,5 cm (Plattenrand); Bildlegende unten: „*REVERENDO ADMODVM DOCTISSIMOQUE DNO GUILLIELMO VAN HAMME PBRO; IVRIS VTRIVSQUE LICENTIATO PROTONOTARIO APOSTOLICO; NEC NON CATHEDRALIS ECCLIAE BEATAE MARIAE ANTVERP. CANONICO DIGNISSIMO, PICTORIAE ET SCVLPTORIAE ARTIS ADMIRATORI ET AMATORI SUMMO. DD.C. JOANNES MEYSSENS*“; links unten: *P.P. Rubbens pinxit*“, Mitte: *“Petrus Clouwet sculpsit*“, rechts unten *“Joannes MeysSENS*“

Inv.Nr.111

Dieser Kupferstich wiederholt seitenverkehrt das Hochaltarbild jener Kreuzabnahme, die Peter Paul Rubens (1577-1640) für Lille im Jahre 1617 malte. Als Stecher wird Peeter Clouwet genannt, der am 9. April 1629 in Antwerpen geboren wurde, um 1640 Schüler des Antwerpener Künstlers Theodoor van Merlen II. war und schließlich 1645 den Meistertitel der Antwerpener St. Lukasgilde erhielt. Im Jahre 1652 heiratete er Jacqueline Bouttats in Antwerpen, wo er am 29. April 1670 starb. Mit dem am rechten unteren Blattrand genannten Johannes Meyssens (1612-1670) begegnen wir dem als Maler, Zeichner, Kupferstecher und Verleger in Erscheinung getretenen Künstler, der am 17. Mai 1612 in Brüssel geboren wurde und 1640 in der Antwerpener Malergilde aufscheint. Er wurde vor allem als Kopist der Arbeiten van Dycks bekannt. Seine Arbeiten sind insbesondere Kupferstiche, die er in seinen zu Ansehen gelangten Kunstverlag einbrachte.

Lit. Kat. Wien 2004, S. 146 (Abb. 2). – Lechner 1987, Nr. 137. – Thieme-Becker XXIV, S. 502.

### Kreuzabnahme

Jean Thouvenin (1765-?) nach Peter Paul Rubens (1577-1640), 1819

Lithographie, 73 x 52 cm; links unten: „*P. P. Rubens pinx.*“, rechts unten: „*Thouvenin delet. sculp.*“; im Blatt selbst am unteren Rand nochmals signiert und datiert“ 1819 THOUVENIN“.

Blatttitel: „*PRO OMNIBUS MORTUUS EST CHRISTUS Paul II cor. C. V. V. 15*“; Verlegerhinweis: „*A Paris chez Tessari et C. Quai des Augustines Nr. 25*“

Inv.Nr.376

Diese Lithografie wiederholt das Motiv aus der monumentalen Mitteltafel (42,1 x 31,1 cm) des Kreuzabnahmealtars, den Peter Paul Rubens zwischen 1612 und 1614 für die östliche Querschiffwand der Antwerpener Liebfrauenkirche schuf. Auftraggeber waren die Kolveniers (Schützengilde), die schon 1610 beschlossen, ihren Gildealtar mit einem '*Nieuven Aultaer*' auszustatten. Die Kreuzabnahme sollte als Beispiel der Freundschaft dienen, wie der führende Antwerpener Jesuit Carolus Scribanus in einer Schrift über die Passion Christi und deren lebenspraktische Bedeutung ausführte: Der Einsatz des reichen Joseph von Arimathäa habe die Kreuzabnahme zusammen mit wenigen echten Freunden ermöglicht. Damit, so Scribanus, könne man wohl sagen, dass wohlhabende, nicht durch Interessen gebundene Freunde, sich in der Not am ehesten bewähren. Daher hat auch Rubens das Gemeinsame betont, indem er vorführt, wie Christus erst durch gemeinsames Handeln behutsam vom Kreuz genommen werden kann.

Lit.: White 1988, S. 96 (Abb. 108).

### Kreuzabnahme

Francois de Poilly (1622-1693) nach Charles le Brun (1619-1690)

Kupferstich 62 x 49 cm (Plattenrand); Bildlegende unten: „*O! vos qui transitis per viam attendite, e videte, si est dolor sicut dolor meus.*“ Links unten „*Car. Le Brun Invenit et Pinxit*“, Mitte „*Se vend a Paris rue St Jacques*“, rechts unten: „*Francois de Poilly sculpsit*“

Inv.Nr.112

Der gebürtige Pariser Maler und Ornamentstecher Charles le Brun, der dieses Sujet in deutlicher Anlehnung an das Vorbild von Rubens entwickelte, kam schon im Alter von 11 Jahren ins Atelier des Malers Simon Vouet. Hier machte er derartige Fortschritte, dass er schon als 15-jähriger für Kardinal Richelieu historische Kompositionen konzipieren durfte, die Künstlerkollegen und Kenner gleichermaßen tief beeindruckten. Bei seinem dreijährigen Italienaufenthalt, den er ab 1642 gemeinsam mit Nicolas Poussin antrat, studierte er zeichnerisch die Antike und geriet zudem unter den Einfluss von Annibale Carracci, Raffael und Guido Reni. Nach diesem Rom-Intermezzo fand sich Le Brun wieder in Paris ein, wo ihn König Ludwig XIV. zu seinem ersten Hofmaler („*Peintre du Roi*“) und Direktor der Gobelinstalt und in der Folge zum Leiter der königlichen Malerakademie („*Recteur perpetuel*“) ernannte. Die Ernennung in den Adelsstand folgte umgehend (1662). Da beinahe alle Gemälde Le Bruns schon zu Lebzeiten des Malers auch in Stichen reproduziert wurden, wurde sein Schaffen auch allmählich außerhalb Frankreichs bekannt.

Lit.: Lechner 1987, Nr. 166. - Kindler 7, S. 2541f. – Thime-Becker XXII, S. 510f.

### Kreuzabnahme

Nach Peter Paul Rubens, Mitte 19. Jhdt.

Kolorierter Kupferstich? Nach gleicher Rubens-Vorlage wie Inv.Nr.376 gestochen  
Inv.Nr.113

Lit.: White 1988, S. 96 (Abb. 108) und S. 139 (Abb. 154).

**Beweinung Jesu** durch Maria, Maria Magdalena, Maria, der Mutter Jakobi, Maria Salome  
und durch den Evangelisten Johannes

Deutsch, um 1700

Öl auf Leinwand, 106 x 160 cm

Inv.Nr.114 (Wohl ursprünglich zur Gruppe der Passionsthemen Inv.Nr.103 und 096 gehörig)

Pathos und Figurenregie verweisen auf Vorbilder aus der emilianischen Malerei, etwa Annibale Carracci (1560-1609). So könnte die zentrale Gruppe mit Maria, die in trauriger Ohnmacht bzw. aus Erschöpfung das Haupt zur Seite bzw. nach hinten sinken ließ und das Haupt Jesu auf ihrem Schoß sanft abstützt, auf Annibale Carraccis „Pietà“ (um 1603) zurückgehen. Dieses Gemälde wählte bereits Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Sammlung, die den Grundstock der kaiserlichen Sammlungen und in der Folge des kunsthistorischen Museums bildete. Carraccis Komposition dürfte unserem Maler in Nachstichen zur Verfügung gestanden haben.

Lit.: Ferino-Pagden/ Prohaska/ Schütz 1991, Tafel 138 (Nr. 230)

**Beweinung Jesu (Kreuzwegstation)**

2. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 94,4 x 70,5 cm

Inv.Nr.115 (Pendant zu Inv.Nr.100 und 101)

**Grablegung Jesu**

Peter Aubry (Stecher) nach Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) bzw. Peter Paul Rubens (1577-1640)

Kupferstich, 35,5 x 24 cm; links auf der Stufe signiert: "*Peter Aubry Excudet*"

Inv.Nr.311

Der Kupferstich wiederholt die „*Grablegung Christi*“, die Peter Paul Rubens seinerseits zwischen 1613 und 1615 nach Michelangelo Merisi da Caravaggios gleichnamiger Komposition in der Pinacoteca Vaticana in Rom schuf, die zwischen 1604 und 1605 entstand. Die Rubens-Version in der National Gallery of Canada in Ottawa unterscheidet sich von Caravaggios Vorbild vor allem in der abgeänderten weiblichen Figur (Maria Magdalena), die hinter dem markanten Rückenakt jenes Mannes sichtbar wird, der die Füße Jesu umklammert hat. Bei Caravaggio ist diese mit hochgerissenen Armen als Ausdruck ihres Lamentos interpretiert, während Rubens sie zeigt, wie sie sich scheinbar Tränen aus dem Auge wischt. Im Stich wird diese Figur nochmals etwas abgewandelt, indem sie hier als Sünderin mit langem wahlenden Haar vorgestellt wird. Bei dem genannten Stecher handelt es sich wohl um den zu Oppenheim um 1596 geborenen Kupferstecher Peter Aubry. Dieser wurde vor allem durch seine Porträts berühmter Männer aller Nationen weiten Kreisen bekannt, von denen Heineken in seinem „*Dictionnaire des artistes*“ auch ein Verzeichnis vorlegte. Aubry betrieb in

der Folge gemeinsam mit seinem Bruder Abraham, den er ebenfalls in die Kunst des Kupferstichs einführte, in Straßburg einen Kunsthandel. Aubry verstarb im Jahr 1660 oder 1668.

Lit.: Lambert 2000, S. 74f. (Abb.)

### **Grablegung Jesu**

Joseph Eduard Weixlgärtner (1816-1873) nach Tizian (1488/90-1662), vor 1873

Öl auf Leinwand, 32,2 x 44,5 cm; rückseitig Klebezettel: „*Grablegung Christi nach Tizian gemalt von Eduard Weixlgärtner sen. Akadem. 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*“.

Inv.Nr.110

Diese spätbiedermeierliche Kopie wiederholt die um 1525 im Auftrag des Markgrafen Federigo Gonzaga in Mantua entstandene Grablegung Christi, die sich heute im Pariser Louvre befindet. Federigo Gonzaga bestellte ab 1525 bei Tizian eine Reihe religiöser Bilder, weil sich, wie er fand, in seinem Werk Gottesfurcht mit einem tiefen Sinn für das Menschliche verband. In einem Brief, der ein Bild betraf, bat Federigo den Maler, „*es so schön und tränenreich wie möglich*“ zu malen. Dies gelang Tizian auch in der Grablegung, in der Christi Tod nicht nur in der fahlen Blässe seines Körpers, sondern mehr noch im schmerzlichen Ausdruck der Trauernden überzeugend deutlich wird. Eduard Weixlgärtner junior hat dieses Bild laut Klebezettel dem Schlierbacher Pater Kilian Hauenstein vermacht, der 1885 Koope­rator in Klaus, zwischen 1895 und 1906 Seelsorger in Steyrling und zwischen 1906 und 1907 wiederum in Klaus war. Als Schöpfer dieser qualitätvollen kleinen Kopie ist der Wiener Maler und Lithograph (Josef) Eduard Weixlgärtner ausgewiesen, der am 3. August 1816 in Ofen das Licht der Welt erblickte. Seine Ahnen sind seit 1760 in Wien nachweisbar und dürften ursprünglich aus Franken nach Österreich eingewandert sein. Eduards Vater, Michael (1786 Wien - Ofen 1846) begann als Modelleur an der Wiener Akademie der bildenden Künste, wurde dann aber Baumeister und wanderte nach Ofen ab. Sein Sohn Eduard sollte jedoch seine künstlerischen Anfänge wieder nach Wien verlagern und studierte an der Wiener Akademie bei den Professoren Gsellhofer (Historie) und Mössmer (Landschaft). Weiten Kreisen wurde er in der Folge vor allem als wichtiger Lithograph bekannt, der nach Vorlagen seiner Zeitgenossen Amerling, Ranftl, Raffalt oder Dobiaschofsky arbeitete und sich zudem mit Stillleben 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".

Lit.: Williams 1972, S. 94f. (mit Abb.) – Kindler ML 10, S. 3831. - Thieme-Becker XXXV (1942), S. 352. - Wurzbach XL (1880), S. 48 u. Bd. L (1886), S. 210f.

### **Jesus in Emmaus**

(Nach Poussin oder le Brun?)

Öl auf Leinwand, 192 x 130 cm

Inv.Nr.117

Für diese tenebros angelegte Komposition dürfte eine französische Vorlage – wahrscheinlich Nicolas Poussin bzw. dessen Umkreis - maßgeblich entscheidend gewesen sein. Christus

sitzt in der Mittelachse am Tisch, während auf der dem Betrachter näheren Tischseite der abgeschattete Rückenakt eines der Emmaus-Jünger postiert ist. Ihm zur Seite sitzen weitere Jünger, die den Tisch links und rechts flankieren und in ihrer heftigen Gebärdensprache den Moment der Identifizierung des geheimnisvollen Gastes vorzubereiten scheinen. Reiche Draperie samt Kordeln bilden Raumanschluss nach oben zu. Die antikische Öllampe am Tisch bildet die eigentliche Lichtquelle, durch die Raum und Figuren in warmen Lichttönen erscheinen. Das Gemälde könnte ursprünglich als zentrales Refektoriumbild konzipiert gewesen sein und hängt noch heute in unmittelbarer Nähe zum Speisesaal der Mönche (Vorraum zum Refektorium).

### **Das Pfingstwunder**

Paulus Pontius ( nach Peter Paul Rubens)

Kupferstich 59,5 x 42,5 cm (Plattenrand); Bildlegende unten: „*ANIMIS ILLABERE NOSTRIS*“; links unten: „*Petrus Paulus Rubenius pinxit. Paulus Pontius sculpsit*“; rechts unten: „*Cum privilegij Regis Christianissimi Serenissimae Infantis et Ordinum confederatorum Anno 1627*“

Inv.Nr.117

Als Kupferstecher wird hier der Antwerpener Paulus Pontius (Paulus du Pont) genannt, der seine Stecherausbildung bei Lucas Vorstermann erhielt und ab 1624 als selbständiger Kupferstecher in Erscheinung tritt. Pontius wiederholt hier seitenverkehrt das Gemälde „Das Pfingstwunder“ des Peter Paul Rubens in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. So wie Vorstermann wurde auch Pontius hauptsächlich als Reproduktionsstecher der Werke Rubens` bekannt und brachte es darin zu glänzender Bravour. Darüber hinaus reproduzierte er auch Werke von van Dyck, Jacob Jordaens und Gerard Seghers, um einige der prominentesten Vorlagen zu nennen, die er in Kupferstiche meisterhaft umzusetzen verstand.

Lit.: Lechner 1987, S. 127. - Thieme-Becker XXVII, S. 249

## **III.3 Christliche Ikonographie – Allgemein**

### **Trinität („Sonntagberger Gnadenstuhl“)**

Ende 17. Jhdt.

Öl auf Leinwand 87,5 x 72 cm

Inv.Nr.120

Siehe Kommentar zu Inv.Nr.121

### **Trinität („Sonntagberger Gnadenstuhl“)**

1. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 60 x 51,5 cm, mit Bildunterschrift „*SANCTA TRINITAS UNUS DEUS*“

Inv.Nr.121

Während die meisten Wallfahrtsdestinationen des Landes der Verehrung Mariens gelten, steht bei der Wallfahrt auf den Sonntagberg bei Waidhofen an der Ybbs die Dreifaltigkeit im



Zentrum. Schon 1440 wurde hier unter Abt Benedikt I. vom Stift Seitenstetten, dem die Wallfahrt bis heute unterstellt ist, als erstes Heiligtum neben dem so genannten Zeichenstein eine Kapelle erbaut. Laut Erwähnung aus dem Jahre 1477 stellte diese bereits eine Dreifaltigkeitskapelle dar und ist vielleicht auch als Antwort auf das in der Diözese Passau im Jahr 1411 eingeführte Dreifaltigkeitsfest zu sehen. Gemäß barocker Ursprungslegende des „Zeichensteins“ war ein Bauer, der seine Viehherde verloren hatte, bei der verzweifelten Suche auf diesem Stein erschöpft eingeschlafen, fand aber bei seinem Erwachen darauf ein Brot, das ihn labte. Er sah darin ein "Zeichen", dass ihm der Himmel helfen und ihn sein Vieh finden lassen wollte, was dann auch, so die Legende, geschah. Der Name des auf einer Bergkuppe (704 m Seehöhe) liegenden und schon von weitem sichtbaren Wallfahrtsortes Sonntagberg wird auf die meist am Sonntag in Scharen zur Dreifaltigkeitsverehrung herbeiströmenden Pilger zurückgeführt. Als im Jahre 1614 Abt Caspar Plautz von Seitenstetten (1610-1627) beim Ursprungsstein das Dreifaltigkeitsbild ("Sonntagberger Gnadenstuhl") anbringen ließ, bekam damit diese Wallfahrt auf den Sonntagberg auch ihr eigenes unverwechselbares Kultbild, das sich seit 1677 am Hochaltar befindet. Im 17. Jahrhundert nahm die Wallfahrt einen enormen Aufschwung - der Grund dafür lag in der erfolgreichen Türkenabwehr und in der Überwindung der Pest. Daher wurde 1706-1732 der heutige Barockbau über der spätgotischen Kirche errichtet, für die auch der Maler und Hausmeister des Schlierbacher Hauses in Linz, Gabriel Meitinger 1727 zwei Altarblätter beisteuerte. Im 18. Jahrhundert erreichte die Wallfahrt ihren Höhepunkt mit mehr als 120.000 Pilgern jährlich. Die älteste erhaltene Predigt, die am Sonntagberg gehalten wurde, datiert in diese Zeit und stammt zudem aus der Feder des Schlierbacher Abtes Nivard II. Dierer (1696-1715): „*Sonntagberg Nicht allein ein weit-berümtes Dem Löbl. Stift 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.*“ (Gedruckt bei Johann Radlmayr, Linz 1705) In diese Zeit dürften auch diese Devotionalkopien zurückreichen, wobei Inv.Nr.120 vielleicht noch ins späte 17. Jahrhundert zurückreicht.

Lit.: Überlacker 1988, S. 367f. - Unterhofer/Wagner 1980, S. 2f.

### **Herz-Jesu-Darstellung (halbfigurig vor dunklem Hintergrund)**

Österreich, 1. Hälfte 19. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 65 x 52 cm

Inv.Nr.122

Die Malweise scheint ident mit jener des Abendmahlbildes Inv.Nr.095 zu sein und zeichnet sich vor allem durch eine flächenhafte Umsetzung des Brustbildes Jesu aus. Art und Weise der Gestaltung erhärten den Verdacht, dass hier vielleicht die seit Beginn des 19. Jahrhunderts beliebten Öldrucke (als technische Filiation der von Alois Senefelder 1798 entwickelten Lithographie) eine volkskünstlerische Umdeutung im Medium der Malerei erfuhren. Die Darstellung des Heilands mit dem stets in der Mitte vor seiner Brust präsentierten brennenden Herzen, das zumeist die blutende Seitenwunde zeigt und von einer Dornenkrone umschlungen wird, verweist auf einen seit dem 19. Jahrhundert blühenden Andachtskult, dessen Anfänge jedoch ins 17. Jahrhundert zurückreichen. Im Jahre 1675 erschien in Paray-le-Monial

der Erlöser Jesus Christus mehrfach der später heiliggesprochenen Ordensfrau und Mystikerin Margareta Maria de Alacoque (1647-1690), die berühmteste Erscheinung datiert auf den 16. Juni 1675. Bei diesen Erscheinungen soll Christus der Ordensfrau seinen Schmerz wegen der Sünden und Verfehlungen der Menschheit kundgetan haben. Aufgrund dieses Ereignisses begeht die katholische Kirche seit dem 19. Jh. alljährlich am dritten Freitag nach Pfingsten das Herz-Jesu-Fest. Erst Papst Pius IX. hatte dieses Fest, das Papst Clemens XII. schon 1765 für Polen gestattete, 1856 auch auf die gesamte lateinische Kirche ausgedehnt. Das „Herz Jesu“ ist dabei Sinnbild der erbarmenden Liebe Jesu Christi. Die im 19. Jhdt. ob der neuen drucktechnischen Möglichkeiten meist in hohen Auflagen produzierten Herz-Jesu-Bilder, die seelenlos wie schwunghaft auf den Markt kamen, prägen heute vor allem unsere Vorstellungen vom Kitsch und brachten auch die künstlerisch aufwendiger hervorgebrachten Darstellungen in Misskredit. Die Botschaft ist aber trotz alledem geblieben: Gott ist nicht der ferne und unbekannte Gott, sondern der, der in Jesus Christus ein menschliches Herz angenommen hat, das fühlen und mitleiden kann. Am Kreuz hat Gott uns sein Herz geoffenbart. Es ist ein verwundbares Herz, ein Herz, das für uns offen steht. Die Herz-Jesu-Frömmigkeit nimmt die Menschwerdung Gottes ernst. Und sie zeigt uns, dass Gott vor allem Liebe ist, eine Liebe, die durchaus unserer menschlichen Liebe ähnlich ist und sie zugleich unendlich übersteigt. Im Herzen Jesu wird die zentrale Botschaft des Neuen Testaments sichtbar: *"Gott ist die Liebe, und wer in der Liebe bleibt, bleibt in Gott, und Gott bleibt in ihm."* (1 Joh. 4,16).

Lit.: Etlzstorfer 1997, S. 220f. – Harnoncourt 1991, S. 35

#### **Herz-Jesu-Darstellung (halbfigurig vor goldenem Hintergrund)**

Josef Keßler (Kessler), 1884

Öl auf Leinwand, 81 x 58,7 cm, am rechten unteren Bildrand signiert und datiert: *"Jos. Keßler Wien 1884"*; rückseitig bezeichnet: *"Gemalt im Auftrage des Hochwürdigem Herr P. Constantin Gottschachtnner derzeit Pfarrer in Wartberg von Jos. Keßler in Wien 1884"* (Pendant zu Inv.Nr.126)

Inv.Nr.123

#### **Herz-Jesu-Darstellung (halbfigurig vor goldenem Hintergrund)**

Josef Keßler (Kessler), 1882

Öl auf Leinwand, 81,5 x 59,5 cm; am rechten unteren Bildrand in rot signiert und datiert *"Jos. Keßler Wien 1882"*, rückseitig bezeichnet: *„Jos. Keßler Wien 1882“*

Inv.Nr.124

Die Signatur auf beiden Gemälden verweist auf den 1826 im mährischen Loschitz geborenen Historienmaler Joseph Keßler, dessen Schaffen eng verbunden ist mit dem Wiener Historismus. 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 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 Kaiserin schickte es mir und erklärte sich dass sie wünscht das Bild würde vom Keßler fertig gemacht, wen es auch erst in ein paar Jahren geschieht, dass ist mir nun auch recht lieb da Keßler es gewiß am besten macht...*" Nach Leopold Kupelwiesers Tod am 17. November 1862 dürfte Keßler mehrfach die Aufgabe zuteil worden sein, die unvollendet gebliebenen Gemälde seines Lehrers 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. Ein ganzfiguriges Herz-Jesu-Bild malte Kessler 1872 unter anderem für die Pfarrkirche Michelbach (NÖ). Josef Kessler, der einer der meistbeschäftigten Künstler der jüngeren Wiener Künstlergeneration auf dem Gebiet der religiösen Malerei war, verstarb am 4. Dezember 1887 in Wien. Bei dem auf Inv.Nr.123 erwähnten Widmungsempfänger handelt es sich um den am 8. Juli 1817 in der Wiener Pfarre Lichtenthal geborenen Seidenfabrikantensohn Karl Gottschachtner, der zwei Jahre Theologie im Priesterseminar in Graz studierte, 1841 jedoch um Entlassung aus der Diözese ansuchte und 1841/42 in Linz als Kandidat des Klosters Schlierbach verzeichnet ist. Als nachmaliger Schlierbacher Konventuale (Einkleidung 1842) nahm er den Ordensnamen Konstantin an und erhielt am 15. Juli 1844 in Linz die Priesterweihe (Primiz am 15. August 1844). Im Stift Schlierbach wirkte er als Subsidiarius, Novizenmeister, Katechet und Bibliothekar. Hier ließ er, so die Chronik, im Jahr 1847 eine Kegelstätte von seinen Ersparnissen erbauen. Seine weiteren seelsorglichen Stationen waren Kirchdorf (ab 16. August 1849 Kooperator), Heiligenkreuz (ab 22. März 1857 Pfarrvikar) und Wartberg (ab 6. März 1862), wo er bis zu seinem Tode am 3. Mai 1885 als Pfarrvikar überaus umsichtig – auch in Kunstsachen – wirkte. So galt seine besondere Sorge der Pfarrkirche: Er ließ die gotischen Tafelbilder und die drei Altäre renovieren. Für den Hochaltar wurde das Rosenkranzbild geschaffen und ebenso neue Bilder für die Seitenaltäre. Seither wurde das Rosenkranzfest feierlich begangen. Der neue Kreuzweg wurde in Auftrag gegeben. Er führte die Rosenkranz-Bruderschaft ein. Im Jahr 1870 unternahm er mit einer oö. Pilgerschar eine Romfahrt zur Zeit des ersten Vatikanischen Konzils, bei dem Bischof Rudigier weilte.

Lit.: Keplinger 2005 – Kat. Krems-Stein, S. 160 u. 207. - Feuchtmüller 1970, S. 67, 72, 79, 143; Thieme-Becker XX (1927), S. 214- Wurzbach XI (1864), S. 202.

### **Immakulata auf Mondsichel stehend, von Engeln umgeben**

Art des Josef Gottfried Prechler (Linz 1674-1752), zweite Drittel des 18. Jhdts.

Pastellmalerei auf Pergament, 21,5 x 12,9 cm

Inv.Nr.125 (Pendant zu Inv.Nr.351 und 371)

Siehe dazu Inv.Nr.351 und 371

### **Herz Marien-Darstellung (vor goldenem Hintergrund und halbrundem Bogenabschluss)**

Josef Keßler, 1884

Öl auf Leinwand, 81 x 58,7 cm, am rechten unteren Bildrand signiert und datiert: "Jos. Keßler Wien 1884"; rückseitig bezeichnet: "Gemalt im Auftrage des Hochwürdigsten Herr P. Constan-

*tin Gottschachtner derzeit Pfarrer in Wartberg von Jos. Keßler in Wien 1884"* (Pendant zu Inv.Nr.123)  
Inv.Nr.126

Kommentar dazu auch unter Inv.Nr.123 und 124

### **Herz-Marien-Darstellung (vor goldenem Hintergrund)**

Öl auf Holz, 81,5 x 59,5 cm, am rechten unteren Bildrand signiert und datiert: "Jos. Keßler Wien 1882", rückseitig bezeichnet: „*Gemalt im Auftrage des Hochwürdigen Herrn P. Bened. Hoffinger derzeit Cooperator in Wartberg von Jos. Keßler in Wien 1882*“, (Pendant zum Herz-Jesu-Bild - Inv.Nr.124)  
Inv.Nr.127

Kommentar zum Künstler unter Inv.Nr.123 und 124. Wie aus der rückseitigen Beschriftung hervorgeht, ist hier der Schlierbacher Konventuale P. Benedikt Hoffinger der Widmungsempfänger, der am 16. März 1846 als Sohn einfacher Leute geboren wurde, nach dem Besuch des Gymnasiums am 19. August 1867 ins Stift Schlierbach eintrat und zwischen 1868 und 1872 in Innsbruck Theologie studierte. Die Priesterweihe fand am 30. Juli 1871, die Primiz in seinem Heimatort Waizenkichen am 3. Oktober 1871 statt. P. Hofinger begann sein seelsorgliches Wirken mit 1. September 1872 als Kooperator in Schlierbach und als Bibliothekar, war dann ab 1874 als Auxiliarius, ab 1875 als Cooperator claustralis und schließlich als Kooperator und Provisor in der Stiftspfarre Wartberg tätig. Das Professbuch nennt hier seinen besonderen Eifer für die Errichtung der Rosenkranzbruderschaft (später pilgerte er jedes Jahr am Fest der Rosenkranzkönigin nach Wartberg, um die Predigt zu halten). Am 31. Dezember 1885 kam P. Benedikt als erster Pfarrvikar nach Steyrling, aber schon nach zwei Jahren wurde er mit 2. Mai 1887 Mitadministrator, Ökonom, Novizenmeister, Bibliothekar und Archivar ins Stift berufen (ab 19. Juli 1892 Prior und ab 4. September 1892 Pfarrvikar in Schlierbach). P. Benedikt Hofinger, der am 9. Dezember 1899 verstarb, setzte für die Herz-Jesu-Verehrung, die schon seit längerem gepflegt wurde, alle seine Kräfte ein. Das vorliegende Gemälde erinnert somit posthum an diese Facette seiner Frömmigkeit. Hofingers Verdienste sind aber auch wissenschaftlicher Natur: Er verfasste 1898 für Xenia Bernardina einen Handschriftenkatalog und einen kurzen Abriss der Stiftsgeschichte. Er hat hier erstmals die Regierungsjahre der Äbtissinnen auf Grund der Urkunden gesichtet. Eine etwas weiter ausholende Arbeit umfasst die vorklösterliche Zeit, das Frauenkloster und die Administrationszeit.

### **Vermählung Josefs mit Maria**

Süddeutsch, wohl 2. Hälfte 17. Jh.  
Öl auf Leinwand, 96 x 125,5 cm  
Inv.Nr.128

Die mädchenhafte Maria ist als Lesende und mit einer Lilie als Zeichen der Reinheit bzw. Jungfräulichkeit dargestellt. Der in reifem Mannesalter gegebene Nährvater Josef scheint sie umarmen zu wollen, der Blick ist jedoch nicht zu ihr, sondern demütig nach unten gerichtet. Die ausgeprägte Hell-Dunkelkultur nach Art der neapolitanischen Caravaggisten wie auch die Modellierweise gleichen der Schlierbacher Werkgruppe eines bis dato namentlich noch nicht greifbaren Hell-Dunkel-Malers aus dem späten 17. Jahrhundert, dem wohl einige Ge-

mälde der Stiftssammlungen zugewiesen werden müssen bzw. mit ihm in Beziehung stehen (vgl. etwa Inv.Nr.195, 160, 304, 186, 187 und 349).

### **Hodegetria-Ikone**

Mitte 18. Jhdt

(Devotionalkopie der Tafelikone der schwarzen Muttergottes von St. Thomas in Brünn)

Öl auf Holz mit vergoldeten Reliefs, 92 x 66 cm

Inv.Nr.450

Das Gemälde dürfte die im Barock hochverehrte Tafelikone der schwarzen Muttergottes wiedergeben, die sich einst in der Verkündigungs- und St. Thomaskirche des Brünner Augustiner-Eremitenklosters befand und seit der josephinischen Aufhebung dieses Klosters in der Mariä-Himmelfahrtsbasilika in Altbrünn verwahrt wird. Sie stellt heute die einzige byzantinische Ikone der Tschechischen Republik dar, ihre Geschichte reicht bis ins 12. Jahrhundert zurück. Legendarischer Überlieferung nach sei diese Ikone ein Werk des Evangelisten Lukas und wäre zwischen 1158 und 1162 Kaiser Friedrich I. für die Befreiung Mailands als Geschenk übergeben und in der Folge dem Böhmenkönig Vladislav für seine Schatzkammer vermacht worden. Als 1350 der Bruder des böhmischen Königs und späteren deutschen Kaiser Karl IV., Markgraf Heinrich, das Kloster der Augustiner-Eremiten bei der Brünner St. Thomaskirche gründete, stiftete Karl IV. im Jahr 1356 diese kostbare Ikone der Prager Schatzkammer dem neuen Kloster zu Brünn. Anfang des 15. Jahrhunderts erhielt das Gnadenbild einen goldenen und silbernen Rahmen, in die Brustspange wurde auch ein Stückchen des Marienschleiers gelegt, das der Legende zufolge vom Blut Christi durchtränkt worden sei. Im Jahr 1736 erfolgte die Erhebung dieses Gnadenbildes, von dem sich unter anderem auch eine Devotionalkopie in den Stiftssammlungen Wilhering (Inv.Nr.336) erhalten hat, zur Königin Mährens. Seitdem wurde das Bild durch zahllose Kopien weit über die Grenzen Mährens verbreitet. Im ikonographischen Typus folgt dieses Bild Mariens mit dem Jesuskind, den links und rechts oben angebrachten griechischen Buchstaben und der Mantelschließe mit der Aufschrift „Virgo Maria“ dem ostkirchlichen Typus der Hodegetria („Wegführerin“). Die als Halbfigur gestaltete Muttergottes trägt den segnenden Jesusknaben, der eine Schriftrolle hält, am linken Arm, ihre Rechte ist fürbittend erhoben. Diese Bezeichnung Hodegetria geht auch auf die "Hodegoi" genannten Blindenführer zurück, die Blinde zu einer an der Karawanenstraße in Konstantinopel gelegenen Klosterkirche geleiteten, weshalb die Kirche nach den Führern Hodegoi bzw. Hodegonkirche genannt wurde, wie das ein Jahrtausend lang dort aufbewahrte, mittlerweile aber verschollene Gnadenbild. Eine wahrscheinlich später hinzugefügte Legende bei Theodorus Lektor berichtet hingegen, dass sich die Ikone ursprünglich in Jerusalem befand und nach Konstantinopel gelangt. Jedes Jahr zur Osterzeit veranstaltete man mit dem Gnadenbild eine feierliche Prozession. Der Ikone wurde apotropäische Wirkung nachgesagt, und man brachte sie deshalb bei Belagerungen auf die Stadtmauer.

Lit.: Etlzstorfer 1997, S. 110. – Stajnoch 1995, S. 23f. - Klein 1933

### **„Maria mit dem geneigten Haupt“**

Kolorierter Kupferstich, 62,5 x 46 cm (im Originalrahmen mit Rokokozierart als Rahmenbekrönung). Reste der Bildlegende am unteren Bildrand noch palimpsestartig durchscheinend "*... Ursulinen in Landshut.....dich eine Mutter zu sein...*";

Inv.Nr.350

Wie auch aus der fragmentierten Bildlegende hervorgeht, handelt es sich hier um eine Devotionalkopie des Gnadenbildes der „*Hl. Maria mit dem geneigten Haupt*“, das sich bei den Ursulinen in Landshut befindet. Die Ursulinen, die aus der 1535 gegründeten Compagnia di Sant´ Orsola von Angela Merici in Brescia hervorgingen und sich schließlich ab dem frühen 17. Jahrhundert als "Gesellschaft der heiligen Ursula" zum kirchlichen Orden entwickelten, ließen sich Ende des 17. Jahrhunderts auch in Bayern nieder. Im Jahr 1668 folgten sie dem Ruf des bayerischen Kurfürsten Ferdinand Maria: Von Lüttich über Dinant und Messkirch kamen die Frauen nach Landshut, um hier - wie es in der Stiftungsurkunde heißt - "... *mittels Haltung einer öffentlichen Schule die Kinder weiblichen Geschlechts in guten Sitten, Tugenden und anderen Wissenschaften zu lehren.*" Auf dem von Kurfürst Ferdinand Maria gestifteten Bauplatz in der unteren Neustadt entstanden Kirche, Kloster und Pensionat. Über die Grenzen des Landes hinaus bekannt wurden die Landshuter Ursulinen aber vor allem durch das Gnadenbild der „*Maria mit dem geneigten Haupt*“, das seit 1699 den Hochaltar dieser Klosterkirche ziert. Bei diesem Landshuter Gnadenbild handelt es sich im Grunde um eine Kopie, denn das Original hatte der Karmelit P. Dominikus von Jesu Maria Ruzzola - General des Ordens - um 1610 in Rom unter dem Schutt eines verfallenen Hauses gefunden und es ursprünglich nur privat verehrt. Bald schon ließ er aber das Bild zur öffentlichen Verehrung in der Kirche Maria Della Scala in Rom aufstellen. Um 1630 – nach seinem Tod - kam es zu den Karmelitern nach München, im Jahre darauf nach Wien - zunächst in die Privatkapelle Kaiser Ferdinand II., der es mit seiner Gemahlin Eleonora und dem ganzen Hofstaat hoch verehrte. Dieses Gnadenbild ist ein Ölgemälde (45 x 60 cm), das von einem unbekanntem Meister italienischer Schule aus dem 15./16. Jh. geschaffen wurde und die Gottesmutter im Brustbild zeigt, das Haupt leicht geneigt, die Augenlider tief gesenkt, das Antlitz voll Ruhe und Liebreiz. Maria trägt hier – wie auf allen Kopien - ein mattrotes Kleid und einen blauen über den Kopf geworfenen Mantel, unter dem ein durchsichtiger weißer Schleier in zarten Falten hervordringt. Von der rechten Schulter leuchtet ein goldener Stern. Erst 1901 brachte man das originale Gnadenbild in die damals neu erbaute Karmeliterkirche in Wien-Döbling und krönte es 1931 feierlich. Der alte Ruf des Gnadenbildes „*Monstra te esse Matrem*“ (Erzeige dich eine Mutter zu sein), der auch der Schlierbacher Devotionalkopie der „*Maria mit dem geneigten Haupt*“ – wenn auch fragmentiert - zu entnehmen ist, bildet die Kernbotschaft dieses Kultbildes. Aber ähnlich wie im kuriosen Fall des Passauer Mariahilfbildes, dessen Original zwar nach Innsbruck abwanderte, deren Kopie jedoch ebenfalls Wallfahrtskultzentrum in Passau blieb, fand auch die vor 1680 angefertigte Kopie der Wiener „*Maria mit dem geneigten Haupt*“ vor allem bei den Ursulinen hier in Bayern höchste Wertschätzung als Wallfahrtsziel. Der Chorherr des Kollegiatsstiftes von St. Martin, Dr. Johann Jakob Schmidhofer, hatte die Landshuter Kopie von einem Wiener Maler erworben und der Ursuline M. Viktoria Jäger übereignet. Die Schwestern verehrten das Marienbild und erlangten Hilfe in vielfältigen Anliegen. Im Jahre 1699 gestattete der Generalvikar von Freising, das wundertätige Bild auf dem Hochaltar der Klosterkirche zur öffentlichen Verehrung auszusetzen. Damit war man dem Wunsch vieler frommer Bürger Landshuts nachgekommen, die das Bild sehen und darin Maria verehren wollten, nachdem immer mehr Gebetserhörungen bekannt geworden waren. Die Verehrung wuchs dermaßen an, dass viele Wallfahrer - auch von weit entlegenen Orten - sich einfanden. Dem regen Wallfahrtswesen wurde erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch die Säkularisation ein jähes Ende bereitet. Die Kirche der Ursulinen hatte man zweckentfremdet und das Gnadenbild aus dem kostbaren Rahmen gerissen. Das Bild

konnte jedoch gerettet werden. Man brachte es nach Sankt Martin, wo es bis zur Wiederherstellung des Klosters aufgestellt blieb. 1827 holten die Ursulinen ihr Kleinod heim, und seither ist die „*Mutter mit dem geneigten Haupt*“ wieder am Tabernakelaltar der Landshuter Ursulinenkirche zur Verehrung aufgestellt.

Lit.: Kat. Landshut 1999

### **Maria lactans (Madonna, das Jesuskind säugend)**

Oberösterreich ?, Ende 1. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand (Tondo), 65 x 50 cm (in originalem Barockrahmen mit reichem dekorativen Schnitzwerk, Putten und Baldachin) - Gesamthöhe ca. 160 cm)

Inv.Nr.353

Der Typus der Maria lactans gehört zu den frühesten Mariendarstellungsweisen, wobei das im Jahre 432 beim ökumenischen Konzil zu Ephesus ausformulierte Dogma, dass Maria Theotokos, Gottesgebäerin, sei, die entscheidende Voraussetzung schuf. Damit war der Sohn, den Maria gebar, nicht irgendwer, sondern der Sohn Gottes von Ewigkeit. Ausgehend vom ältesten Typus der Mariendarstellung, mit der Thronenden Madonna, bei der das Kind auf Marias Schoß sitzt, entwickelten sich alsbald davon abgewandelte Formen wie die beiden Urtypen Hodegetria (vgl. dazu auch Inv.Nr.450) und Elëusa, aus denen sich wiederum die Sonderform der stillenden Madonna, der Maria lactans herauskristallisierte. Bei Wandmalereien war das Sujet bereits im 6./7. Jh. in der koptischen Kunst gebräuchlich, wie beispielsweise im Jeremias Kloster Saqqara (Altkaïro, Koptisches Museum). Als Vorbild dienten aus dem 2./3. Jh. n. Chr. stammende Steinplastiken der ägyptischen Göttin Isis mit dem Horus-Knaben. Spätere Ausformungen breiteten sich in der Ostkirche mit der Typenbezeichnung „Galaktotrophusa“ aus, wo ebenfalls der Bezug zu Lk 11,12 deutlich wird: „*Selig die Brust, die dich genährt hat*“. Dieses marianische Sujet wurde in der Folge als eindringliche Visualisierung der Inkarnation Gottes interpretiert und dann sowohl in der mittelalterlichen Malerei des Ostens wie auch des Westens mehrfach abgewandelt. Seit Ende des 13. Jahrhunderts ist das Motiv der stillenden Muttergottes („Maria lactans“) auch in der Plastik zu finden, wobei sich sehr bald eine spielerische Komponente der Gestaltung hinzugesellen sollte, die vielfach ihren Ausdruck darin fand, dass Maria dem Jesuskind auf anmutige Weise einen Ball oder eine Rose reicht. Zu einem vorläufigen Höhepunkt brachten die niederländischen bzw. mittelrheinischen Meister des 15. Jahrhunderts die Maria-lactans-Darstellungen, vergleicht man etwa Arbeiten von Jan van Eyck, Dirk Bouts oder Rogier van der Weyden. Eine neuerliche Aktualisierung dieses alten Marientypus brachte schließlich die florierende Frömmigkeit des Barock, von dem auch dieses opulent gerahmte Barockbild zeugt. Maria ist in diesem Brustbild in Dreiviertelansicht gegeben, den Schleier ihres Kopfes unterteilt ein Band, ihr von Mutterglück durchströmtes Antlitz ist auf das zu säugende Jesuskind gerichtet. Dieses hat jedoch den Blick nicht der dargereichten Brust, sondern dem Betrachter zugewendet und scheint dabei die linke Hand Mariens zu umklammern, mit der Maria die Brust dem Kind darreicht. Mit der rechten Hand umfängt sie den Rücken des Kindes, das Maria mit ihrem blauen Mantel schützend bedeckt hält. Möglicherweise wurde hier eine grafische (römische?) Vorlage des 17. Jahrhunderts adaptiert. Die Datierung an das Ende des 1. Drittels des 18. Jhdts. orientiert sich daher auch am virtuos geschnittenen Rahmen, der mit Putti, Akanthusranken, Roll- und Bandlwerk an die Schnitzkunst der St. Florianer Möbelkünstler Le-

onhard Sattler, Matthias Millner oder Stephan Jegg verweist, die vor allem mit ihren nach 1720 entstandenen meisterlichen geschnitzten Rahmen und dekorativen Elementen für Möbel tonangebend wurden.

Lit.: Etlzstorfer 1997, S. 113 – Langener 1996 – Keller 1987, S. 404.

### **Maria lactans (Das Jesuskind säugende Madonna)**

Umkreis della Croce, Oberösterreich, 3. Viertel 18. Jhdt., Rahmen aus dem Umkreis der Schwanthaler-Werkstatt

Öl auf Kupferblech (Tondo), 14,2 x 11,4 cm (in originale Rokokorahmen mit reichem Knorpelwerk und floralem Dekor-Rahmen-Pendant zu Inv.Nr.317

Inv. Nr.: 352

Die anmutige Maria ist sitzend als Halbfigur mit dem als Faschenkind gewickelten Jesuskind dargestellt, dem sie ihre entblößte linke Brust zur Lactation darreicht. Das Jesuskind steckt dabei in einem eng geschnürten, plissierte Wickelpolster, über das hellrosafarbene Bänder gewickelt sind, Marias Haupt, das von zwölf Sternen umrankt wird, bedeckt ein haubenförmig drapiertes weißes Schleiertuch, das in einem lose um den Hals geschwungenen graugrünen Schal seine Entsprechung findet. Über ihrem blaßrosafarbenen Kleid scheint der hellblaue Mantel nach hinten zu gleiten, ein Perlarmband ziert das rechte Handgelenk. Die stilistischen Details weisen auf das späte 18. Jahrhundert und den Kreis um Johann Nepomuk della Croce.

### **Sitzende Madonna mit Jesuskind**

2. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 88 x 123 cm

Inv.Nr.130

Bei diesem Andachtsbild dürfte es sich um eine Kopie oder Adaption eines marianischen Wallfahrtskultbildes handeln, wofür die statische Auffassung, wie auch die spezifische Attributik vermuten lassen: Das Jesuskind ist benedizierend und mit einem Handkreuz in der Linken dargestellt, Maria trägt auf ihrer linken Schulter einen Stern. Die Malweise wirkt überaus unentschlossen und schwankt zwischen penibler flächiger Deskription der Details und dekorativem Kolorit, was vielleicht die Adaptierung bzw. Bindung an eine Vorlage hervorrief.

### **Sitzende Madonna mit Jesuskind und Heiliggeisttaube**

Süddeutsch, 2. Hälfte 17. Jhdt

Öl auf Leinwand, 144 x 96 cm (Pendant zu Inv.Nr.143)

Inv.Nr.131

### **Stehende Madonna mit Kind als Immakulata auf Mondsichel**

Oberösterreich, 1762

Öl auf Leinwand, 41,5 x 31,5 cm; Inschrift mit Chronogramm „*SanCta Marla In soLe sChLlerbaCensls Coenobll orlgo CVstos eLeCta*“.(= 1762)

Inv.Nr.132



Stilistisch weist dieses Madonnenbild zwar deutlich retardierende Züge auf, das Chronogramm (1762) erklärt es aber als spätbarocke Arbeit eines lokalen Künstlers. Das Chronogramm auf diesem kleinen Schlierbacher Madonnenbild mit der daraus resultierenden Jahreszahl 1762 könnte auch ein Indiz für die Verwendung als spezielles Geschenk sein. Als Anlass bietet sich etwa der 60. Geburtstag von Abt Eysn (8. Schlierbacher Abt von 1740-72) an, der am 9. September 1762 zu begehen war. In Betracht käme dann noch die Funktion als Primizgeschenk für den gebürtigen Schlesier und späteren Schlierbacher P. Engelbert Matzcke (1736-1814), der am 11. November 1762 Primiz feierte.

### **Stehende Madonna mit Jesuskind und Lilie – als Immakulata auf Mondsichel und Schlange**

Bayerisch - Johann Degler-Umkreis (?)  
 Öl auf Leinwand, 150 x 120 cm  
 Inv.Nr.133

### **Madonna wacht an der Seite des schlafenden Jesuskindes**

Gabriel Meittinger ?, um 1730  
 Öl auf Leinwand, 82,5 x 67 cm; rückseitig am Keilrahmen Reste eines Manuskripts: „*Ich Gabriel M(?)...kanzley*“  
 Inv.Nr.134

Die rückseitigen Reste einer ursprünglichen Signatur könnten auf den Schlierbacher Hausmaler Gabriel Meittinger hinweisen, der hier möglicherweise eine Augsburgische Vorlage benützte. Die sfumatohafte Modellierung der Figuren und der warme koloristische Grundton lässt an die Amalgamierung süddeutscher Einflüsse (etwa Joachim von Sandrart) wie auch römischer Anregungen (Maratta und Reni) denken, wie sie auch Meittingers Spätstil fallweise auszeichnet. Die offensichtlichen Defizite in der Nuancierung des Kolorits wie auch die Betulichkeit in der malenden Realisierung von dekorativen Sequenzen, verrät jedenfalls die letztlich doch nur mittlere Qualität.

### **Sitzende Madonna mit bekleidetem Jesuskind am Schoß**

Umkreis des Januarius Zick, letztes Drittel 18. Jhdt.  
 Öl auf Leinwand, 66 x 50 cm  
 Inv.Nr.135

### **HI. Familie in der Zimmermannswerkstatt**

Art des Josef Gottfried Prechler (Linz 1674-1752), zweite Drittel des 18. Jhdts.  
 Pastellmalerei auf Pergament, 21,5 x 12,9 cm; unten beschriftet: *Dilectus meus mihi et ego illi. Cant. li, XVI*  
 Inv.Nr.136 (Pendant zu Inv.Nr.351 und 371)

Sie dazu Kommentar bei Inv.Nr.351 und 371. Derartige Pergamentbildchen waren bis ins Spätbarock beliebte Geschenke und wurden vielfach in Frauenklöstern hergestellt oder in sog. Klosterarbeiten integriert, in denen Gold- und Silberfiligran die auch für außerhalb der Klostermauern bestimmten Bildchen zierten. Als Geschenk für Patenkinder oder Freunde gelangten solche in Feinmalerei ausgeführten Heiligenszenen in den Umlauf. Möglicherwei-

se war auch dieses Bildchen als freundschaftliche Referenz gedacht. Der hier im ikonographischen Kontext der Heiligen Familie mitaufgenommene Nährvater Josef, der hier im Vordergrund des Blattes im Profil gegeben ist und prominent Platz genommen hat, ließe sich so als Hommage an den Namenspatron von Abt Josef Eysn interpretieren, in dessen Regierungszeit diese Arbeit sicherlich zu datieren ist.

### **HI. Familie präsentiert das Jesuskind**

P. Leopold Schmidt, 1826

Öl auf Leinwand, 26 x 20,7 cm, auf der Stufe signiert und datiert: „*Pinxit P. Leopoldus Schmidt Prof: Schlierbach 1826*“

Inv.Nr.137

Dieses Bild aus der Hand des 37 jährigen Schlierbacher Konventualen P. Leopold (Anton von Padua, Johannes Bapt.) Schmidt (Schmid) ist ein originelles Zeugnis für das hohe Qualitätsniveau biedermeierlichen Dilettierens. Möglicherweise hat Schmidt hier einen barocken Kupferstich oder ein Barockbild als Studienobjekt herangezogen und als Vorlage benutzt, wie ja das kopierende Studium der barocken Meister auch an den Kunstakademien im Studienplan stand. Das Kolorit ist jedoch – als Zugeständnis an seine Zeit – sordinerter, die Zeichnung der Gesichter weicher als die wohl angepeilte Stilschicht des späten 18. Jahrhunderts jemals gewesen sein dürfte. Dabei galt Schmidts privates Interesse nicht nur den bildenden Künsten, wie die Chroniken berichten. Der aus Steyr gebürtige Schmidt (1789-1850) betrieb vorerst Humaniora Studien in Kremsmünster und erhielt nach seinem Theologiestudium in Linz im September 1814 die Priesterweihe. Unter seinen Diensten im Stift vermerkt das Professbuch folgender Aufgaben: 1814 im Stifte, 1815 Kooperator Kirchdorf, 1818 Kooperator in Klaus, ab 27. November 1819: Kooperator in Schlierbach, zwischendurch kurz Pfarrprovisor in St. Pankraz, ab 1835 Bibliothekar sowie ab 1846 emeritus. Nach anfänglichen Disharmonien mit Mitbrüdern - P. Alois Windischbauer schreibt nach Schlierbach, man möge P. Leopold von Kirchdorf wegnehmen - sind aus späterer Zeit hauptsächlich positive Beurteilungen P. Leopolds überliefert. Vom 28. Februar 1821 ist ein Schreiben des Consistoriums an den Dechant erhalten, in dem beispielsweise „... dem talentvollen Cooperator Leopold Schmidt an dieser Stiftspfarr wegen seinem eifrigen und geschickten Jugendunterricht die ausgezeichnete Zufriedenheit Sr. Bischöflichen Gnaden in einem eigenen Belobigungsdokrete“ ausgedrückt wird. Als sehr gescheiter Katechet und eifriger Beförderer des Unterrichts wird er überdies genannt. Weiters wird erwähnt, dass er „*seine Zeit außer seiner Berufsarbeiten mit wissenschaftlichen Gegenständen allerley Art verwende.*“

Lit.: Keplinger 2005

### **HI. Sippe mit Josef und Maria, Jesuskind, Johannesknaben und musizierendem Engel**

Nach einer grafischen Vorlage aus dem Umkreis der rudolfinischen Spätmanieristen, Mitte 17. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 94,5 x 119 cm

Inv.Nr.138

Das Gemälde entstand offensichtlich nach einer grafischen Vorlage aus dem Umkreis der rudolfinischen Spätmanieristen – etwa Goltzius oder Bartholomäus Spranger. Links mit dem Rücken zum Betrachter ist der Nährvater Josef gegeben, rechts davon Maria, die dem Je-

suskind eine Birne reicht und zugleich das Lamm hält, das der in Dreiviertel-Rückansicht dargestellte Johannes Jesus zu schenken scheint. Ein Engel mit weit ausschwingenden Flügeln im Bildmittelgrund rechts musiziert auf einem gitarrenähnlichen Saiteninstrument. Im Bildvordergrund rechts fügte der Maler eine Fruchtschüssel und einen Prunkpokal ein.

### **Madonna mit Kind, Johannesknaben und zwei Heiligen**

Mitte oder 2. Hälfte 17. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 95 x 124 cm

Inv.Nr.153

Wenn auch hier das stilistische Erbe der deutschen und niederländischen Spätmanieristen noch nachklingt – etwa in der Darstellung des bewegten Kindes oder dem eingeblendeten Früchtekorb und der Architekturfolie im Hintergrund, so reagiert die Malerei selbst bereits auf das neue Kunstwollen des Barock, was sich in der Farb- und Faltengebung deutlich artikuliert und sich auch an der kompositorischen Dimension ablesen lässt, die auf symmetrische Wirkung setzt und so die Lesbarkeit des Bildes deutlich steigert. Die Madonna ist mit dem Jesuskind auf ihrem Schoß zappelnd gegeben, wobei sich dieses einerseits zu dem Mönch in graubrauner Kutte im Mittelgrund (Bernhard oder Franziskus?) rechts zuwendet, andererseits den vom Johannesjungen im Vordergrund links hingestreckten Kreuzstab umklammert. Johannes hält in seiner linken Hand auch ein Früchtekörbchen. Im Mittelgrund links, ebenfalls leicht von der Madonna verdeckt wie der männliche Heilige rechts, ist eine junge weibliche Gestalt mit Geschmeide im Haar und am Kleid sowie einem Salbgefäß in den Händen gegeben, die vielleicht die reuige Sünderin Maria Magdalena vorstellt, die dann Christus mit kostbarem Öl salben wird. Im Hintergrund links ist neben einem Zentralbau auch ein Palast sowie eine Spitz-Pyramide (Obelix?) eingeblendet.

### **Sitzende Madonna mit Jesuskind und Johannesknaben**

Peter Laundry, Ende 17. Jhdt.

Kupferstich, 42 x 32 cm; links unten bezeichnet: „*P. Laundry excudit Cum privilegio Regis*“

Inv.Nr.139

Der bei Thieme-Becker in dieser Schreibweise nicht verzeichnete Kupferstecher dürfte ident sein mit dem Pariser Kupferstecher und Stichverleger Pierre Laundry, der 1630 oder 1633 in Paris geboren wurde und hier am 11. Dezember 1701 verstarb. Thieme Becker nennt auch einen gleichnamigen Künstler (Pierre Laundry), der 1691 als Maler in die Pariser Lukasakademie aufgenommen wurde und laut Basan (*Dictionnaire des Graveurs I*, 1789) 1677 in Paris geboren und 1741 in Nanterre verstarb. Das hier referierte Madonnenmotiv dürfte wohl auf den Umkreis um Charles Le Brun hinweisen.

Lit.: Thieme-Becker XXII, S. 303

### **HI. Familie mit Jesuskind, Johannesknaben und Engeln**

Augsburg, 2. Hälfte 18. Jhdt.

Hinterglasbild, 77 x 54 cm

Inv.Nr.140

Dieses überaus prächtige Hinterglasbild verweist auf die barocke Blüte der vor allem in Augsburg gepflegten Hinterglasmalerei, einer Technik mit jedoch wesentlich älterer Geschichte: Bereits in der Antike und in Byzanz kannte man verwandte Techniken, doch erst im hochmittelalterlichen Italien wurden sie wiederentdeckt. Zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert entwickelte sich die Hinterglasmalerei schließlich zu einer hochstehenden Kunst: Kirchen, aber auch Teile der Ausstattung fürstlicher Gemächer wurden mit Hinterglasmalereien ausgeschmückt. Im Jahr 1684 taucht in Augsburg erstmals auch die Berufsbezeichnung "Hinterglasmaler" auf. Rund zwanzig Augsburger Werkstätten verlegten sich in dieser Periode auf diese Hinterglastechnik, wobei auffällt, dass in dieser ersten Augsburger Blüte konfessionell unverfängliche Sujets wie die Vier Jahreszeiten, antikisierende Szenen oder sonstige profane Allegorien dominierten. Erst im 18. Jahrhundert wurde auch in Augsburg diese Einschränkung allmählich aufgegeben. Während die Hinterglasmalerei bis Anfang des 18. Jahrhunderts eine Domäne der Stilkunst blieb und Augsburg mit der Entwicklung eines maltechnisch routinierten Werkstattstils hervorstach, entstand das volkstümliche Hinterglasbild als Teil der Glasveredelung in den Glashütten. Die Eigenart der Hinterglastechnik ist, dass man vom Vordergrund zum Hintergrund malt, genau umgekehrt zur Malerei auf Leinwand. Das Bild entsteht in drei Arbeitsgängen: Malen der Konturen mit wasserlöslichen Farben, ausmalen der Figuren und des Hintergrundes mit Ölfarben. Die Datierung des vorliegenden Bildes basiert auf Vergleichen mit Pendants auf dem Kunstmarkt. Motivisch klingt hier Rubens nach, wenn man an das kecke Spiel zwischen Jesus- und Johannesknaben bzw. die Haltung Mariens fokussiert (vor allem im Vergleich mit der „Hl. Familie mit dem Korb“ ersichtlich, die Rubens nach 1600 malte). Als direkte grafische Vorlage dürfte wohl ein Kupferstich aus dem Umkreis des Augsburger Johann Daniel Herz d. Älteren (1693-1754) fungiert haben.

Lit.: Kat. Wiener Kunstauktionen 5. Kunstauktion 15./16./17. November 1994, Lot. 767. - Schmidt 1982, S. 12f.

### **Hl. Sippe**

19. Jhdt. Nach Vorbild des 17. Jhdt.

Öldruck auf Holz kaschiert, 37,5 x 34 cm

Inv.Nr.141

Dem Öldruck dürfte eine Vorlage des 17. Jahrhunderts aus dem Stecherumkreis der Familie Sadeler zugrunde liegen.

### **Hl. Sippe**

18. oder frühes 19. Jhdt.?

Öl auf Leinwand, 64 x 78 cm

Inv.Nr.142

### **Hl. Josef mit Lilienstab und dem Jesuskind auf Säulenresten sitzend**

Süddeutsch, 2. Hälfte 17. Jhdt

Öl auf Leinwand, 144 x 96 cm (Pendant zu Inv.Nr.131)

Inv.Nr.143

### **Himmelfahrt Mariens (Assumptio Mariae)**

Johann Carl Loth, letztes Viertel 17. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 210 x 134 cm

Inv.Nr.144

Von Rottmayrs und Resfelds Lehrer in Venedig, dem gebürtigen Münchner Johann Carl Loth (1632-1698), besitzt Schlierbach erst seit wenigen Jahrzehnten eine tenebrose Himmelfahrt Mariens (Inv.Nr.144). Sie gelangte als Geschenk von P. Marian Seeligs Mutter nach 1970 in das Stift Schlierbach. P. Marians Vater hatte es einst von P. Petrus Mayrhofer von Kremsmünster gekauft und es hat früher wahrscheinlich als Altarbild einer Kirche fungiert. Der 1632 in München geborene Maler sollte neben Elsheimer, Liss und Schönfeld der bedeutendste deutsche Maler des 17. Jahrhunderts werden, wobei der Wechsel nach Venedig gegen Ende der 50er Jahre mitentscheidend für diesen Erfolg werden sollte. Hier studierte er anfänglich bei Pietro Liberi, um dann zu den für ihre Vorliebe für starkes Helldunkel genannten „Tenebrosi“ wie Ruschi, Langetti und Zanchi überzuwechseln. Das Schlierbacher Gemälde erinnert denn auch an jenen „finsternen Naturalismus“, dem Loth in seinem Lagunendomizil (ab 1656) unter dem Einfluss des Genueser Caravaggisten Giovanni Battista Langetti anfänglich huldigte. 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, des schwedischen Architekten Tessin erinnert, der Loth 1688 in Venedig besuchte und unter anderem meinte, „*dass er in grössern Subjecten als von ettzlichen figuren nicht reusciret*“. 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. Obwohl kein Bahnbrecher, sondern viel eher Bewahrer der venezianischen Malerei, behauptete sich die spezifische Kunstübung des am 6. Oktober 1698 in Venedig verstorbenen Carlotto ob seiner zahlreichen Schüler auch in der Folge in Bayern, Österreich und Böhmen des frühen 18. Jhdts.

Lit.: Ebert-Schifferer 1991, S. 215. - Kindler 7, S. 2695 – Ewald 1965

### **Himmelfahrt Mariens**

Franz Anton Maulbertsch, um 1754

(Bozzetto für das Hochaltarblatt der ungarischen Zisterzienserabteikirche Zirc)

Öl auf Leinwand, 98 x 57 cm; 1984 restauriert

Inv.Nr.145

Bei diesem Gemälde der Himmelfahrt Mariens handelt es sich um eine fulminante Ölskizze für das 1754 entstandene Hochaltarblatt der ungarischen Zisterzienserabtei Zirc. Der Grund-

stein 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 im Wiener Atelier von Franz Anton Maulbertsch (1724-1796), der die Kunstentwicklung des Spätbarock wesentlich mitbestimmte und wie etwa Bartolomeo Altomonte sowohl im Tafelbild als auch im Fresko stupende Leistungen abzuliefern vermochte. Franz Anton Maulbertsch (Maulpertsch), Hauptvertreter der österreichischen Spätbarockmalerei und Sohn des Malers Anton Maulbertsch stammte aus Langenargen am Bodensee, wo seine Taufe am 7. Juni 1724 vermerkt ist. Ab dem Jahr 1739 ist Maulbertsch in Wien ansässig und hier Schüler van Roys bzw. später van Schuppens. Maulbertschs Auftraggeber kamen bald nicht mehr allein nur aus Wien, sondern auch aus Niederösterreich, Ungarn, Böhmen, Mähren, Dresden und Innsbruck, wo er Deckengemälde in Schlössern, Kirchen und Klöstern schuf. In seinem Stil lassen sich vor allem die venezianischen Einflüsse – und hier vor allem von Piazzetta, Pittoni und Tiepolo nachweisen. Weiters wurden auch bayerische und österreichische Maler wie Johann Evangelist Holzer oder Paul Troger wie auch Rembrandts Hell-Dunkel für seine Stilgenese bestimmend, wobei er diese Anregungen vor allem aus Kupferstichen bezog. Maulbertsch fand über dramatisch bewegte Gemälde in leuchtenden Farben, Genrebilder, Porträts und Graphiken in seinem Stil ab Mitte der 60er Jahre zu mehr Klarheit und Übersichtlichkeit und schließlich zur Überleitung zum Klassizismus. Maulbertsch starb am 8. August 1796 in Wien. Im Hausarchiv der Zisterzienser in Zirc findet sich zum Kauf des Altarblattes bei Maulbertsch die diesbezügliche Notiz: „*picta est Viennae per D. Maulpertsch*“ (= wurde in Wien von Herrn Maulpertsch gemalt). Gemeinsam mit dem Bozzetto der Salzburger Residenzgalerie, den Maulbertsch ebenfalls für Zirc schuf, bildet das Schlierbacher Beispiel die früheste Entwurfsreihe und lässt so die fortschreitenden Entwicklungsstufen und Varianten seiner künstlerischen Kompositions- und Farbfindung ablesen. Maulbertschs Version in der Salzburger Residenzgalerie (1944 in Altaussee erworben) ist im Format (77,5 x 43 cm) etwas kleiner als die Schlierbacher Fassung (98 x 57 cm). 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).

Lit.: Koller 1989, S. 215ff. – Blechinger 1980, S. 76, Tafel 93. Kindler 7, S. 2839f. - Haberditzl 1977, S. 138f., S. 547. – Kat. Wien 1974, S. 85. - Bushart 1974, S. 23. - Garas 1960, G 51, Abb. 57. -

### **Krönung Mariens durch die Trinität**

Bartolomeo Altomonte, nach 1750 (?)

Öl auf Leinwand, 95,5 x 63,5 cm

Inv.Nr.129

Bartolomeo Altomonte, der am 24. Februar 1694 in Warschau als zweiter Sohn des in Neapel geborenen Malers Martino Altomonte (Hohenberg) geboren wurde und dessen Vorfahren wiederum aus Tirol kamen, repräsentiert eine der fleißigsten Kräfte des österreichischen Spätbarocks. Hatten viele Barockmaler des 17. Jahrhunderts noch bei dem Bayern Johann Carl Loth gelernt, so gehört Bartolomeo Altomonte bereits zur zweiten Generation. Diese zog es nach Neapel zu Francesco Solimena, wo sich eine Reihe spätbarocker Kräfte wie etwa die vor allem als Freskanten berühmten Maler Daniel Gran und Johann Jakob Zeiller ausbilden ließen. Bartolomeo Altomonte hatte bei diesem Studienaufenthalt 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. Aus Bartolomeos Hand hat sich auch im Stift Schlierbach eine eindrucksvolle Krönung Mariens erhalten, deren Qualität nach der jüngst erfolgten Restaurierung nun wieder sichtbar gemacht werden konnte. Bartolomeo Altomonte greift dabei deutlich auf Lösungen zurück, die bereits sein Vater Martino vorformulierte, wie etwa ein Vergleich mit den themengleichen Gemälden der Stiftsgalerie Heiligenkreuz bzw. im Kloster Marienkron im burgenländischen Mönchhof (1741 datiert) dokumentiert. Während jedoch Martino in diesen beiden genannten Fassungen noch einem dichten Gedränge der Figuren den Vorzug gibt und sie dabei untereinander verzahnt, wirkt Bartolomeos Figurenarrangement erheblich lockerer, wobei die einzelnen Figuren isolierter erscheinen, wie wir das etwa auch bereits im Apsisfresko in Spital am Pyhrn beobachten können. Einzelne Motivlösungen wie etwa der in gebauschte Kleiderberge schier versunkene Gottvater, der uns auch im Schutzengelaltar der Stiftskirche Herzogenburg begegnet, tauchen in anderen Themenzusammenhängen auf. Die anmutige Gestalt Mariens scheint beispielsweise in einem Immakulata-Gemälde Bartolomeo Altomontes in der Stiftsgalerie Schlägl ihre nächste Entsprechung zu haben. Während aber im Schlägl Bild noch der direkte Nachhall Solimenas spürbar wird, spricht aus dem sordinierten Kolorit des Schlierbacher Bildes bereits die Auseinandersetzung mit der pastellhaften Palette des Rokoko. Das Bild dürfte demnach Mitte der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts entweder als intimes Andachtsbild (wie dies sein Vater ja auch immer wieder tat), oder auch als Vertragsentwurf für ein (nicht realisiertes bzw. nicht mehr vorhandenes) Altarblatt entstanden sein, - zu einer Zeit also, da Bartolomeo Altomonte auch für das benachbarte Stift Kremsmünster eine Reihe von biblischen Szenen schuf, die aber nur bedingt an das deutlich höhere Qualitätsniveau der Schlierbacher Marienkrönung anschließen. Evident wird dies etwa anhand eines Vergleichs mit den datierten Gemälden „Christus und die Ehebrecherin“ (1756) und „Der Zinsgroschen“ (1759). Es ist nicht auszuschließen, dass sich Bartolomeo mit diesem Bild selbst um Aufträge seitens des Stiftes Schlierbach zu empfehlen suchte. Zu dieser Zeit musste sich nämlich Altomonte bereits mit einer Reihe von Gelegenheitsarbeiten über Wasser halten. Da die Äbte zumeist auch die Aufträge für die inkorporierten Pfarren erteilten, könnte es sich bei diesem Gemälde auch um einen Bozzetto für ein nicht ausgeführtes Altarblatt (Aufsatzbild?) für eine Schlierbacher Pfarre handeln.

Lit.: Kat. Seitenstetten 2003, S. 46 (Abb. 18 u. 19). - Etlzstorfer/Salzburg 2002, S. 31, 145, 164ff. – Winkler 1993/1923, S. 134 – Aurenhammer 1965, S. 152ff. -Heinzl 1964, passim

### **Krönung Mariens durch die Trinität**

Ende 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 94 x 74 cm

Inv.Nr.146

Mittlere Qualität, könnte auch schon frühes 19. Jhdt. sein

**Maria als Fürsprecherin bei Jesus Christus** (beide auf Wolkenbank sitzend, von Engeln umgeben)

Wohl letztes Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 63,5 x 81 cm

Inv.Nr.147

**Madonna mit Jesuskind, das die kniende hl. Katharina krönt (?)**

Nach Rubens oder van Dyck?

Erstes Drittel 18. Jhdt.?

Öl auf Leinwand, 247 x 230 cm

Inv.Nr.148

**Das Sakrament der Firmung**

(Nach Nicolas Poussin)

Kupferstich, 52,5 x 66,5 cm; links unten signiert: „Nic. Poussin Inventor“, Mitte: „2 o Si vendono in Parione in bottega di Matteo Giudice con licenza de Sup.“

Inv.Nr.149

Der breitformatige Kupferstich wiederholt die Pfingst-Episode aus Nicolas Poussins „*Les sacrements dal Pozzo*“, die sich heute im Louvre befindet (siehe dazu auch die Ausführungen bei Inv.Nr.430). Am Gemälde wie auch im Kupferstich steht ein antiker Priester im Mittelpunkt, der sitzend einem Kind die feierliche Salbung erteilt. Hinter diesem Firmling nähert sich auch eine Reihe weiterer Firmkandidaten mit ihren jeweiligen Paten. Mächtige Pilasterstellungen und ein tonnengewölbter Kapellenraum bilden die architektonische Folie dieser Sakramentspendung.

Lit: Kat. Paris 1994, S. 242f., Kat. Nr. 66

**Krönung Christi „PAX VOBIS“**

Kolorierter Kupferstich, 34 x 24,2 cm; unten mit Kamel-Wappen (Familie Seeau) und Bildlegende: „*Hac speciosus forma IESVS CHRISTVS DEI ac MARIAE Filius in terris visus, et cum hominibus conversatus est illam Joannes VII. Princeps de Liechtenstein sub annum Salutis MDLXXX Hierosolymis apportavit: quae Dein effigiata et ad Ecclesiam P.P. Minimorum Ord. S. Francisci de Paula in Talheim translata, sub auspicijs Ill mi D.D.ni Joan: Friderici Baronis a Seeau Sac: Caes: Maiestatis Camerae tulicae Consiliary, ac Supremi Salinarum superioris Austriae Praefecti SS in Altari a Se ibidem magnifice erecto publicae venerationi prostat.*“

Inv.Nr.444

Das eingefügte Wappen ist jenes der Familie Seeau, das Kaiser Maximilian I. im Jahr 1503 den Seeauern verlieh. Bei dem als Wappentier verwendeten Kamel handelt es sich um ein Dromedar oder einhöckeriges Kamel, ein *Camelus dromedarius*. Aus diesem Stammwappen der Grafen von Seeau entstand im Laufe von Jahrhunderten ein vierteiliges Wappen, das auf



eine aufschlussreiche Weise die verschiedenen heraldischen Symbole der weit verzweigten Familie verbindet.

### **Ansicht von „Albrechtsperg“**

Georg Matthäus Vischer (Zeichner, Wenss/Tirol 1628 – 1696 Linz)

Kupferstich, 10,7 x 15,7 cm (Plattenrand), aus: „*Topographiae Archiducatus Austriae Inferioris*“ (1672 im Druck)

Inv.Nr.445

Vischers Stich der Festung „Albrechtsperg“ (heute: Schloss Albrechtsberg an der Pielach) erinnert an den einstigen Wohnsitz des Job Hartmann Freiherrn von Enenkel (gest. 1627), von dem die Stiftsbibliothek ein Konvolut von kostbaren Büchern erwarb (800 seiner 5.000 Bücher sind durch sein Ex libris noch als sein ehemaliger Besitz eindeutig nachweisbar.) Vischers Bauaufnahme zeigt die Anlage Albrechtsperg nach dem ab 1581 eingeleiteten Umbau der Burg zum Renaissance-Schloss. Die alte Anlage von Albrechtsperg geht jedoch ebenso ins 12. Jhdt. zurück wie die Familiengeschichte der Enenkel. Im Jahr 1147 lebten die Brüder Hadmar und Siegfried von Mauer, wobei sich Siegfried auch nach Albrechtsperg (Adelbrehtisperge) nannte. Albrechtsperg war ein Lehen der Hochfreien von Perg. Die damals neu erbaute Burg dürfte demnach nach Albrecht v. Perg benannt worden sein. Die spätere Geschichte von Albrechtsperg steht bis 1400 in enger Beziehung zum Raume um Kilb. Die Enenkel, die aus Oberösterreich (1177) stammen und hier ritterliche Gefolgsleute der Grafen von Schaunberg waren, die auch um Albrechtsperg Besitz hatten, erwarben später auch Sitzenthal, Hohenegg und Ober-Pielach. Die Familie besaß Albrechtsperg zwei Jahrhunderte bis ca. 1605. Das Geschlecht der Enenkel ist durch die Abfassung verschiedener Schriften von großer Bedeutung für die Landesgeschichte. Die Brüder Freiherr Georg Achaz und Job (Jakob) Hartmann Enenkel hinterließen 1610 bzw. 1627 neben anderen Schriften wertvolle genealogische Kollektanien. Diese Tätigkeit veranlasste die Enenkel sich des Jans Enenkel zu erinnern, den sie irrigerweise für ihren Vorfahren hielten. Jans hatte im 13. Jahrhundert in deutscher Sprache eine rhythmische "*Chronik von Österreich und Steyer*" (Fürstenbuch) verfasst. Job Hartmann Enenkel gab erstmals diese Chronik heraus. Die von ihm vorbereiteten "*Scriptores historiae Austriacae*" wurden nicht mehr gedruckt.

Lit.: Keplinger 1998, S. 38. – Coreth 1944

### **Apostelfolge**

#### **HI. Simon Petrus mit Schlüssel und umgekehrten Kreuz**

Nach Carlo Maratti (1625-1713) ?

Öl auf Leinwand

Inv.Nr.049

#### **HI. Paulus als Schreiber mit Kielfeder**

Nach Carlo Maratti (1625-1713)?

Öl auf Leinwand

Inv.Nr.050

**HI. Andreas mit Schrägbalkenkreuz**

Nach Carlo Maratti (1625-1713)?  
Öl auf Leinwand  
Inv.Nr.051

**HI. Jakobus Zebedaei (der Ältere) mit Pilgerstab**

Nach Carlo Maratti (1625-1713)?  
Öl auf Leinwand  
Inv.Nr.052

**HI. Johannes mit Kelch und Adler**

Nach Carlo Maratti (1625-1713)?  
Öl auf Leinwand  
Inv.Nr.053

**HI. Thomas mit Lanze und Buch**

Nach Carlo Maratti (1625-1713)?  
Öl auf Leinwand  
Inv.Nr.054

**HI. Jakobus der Jüngere mit Walkerstange (?)**

Nach Carlo Maratti (1625-1713)?  
Öl auf Leinwand  
Inv.Nr.055

**HI. Philippus mit Kreuzstab**

Nach Carlo Maratti (1625-1713)?  
Öl auf Leinwand  
Inv.Nr.056

**HI. Bartholomäus mit Messer und abgezogener Haut**

Nach Carlo Maratti (1625-1713)?  
Öl auf Leinwand  
Inv.Nr.057

**HI. Matthäus-Levi mit Hellebarde**

Nach Carlo Maratti (1625-1713)?  
Öl auf Leinwand  
Inv.Nr.058

**HI. Simon Zelotes mit Säge und Buch**

Nach Carlo Maratti (1625-1713)?  
Öl auf Leinwand  
Inv.Nr.059

**HI. Judas Thaddäus mit Winkeleisen**

Nach Carlo Maratti (1625-1713)?

Öl auf Leinwand  
Inv.Nr.060

Isolierte Einzeldarstellungen "der heiligen Zwölfboten", der Apostel, finden sich zwar in den meisten barocken Stiftsgalerien und zählen zum gängigen Themenrepertoire religiöser Kunst, doch bekommen wir sie in der abendländischen Kunst zumeist nur in ihrer Gesamtheit vorgestellt- etwa beim Abendmahl, wo zumeist nur Johannes als Lieblingsjünger und der Verräter Judas Ischariot im gelben Gewand und mit einem Geldbeutel gesondert charakterisiert werden. Weiters begegnen wir der Apostelschar bei der Himmelfahrt Christi, beim Pfingstfest, dem Marientod, der Himmelfahrt Mariens oder dem Jüngstem Gericht. Viele Einzeldarstellungen der Jünger Jesu - im Rahmen einer Apostelfolge - verdanken ihre Entstehung und Verbreitung vor allem dem Siegeszug der Druckgraphik. Denn seit dem frühen 16. Jahrhundert kommen Stichvorlagen in Umlauf, die Christus und die zwölf Apostel vorstellen – klassische Beispiele dafür bilden die Apostelfolgen von Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Lucas Cranach oder Marcantonio Raimondi (nach Raffael). Es folgten dann die vielkopierten Stichfolgen von Hendrick Goltzius und die Apostelserien nach Marten de Vos, Peter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck. Nach letzterer ist beispielsweise die Wilheringer Apostelseerie gearbeitet (dabei dürften hier Nachstiche von Cornelis Galle und Cornelis van Caukercken Verwendung gefunden haben). Die Franz Palko zugeschriebene Apostelfolge im südböhmischen Zisterzienserstift Hohenfurth sei hier zudem als Beispiel für die effektvolle Amalgamierung der genannten Vorbilder im Spätbarock erwähnt. Wie in vielen dieser genannten Pendants weisen auch im vorliegenden komplett erhaltenen Zyklus die Attribute der Apostel vor allem auf ihren (Marter-)Tod hin. Auf diese Weise werden wir an das frühe Entwicklungsstadium der Apostelikonographie erinnert. In dem um 1293 entstandenen Weltgericht des P. Cavallini in S. Cecilia in Trastevere in Rom werden beispielsweise Petrus, Andreas, Philippus, Simon und Judas durch das Kreuz charakterisiert, Bartholomäus durch das Messer, Paulus, Jakobus der Jüngere und Matthäus durch das Schwert, Thomas durch eine Lanze und Jakobus der Ältere durch eine Keule. Die Symbolik der zwölf Stämme Israels und die Bedeutung der alttestamentlicher Zwölfzahlen wurde schon früh als theologisches Argument verwendet, auch bei der Bezeichnung der auserwählten Jünger Jesu ihre Zwölfzahl zu betonen (Mt. 10,2; Mk. 6,30; Lk. 6,13; Apg. 1,26; 6,2), Diese typologische Notwendigkeit überlagerte jedoch in der Folge die historischen Tatsachen, denen beispielsweise ein Eusebius und Hieronymus mit der Nennung von 14 Aposteln noch Rechnung trugen. Das erklärt etwa die spätere Ignorierung des Apostel Matthias im Westen (die Zahl der Apostel wurde nach Christi Himmelfahrt durch die Wahl des Matthias - Apg 1, 23-26 - und durch die urkirchliche Anerkennung der Apostelwürde des Paulus ergänzt) und zwei weiterer Apostel in der Liste des Pseudo-Chrysostomus. Mit Aposteldarstellungen wurden anfänglich Tragaltäre, dann auch die Antependien und die Predellen von Retabeln geschmückt. In der Folge finden wir sie auch im Gestaltungsprogramm von Apsiden, Portalen, Lettnern, Chorschranken und Chorgestühlen sowie als Kanzelschmuck. Weil aber für den gemeinsamen Kult aller Apostel im Westen keine liturgische Basis vorhanden war, tauchten die Reihen der Einzelbilder als kultische Gegenstände sehr spät und selten auf. Derartige Apostelreihen vermochten sich erst seit dem 17. Jahrhundert in Kirchen, Klostergängen und Stiftssammlungen etablieren. Dies gilt auch für den Schlierbacher Zyklus, der wohl als Wandschmuck die Gänge der Klausur geziert haben dürfte.

Trotz des problematischen Erhaltungszustandes dieser Apostelfolge soll hier die Identifizierung der jeweiligen Apostel versucht werden. Der Apostelfürst Petrus, der nach Mk. 1, 30, Mt. 8, 14 und Lk. 4, 38 verheiratet gewesen ist und von seiner Frau (Concordia oder Perpetua) auch auf seinen Missionsreisen begleitet wurde (1 Kor 9, 5), wäre mit den Schlüsseln bereits ausreichend charakterisiert, die auf die Matthäusstelle 16,19 zu beziehen sind, in der Jesus die Schlüsselübergabe an Petrus vollzieht: "Ich will dir die Schlüssel des Reiches der Himmel geben; und was du auf Erden binden wirst, das wird in den Himmeln gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, das wird in den Himmeln gelöst sein." Das umgekehrte Kreuz, das der Heilige zudem noch in seiner Linken präsentiert, verweist auf sein Martyrium: Von Kaiser Nero zum Tode verurteilt, befand es Petrus für unwürdig, in derselben Weise wie Jesus zu sterben und ließ sich daher kopfüber kreuzigen. Paulus, der im Jahre 5 nach Christus in Tarsus als Sohn eines Zeltteppichwebers geboren wurde und vom gewalttätigen Christenverfolger Saulus zum Verfasser der Paulusbriefe mutieren sollte, wird hier als gelehrter Schreiber gekennzeichnet. Das Schrägbalkenkreuz im Hintergrund der Darstellung des Apostels Andreas weist auf sein Martyrium hin: Nachdem Andreas vergeblich versuchte, den Statthalter Egea von Patras zum Christentum zu bekehren, wurde er von diesem der Geißelung überantwortet und zur besonderer Pein an ein Gabelkreuz bzw. Schrägbalkenkreuz (das sog. "Andreaskreuz") gebunden, wo Andreas schließlich auch verstarb. Der Maler des Schlierbacher Andreasbildes weiß das Motiv des Schrägbalkenkreuzes sinnreich durch die gekreuzte Fußstellung des Heiligen noch zu unterstreichen. Jakobus der Ältere gilt als Schutzherr der Pilger und Wallfahrer, soll er doch der Legende nach gleich nach der Himmelfahrt Christi in Spanien gepredigt haben. Der Stab in seiner Rechten ist in dieser Lesart daher als Pilger- und Wanderstab zu deuten. Zweifelsfreier fällt hingegen die Identifizierung des Johannes Evangelista mit Kelch und Adler aus: Der Kelch soll daran erinnern, dass der Apostel Johannes von Aristodemus, einem heidnischen Oberpriester in Kleinasien, aufgefordert wurde, einen Giftkelch auszutrinken. Im Gegenzug versprach er, an den Christengott glauben zu wollen. Zuerst mussten zwei verurteilte Mörder trinken, die auf der Stelle verstarben. Johannes, Sohn des Zebedäus und Bruder des Jakobus des Älteren, schlug jedoch das Kreuz über den Kelch, das Gift entwich (zumeist als Schlange symbolisiert) und Johannes konnte ohne Todesfolge den Kelch leeren. Die Legende weiß weiters zu erzählen, dass Johannes sogar die beiden Vergifteten wieder zum Leben erwecken und damit endlich auch Aristodemus zum Christentum bekehren vermochte. Der Adler an der Seite von Johannes gilt als Evangelistensymbol und bedeutet seit Hieronymus den Gedankenflug des Johannesprologs. Thomas, der Zweifler und Apostel hält Buch und Lanze in seinen Händen. Er findet zumeist nur in Apostelfolgen - seltener in Einzeldarstellungen - Berücksichtigung, wobei die Lanze darauf verweist, dass Thomas von seinen Feinden mit Lanzen durchbohrt wurde (seit dem 13. Jahrhundert zeigen die meisten Darstellungen Thomas mit Lanze, auf Schreinen des 12. und 13. Jahrhunderts ist hingegen das Schwert das Kennzeichen des Heiligen). Ob des Erhaltungszustandes schwieriger identifizierbar erscheint Jakobus der Jüngere, der hier wahrscheinlich mit einer Walkerstange abgebildet ist. Mit dieser wurde er auf Anstiften des Hohenpriesters Hannas im Jahre 62 erschlagen (vielfach sind die Walkerstange oder die Wollbogen durch eine Keule ersetzt). Der als Begründer des äthiopischen Christentums geltende Apostel Philippus musste ebenfalls den Martertod am Kreuz erleiden, an dem er zudem noch gesteinigt wurde. In Erinnerung an diesen gewaltsamen Tod ist ihm daher auch in unserer Darstellung das Kreuz beigegeben. Der Apostel Bartholomäus, der am Jordan aus dem Kreise der Johannes-Jünger von Philippus mit seinem israelitischen Namen „Nathanael von Kana“ zu Christus gerufen wird (vgl. Johannes 1, 45), hält mit seiner erhobenen Rechten

seine abgezogene Haut als grausigen Beleg seines Martyriums hoch und mit seiner Linken das Marterinstrument: ein Messer. Letzteres sollen die Häscher des Astyages verwendet haben, um Bartholomäus, der die heidnischen Götter stürzte, damit die Haut abzuziehen. Der vom Zolltisch für die Sache Jesu gewonnene Zöllner Matthäus mit der Hellebarde erscheint aufs erste ikonografisch insoferne untypisch, als dieses Kennzeichen in der Regel Judas Thaddäus zugeordnet wird. Aber schon am Eleutherius-Schrein in Tournai (1248) ist das Schwert durch eine Hellebarde ersetzt, mit dem der Heilige am Altar von rückwärts durchbohrt wurde. Die Säge als Attribut des Apostels Simon Zelotes ist zwar ohne legendäre Begründung, taucht aber bereits um 1300 erstmals auf (in einem Glasfenster der Stadtkirche St. Dionys zu Esslingen). Simon Zelotes gilt als Patron der Färber, Gerber, Holzschläger (Säge!), Lederarbeiter, Maurer und Weber. Die Legenden berichten, dass dieser Apostel gemeinsam mit Judas Thaddäus auf persischem Missionsgebiet mit dem Schwert durchbohrt wurde. Letzterer trägt in der Regel Buch und Keule bei sich, im vorliegenden Gemälde ein an ein Winkleisen erinnerndes Attribut, wie er in einigen barocken Apostelfolgen zumeist vorgestellt wird. So zeigt ihn etwa auch die genannte Wilheringer Apostelfolge (Inv.Nr.117-125) mit eben diesem Attribut. In manchen Handschriften wird Judas Thaddäus. In manchen Handschriften wird Judas Thaddäus auch Lebbäus genannt, Apostel Jesu Christi, sein Fest wird am 28. Oktober zusammen mit dem Apostel Simon dem Eiferer (auch Kananäus genannt) begangen. Die Hl. Schrift erwähnt ihn, der den Beinamen Thaddäus (= der Mutige) führt, hingegen nur sehr selten - etwa in den Apostellisten des Lukas (Lk 6,16 und Apg. 1,13), wo er als »Judas (Sohn) des Jakobus« angeführt wird und in denen des Matthäus und Markus (hier nur als Thaddäus: Mt. 10,3 und Mk. 3,18). Bereits in den Schriften des Origenes (+ um 254) sind beide Namen zu »Judas Thaddäus« verbunden. Im Neuen Testament wird nur ein einziges Wort des Judas Thaddäus überliefert, und zwar am Gründonnerstag im Abendmahlssaal: »Herr, warum willst du dich nur uns offenbaren und nicht der Welt?« (Joh. 14, 22). Als nicht authentisch gilt hingegen der ihm immer wieder zugeschriebene »Brief des Judas«, der letzte der sogen. katholischen Briefe, - und zwar deshalb nicht, weil sich dieser als »Judas, Bruder des Jakobus« präsentiert. Ein Grund für die unklare Attributsituation kann auch in den vielen Verwechslungen und Verschmelzungen mit anderen Personen liegen: so etwa mit Judas Iskariot dem Verräter, mit Simon dem Zeloten, mit dem zusammen er, wie berichtet wird, in Persien von aufgebracht Mithraspriestern gemartert wurde, mit Thomas oder mit einem anderen Thaddäus (Addai) aus der Schar der 72 Jünger Jesu. Nicht minder verworren ist die Tradition über sein Wirken, wobei er in Syrien, bes. in Edessa, dem heutigen Urfu (südöstl. Türkei), in Mesopotamien, Phönizien, Armenien und Persien gepredigt haben soll. Einer alten Edessa-Legende (Abgar-Legende) zufolge habe der Apostel Thomas nach der Himmelfahrt Jesu den Jünger Addai (Thaddäus) nach Edessa zur Verkündigung des Evangeliums gesandt. So gebrauchte man angebliche, mündlich vom Apostel Thaddäus überbrachte Jesu-Worte in Syrien und Ägypten noch lange als Unheil abwehrendes Schutzmittel. Erst seit dem 18. Jahrhundert kehrte Judas Thaddäus als ein lange vergessener Apostel, wieder in die Erinnerung des gläubigen Volkes zurück, wo er seitdem als der Patron in schweren Anliegen und aussichtslosen Lagen gilt, der mit Buch (Apostelsymbol) und Keule oder mit Hellebarde und Steinen dargestellt wird. Sie erinnern an dessen Martertod, der jedoch ebenfalls nur legendarisch überliefert ist: Eine Legende erinnert daran, dass Simon Zelotes und Judas Thaddäus nach zahlreichen Wundertaten, mit denen beide die Machtlosigkeit der Zauberer bewiesen und die Abgötter stürzten, von heidnischen Priestern erstochen wurden – und zwar als Folge eines Priesteraufstandes, den die brüskierten Zauberer

im Land zu entfachen verstanden. Einer anderen Legende zufolge wurde Judas Thaddäus mit einer Keule gemartert. Noch heute werden die Reliquien in St. Peter zu Rom verehrt. Die Gegenüberstellung mit einer im Kunstmarkt (Dorotheum Wien) jüngst aufgetauchten Apostelfolge, die Carlo Maratti (Camerano 1625- 1723 Rom) zugeschrieben wird, bestätigt 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 Pendants 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. Bellori, der mit Maratti befreundet war, sah in ihm einen würdigen Nachfolger Raffaels und Annibale Carraccis. Dies erklärt auch die intensivierte Auseinandersetzung mit seinem Motivrepertoire in der barocken Kunstübung nördlich der Alpen.

Lit.: Kat. Dorotheum (21. März) 2002, Nr. 368 - Depauw/ Luijten 1999, 337ff. – Etzlstorfer 1997, 123ff. - Wimmer-Melzer 1988, 268, 425 - Keller 1987, passim. - Kirschbaum 1968/, 1, 155. - Cechner 1929, 231 und Abb. 226.

### III.4 Heilige (alphabetisch gereiht)

#### HI. Aloisius als Kreuzverehrer

Mitte 19. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, 80 x 58,3 cm

Inv.Nr.150

Der hl. Aloisius (Aloysius von Gonzaga) ist als inniger Kreuzverehrer im Profil gegeben. Er kniet auf seinem Betschemel, davor ist eine Lilienvase als Hinweis auf seine keusche Jugend und ein Totenkopf am Pult als Vanitasmoment eingeblendet. Die Krone, die er neben sich abgestellt hat, verweist auf die adelige Herkunft (aus dem Haus Gonzaga). Der am 9. März 1568 auf Schloß Castiglione delle Stiviere (Mantua) geborene Heilige, der bei den Jesuiten eintrat, erlag bei der Pflege der Pestkranken am 21. Juni 1591 in Rom selbst dieser Seuche. Wir begegnen Gemälden und Andachtsbildchen des hl. Aloysius vermehrt in der Frömmigkeitsübung des 19. Jahrhunderts: Neben der Passion war für das Andachtsbild auch die Belebung der kultischen Verehrung von Bedeutung: Im Vordergrund der Verehrung stand neben dem Herzen Jesu, Judas Thaddäus, dem Nährvater Josef und Antonius von Padua besonders auch der hl. Aloisius.

Lit.: Wimmer/Melzer 1988, S. 126

#### Heiliger Bischof (HI. Ambrosius?)

Gabriel Meitinger oder Umkreis?, 2. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 99,2 x 77 cm

Inv.Nr.440 (Pendant zu Inv.Nr.163, 193 und 169)

Wir erblicken in diesem Gemälde im Grunde lediglich einen Bischof bei der Lesung bzw. Niederschrift eines Textes. Sein Blick ist auf das am Schoß aufgeschlagene Buch gerichtet, während er in seiner rechten Hand eine Kieffeder führt, mit der er in das am Tisch liegende Buch Notizen zu machen scheint. Pedum und Mitra sind beinahe achtlos am Tisch deponiert. Die Identifizierung mit dem Mailänder Bischof und lateinischen Kirchenvater Ambrosius gründet sich auf dem Umstand, dass sich in den Sammlungen drei weitere Gemälde befinden, die in ähnlicher Aufmachung ganzfigurige Heilige darstellen, wovon freilich nur Augustinus und Hieronymus zweifelsfrei zu identifizieren sind. Die hier augenfällige Akzentuierung der schriftstellerischen Tätigkeit stünde jedoch nicht im Widerspruch zur historischen Person des um 339 in Trier als Sohn eines Präfekten geborenen hl. Ambrosius. So wird seine überragende Predigtkunst an ihm genauso gelobt wie seine Rolle als „Vater des Kirchengesangs“, Hymnendichter und theologischer Schriftsteller. Dieses Gemälde wie auch die Pendants vereinen konventionelle Raumdisposition mit knapper zusammenfassender und effektbetonter Malweise, die an den changierenden Stoffen genauso sichtbar wird wie an der manchmal allzu peniblen Referierung der Details. Wir glauben daher in diesem Kirchenlehrerzyklus Arbeiten des Schlierbacher Hausmalers Gabriel Meitinger zu erkennen, der wohl öfter größere Aufträge erhalten haben muss – und wohl nicht nur aus rein künstlerischen Überlegungen: Bei der Wahl ihres späteren Hausmalers, dem Stiftshofmeister und späteren Linzer Hausmeisters Gabriel Meitinger (um 1671 – 1745) 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. Über künstlerische Unternehmungen Meitingers erfahren wir aus den archivalischen Unterlagen im Stift vergleichsweise wenig. Auch die Lebensdaten Gabriel Meitingers lassen sich in etwa nur durch das Linzer Totenbuch rekonstruieren, starb er doch am 3. März 1745 als Hausmeister des 1697 umgebauten Schlierbacher Stiftshauses im Alter von 74 Jahren. Daraus ergibt sich ein Geburtsdatum um 1671 (freundliche Mitteilung von Dr. Willibald Katzinger, Stadtmuseum Linz). 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. Urfahr) sowie die künstlerisch weitaus überzeugenderen Altarblätter für die Wallfahrtskirche Sonntagberg (ein Armenseelenbild sowie ein Altarblatt zu Ehren des Erzengels Michael - 1727 datiert) lassen hingegen ob der inhomogenen Stilsprache nur bedingt unanfechtbare Zuschreibungen zu. Er selbst dürfte sich als selbstbewusst agierender Maler verstanden haben, wie dies aus dem im Stiftsarchiv Schlierbach erhaltenen Adelsdiplom von 1727 hervorgeht: „*Gabriel Meitting der Hoch Adelichen Kunst der Mahler. Princ. Und Closter Schlierbachischer Hoffmaister in Lintz*“. Seine eigentlichen Wurzeln dürften im Augsburgerischen liegen. In Linz hat er sich mit Rosina Staudiglin, aus einem „*Niernbergisch Patrizci-geschlecht vermehlt ...anno 1699*“.

Lit: Wimmer/Melzer 1988, S. 129. - Etlstorfer 1985, Bd. 1, S. 114 – Unterhofer/Wagner 1980, S. 14. – Zeller 1920, S. 74f.

### **Hl. Anna**

Umkreis Bartolomeo Altomonte, Mitte 18. Jhdt.

Tondo - Öl auf Leinwand, 72 x 91 cm

Inv.Nr.171 (Pendant zu Inv.Nr.172)

### **Hl. Augustinus**

Gabriel Meitinger oder Umkreis?, 2. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 99,5 x 77,2 cm

Inv.Nr.163 (Pendant zu Inv.Nr.169)

Die zweifelsfreie Identifizierung des Dargestellten als Kirchenlehrer Augustinus (Aurelius Augustinus) gewährleistet das brennende Herz. Seine gezückte Schreibfeder verweist auf seine schriftstellerische Tätigkeit, mit der er die Philosophie und Theologie der nachfolgenden Jahrhunderte nachhaltig beeinflussen sollte. Geboren am 13. November 354 zu Tagaste (westlich von Karthago), wurde er im Jahr 384 Professor für Rhetorik in Mailand und lernte hier auch Ambrosius kennen, von dessen Predigten er seine entscheidende persönliche Wende ableitete: Am Karsamstag, den 24. April 387 ließ er sich taufen. Im Jahr 395 wurde er Bischof in Hippo, wo er mit Priestern in einer Klostersgemeinschaft zusammenlebte. Er starb am 28. August 430. Das Gemälde verrät einen sehr grafisierenden Duktus, der vielleicht die Zurateziehung einer Vorlage verrät. Siehe auch Kommentar zu Inv.Nr.440

Lit. Wimmer/Melzer 1988, S. 151 f.

### **Enthauptung der hl. Barbara**

2. Hälfte 18. Jhdt.?

Öl auf Leinwand, 208 x 134 cm

Inv.Nr.176

Die Datierung des überaus grob gemalten Bildes (als Altarblatt?) ist ob der evidenten Qualitätsdefizite überaus schwierig und orientiert sich daher auch am josephinischen Würfelform-Rahmen.

### **Marter des hl. Bartholomäus**

Nach italienischer Vorlage des 17. Jhdts., 1. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 297 x 220 cm

Inv.Nr.161

Zur Person des hl. Bartholomäus siehe auch Kommentar zu Inv.Nr.057

### **Hl. Benedikt mit Kelch und Schlange**

Österreich, 1. Hälfte 19. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 68 x 47,5 cm

Inv.Nr.191

Zur Person des hl. Benedikt siehe auch Kommentar bei Inv.Nr.062

### **Hl. Bernhard von Clairvaux**

Umkreis des Josef Gottfried Prechler (Linz 1674-1752), um 1750

Öl auf Leinwand; 10 x 15 cm; In Rokokorahmen mit reichem Knorpelwerk



Inv.Nr.190 (Gegenstück zu Inv.Nr.164)

Siehe auch Kommentar zu Inv.Nr.164

### **Martyrium des hl. Erasmus**

Oberitalienisch, nach 1700 (?)

Nach Nicolas Poussin (1594-1665), Stich von Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718)

Öl auf Kupferblech, 50,2 x 40,7 cm

Inv.Nr.154

### **Martyrium des hl. Erasmus**

Umkreis des Gabriel Meitinger ?, 1. Drittel 18. Jhd.

Nach Nicolas Poussin (1594-1665), Stich von Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718)

Öl auf Leinwand, 266 x 194 cm

Inv.Nr.155

Die beiden gemalten Erasmusmartyrien, von denen die stark beschädigte kleinformatige Version ein qualitätvolles Kabinettstück auf Kupfer darstellt, wiederholen ein großformatiges Gemälde (322 x 189 cm) des zeitlebens in Rom tätigen Franzosen Nicolas Poussin (Les Andelys 1594 – 1665 Rom), das sich heute in den Vatikanischen Museen befindet. Poussin erhielt den Auftrag zu diesem Altarblatt des Nordquerschiffaltars im Petersdom am 5. Februar 1628. Er bildete den ersten ehrenvollen Großauftrag und stellt zugleich Poussins erstes öffentliches Bild dar. Das »Martyrium des hl. Erasmus« für St. Peter war freilich ein Thema, das Poussin nur bedingt lag. In seiner bewegten Gedrängtheit und Betonung der Diagonalen ist es wohl das »barockste« seiner Werke. Das Gemälde befand sich bis vor 1763 an diesem Ort, wurde dann aber durch ein Mosaik ersetzt und in den Quirinalspalast transferiert. Poussins Gemälde befand sich zwischen 1797 und 1817 auch im Louvre in Paris, von wo aus es wieder zurück nach Rom - nun aber in die Vatikanischen Museen - gelangte. 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 Altarblatt beobachten können. Der hl. Erasmus, der aus Kleinasien stammen soll und den legendarischen Berichten zufolge Bischof von Antiochia in Syrien (heute Antakije) war, zählt neben Achatius, Ägidius, Barbara, Blasius, Christophorus, Cyriacus, Dionysius, Eustachius, Georg, Katharina, Margareta, Pantaleon und Vitus (Veit) zu der seit dem Mittelalter bekannten Gruppe der heiligen Vierzehn Nothelfer. Anlass zur Anrufung der Nothelfer, deren Passio oft nur legendarischer Natur ist (wie etwa jene des hl. Christophorus), boten entweder die oft nur vage überlieferten verwandten oder gleichartigen Berufe der Heiligen oder ihre Attribute, die oft völlig falsch gedeutet wurden. Dies wird am Beispiel des hl. Erasmus ersichtlich, dessen Legende, wie es Otto Wimmer in seinem bekannten Heiligenlexikon formuliert, „sehr vorsichtig“ aufzunehmen ist: So hat man etwa die Schiffswinde mit dem aufgewickelten Ankertau in den Händen dieses schon sehr früh als St. Elmo von den Seeleuten verehrten hl. Erasmus (auch Rasmus, Ermo) in den Binnenländern gehörig missverstanden und den Gläubigen erzählt, dass es sich dabei um sein „*Marterinstrument*“ handle. Man habe ihm nämlich, so die Legende, im Jahr 303 (oder um 305) in Gaeta nordwestlich von Neapel mit einer Winde die Eingeweide aus dem Leib gerissen. Diese Legende von den herausgerissenen Eingeweiden datiert ins 14. Jahrhundert und war in Gaeta geschmiedet worden, wo sich

auch sein Grab befand. Nicht minder legendär sind auch die Berichte, denen zufolge Erasmus in Pech gesotten worden sei und dass man ihm Nägel unter die Fingernägel getrieben habe. Sowohl in Poussins Original, als auch in den beiden Schlierbacher Kopien bildet das grausame Martyrium mit der Winde das zentrale narrative Moment: Erasmus liegt gefesselt mit dem Rücken über der Folterbank, während die Schergen mit Staunen (über das stoische Ertragen dieser Qualen) wie auch mit Präzision und Konzentration ihr blutiges Handwerk verrichten. Der heidnische Priester am linken Bildrand im weißen Gewande, der in der kleinen Schlierbacher Variante vom Original abweicht und hier in einem blauen Überwurf gegeben ist, verweist auf eine heidnische Statue, die hier ob der Nacktheit, des athletischen Typs wie auch der Keule und des Fells (?) wohl den Heraklestypus paraphrasiert. Als vermittelnder Stich könnte hier Giuseppe Maria Mitellis (1634-1718) Version fungiert haben, wenn gleich auch denkbar wäre, dass es sich bei der genannten kleinformatischen Version um eine direkte Studienkopie nach dem in den vatikanischen Sammlungen befindlichen Original handeln könnte, das sich großer Beliebtheit erfreute. So erwähnte bereits Anthony Blunt vor einigen Jahrzehnten vierzehn Kopien dieses Poussin-Sujets, darunter in der römischen Kirche St. Louis-des-Francais, im Budapester Szepmüveszeti Muzeum oder auch in der Mailänder Brera. Im Wiener Dorotheum wurde zum Beispiel 2003 ein Erasmus-Version als Werkstattarbeit Poussins angeboten, die eine spontane, vereinfachende Pinselführung wie die kleinformatische Schlierbacher Variante aufweist und ähnlich tenebros konzipiert ist. Der problematische Zustand der Schlierbacher Kupfertafel lässt aber nur bedingt ein Urteil zu, doch wären in diese Diskussion auch Carlone-Mitglieder einzubeziehen. Bei der großen, eher malhandwerklichen, plumperen Wiederholung dürften wir es mit einer lokalen Kraft zu tun haben, die sich zwar grundsätzlich an das Farbkonzept Poussins hielt, aber sowohl in der Wiedergabe des Stofflichen als auch bei der plastischen Körpermodellierung erhebliche künstlerische Defizite erkennen lässt. Hier wird man eher an einen Maler aus dem Umkreis des Stiftsmalers Gabriel Meitinger denken müssen.

Lit.: Kat. Dorotheum (11. Juni) 2003, S. 133 (Nr. 174) - Etlzstorfer/Katzinger 2003, S. 82ff. - Thuillier 1994, S. 69. - Kat. Paris 1994, S. 172ff. - Bautz I (1990), Spalte 1524. - Wimmer/Melzer 1988, S. 252. – Andresen 1863, S. 237

### HI. Franz von Assisi

Melchior Küsell (Augsburg 1626 – ebenda 1683, Stecher) nach Matthäus Küsel(I) (Augsburg 1629 – um 1681 ebenda, Zeichner), Kupferstich, 36,7 x 26,8 cm; sowohl im Stich links unten ("*Matheus Küsel fecit*") als auch am Blattrand rechts unten ("*Melchior Küsel excudet*"); Bildtitel "*S. FRANCISCUS*"

Inv.Nr.315

Dieses außerordentlich seltene Blatt Franziskus basiert auf einem Stich des Cornelis II. Galle (Antwerpen 1615 - ebenda 1678), der jedoch gegenüber Küsells Variante erheblich kleiner konzipiert wurde. Schon in Galles Version ist Franziskus ohne Stigmata als Einsiedler im Gebet gegeben, sein Blick ist auf das am Boden zur Verehrung an einer Felskuppe angelehnte Kreuzifix gerichtet, das neben der Bußgeißel und dem Buch hier zu seinen Hauptattributen zählt. Der Nimbus aus Galles Vorlage scheint hier in merkwürdige Zackenstrahlen umgewandelt, der markante Lichteinfall von rechts blieb ebenso unberücksichtigt. Die genannten Melchior und Matthäus Küsell (Küsel) sind Brüder, die gemeinsam in Frankfurt bei Matthäus Merian studierten. Melchior Küsell ehelichte Merians Tochter 1649 und kehrte spä-

ter nach Augsburg zurück. Melchior arbeitete in der Folge auch in Wien in München. Ihm wird auch die Mitarbeit an Merians Panoramen nachgesagt. Als eine von Melchior Küsell berühmtesten Arbeiten gilt die „*Iconographia*“, die 1671 in drei Bänden nach Wilhelm Baur Prototypen entstand.

Lit. Kat. Budapest 1993, S. 226. - Lechner 1988, S. 35 (Kat. Nr. 32) und S. 37 (Kat. Nr. 37) – Lechner 1987, Nr. 165 – Thieme-Becker 11, S. 73f.

### **Hl. Franz von Paula**

Mitte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 89 x 69 cm

Inv.Nr.156

Das auf Stichvorlagen (*Vera effigies*) des 17. Jahrhunderts aufbauende Gemälde mildert den grafisierenden Duktus solcher Vorlagen und referiert das Antlitz des um 1416 oder 1436 im kalabrischen Paola geborenen Heiligen deutlich malerischer. Hier wird weniger die Faszination am strengen Eremitenleben artikuliert, als die innere meditative Versenkung, des wegen seiner gewirkten Wunder und seiner Prophezeiungen schon zu Lebzeiten bewunderten Mönchs. Der beigefügte Stab und das Wort „*Charitas*“ in einer Wolkenlichtung rechts oben charakterisieren ihn eindeutig als Franz von Paul, den Gründer des Paulanerordens (Eremiten vom hl. Franz von Assisi oder auch Minimern -1474 wurde die Regel von Sixtus IV. gebilligt). Im Auftrag des Papstes stand er König Ludwig XI. von Frankreich beim Sterben bei. Der Heilige verblieb in Frankreich, wo er am 2. April 1507 in Plessis-lès-Tours auch verstarb. Er wurde bereits 1519 heilig gesprochen.

Lit.: Lechner 1988, S. 56f. – Wimmer/Melzer 1988, S. 291.

### **Hl. Franz von Xaver**

Pierre Landry (Stecher)

Kupferstich, 44 x 41 cm; links unten bezeichnet: „*P. Landry excudit cum privilegio Regis*“, rechts undeutlich: „*J Edelin??*“

Inv.Nr.166

Bei der Darstellung dieses bedeutenden Glaubensboten in Indien und Ostasien rangiert wie in so vielen barocken Darstellungen seine Rolle als Wundertäter ganz vorne: Von Franz Xaver, der am 7. April 1506 auf Schloss Xavier, dem heutigen Javier, bei Pamplona in Spanien zur Welt kam, wird berichtet, er hätte Totenerweckungen, Kinderheilungen, Heilungen von Blinden und Kranken erfolgreich durchgeführt. Der Kupferstecher Landry greift dieses Sujet auf, das etwa Peter Paul Rubens 1616/17 exemplarisch für die Antwerpener Jesuitenkirche entwickelte. Franz Xaver ist hier ebenfalls von zahlreichen Kranken und Hilfesuchenden umringt. Er selbst hält ein kleines Kruzifix in seiner linken Hand, während er mit seiner Rechten himmelwärts deutet. Die anfängliche Karriere dieses Spaniers hatte dabei keineswegs seinen späteren missionarischen Elan erahnen lassen: Don Francisco Javier de Jassu y Azpilcueta, wie er mit vollem Namen hieß, studierte ab 1525 in Paris, gab sich eitel und karrierebewusst. Die Begegnung mit Ignatius von Loyola im Jahr 1533 brachte dann während des Studiums seinem Leben eine radikale Wende. Er wurde nicht nur sein Anhänger, sondern

half ihm auch bei der Erstellung der Ordensregeln und gehörte so 1534 zu den Gründungs-  
vätern des neuen Jesuitenordens. Seine missionarische Karriere begann, als er als Gesand-  
ter von Papst Paul III. und des portugiesischen Königs 1541 über Moçambique nach Goa,  
einer portugiesischen Kolonie, geschickt wurde. Die anstrengende Reise dauerte 13 Monate;  
Franz Xaver revitalisierte das Christentum der portugiesischen Kolonialbeamten durch Unter-  
richt, Predigt, Beichte und missionierte unter den armen einheimischen Perlfischern. Im Jahr  
1544 taufte er in einem Monat zehntausend Makau-Fischer. Von seinem Stützpunkt in Goa  
aus missionierte er auch in Indien und bis hinauf nach China. Er starb am 3. Dezember 1552  
während einer Missionsreise nach China auf der Insel Sancian/Sanzao vor Kanton, weil ihm  
die Einreise ins Reich der Mitte verwehrt wurde. Nach der Überlieferung war er völlig allein  
und verzweifelt, weil ihm auch eine heimliche Einreise nicht gelang. Franz Xaver wurde  
schließlich 1619 selig und 1622 heilig gesprochen, im Jahr 1748 wurde er zudem zum  
Schutzpatron Indiens ernannt, 1904 zum Patron der Verbreitung des Glaubens und 1926  
zum Patron aller katholischen Missionen. Der Kupferstich, der hier einige dieser Facetten  
Franz Xavers referiert, dürfte von Landry auf der Basis flämischer oder französischer Vorla-  
gen entwickelt haben vgl. dazu Inv.Nr.139 (zur Problematik Pierre Landry).

Lit.: Lechner 1988, S. 68. – Wimmer/Melzer 1988, S. 293f.

### **Hl. Franz Xaver**

Gabriel Meitinger oder Umkreis, um 1740  
Öl auf Leinwand, 127 x 99 cm  
Inv.Nr.189 (Pendant zu Inv.Nr.194)

Das spätbarocke Gemälde zeigt den hl. Franz Xaver mit Lilienstengel, flammendem Herzen  
und Rosenkranz. Der ihm assistierende Engel, der direkt hinter ihm erscheint, verweist auf  
das brennende Herz.

### **Männlicher Heiliger (Hl. Gregor?)**

Öl auf Leinwand, 110 x 88 cm  
Inv.Nr.193 (Pendant zu 440)

Im Mittelpunkt der durch Farbverluste nur mehr bedingt lesbaren Komposition kniet eine  
männliche Gestalt, den Blick nach oben gewandt. Auch wenn sich aus der ikonographischen  
Gegenüberstellung mit Inv.Nr.440 wie auch mit zwei weiteren Kirchenlehrgemälden  
(Inv.Nr.169 und 163) eine Identifizierung mit dem fehlenden Kirchenlehrer Gregor anböte,  
fehlen dafür m. E. essentielle Attribute. Zur Identifizierungsproblematik siehe auch Inv.Nr.440

### **Hl. Kaiser Heinrich**

Um 1700?  
Öl auf Leinwand, 267 x 149 cm  
Inv.Nr.079 (Pendant zu Inv.Nr.080)

Die Identifizierung des Schlierbacher Gemäldepaares Kaiser Heinrich und Kunigunde  
(Inv.Nr.079 und 080) erwies sich ob des massiven Schadensbildes anfänglich als äußerst  
schwierig. Univ-Doz. Dr. Werner Telesko konnte dieses dargestellte Herrscherpaar jedoch  
recht glaubhaft mit dem Bambergischen Herrscherpaar in Verbindung bringen, indem er das

Attribut auf dem Kunigundenbild als eine jener Pflugscharen deutete, über die Kunigunde als Beweis ihrer Jungfräulichkeit im Zuge einer Feuerprobe unversehrt zu gehen hatte. Diese Episode stammt freilich aus der vor 1199 entstandenen legendarischen Vita eines unbekanntenen Autors. Der historische Umstand, dass man früher meinte, daß Schlierbach ursprünglich ein Bamberger Lehen darstellte und somit dieses Thema auch einen Teil der Schlierbacher Frühgeschichte repräsentiert, stützt jedenfalls den ikonographischen Entschlüsselungsversuch dieses Bildes, das sich in pathetischen Gesten zu verlieren scheint. Beide Heilige sind in antikischer Tracht gegeben, wobei das kräftige Kolorit vom Farbakkord Rot-Blau bestimmt wird, der sich vor allem im Harnisch und den Draperien entfacht. Neben Heinrich ist auf einem roten Kissen rechts im Bild eine barocke Bogenkrone als kaiserliches Attribut mit ins Gemälde aufgenommen. Die monumentalen Säulenstellungen im Hintergrund betonen die palasthafte Aura von Kaiser Heinrichs Auftritt, dem das Hündchen im Vordergrund links etwas vom Ernst zu nehmen vermag. Die Art der malerischen Realisation verbindet fabulierende Erzähllust mit volkstümlich geprägter Theatralik. Wenden wir uns kurz der historischen Dimension des Dargestellten zu: Kaiser Heinrich II. wurde am 6. Mai 973 in Hildesheim geboren, seine Erziehung erhielt er von Bischof Wolfgang von Regensburg und Abt Ramwold von Regensburg. Nach dem Tod seines Vaters Heinrich II. von Bayern (des Zänkers) konnte er 995 Herzog von Bayern werden, im Jahr 1002 folgte die Wahl und Krönung zum deutschen König, um hier das schwierige Erbe seines Vorgängers, Otto III., zu übernehmen. Weil er mit dem heidnischen Stamm der Liutizen (in Mecklenburg, Pommern und in der Mark) ein Bündnis schloss, trug ihm das kurzfristig die Kritik der Kirche ein, die ihm jedoch ihrerseits viel verdankte. Er baute das System der Reichskirche aus, zeigte sich aufgeschlossen gegenüber der von Gorze und St. Maxim in Trier ausgegangenen Reformen und versuchte zudem die oft sehr ungleichen Besitzverhältnisse von Kirchen und Klöstern auszugleichen. Im Jahr 1007 gründete er das Bistum Bamberg, schon 1004, als er in Rom auch die italienische Königskrone erhielt, war er für die Wiederherstellung des sächsischen Bistums Merseburg eingetreten. Durch Erbverträge und Verhandlungen vermochte er sich die Anwartschaft auf Burgund zu sichern. In Italien gelang ihm die Wiederherstellung der Autorität des Reiches. Am 13. Juli 1024 starb Kaiser Heinrich II. in der sächsischen Pfalz Grone bei Göttingen. Er wurde im Bamberger Dom bestattet. Kunigunde führte als Kaiserin die Reichsgeschäfte bis zur Wahl des neuen Königs Konrad II. weiter. Sie bewahrte die Reichsinsignien, stellte Urkunden aus und organisierte zusammen mit ihren Brüdern die Königswahl. Doch Kunigundes Versuche, ihre bayerischen Besitzungen selbst zu verwalten, scheiterten am neuen König. 1025 trat Kunigunde in das Kloster Kaufungen ein. Hier starb sie am 3. März 1033. Im 12. Jahrhundert wurden Heinrich und Kunigunde heilig gesprochen. Sie werden seitdem als einziges heiliges Herrscherpaar verehrt.

Lit.: Wimmer/ Melzer 1988, S. 351f. und 499. - Zeller 1920, S. 22

### **HI. Hieronymus**

Gabriel Meitinger oder Umkreis?, 2. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 99,5 x 77,2 cm

Inv.Nr.169 (Pendant zu Inv.Nr.163)

### **HI. Hieronymus (Brustbild)**

1. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 94 x 74 cm

Inv.Nr.168

Auffallend ist an diesem Gemälde die Diskrepanz zwischen gelungener Körpermodellierung und deutlich weniger durchmodelliertem Kopf. Das auf die Schädelkalotte fallende Licht vermag dieses Qualitätsgefälle nicht vergessen machen. Möglicherweise diente hier eine flämische Vorlage als Anregung.

### **HI. Hieronymus, nach rechts gewendet**

Umkreis des Kremser-Schmidt, wohl noch letztes Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 36 x 49,5 cm

Inv.Nr.170

Diese kabinetstückhafte Version rückt den ins Gebet vertieften hl. Hieronymus in eine tenebrose Landschaft. Vor dieser dunklen Landschaftsfolie sitzt der Heilige nach vorne über einem am Boden angelehnten offenen Buch. Der am Baumstamm abgelegte Kardinalshut lässt auf eine originelle Kraft denken, die zwar noch spätbarocken Kunstwollen verhaftet ist, möglicherweise jedoch bereits ins 19. Jhdt. hineinragt.

### **HI. Hieronymus, nach links gewendet**

Ende 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 66,5 x 49 cm

Inv.Nr.305

### **HI. Joachim**

Umkreis Bartolomeo Altomonte, Mitte 18. Jhdt.

Tondo - Öl auf Leinwand, 72 x 91 cm

Inv.Nr.172 (Pendant zu Inv.Nr.171)

### **HI. Johannes der Täufer (Dreiviertelansicht)**

Tirol?, 2. Drittel 18. Jhdt.?

Öl auf Leinwand, 133,5 x 92,5 cm

Inv.Nr.304 (Pendant zu Inv.Nr.160 und Vorlage für Inv.Nr.186)

Das Gemälde prägt ein caravaggeskes Hell-Dunkel, wobei dieser Tenebrismus neapolitanisch-spanischer Prägung auch den Heiligen selbst ins „Zwielicht“ rückt: Das in Dreiviertelansicht gegebene Antlitz von Johannes dem Täufer ist zur Hälfte abgeschattiert, und verstärkt so den Eindruck einer mystischen Grundstimmung, aus der diese Heiligenfigur herauszutreten scheint. Der Typus des jugendhaften Heiligen erinnert einmal mehr an Caravaggios Modelle. Der Kreuzstab mit Spruchband "ECCE AGNUS DEI" wie auch links unten das Lamm charakterisieren ihn ausreichend als jenen Heiligen, der als Vorreiter Christi ein halbes Jahr vor Christus zur Welt kam, sich in die Wüste (Lk 1, 80) zurückzog und schließlich von König Herodes Antipas gefangen genommen und auf Wunsch seiner Tochter Salome enthauptet wurde. Das grell angeleuchtete fahle Inkarnat scheint diesen blutigen Verlauf schon zu antizipieren. Seine unmittelbar anschließende Verehrung als Heiliger gründet auch auf Mt. 11,11: „*Unter den von der Frau Geborenen ist kein Größerer aufgestanden als Johannes der Täufer*“. Den Künstler dieses Gemäldes haben wir vielleicht in Tirol bzw. aus dem Umkreis

von Johann Carl Resfeld zu suchen, der sich in seinem malerischen Werk einem ähnlich markanten Tenebrismus verschrieb.

### **HI. Johannes der Täufer vor barocker Ideallandschaft**

Tirol?, 2. Drittel 18. Jhdt.?

Öl auf Leinwand, 173,5 x 96,5 cm

Inv.Nr.186 (Pendant zu Inv.Nr.187 und erweiterte Version von Inv.Nr.304)

Dieses Gemälde nimmt offensichtlich das Johannesgemälde Inv.Nr.304 als Ausgangspunkt für eine breitformatige Version, wobei die ursprünglich nur angedeutete landschaftliche Komponente pittoresk ausgeweitet und zum bildbestimmenden Faktor erhoben wird. Die Diktion von flüssig hingemalter Landschaft und markant modelliertem männlichen Akt lässt hier auf eine Kraft schließen, die in beiden Fächern gleichermaßen zu Hause war und solche dekorative Erweiterungen mit Bravour zu lösen verstand. Auch die beiden Sebastianbilder der Schlierbacher Kunstsammlungen (Inv.Nr.160 und 187) entstanden nach dem gleichen Prinzip der landschaftlich-dekorativen Ausweitung.

### **Schreibender Heiliger (HI. Johannes Evangelist?)**

1. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 98 x 76,5 cm

Inv.Nr.188

Der in einen roten Mantel gehüllte junge Mann mit dem etwas verschoben wirkenden Gesichtsproportionen ist hier bei der Niederschrift eines Manuskripts dargestellt, wobei das Geschriebene eher den Charakter eines Phantasie-Hebräisch aufweist. Besonders augenfällig ist jedoch ein anderes Detail: Der Mann führt mit seiner linken Hand die Feder zu Papier, was vielleicht aus der seitenverkehrten Umsetzung einer Stichvorlage herrühren dürfte. Die Identifizierung mit dem Evangelisten Johannes ist zugegebenermaßen als fraglich zu bezeichnen. Vielleicht haben wir es hier auch lediglich mit einem Philosophen-Genre ohne religiöse Konnotationen zu tun.

### **HI. Johannes von Nepomuk als Märtyrer**

Gabriel Meittinger oder Umkreis?, 2. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 103,5 x 129,5 cm

Inv.Nr.194 (Pendant zu Inv.Nr.189)

Darstellungen des um 1350 in Pomuk bei Pilsen geborenen und 1729 heilig gesprochenen Johannes aus Pomuk („tschech.: „*ne Pomuk*“) fehlen in keiner geistlichen Bildersammlung des Barock – so auch nicht im Stift Schlierbach, wo er in drei Gemälden präsent ist, die unterschiedliche Momente aus seiner Heiligenikonographie aufweisen: Neben seiner Rolle als Märtyrer mit Palme und Fackel (?) wird auch seiner Aufbahrung wie auch seiner Glorifizierung gedacht. Der historische Johannes von Pomuk studierte Theologie in Prag und kanonisches Recht in Padua. Ab 1372 fungierte er als Notar in der erzbischöflichen Gerichtskanzlei in Prag und später als Domherr und Generalvikar des Erzbischofs in Prag. Es war vor allem sein besonders energisches Auftreten für die Kirchenrechte sowie seine Predigten, die ihn rasch beim Volk bekannt machten und zugleich den Argwohn des böhmischen Königs erregten. Im Jahr 1380 wurde er zum Priester geweiht und Pfarrer an der Galluskirche

in Prag, wo er sich vor allem um deutschstämmige Kaufleute bemühte. Ab 1389 bekleidete er das Amt des Generalvikars der Diözese Prag und beschwor dabei immer öfter Auseinandersetzungen mit Wenzel IV. herauf. Überlieferung zufolge wählte die Königin Johannes zu ihrem Beichtvater, worauf Wenzel nun Johannes zwang, das Beichtgeheimnis zu brechen. Johannes von Nepomuk weigerte sich und wurde deshalb gemeinsam mit anderen kirchlichen Beamten mit Fackeln gefoltert. Dazu zeigt der zeitgenössische Bericht des Prager Erzbischofs Johannes von Jenstein an Papst Bonifaz IX.(1393): „...*Der König (Wenzel) hielt in seiner Hand eine große Fackel, und mit ihr brannte er die Lenden der Vikare und Offiziale und zerfleischte sie so auf erbärmliche Weise; auch andere Stellen ihrer Körper brannte er bis zum Bewusstseinsverlust des Vikars Johannes und des Offizials.*“ Johannes von Nepomuk wurde daraufhin in die Moldau geworfen, wo er in den Fluten am 30. März 1393 ums Leben kam. Danach erscheinen eine Reihe von Wunderberichten: Daraufhin habe man durch ein Wunder den Leichnam im Wasser wieder gefunden, - nach der einen Version trocknete die Moldau aus, nach einer anderen Version hatte die Königin eine Erscheinung von fünf Sternen (für die fünf lateinischen Buchstaben TACUI = ich habe geschwiegen), die den Fundort preisgaben. So konnte der Tote geborgen und beigesetzt werden. Johannes' Leichnam wurde im Veitsdom in Prag bestattet und schon bald als Märtyrer verehrt. Die Erhebung zum Heiligen wurde im Böhmen des 17. Jahrhunderts vorbereitet: Sein Denkmal auf der Prager Karlsbrücke, das 1683 errichtet wurde, machte ihn in der Folge zu einem der wichtigsten Brückenheligen. Im Zuge der Vorbereitungen zur Heiligsprechung fand man 1719 bei der Öffnung des Grabes Gebeine und Zunge unversehrt. Mit der Seligsprechung am 31. Mai 1721 bzw. mit der Heiligsprechung am 19. März 1729 fanden die Bemühungen, ihn zur Ehre der Altäre zu erheben, auch ihren offiziellen Abschluss. Das vorliegende Gemälde, das wohl als Altarblatt bzw. Pendant zum Franz Xaver-Altarblatt (Inv.Nr.189) entstand, stellt den Heiligen sowohl als Lehrer (mit den zahlreichen Büchern als Attribut) als auch als Märtyrer (mit der Märtyrerpalmes in seiner rechten Hand und der Fackel in seiner Linken) vor. Während seine Märtyrerrolle bereits erwähnt wurde, sei auf Johannes von Nepomuk als Lehrer näher eingegangen: Nachdem Johannes die Lateinschule in Saaz und die Universität in Prag besucht hatte, wurde er dort Lehrer der Theologie und des kanonischen Rechts, weshalb er eben auch oft das Buch als Attribut neben sich hat. Dieser Aspekt wird vor allem in zyklischen Darstellungen der Heiligenvita berücksichtigt. Der Malduktus weist gewisse Affinitäten zu Gabriel Meitingers – zugegebenermaßen nur wenig homogenen – Stil auf, weshalb wir ihm oder dessen nächsten Umkreis dieses Bild zuweisen wollen. Evident ist jedoch auch eine gewisse expressive Übersteuerung, die etwa auch an Wolfgang Andreas Heindls Stil erinnert und auch teilweise Verhässlichungstendenzen aufweist.

Lit.: Etlzstorfer 1997, S. 130f. - Kat. Salzburg 1979, S. 6. - Kat. Wien 1971, S. 52f.

### **Aufbahrung des Hl. Johannes von Nepomuk**

Oberösterreich (nach JohannFranz Greipel), nach 1784

Öl auf Leinwand, 180 x 97 cm

Inv.Nr.174

Dieses breitformatige Gemälde mit dem reich geschnitzten vergoldeten Rokokorahmen zeigt den aufgebahrten Leichnam des toten Märtyrers, der nach seiner Bergung aus der Moldau in der Cyriakenklosterkirche Zum Größeren Heiligen Kreuz in Prag zur Verehrung ausgestellt war. Als Vorbild für dieses Schlierbacher Bild dürfte das von Johann Franz Greipel 1784 ge-



malte Monumentalgemälde des aufgebahrten Heiligen (200 x 300 cm) in der Wiener Augustinerkirche fungiert haben. Dieses Motiv fand schließlich über Kupferstiche etwa aus der Hand von Johann Adam Schmutzer dem Jüngeren weitere Verbreitung, wobei auch auf diesen stets der Hinweis auf das Wiener Vorbild geliefert wird (*"EFFIGIES S. IOANNIS NEPOMUCENI IN ECCLESIA AULICO= CAESAREA EREM: DISC: S. P. AUGUST. VIENNAE"*.)

Lit.: Kat. Wien 1971, S. 153f. und S. 175f.

### **HI. Johannes von Nepomuk in der Glorie**

2. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 55 x 73

Inv.Nr.173

Ähnlich wie bei vielen anderen Heiligen hat auch für Johannes von Nepomuk ein Darstellungstypus weite Verbreitung gefunden, der ihn in der himmlischen Glorie zeigt, wobei er auf Wolken kniet und von Engeln begleitet himmelwärts schwebt. Als Vorbild für diesen Typus dienen im Barock Darstellungen der Himmelfahrt Mariens, die auch auf viele andere Heilige übertragen wurden. Auch das hier zu besprechende Gemälde, das im aufgehellten Kolorit und der Modellierung bereits ins ausgehende 18. Jhdt. weist, präsentiert den Heiligen in der Glorie, umgeben von assistierenden Engeln. Johannes von Nepomuk kniet auf einem Wolkenpodest und wird so gleichsam dem irdischen Bereich entzogen, der im Hintergrund durch die rote Draperie und die eingeblendeten Architekturteile zitiert wird. Die beiden ganzfigurigen Engel im Vordergrund halten jeweils zwei charakteristische Attribute des Heiligen in ihren Händen: Kruzifix, Palme, Sternenkranz und Birett. Das Kruzifix erinnert an die Todesangst, der er ausgeliefert war, nachdem ihm der böhmische König wegen des nicht verratenen Beichtgeheimnisses den Tod androhte. Erst durch sein Gebet zum gekreuzigten Heiland empfing Johannes von Nepomuk Trost und Stärkung in seiner Todesnot. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts zeigen ihn daher unzählige Darstellungen mit dem Kruzifix und reihen ihn so auch ein in die Gruppe prominenter Kreuzverehrer wie Bernhard von Clairvaux oder Karl Borromäus. Die Palme als Märtyrerpalme charakterisiert den Heiligen als Blutzeugen, der Sternenkranz verweist auf seine marianische Frömmigkeit und das Birett auf sein unbeirrtes Priestertum.

Lit. Kat. Wien 1971, S. 55f.

### **Thesenblatt: Karl Borromäus als Kreuzverehrer**

Augsburgisch, vielleicht Johann Daniel Herz, 1737

Kolorierter Kupferstich (Thesenblatt), 107,5 x 66 cm

Thesenblatt für P. Berthold Vogl/ Konventuale des Stiftes Kremsmünster mit ausführlicher

Legende: *„THESES EX UNIVERSA PHILOSOPHIA Quas sub gloriosissimis auspicijs DEIPARAE SINE LABE CONCEPTAE in Ara DIVI CAROLI BORROMAEI,... Universitatis Salisburgensis Patroni potentissimi....P. Bertholdo Vogl, Benedictino Cremifanensi, AA, LL: et Philosophiae Doctore...Mathias Ioan. Nepomuc, Ioly Salisburgensis AA. LL et Philosophice Baccalaureus...26. August MDCCXXXVII“*

Inv.Nr.175

Der hl. Karl Borromäus (Carlo Borromeo) ist nicht nur nach dem hl. Ambrosius der zweite große Bischof von Mailand, sondern eine der bedeutendsten Gestalten der Gegenreformation. Geboren wurde er 1538 als Sohn des Grafen Gilberto Borromeo und der Patrizierin Margherita Medici auf der Burg Arona am Lago Maggiore. Nach Abschluss seines Studiums der Rechtswissenschaften in Pavia wurde er zum Sekretär seines Onkels, des Papstes Pius IV. Medici, bestellt. Im Jahr 1560 wurde er Kardinaldiakon und Administrator des Erzbistums Mailand, 1563 folgte seine Priester- und Bischofsweihe. Als ein Mann der unermüdlichen Arbeit und des Gebets war der Abschluss des Konzils von Trient zum guten Teil auch sein Verdienst. Von 1566 an ging er daran, in seiner Diözese die Konzilsbeschlüsse durchzuführen. Durch Synoden, Visitationen und Gründung von Seminaren reformierte er den Klerus und die Seelsorge; er stellte Missbräuche ab, sorgte für die Armen und Kranken, besonders im Pestjahr 1576. Im Oktober 1584 hielt er in Monte Varallo seine jährlichen Einkehrtage. Als er nach Mailand zurückkehrte, stellten die Ärzte fest, dass seine Kräfte völlig verbraucht waren. Er starb mit 46 Jahren am 3. November 1584 und wurde in der Krypta des Mailänder Domes beigesetzt. Die Heiligsprechung erfolgte im Jahre 1610. Da Karl Borromäus auch Patron der Salzburger Universität ist, erklärt sich auf diesem Thesenblatt der Zusammenhang zwischen der Darstellung und dem in Salzburg studierenden Kremsmünster Konventualen P. Berthold Vogl. Der Heilige im Kardinalspurpur verweist auf diesem Stich auf das monumentale Standkreuz, umgeben von Engeln. Das Interesse des Druckgrafikers galt jedoch offensichtlich im gleichen Maße auch der Referierung spätbarocker Wohnkultur, wodurch diese Heiligendarstellung auch einen deutlich profanen Charakter erhält.

### **Enthauptung der Hl. Katharina von Alexandrien**

Nachahmer des Martin Johann Schmidt

Öl auf Leinwand, 132 x 93 cm

Inv.Nr.162

Der vielleicht produktivste, sicherlich aber volkstümlichste spätbarocke Maler Österreichs, Martin Johann Schmidt (1718-1801), ist in den Schlierbacher Sammlungen lediglich durch eine kleinere und deutlich schwächere Fassung (wohl Kopie, Inv.Nr.162) seines 1767 entstandenen Altarblattes für die ehemalige Stiftskirche Dürnstein vertreten. Der Kopiencharakter wird vor allem in der härteren Lichtführung bzw. gröberen Figurenmodellierung ersichtlich. Martin Johann Schmidt, Sohn des Bildhauers Johannes Schmidt, verbrachte die meiste Zeit seines Lebens in Stein, wo er hauptsächlich an den Kirchen und Klöstern der Umgebung arbeitete und sich dabei stets auf seine künstlerischen Vorbilder wie Rembrandt, Jakob van Schuppen oder die großen Freskanten Paul Troger und Daniel Gran berief. Da Martin Johann Schmidt von Stein aus vor allem die Benediktiner (etwa im benachbarten Göttweig), die Augustiner-Chorherren (im benachbarten Dürnstein) sowie die auch in Krems-Stein vertretenen Orden der Dominikaner, Jesuiten bzw. Piaristen und Minoriten vorrangig belieferte, ergaben sich auch kontinuierlich Kontakte zu anderen Stiften dieser genannten Ordensgemeinschaften. Somit könnte das Fehlen von Zisterziensern in nächster Nähe zu seinem Schaffensort in Stein als einer der Gründe gesehen werden, weshalb wir in deren Klöstern Kremser-Schmidt nur vereinzelt und vor allem im kleinformatigen Aufgaben begegnen.

Lit.: Etlzstorfer/Linz 2000, S. 25f. - Feuchtmüller 1989, S. 277 (WV 262).

## HI. Kunigunde

Öl auf Leinwand, 257 x 149

Inv.Nr.080 (Pendant zu Inv.Nr.079)

Trotz des hohen Beschädigungsgrades lässt sich diese Darstellung der Prinzessin, die hier über Feuer geht, mit der hl. Kunigunde identifizieren, womit das Pendant (Inv.Nr.079) erst als Bildnis von Kaiser Heinrich II. zu entschlüsseln gelang (freundl. Hinweis von Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien und Österreichische Akademie der Wissenschaften). Einen wesentlichen Anteil an Kaiser Heinrichs II. politischen Erfolgen hatte seine Frau Kunigunde. Sie wurde um 980 als sechstes Kind des Grafenpaares Siegfried I. von Lützelburg (Luxemburg) und der Hadwig, Tochter des Markgrafen Berthold von Schweinfurt geboren. Erst seit ihrer um 1000 stattgefundenen Heirat mit Herzog Heinrich III. v. Bayern, der nach dem Tode Ottos III. 1002 zum deutschen König (Heinrich II.) gewählt wurde, ist sie historisch fassbar. Ihre vom Mainzer Erzbischof vollzogene Krönung zur Königin erfolgte am 10. August 1002 im Dom zu Paderborn. Unter der gesamten Regierungszeit Heinrichs II. nahm sie an seinen Regierungsgeschäften Anteil und so erscheint sie in den meisten der ihren Namen enthaltenden Urkunden Kaiser Heinrichs II. als Fürsprecherin für Kirchen und Klöster, intervenierte aber auch für Einzelpersonen. Und so erfuhr ihre hervorgehobene Stellung als Mitregentin, von der schon in zeitgenössischen Chroniken berichtet wird, in der gemeinsamen Kaiserkrönung des Herrscherpaares durch Papst Benedikt VIII. am 14. Februar 1014 in Rom eine offizielle Bestätigung. Nichtsdestotrotz galt ihr besonderes Interesse und Engagement zeitlebens der Förderung und Unterstützung kirchlicher Belange, denen gegenüber sie aber die diesbezüglichen Reformbestrebungen ihres Gatten nachhaltig vertrat. Mit dem großzügigen Verzicht auf das zu ihrer Morgengabe gehörende Bamberg trug Kunigunde erheblich zur Dotierung des 1007 gegründeten Bistums Bamberg bei, dem sie in der Folge weitere reiche Schenkungen zukommen ließ. Aus dem ihr von Heinrich II. 1008 als Ersatz für Bamberg übereigneten Königsgut Kassel stiftete sie nach Genesung von einer schweren Krankheit 1017/18 das Benediktinerinnenkloster zum Heiligen Kreuz in Kaufungen und erhob dort 1019 ihre Nichte Jutta zur ersten Äbtissin. Nach dem Tod des Kaisers am 13. Juli 1024 in Grona bei Göttingen übernahm sie die Regentschaft, um sich dann nach der Wahl des neuen Königs Konrad II. im September 1024 aus den Regierungsgeschäften zurückzuziehen. Genau am ersten Jahrestag des Todes ihres Gatten, am 13. Juli 1025, trat Kunigunde schließlich als einfache Nonne in das Kloster in Kaufungen ein, in dem sie bis zu ihrem Lebensende in nicht privilegierter, dienender Funktion verblieb. Ihr Verzicht auf äußere Würden und ihr zustehende angemessene, ehrenvolle Behandlung charakterisiert sie als eine ungewöhnliche Persönlichkeit von starker geistlich-religiöser Prägung. Kunigunde starb am 3. März 1033 oder 1039 im Kloster Kaufungen bei Kassel. Beigesetzt wurde sie im Bamberger Dom. Doch erst nach der Heiligsprechung Heinrichs II. im Jahre 1146 begann sich ein Kult für Kunigunde eigenständig zu entwickeln, der letztlich in ihrer Heiligsprechung am 29. März 1200 durch Papst Innozenz III. münden sollte (feierliche Translation ihrer Gebeine am 9. September 1201). Erst in dem 1513 von Tilman Riemenschneider geschaffenen, mit Reliefszenen aus den Heiligenlegenden von Heinrich und Kunigunde geschmückten marmornen Hochgrab im Bamberger Dom fanden die vorher getrennt bestatteten Leichname des Herrscherpaares eine gemeinsame Grablege. Zu den Attributen der hl. Kunigunde zählen neben den kaiserlichen Insignien und einem Kirchenmodell (als Mitstifterin des Bamberger Domes) auch glühende Pflugscharen. Sie verweisen auf ein angebliches Gottesurteil, bei dem Kunigunde zum Beweis ihrer unversehrten Jungfräulichkeit über 12

glühende Pflugscharen gehen musste. Im Schlierbacher Kunigundenbild wird diese Feuerprobe dargestellt: Kunigunde hebt ihren Rock etwas hoch und geht ohne sichtbaren Ausdruck des Schmerzes unbeschadet über die glühende Pflugschar, während ein nach vorne gebückter Gehilfe im Vordergrund links die Feuersglut neu anzufachen sucht. Kaiserliches Gefolge umsteht höchst erstaunt die jugendliche Heilige, die hier mit einem Krönchen erscheint. Der solcherart beschämte Gatte, der an der Unschuld Kunigunde zweifelte, wird direkt hinter der frontal gegebenen Heiligen sichtbar. Der Hund auf dem Bildnis des Kaisers Heinrich II. könnte daher auch als ein Hinweis auf die ungebrochene Treue seiner Gattin Kunigunde gemeint sein, auf die er gleichsam belehrend wie etwas beschämt hinweist. Die Gestalt Kaiser Heinrichs II. spielt zudem direkt in die Schlierbacher Frühgeschichte hinein, wodurch sich auch die Wahl auf diese beiden - vor allem im Bamberger Raum - häufig vertretenen Heiligen erklärt: Nach Holter war Schlierbach selbst allerdings nie bambergisch, sondern salzburgisch. Die Urkunde Kaiser Heinrichs II. 1006 mit der Abtretung an Salzburg („*quoddam nostri iuris predium Slierpach dictum...in pago vero Oulipestale*“) hätte nur den früheren Zustand wiederhergestellt. Mit dem Machtzuwachs Bambergs im Pyhrngebiet schwand jedoch allmählich der Salzburger Einfluss in dieser Region, Bamberg sicherte sich seit dem späten 13. oder seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts schließlich das Landgericht, das seinen Sitz in Schlierbach hatte. Bischof Leopold von Bamberg verlehnte 1353 - also zwei Jahre vor der Gründung des Zisterzienserinnenstiftes Schlierbach - das Gericht und die Lehen in diesem Landgericht. (Siehe dazu auch den Kommentar bei Inv.Nr.079)

Lit.: Keplinger 1998, S. 6f. - Bautz IV (1992), Spalte 817ff. - Wimmer/Melzer 1988, S. 351ff. u. 499. - Roth 1987, S. 5ff. - Guth 1986 - Hamer 1985 - Neundorfer 1984, S. 14ff. - Bezenberger 1982 - Albrecht 1978 - Reinhard 1970, S. 233ff. - Beck 1961 - Klauser 1957 - Mikolitzky 1949 - Morper 1949, S. 29ff. - Steinen 1924 - Zeller 1920, S. 22f. - Stettfelder 1511

### **Evangelist Lukas**

Matthäus Gundelach (um 1566 Hessen/Großalmerode - 1653 Augsburg, Zeichner), Lucas Kilian (Augsburg 1579 - ebenda 1637, Stecher)  
Kupferstich, 27 x 20 cm (Blattgröße); signiert links: "*M. Gundelach Delineat*") und rechts: "*Lucas Kilian Sculp.*"; Bildtitel am unteren Blattrand: "*S. LVCAS*", Pendant zu Inv.Nr.183 und 184)  
Inv.Nr.177

Matthäus Gundelach (Gondelach, Gondolach) wurde laut älterer Literatur um 1566 in Hessen geboren, wobei man Kassel (Cassel?) als Geburtsort annahm. Der Geburtsort von Matthäus Gundelach war in der Vergangenheit lange umstritten. Seine künstlerische Ausbildung am Hofe des Landgrafen in Kassel und die früheste, erhaltene Zeichnung mit der Signatur "*Mattheus gundelach vonn Cassell gesch(ehen) in Prag 25 nouember. Anno.93*" ließ auch Carl Knetsch, den früheren Leiter des Staatsarchives Marburg, schon 1915 vermuten: "*...er wird aber ein Niederhesse aus der Gegend von Kassel gewesen sein, wohl aus Großalmerode, dem Stammorte der meisten Familien des Namens Gundelach in Hessen...*" Da Kirchenbücher aus der Zeit von 1566 nicht existieren, fehlen zum Nachweis des Geburtsortes urkundliche Hinweise. Aufgrund von weiteren familien- und heimatgeschichtlichen Indizien ist jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass es sich bei dem Maler Matthäus Gundelach um den in Großalmerode geborenen Sohn des Glaserer-Zunftmeisters Frantz Gundelach, gen. der jüngere Becker, (vor 1546 - um 1628) und Margaretha geb. Lippert

handelt. Gundelach muss schon vor 1605 nach Prag gekommen sein, wurde jedoch erst 1609 Kammermaler Kaiser Rudolfs II. und damit Nachfolger des Josef Heinz, dessen Witwe er auch heiratete. Unter dem weniger kunstsinnigen Nachfolger Rudolfs, seinem Bruder Kaiser Mathias, siedelte Gundelach um 1615 nach Augsburg über, wo er 1617 in die Malerzunft aufgenommen wurde. Die wenigen sicheren Bilder der Prager Zeit in Wien lassen deutlich den Einfluss der rudolfischen Hofkünstler Hans von Aachen und Spranger erkennen, zu deren Gefolgschaft Gundelach zu rechnen ist. In Augsburg malte er für das neue Rathaus einige historische Darstellungen in der Art der Tenebrosi. Auch soll er an der Ausschmückung der Barfüßer- und der protestantischen Heiligkreuzkirche beteiligt gewesen sein. Dass beide Künstler, sowohl Zeichner, als auch Stecher Augsburg zu ihrem Schaffensmittelpunkt wählten, betont einmal mehr die besondere Rolle Augsburgs als künstlerischer Umschlagplatz: Augsburg hatte als Handels- und Produktionszentrum von Luxuswaren vom 15. bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert - in Verbindung mit dem Status als freie Reichsstadt - Standortvorteile, über die in Nordeuropa sonst nur wenige andere Metropolen wie Antwerpen, Frankfurt oder Nürnberg verfügten. Augsburg war in der genannten Epoche immer auch Kommunikationszentrum, was sich in der bedeutenden Rolle sowohl der örtlichen Typografie als auch des Bildrucks erweist, lieferten doch die meisten Holz- und Kupferstecher auch Illustrationen für gebundene Werke. Laut Anette Michels (in: Paas 2001, op. cit.) bereitete der Protestant Kilian, der vor allem katholische Aufträge erhielt, nicht nur eigene Inventionen für die Umsetzung als Kupferstich vor, sondern verwertete auch entsprechende Zeichnungen anderer Künstler wie etwa von Matthäus Gundelach, die ausdrücklich für den Druck geschaffen wurden. Kilians Wirken fällt freilich in eine Periode, die bereits deutlich von der im Verlauf des 17. Jahrhunderts zunehmenden Bereitschaft der Augsburger zum Plagiat und einem insgesamt abnehmenden Qualitätsbewusstsein geprägt wurde.

Lit.: Paas 2001. - Bender 1981. - Thieme-Becker XV (1922), S. 339f. –

### **HI. Maria Magdalena (ganzfigurig)**

Nach flämischen Vorbild, erste Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 123 x 83 cm

Inv.Nr.179

Maria Magdalena ist ganzfigurig an einem Tisch sitzend dargestellt, in ihrer rechten Hand hält sie einen Totenschädel, während sie mit der Linken eine Humiliationsgeste markiert, der sie mit ihrem büßend-reuigen Blick noch Nachdruck verleiht. Am Tisch liegt ein aufgeschlagenes Buch, in das auch ihr Blick fällt. Die grobe malhandwerkliche Ausführung trotz Verwendung einer wohl flämischen Vorlage aus dem Rubens-Kreis verweist wahrscheinlich auf eine lokale Kraft.

### **HI. Maria Magdalena (im Profil, halbfigurig)**

1. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 94 x 74 cm

Inv.Nr.180

Maria Magdalena, die ihren Beinamen wohl nach ihrem Heimatort erhielt, schloss sich Jesus als Jüngerin an, nachdem er sie von Besessenheit befreit hatte (Lukasevangelium 8,2). Sie

sorgte in der Folge - wie andere Frauen auch - für Jesu Lebensunterhalt (Lukasevangelium 8,3) und zog mit Jesus und den Jüngern nach Jerusalem; zusammen mit zwei anderen Frauen. Sie flüchtete aber nicht wie die anderen Jünger bei der Passion Jesu, sondern ist auch bei der Kreuzigung und dem Sterben Jesu bezeugt (Matthäusevangelium 27, 55-56). Sie verharrte nach der Grablegung durch Joseph von Arimathäa weinend am Grab (Matthäusevangelium 27, 61; Johannesevangelium 20, 11) und ging dann am Morgen nach dem Sabbat zusammen mit zwei anderen Frauen zum Grab, um den Leichnam Jesu einzubalsamieren. So wurde Maria Magdalena die erste Zeugin des leeren Grabes und der Botschaft des Engels: "*Erschreckt nicht! Er ist nicht hier, er ist auferweckt worden.*" (Markusevangelium 16, 6) und erhielt den Auftrag, dies auch den sich versteckt haltenden Jüngern zu berichten (Markusevangelium 16, 7). Das Johannesevangelium schildert, dass Maria Magdalena am Ostermorgen allein war, als sie dem Auferstandenen begegnete (20, 15-17): Die traurig am Grab Weinende sah einen Mann, vermeintlich den Gärtner. Erst nachdem er sie beim Namen nannte, erkannte sie dann Jesus als Lebenden, durfte ihn aber nicht anfassen: "*Berühre mich nicht*" - "*noli me tangere*". Über ihr weiteres Schicksal fehlen hingegen biblische oder andere zuverlässige Berichte. Wohl um 160 entstand das ihr zugeschriebene "Evangelium der Maria" mit Dialogen zwischen dem Auferstandenen und seinen Jüngerinnen und Jüngern mit Gedanken aus der Gnosis. Die spätere Gleichsetzung von Maria Magdalena mit jener in der Bibel noch namenlosen Sünderin, die Jesus die Füße salbte (Lukasevangelium 7, 37-38) und mit Maria von Bethanien wurde von Ephraim den Syrer im Jahr 373 vollzogen. Obwohl Origenes diese Figuren wieder trennte, hat Papst Gregor der Große diese Gleichsetzung in seinen Auslegungen wieder bestätigt und ging von da in die Legenden und Vorstellungen ein. Aus heutiger Sicht wird die Gleichsetzung von Maria Magdalena mit Maria von Bethanien vor allem mit dem Hinweis auf die doch deutlich unterschiedlichen Charaktere abgelehnt.

Lit.: Wimmer/Melzer 1988, S. 553

### **HI. Maria Magdalena als Büsserin in der Wildnis**

2. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 36 x 50 cm

Inv.Nr.181

### **HI. Maria Magdalena in Ägypten**

Gabriel Meittinger oder Umkreis, 2. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 128 x 100 cm; mit Bildunterschrift: „*Die grosse Biesseren S: Maria in Egipten*“

Inv.Nr.182

Das Bildmotiv der vor einer Höhle büßenden Sünderin berührt die legendarische Vita der Heiligen, die für die Bildtradition seit dem Mittelalter an Bedeutung gewann. Der Legende nach ist Maria Magdalena bzw. Maria von Bethanien mit ihren zwei Geschwistern Lazarus und Martha sowie Maximin, dem späteren Bischof von Aix, und Cedonius von christenfeindlichen Juden in einem Schiff ohne Steuer und Segel gesetzt, dem Meer überantwortet und Wind und Wogen preisgegeben worden. Das Schiff erreichte Marseille; die Geretteten warteten an der Landestelle auf Einlass, den Maria Magdalena erbat, indem sie dem schlafenden Königspaar im Traum erschien. Sie soll dann einige Jahre als Einsiedlerin in einer Höhle bei

Baume - dem heutigen Saint-Maximin-la-Sainte-Baume - inmitten von wilden Tieren in völliger Einsamkeit gelebt haben - deshalb stellte man sie im späten Mittelalter unbekleidet, aber mit einem wunderbarerweise gewachsenen Haarkleid dar - und soll nach ihrem Tod in Aix-en-Provence begraben worden sein. Marias sterblichen Überreste wurden demnach im 9. Jahrhundert in das Kloster in Vézelay überführt, von wo aus auch der hl. Bernhard von Clairvaux zum 2. Kreuzzug aufrief. Die Überlieferung der orthodoxen Kirche berichtet hingegen, dass Maria in Ephesus gestorben und bestattet sei. Die Verehrung ist dort seit dem 6. Jahrhundert nachweisbar, Reliquien kamen dann der Überlieferung nach 899 von Ephesus nach Konstantinopel - dem heutigen Istanbul. Im 13. Jhdt. setzte dann in Vézelay der Streit um die Echtheit dieser Reliquien ein. Der hier im Bild genannte Hinweis auf Ägypten entspringt einmal mehr der immer wieder zu beobachtenden Verwechslung mit der Hl. Maria von Ägypten (vgl. den spätgotischen Hochaltar der Pfarrkirche Waldburg), die sich durch ein sittenloses und ausschweifendes Leben auszeichnete, das sie erst durch die Wallfahrt zum Hl. Kreuz in Jerusalem schlagartig beendete. Sie zog sich als Einsiedlerin die Wüste zurück. Nach ihrem Tod hätten Engel ihre Seele in den Himmel begleitet. Die Malweise ist mit dem Franz Xaver- und Johannes von Nepomukbild (Inv.Nr.189 und 194 sowie der Fegefeuerallegorie (Inv.Nr.218) nahezu ident. Die Engel sind überaus locker gemalt, neigen aber zur expressiven Deformiertheit, während Details wie Hände, Füße oder Wolken sehr schematisch und malhandwerklich erscheinen und Assoziationen an ein Motivbild aufkommen lassen.

Lit.: Wimmer/Melzer 1988, S. 547 und 553

### **Evangelist Markus**

Matthäus Gundelach (um 1566 Hessen/Großalmerode - 1653 Augsburg, Zeichner), Lucas Kilian (Augsburg 1579 – ebenda 1637, Stecher)

Kupferstich, 27,5 x 19,7 cm (Blattgröße); signiert links: "*M. Gundelach Delineavit*") und rechts: "*Lucas Kilian Sculp.*"; Bildtitel am unteren Blattrand: "*S. MARCVS*", Pendant zu Inv.Nr.184 und 177

Inv.Nr.183

### **Hl. Martin**

Modernes Sandler Hinterglasbild

Hinterglasmalerei, 30 x 20,4 m

Inv.Nr.178

### **Evangelist Matthäus**

Matthäus Gundelach (um 1566 Hessen/Großalmerode - 1653 Augsburg, Zeichner), Lucas Kilian (Augsburg 1579 – ebenda 1637, Stecher)

Kupferstich, 27 x 20 cm (Blattgröße); signiert links: "*M. Gundelach Delina:*") und rechts: "*L Kilian Sculpsit*"; Bildtitel am unteren Blattrand: "*S. MATTHÄVS*"; Pendant zu Inv.Nr. ??? und ????? )

Inv.Nr.184 (Pendant zu Inv.Nr.177, 183 und 184)

Siehe dazu Kommentar zu Inv.Nr.177

### **Hl. Paulus**

Nach Anthonis van Dyck (1599-1641), wohl Augsburg, 2. Hälfte 18. Jhdt.

Hinterglasmalerei, 29 x 35,5 cm  
 Inv. Nr.165 (Pendant zu Inv.Nr.157)

Die motivische Vorlage für dieses grisailleartige Gemälde bildet eine Vorlage Anthonis van Dycks, die ebenfalls den hl. Paulus vorstellt und vor allem in einem Mezzotintoblatt des Abraham Blooteling weitere Verbreitung gefunden haben dürfte. Im Schlierbacher Apostelbild begegnet uns das Motiv nicht nur in seitenverkehrter Form, sondern wird um das Schwert-Attribut (eigentlich Säbelknauf) der ikonographischen Lesbarkeit wegen bereichert, das auf Blootelings Blatt fehlt (hier garantiert lediglich die am unteren Blattrand eingeblendete Bildlegende „S. PAVLVS“ die Identifizierung des Dargestellten). Ähnlich wie im Petrusbild (Inv.Nr.157) konzentriert sich auch hier die Gestaltung auf das Herausmodellieren der kantigen Schädelkalotte, wengleich hier unser Interesse mehr dem weit aufgerissenen Augenpaar des Heiligen gilt, das vielleicht einer visionären Erscheinung zugewandt ist. Diesen Eindruck legt vor allem der Vergleich mit Blootelings Blatt nahe, das in Blickrichtung des Apostels einen deutlichen Lichteinfall von oben markiert. Die gegenüber dem Petrusbild deutlich weicheren Übergänge wie auch der insgesamt recht malerische Duktus könnten auch auf die Verwendung der Mezzotintovorlage zurückgeführt werden, zumal diese Drucktechnik erheblich weichere Übergänge ermöglicht. Trotz der Absprengungen und Absplitterungen in der Malschicht wird das auf wenige Farbakzente reduzierte koloristische Konzept nachvollziehbar, das vom roten Überwurf, dem graugrünen (?) Untergewand und vor allem vom schwarzen Hintergrund bestimmt wird. Über keine Gestalt des frühesten Christentums besitzen wir so verschiedenartige Quellen wie zur Person des Paulus, wobei die autobiographischen Zeugnisse der authentischen Paulusbriefe an erster Stelle und die erste Historiographie des frühen Christentums, die Apostelgeschichte des Lukas an zweiter Stelle stehen. Schließlich begegnen wir Paulus auch in den (pseudoepigraphen) Pastoralbriefen, wie etwa dem Brief an Timotheus, in einer Reihe biographischer Bemerkungen. Er wurde um 10 n. Chr. oder nicht viel früher als Auslandsjude zu Tarsus in Kilikien als Saul(us) geboren. Anfänglich trat er als Gesetzesfanatiker und Todfeind des jungen Christentums auf und war auch bei der Steinigung des Stephanus dabei (Apg. 7, 58). Erst die berühmte Christus-Vision, bei der er vom Pferd geschleudert wurde (Apg 9, 1ff.), veränderte schlagartig sein Leben. Er ließ sich von Ananias taufen und verkündete von nun an in den Synagogen Jesus als den Messias. Der Tod des Paulus datiert wohl in die Mitte der 60er Jahre des ersten christlichen Jahrhunderts. Er dürfte wie auch Petrus den Märtyrertod in Rom gefunden haben. Wirkungsgeschichtlich gilt Paulus schon früh als Begründer der Weltmission. Eine eigentliche Rezeption seiner Theologie setzte allerdings erst mit Augustinus ein.

Lit.: Wimmer/Melzer 1988, S. 644. – Noculussi 1959.

### **Hl. Petrus**

Nach flämischem Vorbild, wohl Augsburg, 2. Hälfte 18. Jhdt.  
 Hinterglasmalerei, 29 x 35,5 cm  
 Inv. Nr.157 (Pendant zu Inv.Nr.165)

Dieses Gemälde, das sowohl in der Stilistik, Technik, Rahmung wie auch im Bildformat dem Paulusbild (Inv.Nr.165) entspricht, dürfte daher als Pendant zu diesem entstanden sein und den Apostelfürsten Petrus wiedergeben. Dafür spricht die Typik dieses Greisenkopfes mit der von wenigen weißen Locken gesäumten kahlen Schädelglatze, dem wellig fließenden weißen Bart sowie dem reumütig zu Boden gesenkten Blick als Verweis auf die Verleugnung



Jesu im Zusammenhang mit seiner Gefangennahme („*Ich kenne diesen Menschen nicht!*“ – Mt. 26,74ff., Mk. 14,30 u. 14,68ff., Lk 22, 34 u. 22, 60f. sowie Joh. 13, 38 u. 18, 27). Das wohl als intimes Andachtsbild konzipierte Gemälde besticht durch klare Disposition, effektiv modellierende Malweise und eindringlicher Typencharakterisierung. Dabei dürften flämische Vorlagen Berücksichtigung gefunden haben, wie ein Vergleich mit Apostel- und Greisenköpfen aus dem Rubens-Atelier wie auch aus der Werkstatt des Anthonis van Dyck nahe legen. Sujets dieser Art finden sich freilich zuhauf in den barocken Malateliers nördlich und südlich der Alpen, zumal solche Charakterköpfe im Grunde zum figurativen Standardrepertoire gehörten. Diesbezügliche Stiche wie etwa ein von Augustinus Terwesten nach van Dyck in Kupferstich reproduzierter Greisenkopf belegen die Beliebtheit flämischer Vorlagen, die noch weit hinein ins 18. Jahrhundert auch heimischen Kräften als Vorlagen dienten. Wie auch in vielen anderen Fällen überlagerte auch im Fall des Apostel Petrus legendenhafte Überzeichnung sein historisches Erscheinungsbild wie auch seine theologische Relevanz. Laut Evangelientext gilt Petrus als ein galiläischer Fischer aus Bethsaida (Mk 14,70) am See Genesareth (Mk 1,16; Joh 1,44), war verheiratet (Mk 1,30; 1Kor 9,5) und wurde mit anderen Männern durch Jesus berufen. Petrus sollte in der Folge gleichsam als Sprecher jener zwölf Apostel fungieren, die vom charismatisch-prophetischen Wanderprediger Jesus rekrutiert wurden (Mk 3,16-19). Die Stationen im Leben Petri an der Seite Jesu kennzeichnen neben dem Bekennen (Mk 8,27-33) und der Jüngertreue (Joh 6,67-69) auch die Verleugnung (Mk 14,66-72). Als etwa Jesus auf Golgatha gekreuzigt wird, fehlt bei seinem qualvollen Tod jedoch Petrus. Trotzdem sollte Petrus die Gnade zuteil werden, Jesus als den Auferstandenen schauen zu dürfen (1 Kor 15,5; Lk 24,34 - möglicherweise in Galiläa (Mk 16,7). In der Folge wurde auch den restlichen Zwölf diese Erscheinung zuteil (1 Kor 15,5). In der Apostelgeschichte wird dann in der Folge das Bild Petri als das eines wundertätigen Predigers geformt, das seinerseits dem schon in den Paulusbriefen (2 Kor 10-12) vorformulierten Apostelideal zu entsprechen scheint. Petrus hat - zu einem unbekanntem Zeitpunkt (meist wird die Christenverfolgungsperiode unter Kaiser Nero 64/67 n. Chr. genannt) – als Blutzuge den Tod gefunden (Joh 21,18 f), wobei indirekte Zeugnisse (1 Petr 5,13) auf Rom deuten. Nach einer überaus phantasievollen Quelle, den apokryphen Acta Petri cum Simone, soll Petrus mit dem Kopf nach unten gekreuzigt worden sein. Diese Hinrichtungsmethode hätte jedoch in der gesamten römischen Justiz eine Ausnahme dargestellt und gilt so als höchst unwahrscheinlich. Erst am Ende des 2. Jahrhunderts berief sich laut Eusebius der Römer Gaius auf Örtlichkeiten, die mit den Aposteln in Verbindung stünden. Er nannte unter anderem den Vatikan, wo man später das Grab Petri verehrte.

Lit.: Depauw/Luijtn 1999, 354 - Bautz VII (1994), 305ff. – Wimmer-Melzer 1988, 656

### **HI. Petrus (im Profil und mit Schlüsseln gegeben)**

1. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 96,5 x 76,5 cm

Inv.Nr.185

### **Petri Hahnenschrei**

1. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 90,2 x 106 cm

Inv.Nr.449

**HI. Petrus**

Werkstätte der OÖ Glasmalerei Schlierbach  
 Moderne Glasmalerei nach spätgotischem Vorbild  
 Inv.Nr.358

Diese Kopie eines spätgotischen Glasfensters stammt aus der OÖ. Glasmalerei des Stiftes Schlierbach, 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, die sich neben der Anfertigung von neuen Glasfenstern auch um die Restaurierung alter Glasfenster verdient macht.

**HI. Sebastian (halbfigurig)**

Philipp Haller ?, (Innsbruck 1698 – 1772 Innsbruck) Mitte 18. Jhdt.  
 Öl auf Leinwand, 192 x 132 cm  
 Inv.Nr.160

Der an einen Baum gebundene und mit einigen Pfeilen durchbohrte Heilige ist halbfigurig und nur mit Lendenschurz bekleidet vor einer silbrig-bläulichen Landschaft postiert, die in ihrem feierlich-dunklen Kolorit jedoch nur das dramatische Äquivalent zum Sebastian bilden möchte. Seiner Körperführung folgt einem leichten S-Schwung, die Knie sind etwas abgewinkelt, als wäre er ob dieser Peinigung fast in die Knie gegangen. In caravaggesker Manier ist der Körper aus dem Dunkel herausmodelliert, wobei das hell aufleuchtende Inkarnat von Oberschenkel, Thorax, und der Unterseite seines hochgebundenen linken Arms die Präsenz noch unterstreichen. Art und Weise der Modellierung erinnern an Kräfte der tirolischen Kunstlandschaft wie etwa Philipp Haller (Innsbruck 1698 – 1772 Innsbruck). Dessen Theresienbild für den Salesianerinnenkonvent Thurnfeld in Hall (jetzt Ferdinandeum Innsbruck, Gem 1666) weist in der Durchmodellierung der Zentralgestalt mit den akzentuierten Augenkapseln, dem expressiven Aufblick wie auch der Art der differenzierten Hell-Dunkelkultur verblüffende Parallelen zum Schlierbacher Sebastianbild auf. Da Philipp Haller 1753 auch nachweislich für die Kapuzinerkirche im benachbarten Gmunden tätig war, erscheint eine Zuschreibung an diesen vor allem als Porträtisten geschätzten Tiroler Maler durchwegs plausibel.

Lit.: Kat. Innsbruck 1980, S. 159f.

**HI. Sebastin vor barocker Ideallandschaft**

Tirol?, 2. Drittel 18. Jhdt.?  
 Öl auf Leinwand, 73,5 x 96,5 cm  
 Inv.Nr.187 (Pendant zu Inv.Nr.186 und erweiterte Version von Inv.Nr.160)

Wie im Beispiel der beiden Johannesgemälde Inv.Nr.186 und 304 wurde auch hier das Sebastianbild (Inv.Nr.160) als Ausgangspunkt für die breitformatige Adaption gewählt und auch die ursprünglich nur angedeutete landschaftliche Komponente pittoresk ausgeweitet. Auch wenn hier die Diktion von flüssig hingemalter Landschaft und markant modelliertem männli-

chen Akt beeindruckt, so fällt zugleich das enorme Qualitätsgefälle zwischen der Gestalt Sebastians und dem restlichen dargestellten Personal wie den beiden Alten im Bildvordergrund links wie auch dem Engel im Gewölk auf, die über das malhandwerkliche Niveau kaum hinauszuragen scheinen. Dies legt den Verdacht nahe, dass der Maler der erheblich qualitätvolleren Vorlage nicht ident ist mit dem Schöpfer dieser ins Landschaftlich-Dekorative ausgeweiteten Fassung.

### **Wundpflege des hl. Sebastian**

Francois Perier (1594 – 1649?), 1633

Kupferstich, 35,6 x 26,2 cm; Bildunterschrift: "*Major eques plagis, has quor sum obducere in aevum (?) conina martyrii namque tot ora patent!*"; links unten signiert und datiert: "*Franciscus Perier Burgundus jun. sculpsit 1633*"; unterer Bildrand Mitte: "*Typis Petri Maritte Via Jacobea sub insigne Spei. Cum privilegio Regis*"

Inv.Nr.310

Der burgundische Maler und Stecher Francois Perier (Perrier), der auch unter dem Namen Franciscus Perrier Burgundus Le Bourguignon“ bekannt ist, wurde um 1590 oder 1594 in Pontarlier geboren. Perrier gilt als Gründungsmitglied der Académie royale de peinture et de sculpture. Er leistete in seiner Malerei deutlich Tribut an den konventionellen Akademismus. Die Ausstattung des Hôtel de La Vrillère à Paris (heute Banque de France) zählt zu den wichtigsten Aufträgen des entweder 1649 oder 1650 in Paris verstorbenen Künstlers. Das dargestellte Sujet könnte aus der Hand Simon Vouets stammen, der Francois Perrier immer wieder mit der Übertragung seiner Werke ins graphische Medium beauftragte. Perrier thematisiert hier eine der bekanntesten Episoden aus dem Leben des hl. Sebastian, der nach Angaben des Kirchenlehrers Ambrosius Mailänder war - möglicherweise aber auch in Narbonne geboren wurde, wie eine Legende im Umfeld eines Sebastiangrabes in Rom besagt. Sebastian war nach seiner Heiligenlegende aus dem 5. Jhdt. Hauptmann der Prätorianergarde (Leibgarde) am kaiserlichen Hof Diokletians. Hier bekannte Sebastian aber ungeachtet des Verbotes seinen christlichen Glauben weiter und bekehrte viele zum Christentum. Seine Stellung erlaubte ihm zudem, seinen christlichen Glaubensgenossen in den Gefängnissen Roms beizustehen und ihnen Mut zuzusprechen. Weil es ihm gelang, immer mehr Römer zu bekehren, wurde er bei Diokletian angeklagt. Dieser ließ ihn an einen Baum binden und von numidischen Bogenschützen erschießen. Er wurde jedoch von den Pfeilen nicht getötet. Irene, die Witwe des Märtyrers Castulus, nahm sich seiner an und pflegte seine Wunden. Nachdem er sich wieder erholt hatte, trat er dem erstaunten Kaiser öffentlich entgegen, um ihm die grausame Sinnlosigkeit seiner Verfolgungen vorzuhalten. Diokletian ließ ihn daraufhin im Circus von Rom zu Tode peitschen und die Leiche in die "cloaca maxima", die große Kloake, werfen. Sebastian erschien dann der Christin Lucina im Traum und wies ihr den Ort; sie holte den Leichnam heraus und bestattete ihn an der Apostelkirche an der Via Appia, unter der heutigen Kirche San Sebastiano ad Catacumbas; diese gehörte zu den sieben frühchristlichen Pilgerkirchen Roms. Die Verehrung in Rom ist schon im 4. Jahrhundert nachgewiesen und erhielt im Zuge der Pestepidemien neue Aktualität, nachdem eine Pestepidemie in Rom im Jahr 680 erloschen ist, nachdem man seine Reliquien durch die Straßen trug.

Lit.: Stalla 1999, S. 45. – Keller 1987, S. 507f.

**Hl. Ulrich von Augsburg**

Süddeutsch, 2. Drittel des 17. Jhdts.

Öl auf Leinwand (oben mit halbrundem Abschluss), 92 x 60 cm

Inv.Nr.196

Diese Darstellung des hl. Ulrich von Augsburg (Wittislingen oder Augsburg 890 - 973 Augsburg), der ab dem Jahr 923 das Amt des Bischofs von Augsburg bekleidete, spielt auf eine Legende an. Sie erzählt, dass Ulrich einem Sendboten an einem Freitag ein Stück Braten von seiner Tafel als Wegzehrung für den Rückweg mitgegeben habe. Als der Bote seinem Herrn, dem Herzog von Bayern, den Frevel zum Freitagsgebot durch Vorzeigen des Fleischstückes beweisen wollte, war dieses in einen Fisch verwandelt. Ulrich, der hier mit Madonnenpedum und Kreuzfahne gegeben wird, ist der Sohn eines alemannischen Gaugrafen, der von seinem Vater auf eine kirchliche Karriere vorbereitet und daher in die Abtei St. Gallen zum Studium geschickt wurde. Erst Fürsprachen beim König bewirkten, dass ihm das durch den Tod von Bischof Hiltine vakant gewordene Amt des Augsburger Bischofs zuteil wurde und er am 28. Dezember 923 zum Bischof geweiht werden konnte. Ulrich stand in der Folge bei den deutschen Kaisern Heinrich I. und Otto I. in hohem Ansehen. Er konnte sich gegen Herzog Arnulf durchsetzen, der damals das Recht auf Klösterweiheung ins Weltliche übertragen wollte, und ließ Augsburg im Jahre 926 befestigen. Vor allem von Otto I. gilt er als enger Vertrauter, so ist Ulrich mindestens fünfzehn Mal im Gefolge des Kaisers nachweisbar. Ulrich starb 973 und wurde mit dem Teppich, auf dem er zu schlafen pflegte, in der Augsburger Augustinerabtei begraben, über der im 11. Jhd. die Kirche zu Ehren der Hll. Ulrich und Afra erstand. Die Erinnerung an sein asketisches Leben, seine Mildtätigkeit und Frömmigkeit führten schon bald darauf zu einer Verehrung als Heiliger im Volk, die sich über weite Teile in Europa verbreitete. Am 3. Februar 993, keine zwanzig Jahre also nach seinem Tod, war Ulrich der erste, der vom Papst persönlich heilig gesprochen wurde (zuvor wurde dieser Akt von den lokalen Kirchenstellen durchgeführt).

Lit.: Keller 1987, S. 552f.

**Martyrium zweier männlicher Heiliger**

Um 1700?

Öl auf Leinwand, 98 x 149,5 cm

Inv.Nr.167

Monumentale Palastbauten nach dem Vorbild italienischer (z. B. Giovanni Ghisolfi) und holländischer Architekturmaler (etwa Dirck van Delen) säumen den rechten Vorder- und Mittelgrund des Bildes. Diese vor allem durch ihre Säulenvorhallen wohl als Amtsgebäude charakterisierten Gebäude liegen hier direkt am Meer und bilden zudem die pittoreske Kulisse für die kleinfigurige Staffage, wobei im Vordergrund auch das Martyrium zweier Heiliger eingefügt wurde. Es sind zwei kniende Personen auszunehmen, die betend ihrer Ermordung entgegen sehen, die unmittelbar bevorsteht: Hinter ihnen hat bereits ein Scherge mit Turban und Schürze Position bezogen und den Dolch zur Exekutierung im Anschlag. Die linke Hand des Schergen ruht auf der Schulter des rechten Heiligen, der wie sein Leidensgenosse mit einem Nimbus als Heiliger ausgewiesen wird. Damit haben wir die beiden Heiligen in der Gruppe der Doppelheiligen zu suchen. Zu diesen zählen Albuin und Inguin, Ananias und

Saphira, Barlaam und Josaphat, Chrysanthus und Daria, Chunialdus und Gisilarius, Eventius und Theodulos, Felix und Adactus, Felix und Nabor, Gervasius und Protasius, Gordianus und Epimachus, Johannes und Paulus, Judas Thaddäus und Simon Zelotes, Julitta und Quiricus, Justina und Cyprian von Antiochien, Cosmas und Damian, Krispinus und Krispinianus, Theopompus und Synesius. Nach der Durchsicht der diesbezüglichen Heiligenviten lässt sich der Kreis m. E. auf zwei Doppelpaare einengen, bei denen entweder die überlieferten topographischen Gegebenheiten oder die Art des Martyriums auch auf dieses Bild partiell zutreffen. Bei der Schilderung der Vita dieser beiden frühchristlichen Märtyrer Johannes und Paulus, deren Reliquien im 3. Jhdt. in einem Palast auf dem Coelius in Rom beigesetzt wurden, findet sich stets der Hinweis, dass sie Palastbeamte der Konstantia, der Tochter Kaiser Konstantins gewesen seien. Damit ergäbe sich eine Erklärung für die prominente Palastkulisse. Es wird weiters berichtet, dass Julian Apostata sie heimlich im Palast enthaupten und begraben ließ. Die am Bild referierte Tötungsart würde hingegen auf Judas Thaddäus und Simon Zelotes zutreffen, die legendarischer Überlieferung zufolge von Priestern erstochen wurden (nach anderen Legenden wurde jedoch Judas Thaddäus mit einer Keule und Simon Zelotes mit einer Säge zu Tode gemartert). In dieser Lesart befänden wir uns am Hofe des König Xerxes, zu dem sie als Götter in Menschengestalt geführt wurden. Hier taufte sie nicht nur ihn, sondern den ganzen Hofstaat und viele Tausende im Land. Wiederholt zum Vernichten der feindlichen Gewalten aufgefordert, ist ihr ständiges Wort: *„Nicht zu töten, sondern lebendig zu machen sind wir gekommen.“* Weil sie Zauberer diskreditierten und Abgötter stürzen, sollten die beiden Heiligen nach Ansicht der Zauberer ermordet werden. Dazu hätten sie schließlich Priester angestiftet.

Lit.: Keller 1987, 330 und 339

## IV. Profane Themen

### IV. 1 Mythologische und antike Themen

#### Amazonenschlacht

B. Mader, letztes Drittel 17. Jhdt.

Nach Peter Paul Rubens (1577-1640); links unten signiert und datiert *„B. Mader (wohl) 1682“*  
Öl auf Leinwand, 124 x 198 cm

Inv.Nr.213

Die *„Amazonenschlacht“* gilt als die bedeutendste Schlachtenschilderung des flämischen Malers Peter Paul Rubens (1577-1640). Das auf Eichenholz gemalte Schlachtenbild, das dem Aufeinanderprallen der Geschlechter gewidmet ist, befindet sich heute in der Alten Pinakothek in München und entstand wahrscheinlich um 1615 als Zeichen der Dankbarkeit für Cornelis van der Geest, einem Antwerpener Großhändler für Kolonialwaren und Gewürze. Er hatte Rubens unter anderem den Auftrag zur Kreuzaufrichtung für St. Walpurga gegeben, die sich heute in der Antwerpener Kathedrale befindet. Die Datierung des Rubensbildes stützt sich auch auf ein Gemälde des Willem van Haecht, das den historisch verbürgten Besuch des Statthalterpaares Erzherzog Albrecht und der Infantin Isabella in der Kunstkammer

van der Geests im Jahr 1615 festhält und dabei im Hintergrund auch bereits die Amazonenschlacht zeigt (van Haechts Gemälde im Antwerpener Rubenshuis ist allerdings erst 1628 datiert). Selbst für die Herausgabe des Stiches im Jahre 1623 durch den Stecher Lucas Vorsterman nahm Rubens jahrelange Vorbereitungen in Kauf, um das gemalte Werk auch mit den druckgraphischen Mitteln authentisch wiederzugeben. Der griechische Name der Amazonen bedeutet „die ohne Brüste“ und verweist damit auf die Legende, dass sich diese weiblichen Kriegerinnen abgebrannt hätten, um beim Bogenschießen oder beim Handhaben von Wurfgeschossen nicht gehindert zu werden. Zu bestimmten Zeiten vereinigten sie sich mit Fremden, um den Nachwuchs zu sichern. Während die Mädchen zur Kriegskunst zu Pferde erzogen wurden, versklavte man die Knaben. Die Ursprünge des Amazonenkultes dürften in Verbindung mit dem Kult der Mondgöttin stehen, deren Priesterinnen ebenfalls bewaffnet waren und sich heftig gegen die von den ersten Eroberern Griechenlands eingeführten neuen Götter wehrten. Bis heute wird in der Literatur diskutiert, welche Kampfepisode nach antiken Schilderungen hier vorgeführt wird, wobei stets die genaue Kenntnis der antiken Autoren bei Rubens vorausgesetzt wird: in Homers Ilias werden die Amazonen sowohl im dritten als auch im vierten Gesang erwähnt. So könnte die Auseinandersetzung zwischen Griechen und den mit den Troern unter König Priamos verbündeten Amazonen genauso gemeint sein wie die Schlacht der Griechen unter Theseus gegen die Amazonen am Fluss Thermodon (im Nordosten Kleinasiens) oder der Kampf vor Troja am Fluss Skamendros, wo die mit den Troern verbündeten Amazonen mit ihrer Königin Penthesilea auf die Griechen stoßen, denen der Göttersohn Achilles zur Hilfe eilt. (Die Teilnahme Penthesileias an der Belagerung Trojas auf der Seite von Priamos und ihr Tod durch die Hand Achilles wird jedoch in den späteren Versionen des Homer nicht erwähnt). Das Thema des Kampfes dieser kriegerischen Frauen aus Kappadokien erfreut sich in der bildenden Kunst schon seit der Antike besonderer Beliebtheit. Rubens entfacht – als seine kompositionell innovative Idee – das Schlachtengeschehen über der Bogenbrücke und verarbeitet dabei mehrere Vorbilder wie etwa Leonardo da Vincis heute nicht mehr erhaltenes Fresko der „*Anghiari-Schlacht*“ im Palazzo Vecchio in Florenz oder Tizians „*Schlacht bei Cadore*“ (ehemals im Dogenpalast von Venedig). Einzelne Motive dürften direkt antiken Bildtraditionen folgen, wie etwa die Gegenüberstellung einzelner Sujets mit dem „Codex Escorialensis“ nahe zu legen scheint. Ähnlich wie im bekannten Mosaik der Alexanderschlacht aus der pompejanischen Casa del Fauno arbeitet auch Rubens in seiner Amazonenschlacht mit Allegorien. Während das Gemälde den inhaltlichen Akzent deutlich auf das Geschehen auf der Bogenbrücke verlagert, wird sowohl in Vorstermans Stich wie auch der Schlierbacher Kopie auch die im Hintergrund des Bogenfeldes sichtbare Hintergrundszene mit Bedeutsamkeit referiert: So setzt sich hier die Schlacht markanter zum Fluss hin fort: Eine fliehende Reiterin mit einer Lanze tötet ihren männlichen Verfolger, Reitertruppen ragen weit in den Bildhintergrund hinein. Kriegerische Episoden mit extremer Grausamkeit wechseln mit melancholischen Szenen, undurchdringliche Panzer stoßen auf verletzliche Nacktheit, wie etwa im Beispiel der beiden weiblichen Leichname im linken Bildvordergrund, die eben ihrer Kleider beraubt werden. Die österreichische Nobelpreisträgerin für Literatur, Elfriede Jelinek, hat sich in ihrer Auseinandersetzung mit Rubens eindringlich dem Problem der Nacktheit zugewendet, das sie auch am Beispiel der Amazonenschlacht sowie in der theologischen Dimension zu deuten sucht: *„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. Dagegen die Körper im religiösen Bild (des kleinen Jüngsten Gerichts der Alten Pinakothek München), sie sind geworfen von Gott und verfallen diesem Geworfensein ganz. Die auf Erden in Sünden gewandelt waren und gewandelt sind, er wirft sie mithilfe seiner Engel hinab. Das Mittelstück des Bildes: ein Teppich der Leiber, ein Verwobensein, das keine Luft lässt zwischen dunklerem Männer- und hellerem Frauenfleisch. Menschenfluten, Material Gottes, die Seelen sind in ihm gefangen und ihm verfallen, und an ihrem Verfallsdatum gleiten sie aus der Packung, ein verknäuelter Haufen. Und das Fallen enthüllt die Körper, durch das Fallen und erst im Fallen wird die Körperlichkeit aufgedeckt, vom Maler wieder erschaffen als Fleischmasse auf Leinwand. Gott hat diese Klumpen geformt und schmeißt mit ihnen herum. Erst dadurch, dass Gott sie an seinen Fäden hält werden diese Menschen als von Gott Bedingte und von Gott Besiegte sichtbar. In der Kontorsion, der Verdrehung der Leiber wird ihr Fleisch erst wirklich zu Fleisch und verweist auf sich und sonst nichts, wird Wohnung für sich selbst, nachdem die Seele zu Gott zurückgekehrt ist. Und die fallenden Männer, in ihrer gebirgigen Muskelmasse verkapselt, sie behalten auch im Geworfensein ihre Form, bleiben autonom, in der Mitte des Bildes der eine, dem der Engel aufs Haupt drückt, und an dessen Fuß schon ein Dämon der Hölle zerrt, da der von Gott Verurteilte sein Opfer werden muss. Doch die weichen Körper der Frauen, sogar im Stürzen noch scheint ihr Hinsinken das unausweichlichere, und es scheint, als schriebe sich im weiblichen Körper die Verfallenheit an Gott noch stärker ein, als sündigte die Frau nicht als autonomes Wesen, sondern wäre selbst in ihrer Sünde noch abhängig, verleitet, zum Übel überredet. Der Körper der Frau ist in seiner Weichheit der Schwerkraft noch stärker ausgeliefert, die Frau ist kein gefangener Adler, ihre Schuld steckt ihr im Fleisch. Und ihr Hinabtaumeln ist kein autonomes sich der Strafe Unterwerfen.“* Vor allem die Abhängigkeit von der graphischen Vorlage dürfte für die nuanciertere Narration im Hintergrund ausschlaggebend gewesen sein. Gegenüber dem Originalgemälde wirkt der Bildgedanke nach oben zu verkürzt, wodurch die Lanzen der Reiter wie auch manche Krieger direkt in den oberen Bildrand stoßen (während im Original des Flamen noch genügend Platz für eine dramatische Wolkenzenerie besteht). 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, zumal auch jene Monumentalkomposition des Peter Paul Rubens in einer Kopie vorliegt (vgl. Inv.Nr.084), die aus gleicher Hand (B. Mader) stammt wie das vorliegende Gemälde.

Lit.: Stella 1999, 54ff. - Jelinek 1989, 6ff. – White 1988, 82 - Kat. München 1983, 459ff. - Hubala 1979 – Kuhn 1979, 76ff. – Stapleton/ Servan-Schreiber 1978, 47f. - Kat. Göttingen 1977, 7 - Teyssède 1963, 253ff. – Heiden o. J., 1

### **Die Verlobung des Neptuns mit Amphitrite**

Um 1700?

Öl auf Leinwand, 96,7 x 115 cm

Inv.Nr.198

Der Meeresgott Poseidon, Sohn des Kronos (Saturn) und der Reha, ist einer der zwölf Hauptgottheiten des Olymps. Er kann Unwetter auslösen und sie wieder zum Abklingen

bringen, weswegen die Seefahrer ihn um Schutz für eine ruhige und gefahrlose Navigation bitten. Es werden ihm zahlreiche Liebschaften zugeschrieben, offiziell verheiratet ist er mit Amphitrite, einer Nereide, die anfangs nichts von ihm wissen wollte, sich später aber doch zur Ehe überreden ließ. Der Gott des Meeres wird hauptsächlich mit wallendem Haar und langem Bart, den Dreizack fest in der Hand, dargestellt. In der Schlierbacher Version dieses Themas suchen wir den wilden Gott allerdings vergebens: Er sitzt sittsam zur Rechten seiner ihm Angetrauten, ganz ohne Bart, dafür mit modischer Frisur und einem Zweig in seiner Hand. Relativ verbreitet ist die Darstellung Poseidons mit Amphitrite, die entweder auf einem Delphin reitet, oder mit dem Gott in einem von Delphinen oder – wie in unserem Fall – von Seepferden gezogenen Wagen sitzt. Begleitet wird das Hochzeitspaar von einem Schwarm von Tritonen und Nereiden sowie von ihre Liebespfeile abschießenden Putti. Das die Liebenden überspannende Tuch ist ein Merkmal der antiken Meeresgottheiten und für gewöhnlich ein Zeichen der Aura, des Luftgeistes. Der in Schlierbach aufbewahrte Triumph Poseidons strahlt nicht die übliche Wildheit dieses göttlichen Hochzeitszuges inmitten einer tosenden See mit all ihrer wüsten Kreaturen aus, er erinnert indes eher an eine geruhsame Ausfahrt in einer idealen Meereslandschaft.

### **Caritas Romana (Cimon und Pero)**

1. Viertel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 112 x 95 cm

Inv.Nr.199

Die Geschichte von Cimon und Pero erzählt der römische Geschichtsschreiber Valerius Maximus (1. Jh. n. Chr.) in seinem Werk „Factorum et dictorum memorabilium libri IX“. Cimon sitzt im Gefängnis und wartet auf sein Urteil. Seine Tochter Pero darf ihn täglich besuchen und nährt ihn – der an Auszehrung zu sterben droht – mit der Milch ihrer Brust. Diese Geschichte – oft auch „Caritas Romana“ genannt – war besonders in der Antiken Römischen Kunst beliebt. Abbildungen dieses Themas aus dem Mittelalter sind jedoch relativ rar. Aus Renaissance und (vor allem) dem Barock sind uns eine Anzahl von Darstellungen des paganen Sujets erhalten geblieben. Caravaggio etwa integrierte Cimon und Pero in seine „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ (1606, Neapel, Kirche Pio Monte della Misericordia). Großen Einfluss dürften auch Rubens' Versionen des Themas ausgeübt haben, etwa jene aus den 1630er Jahren (Rijksmuseum Amsterdam), in der Cimon zur Rechten Peros kniet; sie reicht ihm ihre rechte Brust dar, wendet sich aber von ihrem Vater ab. Bei Rubens spielt die Szene in einem Kerker, Vater und Tochter werden von zwei Wärtern beobachtet. In der Schlierbacher Version ist der Hintergrund ausgeblendet, Peros gesamter Oberkörper ist entblößt, Cimons Hände ruhen auf Peros rechtem Oberschenkel. Eine andere Version dieses Themas lieferte etwa Murillo in den 1670ern (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam). Die Figuren sitzen zwar im Schlierbacher Gemälde seitenverkehrt, sind aber sonst gleich angeordnet. Die Unterschiede auch hier: Murillo verzichtet nicht auf eine Skizzierung des Hintergrundes, bedeckt den Oberkörper Peros teilweise, und Cimons Hände sind – wie bei Rubens – auf dem Rücken gefesselt. Auffallend bei der Schlierbacher Version ist die Präsenz des entkleideten hell beleuchteten Oberkörpers Peros, der – verglichen mit dem Kopf der Tochter – etwas überdimensioniert erscheint. Der Künstler scheint seine Aufmerksamkeit vor allem der Modellierung von Oberkörpern und Köpfen gewidmet zu haben und zeigt Cimon, bei seiner Labung demütig in Halbdunkel gehüllt, während Pero aufmerksam um sich blickt und mit



ihrer zärtlich auf den Rücken des Vaters gelegten Rechten gleichsam auf die Intimität dieser Pietas, der Ehrerbietung der Kinder gegenüber ihrer Eltern, verweist.

Lit.: Etlstorfer 1997, S. 208f.

## IV.2 Historische Themen

### Landkarten - Stammbäume

#### Oberösterreich Landkarte von 1669

Georg Matthäus Vischer (Zeichner, Wenss/Tirol 1628 – 1696 Linz) und Melchior Küsell (Augsburg 1626 – ebenda 1683), 1669

Kupferstich über Leinwand; 123 x 119,8 cm, am oberen Rand bezeichnet: "*Archiducatus Superioris Geographica Descriptio facta Anno 1667*"; unten Mitte signiert und datiert "*Melchior Küsell f. Aug. Vind. 1669*"

Inv.Nr.203

Der Leonsteiner Pfarrer und Kartograph Georg Matthäus Vischers schuf diese Landkarte für die oberösterreichischen Stände, die heute als „Königin der Landkarten“ gilt und über ein Jahrhundert die Grundlage aller Kartenwerke blieb. Die beigefügten Illustrationen beleuchten auch die Herrschafts- und Wirtschaftsgeschichte des Landes. Am Kartenrand sind daher einige Ansichten von Landschaften und wirtschaftlichen Pfeilern des Landes eingebildet: Links oben bietet Vischer eine Ansicht der Herrschaften Waxenberg und Piberstein ("*Biberstain*"), davor den Gutsherrn, der auf ein älteres Leinenweberpaar hinweist, wobei der sitzende Mann eine Rolle Leinen in den Händen hält und die Frau stehend Flachs spinnt. Darüber ist der diesbezügliche Sinnspruch: "*Golschen, Leinwath, Zwilch und Rupf, mach ich des jahrs vil tausent stuk.*" zu lesen. Etwas darunter montiert er das Landeswappen Oberösterreichs ein, weiters auch eine Bildkartusche mit Ansicht des Traunsees und der Grafschaft Orth, im Hintergrund Ansicht von Gmunden und darüber den Sinnspruch "*Den Herren und Frauen bring ich zu Tisch: Äsh, Sälbling lax=ferhen und andere Fisch*". In der unteren Ecke findet sich eine schematisierte Darstellung des Salzbergbaus (Sinnspruch fragmentiert), rechts oben die "*Herrshafft Reichenstain*" sowie im Hintergrund die Ortschaften "*Sheneben*", "*Pum Hütt*" und "*Liebnu*". Darüber ist der Sinnspruch: "*Aschen, Saltz und Kis gibt mir Allerlei glas und trinKgeshir*" zu lesen. In der Mitte des rechten Kartenrandes befindet sich ein Hinweis auf die Jagd mit Ansicht der Grafschaft Kammer und der Herrschaft Kogl am Attersee, darüber der Jagdspruch: "*Mit Jagen, Baitzen und Hötzen Kan ich mich am Landt ergötzen*". Rechts unten ergänzt eine Schmiedebetriebs-Darstellung mit passendem Sinnspruch: "*Zu Krieg und Frid Ich Waffen schmid*" diesen bildlichen Exkurs in die wirtschaftlichen Bereiche des Landes.

Lit.: Lehr 2000, S. 136.

### Niederösterreich-Landkarte

Georg Matthäus Vischer (Zeichner, Wenss/Tirol 1628 – 1696 Linz) und Melchior Küssel (Augsburg 1626 – ebenda 1683, Stecher), 1670

Kupferstich über Leinwand, 122,5 x 177,5 cm; Unten Mitte signiert und datiert: "*Melchior Küssel Aug. fecit Aug. Vind. 1670*"; Obere Kartenrand mit Inschrift: "*Archidvcatus Austriae Interioris Accurtissima Geographica Descriptio Authore Georgio Matthaei Vischer Tyrolensi*". Mit vier Bild- und Wappenkartuschen in den jeweiligen Ecken: links oben die Ansicht der Wiener Hofburg, darüber die Bildnismedaillons von Kaiser Leopold I und der spanischen Infantin Margarita Teresa mit Bildunterschrift "*Austria Caesaribus felix & patria Regum Archiducumq. Domus Regno Populisq, beata Hoc Supri Regnum et Populum cum Caesare seruent*"; links unten das Wappen Niederösterreichs und der österreichische Bindenschild (beide von zwei Kriegerern in antiker Rüstung präsentiert; rechts oben Donauansicht bei Stockerau mit Ortslegende; rechts unten verschiedene Abt- und Grafenwappen - darunter die Wappen der Familien Althan, Sinzendorf, Sprinzenstein, und der Äbte Maurus von Stift Altenburg und Anselm von Kloster Marienstern (Stella Maria)

Inv.Nr.207

Der Tiroler Kartograph und Pfarrer in Leonstein in Oberösterreich, Georg Matthäus Vischer, hatte sich sowohl als Kartograph, als auch als Topograph um die kartographische Erfassung seiner Heimat verdient gemacht. Diese eindrucksvolle Landkarte entstand zwei Jahre vor dem erstmaligen Erscheinen seiner „*Topographia Austriae inferioris*“, für die er 503 Kupferstiche anfertigte und die er aus den vier Landesvierteln zusammenstellte: „*Unter Wiener Wald, Ob Wiener Wald, Unter Mannhards Berg, Ob Mannhards Berg*“. In den Bildnismedaillons ist neben Kaiser Leopold I. auch dessen erste Frau, die spanische Infantin und Tochter des spanischen Königs Philipp IV., Margarita Teresa (1651-1673), eingeblendet. Sie wurde als 15jährige 1666 mit ihrem Onkel Kaiser Leopold I. vermählt, um dessen Erbansprüche in Spanien aufrechtzuerhalten. Sie gebar ihrem kaiserlichen Gemahl zwar innerhalb von sechs Jahren sechs Kinder, von denen aber nur Maria Antonia überlebte. Bei der Geburt ihres sechsten Kindes verstarb auch die Infantin, die in der Wiener Kaisergruft bestattet wurde. Unterhalb der Porträtmedaillons ist auch die alte Wiener Hofburg eingeblendet worden. Beim unten genannten Altenburger Abt handelt es sich um Abt Maurus Boxler, der – wie schon sein Vorgänger Abt Benedikt Leiß - den Wiederaufbau der von den Schweden im Dreißigjährigen Krieg zerstörten gotischen Klosterkirche Altenburg betrieb und auf den vielfach der Buchbestand der berühmten Altenburger Stiftsbibliothek zurückgeht (bereits 1678 umfasste diese 2178 Bände).

Lit.: Schuller 1976.

### Steiermark-Landkarte

Georg Matthäus Vischer (Zeichner, Wenss/Tirol 1628 – 1696 Linz) und Andreas Trost (Stecher, geb.Deggendorf – 1708 Graz), 1678

Kupferstich, 127 x 140,4 cm; oben rechts monogrammiert: „*Author G. M. V. Tyrol, Wensius*“, rechts unten: „*Andr. Trost sculpsit*“. Oberer Kartenrand beschriftet: „*Styria Ducatus Fertilissimi Nova Geographica Descriptio. Authore G: M: Vischer. 1678*“. Mit einer Reihe allegorischer Szenen an den Kartenrändern. Rechts oben Beschriftung auf dem Fahnenbanner des Adlers: „*Zu Ruckh von dannen mit dem Drachen Zerstoßst und Zaumbt ihm seinen Racher*“ (weibliche Göttin mit Schuppenpanzer und Schild bekämpft einen Drachen mit einer Kreuz-

fahnen-Lanze); darüber Textkartusche mit Nennung von Johann Maximilian Herberstein. Rechts unten: „*Der Muhrfluss streitet mit Andern Flüssen wegen des Kostparigsten Weins – Rhein, Mosell, Main vnd Thonaw Stramb/Auch ander Flüsse all zu samb/Ihr habt nit Wein meins gleichen./Dreyhundert gulden war der werth/Nur vmb ein Vass, so ziecht ein pferdt, /Mir müst ihr alle weichen:/Der Luettenperger hier in Landt/Den Sig Khrantz helt vnd Oberhandt.*“ Links unten Bergmann, Jäger und Fischer mit weiterer Gedicht-Kartusche: „*Gold, Silber, Kupfer, Eisen, Bley/ Vns Fluss und Berg hier geben/ Der fisch vnd Wildpräth mancherley/ Zunutz des Menschen leben./ Des Saltz ist hier ein überfluss,/ Mann führts in fremde Lande/ Vnd was nur dient zum Lebensgenuss/ Gibt alls diss Land zur hande: / Zur Menschen gsundheit gibt es auch/ Wildbäder vnd Saurbrunnen,/ Die ohne üblen gschmack vnd rauch/ Reichquellent hervor rünnen.*“ Darüber Quadriga mit steirischen und zhalreichen adeligen Wappen, Fahnen und Kriegswerkzeug und Spruch: „*Ite triumphales fama plaudente Quadriga, Qua venit orta dies, qua moritura cadit. Haec Mundi monstrate oculis, dignissima visu cum totam Patriam paucula scuta tegunt.*“

Inv.Nr.209

In den allegorischen Details erfährt neben dem steirischen Wein- und Bergbau, den Heilquellen und dem Salzbergbau auch die wichtige geopolitische Lage der Steiermark als Bastion gegen den Osten eine besondere Würdigung. Der genannte Johann Maximilian I. von Herberstein (1601-1680) war von 1642 bis 1648 Vizestatthalter von Innerösterreich, von 1655 bis 1679 innerösterreichischer Regierungsrat und von 1648 bis 1660 Landeshauptmann der Steiermark. Neben dem bereits erwähnten Topographen Georg Matthäus Vischer trat hier Andreas Trost als Stecher auf. Trost wird als Zögling der Schule von Maria Rast in der Steiermark genannt und ist seit 1677 in Graz nachweisbar und hielt sich ab 1678 vorübergehend auf Schloss Wagensperg in der Krain auf. Zwischen 1675 und 1678 arbeitete er dann an den 12 Druckplatten für diese große Steiermark-Landkarte. Seit 1677 ist auch seine Mitarbeit am Steirischen Schlösserbuch des Georg Matthäus Vischer belegt. Im Jahr 1689 arbeitete Trost an der Topographia Carinthiae, 1689. Daneben schuf er auch Stiche der Stadt Graz; Einzelblätter; Andachtsbilder sowie Titel für Bücher und Kalender. Andreas Trost starb am 8. Juni 1708 in Graz.

Lit.: Thieme-Becher 33, S. 432f.

### **Landkarte des Königreichs Ungarn**

J. C. Müller 1709;

Kupferstich über Leinwand, 122,5 x 163 cm. Links oben Titeltartusche, gerahmt von vier weiblichen allegorischen Gestalten, wovon eine mit dem Fruchtefüllhorn, eine mit Krone und Wasserkrug, eine mit Blitzbündel und die neben dem Wappen des Königreichs Ungarn mit Pfau und Sonnenscheibe dahinter gegeben ist; Kartentitel: "*AUGUSTISSIMO ROMANOR. IMPERATORI IOSEPHO I. HUNGARIAE REGI INVICTISSIMO MAPPAM HANC REGNI HUNGARIAE PROPITIIS ELEMENTIS FERTILISSIMI CUM ADJACENTIBUS REGNIS ET PROVINCIIS NOVA ET ACCURATIORI FORMA EX OPTIMIS SCHEDIS COLLECTAM D.D.D. EJUSDEM S: MAJESTATIS CAMERA REGIA HUNGARICA A. C. M.DCC.IX. opera I. C. Mülleri S. C. M. Ingen*“, rechts oben Kartusche mit Maßstab und geographischen Anmerkungen; unten Mitte Verlegerhinweis in Lateinisch und Deutsch: "*Ein hierzu gehöriges Register umb das verlangte desto behender zu finden, ist zu haben im Fürstlichen Kunst und Buch Gewölb in der Wollzeil*"

Inv.Nr.206

Diese barocke Landkarte des Königreich Ungarns datiert in die Zeit der Regentschaft von Kaiser Joseph I., wie dies auch aus der Bildlegende hervorgeht. Joseph I. (1678-1711), der bereits mit neun Jahren zum König von Ungarn (und mit elf Jahren zum römischen König) gekrönt wurde, gilt zu diesem Zeitpunkt bereits als politischer Nutznießer der Türkensiege seines Vaters, des Kaisers Leopold I., der im Verein mit dem Entsatzheer 1683 den Türken vor Wien eine entscheidende Niederlage bereitete, die auch nachhaltige Folgen für Ungarn haben sollte. Schon 1686 gelang auch die Rückeroberung Budas und Pests durch die kaiserlichen Truppen unter Prinz Eugen von Savoyen, was letztlich auch Habsburgs Herrschaft über ganz Ungarn zur Folge haben sollte. Es waren vor allem die militärischen Siege des Prinzen Eugen, der sowohl an der Seite Kaiser Leopold I., wie auch an der Seite von Leopolds Söhnen Josef I. und Karl VI. diente, auf denen die territorialen Ansprüche der Habsburger in Ungarn nun gründeten. Seit 1697 befehligte Prinz Eugen den habsburgischen Gegenstoß in Ungarn. Eugens Ruf als Feldherr begründete der entscheidende Sieg bei Zenta (1697), wo er die Hauptmacht des osmanischen Heeres bei einem Flussübergang vernichten konnte. Daraus resultierte schließlich der Friede von Karlowitz des Jahres 1699, bei dem Österreich Türkisch-Ungarn, Siebenbürgen und Slawonien erwarb und so zur Großmacht aufstieg. Damit fielen Ungarn und Siebenbürgen, die schon 1526 von den Habsburgern beansprucht wurden, auch wirklich an die Habsburgerdynastie.

Lit.: Vacha 1992, S. 245.

### **Stammbaum ("Decem primos Mundi Patriarchas")**

Jacob Schmutzer 1698

Kupferstich, 115 x 208 cm; links unten signiert und datiert "*SCHMUT(Z)ER FECIT VIENNAE 1698*"; obere Textkartusche: "*Arbor in octo Ramos Principales est distincta, primus repraesentat Decem primos Mundi Patriarchas, illorum genuinam Successionem, Regimen & aetatem*"; Mitte: "*ADAMUS. Protoplastes ex limoterrae formatus, Divini Spiritus aura animatur. Eva ex costa, carne Vestita, sinistri lateris Adami dormientis manu Divina efformato, ipsi Conjux, tamquam Sui pars associatur in paradiso. Horto Voluptas Collocantur, sed esu(?) prohibiti fatalisq; pomi ab Eva sua suadente malo genio ex serpente loquente, Adamo porrecti, ex paradiso praecipitis eijciuntur in regionem spinis Urticisq; horidam, moritur Adam Ao M di 930. Sepultus in monte Calvariae Eva obyt Ao M di 940*"; unten: "*Viator, Qui hoc Mundi Amphiteatrum oberas...*"

Inv.Nr.210

Die Vorstellung von den Weltmonarchien geht auf jene Vision zurück, die im 7. Kapitel des Buches Daniel überliefert ist. Daniel sieht hier aus dem sturmaufgewühlten Meer vier Tiere aufsteigen, und zwar einen Löwen, einen Bären, einen Leopard und schließlich ein schreckliches und überaus starkes viertes Tier mit zehn Hörnern, das mit eisernen Zähnen wild um sich frißt und das Übrigbleibende mit seinen Füßen zertritt. Diese Tiere, die auch der Evangelist Johannes in seiner Offenbarung aufgreift, symbolisieren vier aufeinander folgende Weltmonarchien, die aus dem Meer der Völker hervorgehen, um sich gleichsam "raubtierhaft" über diese zu erheben. Während Löwe, Bär und Leopard für das babylonische, das

medo-persische und das alexandrinische Weltreich stehen, stellt das schreckliche vierte Tier ein Reich dar, das "bis zum Kommen eines Menschensohnes" Bestand haben wird. Es handelt sich um das römische Weltreich, das in biblischer Sicht nicht zu existieren aufgehört hat, sondern bis zum Tag der herrlichen Wiederkunft Christi lediglich verschiedene Stadien seiner Entwicklung durchläuft. Der Menschensohn, der das Reich Gottes in seiner wahrhaft menschlichen Ausgestaltung versinnbildlicht, kommt mit den Wolken des Himmels, um die Weltherrschaft der grausamen, gleichsam tierischen Despoten der Menschheitsgeschichte für immer abzulösen. Auf unserem monumentalen und aus mehreren Platten gestochenen Kupferstich wird der monarchische Baum („Arbor Monarchia“) mit seinen zahlreichen genealogischen Verästelungen vorgestellt, wobei figürliche Allegorien der Zeit (Chronos) und der Geschichtswissenschaft das Enthüllen der historischen Zusammenhänge thematisieren. Solche zumeist abenteuerlich rekonstruierte genealogische Abhandlungen hatten im Barock Hochkonjunktur, reichen aber im Grunde bis ins Mittelalter zurück. Der Nachweis der Abstammung gewann erst seit dem Mittelalter verstärkt an Bedeutung, da verschiedene Stände und Gesellschaftsschichten ihre Abstammung als Mittel zur gesellschaftlichen Abgrenzung einzusetzen wussten. Zudem wurde für die Übernahme bestimmter geistlicher oder weltlicher Ämter oder die Teilnahme an Turnieren oft die sog. „*Ahnenprobe*“ verlangt, bei welcher der Nachweis freier oder gar adeliger Abstammung - zum Teil bis zur sechsten Vorfahrengeneration - erbracht werden musste. Dies begünstigte auch auf diesem Terrain das Entstehen von Fälschungen, und zwar gefälschter Stammbäume. Oft mussten nun Experten diese heikle Aufgabe der lückenlosen Ahnenreihen übernehmen. Der Gelehrte Ladislaus Suntheim (ca. 1440-1513) bekam etwa von dem überaus geschichtsbewussten Kaiser Maximilian I. den Auftrag, eine Chronik des Hauses Habsburg und der Babenberger zu erstellen. Suntheim gilt daher heute nicht nur als einer der ersten Berufsgenealogen, sondern auch als Begründer der genealogischen Forschung. Dem Bedürfnis nach lückenlosen Ahnennachweisen entsprach dann auch die Kirche, indem sie beim Tridentiner Konzil die Einführung von Kirchenbüchern anordnete, die für die diesbezüglichen Forschungen noch heute eine unerlässliche Quelle darstellen. Durch die Einführung der Zivilstandsgesetzgebung wurde ihre Bedeutung dann im 19. Jahrhundert ergänzt bzw. auch abgelöst. Auf vielen neuzeitlichen Stammbäumen wurde die Ahnenlinie unter Einfügung legendärer bzw. dubioser Vorfahren bis auf Adam zurückzuführen versucht. Nicht selten wurden dabei bewusste und wohldurchdachte Fälschungen begangen. Gemalte wie auch gestochene Stammbäume belegen als bildliche umgesetzte Ergebnisse nicht nur den jeweiligen Stand der Genealogie (= Geschlechterkunde oder Abstammungskunde), sondern üben sich vielfach auch in mystischer Verklärung einer Ahnenreihe, die man ohne Skrupel bis zum ersten Protagonisten der Genesis, Adam, nachwies. Aber schon in der Bibel selbst finden sich Aufzählungen von Abstammungslinien, wie etwa im Stammbaum Jesu, wo aus verschiedenen Teilen des Alten und des Neuen Testaments die Stammfolge von Adam über Noah, Abraham und König David bis zu Jesus rekonstruiert wurde. Die Betonung der Abstammung sollte dann vor allem im antiken Rom eine wichtige Rolle spielen, versuchten doch die vornehmsten und mächtigsten Familien, ihre Vorfahrenreihe bis zu den Gründern der Stadt, Romulus und Remus, zurückzuführen. Der Terminus „*Genealogie*“ lässt sich aus dem Lateinischen und dem Altgriechischen ableiten (lat. „*genus*“= „Geschlecht“ oder „Abstammung“ und griech. „*logos*“ = „Kunde“ oder „Lehre“). Sie beschäftigt sich mit Ursprung und Schicksal von Familien, ihren Vorfahren und Nachkommen. Bildliche Darstellungen von Generationsfolgen finden sich bereits im alten Ägypten. Die Lobpreisungen griechischer Sänger auf siegreiche oder gefallene Helden vergaßen nie, den jeweiligen Stammvater zu erwähnen. Erst im 19. Jahrhundert entwickelten sich

schließlich zwei unterschiedliche theoretische Richtlinien in der Genealogie, wobei die naturwissenschaftlich dominierte Richtung unter dem Einfluss der Entwicklungslehre Darwins und Haeckels und der Vererbungstheorien Mendels stand, während die soziologisch und historisch orientierte mehr um eine umfassende Familienkunde bemüht ist.

Lit.: Etlstorfer/Katzinger 2003, s. 122f.

### **Stammbaum Nimrods und der assyrischen Monarchie**

Mayr, Ende 17. Jhdt.

Kupferstich über Leinwand, 113,5 x 208 cm; vier separate Stammkartuschen - oben: "*A.Mdi 1788 ETECTVS est NIMROD ab Assyrus in....Primum Regem&Mundi Monarcham*", darunter: "*SECVNDVS RAMVS*", darunter: "*AM di 1718 EXTRVCTA EST ASSYRICA ET PRIMA MONARCHIA*", darunter: "*PRIMA MONARCHIA ASSYRICA Secundus Ramus exhibet quando, quo tempore Mundi Assyrorum Monarchia errecta....*"; unten signiert: "*Mayr sculpsit*"  
Inv.Nr.202

Das Volk der Assyrer geht auf die altorientalischen Völkerschaften der Assyrer, Chaldäer und Aramäer zurück. Diese waren seit Jahrtausenden in Syrien und Mesopotamien ansässig. Das ursprüngliche Siedlungsgebiet der Assyrer lag und liegt noch immer im mesopotamischen Raum, vor allem in Obermesopotamien. Nach Osten dehnt es sich auf iranisches Territorium bis in die Hochebenen am Urmia-See aus. Die Gestalt König Nimrods, der hier genannt wird, kennen wir aus dem Alten Testament und hier vor allem aus dem Zusammenhang mit dem Turmbau zu Babel: „Auf, wir wollen uns eine Stadt bauen und einen Turm“, dessen Spitze bis an den Himmel reicht“, heißt es im ersten Buch der Genesis. Bauherr dieses gigantischen Unternehmens war "der erste Machthaber auf Erden" König Nimrod, ein Urenkel Noahs. Nach dem Gottesgericht der Sintflut musste die Erde neu besiedelt, von den Menschen wieder in Besitz genommen werden. In ihrem Streben verloren sie jedoch das Maß, versuchten Gott gleich zu werden und forderten damit ein neuerliches Strafgericht heraus: welche die Sprachverwirrung und Zerstreuung über die Erde brachte. Nimrod (Gen. 10, 8-12), der als sagenhafter Gewaltherrscher und Jäger erwähnt wird, gilt auch als Erbauer der Städte Ninive, Rehoboth-Ir, Kalach und Resen.

### **Stammbaum Alexander des Großen**

Jacob Schmuzer, vor 1700

Kupferstich über Leinwand, 114 x 208 cm; Mitte unten bezeichnet "*Jacob Schmuzer fecit*"; mit fünf übereinander auf einem Baumstamm angebrachten Titeltartuschen; oben: "*Ao Mdi 3620 ERECTA EST MONARCHIA GRAECA QUAE FUIT TERTIA ET ASSVMPTVS EST IN REGem ALEXANDER MAGNVS Imus GRAECA MONARCHIAE REX I*", darunter "*QUARTVS RAMVS REPRAESENTAT TERTIAM GRAECORVM MONARCHIAM AB ALEXANDRO MAGNO Ao 3020 erectam*", darunter "*A M 3422 INCAEPIT MONARCHIA PERSICA Et m eiudem Thronu Regium collocabitur Rex CYRVS*", darunter "*Tertius Ramus principalis repraesentat Persa u secundae Mund. Monar. hiae Conditorem Curum qui Anno Mundi ter Millesimoquadringsesimo Vigesimo secundo inchoavit*"; darunter "*SECVNDA ET TERTIA MONARCHIA....TERTIA ET GRAECA MONARCHIA.....*"

Inv.Nr.205

Im Jahr 356 vor Christus wurde Alexander als Sohn von König Philipp II. von Makedonien und der Prinzessin Olympia geboren. Als sein Lehrmeister trat der griechische Philosoph Aristoteles in Erscheinung, der ihn in Rhetorik und Literatur unterwies und zudem sein Interesse an Naturwissenschaften, Medizin und Philosophie zu wecken wusste. Alexander bestieg nach der Ermordung des Vaters - mit nur 20 Jahren - den makedonischen Königsthron. Im Jahr 331 vor Christus versetzte er Persien bei Gaugamela eine vernichtende Niederlage, nahm Babylon, Susa und Persepolis ein und wurde in der Folge zum König von Asien ausgerufen. Ab 326 vor Christus wagte Alexander mehrere Vorstöße nach Indien, er überquerte den Indus und eroberte den Pandschab bis zum heutigen Fluss Beas. Erst 323 vor Christus erreichte er wieder Babylon, wo er während der Vorbereitungen zu einer Flottenexpedition um die Arabische Halbinsel an einer Fieberinfektion im Alter von 33 Jahren verstarb. Nach seinem Tod bekämpften sich die ehemaligen Feldherren Alexanders und zerteilen das riesige Herrschaftsgebiet schließlich in die Diadochenreiche.

Lit.: Green 1974.

### **Stammbaum Julius Caesars**

Johann Franck von Langgraffen Vienna, Ende 17. Jhdt.

Kupferstich über Leinwand, 113,5 x 208 cm; obere Kartusche: "*Ao M DI 3924*"

*CONSECUTUS EST IMPERIUM CAIVS JVLIVS CAESARI MUS ROMAN: IMPERATOR & MVNDI MONARHA; INCOEPIT..ROMANA 4ta & VLTIMA MVNDI MONARCHIA*"; mittlere

Kartusche: "*QVINTVS RAMVS PRINCIPALIS EXHIBET QUARTAM & SECUNDAM EFFATV DANIELIS POSTREMAM MUNDI MONARCHIAM*"; unten: "*QUARTA ROMANA ET*"

*NOVISSIMA MONARCHIA Cum quarta haec Monarchia...*"; unten Mitte signiert: "*Johann Franck von Langgraffen Vienna*"

Inv.Nr.200

Gajus Julius Caesar, römischer Feldherr, Staatsmann, Schriftsteller und einer der wohl bekanntesten Persönlichkeiten der Antike, erblickte am 13. Juli 100 oder 102 v. Chr. das Licht der Welt. Seine Familie führte ihren Stammbaum auf Iulus, den Sohn des Aeneas zurück, der der Sage nach aus dem durch die Griechen verbrannten und zerstörten Troja entkommen war. Die Toga virilis erhielt Julius am 15. März 84 v. Chr., bereits um 85 v. Chr. ehelichte er Cornelia, die Tochter des Führers der Popularen, Lucius Cornelius Cinna. Nachdem seine erste Frau Cornelia 68 v. Chr. gestorben war, nahm er Pompeia, eine Enkelin Sullas zur Frau. Diese hatte den Vorsitz über den geheimen Fruchtbarkeitskult der Bona Dea, von dem Männer bei strengsten Strafen ausgeschlossen waren. Als die Mysterien der Göttin im Hause Cäsars, wo ein Fest zu ihren Ehren stattfand, entweiht wurden, weil Clodius sich in Frauenkleidern Zugang dazu verschafft hatte, kam es zu einem öffentlichen Skandal, in dessen Folgen sich Cäsar von Pompeia trennte. Nachdem Cäsar auch nach seiner dritten Ehe mit Calpurnia (59 v. Chr.) noch immer keinen männlichen Nachfolger hatte, setzte er seinen Großneffen Octavian testamentarisch zum Nachfolger und Erben ein, dieser wurde später unter dem Namen Augustus erster römischer Kaiser. Cäsar war ein Mann von umfassender literarischer Bildung, so trat er auch als begabter Schriftsteller in Erscheinung. Er verfasste sieben Bücher über den Gallischen Krieg (*Comentarii de bello Gallico*), in denen er seine Gallienfeldzüge beschrieb. Schon im gleichen Jahr, in dem er seine erste Frau Cornelia geheiratet hat (84 v. Chr.), bekam Cäsar sein erstes politisches Amt, das des *Famen dialis*, ein

Priesteramt, das nur Patriziern vorbehalten war. Im Jahre 59. v. Chr. wurde Gaius Julius Cäsar zum Konsul ernannt. Cäsar war im Kräftespiel mit dem Senat auf Verbündete angewiesen, die er in Crassus und Pompeius gefunden zu haben schien. Es kam in der Folge zu mehreren Kriegen gegen die Helvetier (58 v. Chr. Sieg bei Bibracte), gegen den Swebenkönig Ariovist, gegen die Normandie und Bretagne. Seine Truppen stießen bis nach Britannien und Ägypten vor, wo er unter anderem im ägyptischen Thronstreit zugunsten von Kleopatra VII. auftrat. In Gallien mussten etwa eine Million Gallier ihr Leben im Kampf gegen Caesars Truppen lassen, eine weitere Million wurde versklavt. So gelang es Cäsar ganz Gallien unter Römische Herrschaft zu bringen. Nachdem Ende des Triumvirats, hatte Cäsar keine Basis mehr in Rom und so wurde er kurzerhand aus dem Amt gehoben als er sich weigerte, seine Legionen zu entlassen. Man beorderte ihn nach Rom um ihn öffentlich anzuklagen. Ein Bürgerkrieg war schon kaum zu verhindern, also wurde Pompeius zum alleinigen Konsul gewählt (üblich waren zwei). Er erhielt weitere Vollmachten, um sich gegen den Bürgerkrieg zu rüsten. Später wurde Pompeius vom Senat zum Diktator ernannt. Der Bürgerkrieg begann der Überlieferung nach mit Cäsars berühmten Worten: „Alea iacta est“ (Der Würfel ist gefallen) oder auch (Der Würfel ist geworfen), die er bei der Überquerung des Rubicon, einem kleinen Grenzfluss, der seine Provinz Gallia Cisalpina von Italien trennte, ausgesprochen haben soll. Seinen Gegnern zeigte er sich milde und verteilte Land an seine Veteranen. Auch führte er Ende 46 eine Kalenderreform durch (der Julianische Kalender). Im Jahr 44 v. Chr. verehrte man Cäsar schon als Gott, überall stellte man seine Statuen auf. Leichtfertig soll Cäsar wichtige Ämter an Freunde vergeben haben, um das vergrößerte römische Reich besser verwalten zu können. Während er den Feldzug leitete stellte er einige Stellvertreter ein und die Verschwörung begann. Im Jahre 44 v. Chr. zählte die Zahl der Verschwörer mehr als 60, auch Gaius Cassius und Marcus Iunius Brutus, den Cäsar wie einen Sohn geliebt haben soll, gehörten zu ihnen. Es hieß, das Brutus Cäsars Ersatzerbe war, falls Octavian vor Cäsar starb. Am 15. März oder an den Iden des März traf sich der Senat im Theater des Pompeius. Einen Tag zuvor hatte Cäsar noch eine Orgie auf seinen bevorstehenden Feldzug gegen die Parther gefeiert. An diesem Abend wurde er zum Scherz gefragt, wie er sich einen perfekten Tod vorstelle. Cäsar antwortete, dass der beste Tod der ist, der plötzlich kommt. Am nächsten Morgen verspätete sich Cäsar und die Verschwörer hatten schon Angst, dass er gewarnt worden sei. Cäsar wurde auf seinem Platz von den Verschwörern umringt. Da zerrte ihm ein Cimber die Toga herunter, das verabredete Zeichen loszuschlagen. 40 Verschwörer gingen auf Cäsar los, viele trafen auch daneben und verletzten sich gegenseitig. Cäsar soll aber Brutus erkannt haben. „*Auch du Brutus*“, soll er gefragt haben. Cäsar soll sich tapfer gegen seine Mörder gewehrt haben, hatte aber keine Chance. 23 Messerstiche beendeten das Leben des Diktators Gaius Julius Cäsar. Der Beiname Caesar, den Gaius Julius als Mitglied des Juliergeschlechts trug, bezeichnete anfänglich die Zugehörigkeit zum Kaiserhaus, wurde seit Claudius Bestandteil der kaiserlichen Titulatur und findet sich in der Folge auch in Byzanz („kaiser“) bis ins 7. Jhd. Er blieb in Herrschertiteln (Kaiser, Zar) bis in unsere Tage erhalten. Ob der politisch-militärischen Größe wie auch des Umstandes, dass Christus in die römische Epoche hineingeboren wurde (der im lukianischen Geburtsbericht Jesu genannte Kaiser Augustus war ja ein Adoptivsohn von Gaius Julius Caesar), machte die genealogische Fokussierung dieses römischen Imperators unumgänglich. Der vorliegende monumentale Kupferstich nennt als Stecher den Wiener Kupferstecher Johann Franck (Frank) de Langgraffen. Dieser hat neben diesen monumentalen Dynastien- und Ahnenfolge-Stichen auch Titelkupfer für Bücher wie etwa J. Ch. Frölich von Frölichs-



burgs "*Nemesis Romano-Austriaco-Tirolensis...*" (Innsbruck 1696) und neun Stiche mit Allegorien auf die Hochzeit Kaiser Josefs I. mit Amalie von Braunschweig 1699 geschaffen.

Lit.: Beggio 1987 - Adcock 1958 – Thieme-Becker XII (1916), S. 351

### **Stammtafel Kaiser Konstantins**

Johann Franck von Langgraff, kurz vor 1700

Kupferstich über Leinwand, 117 x 209 cm; signiert: „*Johann Franck de Langgrafé Sculpsit Vienna*“; mit drei übereinander gereihten Textkartuschen; oberste Textkartusche in Doppeldadlerkartusche mit diversen Kriegstrophäen: "*Ao Cti 307. REGNABAT CONSTANTINUS MAGNVS 41.nus ROMANORVM IMPERATOR&MVNDI MONARCHA 41*"; darunter: "*SEXTVS RAMVS HVIVS MONARCHARVM ARBORIS EXHIBET VLTERIOREM SVCCESIONEM 4ta MONARCHIAE CAESARVM ROMANORVM d CONSTANTINO MAGNO A.no C.ti 307 VSQVE AD Ao Cti 801 CAROLVM MAGNVM*"; darunter "*SECVNDA PARS AVT SERIES ROMANAE ET QUARTAE MONARCHIAE HAEC INITIVM SVMIT ab IMPERATORE Constantino magno, qui Solium Caesareum conscendit Anno CHRISTI 307 eratq....*"

Inv.Nr.208

Zu den herausragenden Monarchen der Antike zählt auch Konstantin der Große, Sohn des Heerführers und späteren Kaisers Konstantius I. und dessen Konkubine Helena. Die Erziehung genoss er am Hof bei Kaiser Diokletian in Nikomedia, dem heutigen Izmit in der Türkei, dessen Tochter Fausta er 307 heiratete. Bereits im Jahr 306 wurde er Herrscher im Nordwesten des römischen Reiches. Diokletians zweiter Nachfolger Galerius hatte noch 303 die schrecklichste aller Christenverfolgungen ausgelöst, um sich des Beistandes der Götter zu versichern. Als diese keinen „Erfolg“ zeitigten, beendete er 311 die Christenverfolgung und starb kurz darauf. Im Kampf um die Oberherrschaft im Römischen Reich errang Konstantin im Jahr 312 an der milvischen Brücke in Rom einen Sieg über seinen Schwager und Konkurrenten Maxentius und bekehrte sich danach zum Christentum. Die Legende lässt ihm schon in Gallien und wiederholt in Rom im Traum das Christus-Monogramm mit den Worten "*in hoc signo vinces*", "in diesem Zeichen wirst du siegen" erscheinen, worauf Konstantin dies auf die Feldzeichen schreiben ließ und siegte. Mitherrscher Licinius begann dennoch 320 mit neuen Christenverfolgungen. Konstantin besiegte Licinius jedoch 324 und ließ ihn töten. Als Alleinherrscher förderte er nun zunehmend das Christentum und ließ viele Kirchen bauen; darunter auch die frühere Peterskirche in Rom (im Jahr 325), die Grabeskirche in Jerusalem, der Geburtskirche in Bethlehem und die nicht mehr erhaltene Sophienkirche in Trier sowie den Urbau der Apostelkirche in Konstantinopel. Konstantin erteilte den Bischöfen richterliche Befugnisse und setzte erstmals den Sonntag als den wöchentlichen Feiertag fest. Im Jahr 325 wurde das Christentum der römischen Religion gleichgestellt, eingezogener Besitz wurde den Christen zurückerstattet. Konstantin verstand sich zwar als Verehrer eines höchsten Gottes; "Christus" kommt hingegen nur in drei seiner Briefe vor. Im Zuge einer Neuorganisation des Reiches verlegte Konstantin 330 den Regierungssitz von Rom nach Konstantinopel - das heutige Istanbul. Konstantins eigentliche Taufe fand erst 337 auf dem Totenbett im Palast in Ankyron, dem heutigen Dorf Hereke bei Izmit, durch Bischof Eusebius von Nikomedia statt. Bestattet wurde Konstantin in der Apostelkirche in Konstantinopel, doch verschwanden seine Reliquien bei der Eroberung durch die Türken im Jahr 1453. Ein kirchlich anerkannter Kult um ihn existiert nur in der Ostkirche, wo er als "der Apostelgleiche" be-

zeichnet wird. Die Verlegung der Hauptstadt des Reiches von Rom nach Konstantinopel verhinderte die förmliche Anerkennung als Heiliger durch die katholische Kirche, dennoch wird seiner im Namenstagskalender gedacht. Vorliegendes genealogisches Konstrukt bemüht sich um einen großen historischen Bogen, der hier zwischen zwei „Großen“ der abendländischen Geschichte bzw. des christlichen Abendlandes aufgebaut wird: Zwischen Konstantin dem Großen und Karl dem Großen.

Lit.: Clauss 1996

### **Stammtafel Kaiser Karls des Großen**

Langgraff? (unbezeichnet)

Kupferstich über Leinwand, 114 x 208 cm; mit drei übereinander liegenden Textkartuschen auf Baumstamm; obere Kartusche in Doppeladlerrahmung und Kriegstrophäenrahmung:

*"ANNO Cti 801 REGNABAT CAROLVS MAGNVS 78.vvs ROMANORVM ET PRIMVS GERMANVS IMPERATOR 78.";* darunter: *"SEPTIMVS RAMVS seu TERTIA SERIES QUARTAE ROMANAE MONARCHIAE"*, darunter *"HOC TERTIVM INTERVALLVM ROMANAE MONARCHIAE INCEPIT ANNO CHRISTI 801. EIQVE VELVT SVPREMVS....."*

Inv.Nr.204

Der vorliegende Stammbaum ist um die Rekonstruktion des Stammbaumes von Karl dem Großen bemüht, von dem wir heute genau genommen nur wissen, dass er vor seinem Bruder Karlmann zum Osterfest in Aachen geboren wurde. Es ist dies das einzige, was man über seine Geburt sicher weiß, denn das genaue Datum ist umstritten. Ältere Forschungstraditionen zufolge wurde das Jahr 742 als Geburtsjahr anerkannt, was freilich auch bedeutet hätte, dass Karl ein unehelicher Spross gewesen wäre, denn seine Mutter *Bertrada* heiratete Pippin erst einige Jahre später (man hat später den Termin auf das Jahr 747 verlegt). Im Jahr 754 wurde Karl gemeinsam mit seinem Vater und dem inzwischen geborenen Karlmann von Papst *Stefan II.* zum König gesalbt. Da jedoch von den folgenden Langobardenfeldzügen berichtet wird, dass sich auch Karl an ihnen beteiligt habe, weist dieser Umstand auf ein etwas höheres Alter hin. Als König Pippin am 24. September 768 im Alter von 54 Jahren in Paris starb, hinterließ er das Königreich seinen beiden Söhnen Karl und Karlmann. Karl übernahm schließlich nach Pippins Tod 771 die Alleinherrschaft. Er nahm unter anderem den aus Rom geflohenen Papst Leo III. bei sich auf, bestätigte dem Papst die Herrschaft über den Kirchenstaat und wurde am 25. Dezember 800 in Rom durch Papst Leo zum Kaiser gekrönt. Karl der Große starb im Jahr 814 und wurde in der Folge immer wieder als Idealbild eines weisen, gottgefälligen Regenten in Legenden und als Zielpunkt für genealogische Konstrukte wie eben auch in diesem hochbarocken Stammbaum bemüht. Dabei liegt aus heutiger Sicht Karls Bedeutung weniger in seinem frommen Leben, denn in seiner politischen und geschichtlichen Wirksamkeit. So entsprach sein Eheleben mehr den lockeren Gepflogenheiten des fränkischen Adels als den Normen christlicher Lehre. Auch sein brutaler Sachsenfeldzug verdient kaum den Titel Missionierung oder Christianisierung. Andererseits wird jedoch ins Treffen geführt, dass er mit seiner Politik die Fundamente des christlichen Abendlandes gelegt habe, auf denen noch heute aufgebaut werden kann. Im 17. Jahrhundert sollte Karl der Große in den genealogischen Konstrukten wieder an besonderer Bedeutung gewinnen: Wegen der Bestrebungen des französischen Königs nach der Kaiserkrone, bemühten sich die habsburgischen Genealogen intensiv um den Nachweis der Abstam-

mung der Habsburger von Karl dem Großen. Durch diese altehrwürdige Abstammung sollte die Vorrangstellung der Habsburger untermauert werden. Diesbezüglich kommt beispielsweise der in Laibach 1680 erschienenen „*Dissertatio Polemica de Prima Origine Augustissimae Domus Habsburgo-Austriacae...*“ (St. Florian, Augustiner-Chorherrenstift-Bibliothek, Sign. VIII H 34/2) aus der Hand des Laibacher Geistlichen Johann Ludwig Schönleben besonderes Gewicht zu. Im diesbezüglichen Titelkupferstich steht daher Kaiser Leopold I. vor einer Kolonnadenhalle mit Standbildern der habsburgischen Kaiser von Rudolf I. bis Ferdinand III., wobei über allen Kaiser Karl der Große im Himmel thront. Die beigefügten Spruchbandtexte untermauern den genealogischen Rückgriff. „*Und wir geben Zeugnis, welcher Abstammung wir sind.*“

Lit.: Wimmer/Melzer 1988, S. 478f. – Etlzstorfer/Katzinger 2003, S. 124 – Kat. St. Florian

### **Stammbaum (Ahnenreihe) Kaiser Leopolds I.**

Wien, um 1697; vier separate Ahnenkartuschen - oben: "Anno Christi 1658 Regnabat LEPOLDVS PRIMVS ET MAGNVS 126tus ROMANORVM IMPERATOR 126"; darunter: "Anno Christi 1273 Regnabat RVDOLPHVS PRIMVS E. DOM HABSPVRGIC. ET 105 IN SERIE ROMANORVM IMPERATOR 105"; darunter: "OCTAVVS RAMVS EXHIBET POSTREMAM PARTEM CONTINVAE ROMANAE MONARCHIAE"; darunter: "HVIVS VLTIMI STEMATIS CLAVSVLASIT Possessor noster RVDOLPHVS Imp. qui fato divino imperiali Throno imposit est Anno Christi 1273 orto ex antiqua Familia Comitum Habspurgen-sium in ordine huius Sumi Imperij et Romanae Monarchiae 105 et 28 Germanum Imperator et ab hoc sui regimis Anno (primo?) seu A(nno) C 1273 usque ad A(nno) C 1697 succes-sores habuit 21 Monarchas usque ad Leopoldum primum et magnum quorum gloriossis-simum regimen ab eo tempore in periodo 424 annorum constitit. Quacumque praeterea du-rante hac praedara gubernatione gesta sunt, qui Reges fuerunt quot regiminiem (?) exordia enata, quinam Pontifices Reges Electores et dynastae gubernaculis praesiderunt beneficio parvoru (?) brachioru dilucide demonstratur"; ohne Stecherhinweis

208 x 114 cm

Inv.Nr.201

Kaiser Leopold I. kam am 9. Juni 1640 als Sohn von Kaiser Ferdinand III. und seiner ersten Gemahlin Maria Anna von Spanien zur Welt und wurde zunächst für den geistlichen Stand vorgesehen, nach dem Tod seines älteren Bruders, Ferdinand IV. im Jahr 1654, jedoch als Kaiser bestimmt. Im Jahr 1657 hatte er die Herrschaft über die Erbländer übernommen und wurde 1658 trotz Intrigen Frankreichs zum Kaiser gewählt. Er führte für das Reich mehrere Kriege gegen Frankreich (1673-79, 1688-97), konnte aber dessen Vordringen zum Rhein nicht verhindern. Obgleich der von den Wienern ob seines unvorteilhaften Aussehens auch „Fotzenpoidl“ bezeichnete Barockkaiser schüchtern und unsicher war, traf er politisch vielfach die richtigen Entscheidungen, wobei ihm das militärische Talent des Prinzen Eugen von Savoyen die entscheidende Unterstützung bot. Leopold I. festigte im Innern den Absolutismus, wählte Berater aus dem Hochadel und dachte stets dynastisch. Er war aber auch ein hochgebildeter, schöngestiger Mann, der die Musik liebte und ein bedeutender Komponist war. So haben sich aus seiner komponierenden Feder Kirchenmusik, zahlreiche Einlagearien zu Opern, Serenaden, Oratorien und andere Gelegenheitsmusiken erhalten. Unter ihm wurde die Reichs- und Residenzstadt Wien ein Zentrum der barocken Kunst und Architektur.

Er gründete Schloss und Garten von Laxenburg sowie die Universitäten von Innsbruck, Olmütz und Breslau. In die Regierungszeit Kaiser Leopolds I. fiel auch die letzte große Pestepidemie. Die Denksäule am Graben (Pestsäule) ließ der Kaiser errichten, als die gefürchtete Seuche endlich erlosch. Kaiser Leopold war dreimal verheiratet. In erster Ehe mit der spanischen Infantin Margarita Teresa, in zweiter Ehe mit Claudia Felicitas von Tirol und in dritter Ehe mit Eleonora Magdalena von der Pfalz-Neuburg. Während die ersten zwei Gemahlinnen sehr jung starben, überlebte ihn seine dritte Gattin, die ihm zehn Kinder schenkte, um 15 Jahre. Kaiser Leopold I. starb am 5. Mai 1705 in Wien. Im vorliegenden Kupferstich befand sich der Historiograph auf einem gesicherterem Terrain, zumal die Quellenlage eine präzisere genealogische Analyse erlaubte, als in jenen Konstrukten, die Stammbäume der Antike zum Thema hatten.

Lit.: Lorenzi 1986.

### **Inneres des St. Petersdomes in Rom**

Johann Andreas Graff (Zeichner), Johann Ulrich Krauss (1655-1719, Stecher), 1695  
Kupferstich über Leinwand, 185 x 170 cm; linke obere Tondokartusche: "*ROMAE DIVI PETRI TEMPLVM*", rechte Tondokartusche "*IN ROM DIE SANCT PETERSKIRCH*"; am unteren Rand ausführliche Bildlegende und fünf weitere kleinere Ansichten von St. Peter"; unten signiert und datiert: "*Joann Andreas Graff Noriberg: ROMAE ad. Viv. del. et sculpsit*" (links), "*Joann Ulricus Kraus Augustinus sculpsit et Excudit A. 1695.*"

Inv.Nr.448

Höchste Abbildungstreue und reizvolle dokumentarische Details kennzeichnen diesen monumentalen Kupferstich des renommiertesten und meistbeschäftigten Augsburger Zeichners, Kupferstechers und Verlegers, Johann Ulrich Krauss. Im Zentrum des Stichs steht der Baldachinaltar Berninis und der Blick zur Tribuna mit Papst und Kardinalskollegium. Krauss wählt dafür eine außergewöhnlichen Perspektive, die gleichsam auf die fotografische Weitwinkeloptik vorauszuweisen scheint.

### **Der Kaperger-Prozeß 1657/58 (25-teiliger Gemäldezyklus)**

**1) „Daniel Sauschneider Ergibt sich Ao: 1638 / am Sonnabendtag Zu braunau in bayrn in einen / garten, vor Der Sonne aufgang: Dem Teufl genant Marcolphus mit Leib und / Seel.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.377

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

**2) „Kommet in Das Land ob der Ennß / Machet gesöllschafft mit den Georg / Kaperger und Sigmunden Ridlerweber / und yberredet sye Zu gleicher Teuflischer / Verschreibung**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.378

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

**3) „Komen Zusammen in Des georg Kaperger Lederers / an der Voglhütten garten, alda ihnen Der Sauschneider / auß einen Büechel vorgehalten Wie sye sich Mit verlaung / ung Göttlicher Allmacht verhalten sollen, Worauf Dazumahl / Zway Teufln genant Marcolphus und Spizhüetl erschienen die Die pacta / Mit Stechung einer Glufen in den ungenanten Finger Richter Hand / und also mit ihren aigenen bluets verbunden.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.379

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

**4) „Ridler Weber beichtet und Comonicieret in der Pfarrkürchen / Zu Vorchdorf, Nimbt Die H: Hosti Widerum auß Den Mund in ein Fä / zinetl, tragts Haimb, Würfft auf anlehnung seines geists in einen / Garten Negst der albm gelege., auf Die Erden, Springet mit Füesse. / und Speyet Darauf, unter Wehrunden solch Hochsündlichen / Actu Tanzet der teufl in Menschlicher gestalt in einen Umkraiß, / Mit außströckung Der Zungen, Mit Verthörung und Lästerung / Des H: SACRAMENTS.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.380

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

**5) „Ridler weber Machet Durch anlehnung / seines geists ein Peuschel, Worein er / einen PARTICUL von Der H.gen Hosti / gethan und Machet Damit Vierzig / Schaurwetter.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.381

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

**6) „Es komen Zusammen Ein ganze gesöllschafft, der alte / Kaperger zu Wartberg, bede Söhn georg und Wolff, Der Ridlerwe/ ber, Der anfanger dises ybels Nemblich Der Sauschneider Der Kumpf / millner, Der Michel Egger, Der Späner Pöckh, Der Hofmayr / Zu Cremsmünster Hannß genand, Der Wibmpaur, und / andere Mehr, Machen Die Erste Und ärgite Converenz / Des Teuflischen Werckhs.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.382

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

7) **„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.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.383

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

8) **„Halten Zway Mahlzeiten, wobey ihnen Die / böße Geister aufgespillet. Das Tranck von / ihnen aber Kein brod angenohmen, Die / Trünck gesegnet, aber MIT GOTT NICHT“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.384

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

9) **„Halten einen Tanz, Wobey Die bößegeister / ihnen aufgespilt, und Des Alten Kaper / gers Weib und Töchter bey solchen / Tanz sich gebrauchen Lassen.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.385

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

10) **„Zerschneiden Zweymahl Die H: Hostia, wor / auß Das H: bluet geflossen, Der Alte kaper / ger gibt jeden einen PARTICUL Zuer / bestätigung Der Verlaungung göttlicher/ Allmacht.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.386

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

11) **„Schickn Durch Den georg Kaperger, Einen/ PARTICUL, Den paul Wenger Würth Zu Kürch/ hamb Zue, Der /: auf vorhin gethane Veranlassung: / auch Dergleichen gött.e Verlaungung gethan.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.387

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

12) **„Komen Widerum Zusammen in Des Kumpfmillners / wissen, bey der ausern Lau-  
dach, und verschwören sich, alda dene, bösen geistern, Der Kumpfmillner, der Spän-  
ner/ Pöckh, Der Wenger Würth, Der Wolf Kaperger, und / Pöckenmillner Hänsl.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.388

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

13) **„Kumpfmillner gehet von gmunden auß Der / Statt, sihet an Dem Himel einen Mann,  
Mit / einer in der Rechten Hand haltenden Ruethen / Stehen.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.389

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

14) **„Ridlerweber Tragt Den georg Kaper / ger auß Den Egenbergischen gericht, / yber  
Die Albm.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.390

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

15) **„Vorbessagter Ridler würdet Durch Die / Herrschafft Egenberg Nächt.erWeil in /  
verhafft und bekindnus gebracht.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.391

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

16) **„Sizet in Der IUSTITIA und gerechtigkeit zu Hoch / hauß, würdet EXAMINIERT, be-  
kennet auf seine gespan / vor hin aber Komen ihre geister, Wohlen eine / CONFUSION  
Machen, Werden aber Sechs / mahl abgetriben.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.392

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

17) **„Auf seine bekindnus Werden Kumpfmillner, / Spänner, Wenger, /: Der zu Linz auf  
Hiesiges bgehren anfangs eingezogen: / auch in gefäng / lichen Verhafft genohmen.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.393

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

18) **„Weilen Die Verhaffte Kaperger zu Haal und / Pernstain Nicht bekennen Wohlen, bitte selbe Herr / schaffte. Wie auch Cremsmünster, umb CONFRONDIERung / Der Persohnen gegen Cremsmünster.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.394

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

19) **„Werden Von Vorbesagten Herrschafften / Dahin, und Widerum Zuruckh gebracht.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.395

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

20) **„Auf gnuagsame bekandnus, Werden sie, Durch Den / Pfleger Philippen Hölscher, Nemblich Der Spänner / pöckh, Ridler weber, und Kumpfmillner, auf wä / gen Den landgericht Schärnstein ZUR EXECU / TION yberliffert.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.396

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

21) **„Werden Zu Cremsmünter Durch Ob / gedachte Pfleger Peinlich und / güttig verhört.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.397

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

22) **„Alhier ist die FIGUR Der EXECUTION / Wie sie Zu Cremßmünster Hingericht / Worden.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660

37 x 29 cm

Inv.Nr.398

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

23) **„Wenger würdet von Egenberg auß Mit / gewissen CONTITIONen auß seinen Hauß Zu / Kürchhamb, Den Lndtgricht Orth yberliffert.“**

I. G. Haller, Sierning, um 1660



37 x 29 cm  
Inv.Nr.399

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

**24) „Würdet Zu Cremsmünster, Hal und Orth / in beysein Des Pflegers zu Egenberg / EXAMINIERT Und bekenet seine Missethaten.“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660  
37 x 29 cm  
Inv.Nr.401

Kommentar siehe Inv.Nr.401 (im Zyklus Nr. 25)

**25) „Alhier ist DIE FIGUR Der Wengerischen EXE / CUTION, so Zwar Mit Dem Schwerd gericht / sein Leib aber zu klainen stücken Zerhackht / Worden. I: G: Haller in Sierning pinx:“**

I.G. Haller, Sierning, um 1660  
37 x 29 cm  
Inv.Nr.401

Eine Vorstellung von der geistigen Verfassung Oberösterreichs in der ersten Jahrhunderthälfte des 17. Jahrhunderts, in das auch der schwierige Neubeginn Schlierbachs fiel, liefert der zum Zeitpunkt von Abt Geyreggers Amtsantritt entstandene 25-teilige Gemäldezyklus zum Kaperger-Prozess von 1657/58 (Inv.Nr.377 bis 401) Die Vorgeschichte dazu reicht schon ins Jahr 1638 zurück. In diesen votivbildhaften Darstellungen wird in eher derber Diktion die Anwendung geistlicher Praktiken wie „Teufelsbrüderschaft“, Schadenszauber, Gotteslästerung, Hostienfrevel, Wetterbeeinflussung und „schwarze Messen“ angeprangert. Dazu kommen noch mehrere Kapitalverbrechen – neben nächtlichen Plünderungen und Raubüberfällen auch ein Mord an einem Pilger. Diese vor allem kulturhistorisch wertvolle Ereignisfolge, die ein aus Sierning stammender Maler namens I. G. Haller um 1660 schuf und die moralisierend mit der Hinrichtung der Verbrecher enden musste, gewährt somit Einblick in ein Säkulum, das vielfach noch von magisch-naiven Vorstellungen des Spätmittelalters überlagert schien. In diesem Zusammenhang darf auf die eingehende Analyse von Sturm (1999) verwiesen werden, die auch den Zeithintergrund ausleuchtet. Der Bezug zu Schlierbach wird vor allem aus der Abbildung „*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.*“ ersichtlich.

Lit.: Sturm 1999, S. 331ff – Kat. Weyer 1998, Kat. Nr. 1.8.2.2. – Kat. Linz/Scharnstein 1976, S. 104ff. Kat. Nr. 510

### IV.3 Allegorische Sujets

#### **Allegorische Darstellung der Gerechtigkeit**

Deutsch (B. Mader ?) letztes Drittel 17. Jhdt.?

Öl auf Leinwand, 130 x 97 cm; Unter dem Auge Gottes ein Bibelzitat: "*ET POST IVDICIVM Heb. 9*"; in der Mitte des unteren Bildrandes zwei aufgeschlagene Bücher: "*PRO VT GESSERIT*" (fol. verso), "*SIVE BONUM SIVE MALVM*" (fol. recto)" (links), "*ECCE HOMO ET*" (fol. verso), "*OPERA EIVS*" (fol. recto)

Inv.Nr.217 (Pendant zu Inv.Nr.216)

Der szenische Charakter dieser Allegorie wird vor allem durch den rahmenden roten Vorhang mit der barocken Schabrake vermittelt. Im Zentrum steht nicht minder theatralisch ein Engel mit verbundenen Augen, mit Schwert in der rechten Hand und erhobener Waage in der Linken. Das Schwert hält der an den Seelenwäger Michael erinnernde Engel zwar auch in der Hand, doch hat er es auf ein rotes Kissen niedergelegt, das einige aufgeschlagene Bücher mit Blindtext überlagert. Damit kommt bereits der Vorrang des Gerechtigkeitsgedankens vor der Strafe zum Ausdruck. Durch die beiden allegorischen Nebenfiguren am linken und rechten Bildrand erfährt diese Allegorie noch eine Vertiefung: während die Gestalt links mit dem hohen Lilienzweig in der Hand als Symbol der Reinheit bzw. Keuschheit erwartungsvoll zum Engel aufblicken darf, erscheint die weinende Gestalt rechts mit einem Dornenstab in der Hand.

#### **Allegorie auf die Vergänglichkeit (Vanitas)**

Deutsch (B. Mader ?), letztes Drittel 17. Jhdt.?

Öl auf Leinwand, 130 x 97 cm; unterhalb der Vorhangdraperie ein lateinisches Zitat, auf das eine aus dem Vorhang ragende Hand verweist: "*STATUTUM EST OMNIBUS*"; aufgeschlagenes Buch in den Händen des weißbärtigen Greises: "*NOVISSIMA HORA HAEC EST*" (fol. verso), rechte Seite leer

Inv.Nr.216 (Pendant zu Inv.Nr.217)

In seinem zur Außenwelt mit einem Vorhang abgeschlossenen Gemach blättert ein alter weißbärtiger Mann mit Pelzkappe und in pelzverbrämten Mantel in seiner Lebenschronik. Ihm zur Seite steht ein Knabe mit barocker Spitzenkrawatte, der ihn an die aufgeschlagene Textstelle nachdrücklich hinweist und ihn so an das bevorstehende Ende erinnert. Die Inschriften unterstreichen dabei den Vanitas-Gedanken genauso wie das stillebenhafte Beiwerk am Tisch: die erloschene Kerze, der Totenkopf, die zum raschen Verwelken stets verurteilte bunte Blumenpracht, die stehen gebliebene Taschenuhr, die alten Urkunden.

### IV.4 Profane Porträts

#### **Habsburgerserie:**

#### **König Rudolf I. von Habsburg (1218-1291)**

Nach Kilian-Stich?

Öl auf Leinwand, 69 x 48 cm, Bildlegende am unteren Bildrand „+ RVDOLPHVS I.  
*HABSBVRGENSIS ROMANORVM IMPERAOR*“ (sic!)  
 Inv.Nr.040

Rudolf I. von Habsburg erblickte am 1. Mai 1218 als ältester Sohn des Grafen Albrecht IV. von Habsburg und der Heilwigis von Kyburg auf Schloß Limburg im Breisgau das Licht der Welt. Um 1253 ehelichte er im Elsaß Gertrud Anna, Gräfin von Hohenberg (um 1225-1281), die Tochter Burchards III. Graf von Hohenberg aus dem schwäbischen Geschlecht der Grafen von Zollern-Hohenberg. Mit der Wahl dieses schwäbischen Grafen Rudolf von Habsburg zum deutschen König am 1. Oktober 1273 in Frankfurt am Main wurde das sogenannte Interregnum beendet. Dieses Datum wird zudem als Beginn der spätmittelalterlichen Epoche des deutschen Königtums betrachtet. Die Krönung erfolgte am 24. Oktober 1273 im Aachener Münster, wobei der Kölner Erzbischof Engelbert II. die Krönungs- und Salbungszereemonie vornahm. Als vordringlichste Aufgabe sah Rudolf I. die Unterwerfung des selbst auf den deutschen Thron ambitionierten König Otakar II. Přemysl von Böhmen, der beim Papst gegen die Missachtung seines Votums vorsprach und zum neuen König in Opposition ging. Otakar II. Přemysl hatte seinerseits ohne zugkräftigen Rechtstitel das Erbe der Babenberger in den Herzogtümern Österreich und Steiermark sowie die Nachfolge der Spanheimer in Kärnten angetreten. Rudolf betrachtete es daher als einen ersten wichtigen diplomatischen Sieg, am 26. September 1274 auch von Papst Gregor X. anerkannt zu werden. Gleichzeitig bereitete Rudolf I. bereits einen militärischen Schlag gegen den böhmischen Kontrahenten vor, dem er wegen der unrechtmäßigen Aneignung der südostdeutschen Herzogtümer den Prozess machte. Am 24. Juni 1275 wurde über Otakar II. Přemysl die Reichsacht verhängt, im Herbst 1276 marschierte der Habsburger mit seinen Truppen in die ehemals babenbergischen Herzogtümer ein, wo sich bereits eine beachtliche Opposition gegen die allzu straffe Organisation Otakars gebildet hatte. Anfang Oktober 1276 brach Rudolf I. mit etwa 30.000 Reitern von Passau von Österreich auf, begleitet von einer Flotte auf der Donau. Die oberösterreichischen Adligen Gundakar von Starhemberg, Ulrich von Kapellen und Konrad von Somerau liefen zum König über, auch die Städte Linz und Enns verzichteten auf Widerstand. Die Schlacht am Marchfeld (Dürnkrut und Jedenspeigen, NÖ.) vom 26. August 1278, die mit dem Sieg Rudolfs I. bzw. dem gewaltsamen Tod Otakars II. enden sollte, brachte den entscheidenden Durchbruch für die Habsburger. Das Interesse des deutschen Regenten richtete sich nun verstärkt nach Böhmen und Mähren, wobei Rudolf I. nun einem Ausgleich mit den Přemysliden zustimmte und zudem auch der bereits 1276 vereinbarten Doppelhochzeit den Segen gab. Er vermählte im November 1278 – oder Jänner 1279 – seine Tochter Guta mit Otakars Sohn, Wenzel II., während Wenzels Schwester Agnes mit Rudolf (II.) dem Jüngeren, einem Sohn König Rudolfs I., verheiratet wurde. Zur Errichtung einer Hausmacht belehnte Rudolf I. seine beiden Söhne Albrecht I. und Rudolf II. am 27. Dezember 1282 mit Österreich und der Steiermark und legte damit den Grundstein zur Herrschaft der Habsburger in Österreich.

Zeller hat in seiner Schlierbacher Stiftsgeschichte für eben diese Zeit einen Wernher von Schlierbach (1258-1306) als Besitzer des Schlierbacher Stammgutes ausgemacht, der im Jahr der habsburgischen Belehnung dreimal in Urkunden bezeugt ist. Wahrscheinlich stammte dieser aus dem Geschlecht der Zelkinger, zumal er sich in einer Urkunde aus dem Jahre 1258 noch als Wernherus de Zelking nannte und in der Folge Schlierbach zu seinem namensgebenden Hauptsitz machte. Wernhers Vater, Albert von Zelking, war laut Zellers Stiftschronik selbst noch steter Begleiter und Vertrauensmann des Böhmenkönigs Otakar. Es

verwundert daher wenig, dass etwa Wernhers Bruder, der Passauer Domdechant, Bischof Bernhard (Wernhard, Wernhart, Wernher) von Schlierbach, laut Zeller nachmaliger Bischof von Seckau (ab 1268) und Sachwalter König Ottokars, beim Reichstag zu Augsburg im Jahre 1275 gegen Rudolf I. von Habsburg auftrat. Für Wernhers Großvater, Ulrich von Zelking (1204-1238), stellte Schlierbach noch einen Nebensitz gegenüber dem Hauptsitz bei Melk dar. Die kritische Geschichtsforschung kann freilich diese Identifizierung des Bernhard von Schlierbach mit dem Seckauer Bischof Wernhard von Marsbach nicht bestätigen (freundl. Mitteilung Dr. Gernot Obersteiner, Steiermärkisches Landesarchiv, 16. 9. 2003). Zeller war einer falschen Angabe des Bernardus Noricus gefolgt.

König Rudolf I. hatte bereits im Juni 1281 den einst babenbergischen Herzogtümern den Rücken zugekehrt, um deren innere Verhältnisse er sich über fünf Jahre intensiv gekümmert hatte. Nach dem Tod seiner ersten Gattin ehelichte er Ende Mai 1284 in Besancon Agnes (Isabella) von Burgund (um 1270 – um 1323). Da der König weder über die notwendigen finanziellen Ressourcen noch über institutionelle Unterstützung verfügte, fiel seine Hofhaltung wenig glanzvoll aus und blieb ihm auch eine staatlich-monarchische Verwaltung verwehrt, wie sie in anderen benachbarten Königreichen bereits erfolgreich betrieben wurde. Aufgrund verschiedener ungünstiger Rahmenbedingungen kam es nie zur Kaiserkrönung Rudolfs I. – entweder war er selbst verhindert oder es starben die für diese Zeremonie unabdingbaren Päpste zur Unzeit, deren unmittelbare Nachfolger wiederum an der Erhöhung des habsburgischen Königtums nicht mehr interessiert waren. Als das große Verdienst des am 15. Juli 1291 in Speyer verstorbenen und im Dom beigesetzten Königs Rudolf I. wird seine entscheidende Rolle als Verbindungsglied zwischen staufischer Monarchie (die Habsburger waren über Welf VI. blutsverwandt mit den Staufern) und spätmittelalterlichem Hausmacht-königtum sowie der Erwerb der südosteuropäischen Herzogtümer gewertet. Um den Landfrieden zu sichern, ging er streng gegen das Raubrittertum vor und ließ Friedensbrecher hinrichten. Obgleich nicht wirklich populär, repräsentierte Rudolf I. einen neuen Herrschertypus: Der schlanke, hagere und asketische Regent, der seine Geschäfte prunklos abwickelte und bei der Schlacht am Marchfeld sogar in rostiger Rüstung erschien, wählte seine Gefolgsleute nach ihrer Leistung und nicht nach ihrer Herkunft aus. Als er das nahende Ende seines Lebens erahnte, ritt er aufrecht nach Speyer, um dort zu sterben.

Lit.: Lehr 2000, S. 82; Keplinger 1998, S. 7; Krieger 1994, S. 11 ff.; Engel 1989, S. 240 ff.; Franzl 1986; Reifenscheid 1982, S. 9 ff.; LexMa Bd.VII, 1980. - Zeller 1920, S. 27 f..

### **Herzog Albrecht I. (1255-1308)**

Nach Wolfgang Kilian (1581-1662)?

Öl auf Leinwand, 69 x 48,2 cm, Bildlegende am unteren Bildrand „+ALBERTVS RVDOLPHI I. FIL. ROMANORVM IMPERATOR“

Inv.Nr.041

„...er (Herzog Albrecht) war ein gepaurischer man an der persone und het nur ain auge und gar einen unwirdischen anplich...ein richer, stacher, unervortender man; und (er) rit almaistisch in stet und uber lant unbehut und an gewagent leut“ – die Sächsische Weltchronik überliefert hier ein wenig schmeichelhaftes Erscheinungsbild des wahrscheinlich um oder nach 1255 erstgeborenen Sohn König Rudolf I. von Habsburg. Im vorliegenden Gemälde, das sich ziemlich genau an einen idealisierten Kupferstich von Wolfgang Kilian orientiert, wird der Monarch im Harnisch mit Mantelüberwurf samt der über seiner rechten Schulter

getragenen Prunkfibel präsentiert, das im Profil gegebene Haupt ziert eine Spangenkronen (wie wir sie von den Bildnissen Kaiser Friedrichs III. kennen). Die lateinische Bildlegende dürfte der barocke Kopist ebenfalls der Umschrift aus Kilians Kupferstich entlehnt haben. Wir finden Albrecht I. (hier: Albertus benannt) nach der Wahl seines Vaters zum König (1273) mit wechselnden Titeln als Graf von Habsburg, primogenitus oder einfach Filius regis in politischen Missionen. Am 24. November 1274 ehelichte er die Tochter des Herzogs Meinhard II., Elisabeth von Görz-Tirol (München um 1262 – 1313 Wien), die ihm elf Kinder gebar. Als „Morgengabe“ erhielt sie den herzoglichen Besitz im Salzkammergut und begründete so den ertragreichen neuen Bergbaubetrieb. Nach der Schlacht am Marchfeld (26. August 1278) wurden Albrecht und seine Brüder 1277 von bayerischen Bischöfen mit jenen Lehen belehnt, die ursprünglich Babenberger und Spanheimer in Kärnten innegehabt hatten. Im Mai 1281 wurde Albrecht I. „Verweser über Österreich und über Steyr“, Ende 1282 Herzog zu Österreich und zu Steyr, Herr zu Krain, der Mark und zu Portenau. In Österreich und Steiermark stieß Albrecht I., der noch von seinem Vater gemeinsam mit seinem Bruder Herzog Rudolf II. 1282 mit dem babenbergischen Erbe und im Vertrag von Rheinfelden (1. Juni 1283) mit den österreichischen Ländern belehnt wurde, jedoch auf eine breite Ablehnungsfront. Im Jahr 1290 übertrug ihm sein Vater auch Ungarn – und zwar als anheim gefallenes Reichslehen, doch war diese Verleihung unzureichend begründet. In „Empörung“ über die „Fremden“ und ihre schwäbischen Gefolgsleute erhoben sich beispielsweise die Wiener gegen die neue Herrschaft im Jahr 1287 und während eines Feldzuges gegen Ungarn im Jahr 1290 liefen Albrecht I. Österreicher und Steirer davon. In der „Causa Ungarn“ konnte schließlich Papst Nikolaus IV. seinen Einfluss geltend machen, weil er Ungarn als Eigentum der römischen Kirche beanspruchte, das angeblich auf Stephan den Heiligen zurückgeht (Albrechts Belehnung mit Ungarn musste schon 1291 wieder zurückgenommen werden). Albrechts problematische Persönlichkeit sollte für weitere Konflikte sorgen: so war er nicht bereit, dem Přemysliden Wenzel II. die Ostalpenländer zurückzugeben, die sein Vater Otakar II. innehatte, weshalb Wenzel II. seinerseits die Königswahl Albrechts I. nicht zu unterstützen gedachte und sich damit der Linie jener Fürsten anschloss, die sich gegen eine Erbmonarchie aussprachen. In der Folge verbündeten sich auch die Steirer mit Erzbischof Konrad von Salzburg. Wernher von Schlierbach wird wohl, wenn er sich nicht vielleicht selbst daran beteiligte, im Dezember 1288 den forschenden Herzog Albrecht von seiner Schlierbacher Stammburg beobachtet haben, wie er mit seinen Scharen über den Pyhrnpass gegen den Salzburger Erzbischof ins Ennstal vorstieß. Hauptgrund für die Auseinandersetzungen zwischen Albrecht I. und dem Salzburger Erzbischof Konrad (IV.) war das Salz, die im sogenannten „Salzkrieg“ mündeten, bei dem die Salzpflanzen in der Gosau und der erste Kern der Siedlung Hallstatt (Traunau) zerstört wurden. Das Heer des erzbischöflichen Kontrahenten konnte Herzog Albrecht jedoch Anfang 1292 schlagen und zudem Friesach einnehmen. Erst nach und nach kamen friedlichere Töne in seine Politik. Er huldigte 1292 seinem Gegenspieler, König Adolf von Nassau (in der Schlacht von Göllheim am 2. Juli 1298 unterlag er jedoch gegen den Habsburger und musste sein Leben lassen) und wurde mit Österreich und der Steiermark belehnt. Albrecht I. beendete 1296 die Auseinandersetzungen mit Salzburg und Bayern und söhnte sich schließlich auch mit Wenzel II. aus, der seinerseits versprach, ihn bei der Königswahl zu unterstützen, die dann auch am 27. Juli 1298 zugunsten Albrechts I. ausfiel. Seine Krönung zum deutschen König am 24. August 1298 in Aachen hatte er sich jedoch mit einer Reihe von Zugeständnissen an politische Gegner erkaufte. Nach dem Aussterben der Přemysliden (4. August 1306) bemächtigte er sich nicht nur Böhmens als Reichslehen, sondern machte seinen Sohn Rudolf III., der die Witwe Wenzels II. geheiratet hatte, zum böhmi-

schen König. Damit wuchs dieses aus Schwaben eingewanderte Geschlecht der Habsburger zu einer überwältigende Hausmacht an, die neben den Oberrheinländern, einem weiten Gebiet um Nürnberg, auch Böhmen, Mähren, Österreich, Steiermark, Krain, Teile von Schlesien und Polen sowie weitere kleinere Gebiete umfasste. Sogar die Kaiserkrönung schien nur mehr eine Frage des Termins. Doch da verstarb plötzlich sein Sohn Rudolf am 3. August 1307 im Alter von 26 Jahren und in der Folge brach auch das böhmische Imperium wieder rasch zusammen. Die erlittene Niederlage in der Schlacht bei Lucka am 31. Mai 1307, die Albrecht I. durch die Wettiner zugefügt wurde, markierte den rasanten Niedergang, der in der Ermordung des Königs durch seinen Neffen gipfeln sollte. Weil Albrecht seinem Neffen, dem Sohn Herzog Rudolfs II., Johann (Parricida 1290-1312/13), ein in Aussicht gestelltes Fürstentum noch nicht übergeben hatte, wurde er von diesem am 1. Mai 1308 in Königsfelden bei Brugg an der Aare (Schweiz) meuchlings ermordet.

Lit.: Ettlstorfer 2002, S. 45 Lehr 2000, S. 83; Höfer 1994, S. 128ff.; Krieger 1994, S. 42ff.; Engel 1989, S. 258ff.; Franzl 1986, S. 108ff.; Stenzel 1982, S. 96 (mit Abb. von Kilians Bildnisstich); Reifenscheid 1982, S. 10ff.; LexMa 1980, Bd. I, S. 311; Zeller 1920, S. 29 und 37.

### **Herzog Friedrich I. (III.) der Schöne (1289-1330)**

Nach Wolfgang Kilian (1581-1662)?

Öl auf Leinwand, 69 x 48 cm, Bildlegende am unteren Bildrand „+ *FRIDERICUS I. ALBERTI CAESARIS FIL. DICTVS PULCHER ROM. IMPER.*“

Inv.Nr.042

Friedrich I. (III.) der Schöne kam 1289 in Wien (?) als Sohn von König Albrecht I. und der Elisabeth von Tirol zur Welt. Seine erste dynastische Ordnungszahl (Friedrich I.) verweist auf seine Rolle als Herzog von Österreich und der Steiermark (von 1308 bis 1330), seine zweite auf seine Rolle als römisch-deutscher (Gegen-)König. Er wurde in dieser Funktion jedoch kaum anerkannt, weshalb sich der Sohn Herzog Ernst des Eisernen, der nachmalige Kaiser Friedrich (1415-1493), neuerlich mit Friedrich III. zählen ließ. Friedrich glaubte sich jedoch nach dem Tod von Kaiser Heinrich VII. des Luxemburgers im Jahre 1313 als Enkel des großen Kaisers Rudolf von Habsburg für die Kaiserwürde berufen und ließ sich 1314 von einer Minderheit der Kurfürsten zum deutschen König wählen. Dem schönen, hochherzigen Friedrich, der 1313 auch das Kartäuserkloster in Mauerbach bei Wien stiftete, sollte es aber an politischen Weitblick fehlen. Denn die Mehrzahl der Kurfürsten entschied sich bei der Königswahl für einen Vetter Friedrichs, Ludwig den Bayern. Entgegen seinem Versprechen nahm Ludwig die Wahl an und ließ sich ebenfalls krönen: Ludwig in Aachen, Friedrich in Bonn. Da sich aber auch Friedrich weiterhin als rechtmäßiger deutscher König empfand, mündete diese Situation in einen Erbfolgekrieg zwischen den beiden Regenten und ihren Parteigängern, zu denen auch Eberhard von Wallsee IV. (+ 10. Oktober 1325), der Vater des Schlierbacher Klosterstifters Eberhard V. von Wallsee zählte. Eberhard IV. von Wallsee war nicht nur ein treuer Diener und Vertrauter der ersten drei deutschen Könige aus dem Hause Habsburg, er wurde von Friedrich dem Schönen in der Auseinandersetzung mit dem Wittelsbacher Ludwig auch finanziell in Anspruch genommen. Am eigentlichen Kampf hatte jedoch Eberhard IV. von Wallsee, der bereits 1321 seinem Sohn Eberhard V. die Verwaltung seiner Güter übertrug, geringen Anteil. Zur Entscheidung kam es schließlich am 28. September 1322 bei der Schlacht zwischen Ampfing und Mühldorf, bei der Ludwig nicht nur das Heer seines Kontrahenten entscheidend schlagen, sondern auch Friedrich in Gefangenschaft

bringen konnte. Ludwig der Bayer übergab den prominenten Gefangenen in die Obhut des Burgherrn Weichnant von Trausnitz, der Friedrich I. (III.) über Landshut und Regensburg in seine abgelegene, unbekannte Burg verbrachte, wo er in Ketten gelegt wurde. Doch gelang es dem Habsburger, dem im Exil in Avignon lebenden Papst Johannes XXII. eine Nachricht bzw. einen Hilferuf zukommen zu lassen, der Ludwig schließlich zur Versöhnung bewegen konnte. Kaiser Ludwig der Bayer kam persönlich nach Trausnitz und schloss mit Friedrich am 13. März 1325 in der danach benannten Versöhnungskapelle den Vertrag zu Trausnitz ab („*Trausnitzer Sühne*“). Die schweren Kettenglieder in der sog. Versöhnungskapelle erinnern noch heute an das Los Friedrichs. Weil aber dieser Vertrag nur unter der Voraussetzung geschlossen wurde, dass auch Friedrichs Bruder, Herzog Leopold I. von Österreich (1293-1326) dem Vertragswerk seine Zustimmung erteile, musste sein Bruder Friedrich nach zwei Monaten wieder auf Trausitz zurückkehren – denn Leopold widersetzte sich der genannten Regelung. Erst mit dem am 5. September 1325 in München geschlossenen Vertrag beendete Ludwig den Erbstreit, der Friedrich nun sogar als Mitkönig anerkannte. Doch erhielt er weder im Reich noch in den Erblanden Einfluss. Dies führte dazu, dass sich Friedrich I. (III.) zunehmend verschloss und sich auf seine Burg Gutenstein im nö. Piestingtal zurückzog, wo er auch am 13. Jänner 1330 verstarb. Sein bereits 1327 verfasstes Testament gilt als die älteste erhalten gebliebene Verfügung eines Habsburgers. Berichten zufolge waren es Kartäusermönche, die König Friedrich auf ihren Schultern in „*seine*“ Klosterstiftung Mauerbach trugen, wo er seine ursprüngliche Ruhestätte finden sollte. Im Zuge der josephinischen Auflösung dieser ältesten Niederlassung der Kartäuser in Österreich wurden auch Friedrichs sterbliche Überreste wieder exhumiert. Sie ruhen seit 1789 im Wiener Stephansdom. Für das Schlierbacher Herrscherporträt fand wiederum ein Stich Wolfgang Kilians Verwendung, wobei auch der Wortlaut der Bildlegende übernommen wurde: Das Brustbild gibt den Gegenkönig in Dreiviertelansicht, das Antlitz leicht nach links gewendet. Das Haupt ziert eine Spangenkronen mit Perlenläufen, das Haupthaar fällt in lockigen Bahnen auf die harnischbewehrten Schultern, über die ein Prunkmantel gebreitet ist.

Lit.: Bamberger I, 1995, S. 354; Stenzel 1982, S. 101 (mit Abb. des Stichts); Lhotsky 1967, passim; Zeller 1920, S.37 ff.;

### **Kaiser Friedrich III.**

Öl auf Leinwand, 69 x 48 cm, Bildlegende am unteren Bildrand „+ *FRIDERICVS VI. ERNESTI I. FIL. ROM. IMP. PACIFICVS*“

Inv.Nr.043

Friedrich wurde am 21. September 1415 in Innsbruck als Sohn von Herzog Ernst dem Eisernen (aus der steirischen Linie der Habsburger) sowie der Cimburgis von Masowien, die Ernst in zweiter Ehe im Februar 1412 ehelichte, geboren. Als österreichischer Herzog (seit 1424) erhielt er die Ordnungszahl V (Friedrich V.) und den Beinamen der Jüngere, um ihn damit von seinem Oheim, Friedrich IV. von Tirol („*Friedel mit der leeren Tasche*“) zu unterscheiden. Als deutscher König wird er - um das Verwirrspiel noch zu steigern - als Friedrich IV. gehandelt (die in der Inschrift lesbare Ordnungszahl VI. ist hingegen falsch). Am 2. Februar 1440 wählten ihn die in Frankfurt versammelten Kurfürsten einstimmig zum deutschen König und Nachfolger König Albrechts II. Letztlich hat sich aber die Bezeichnung Friedrich III. durchgesetzt, die sich auf seine Rolle als römisch-deutscher Kaiser (seit 1452) bezieht: Am 19. März 1452 erfolgte die Krönung zum römisch-deutschen Kaiser im Petersdom zu Rom, 1459 auch

zum König von Ungarn. Friedrich selbst hat bis zu seiner Erwählung zum König (1440) keine Ordnungszahl gebraucht, dann aber mit „*einigermaßen auffälliger Außerachtlassung des Königtums seines Urgroßonkels Friedrich dem Schönen sich sofort Friedrich III. genannt*“ (Lhotsky in Kat. Wiener Neustadt 1966, S. 19). Über Jugend und Erziehung Friedrichs III. ist kaum etwas bekannt. Der Vater starb 1424, fünf Jahre später, 1429, verloren Friedrich und seine vier unmündigen Geschwister auch noch die Mutter, die Wiener Neustadt zu ihrem Witwensitz gemacht hatte und im Neukloster ihre letzte Ruhestätte fand. Als Vormund fungierte Friedrich III. 1439 sowohl für den minderjährigen Sigmund von Tirol (bis 1446) als auch für Ladislaus Postumus (1440). Die Stände zwangen ihn jedoch 1452, Ladislaus Postumus aus der Vormundschaft zu entlassen. Nach dem Tod von Ladislaus (1457) bahnte sich ein Konflikt mit seinem Bruder Albrecht VI. (1418-1463) wegen der Erbschaft an. Im Zuge dieses Konflikts wurde Friedrich 1462 mit seiner Familie in der Wiener Burg belagert. Nach Albrechts VI. Tod 1463 wurde Friedrich auch als Herzog von Österreich anerkannt. Bereits am 9. Oktober 1454 ernannte Friedrich III. Wolfgang von Wallsee zum obersten Hauptmann im Land ob der Enns. Diese Berufung erfolgte zu einer Zeit, in der beispielsweise Jörg von Stain plündernd durch die Lande zog. Der Schlierbacher Konvent dürfte in dieser unruhigen Periode durch diese Plünderungen nicht wenig in Schrecken versetzt worden sein, wurden doch etwa von den Söldnern Stains im Jahre 1467 in Kirchdorf an die 200 Bauern erschlagen, die auf Seiten des Wallseers kämpften. Wenn wir auch nicht wissen, in welchem Ausmaß damals die Wallseerstiftung Schlierbach in Mitleidenschaft gezogen wurde, so dürfen wir annehmen, dass es wohl involviert war, zumal gerade von den Klöstern hohe Erpressersummen eingefordert wurden, wollte man ein Anwesen schützen. Die Jörgerin Magdalena II. stand damals dem Zisterzienserinnenkloster Schlierbach vor.

Durch die Bestätigung des von Rudolf IV. als Fälschung ins Leben gerufene Privilegium majus wurde von ihm der Titel Erzherzog legalisiert. Im März 1452, dem Jahr der Kaiserkrönung, ehelichte Friedrich in Rom die Tochter von König Duarte (Eduard) von Portugal, die junge Eleonore von Portugal, die bereits Ende 1451 per Schiff ihre Heimat verließ und noch auf der Überfahrt deutsch lernte. Am 22. März 1459 kam in Wiener Neustadt der spätere Kaiser Maximilian I. als erstgeborener Sohn zur Welt. Als Maximilian I. 1486 zum römischen König gewählt wurde, begrüßte dies zwar sein Vater, doch blieb das Verhältnis zwischen Vater und Sohn zeitlebens gespannt. Die Auseinandersetzungen Friedrichs III. mit Matthias Corvinus, der zwischen 1485 und 1490 Teile Niederösterreichs besetzte, begannen bereits 1482. Friedrich III., der bereits seine Residenzen Graz und Wiener Neustadt ausgebaut hatte, verlegte nun aus Angst vor Matthias Corvinus und den ungarischen Truppen 1489 seine letzte Residenz nach Linz. Die Ungarn hatten zu diesem Zeitpunkt an den Ufern der Enns bei Kronstorf die sog. „*Tettauer Schanzen*“ errichtet, von denen aus sie die Gegend zwischen Enns und Steyr zwischen 1485 und 1490 plünderten. Linz als de facto Kaiserstadt sollte sich ab 1490 für kurze Zeit zu einem Zentrum für Kunst und Wissenschaft entwickeln: Humanisten wie Johannes Reuchlin, der Dichter Delius oder Albrecht Dürers gleichnamiger Vater und Goldschmied fanden sich damals im kaiserlichen Linz ein. Hier in Linz wurde dem Kaiser wegen eines Wundbrands am 8. Juni 1493 das rechte Bein amputiert. Er überlebte zwar diesen Eingriff, starb aber – wohl an den Folgen eines Schlaganfalls – am 19. August 1493. Während sein Herz und die Eingeweide des Monarchen in Linz ruhen, wurde die übrigen sterblichen Überreste nach Wien überführt und im Wiener Stephansdom beigesetzt, dem Sitz des von ihm errichteten neuen kleinen Wiener Bistums. Die Begräbnisfeierlichkeiten für Kaiser Friedrich III. fanden am 7. Dezember 1493 im Dom zu St. Stephan statt. Im prunkvollen Hochgrab des Nicolaes Gerhaert von Leiden im südlichen Seitenschiff, das erst



1513 vollendet war, fand die endgültige Beisetzung Friedrichs III. statt. Damit werden wir noch heute auch an die nachhaltige Bedeutung seiner Kirchenpolitik erinnert: So setzte er bei Papst Paul II. die Errichtung der Bistümer Laibach (1462), Wien und Wiener Neustadt (beide 1469) sowie 1485 die Kanonisierung des Markgrafen Leopolds III. unter Papst Innozenz VIII. durch.

Das in der Inschrift zum Bildnis verwendete Epitheton „Pacificus“ weist auf das überlieferte fromme und friedfertige Naturell des Monarchen hin, der weder Krieg noch Jagd schätzte. In der weniger günstigen Lesart erscheint der Monarch freilich auch als äußerst phlegmatisch und entscheidungsschwach, egoistisch, geizig und auch jähzornig. Dass er zeitlebens Türen mit dem Bein auf- und zuzustoßen, wohl auch zu zertrümmern pflegte, spät zu Bett ging und dann lange in den Tag hineinschlief, sich in Linz ein eigenes Zimmerchen zum Nachdenken (contemplatoria) reservieren ließ, allem Modewesen entschieden auswich und lieber fieberkrank geworden wäre, als tanzen zu müssen, nährte allerhand Interpretationsmöglichkeiten des eigenwilligen Profils des Monarchen. Schon seine geheimnisumwitterte Devise A.E.I.O.U. (zumeist in *AUSTRIA ERIT IN ORBE ULTIMA* – „Österreich wird ewig sein“ oder in *AUSTRIAE EST IMPERARE ORBI UNIVERSO* – „Es ist Österreichs Bestimmung, die Welt zu beherrschen“ aufgelöst) sollte den Zeitgenossen Anlass zu Spott und Hohn geben, indem sie diese Initialen mit „*Allererst ist Österreich verloren*“ entschlüsselten. Seine wissenschaftlichen Vorlieben galten der Botanik, Geschichte, Alchemie und Astrologie, für die er viel Zeit aufwendete und die ihm unter anderem den Ruf eines stillen Gartenfreundes und Pflanzenkenners eintrug. Von den Pflanzen dürfte er jene Geduld und Voraussicht gelernt haben, die sein Wesen und auch einige seiner machtpolitischen Strategien kennzeichnen. So vertrat er die Ansicht, dass die strafende Gerechtigkeit eine Sache der Zeit sei; sie lasse, wie der bayerische Priester, dilettierende Mediziner und kaiserliche Chronist Friedrichs III., Josef Grünpeck, in seiner 1513/14 verfassten „*Historia Friderici et Maximilianii*“ anmerkt, keinen Übeltäter ohne Strafe, auch keinen Tugendhaften ohne Lohn sterben. Noch bevor Matthias Corvinus mit seinen Ungarn 1485 Wien belagerte, legte Friedrich III. mit der 1477 erfolgten Vermählung seines Sohnes Maximilian I. mit Maria von Burgund den Grundstein für das spätere habsburgische Weltreich, dem unter anderem durch die Doppelhochzeit seiner Enkel mit den Kindern des Königs Ladislaus II. von Ungarn schließlich auch Böhmen und Ungarn auf friedliche Weise anheimfallen sollten.

Lit.: Prokisch/Schultes 2002, S. 167 ff.; Bamberger Bd. I, 1995, S. 9. - Heinz/Schütz 1982, S. 49 ff.; Stenzel 1982, S. 138; Kat. Wiener Neustadt 1966, S. 42f. (mit weiterführender Literatur); Egger 1965; Lhotsky 1952; Zeller 1920, S. 83.

### **Kaiser Maximilian I. (1459-1919)**

Wohl nach einem Kilian-Stich

Öl auf Leinwand, 69 x 49,5 cm, Bildlegende am unteren Bildrand „*MAXIMILIANVS PRIMVS ROMANORVM IMPERATOR P.P.*“

Inv.Nr.044

Nur zwei Kinder des Kaiserpaars Friedrich III. und Eleonore von Portugal kamen über das Säuglingsalter hinaus: Der am Gründonnerstag, dem 22. März 1459 in der Wiener Neustädter Burg geborene Maximilian I. sowie seine jüngere Schwester Kunigunde (1465-1520). Drei Kinder starben schon als Säuglinge, weil sie nach Meinung des Kaisers von ihrer Mutter Ele-

onore mit portugiesischen Gewürzen, Gewürzwerk und Süßigkeiten statt mit Milchspeisen und derber Kost ernährt worden waren. Als Taufpate Maximilians I. konnte der von den Türken vertriebene bosnische Fürst Nikolaus Ujjak gewonnen werden, wobei die Wahl des Vornamens nicht nur an den pannonischen Märtyrer Maximilian von Lorch erinnern, sondern auch auf die künftige Rolle des Kaisersohns als Kämpfer gegen die Türken verweisen sollte. Als Erzieher treten zwei Steirer, der Rektor der Wiener St. Stephansschule, Jakob von Fladnitz (+ 1466) und der Chorherr Peter Engelbrecht aus Passail auf. Letzterer fand wenig Gegenliebe bei Maximilian, der von seinem unerbittlichen Lehrer sogar Ohrfeigen kassierte. Der eigentliche Eintritt Maximilians in das gesellschaftliche Leben bedeutete das Jahr 1477, in dem er Maria, die Tochter des im gleichen Jahr gegen die Eidgenossen gefallenen Herzogs Karl von Burgund, ehelichte. Bereits im September 1473 hatten die Väter des Brautpaares dieses Heiratsprojekt andiskutiert, das jedoch vorerst an der Ungeduld des Burgunders bzw. an der Beharrlichkeit Friedrichs III. scheitern sollte (erst 1476 willigte Karl in diese Heirat ein, wohl schon geplagt von Todesahnungen und aus der Überzeugung, dass diese Verbindung die einzige Garantie für die Erhaltung seines Staates biete). Maria von Burgund gebar Philipp „den Schönen“ (1478-1506) und Margarethe (1480-1530) und sicherte so den Fortbestand der Dynastie. Militärisch vermochte sich Maximilian I. durch den Sieg bei Guinegate 1479 gegenüber den Franzosen und als Bewahrer des burgundischen Erbes zu behaupten. Ein Jagdunfall im Rahmen einer Falkenjagd sollte das junge Familienidyll zerstören: Maria von Burgund verstarb 1482 nach einem verhängnisvollen Sturz vom Pferd. Damit geriet auch das burgundische Erbe in Gefahr, da sowohl die flandrische Bürgerschaft als auch der französische König den Habsburger Maximilian I. zu vertreiben suchten. Erst nachdem er für seinen 1478 geborenen Sohn Philipp den Schönen das Reich sichern konnte, verließ er 1489 Burgund. Bereits 1486 – also noch zu Lebzeiten seines Vaters Friedrich III. – wählten ihn die deutschen Reichsfürsten zum Römischen König. Nach dem Tod des ungarischen Königs Matthias Corvinus am 6. April 1490 versuchte Maximilian seine Erbensprüche auf Ungarn umzusetzen, doch wählten die Ungarn einen anderen König. So griff Maximilian I. zu militärischen Mitteln, indem er das von den Ungarn besetzte Niederösterreich zurückeroberte und die Krönungsstadt Stuhlweißenburg erstürmte. Wegen Meuterei seiner Landsknechte musste er aber wieder umkehren. Erst im Vertrag von Pressburg von 1491 wurde das Erbrecht für den Fall des Aussterbens der ungarischen Könige erneut festgelegt. Erst mit dem Einfall der Franzosen und ihren Siegszug bis Neapel 1494 wurde die europäische Mächteverteilung wieder erheblich verändert. Maximilian, der 1494 die mailändische Herzogstochter Maria Bianca Sforza (1471-1510) ehelichte, schloss mit dem Papst, mit Venedig, Mailand und Spanien das Bündnis der heiligen Liga, belehnte Ludovico Moro mit dem Herzogtum Mailand und führte 1496 einen Feldzug gegen Italien an, bei dem er zwar bis Livorno vordrang, der aber letztlich doch missglückte. Im gleichen Jahr verheiratete Maximilian I. seinen Sohn Philipp den Schönen mit der Prinzessin Juana von Spanien („Johanna die Wahnsinnige“ 1479-1555), der Tochter König Ferdinands von Aragon. Diese Heirat sollte den Habsburgern die spanische Erbschaft sichern. Die Erwerbung Tirols 1490, der glücklose Schweizer- oder Schwabenkrieg von 1499, der bayerische Erbfolgekrieg von 1504 sowie der Venedigerkrieg 1508 bis 1516 bestimmen die Territorialpolitik Maximilians, die bestimmt wurde vom diplomatischen Talent des Kaisers und seinen permanenten finanziellen Engpässen. Gerade bei der „Politik am grünen Tisch“ errang Maximilian I. einige seiner bedeutendsten Erfolge: Noch mitten im Venedigerkrieg gelang es Maximilian beim Fürstenkongress in Wien im Jahre 1515, die anwesenden Könige von Polen und Ungarn (Sigmund von Polen und seinen Bruder Wladislaw von Ungarn) von der Idee zu überzeugen, den Maximiliansen-

kel Ferdinand I. mit Anna von Böhmen und Ungarn sowie Maria, die Schwester Ferdinands, mit König Ludwig II. von Ungarn und Böhmen zu verheiraten. Nach dem Tod König Ludwigs II. in der Schlacht bei Mohacz wurde Ferdinand I. schließlich 1521 König von Ungarn und Böhmen. Der Stratege hinter dieser Heiratspolitik, Kaiser Maximilian I., sollte dies nicht mehr erleben: er starb bereits am 12. Jänner 1519 in der Welser Burg. Noch einen Tag zuvor veranlasste er die Aktualisierung seines Testaments, in dem er die vorläufige Aufstellung des kaiserlichen Grabmals, die Gründung von neun Armenhäusern und die Versorgung der Waffen und Bücher Maximilians zu regeln suchte. Im Testament vom 30. auf den 31. Dezember 1518 hat Maximilian I., der seit 1514 ständig einen Sarg mit sich führte, auch genaue Anweisungen gegeben, die beim Eintritt des Todes zu befolgen seien. Es sollte ihm unter anderem das Haupthaar geschoren, die Zähne ausgebrochen und der Körper mit Kalk und Asche bestreut werden, bevor man ihn in Hüllen wickle und dann in den Sarg lege. Weiters ordnete er die Beisetzung in der von seinem Vater erbauten Georgskapelle in Wiener Neustadt, seiner Geburtsstadt, an. Die erhaltenen Totenbildnisse bestätigen die Einhaltung dieses von tiefer Frömmigkeit geprägten Rituals. Das prunkvolle Hochgrab in der dafür errichteten Innsbrucker Hochkirche, das erst 1583 vollendet wurde, blieb hingegen bis heute leer. Aus den Schlierbacher Annalen sind nur wenige Anknüpfungspunkte zu Maximilian I., dem „Kaiser an der Zeitenwende“, dem „letzten Ritter“ und „Vater der Landsknechte“, wie er von Historikern heute gerne gesehen wird, überliefert. Die Schlierbacher Äbtissin Agnes II. hat beispielsweise den vorübergehenden Aufenthalt Maximilians I. in Wels im Jahr 1494 benützt, um durch ihren Sachwalter die Bestätigung landesfürstlicher Besitzungen und weitere Schirmbriefe zu erwirken, vor allem die Lieferung des Gottheilsalzes von Gmunden und die mautfreie Einfuhr von Wein und Weizen betreffend. Am Samstag nach Oculi (am 8. März 1494) wurde der Äbtissin Agnes II. diese Privilegienerneuerung in Wels gleich ausgestellt. Zwei Jahre später, 1496, versicherte der Kaiser der Äbtissin durch Dispensbrief, dass es zur Abführung des Gottheilsalzes nicht mehr des jährlichen Geschäftsbriefes vom Hofe bedürfe. Das Dreiviertelporträt gibt den Regenten mit seiner markanten Adlernase und im imperialen Mantel mit großen Spangen. Das Haupt ziert ein Spangenkronentypus, wie wir ihn vor allem aus Darstellungen seines Vaters Friedrich III. kennen.

Lit.: Prokisch/Schultes 2002, S. 174 ff.; Wiesflecker 1971 ff passim; Stenzel 1982, S. 134 ff.; Heinz/Schütz 1982, S. 52 ff., 225 ff. ; Kat. Innsbruck 1969, S. 5 ff.; Zeller 1920, S. 79.

### **Kaiser Karl V. (1500-1558)**

Nach Tizian (1488/90-1662) und Lambrecht Sustris

Öl auf Leinwand, 69 x 48 cm, Bildlegende am unteren Bildrand „+ IMP. CAES. CAROLVS V. AVG. P. F. 7- INCLYTVS. VICTOR. AC. TRIVMPHATOR“

Inv.Nr.045

Karl. V. erblickte am 24. Februar 1500 als ältester Sohn von Philipp dem Schönen und der Johanna von Aragon in Gent das Licht der Welt. Nachdem sein Vater am 25. September 1506 verstarb, übernahm seine Tante und Generalstatthalterin der Niederlande, Erzherzogin Margarete (1480-1530) die Erziehung dieses Kindes. Bereits 1515 wurde Karl das Herrscheramt über die Niederlande übertragen, am 13. März 1516 folgte in Brüssel Karls Inthronisation als König von Spanien. Der Aufbruch Karls nach Spanien sollte jedoch erst am 8. September 1517 erfolgen, im November desselben Jahres besuchte er seine geistig verwirrte Mutter Johanna (die Wahnsinnige). Fünf Monate nach dem Tod seines Großvaters Maximili-

an I. wurde Karl am 28. Juni 1519 zum Kaiser gewählt. Mit dieser Wahl wurde Karl I., König von Spanien zu Karl V. - zum Römischen König, Rex Romanorum - gewählt. Der Zusatz „Römisch“ bzw. „Romanorum“ war zuerst unter Otto. II. und seit Otto. III. regelmäßig in den bis dahin nicht definierten Kaisertitel aufgenommen worden. Mit dem Titel Römischer König bzw. *Rex Romanorum* kam der Anspruch auf das Kaisertum zum Ausdruck. Seit Kaiser Maximilian I. war der Titel „Römischer König“ der offizielle Titel des zu Lebzeiten des Kaisers gewählten Nachfolgers. In Konkurrenz zu Kaiser Franz I. von Frankreich bewarb sich Karl um die Nachfolge im Heiligen Römischen Reich. Am 23. Oktober 1520 erfolgte schließlich die Krönung in Aachen zum Römischen König, während die Krönung zum Kaiser erst am 24. Februar 1530, an seinem 30. Geburtstag, in Bologna stattfand. Bis zu der in Aussicht genommenen Kaiserkrönung durch den Papst sollte Karl jedoch mit päpstlicher Erlaubnis den Titel eines „*Erwählten Römischen Kaisers*“ führen, eine Bezeichnung, die Maximilian für sich in Anspruch genommen hat, als er gehindert wurde, nach Rom zur Kaiserkrönung zu reisen. Karl wurde somit auch zum Landesfürsten über die österreichischen Länder, die er mit den Niederlanden, mit Spanien, Unteritalien, Sizilien sowie den überseeischen Besitzungen zu einem gigantischen Imperium vereinte. Als Kaiser stand er jedoch dem Reich bis 1556 vor, aber in den Verträgen von Worms und Brüssel übertrug Karl V. die österreichischen Länder bereits 1521/22 seinem um drei Jahre jüngeren Bruder Ferdinand I. (1503- 1564), während er selbst Spanien, die Besitzungen in Italien, in den Niederlanden sowie in Amerika für sich behielt. Damit war die Trennung in eine spanische und in eine österreichische Linie besiegelt. Am 10. März 1526 ehelichte Karl V., dem bereits 1522 durch eine Liaison mit Johanna van der Gheenst eine uneheliche Tochter beschert wurde (Margarete, +1586), Isabella von Portugal. Sie gebar ihm 1527 den nachmaligen spanischen König Philipp II. Auf ihn folgten 1528 Maria, die zukünftige Frau Kaiser Maximilians II. sowie 1535 Johanna, die spätere Gemahlin des Königs von Portugal. Isabella führte während der langen Absenzen Karls V. die Regierungsgeschäfte und verstarb 1539. Zu den bereits genannten Kindern sollte sich 1547 noch ein weiterer illegitimer Spross gesellen: Juan de Austria (+1578), als dessen Mutter die Regensburger Bürgerstochter Barbara Blomberg bekannt wurde.

Die Idee eines universellen Imperiums, dem die Einheit der christlichen Welt entsprechen sollte, bestimmte Karls politisches Handeln, in dem der Kampf um die Alleinherrschaft in Italien und die daraus resultierenden Auseinandersetzungen mit König Franz I. von Frankreich, die Bekämpfung der türkischen Großmacht sowie das Eingreifen in die konfessionellen Spannungen dominieren sollten. Während Karl V. etwa in Amerika die Ausdehnung des spanischen Imperiums über Mittel- und Südamerika erreichte, befand sich sein europäisches Imperium in zunehmender Bedrohung. Ablesbar wird dies auch aus lokalgeschichtlichen Quellen: So sollte beispielsweise auch das Land ob der Enns von der türkischen Gefahr und der sich abzeichnenden Glaubensspaltung zum Teil heftig erfasst werden – etwa 1532, als türkische „*Akindschi*“ (=leichte türkische Kavallerie) in die Gegend von Enns und Steyr vordrangen und Weyer dabei sogar gebrandschatzt wurde. Wie aus dem Bericht des Gaminger Kartäuserpriors Paul von 1535 hervorgeht, hinterließen die omanischen Heere eine stets blutige Spur: „*In den Türkenüberfällen und Streifzügen von 1529 und 1532 ist der größte Teil der Holden, nämlich 300 behaute Güter verheert, verbrennt worden, zum Teil mit ihren Personen, Roß und Vieh erstochen, umkommen und weggeführt worden...*“ Das von Karl V. entsandte spanische Kriegsvolk, das als Unterstützung im Kampf gegen die türkischen Feinde im Land gedacht war, hielt freilich weniger als Freund denn als Feind Einzug. Wie uns eine Instruktion für Kremser Ratsdeputierte vom Spätherbst 1532 unterrichtet, hätten sie „*die Häuser mit Gewalt aufgestoßen, dem armen Bürgermann auch sein Weib und Kind heraus-*

*getrieben, überall die Kästen und Truhen mit Gewalt aufgebrochen, und draus genommen, was ihnen gefällig...Die meisten Inwohner sind von den Hispaniern derart benöthigt und gezwungen, dass sie solches nicht allein an Guet, sondern auch an Leib und Leben empfinden...“*

Die Regentschaft Karls V. sollte vor allem durch die konfessionellen Probleme, die sich infolge von Luthers eindringlich referierten Reformationsanliegen abzeichneten, beeinträchtigt werden. Durch die neuen Technik des Buchdrucks, die Luther und seine Anhänger klug zu nutzen wussten, drang seine Kirchenkritik bis in die fernsten Winkel des Reiches. Erst nach Anhörung Martin Luthers am Reichstag zu Worms 1521, bei dem am 17. und 18. April Luther persönlich vor dem Kaiser erschien, entschied sich der Kaiser endgültig gegen die Reformation. Im Wormser Edikt vom 8. Mai 1521 verdammt Karl V. zudem die Schriften Luthers, verbat deren Verbreitung im Reich und schloss sich auch der Verurteilung Luthers durch Papst Leo X. in der Bulle „*Decet Romanorum Pontificem*“ vom 3. Jänner 1521 an. Sie bedeutete zugleich die Verhängung der Reichsacht über Luther und seine Anhänger. Am 25. Juni 1530 wurde dem Kaiser im Rahmen des Augsburger Reichstages die von Philipp Melancthon verfasste „*Confessio Augustana*“, das Augsburger Bekenntnis vorgetragen, in dem die Protestanten den Kaiser zwar als Richter in Glaubenssachen ablehnten, jedoch im Wunsch nach einem Konzil sich mit dem Regenten eins wussten. Bedingt durch die zahlreichen Bedrohungsszenarios, die den Bestand des Reiches von Außen gefährdeten, musste Karl V. jedoch den protestantischen Reichsständen mehrmals „Stillstand“ gewähren. Erst im Schmalkaldischen Krieg und der siegreichen Schlacht bei Mühlberg 1547 sollte Karl V. militärisch die Oberhand über die protestantischen Fürsten gewinnen, die sich jedoch nach der Fürstenverschwörung von 1552 erneut gegen den Kaiser erhoben und diesen zur Flucht von Innsbruck nach Villach zwangen, wo sich die beiden Brüder am 11. Juli 1552 das letzte Mal gegenüberstanden. Der zwischen Karls Bruder Ferdinand und Moritz von Sachsen ausgehandelte Passauer Vertrag löste die Probleme keineswegs. Sie führten jedoch den „*Augsburger Religionsfrieden*“ von 1555 herbei, der zu einer Entschärfung führen sollte. Dieser ausgehandelte Kompromiss brachte den weltlichen Reichsständen das Recht der Wahl zwischen katholischem und lutherischem Bekenntnis bei Ausschluss aller übrigen Bekenntnisse. Ein Jahr später (1556) legte der Kaiser seine Würden zugunsten seines Sohnes Philipp II. nieder und zog sich in das Kloster San Jeronimo de Yuste zurück, eben in jenem Jahr, in dem in Schlierbach infolge der Reformationswirren die letzte 16. Äbtissin, wenn man sie überhaupt noch zählen soll, Margaretha Fridtpergerin, nach zwei Regierungsjahren ihres Amtes enthoben wurde. Das zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als 200 Jahre bestehende Zisterzienserinnenkloster wurde ab nun von Administratoren geleitet, wobei Abt Martin von Wilhering als erster dieses Amt bekleidete. Somit wurde auch Schlierbach von jenen Reformationswirren tangiert, die Karl V. zeitlebens nicht gänzlich in den Griff bekam. Den Augsburger Religionsfrieden von 1555, der die deklarierte Trennung der Konfessionen vorsah, hat Karl selbst nicht mehr unterzeichnet. Am Morgen jenes Tages; an dem der Reichstag geschlossen werden sollte, teilte Karl seinem Bruder Ferdinand mit, dass er als Kaiser abdanken wolle. Er verstarb am 21. September 1558 im Kloster San Jeronimo. Erst 1574 wurden die sterblichen Überreste nach El Escorial bei Madrid überführt und dort beigesetzt. Pompeo Leonis vergoldete Bronzestatuengruppe ziert seit 1579 das Grabmal Karls V. in einer Wandnische auf der Evangelienseite des Presbyteriums von San Lorenzo im Escorial. Im vorliegenden Dreiviertelporträt ist der Regent in leichter Rechtswendung gegeben, sein Blick ist jedoch dem Betrachter zugewendet. Das von Tizian und Lambrecht Sustris angefertigte Porträt des sitzenden und in dunklem, pelzverbrämten Wams gehüllten Kaisers aus

dem Jahre 1548 (heute München, Alte Pinakothek) dürfte die eigentliche Vorlage für dieses wohl ebenfalls nach einem Stich angefertigte Gemälde repräsentieren. Im Schlierbacher Bild trägt Karl V. die Collane eines Ritters des Ordens vom Goldenen Vlies. Als Erbprinz von Burgund wurde Karl V. bereits im Alter von neun Jahren Mitglied dieses Ordens, als deren Souverän er in der Folge insgesamt vier Ordenskapitel einberief und die Anzahl des ursprünglich auf 24, später auf 31 Ritter beschränkten Kreis auf 51 hob. Gegenüber der genannten Vorlage ist hier der Herrscher jedoch mit breiter Collane und ohne Barett gegeben, wie ihn etwa auch ein nach einer Tizian-Vorlage gemaltes Bildnis des Kunsthistorischen Museums (Inv.Nr.8060) vorstellt.

Lit.: Kat. Bonn/Wien 2000, S. 147 ff., 263 (Kat. Nr. 251) (mit zahlreichen Verweisen auf ältere Literatur); Lehr 2000, S. 105; Heinz/Schütz 1982, S. 60 f.; Stenzel 1982, S. 63; Zeller 1920, S. 78.

### **Kaiser Ferdinand I. (1503-1564)**

Nach Hans Sebald Lautensack (1524 – zwischen 1561 und 1566)?

Öl auf Leinwand, 64 x 48 cm, Bildlegende am unteren Bildrand „+FERDINANDVS. D. G. ROMAN. S. IMP. SEMPER. AVG.“

Inv.Nr.046

Kaiser Ferdinand I. wurde am 10. März 1503 in Alcalá de Henares (30 km östlich von Madrid) als zweiter Sohn Philipps des Schönen und der Johanna von Aragon („Johanna die Wahnsinnige“) geboren und unter der Aufsicht seines Großvaters Ferdinand von Aragonien erzogen – weit entfernt von seinem Bruder, dem nachmaligen Kaiser Karl V. Obwohl der Großvater Ferdinand zu seinem Liebling erklärt hatte, musste das Erstgeborenenrecht Karls berücksichtigt werden, weshalb dieser – obwohl noch im fernen Burgund aufgewachsen und des Kastilischen kaum mächtig – König von Spanien wurde. Weil man aber fürchtete, dass dem verschlossenen, kühl und unnahbaren Karl in seinem lebhaften und natürlichen Bruder Ferdinand ein Rivale erwachsen könnte, musste letzterer kurz nach Vollendung seines 15. Lebensjahres, am 27. Mai 1518, Spanien verlassen und ohne Hofstaat nach Burgund ziehen, wo seine Tante, die Erzherzogin Margarete von Österreich residierte. Durch die bereits 1515 fixierten Heiratsverträge seines Großvaters Maximilian I. mit den Jagellonen war Ferdinands Heirat mit Anna von Ungarn bereits festgelegt, wenngleich sogar Karl daran dachte, sich selbst mit ihr zu verehelichen (den Ungarn dürfte Kaiser Karl V. ohnedies lieber gewesen sein als der Habenichts Ferdinand). Bei der ersten Reichsteilung am Reichstag zu Worms (28. April 1521) erhielt Ferdinand die fünf altösterreichischen Herzogtümer Österreich unter und ob der Enns, die Steiermark, Kärnten und Krain – sowie die Schuldenlast Maximilians I. übertragen. Nach zähen Verhandlungen kam es am 7. Februar 1522 in Brüssel zum zweiten Teilungsvertrag, durch den Ferdinand nun auch jene Territorien erhielt, die sich Karl V. am Wormser Reichstag noch selbst vorbehielt wie etwa Tirol und die Vorlande sowie als erbliche Herrschaft das eben erworbene Herzogtum Württemberg und auf Lebenszeit die Grafschaft Pfirt und Hagenau im Elsaß. Am 26. Mai 1521 fand in Linz die bereits von Maximilian I. eingefädelt Fürstenhochzeit von Ferdinand mit der Tochter König Wladislaw von Böhmen und Ungarn, Anna, statt. Festlicher Prunk, Turniere und Ritterspiele umrahmten diese Hochzeitsfeierlichkeiten. Anna von Böhmen sollte Ferdinand I. in der Folge fünfzehn Kinder schenken, worunter Kaiser Maximilian II. sowie den Erzherzögen Ferdinand von Tirol

und Karl II. von Innerösterreich besondere Bedeutung zukommt. Trotzdem wurde der junge Ferdinand hierzulande noch als Landfremder beäugt, der kaum eines deutschen Wortes mächtig war. Weil sein erster Regierungsakt in der „*Herrschaft Österreich*“ überdies das Blutgericht von Wiener Neustadt darstellte (Juli 1522), bei der die verurteilten Rädelsführer der nach Kaiser Maximilians Abgang von den niederösterreichischen Ständen eingerichteten Revolutionsregierung enthauptet wurden, heimste Ferdinand rasch den Ruf eines erbarmungslosen Tyrannen ein. Mit zahllosen Patenten, Edikten und Resolutionen glaubte Ferdinand in alle Lebensbereiche eingreifen zu müssen. Neben Maßnahmen zur Bekämpfung der Bettelei, Wahrsagerei, des Zigeunertums und der Heuschreckenplage erließ er Handwerkerordnungen, Verordnungen gegen Gotteslästerung, Trunkenheit, Spielsucht, Konkubinat und das Fluchen. Mit seinen Reformen legte Ferdinand I. auch den Grundstein der österreichischen Zentralverwaltung, indem er die erste aus juristisch gebildeten Beamten bestehende Landesregierung gemäß seines Wahlspruchs „*Gerechtigkeit geschehe, oder die Welt vergehe*“ einsetzte.

Um diese effektiver zu gestalten, hätte Ferdinand jedoch eine größere Finanzkraft benötigt, die ihm freilich die Türkenabwehr raubte: Nachdem sein Schwager König Ludwig II. von Ungarn 1526 bei Mohács Schlacht und Leben verlor, stand Süleyman der Prächtige drei Jahre später mit 270.000 Mann und 300 Geschützen vor Wien. Obwohl der Sultan am 15. Oktober 1529 seine Zelte vor Wien unter fadenscheinigem Grunde abbrach, ging der Kleinkrieg gegen die türkische Front weiter. Zahlreiche ungarische Städte wie etwa der Sitz des ungarischen Erzbistums in Gran sollten in der Folge in ungarische Hände fallen. Das 1532 doch noch aufgestellte Reichsheer mit Karl V. an der Spitze, das Richtung Wien gegen die Türken loszog, richtete hingegen wenig aus. Um seine Ansprüche auf Böhmen und Ungarn zu wahren, musste Ferdinand I. einer Doppelwahl zustimmen: am 23. Oktober 1526 wurde er einstimmig zum König von Böhmen gewählt. Probleme machten hingegen die Ungarn, hatte sich doch die nationale Partei bei einem eigenmächtig einberufenen Reichstag in Stuhlweissenburg (Székesfehérvár) für den aus Siebenbürgen stammenden ehrgeizigen Woywoden Johann Zápolya entschieden – und nicht für Ferdinand I. Dieser wurde jedoch am Reichstag zu Pressburg am 17. Dezember 1526 von den dort nicht allzu zahlreich versammelten Magnaten – dank der Unterstützung durch seine Schwester - einstimmig gewählt. Die landesfürstliche Macht Ferdinands wurde jedoch durch die ungelöste konfessionelle Frage untergraben, auch wenn sich der Habsburger mit Erlässen und Verboten gegen das Eindringen von Luthers Lehre in seinen Erbländern zur Wehr setzte. Im Land ob der Enns kam es zwischen Mai und Juli 1525 zu massiven Bauernunruhen, wobei ein am 11. Juni in allen Kirchen des Landes verlesenes und abmahndes „*Generali*“ der Stände die unzufriedenen Bauern zum Aufstand reizen sollte. Ferdinand I. ordnete 1528, 1544 und 1561 landesfürstliche Kirchenvisitationen an, um dem Problem radikal zu begegnen. Abt Martin von Wilhering hatte etwa am 2. Juli 1546 den Befehl von Ferdinand erhalten, sowohl in Säusenstein als auch in allen anderem kooperierten Filialen als „*Ordinari-Visitor*“ danach zu sehen, dass die Ehre Gottes gepflanzt und die Leichtfertigkeit abgestellt werde. Auch in Schlierbach, wo Äbtissin Anna Aham(er) und ihr Hofrichter Wolfgang Vetterhuber gegen seine Beschwerden in Wien Protest einlegten. Sie beschwerte sich, von Abt Martin in Gesellschaft von mehreren Welser Bürgern beschimpft worden zu sein. Der Beklagte wiederum bemängelte, dass die Äbtissin in Gesellschaft junger Gesellen in einem hängenden Wagen nach Erlakloster gereist und dort bis zu acht Wochen in Müßiggang verbracht habe und zudem Schmuck und weltliche Kleider trage. Sie wies zu ihrer Verteidigung auf den Umstand hin, dass schon ihre Vorgän-

gerin weltliche Kleider getragen habe und dass die Gesellen für die Wirtschaft und die Verwaltung notwendig seien.

Zur Festigung der katholischen Kirche berief Ferdinand I. die Jesuiten nach Wien, Graz und Innsbruck. Trotz der vielfach hoffnungslos scheinenden Situation in den meisten Kirchen und Klöstern, in denen ebenso der Geist der Reformation eingekehrt war, erkannte Ferdinand „die unwägbare Kraft der Tradition des Katholizismus“ wie auch die Rolle des Prälatenstandes als politischen Faktor. Seine finanzielle Abhängigkeit von den großteils protestantisch gewordenen Ständen in den Erbländern zwang ihn zu Zugeständnissen, während die Stände die Erlässe Ferdinands oftmals ignorierten. Aus diesem Grunde agierte der Regent in dieser Angelegenheit zunehmend resignativer. Ferdinand ist das Zustandekommen des Augsburger Religionsfriedens von 1555 zu verdanken. Diesen vermochte er jedoch in seinen Ländern nicht durchzusetzen und so machte er noch weitere Zugeständnisse. Nach der Abdankung seines Bruders wurde schließlich auch Ferdinand am 24. März 1558 zum Kaiser gewählt – obgleich Papst Paul IV. die Abdankung Karls V. bzw. die Kaiserwahl Ferdinands I. nicht anerkannte. Um die Rückkehr der Protestanten in die alte Kirche zu erleichtern, signalisierte er nun im Unterschied zu Karls Sohn Philipp II. ein gewisses Entgegenkommen. Im Jahre 1564 sicherte Ferdinand seinem Sohn Maximilian II., der sich zeitweise mehr dem Protestantismus zugeneigt erwies, die Wahl zum Römischen König und damit die Nachfolge im Kaiseramt. Er teilte noch vor seinem Tod die Länder unter seinen drei ihn überlebenden Söhnen Maximilian II., Ferdinand (von Tirol) und Karl von Innerösterreich auf. Kaiser Ferdinand I. starb schließlich am 25. Juli 1564 in Wien und fand im Prager Veitsdom im Hochgrab an der Seite seiner 1547 verstorbenen Gattin, Anna von Böhmen und seines Sohnes Kaiser Maximilian II. die letzte Ruhestätte. Bereits 1537 hatte er testamentarisch angeordnet, dass er im Prager Veitsdom seine letzte Ruhestätte finden möchte. Alexander Colin hatte die prachtvollen Liegefiguren dieses Grabmals bereits 1564 in Innsbruck begonnen. Nach einer jahrelangen Lagerung in Linz, wurden sie dann nach Prag gebracht, um die Figur Maximilians II. ergänzt und erst 1589 im Veitsdom zur Aufstellung gebracht.

Das Bildnis Ferdinands I. aus dieser barocken Schlierbacher Habsburgerserie basiert wohl auf dem bekannten und unmittelbar nach der Natur entstandenen Stich des Hans Sebald Lautensack aus dem Jahr 1556, gibt diesen jedoch seitenverkehrt und ohne dem Rahmendekor und der Wiener Stadtansicht wieder. Ferdinand trägt hier wie sein Bruder Karl V. die Collane des Ordens vom Goldenen Vließ, sein Haupt ziert ein Samtbarett, die Mundpartie rahmt ein dunkler Bart. Diesen hatte er sich nach dem Tod seiner Gattin, Anna von Böhmen (27. Jänner 1547) als Zeichen der Trauer nie mehr abrasiert. Der Blick scheint gegenüber der markanten Stichvorlage ins Melancholisch-Müde, ja Verbitterte abgewandelt. Obgleich bis heute als Gründer des Vielvölkerstaates gerühmt, hat ihn die Geschichte in den Schatten seines Bruders Karl V. abgedrängt.

Lit.: Seipel 2003 (mit weiterführender Literatur); Bautz XVIII (2001), Spalte 404 ff (mit ausführlichem Literaturapparat); Heinz/Schütz 1982, S. 65 ff.; Stenzel 1982, S. 156.; Sutter 1974, S. 15 ff.; Hilger 1969; Zeller 1920, S. 89 ff.

### **Kaiser Rudolf II (1552-1612)**

Nach Pieter Soutmann

Öl auf Leinwand, 64 x 48,3 cm, Bildlegende am unteren Bildrand „+RVDOLPHVS. MAXIMILIANI (10-) II. FIL. ROM. IMP.“



Inv.Nr.047

Kaiser Rudolf II. kam am 18. Juli 1552 in Wien als Sohn von Kaiser Maximilian II. und der Maria von Spanien zur Welt, wie dies auch aus der Bildlegende (MAXIMILIANI II. FIL. ROM. IMP.) hervorgeht. Zwischen 1563-71 wurde er am spanischen Hof erzogen, wo er nicht nur das strenge Hofzeremoniell kennenlernen sollte, sondern auch das düstere Naturell des spanischen Königs Philipp II. Hauptziel der Ausbildung in Spanien war ein religiöses: Hier sollte er mit der Konsequenz der Inquisition vertraut gemacht werden, die man allen Ketzern androhte. Diese Form des Fanatismus hatte freilich bei Rudolf die kontraproduktive Wirkung und sollte eher zu einer toleranteren Haltung gegenüber nichtkatholischen Konfessionen, ja zu einer eher kritischen Haltung der katholischen Kirche gegenüber führen. Ab 1572 herrschte Rudolf II. als König von Ungarn, ab 1575 auch als König von Böhmen und ab 1576 schließlich als Kaiser. Er residierte ab 1583 fast nur in Prag, wohin er auch die Reichsverwaltung verlegte. Rudolfs Vorliebe galt in der Folge weniger den politischen Aufgaben als den Künsten, der Wissenschaft und der Magie (Alchemie, Astrologie). So führten etwa die Zwänge der Gegenreformation den berühmten Kosmographen Johannes Kepler (1571-1630) im Jahre 1600 nach Prag, wo er bis 1611 verblieb und von wo er nach der Entmachtung des Kaisers 1611 nach Linz übersiedelte. Rudolf II. entwickelte sich zudem auch als bedeutendster Kunstsammler seiner Zeit und zog wichtige Maler und Kunsthandwerker an den Prager Hof. Seinen vielleicht prominentesten Auftrag stellt jener zur Anfertigung seiner Privatkrone dar, der nachmaligen (ab 1804) Reichskrone des Kaisertums Österreich. Als Herrscher eher tatenlos und dabei die Notwendigkeit der Gegenreformation und die Türkenabwehr vernachlässigend, verschworen sich ab 1600 die anderen Erzherzöge ("Bruderzwist") und drängten ihn 1608 zum Verzicht auf Österreich, Ungarn und Mähren, 1611 auch auf Böhmen zugunsten seines Bruders Matthias. Rudolf II., der vereinsamt am 20. Jänner 1612 in Prag verstarb, fand schließlich in der Gruft des Prager Veitsdomes seine letzte Ruhestätte. Das Gemälde bringt Kaiser Rudolf II. im Brustharnisch, mit breiter Spitzen-Halskrause und mit einem Lorbeerkranz wie auf Pieter Soutmanns Gemälde, das auch in Kupferstichen weite Verbreitung fand.

Lit: Lehr 2000, S. 121. - Vacha 1992, S. 172. - Kat. Wien 1988. - Vocelka 1985; Evans 1980; Evans 1973; Schwarzenfeld 1961

### **Kaiser Matthias (1557-1619)**

Nach Wolfgang Kilian (1581 – 1662).

Öl auf Leinwand, 64,2 x 49,5 cm, Bildlegende am unteren Bildrand „+ MATTHIAS.D.G. ROM. IMPERAT. S. AVG. GERM. HVNGAR. BOHEM. DALM. CROAT. SCIAREXARCH. AVSTR. DVX. BVRGVND. STIR. CARINTH. CARNI. WIRTEM. COMES. HABSPVRG. FLAND. TIROL“

Inv.Nr.048

Kaiser Matthias kam am 24. Februar 1557 als dritter Sohn von Kaiser Maximilian II. (1527-1576) und der Maria von Spanien (1528-1603) in Wien zur Welt. Als Erzherzog Matthias von Österreich fungierte er vorerst - und mit geringem Erfolg – als Generalstatthalter der sich im Aufstand gegen Spanien befindlichen Niederlande (1578-1581) und wurde in der Folge (ab 1595) zum Statthalter von Österreich unter und ob der Enns bestimmt. Unter dem beraten-

den Einfluss von Kardinal Melchior Klesl betrieb er die Gegenreformation weiter und ließ 1596/97 Bauernaufstände niederwerfen. Matthias geriet ab 1599 in Rivalität zu seinem am Prager Hradschin residierenden Bruder Kaiser Rudolf II. Am 30. April 1605 beschlossen mehrere Erzherzöge bei einer Zusammenkunft in Linz, dem an Verfolgungswahn leidenden Kaiser Rudolf II. doch nahe zulegen, die Regierung in Ungarn seinem Bruder Matthias zu übergeben und für eine Nachfolge in Reich und Erbländen beizeiten Sorge zu tragen. Ihm huldigten die oberösterreichischen Stände am 17. Mai 1609 (laut Zeller jedoch der 21. Mai 1609!). Bei dieser Gelegenheit dürfte Matthias vom Kremsmünsterer Abt Alexander a Lacu über die missliche Lage des damals nur verwalteten, aber verschuldeten Stiftes Schlierbach unterrichtet worden sein. Noch im selben Jahr griff Matthias (damals freilich noch Erzherzog) direkt in die Geschicke des Stiftes Schlierbach ein, indem er die volle Verwaltung über das arg in Schulden geratene Stift (den Einnahmen von etwa 1.500 fl. standen Schulden in der Höhe von 6.000 fl. gegenüber) zwei tüchtigen Kremsmünsterer Äbten übertrug. Es waren dies Alexander a Lacu (Lugano 1550 – 1613 Linz) und dessen Nachfolger Anton Wolfradt (Köln 1581 – 1639 Wien), dem späteren Bischof von Wien. Diesen gelang es schließlich, den Schuldenberg abzutragen und auch längst notwendig gewordene bauliche Sicherungen am Stiftsgebäude zu realisieren. Nicht ohne Hintergedanken, wie sich zeigt, hatte doch der Kremsmünsterer Abt Anton Wolfradt im Jahr 1619 an Kaiser Ferdinand II. eine Bittschrift übermittelt, in der er eine Reihe von Gründen für die Angliederung Schlierbachs an Kremsmünster anführt (der Kaiser wahrte jedoch die Ordensrechte der Zisterzienser).

Aus den offenen Spannungen zwischen Rudolf und Matthias resultierte jener "*Bruderzwist in Habsburg*", der dazu führen sollte, dass 1606 Matthias von den Erzherzögen als neues Haupt der Familie anerkannt wurde und des Weiteren die österreichischen Länder, Mähren und Ungarn 1608 und 1611 schließlich auch Böhmen erhielt. Im Jahre 1611 heiratete Matthias die um 28 Jahre jüngere Anna von Tirol (1585-1618), die Tochter des kunstsinnigen Ferdinands II. von Tirol und dessen zweiter Frau, Anna Katharina von Gonzaga-Mantua. Nach Rudolfs Tod wurde auch Matthias 1612 die Kaiserwürde zuteil, wobei er weiterhin dem Einfluss von Kardinal Klesl verhaftet blieb. Als Verfechter der Gegenreformation trat Kaiser Matthias auch im Land ob der Enns immer wieder in Erscheinung – etwa wenn er am 3. Mai 1614 dem Abt von Mondsee befiehlt, keine Unkatholischen in der Herrschaft Wildeneck (Mondseeland) aufzunehmen. Gegen ganz andersgeartete Feinde des Reichs ließ Matthias zwischen 5. Juli und 11. August 1614 in Linz den Generallandtag einberufen, an dem 75 Abgesandte teilnahmen und in dem Strategien gegen die latente Türkengefahr beraten werden sollten. Da dem Regenten jedoch kein Kindersegen gegönnt war, ging die Erbfolge schließlich auf die steirische Linie ( und zwar auf Ferdinand II., Sohn Karl II. von Innerösterreich und Enkel Ferdinands I.) über. Matthias galt als offen und treuherzig, neigte jedoch im Alter zu Depression, die durch ein Gichtleiden wohl noch verschärft wurde. Mit der Stiftung der Wiener Kapuzinergruft (1617) hatten Kaiser Matthias und seine Gattin Anna von Tirol Wien als künftige Grablege der Familie bestimmt. Hier ruhen auch die sterblichen Überreste des am 20. März 1619 in Wien verstorbenen Monarchen. Im vorliegenden Bildnis wird Kaiser Matthias mit Lorbeerkranz, Halskrause, Goldenem Vließ, pelzbesetztem Mantel und besticktem Wams dargestellt und verweist dabei auf diesbezügliche Stichvorlagen des frühen 17. Jahrhunderts, vor allem auf den oval gerahmten Brustbild-Kupferstich des Augsburger Stechers Wolfgang Kilian (Augsburg 1581 – 1662 ebenda).

Lit.: Lehr 2000, S. 118; Keplinger 1998, S. 11; Etlstorfer 1997, S. 28 ff.; Bamberger 1995, Bd. II, S. 29; Kellner 1968, S. 200 ff.; Zeller 1920, S. 119.

### **Kaiser Leopolds I. Sieg über die Türken (Thesenblatt)**

Georg Andreas Wolfgang (Chemnitz 1631 – 1716 Augsburg) Stecher – nach einem Gemälde von Antoon Schoonjans (1656 Antwerpen – 1726/27 Wien), 1695

Mezzotinto (aus acht Platten) über Leinwand, 256 x 164 cm; unten links bezeichnet: „*Antonius Schoonjans pinxit*“, recht unten: „*Georg Andreas Wolfgang Sculpsit et Excudit Augustae Vind. 1695*“. Oberes Spruchband im Adlerschnabel mit Psalmvers. „*NON CONFUNDETUR CUM LOQUETUR INIMICIS SUIS IN PORTA Psal. 126 V.5*“. Untere Bildlegende enthält Hinweis auf die Funktion als Thesenblatt: „*UNIVERSA PHILOSOPHIA QUAM SUB AUGUSTISSIMIS AUSPICIIS INVICTISIMI AC POTENTISSIMI LEOPOLDI I. ROMANORUM IMPERATOR SEMPER AUGUSTI. In Antiquissima ac Celeberrima Universitate Viennensi publico Disputationi proposuit Illustrissimus Dominus Ladislaus L. B. a Szunyogh Perpetuus de Butetin AA. LL. Et Phlia Magister Anno MDCXCV Mense – Die Ex Praetestationibus Academicis R. P. Josephi Klimer e. Soc. JESU AA. LL. et Philosophiae Doctoris ejusdemq. Professoris, ... nec non p. L. Senioris. ... (Rest unleserlich). Mittlere Kartusche: „*INVICTISSIME IMPERATUR Imago haec nihil. ... Ladislaus L. B. à Szunyogh de Butetin*“. Rechte Kartusche mit den 49 Thesen: „*1) Logica artificialis facultas directiva Sermon. ... item est simpliciter practica. ...*“. Text auf der Kanonenrohrmündung: „*ORA MONARCHAE HAEC VINDICIS*“, Spruchband der weiblichen Allegorie des Glaubens: „*HAEC LINGUA*“, Feuerkugel in der Hand des Mars: „*HAEC VOCES*“, darunter auf der Feuerstelle: „*AD OMNIA UTILIS PIETAS*“.*

Inv.Nr.354

Dieses Thesenblatt entstand für den ungarischen Edelmann László Szunyogh anlässlich seiner Prüfung für das Doktorat an der Universität Wien, die am 30. August 1695 sub auspiciis imperatoris, also in Anwesenheit des Kaisers Leopold I., erfolgte. Doch ließ sich der Regent vom Erzbischof Lipót Kollonich von Esztergom vertreten, der den Prüfling mit einer goldenen Kette des Kaisers auszeichnete. Bereits für seine Prüfung in Logik im April 1694 gab László Szunyogh bei Antoon Schoonjans ein diesbezügliches Thesenblatt mit der Glorifizierung Josephs I. in Auftrag, das jedoch von Elias Christoph Heiss (Memmingen 1660 – 1731 ebenda) als handlicheres Mezzotintoblatt (59,2 x 69,4 cm) ausgeführt wurde. Bei beiden Prüfungen war der Jesuitenpater Joseph Klimer S. J. Szunyoghs betreuender Professor. Für die Jesuitenuniversitäten bedeutete die Anwesenheit des Kaisers stets eine besondere Auszeichnung und so hatten Thesenblätter, die für solche Prüfungen angefertigt wurden, stets den Kaiser und kaiserliche Unternehmungen zum Thema. Kaiser Leopold I. thront hier mit Allongeperücke, Marschallstab und Prunkharnisch inmitten einer mehrfigurigen allegorischen Staffage. Ganz vorne ist ein Türke vorm Kaiser zu Boden gestürzt, rechts dahinter stellt die Frau mit dem Perlenturban, auf dem auch ein Kamel als Schmuckspange zu sehen ist, Asien vor. Auch sie scheint zu stürzen bzw. zu fliehen. Zudem scheint der Putto am linken Blatt- rand auf sie mit dem Zepter spielerisch zu schießen. Hinter Asien sind der Kriegsgott Mars und Fides, Personifikation des Glaubens, an einem Opferaltar versammelt. Darauf ist das Feuer entzündet, während die diesbezügliche Textkartusche auf der Feuerstelle (*AD OMNIA UTILIS PIETAS*) daran erinnert, dass Frömmigkeit in allem hilft. Links hinter dem Kaiser ist Justitia eingeblendet, die personifizierte Gerechtigkeit. Mit den Waffen des Krieges habe der gerechte und fromme Kaiser die Heiden bekämpft, so auch der Tenor der alles überragenden Psalmenstelle auf dem Schriftband, das der kaiserliche Adler in seinem Schnabel mit sich führt: „*Sie werden nicht zuschanden, wenn sie mit ihren Feinden verhandeln im Tor*“ (Psalm 127, Vers 5“ (irrtümlich wurde am Schriftband auf Psalm 126 verwiesen). Auch der

Text dieses ungarischen Studenten weist in diese Richtung, indem er darin signalisiert, der Kaiser möge sich auch vom neuen Regenten Asiens, dem seit 1695 einsetzten Sultan Mustapha II. nicht terrorisieren lassen. Zugleich preist dieses fast lebensgroße Thesenblatt die Befreiung Ungarns von den Türken sowie die Rückeroberung Budas. Das umfangreiche allegorische Programm entwickelte der Antwerpener Antoon Schoonjans, der als charakteristischer barocker Wanderkünstler auch in Wien (ab 1692) Station machte, wo er mit Altarblättern in St. Stephan (Hl. Josef mit Jesuskind) und St. Peter (Hl. Sebastian) noch heute nachweisbar ist. Die druckgrafische Umsetzung dieses hervorragenden Mezzotintoblattes besorgte der Chemnitzer Georg Andreas Wolfgang, der mit seinen Söhnen Andreas Matthäus und Johann Georg Wolfgang in Augsburg eine Kupferstecherdynastie begründete. Sein technisches Handwerk erlernte er vorerst bei einem Augsburger Goldschmied, wo er jedoch lieber die Ätztechnik studieren wollte und weshalb er sich schließlich bei Melchior Küssel als Schüler meldete, um hier Kupferstichunterricht zu nehmen. Wolfgang war der erste in Augsburg, der sich auch in der neuen Mezzotinto-Technik versuchte, die pittoreskere Effekte erlaubte. Dabei wird die Kupferplatte mit Wiegeeisen, Kornroller, Moulette, Roulette oder Granierstahl, Sandpapier etc. aufgerauht, sodaß ein Abzug von ihr samtig schwarz erscheinen würde. Mit Schabeisen oder Polierstahl wird die Darstellung herausgeschabt oder poliert, wobei die stärkste Helligkeit (Lichter) die größte Blankheit erfordert. Die raue Oberfläche mit ihren Vertiefungen nimmt dabei die Farbe auf, wobei je polierter, blanker und glatter die Oberfläche ist, der Abdruck umso heller wird. Die Technik wurde von Ludwig von Siegen (1609-1680) erfunden und erlebte im Zusammenhang mit der englischen Porträtmalerei ihre Blüte im England des 17. und 18. Jhdts. Georg Andreas Wolfgang dürfte mit dem Sujet des hier zu besprechenden monumentalen Kupferstichs auch sein persönliches Los zu artikulieren versucht haben, befand sich doch der Kupferstecher selbst kurz in türkischer Gefangenschaft, wie er dies auch seinem Porträtstich anvertraute: „...da ich ein Türkhen Slav in grossen Ängsten war, / der dessen Hertz bewohnt die rarste Vatters-Treu/ ists den diß Bildnuß zeigt...“

Lit. Kat. Budapest 1993, S. 353 f. und Abb. 144 – Lechner 1987, Nr. 182. - Rózsa 1987/1988, S. 268f., Fig. 16. - Galavics 1986, S. 120, Fig. 85 — Kat. Wien 1983, S. 248 f. – Thieme-Becker 36, S. 221.- Thieme Becker 30, S. 256 f.

### **Kaiser Joseph I. auf steigendem Pferd**

Carl Ritsch (Zeichner), Johann Franck von Langgraffen (Stecher), vor 1700  
Kupferstich (aus sechs Platten) über Leinwand, 176 x 184 cm; unten Mitte Inschriftkartusche: "JOSEPHO PRIMO AUGUSTO GERMANIAE ET HUNGARIAE REGI ARCHIDUCI AUSTRIAE DOMINO DOMINO CLEMENTISSIMO"; rechts unten : "Humillime et dimississime Dedicat Franciscus An(d)reas Graner, Bibliojiega et Civis Viennensis"; links unten signiert: "Carl Ritsch dell.", rechts unten signiert: "I. Langraff. Sc. Vienna"  
Inv.Nr.219

Kaiser Joseph (Josef) I. wurde am 26. Juli 1678 in Wien als Sohn von Kaiser Leopold I. und dessen dritter Gemahlin, Eleonore Magdalene, Tochter des Kurfürsten Philipp Wilhelm von der Pfalz-Neuburg, geboren. Als sein Erzieher traten nicht die Jesuiten auf, sondern der Protestant Karl Theodor Otto Fürst von Salm, der neben einem weiteren Lehrer Josefs I., Hans Jakob Wagner von Wagenfels, ein Anhänger der Toleranzidee war und die Frühaufklärung in Wien um 1700 mittrug. Im Unterschied zu seinen als besonnen geltenden Eltern zeitigte Jo-

sef schon früh eine draufgängerische, waghalsige und ungestüme Natur, die sich auf allen Gebieten rasch zeigte: Er hielt nicht nur wenig von Frömmigkeit, sondern gerierte sich als ausgesprochen abenteuerlustig und als Weiberheld. Zeitgenossen berichten, dass er es sich nicht nehmen ließ, seine Pferde selbst zuzureiten, während der Sitzungen Liebesbriefe an seine Mätressen zu schreiben und obendrein zu komponieren. Alles deutete auf eine blendende Karriere hin: Erzherzog von Österreich, König von Ungarn (ab 1687), römisch-deutscher König (1690), König von Böhmen und römisch-deutscher Kaiser (beides ab 1705). Am 24. Februar 1699 ehelichte er in Wien Wilhelmine Amalie, die Tochter des Herzogs Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg. Der Ehe entstammten drei Kinder: Marie Josefa, Leopold Josef und Marie Amalie Josefa Anna. Er galt wie sein Vater als ausgezeichneter Musiker, erwies sich auch sonst als begabt und hochgebildet, beherrschte sieben Sprachen perfekt und war zudem ausgebildeter Architekt. Auf Joseph I. geht die Grundsteinlegung zum Bau von Schloss Schönbrunn zurück wie auch die Gründung des Wiener Kärntnertheaters und die Gießung der größten Glocke des Stephansdomes, der Pummerin, die aus den erbeuteten türkischen Kanonen erstand. Als der Regent Mitte April 1711 während eines Jagdausfluges von plötzlichem Unwohlsein befallen und in die Hofburg zurückgebracht wurde, ahnte wohl kaum jemand etwas vom unmittelbar bevorstehenden Ende dieses Monarchen: Joseph I. starb dort am 17. April 1711 im Alter von nur 33 Jahren an den schwarzen Blattern (Pocken) und ruht in der Wiener Kaisergruft. Da sein einziger Sohn Leopold Joseph schon als Säugling verstarb, hinterließ Joseph I. keinen männlichen Erben. Der monumentale Kupferstich zeigt den Regenten auf dem levadierenden Pferd inmitten einer Schlacht. Während im etwas tiefer liegenden Mittelgrund osmanische Reiterscharen vorbeijagen, gibt sich der jugendliche Regent mit dem Marschallstab staatsmännisch und souverän. Den textliche Hinweis auf seine bereits errungene Machtstellung als römisch-deutscher Kaiser und ungarischer König unterstreicht auch das habsburgische Wappen mit dem Doppeladler und der Reichskrone sowie das ungarische Wappen mit der Stephanskrone, womit der Stich wohl unmittelbar nach 1705 zu datieren wäre. Möglicherweise ist der hier als Zeichner genannte Carl Ritsch ident mit dem Säusensteiner Maler Carl (Karl) Johannes Ritsch, der um 1700 im steirischen und niederösterreichischen Raum nachweisbar ist. Im Jahr 1695 schuf er zwei Bilder für den Leopold-Altar im Stift Heiligenkreuz, 1702 freskierte Ritsch den mittleren Teil der Stiftskirche Seitenstetten und zwischen 1700 und 1703 Schiff und Presbyterium der Stiftskirche Vorau gemeinsam mit J. Grafenstein. Das Annenbild in der Hauskapelle des Stiftes St. Andrä an der Traisen sowie das Hochaltarblatt in St. Jakob am Walde werden ihm ebenfalls zugewiesen.

Lit.: Vacha 1992, S. 263 f.. - Thieme-Becker XXVIII (1934), S. 382

### **Kaiser Joseph (Josef) II.**

Lokaler Meytens-Nachahmer, vor 1770

Öl auf Leinwand, 189 x 125 cm

Inv.Nr.221 (Pendant zu Inv.Nr.220)

Der am 13. März 1741 in Wien als ältester Sohn von Kaiser Franz I. und Maria Theresia geborenen Regent wurde 1764 zum römischen König und 1765 zum Kaiser gewählt. Josef (II.) sollte das erste von 16 Kindern sein, die seine Mutter gebar: Elf Mädchen und fünf Knaben, von denen drei als Kleinkinder und drei als Jugendliche starben. Zwei ihrer Söhne (Joseph II. und Leopold II.) wurden Herrscher, zwei Töchter und der jüngste Sohn blieben unverheiratet.

Sie schlugen geistliche Karrieren ein: Marianne war Äbtissin in Prag, Marie Elisabeth Äbtissin in Innsbruck und Maximilian Franz Erzbischof und Kurfürst von Köln. Zwischen 1765-80 leitete Joseph II. als Mitregent seiner Mutter, zu der er jedoch oft in Gegensatz stand, die Geschicke der Habsburgermonarchie. Dies kommt auch in einem resignativen Schreiben Maria Theresias vom Weihnachtsabend 1775 zum Ausdruck: *„... s ist fürwahr ein großes Unglück, mit dem besten Willen verstehen wir uns nicht....Zu sehr zeigst Du Deine Abneigung gegen die althergebrachten Gewohnheiten und gegen die Geistlichkeit, zu sehr allzu freie Ansichten über Aufführung und Sittlichkeit. Du beunruhigst mich – und machst mich zittern für die Zukunft – Du kannst glauben, dass mein Herz mehr als bewegt ist, sehe ich doch, wie wenig Du in Übereinstimmung mit mir bist und wie Du auf Deine alten Vorurteile zurückkommst...“* Zu seinen politischen Erfolgen zählen die Erwerbung Galiziens (bei der ersten Teilung Polens im Jahre 1772), die Besetzung und Erwerbung der Bukowina (1774/75) sowie die Erwerbung des Innviertels im Jahr 1778/79 im Zuge des Bayerischen Erbfolgekriegs. Bei seinen ausgedehnten Reisen lernte er die Monarchie und andere Staaten (Frankreich, Belgien, Holland, Schweiz, Süddeutschland, Italien, Russland) kennen. Aus seinem Privatleben ist die Heirat mit Prinzessin Isabella von Parma im Jahr 1760 zu nennen, die er abgöttisch liebte. Das Paar hatte eine Tochter, Maria Theresia. Im Jahr 1763 starb Isabella mit ihrem neugeborenen zweiten Kind an den Pocken. Obwohl sich Joseph II. weigerte, ein zweites Mal zu heiraten, zwang ihn Kaiserin Maria Theresia 1765 zur Hochzeit mit der bayrischen Prinzessin Maria Josepha. Diese Ehe war äußerst unglücklich, und als Maria Josepha zwei Jahre später ebenfalls an den Pocken starb, heiratete der Kaiser nicht mehr. Nach dem Tod seiner Tochter 1770 vereinsamte er immer mehr. Erst ab 1780 konnte er als Alleinherrscher sein umfangreiches und rigoroses Reformprogramm vollenden, das im Zeichen des aufgeklärten Absolutismus (Josephinismus) stand. Vielfach betrieb er seine Politik von der Postkutsche aus, denn es gehörte zum Regierungsstil dieses Herrschers, beim Reisen Anregungen für notwendige Veränderungen zu beziehen und zugleich ständig zu kontrollieren, wie sich die angeordneten Maßnahmen auswirkten. Zu den gravierenden bzw. nachhaltigsten Veränderungen zählte die Aufhebung der Leibeigenschaft, soweit sie noch bestand (vor allem in den böhmischen Ländern und Ungarn), die rechtliche Besserstellung der Bauern und der Soldaten. Besonders einschneidend sollten sich vor allem seine kirchenpolitischen Maßnahmen auswirken. Sie umfassten die Ausdehnung der Besteuerung auf Adel und Geistlichkeit, das Toleranzpatent für Protestanten, Griechisch-Orthodoxe und Juden, Eingriffe in katholische Einrichtungen (Aufhebung von 400 Klöstern, deren Güter im Religionsfonds zusammengefasst wurden sowie die Vorschreibung von Kommendataräbten). Joseph II. setzte auch die Gründung von neuen Bistümern in Linz, St. Pölten und Leoben-Göß sowie vieler Pfarre durch, weiters die Vergrößerung des Erzbistums Wien, die Verstaatlichung der Priesterausbildung, das Verbot länger dauernder Wallfahrten sowie Gottesdienst- und Begräbnisreformen (Verlegung der Friedhöfe aus den Wohngebieten). Auf dem sozialen Sektor trat er ebenso mit eigenen Maßnahmen wie etwa der Findelversorgung, dem Taubstummenunterricht, der Errichtung von Armeninstituten und Allgemeinen Krankenhäusern in Wien und Graz auf den Plan. Da die Reformen zu rasch und unvorbereitet erfolgten, scheiterte er damit vielfach, oder sie wurden nach seinem Tod am 20. Februar 1790 wieder zurückgenommen. Auch Abt Konstantin Frischaufs Regierungszeit war überschattet von den einschneidenden Reformen des Monarchen, die das Kloster Schlierbach ebenfalls einer Aufhebung gefährlich nahe brachten. (Siehe dazu auch Kommentar zu Inv.Nr.439). Dieses wohl von einem lokalen Nachahmer der Schule des Martin van Meytens geschaffene Bildnis präsentiert den sitzenden Regenten ganzfigurig vor einer draperieumschlungenen Säulenstellung.

Unter seinem hermelinverbrämten Mantel wird der Orden vom Goldenen Vließ sichtbar. Josefs Blick ist nach rechts gewendet, in seiner rechten Hand hält er ein Zepter, während er die linke Hand unter die Brustschärpe geschoben hat, wie wir dies auch auf den Kaiserporträts des Joseph Hickel beobachten können. Die lässig-entspannte Haltung erinnert auch an die Pose seines Vaters im großen Familienbildnis mit Franz Stephan, Maria Theresia und den Kindern (im Schloss Schönbrunn), das der gebürtige Stockholmer und spätere kaiserliche Kammermaler in Wien (ab 1732), Martin van Meytens (1695-1770) im Jahre 1754 schuf. Im Unterschied zu Meytens zeichnen sich die beiden Schlierbacher Herrscherbilder von Joseph II. und seiner Gattin Maria Josepha kaum durch ihre minutiöse Behandlung des Stofflichen aus, sondern durch eine vergrößernde, summarische Auffassung.

Lit. Vacha 1992, S. 313. - Gutkas 1989 - Kat. Melk 1980. -Koschatzky 1980. – Mraz 1979. - Zeller 1920, S. 264f.

### **Kaiserin Josepha Maria Antonia von Bayern**

Georg de Marées (auch: Desmarees)-Nachahmer, vor 1767

Öl auf Leinwand, 188 x 125 cm

Inv.Nr.220 (Pendant zu Inv.Nr.221)

Maria Josepha wurde am 20. März 1739 als Tochter Karl Albrechts VII. von Bayern und der Erzherzogin Maria Amalia (Tochter Kaiser Josephs I.) geboren. Kaiserin Maria Theresia hatte sie als neue Frau an der Seite ihres Sohnes Joseph II. auserkoren, nachdem ihm am 27. November 1763 der Tod seine erste Frau Isabella von Parma raubte. Während der Kaiser über die am 6. Oktober 1760 geehelichte Isabella stets nur in Liebe und Zuneigung sprach (Isabella zeigte sich hingegen ihrerseits vielmehr zu Maria Christine, der Lieblingstochter Maria Theresias hingezogen), hatte Joseph II. für ihre Nachfolgerin hingegen nur Häme parat. Dies geht etwa auch aus einem Brief Josephs über Maria Josepha von Bayern an seinen ehemaligen Schwiegervater hervor: *„Ihr Alter ist sechsundzwanzig Jahre ... der Umstand, dass sie die Blattern noch nicht gehabt, eine kleine und dicke Gestalt ohne jugendlichen Reiz, Bläschen und rote Flecken im Gesicht, hässliche Zähne, alles das konnte mich nicht versuchen, zu einem Ehestande zurückzukehren, in dem ich gerade das Gegenteil gefunden hatte. Ich stellte das ihren Majestäten vor und bat sie, in einer so schwierigen Lage für mich zu entscheiden...“* Da aber ihr Bruder Kurfürst Max III. Joseph keine männlichen Erben hervorbrachte und sich damit eine Ausweitung der habsburgischen Macht zumindest auf Teile Bayerns erwarten ließ, entschied sich Maria Theresia für diese Schwiegertochter, die am 23. Jänner 1765 mit Kaiser Joseph II. gegen dessen Willen verheiratet wurde. Zeitgenossen schildern sie als warmherzig, aber unscheinbar, schüchtern und wenig gebildet. Damit hatte sie kaum eine Chance, die Liebe ihres Gatten zu gewinnen, der noch von der Erinnerung an Isabella von Parma okkupiert war. Im vorliegenden Gemälde wird Maria Josepha mit hochgestecktem Haar und Brillanten-Aigrette, mit Brillantenhalsband und einer stilisierten Krone im Hintergrund rechts gegeben. Sie trägt ein nachtblaues Seidenkleid mit spitzengesäumtem Ausschnitt, darüber einen hermelingefütterten Fürstenmantel. Die schüchternen Züge ihres Antlitzes gleichen unter anderem jenem auf dem Doppelporträt auf Schloss Valtice, das sie neben ihrem Gatten Joseph II. zeigt und von Franz Anton Palko 1765/66 gemalt wurde. Das Porträt entspricht in etwa auch dem unter Verzicht auf Attribute und knapperem Format entstandenen und von Joseph Anton Zimmermann reproduzierten Bildnis der Josepha Maria, das der schwedische Porträtist und kurbayerische Hofmaler Georg de Marées (auch: Des-

marees, Stockholm 1667 – 1776 München) anlässlich der Vermählung mit Kaiser Joseph II. schuf. Letzterer begegnete seiner zweiten Gemahlin jedoch mit derartiger Ablehnung, dass er auf dem Balkon ihrer gemeinschaftlichen Appartements der Hofburg einen Verschlag für einen eigenen Zugang errichten ließ, um Maria Josepha ja nicht begegnen zu müssen. Vor diesem Grunde erscheint auch die Vermutung plausibel, dass diese Ehe wahrscheinlich nie vollzogen wurde. Schließlich erkrankte auch Maria Josepha so wie die erste Gattin Josephs II. an den Blattern, ohne dass sich der König um sie kümmern sollte. Sie verstarb nach nur zwei Ehejahren kinderlos am 28. Mai 1767 und wurde gleich nach dem Tod in eine Hülle eingenäht, ohne die für die Habsburgerbegräbnisse traditionellen Einbalsamierung. Kaiser Joseph II. nahm nicht einmal an ihrer Beerdigung teil.

Lit. Kat. Melk 1980, S. 37 und 335. – Glaser 1980, Tafel 87 (Abb. 264, Nr. 70) – Kat. Wien 1980, S. 238 (Kat 40.19)

#### **„Tu felix Austria nube“**

Nach Wenzel Brozik (1851-1901)

Öldruck, 95 x 150 cm, nach einem Gemälde des Kunsthistorischen Museums, das die von Kaiser Maximilian I. eingefädelt Doppelhochzeit im Wiener Stephansdom am 22. Juli 1515 zum Inhalt hat

Inv.Nr.214

Mit der von Kaiser Maximilian I. eingefädelt Doppelhochzeit zwischen zweien seiner Enkel und zwei ungarischen Erbkindern legte der Regent den Grundstein für die Donaumonarchie. Das Fundament der Herrschaft über die Königreiche Ungarn und Böhmen wurde 1515 in der "Wiener Doppelhochzeit" wie folgt, gelegt: Maximilian heiratet, stellvertretend für einen seiner Enkel Karl und Ferdinand, Anna, die Tochter König Wladislaws von Polen. (er hatte sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht entschieden, welcher Enkel Anna heiraten sollte). Maximilians Enkelin Maria heiratete Wladislaws einzigen Sohn, Ludwig. (Maria war zehn Jahre alt, Ludwig neun.). Bereits 1516 wird Anna von Böhmen und Ungarn, mit dem jüngeren der beiden Kaiserenkel, Ferdinand, getraut. Als schließlich 1526 der Sohn Königs Wladislaws von Polen in der Schlacht bei Mohács fiel, wurde durch die Kinderlosigkeit seiner Ehe mit Maximilians Enkelin Maria auch hier die habsburgische Erbfolge ermöglicht.

## **IV.5 Genremalerei**

### **Porträt eines alten Mannes in brauner Kutte**

Süddeutsch, um 1730?

Öl auf Leinwand, 67,4 x 45,2 cm

Inv.Nr.211 (Pendanz zu Inv.Nr.212)

### **Porträt einer alten Frau mit rotem Buch**

Süddeutsch; um 1730

Öl auf Leinwand, 67,4 x 45,2 cm



Inv.Nr.212 (Pendant zu Inv.Nr.211)

Diese beiden Porträts dürften historisierende Bildnisse darstellen, wenngleich sich das Rätsel um die Identität der beiden (noch) nicht lüften ließ. Beim männlichen Porträt könnte es sich auch um einen Mönch handeln, wobei hier beispielsweise Karl V. in Frage käme, der an seinem Lebensabend in ein Kloster eintrat (St. Yuste). Vielleicht handelt es sich aber auch nur um ein bäuerliches Paar, das hier in der Umdeutung zu rembrandtesken Charakterköpfen nach Art der hollandisierenden Hell-Dunkelmaler vorgestellt wird.

### **Memento mori-Bild mit Knochenmann, Spaten, Sarg und Bahrtuch**

Ende 17. Jhdt.?

Öl auf Leinwand, 56,5 x 39 cm: mit zahlreichen Texteschüben in Form von Beschriftungen und Spruchbändern. Oberer Bildrand: *„WACHET UND BETTE(T)“*; das obere Spruchband auf weißem Grund: *„du müest sterben, wie Aber, wo und wann/ Ich dir nicht sagen kann. Darum schau zu jeder Zeitt/ das du seiest wohl bereit.“* Links unten auf dem schwarzen Bahrtuch: *„hie lige Ich Und wardt auff dich“*; rechts unten am Bildrand: *„Du mußt Ins grab.“*  
Inv.Nr.021

Das nach Art volkstümlicher Votivtafeln des 17. Jhdts. gemalte Bildchen mahnt ziemlich drastisch die kurze Frist für unser irdisches Dasein ein. Auffällig dabei ist die überaus ausführliche textliche Kommentierung des Bildprogramms dieses Memento mori-Gemäldes, in dem der Tod samt Spaten, Sarg und Bahrtuch erscheint. Die Miniaturisierung entspricht zugleich den spätmanieristischen „Tödlein“-Darstellungen, die den personifizierten Tod zum schaurig-schönen Kunstkammerexponat und zugleich als Hinweis auf die Vergänglichkeit des Menschen und den leeren Schein alles Irdischen erhoben haben.

### **Armesünder-Allegorie**

Gabriel Meittinger oder Umkreis, 2. Drittel 18. Jhdt.?

Öl auf Leinwand, 128 x 101 cm; mit zahlreichen Texteschüben im Bild. Aus dem Munde des Sünders die Worte: *„O Herr erbarme Dich meiner“*, Spruchband an seinen Händen: *„O ich armer Sinder“*. Bildunterschrift in zwei nebeneinander positionierte Spruchbänder aufgeteilt: *„Mich bindt die Sünde mein= die Teiffel in der/ Höll/ mich Reißen zu der pein, wehe meiner armen/ Seel =“* // (rechte Spalte) *„Wend dich o Mensch zue gott hiett dich Von/ Sinden greill/ So wirst du nach dein Todt finden der/ Seellen heyl.“*

Inv.Nr.218 (Pendant zu Inv.Nr.182)

Im Zentrum der bewegten Komposition sitzt der von zwei Teufeln offensichtlich in Gefangenschaft gehaltene Sünder vor einem kahlen Baum. Mit schweren Ketten ist er an die Höllenknechte gebunden, die mit ihren Tierfratzen den barocken Vorstellungen von der Dienerschaft des Satans folgen, wie etwa der Vergleich mit den Teufelsdarstellungen des Johann Georg Christoph Haitzmann (1651-1700) belegen, der eigenhändig seinen Bericht über die an ihm durchgeführten Teufelsaustreibungen anschaulich illustrierte (ÖNB, Cod. 14.086). Über dieser wohl als öde Wildnis zu verstehenden Region nähert sich Gott im Gewölk, um dem malträtierten, jedoch reuigen Sünder zu Hilfe zu eilen. Damit ist im Grunde auch schon der Kern des barocken Szenarios umrissen, das sich so oder in ähnlicher Form auch in zahlreichen geistlichen Theaterstücken des Barock effektiv und bühlenwirksam abzeichnete

und vor allem von der Drastik in der Darstellung des Höllenpersonals lebte. Inwieweit hier alpine volkstümliche Darstellungstraditionen für die Detailausformung oder auch die Kenntnis des Höllensturz Fresko in der Sakristei der Stiftskirche Vornau (1715/1716) aus der Hand des Wiltener Malers Johann Cyriak Hackhofers (1675-1731) für die volksnahe Ausprägung mitentscheidend wurden, lässt sich kaum beantworten. Das helle Kolorit, die Bereitschaft zum expressiven Experiment wie auch die Defizite in der Detailmodellierung verweisen deutlich auf Gabriel Meitinger und seinen Umkreis, wobei das Pendant der hl. Maria Magdalena wesentlich weniger originell ausgefallen ist. Ob hier nicht letztlich wieder eine Stichvorlage als Motiv-Vermittler beigezogen wurde, könnte ein Zufallsfund klären.

Lit.: Vandendriessche 1985, S. 141

### **Ein Philosoph**

Österreichischer Nachahmer des Gottfried Schalcken, Mitte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 99,5 x 79,5 cm

Inv.Nr.192

Vor der abgedunkelten Raumfolie hat ein Mann in blauer „Rembrandtkappe“ mit Schreibfeder, Brille sowie offenem und geschlossenem Buch bedächtig Platz genommen. Sein Antlitz hat er aber einem für den Betrachter nicht einsehbaren Blickpunkt zugewendet. Dieses holländisierende Philosophenbildnis adaptiert die Tradition des Gottfried Schalcken (1643-1706) ins österreichische Spätbarock. Schalcken ließ das Nachtstück zu seinem Markenzeichen werden, wobei er sich durch die kunstvollen Hell-Dunkel-Effekte seiner nächtlichen Porträts und Historien einen besonderen Ruf aufzubauen verstand.

### **Geldzähler**

Österreichischer Nachahmer des Gottfried Schalcken, Mitte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 113 x 91 cm

Inv.Nr.222

Im rembrandtesken Licht taucht hier ein bärtiger Mann mit Kappe aus dem Dunkel auf, seine Tätigkeit im fahl einfallenden Licht konzentriert sich gänzlich auf seine Besitzstandwahrung, auch wenn im Grunde unbeantwortet bleibt, ob es sich um sein eigenes Geld handelt, das er hier auf seiner Handwaage prüft. Die Kerze am Tisch brennt zwar, doch ist ihre Flamme, wie auch ihr Lichtschein kärglich.

### **Gitarrespielender Rauchfangkehrer**

Um 1700

Öl auf Leinwand, 140 x 112 cm

Inv.Nr.223

Zu den fröhlichen Vaganten des Barock zählen die italienischen Rauchfangkehrer, die im Gefolge italienischer Bauleute ins Land kamen. Sie waren für die fachgerechte Reinigung der Kamine notwendig geworden, als man nach der Türkenbelagerung die Häuser in Großstädten wie Wien aufzustocken begann. Hatten diese Aufgabe schon bisher vazīrende italienische Rauchfangkehrer erledigt, so kam es, dass diese nun in Wien zunehmend sesshafter

wurden. Die meisten italienischen Rauchfangkehrer kamen noch bis zur Mitte des 19. Jhdts aus dem Raum um Mailand und Piemont. Weil die Italiener darauf achteten, dass das Handwerk des Rauchfangkehrers in der "Familie" blieb, holten sich die Meister die Lehrlinge wiederum aus ihrer Heimat. Diese ehelichten dann in der Regel die Töchter der eingesessenen italienischen Rauchfangkehrer. Falls sie sich aber gezwungen sahen, das Gewerbe zu veräußern, dann nur an einen Italiener. Dies erklärt, warum sich das Rauchfangkehrergewerbe bis ins 19. Jhd. ungebrochen in italienischer Hand befand. Für die Datierung des stark in Mitleidenschaft gezogenen Gemäldes erweist sich ein Vergleich mit dem noch etwas größer ausgefallenen barocken Rauchfangkehrerbild der Zwettler Sammlung von Ing. Anton, das um 1700 datiert wird. Im Vergleich mit diesem werden nicht nur Details wie etwa die Spielkarten lesbar, sondern erhellt sich auch die Kernbotschaft des Bildes, das vom Heimweh dieser fröhlichen Gesellen kündigt.

Lit.: Kat. Schlosshof 1988, S. 352 (Kat. 17.10).

### **Alte Frau mit Katze**

Lokaler Maler, 2. Hälfte 18. Jhd.

Öl auf Leinwand, 47 x 23 cm

Inv.Nr.224

### **Vornehme Dame bei der Brieflektüre**

Lokaler Maler, 2. Hälfte 18. Jhd.

Öl auf Leinwand, 34 x 47 cm

Inv.Nr.227

### **Bäuerliches Treffen**

Nach 1700 ?

Öl auf Leinwand, 145 x 121 cm. 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...“*

Inv.Nr.226

Wie dem Schreiben in den Händen einer der Mägde zu entnehmen ist, handelt es sich hier wohl um den Aufbruch einer lustigen Gesellschaft von Knechten und Dirnen, die zu einem Fest eilen. Dabei wird teilweise noch die bäuerliche Tracht der Bauernkriegszeit zitiert. Es dürfte sich dabei trotz alledem 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 sich heute auch in Schlierbach nur mehr in Ausnahmefällen mit Werken in Verbindung bringen lassen. Den Bildsinn erhellt am ehesten jene mit Tasche und Beutel im Bild rechts dargestellte Bäuerin, die den um sie gescharten Bauern ein Schriftstück zu Gehör bringt, das von diesen auch bereits heftig kommentiert wird. Ihr Blick ist dabei jedoch dem Betrachter schmunzelnd zugewandt, der Inhalt des Schreibens ist nur zu erahnen, da die einlesbare Textstelle dafür zu kurz ist (siehe oben)

### **Küchenszene (der Entendieb)**

B. Mader oder Umkreis, letztes Drittel 17. Jhd.?

Öl auf Leinwand, 95 x 80,2 cm  
Inv.Nr.225

Die vor lauter Müdigkeit am Küchentisch eingeschlafene junge Küchenmagd mit der noch zu rufenden Ente auf dem Schoß hat ihr Haupt mit den zur Kranzfrisur hochgebundenen Haaren in ihre rechte Armbeuge sanft zum Schlummer gebettet. Ihre linke Hand hält sie behütend über dem Tier. Währenddessen schleicht sich von rechts ein Junge heran, der sich an die Ente heranmacht und dabei den Betrachter mit seiner Stillhaltegeste zum mitwissenden Komplizen stempelt. Die Modellierung der Figuren wie auch die Routine in der Referierung der Details lässt an den hier in Schlierbach als Rubens- und Sandrart-Kopisten in Erscheinung getretenen Maler B. Mader und dessen Umkreis denken. Wie in den genannten Beispielen dürfen wir auch hier wohl eine grafische Vorlage als Ausgangspunkt für die Komposition annehmen - etwa aus dem Kreis um Cornelis Vischer (1628/29 - ca. 1658) oder Johann Adriaen Berckheyde (Haarlem 1630-1693).

Lit.: Vgl. Stalla 1999, S. 160f.

#### **Bäuerliche Szene mit Pfeifenraucher in rotem Wams**

Österreich; 2. Hälfte d. 18. Jhdts., Ostade-Nachahmer  
Öl auf Leinwand (hochovaler Tondo), 24 x 18 cm  
Inv.Nr.230 (Pendant zu Inv. 231)

#### **Bäuerliche Szene mit pfeifenrauchenden und trinkenden Bauern**

Österreich; 2. Hälfte d. 18. Jhdts., Ostade-Nachahmer  
Öl auf Leinwand (hochovaler Tondo), 24 x 18 cm  
Inv.Nr.231 (Pendant zu Inv. 230)

Bei diesen beiden hollandisierenden Ovaltondos handelt es sich um klassische barocke Dekorationsware, die paarweise angefertigt wurde und - wie im konkreten Fall - nur ganz summarisch das erkennbare Vorbild zitiert: Adriaen Ostades bäuerliche Szenen, ohne dabei die nuancenreiche Psychologisierungskunst und Deskription des Milieus dieses holländischen Meisters nur nähernd übernehmen zu wollen. Interesse wurde nur gegenüber dem bäuerlichen Lokalkolorit bekundet, das aber nur zitathaft anklingt.

#### **Szene am Friedhof mit Mönch und blumengießendem Mädchen**

Matthias Grösser, 1840  
Öl auf Leinwand, 38 x 30 cm, links unten datiert und signiert: „Matth. Grösser 1840“  
Inv.Nr.232 (Pendant zu Inv.Nr.233)

#### **Szene mit Mönch und Soldat**

Matthias Grösser, 1840  
Öl auf Leinwand, 38 x 30 cm  
Inv.Nr.233 (Pendant zu Inv.Nr.232)

Der bis dato biographisch noch nicht näher einengbare Maler Matthias Grösser rekrutiert seine biedermeierlichen Szenen aus dem Eremitenmilieu. Einmal bildet der um eine mittel-

terliche Kirche gruppierte Friedhof den beziehungsreichen Hintergrund für die Begegnungsszene, dann ist es der Eingang zur Eremitenklausur, vor dem sich die verwundete Soldateska zum Trost einfindet, den sie bereitwillig durch den Mönch erfährt. Hier mag Carl Schindler mit seinen Soldatenszenen vielleicht als Anregung gedient haben. Beide Gemälde verdichten die Vorstellung vom bescheiden-beschaulichen und gottgefälligen Wandel ländlicher Seelsorger, wie sie etwa auch Adalbert Stifter in seiner Erzählung „Kalkstein“ entwirft. In der Friedhofsszene kündigt sich zudem an der historisch ambitionierten Referenzierung der baulichen und skulpturalen Relikte an der Außenschale des mittelalterlichen Kirchenbaus die Rückbesinnung auf das Kunstwollen der Gotik an, wie sich diese um 1840 auch in den sich allmählich abzeichnenden denkmalpflegerischen Bestrebungen zum Erhalt der gotischen Denkmäler erstmals ablesen lässt.

### **Reiterszene vor einer Schenke**

Art des Philips Wouwerman (1619-1668 Haarlem), 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 51,5 x 59 cm

Inv.Nr.066

Hinter der Szene mit den beiden Pferden vor der Schenke, dem Reiter, der einem Knecht Weisungen zu erteilen scheint, könnte sich auch die Episode der Nachbetreuung durch den barmherzigen Samariter verbergen. Die kompositorischen Ingredienzen verweisen auf den holländischen Genre- und Pferdeszenen-Spezialisten Philip Wouwerman, der – wenigstens in Kopien – auch in keiner Stiftungsgalerie fehlen sollte.

### **Türkengefecht vor Ruinen**

Art der holländischen Bataillenmalerei des späten 17. Jhdts. (etwa Nicolaes van Ravesteyn I.), um 1700

Öl auf Leinwand, 93,8 x 15 cm

Inv.Nr.228

Wie ein Vergleich mit einer im Dorotheum Wien in der Alte-Meister-Auktion vom 27. März 2003 angebotenen „*Reiterschlacht bei einer Brücke*“ aus der Hand des Nicolaes von Ravesteyn I. (Amsterdam 1613 – 1693) nahelegt, dürfte in dieser Schlierbacher Reiterschlacht ebenfalls eine holländische Vorlage aus dem Ravensteyn-Umkreis als Vorlage Verwendung gefunden haben.

Lit.: Kat. Dorotheum Wien Auktion Alte Meister 27. März 2003. Lot-Nr. 316.

### **Reitertreffen**

Art des Philipp Peter Roos

Öl auf Leinwand (totale Malschichtverluste), 98,5 x 155,5 cm

Inv.Nr.261

Einen ganz ähnlichen Bildaufbau weist ein Reitertreffen des Philipp Peter Roos (St. Goar 1657 – 1706 Rom) im Kunsthistorischen Museum in Wien auf (92 x 170 cm, Inv.Nr.1749), bei dem ebenfalls der dahinstürmende Reiter mit der Standarte im tumultuösen Reitergewimmel die eigentliche Vorstoßrichtung markiert. Im Kampfengewimmel sind einige türkische Krieger ausnehmbar, weshalb dieses Schlachtenbild zur Gruppe der Türkenbataillen zu rechnen ist.

Lit.: Ferino-Pagden/ Prohaska/ Schütz 1991, Tafel 640, Inv.Nr.1749

## IV.6 Landschaften

### **Landschaft mit Berittenen und Kamelen**

Lokaler Nachahmer des Johann Christian Alexander Thiele (1685-1752)

Öl auf Leinwand, 91,5 x 123,5 cm

Inv.Nr.355 (Pendant zu Inv.Nr.356)

### **Landschaft mit Reitergruppe, Kuh- und Schafherde**

Lokaler Nachahmer des Johann Christian Alexander Thiele (1685-1752)

Öl auf Leinwand, 91 x 122 cm

Inv.Nr.356 (Pendant zu Inv.Nr.355)

### **Landschaft mit Reiter, Knecht und Wäschemagd**

Lokaler Nachahmer des Johann Christian Alexander Thiele (1685-1752)

Öl auf Leinwand, 101,5 x 151 cm

Inv.Nr.358

An diesem Gemälde wird ersichtlich, dass die beliebtesten Mode-Landschafter der Zeit hier in Schlierbach fleißige Epigonen gefunden haben, wie etwa ein Vergleich mit Arbeiten des Landschafters und Erfurter Malers Johann Christian Alexander Thiele (1685-1752) zu belegen scheinen.

### **Landschaft mit Wasserfall, strickender Hirtin und Kuh- und Ziegenherde**

Um 1700?

Öl auf Leinwand, 72 x 95 cm

Inv.Nr.236

### **Barocke Waldlandschaft**

Faistenberger-Umkreis, Anfang 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 102 x 138 cm

Inv.Nr.237

An dieser barocken Waldlandschaft besticht der fließende Pinselduktus nach Art flämischer Landschaftler und die reiche, narrative Staffage. Zu dieser zählen neben einer Bettlerin mit Kind auch Wegelagerer, Hirten, Händler und ein Maultierfuhrwerk mit bunten Federaufsätzen.

### **Barocke Landschaft mit Reiter, Bettler auf Stelzen und zwei Wanderer mit Kind**

Mitte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 116 x 154, 5 cm

Inv.Nr.238

**Waldlandschaft mit Reiter und Hund vor einer Burg im Mittelgrund**

18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 101,5 x 152,5 cm

Inv.Nr.240

Das extrem nachgedunkelte Bild erlaubt nur mehr eine bedingte Beurteilung der malerischen Qualitäten wie auch der narrativen Details.

**Barocke Landschaft mit einsamem Laubbaum im Vordergrund links**

Mitte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 44,5 x 64 cm

Inv.Nr.241

**Barocke Landschaft mit Ruine im Bildvordergrund links**

Art des Franz Edmund Weirötter (1730-1771), 2. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 44,5 x 64 cm

Inv.Nr.243

Der Tiroler Maler Franz Edmund Weirötter, der seine auch in Kupferstichen vervielfältigten Landschaftsausblicke gerne mit pittoresken Architekturversatzstücken wie Burgen oder Ruinen flankierte, hat seinerseits Kompositionen seiner deutschen Kollegen verwendet.

Lit. Herrmann-Fichtenau 1983, S. 13

**Landschaft mit Bauernhäusern und Fischern am See**

Weirötter-Art, . Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 29,5 x 44,4 cm

Inv.Nr.244 (Pendant zu Inv.Nr.245)

**Landschaft am See mit Fischern**

Weirötter-Art, 2. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 29,5 x 44 cm

Inv.Nr.245 (Pendant zu Inv.Nr.244)

**Berglandschaft mit Mühle, Wasserfall und Hirtin mit zwei Kühen**

Mitte 19. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 56 x 68,5 cm

Inv.Nr.262

**Seesturmszene vor abendrotem Horizont**

Mitte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 44,5 x 64 cm

Inv.Nr.251 (Pendant zu Inv.Nr.252)

**Seesturmszene mit Segelschiff sowie auf schroffem, steilem Felsen postierten Burganlage am linken Bildrand**

Mitte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 44,5 x 64 cm  
Inv.Nr.252 (Pendant zu Inv.Nr.251)

### **Großer Seesturm**

Letztes Viertel 17. Jhdt.  
Öl auf Leinwand, 173,5 x 96,5 cm  
Inv.Nr.253

### **Italienische Landschaft mit Rundkirche und Campanile**

Art des David Richter (Stockholm 1662 – 1735 Wien)  
Öl auf Leinwand, 98,5 x 129,7 cm  
Inv.Nr.255

Der untere Abschnitt des Bildes ist zwar durch den branstig gewordenen Firnis gänzlich unlesbar geworden, doch ist der italienische Charakter der Landschaft, die auch an Arbeiten des gebürtigen Schweden David Richter d. Älteren erinnert, noch konstatierbar. Der genannte Maler kam über Berlin und Dresden nach Wien (um 1700), wo bei seiner Hochzeit am 29. Mai 1708 in Wien der Stillebenmaler Franz Werner Tamm sein Trauzeuge war.

Lit.: Kat. Baum 1980 II, S. 577

### **Landschaft mit flötenspielendem Ziegenhirten**

Hollandisierender Maler des frühen 18. Jhdts.  
Öl auf Leinwand, 82,5 x 97 cm  
Inv.Nr.258

### **Bäuerliche Landschaft**

Art des Hans Graf (Wien 1654 – 1710 Wien)  
Öl auf Leinwand, 79 x 91 cm  
Inv. 259

Die hollandisierenden Elemente dieser mit bäuerlicher Staffage durchsetzten Landschaft erinnern unter anderem auch an den Wiener Landschafts- und Genremaler Hans Graf, der sich in der Baum- und Laubbehandlung an Anton Faistenberger orientierte, dessen Landschaften er auch staffierte.

Lit.: Baum 1980 I, S. 190f.

### **Barocke Landschaft mit Hirten und Kirchenburg im Mittelgrund**

1. Hälfte 18. Jhdt.  
Öl auf Leinwand, 71,3 x 96 cm  
Inv.Nr.260

### **Pfarrkirche Klaus**

Monogrammist J. E. 1890  
Öl auf Leinwand, 39,5 x 31,6 cm  
Inv.Nr.359



**Barocke Landschaft mit Mutter und zwei Kindern und Hund vor Flusslandschaft**

Mitte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 101,5 x 152,5 cm

Inv.Nr.256

**Barocke Landschaft mit Reiter im Vordergrund links und Burganlage im Mittelgrund**

Nach 1700

Öl auf Leinwand (tlw. zerstört – Teile der Leinwand sind bereits ausgerissen)

Inv.Nr.257

**Barocke Landschaft mit Hirten, Schaf- und Rinderherde**

Nachahmer der Tiermalerfamilie Roos, 1. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 78 x 102 cm

Inv.Nr.265

**Landschaft mit Pferdefuhrwerk und Schafherde**

Art des Franz Schmidt, 2. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 117 x 156 cm

Inv.Nr.239

Diese gravitatische Landschaft vereint in ihrer festiven Lichtstimmung italienische und im Detailvokabular flandrische Einflüsse und bezieht auch die Holländer des 17. Jhdts. Mit ein, deren Werke primär als eine Art „Musterbuch“ Verwendung fanden. Dabei kam der Druckgraphik als Vermittlerin eine außerordentlich wichtige Rolle zu, was hier auch an den ausgewählten d. h. als bildwürdig erachteten Staffagefiguren ablesbar wird. Im vorliegenden Gemälde durchzieht ein Pferdefuhrwerk mit Fass, eine Schafherde samt Hirten sowie eine Frau, die ihr Kind am Rücken trägt und der ein Mann mit Stock und Hund den sicheren Weg weist, den Vorder- und Mittelgrund. Dieses in der Art holländischer Landschaften entwickelte Gemälde entspricht damit dem österreichischen Phänomen des Hollandismus in der Malerei des 18. Jahrhundert. Diese duftig-bukolische Landschaft mit der vielleicht als Familienszene gedachten Vordergrundstaffage und der Schafherde im Hintergrund entstammt möglicherweise aus den Händen des Bruders des Kremser Schmidt, Franz Michael Schmidt, der nachweislich einige Landschaften für das Stift Seitenstetten malte und das rembrandteske Kolorit seines Bruders erfolgreich für seine Landschaften adaptierte.

Lit.: Etlzstorfer 1988, S. 105 – Herrmann-Fichtenau 1983, S. 101.

**Türkische Seeschlacht**

Nachahmer der holländischen Marinemaler des 17. Jhdts.

Öl auf Leinwand, 73 x 92,5 cm

Inv.Nr.246

In dieser turbulenten vierteiligen bzw. vielfigurigen Seeschlacht stoßen türkische Kampfschiffe (mit dem Halbmond) auf kaiserliche Formationen (mit Doppeladlerfahne auf weißen Grund). Feuersäulen scheinen aus den in Anschlag gebrachten Gewehren und Geschützstellungen zu steigen, wobei der Maler keinen Zweifel über den für die kaiserliche Seite sieg-

reichen Ausgang lässt: Zahlreiche Türken stürzen, von den tödlichen Kugeln getroffen, vornüber in die aufgepeitschte See. Den Mittelgrund dominiert ein pittoresk aufragender Felsen, auf dem eine Festung thront.

### **Hafenszene**

Nachfolge des Johann Anton Eismann (Salzburg 1604 - 1698 Venedig), 1. Hälfte 18. Jhdt.  
Öl auf Leinwand, 76 x 113,8 cm  
Inv.Nr.247 (Pendant zu Inv.Nr.248)

Trotz der groben dilettierenden Malauffassung wird die Lesbarkeit des überaus erzählfreudigen Bildes gewährleistet, wobei wohl in erster Linie der Horror vacui die vielfigurige Ausstaffierung diktiert haben dürfte. Dominiert wird die Komposition von dem abgetakelten Segelschiff im Bildmittelgrund rechts sowie dem fast in Grisaille-Technik angelegten silbergrauen Schiff mit Besatzung am linken Bildrand des Mittelgrundes. Den Vordergrund bevölkern einzelnen narrative Gruppen, wie etwa die um das Lagerfeuer im linken Vordergrund versammelten Menschen oder die pfeifenrauchenden Männer rechts, untere denen sich auch exotisches Personal wie Mohre und Turbanträger findet. Sie alle flanieren hier neben den prominent in Stellung gebrachten Kanonenrohren im Bildvordergrund.

### **Hafenszene**

Nachfolge des Johann Anton Eismann (Salzburg 1604 - 1698 Venedig), 1. Hälfte 18. Jhdt.  
Öl auf Leinwand, 76 x 113,8 cm  
Inv.Nr.248 (Pendant zu Inv.Nr.247)

Im Mittelgrund links bildet eine reich geschnitzte und vergoldete Karavelle das eigentliche Zentrum des Geschehens, von dem das vielgestaltige Löschen der Ladung ausgeht wie auch das geschäftige Treiben im unmittelbaren Hafenbereich. Diese 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 oder der Maler setzt heroisch-mythische Akzente in der Form kühner Batailleszenen (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, dürfte aber unter den holländischen oder deutschen Marinemalern aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (etwa Orazio van Grevenbroeck oder Johann Anton Eismann) sowie auch den neapolitanischen Hafenlandschaften eines Antonio Jolli (Joli) zu suchen sein. Gerade im Detail verraten die Arbeiten die Herkunft des Malers, der wohl als Binnenländer anzusprechen ist. Die narrative Lust und der unbekümmerte Umgang bei der Schilderung der maritimen Gepflogenheiten erinnert so auch an die Gemälde des Salzburger Johann Anton Eismann (Salzburg 1604 – 1698 Venedig), der als Binnenländer sein Interesse für Seestücke entwickelte und solche unter dem Einfluss der neapolitanischen Landschaften des Salvator Rosa schuf.

Lit. Vgl. Kat. Dorotheum Auktion Alte Meister vom 27. März 2004, Lot-Nr. 23

### **Phantastische Hafenlandschaft mit barocker Karavelle (rechts)**

Nachfolge des Joseph Anton Eismann (Salzburg 1604-1698 Venedig), 1. Hälfte 18. Jhdt.  
Öl auf Leinwand, 79 x 118 cm

Inv.Nr.250 (Pendant zu Inv.Nr.247 und 248)

### **Seesturm mit mythologischer Szene**

Nachahmer der holländischen Marinemalerei

Öl auf Leinwand, 79,5 x 113,5 cm

Inv.Nr.249

Eine ob ihres Fischeschwanzes als Nixe ausgewiesene Frauengestalt taucht über den Schaumkronen der höchst stürmischen See im linken Bildmittelgrund auf. Sie hält ein Füllhorn in ihren Händen, aus dem Perlen (?) in eine Schale rieseln, die sie in ihrer rechten Hand hält. Etwa auf gleicher Höhe findet sich rechts eine weitere Nixe oder Sirene mit beschwörender Geste, die wohl einem er fünf Schiffe gilt, die sich hier dem Sturm ausgesetzt fühlen. In der Mitte des oberen Bildrandes bilden drei Engelsköpfe, die in drei unterschiedliche Windrichtungen blasen, den allegorischen Abschluss dieser bewegten Sturmszene. In den Schaumkronen der Meereswellen, die an barockes Laubwerk erinnern, wird die originelle Handschrift des Malers besonders evident, der sich wohl an Vorlagen aus der holländischen Marinemalerei gehalten haben dürfte - etwa an Hans Savery I (Kortrijk um 1564 – nach 1616 Haarlem).

Lit.: Vgl. Kat. Dorotheum Wien Auktion Alte Meister 27. März 2003, Lot-Nr. 214

### **Flusslandschaft in reichem Rocaille-Rahmen**

Norbert Grund oder Umkreis, um 1740

Öl auf Leinwand, 23 x 17,5 cm

Inv.Nr.242

Das intime Format, der lockere Farbauftrag wie auch das aufgehellte Kolorit sprechen hier für den Prager Norbert Grund (Prag 1717 - 1767 ebenda). Dieser hatte sich vor allem durch seine Feinmalerei einen Namen gemacht und dabei Anregungen der für ihn wichtigen Wiener Malerkollegen Franz de Paula Ferg, des Christian Brand sowie Josef Orient verarbeitet. Vor allem unter dem Einfluss der strengen Malerei Fergs erzielte Grund während der vierziger Jahre des 18. Jhdts. die ihm eigentümlichste Form heiter-intimer Kabinettkunst.

Lit.: Baum I 1980, S. 208.

### **Landschaft mit Jägern und Schafhirten**

Art des Maximilian Joseph Schinnagl (1697-1762)

Öl auf Leinwand, 97 x 115 cm

Inv.Nr.254

Inwieweit die Ähnlichkeit einer Landschaft mit Jägern und Schafhirten (Inv.Nr.254) mit Arbeiten 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 Gemälde 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.

**Barocke Palastanlage mit Ausblick in eine barocke Parklandschaft**

Deutsch, um 1700

Öl auf Leinwand, 91 x 137 cm

Inv.Nr.234 (Pendant zu Inv.Nr.167)

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 aus qualitätskritischer Sicht auf einem malhandwerklich problematischen Niveau, das an flüchtig-dekorative Tapeten erinnert. Angesichts der Ausbildungssituation im damaligen Österreich darf dies jedoch nicht verwundern. Weder die von Peter Strudel 1692 ins Leben gerufene Akademie der *Mallerey-, Bildhauer-, Fortification-, Prospectiv- und Architektur-Kunst*, noch die 1726 neu aufgerichtete 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 intensiveren 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. Die barocke Park- und Architekturkulisse, die vielleicht nach einem Stich nach dem gefragten Antwerpener Architekturmaler Jan Baptist van der Straeten (Antwerpen um 1670-1729) entstand, bildet im vorliegenden Gemälde den Rahmen für eine Reihe galanter höfischer Szenen, wobei die Ankunft einer adeligen Dame mit einem Mohrenpagen im Gefolge im Vordergrund rechts die zentrale Episode bilden dürfte.

Lit.: Vgl. Kat. Dorotheum Auktion Alte Meister vom 1. März 1994, Lot-Nr. 52.

**Parklandschaft mit barocken Kaskadenbrunnen**

18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 97 x 165 cm

Inv.Nr.235

**Bilderuhr: Seenlandschaft mit Seeschlösschen, Pferdefuhrwerk und Gletscherblick**

Wien, um 1830?

Gehäuse 64 x 79,5 x 18 cm; Ziffernblatt: Öl auf Kupfer 47 x 63 cm; rückseitiger Klebezettel "No 511 1. Die Sonderlinge. Walzer von Lanner, 2. Die Schnaberl. Laendler von Lanner"

Inv.Nr.263

Erste Bilderuhren wurden Anfang des 18. Jahrhunderts im Rheinland gesichtet. Bereits Ende des 17. Jhdts. entwickelte sich auch in Wien der Typus der Rahmen- oder Bilderuhr, auf denen – von einem Bilderrahmen umgeben – ländliche oder städtische Szenerien mit Türmen aufgemalt waren, in die das Uhrwerk passgenau eingesetzt wurde. Diese als Mischtypus von Landschaftsbild und Uhr konzipierten Uhren waren dann im Wiener Biedermeier um 1830 sehr beliebt, wobei sich in der Folge richtige Bilderuhrmaler auf das Malen von Stadtveduten-

und pittoresken Landschaftszifferblättern spezialisierten wie etwa C. L. Hofmeister, der vor allem Wiener Ansichten und Szenen aus dem Kaiserhaus von Kaiser Franz I. als Sujets bevorzugte (vgl. Inv.Nr.32 und 34 der Kunstsammlungen Wilhering). Neben dem optischen Reiz steigerte man die Attraktivität dieser Uhren noch durch die Einfügung einer Spieluhr, die laut Aufschrift Kompositionen Josef Lanners zum Besten gab. Der noch heute beliebte Walzer „Die Sonderlinge“ findet sich unter der Opuszahl 183 im musikalischen Oeuvre von Josef Lanner, der am 12. April 1801 in Wien das Licht der Welt erblickte und als berühmter Tanzgeiger, Kapellmeister und Komponist das musikalische Geschehen der Biedermeierzeit mitbestimmte. Ab 1819 leitete er auch ein eigenes Ensemble, in dem auch Johann Strauß Vater spielte. Lanner, der am 14. April 1843 verstarb, gilt heute als der eigentliche Begründer des Wiener Walzers, der sich durch diese beiden Komponisten vom reinen Tanz zu einer eigenen Gattung zwischen Unterhaltungs- und ernster Musik emanzipierte.

Lit.: Ettlstorfer 1997, S. 160f. – Bamberger Bd. I 1995, S. 682. - Walther/Scharinger 1984. - – Durdik-Hejdová-Kybalová-Mudra-Stará-Uresová 1979, S. 323.

#### **Ansicht des südböhmischen Krummäu**

Wilhelm Fischer, 20. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 72 x 81 cm; rechts unten in Rot signiert: „*Wilhelm Fischer*“

Inv.Nr.264

## **IV.7 Stilleben**

#### **Küchenstück mit Traubenverkoster (Silen)**

B. Mader

Öl auf Leinwand, 138 x 193 cm, rechts unten signiert und datiert: „*B. Mader . P.(wohl) 1682*“

Inv.Nr.266

#### **Küchenstück mit pfeifenrauchendem Vogelhändler**

B. Mader

Öl auf Leinwand, 138 x 193 cm, in der Bildmitte signiert und datiert: „*B. Mader (wohl)1682*“

Inv.Nr.267

#### **Küchenstück mit Fleischer**

B. Mader

Öl auf Leinwand, 138 x 193 cm, rechts unten signiert und datiert: „*B. Mader P. (wohl) 1682*“

Inv.Nr.268

#### **Küchenstück mit Fischhändlerin (Monatsbild ?)**

Deutsch, Ende 17. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 138 x 193 cm

Inv.Nr.269

Drei dieser opulenten Küchenstücke beinhalten prominente figurale Bildmotive, die vor allem aus den berühmten Monatsbildern des Joachim von Sandrart (1606-1688) bekannt sind. Diese führte der Frankfurter Maler Sandrart im Auftrag des Kurfürsten Maximilian von Bayern für den Hauptsaal des Alten Schlosses zu Schleißheim (heute: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München – Staatsgalerie Schleißheim) in den Jahren 1642/43 aus. Sandrart selbst veranlasste die Herstellung einer Kupferstichfolge mit lateinischen und niederländischen Versen, die bereits 1645 verlegt wurde („*Duodecim mensium nec non diei et noctis icones*“). Sigmund von Birkens (1626-1681) steuerte deutsche Verse bei, die er Sandrart verehrte und die der Maler seinerseits in seiner „Teutschen Academie“ lobend erwähnte und auch vollständig abdruckte. Verschiedene Stechern wie etwa R. von Persijn, Jeremis Falck, T. Matham, I. Snijderhoef, C. V. Dalen und A. Halwech bewältigten die Übersetzung in Kupferstiche, wodurch die sowohl aus dem griechisch-römischen Mythologiefundus als auch aus der niederländischen Genre- und Stilllebenmalerei entlehnten Motive der Monatsfolge weite Verbreitung fanden. So erfuhren etwa diese Sandrart-Stiche in den Balustradenvasen der Göttweiger Kaiserstiege eine plastische Umdeutung, wobei hier der ausführende Bildhauer Johann Schmidt (1684-1761, Vater des sog. „Kremser Schmidt“) auf Stiche des stiftlichen graphischen Kabinetts zurückgreifen konnte. Eine 1677 datierte Replik von Sandrarts Jännerbild aus der Hand des Sandrart-Schülers Johann Sigmund Müller (gest. 1694 in Augsburg) hat sich etwa auch im benachbarten Stift Kremsmünster erhalten. Die betreffenden Monatsstiche sind je nach Ausgabe bzw. Adressatenkreis mit einem lateinischen, niederländischen, deutschen oder spanischen Sinnspruch versehen, in dem auf das jeweilige Kalendermonat entweder in Versform oder Prosa, als Beschreibung, Erläuterung oder moralische Deutung eingegangen wird:

**FEBRVARIVS** (Stecher: T. Matham)

*En fervent calidae, gelidis sub Piscibus, ollae.*

*Et dapibus gaudet foeta culina suis.*

*Cruda iacent, passim laxis obsonia mensis.*

*Materies laudis quanta. Magire tuae est.*

*Qui Curios simulant, iam Bacchanalia vivunt.*

*Et Stigio vultu, dissimulator homo*

*Vera loquar : quisquis ficto sub Daemone prodis*

*Stultitiam, multum Daemonis intus habes.*

Ein feister, hemdsärmeliger Fleischer mit schief aufsitzender Kappe, Schnurbärtchen und geschürztem Bauch hält stolz eine Geflügelterrinen empork, die eine Taube mit erhobenen Flügeln ziert. Im stilllebenhaften Beiwerk unterscheidet sich jedoch der Maler der Schlierbacher Monatsfolge erheblich von Sandrarts Pendant und weitet den narrativen Gedanken in diesem querformatigen Küchenstück dadurch zum linken Bildrand aus, indem er einerseits die Präsentation der geschlachteten Rinder, des Geflügels und auch der Meeresfrüchte über den gesamten Vordergrund ausdehnt, andererseits im Hintergrund links eine vornehme Tischgesellschaft einblendet. Dabei scheint sich der Stilllebenmaler vor allem an jener niederländischen Markt- und Küchenstücktradition zu orientieren, die im Antwerpener Frans Snyders (1579-1657) ihren prominentesten Vertreter aufzuweisen hat. Snyders, der seine imposanten Früchte-, Blumen- und Tierstücke mit begleitenden Staffagefiguren wie Händler,

Jäger oder Mägde krönte (bzw. durch Künstlerkollegen wie etwa den Antwerpener Figurenmalern krönen ließ) stand dabei in enger Verbindung zu seinem Schwager Paul de Vos.

**MARTIVS** (Stecher: *Jeremias Falck*)

*Martius hic a Marte animos & nomina sumit.*

*Inchoat hoc veteres Itala terra dies.*

*Ver oritur pellito trucidis tot taedia vitae,*

*Et captura maris piscibus ampla datur,*

*Pellitur in scopulos puppis, totum aestuat aequor,*

*Et socio tonitrus fulmine summa ferit.*

*Dum medium lampas Titania scindit Olympum*

*Virtutis medium nos teneamus iter.*

Ausgehend von der Kopfwendung des Pfeifenrauchers weitet der Maler hier das Gemälde nach rechts zu aus, verändert aber gegenüber Sandrarts Version die inhaltliche Dimension, indem er ihn anstatt inmitten eines Fischmarkts vor totem Geflügel aller Art vorstellt und ihn so zum Geflügel- und Vogelhändler werden lässt. Letztere Bezeichnung erhellt das Bildmotiv in der Bildmittelachse: Ein bunter lebender Papagei in einem Käfig. Der Bildhintergrund rechts geht in eine bukolische Waldlandschaft über und lässt die meisterhafte Beherrschung der barocken Landschaftsmalerei erkennen, während er bei der Ausformulierung der dinglichen Stofflichkeit im Bereich des Stilllebens deutlich an die Grenzen seines Könnens zu stoßen scheint.

**OCTOBER** (Stecher: R. von Persijn)

*Scorpius adversi dum spectat sidera Tauri.*

*Pone sequi Caprum Phillyriden(que) videt.*

*Ecce novum potat noster Silenus lacchum.*

*Et socijs risum Sponga plena facit.*

*Grus, anser merula et turdus. Fringilla. Scolopax.*

*Advolat in cupidam victima erebra gulam*

*Tempestat annivaria est. Ea pessima non est.*

*Fercula quae denti fert peregrina meo.*

Ähnlich wie das Februar-Gemälde ist auch das Oktoberbild komponiert: Während rechts der weinschlürfende Silen (oder auch Bacchus oder Dionysos) von seinem Begleiter in Wams und Federhut nach Art eines Mundschenks betreut wird, ergänzt der Maler das Erzählspektrum im Bildhintergrund links um eine galante Umtrunkszene, in deren Zentrum ein glücklicher Zecher samt weiblicher Begleitung inmitten einer Weinlaube gegeben ist. Das heftige Werben um diesen jugendlichen Gast könnte auch als Hinweis auf das Gleichnis vom verlorenen Sohn verstanden werden, der hier eben das Geld seines Vaters freudenlechzend an der Seite von Dirnen durchbringt. Da im vierten Bild dieser Serie dieser biblischer Bezug noch deutlicher herausgearbeitet ist, erscheint diese Lesart m. E. im Silen- oder Oktoberbild nicht abwegig. Verschiedene Garten- und Feldfrüchte betonen den herbstlichen Charakter der Szene.

Vor der Restaurierung war die Datierung teils nicht mehr ersichtlich, teils eine falsche angegeben: 1602 (von einer noch früheren Restaurierung verfälscht?). Diese Datierung hätte konsequenterweise eine kunsthistorische Neubewertung von Sandrarts Monatszyklus zur Folge gehabt: denn ob der Datierung wären Maders Gemälde nicht nur rund 40 Jahre älter als die Vorbilder, sondern zu diesem Zeitpunkt war Sandrart (1606-1688), der in Oberösterreich vor allem mit Altarblättern in Lambach, Linz und Waldhausen vertreten ist, auch noch nicht einmal auf der Welt.

Die gleiche Problematik ergab sich bei Maders Schlierbacher Kopie von Rubens Amazonenschlacht (Inv.Nr.213), die ebenfalls vor der Restaurierung mit 1602 datiert war, deren detailreiche Vorlage Rubens jedoch erst um 1615 schuf. Auch hier dürfte es sich um eine entstehende Umschrift der Datierung im Zuge einer noch früheren Restaurierung handeln, wodurch wahrscheinlich aus 1682 das Jahr 1602 wurde.

Dass diese Teilkopien nach dem berühmten Maler und Schöpfer der „Teutschen Akademie“ Sandrarts vielleicht aus ehemals herrschaftlichem Besitz stammen, ist nicht auszuschließen. Wir dürfen hinter dem Namen Mader wohl eine originelle süddeutsche Kraft - vielleicht aus der Nürnberger Region – vermuten, wurde doch die Malerei des 17. Jahrhunderts in Oberösterreich vielfach von zugewanderten Kräften mitbestimmt. So hat etwa der Regensburger Maler Christoph Fuchs nach Vorlagen Abraham Bloemaerts 1637 einen Wechselbildzyklus für die Burgkapelle Clam im unteren Mühlviertel geschaffen. Für das benachbarte Stift Kremsmünster schuf beispielsweise um 1590 der gebürtige Nürnberger Maler Abraham Herz, der uns vor allem als Stammbuch-Maler des Lambacher Abtes Johannes Bimmel (1600-1634) überliefert ist, das skurril anmutende Porträt des als Hungerkünstlers bewundernten Viechtauer Pfarrers. Herzl war wie später sein Sohn Lukas Herz in Wels ansässig. Das in Thematik, Komposition und Format ähnliche vierte Küchenstück mit der Küchenmagd, dem kleinen Küchengehilfen sowie den ausgebreiteten Fischen und sonstigen Meeresfrüchten ist zwar zu dieser Serie zu zählen, unterscheidet sich jedoch erheblich von den restlichen drei Gemälden Maders. Gegenüber den originellen Figurensujets der restlichen Bilder fällt die Darstellung hier deutlich ins Malhandwerkliche ab: Ersichtlich wird dies an der Statik der Szenerie, an der wenig differenzierten Darstellung des zur Schau gestellten Fischfangs sowie in der Spannungslosigkeit, mit der hier der vordere Bildplan mit dem Mittelgrund bzw. Hintergrund zu vernetzen versucht wird. Interessant erscheint hier freilich die heilsgeschichtliche Episode im Bildhintergrund rechts, die Jesus in einem Fischerboot zeigt, in dem Petrus samt Jünger sitzt und das von netzeinholenden Fischern umgeben ist. Es handelt sich wohl um die Geschichte vom wunderbaren Fischfang, die damit inhaltlich wie auch dinglich die Fischmarktszene des Vordergrundes in heilsgeschichtlicher Brechung paraphrasiert:

Lukas 5, 1-11: *„Es begab sich aber, als sich die Menge zu ihm drängte, um das Wort Gottes zu hören, da stand er am See Genezareth und sah zwei Boote am Ufer liegen; die Fischer aber waren ausgestiegen und wuschen ihre Netze. Da stieg er in eines der Boote, das Simon gehörte, und bat ihn, ein wenig vom Land wegzufahren. Und er setzte sich und lehrte die Menge vom Boot aus. Und als er aufgehört hatte zu reden, sprach er zu Simon: Fahre hinaus, wo es tief ist, und werft eure Netze zum Fang aus! Und Simon antwortete und sprach: Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet und nichts gefangen; aber auf dein Wort will ich die Netze auswerfen. Und als sie das taten, fingen sie eine große Menge Fische, und ihre Netze begannen zu reißen. Und sie winkten ihren Gefährten, die im andern Boot waren, sie sollten kommen und mit ihnen ziehen. Und sie kamen und füllten beide Boote voll, so dass sie fast sanken. Als das Simon Petrus sah, fiel er Jesus zu Füßen und*



*sprach: Herr, geh weg von mir! Ich bin ein sündiger Mensch. Denn ein Schrecken hatte ihn erfasst und alle, die bei ihm waren, über diesen Fang, den sie miteinander getan hatten, ebenso auch Jakobus und Johannes, die Söhne des Zebedäus, Simons Gefährten. Und Jesus sprach zu Simon: Fürchte dich nicht! Von nun an wirst du Menschen fangen. Und sie brachten die Boote ans Land und verließen alles und folgten ihm nach.“*

Ob dieser heilsgeschichtlichen Randepisode im Stilleben werden wir auch mit der niederländischen Tradition der moralisierenden Naturausschnitte konfrontiert. Diese ist vor allem beim Holländer Pieter Aertsen (1507/8 Amsterdam – 1575 ebenda) oder dem Flamen Joachim Beuckelaer (1530 Antwerpen – 1574 ebenda) wie auch beim Oberitaliener Vincenzo Campi (1536 Cremona – 1591 ebenda) vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verstärkt zu beobachten. Diese Gemälde, die vor allem für profane Gebäude in Auftrag gegeben wurden, verstand man jedoch weniger als „Stilleben“, sondern, so Claus Grimm, als philosophische Auslegungen der sichtbaren Welt, wobei die gesehene Wirklichkeit gegenüber dem, was nur vorgestellt werden kann, in eine konsequente Ordnung gebracht wurde. Das kompositorische Prinzip in diesen Bildern bleibt dabei stets gleich: in unmittelbarer Betrachternähe werden die trivialen Wahrnehmungsgegenstände in grobschlächtiger Monumentalität platziert, während die Fluchtperspektive stark verkleinert im Hintergrund ein symbolisches Geschehen erkennen lässt.

Die Vierzahl dieser Küchenstücke ließe sich ob der tradierten literarischen Zuordnung zu einzelnen Monaten wie Februar, März und Oktober auch als Jahreszeitenzyklus denken: Der Vogelhändler mit Geflügelmarkt und der literarischen Zuordnung zum Kalendermonat März als Personifikation des Frühlings, die Fischhändlerin auf dem Fischmarkt wohl für den Sommer (hier fehlt allerdings eine solche literarische Zuordnung), Silen als Herbstfigur (Monatsbild September) inmitten des Obst- und Gemüsemarktes und der Fleischer (Monatsbild Februar) für den Winter.

Lit.: Etlzstorfer/Katzinger 2003, S. 86; Etlzstorfer 2002, S. 57 (Abb.) und S. 193 (Kat. I/20) – Grimm 2001, S. 28f. - Stalla 1999, 368 - Klemm 1986, 24, 99, 118 u. 360. – Etlzstorfer 1985, S. 130 ff. - G. M. Lechner, Die Kaiserstiege, in: Kat. Göttweig 1983, 51f. – Kat. Schleissheim 1980, 87 – ÖKT XLIII 1977, S. 117 u. Abb. 187 - Ulm 1976, S. 79. - Hollstein 1949 ff. Bd. 4, 206f. – Peltzer 1925, 35

### **Blumenstilleben**

Franz Werner Tamm, 1. Viertel 18. Jhdt.  
Öl auf Leinwand 81 x 60, 5 cm  
Inv.Nr.272

### **Blumenstilleben mit Melone, Vögel und Schmetterlingen**

Franz Werner Tamm, 1. Viertel 18. Jhdt.  
Öl auf Leinwand, 81 x 61 cm  
Inv.Nr.273

### **Knabe neben umgefallenem Blumenkrug links**

Art des Franz Werner Tamm,  
 Öl auf Leinwand, 97 x 78 cm  
 Inv.Nr.274 (Pendant zu Inv.Nr.275)

#### **Knabe neben umgefallenem Blumenkrug rechts**

Art des Franz Werner Tamm  
 Öl auf Leinwand, 97 x 78 cm  
 Inv.Nr.275 (Pendant zu Inv.Nr.274)

#### **Vanitas-Stilleben im Blumenkranz**

Franz Werner Tamm  
 Öl auf Leinwand, 123,5 x 159 cm; das aufgeschlagene Buch mit folgendem Text: „*OPERE  
 MINI BONVM/ DUM TEMPVS EST*“  
 Inv.Nr.300 (Pendant zu Inv.Nr.301 und 271)

#### **Gerechtigkeitsallegorie mit Schwert und Waagschalen im Blumenkranz**

Art des Franz Werner Tamm  
 Öl auf Leinwand, 124 x 159 cm; mit halbkreisförmig über dem Zentralmotiv positionierten  
 lateinischen Sinnspruch: „*PROVT GESSERIT BONVM SIVE MALVM*“, aufgeschlagenes  
 Buch: „*ECCE HOMO/ ET OPERA EIVS*“  
 Inv.Nr.301 (Pendant zu Inv.Nr.300 und 271)

#### **Feuer-Allegorie im Blumenkranz**

Art des Franz Werner Tamm  
 Öl auf Leinwand, 123,3 x 158,5 cm; mit halbkreisförmig über dem Zentralmotiv positionierten  
 lateinischen Sinnspruch: „*IGNIS, EORV, NON, EXTINGVETVR VERMIS, EORV, NON  
 MORIETVR*“  
 Inv.Nr.271 (Pendant zu Inv.Nr.300 und 301)

Der gebürtige Hamburger Stilllebenmaler Franz Werner Tamm, der hier im Stift Schlierbach jedoch vor allem als Schöpfer des 1701 datierten Hochaltarblattes mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariens präsent ist, kommt auch als Schöpfer dieser Blumen- und Blumenkranzstillleben – sowie einiger Jagdstilleben in Frage, die bis vor kurzem noch unbeachtet im Stiftsfundus lagerten. Sie dürften ursprünglich wohl – wie in anderen österreichischen Stiftsgalerien – wesentlicher Bestandteil einer dekorativen Hängung gewesen sein. Neben vier klassischen Blumenarrangements, die jeweils paarweise konzipiert wurden (Inv.Nr.272, 273, 274 und 275), sind ihm bzw. dessen nächsten Umkreis wohl neben Jagdstilleben (Inv.Nr.278, 279) auch die großformatigen geistliche Stillleben bzw. Vanitas-Stilleben (Inv.Nr.271, 300, 301) zuzuweisen. Motivische Pendants dazu haben sich etwa auch im Stiftsmuseum Heiligenkreuz erhalten, die hier – trotz Vorbehalte - mit Tamm in Verbindung gebracht werden. Hatschek (Op.cit.) bezweifelt hingegen diese Zuweisung. Der Grund mag darin liegen, dass sie weder auf die gesicherten Altarblätter Tamms noch auf die zumeist prominent integrierten stillebenhaften Anteile (vor allem florales Beiwerk betreffend) einzugehen bereit war. Sie zweifelte deshalb auch 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. Vor allem Vergleiche mit dem in der Litera-

tur 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 Vilshofen legen die Autorschaft Tamms an den Vanitasbildern in Schlierbach zwingend nahe. Wohl gehen auch einige der qualitätvolleren Blumen- und Fruchtstücke auf Tamms Atelier zurück, 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. 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. In den beiden hochformatigen großen Blumenbuketts (Inv.Nr.272 und 273) gelingt Tamm trotz Wahrung des dekorativen Ganzen die Herausarbeitung einzelner Blumengruppen bei gleichzeitiger Akzentuierung eines floralen Rot-Blau-Akkordes. Verschiedene Insekten (Schmetterlinge) und Vögel haben sich in diesen eleganten Strauss bereits eingenistet. Wenn auch für einen dekorativen Zusammenhang geschaffen, sprechen die Bilder dessen ungeachtet von der Vergänglichkeit, für welche beispielsweise die aufgebrochene Wassermelone und die auf sie herabhängenden Windenblüten besonders eindringliche Symbole sind. In den beiden Stillleben mit den umgestürzten reliefierten Blumenvasen und ihrer floralen Last (Inv.Nr.274 und 275) haben wir es bei den unterschiedlich ausmodellierten Knabenköpfen, die jeweils eingeblendet sind, wohl bereits mit Werkstattzutaten zu tun. Möglicherweise ist auch im Stillleben mit der Gerechtigkeitsallegorie (Inv.Nr.301) bereits eine Werkstattthand tätig. Im Gegenstück des Vanitas-Stillleben (Inv.Nr.300) könnte Tamm auch Anregungen des aus Brüssel stammenden und am Wiener Hof tätigen Johannes Cordua (Brüssel – 1698 Wien) mitaufgenommen haben. Die Idee der Bekränzung eines zumeist heilsgeschichtlichen Zentralmotivs mit einem Blumengehänge oder Blumenkranz findet sich erstmals in der Malerei Flanderns und hier vor allem bei Jan Brueghel dem Älteren, wobei diese Naturmotive anfänglich noch kosmologische und theologische Rückverweise beinhalteten, die zugunsten des reinen dekorativen Wertes zunehmend abgestreift wurden. Jan Brueghel d. Ä. hat diesen ursprünglich Antwerpener Typus des in eine Blumengirlande eingefügten Bildnisses auch nach Rom exportiert, wo ihn beispielsweise Tamms Freund und Rivale während seiner römischen Zeit, Karel van Vogelaer („*Carlo di Fiori*“) aufgriff. Vogelaers Budapester Blumengirlande (Inv.Nr. 77.17) weist eine ähnliche malerische Struktur auf: Die Blütenblätter wirken überaus fleischlich, während das grüne Blatt- und Astwerk zuweilen einer stilisierten Form untergeordnet scheint. Das Arbeiten mit ins Stillleben einverwobenen Sinnsprüchen könnte Tamm hingegen von Peter Strudels nach 1698/99 entstandenen Supraportenbildern für die Gemächer Kaiser Josephs I. als Anregung aufgegriffen haben, in denen neben Putten, Blumen und Früchten auch Spruchbänder politisch-ideologischen Inhalts mitverwoben wurden.

Im Gegensatz zum reichen Schaffens des Hamburgers Tamm sind wir nur spärlich über seine Biographie informiert. Tamm, der nach Leone Pascoli 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 Augsburgers Silberschmiedes Johann Paul Bendel, Justina Bendel ehelichte und hier rasch zum begehrtesten Stilllebenmaler 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 Stille-

ben die Figuren ausführte. In Tamms römischer Zeit (zwischen 1692 und April 1696) dürften laut seinem Testament (Wiener Stadtarchiv, Mag. Test. Nr. 4794 ex 1724) 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.

Um 1696 übersiedelte Tamm nach Wien, das ob seiner nach der Überwindung der Türkengefahr entfachten barocken „Bauwut“ vor allem für Künstler ein 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 Pascolis „*Vita di Francesco Varnertam*“ vier Jahre), die einerseits mit der Signatur, Ortsangabe und Jahreszahl am Vornbacher Altarblatt der „Maria Pötsch“ („*Franci. V. Tam. Pict. A.S.M. Passavia 1700*“), 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, 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 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 zu unterzuordnen, 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.

Lit.: Grimm 2001, S. 65f. - Prohaska, in: Lorenz 1999, S. 455. – Kat. Dorotheum Auktion Alte Meister 4. März 1997, Lot-Nr. 126. Ember/ Chiarini 1995, S. 150 (mit Abb.)- Hatschek 1991, S. 174f. – Mader/ Ritz 1988, S. 61. – Baum 1980 II, S. 691 u. 696f. - Schäffer 1972, S. 188f. – Koller 1972, Bd. 1, S. 203. - Gerkens 1969, S. 31. - Pascoli II 1736, S. 368.

### **Jagdstillleben mit totem Hasen, toten Vögeln, Kakadu, Pulverflasche und Säulenfragmenten**

Franz Werner Tamm-Werkstatt?  
Öl auf Leinwand, 96,5 x 130,5 cm  
Inv.Nr.279

### **Jagdstillleben mit Flinte, Pulverflasche samt Riemen und toten Vögeln**

Art des Franz Werner Tamm  
Öl auf Leinwand, 100 x 117 cm  
Inv.Nr.280 (Pendanz zu Inv.Nr.283)

### **Jagdstillleben mit Jagdhorn, Pulverflasche, totem Fasan, Singvögeln und Käuzchen**

Art des Franz Werner Tamm  
 Öl auf Leinwand, 99 x 117 cm  
 Inv.Nr.283 (Pendant zu Inv.Nr.280)

**Stilleben mit toter Ente, toten Vögeln und umgeworfenem Becher**

Philipp Ferdinand Hamilton-Umkreis?  
 Öl auf Leinwand, 85 x 111 cm  
 Inv.Nr.278

**Jagdstillleben mit totem Hasen, toten Singvögeln und Messer**

Philipp Ferdinand Hamilton-Umkreis?  
 Öl auf Leinwand, 103 x 120 cm  
 Inv.Nr.277

**Jagdstillleben mit toten Enten, Singvögeln und Echse vor rotem Felsen**

Umkreis des Philipp Ferdinand de Hamilton (1664 – 1750)  
 Öl auf Leinwand, 94 x 164 cm  
 Inv.Nr.281

Jagdstillleben finden sich in fast jeder feudalen barocken Bildersammlung und erinnern daran, dass die Jagdikonographie von Natur aus elitär ist, galt doch die Jagd – insbesondere auf Hochwild – als ein Privileg des Adels. Damit waren die Jagd und die Kunstgegenstände, die sich auf die Jagd bezogen, ausdrücklich aristokratisch konnotiert. Als Bildgattung trat das Jagdstilleben erst relativ spät auf: Man findet zwar im 16. Jahrhundert einzelne Ansätze – etwa bei Jacopo de Barbari, doch als eigenes Genre blühte es erst im 17. Jahrhundert auf. Viele dieser Stilleben sind präziser als Komposit-Stilleben anzusprechen. Dabei werden auch Gewehre, Pulverflaschen, Jagdhörner oder Netze mit ins Bild aufgenommen, wie auch in Inv.Nr.279, 280 oder 283. Daneben entwickelte sich das Marktstück und das Tier- oder Geflügelstillleben. Bei ersterem Typus bildet das tote Wild nur eine Facette der ausgebreiteten Lebensmittel, wodurch der jagdliche Aspekt in den Hintergrund rückt. Bei letzterem überwiegt das Federvieh des Gutshofes. Stilbildend wurde dabei das flämische Jagdstilleben in der Prägung von Frans Snyders, Jan Fyt und seinem Schüler Pieter Bol; an denen sich nachfolgende Generationen orientierten. Fyt und Bol hatten durch ihre Ausbildung in Antwerpen und durch ihre Lehrzeit in Italien Anregungen aus den beiden künstlerisch bestimmenden Hemisphären zu amalgamieren gewusst. Im Laufe der Entwicklung wurden immer öfter szenische Hilfsmittel zur Steigerung des Effekts im Jagdstilleben angewandt: Zumeist werden Schlüsselmotive wie einzelne aufgehängte Tiere wie etwa ein Hase (vgl. Inv.Nr.279 oder 277) oder Federwild wie Ente oder Fasan (vgl. Inv.Nr.278 und 283) verwendet. Dabei wurde die Farbstruktur auf einem braunen oder graugrünen Grundton angelegt, wodurch die Farbpaste und der Pinselduktus mehr Nachdruck erhielten. Franz Werner Tamm und Philipp Ferdinand Hamilton hatten sich ihrerseits diesen flämischen Auffassungen angenähert bzw. diese adaptiert, wie die vorliegenden Beispiele zeigen. Hinsichtlich Tamm erweisen sich besonders die beiden großen Jagdszenen des Kunsthistorischen Museums (Inv.Nr.1792 und 1165) als aufschlussreich, die auch Jäger, Jagdhund und Ausblick in die Landschaft mit ins Bild rücken. Vor allem bestimmte Philipp Ferdinand Hamilton (Brüssel um 1667 - 1750 Wien) ab 1705 als kaiserlicher Kammermaler in Wien diese barocke Gattung der Stillebenmalerei. Er schuf neben Tierbildern in der Art Hondcoeters auch Jagdstilleben, wobei seine

nüchterne Auffassung und getreue Wiedergabe von Einzelheiten in die Nähe der naturwissenschaftlichen Illustration führt, die Wahrung des Decorums aber stets dem repräsentativen Zwecke gerecht wurde. Dies galt besonders für die Darstellungen des Jagdfalken, des adeligen Jagdtiers und wohl auch Symbols.

Lit.: Kat. Wien-Essen 2002, S. 197f. - Ferino-Pagden/ Prohaska/ Schütz 1991, Tafel 636 und 637 – Baum I 1980, S. 228f.

**Blumenstillleben in brauner Vase**

Deutsch, Ende 17. Jhdt.?

Öl auf Leinwand, 90 x 67 cm

Inv.Nr.286 (Pendant zu Inv.Nr.287)

**Blumenstillleben in brauner Vase**

Deutsch, Ende 17. Jhdt.?

Öl auf Leinwand, 90 x 67 cm

Inv.Nr.287 (Pendant zu Inv.Nr.286)

**Auffliegende Wildenten am Weiher**

Deutsch, 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 45 x 64,5 cm

Inv.Nr.292 (Pendant zu Inv.Nr.293)

**Wildentenfamilie am Weiher**

Deutsch, 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 45 x 64,5 cm

Inv.Nr.293 (Pendant zu Inv.Nr.292)

**Stillleben mit Prunkgeschirr, Himbeeren und Spielkarten**

Österreichisch, 1. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand 93 x 154 cm

Inv.Nr.446 (Pendant zu Inv. Nr.282)

**Stillleben mit Prunkgeschirr**

Österreichisch, 1. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand 93 x 154 cm

Inv.Nr.282 (Pendant zu Inv.Nr.446)

Beide vorliegenden Gemälde eines wohl heimischen hollandisierenden Stilllebenmalers (Inv.Nr.282 und 446) beziehen deutliche Anregungen sowohl aus der holländischen als auch aus der flämischen Stilllebenkunst. Unter der schweren und kordelgesäumten roten Vorhangdraperie, die sich nach rechts bzw. nach links zu behäbig senkt, ist verschiedenes Prunkgeschirr auf einem Buffet vorbereitet, wie wir solches auch aus den kostbaren Bestän-

den der Kunst- und Wunderkammern bürgerlicher Sammler zwischen Antwerpen und Amsterdam aus der Mitte des 17. Jahrhunderts kennen: Etwa ein hoher vergoldeter Pokal mit Buckeldecor, ein Habaner-Fayencekrug, wie solche gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Südmähren und nach 1622 in der Südslowakei erzeugt wurden sowie ein wohl deutscher oder niederländischer Römer. All diese werden inmitten von Obst, Gemüse und Meeresfrüchten präsentiert und signalisieren eine prächtige Mahlzeit aus einem besonderen Anlass. Zudem bilden sie kompositorisch die vertikale Gegenbewegung im Breitformat. Seitlich einfallender Lichtschein erfasst die gewölbten Oberflächen von Metall, Glas und Porzellan, wobei Farbbrechungen und auch ein jäher Wechsel von Hell-Dunkel gewährleistet sind. Nur noch lose sind dabei die Erinnerungen an das moralisierende holländische Stillleben – vielleicht noch in der geschälten Zitrone als der saure Apfel des alten Adam, den Austern als Metapher für Genuss und Erotik sowie der Muschel als Symbol der Auferstehung, wie dies etwa Jacob Cats in seinen 1650 in Amsterdam erschienenen „Alle de wercken“ ausführt. Trotzdem verliert auch hier der Gedanke des wohl berühmtesten Autors emblematischer Literatur, Roemer Visscher aus dem Jahre 1614 „*Nihil est in rebus inane*“ (= nichts ist in den Dingen ohne Sinn) nicht an Bedeutung. Diese repräsentativen Prunkstillleben, die vor allem an die flämischen „pronkstillleven“ anschließen, amalgamieren dabei verschiedene Einflüsse der internationalen Stilllebenkunst des 17. Jahrhunderts: Während etwa die Rahmung des Sujets durch eine Draperie in den Prunkstillleben eines Abraham van Beyerens (1620 Den Haag - 1690 Overschie) oder Joris van Son (1623 Antwerpen – 1668 ebenda) nachweisbar ist, erinnert die Inszenierungsweise des Dinglichen wie auch die Lichtregie zudem an Stillleben von Pieter Claesz (1597 Steinfurt - 1661 Haarlem) und Alexander Adriaenssen (Antwerpen 1587 – 1661 ebenda). Die vorliegenden Schlierbacher Beispiele beziehen sich deutlich auf solche Vorbilder, sind aber wie viele zahllose Pendants anderer Stiftsgalerien, in denen sich ebenfalls diese Vorliebe für solche repräsentative Prunkstillleben spiegelt, bereits ins 18. Jahrhundert zu datieren.

Lit.: Kat. München 2003, S. 180. – Kat Wien-Essen 2002, S. 223. - Grimm 2001, S. 120f. - Dossi 1988, S. 122f. – Durdik-Hejdová-Kybalová-Mudra-Stará-Uresová 1979, S. 160.

### **Stillleben mit Prunkvasen und -Pokalen, Krügen und Früchten**

Umkreis des Gabriel Meitinger, nach 1700

Öl auf Leinwand, 87,5 x 117,5 cm

Inv.Nr.284

In dieser gedrängten Anhäufung von Prunkgeschirren findet sich eine Reihe von höchst kunstvollen Gefäßen, die schon zum Zeitpunkt ihrer Entstehung als reine Schaustücke von großer Kostbarkeit galten, deshalb auch nie wirklich benützt wurden, sondern als wertvolle Sammlerstücke einer Kunstkammer galten, wie solche auch in den großen Barockstiften eingerichtet wurden. Das Gemälde, das uns wohl eher zufällig auch an Meiffren Contes (um 1670-80) ähnliche „Prunkkannenansammlung“ der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe erinnert („Stillleben mit Prunkgefäßen“), vermittelt so den Eindruck eines märchenhaften Schatzes sowie Luxus und Überfluss, wie ihn beispielsweise bereits Rubens in seinem Gemälde des „Träumenden Silen“ (um 1610-12, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste) eindrucksvoll zu referieren wusste. Auch auf den Kupporeliefs, den figuralen Deckelbekrönungen wie auch in der Fuß- und Nodus-Auszier dieses Gemäldes wird die antike Götter- und Heldenwelt zitiert: So fungiert auf der Prunkschnabelkanne ganz links Herkules (Hera-

kles) mit dem Eber als ganzfiguriger Nodus und erinnert so an den erymanthischen Eber: Ein riesiger Eber wütete im Gebiet um den Berg Erymanthos, und Herakles erhielt den Auftrag, ihn lebend dem König zu bringen. Unterwegs besiegte er die Kentauren in einer Schlacht. Schließlich kehrte er mit dem Eber zurück, der jedoch den König so in Schrecken versetzte, dass er sich in ein Fass verkroch. Den Schnabelhals ziert eine vollplastische sitzende Knabengestalt (Putto oder Ganymed), die offensichtlich vergoldet wurde sowie eine Fruchtgirlande, der sich zum Kannenschnabel hochrankt. Direkt rechts daneben ist eine niedrige Kanne platziert, mit Puttenkopfdekor auf dem Bauch und vergoldetem Delphin-(?)Henkel. Dahinter wird ein weiteres Prunkgefäß, ein silberner und teilweise vergoldeter Deckelhumper mit vollplastischer Neptungruppe als Deckelbekrönung und einer wohl mythologischen Raptusszene auf dem Bauch des Pokals sichtbar, die vielleicht als Elfenbeinrelief zu denken ist, wie Pendants aus den barocken Kunstkammern nahelegen. Knapp davor und größtenteils von den eher metallisch ausgefallenen Trauben verdeckt, wurde eine silberne Prunkvase mit vergoldeten Applikationen und Volutenhenkeln am Hals zur Aufstellung gebracht. Im Vordergrund liegt ein barockes ovales Silber-Henkelschälchen mit gebuckelter Wandung, wie sie Augsburger Goldschmiede schon um 1680 herstellten. Diese Gruppe barocker Goldschmiedearbeiten wird zur Bildmitte hin abgelöst von einem anderen Material: Steinzeug. So repräsentiert der große ornamentreliefierte Walzenkrug mit Zinnmontierung und Blau-Ockerbraunfärbung im Bildmittelgrund ein Beispiel der berühmten Steinzeugateliers aus Raeren, die eng verwandt sind mit den weitaus bekannteren Westerwälder Steinzeug. Die rechte Bildhälfte dominieren vor allem fragile Glaspokale, wobei ein venezianisches Flügelglas des späten 17. Jahrhunderts mit hohem Balusterfuß und mehrfach übereinander liegenden gequetschten Kugeln die anderen Gläser (ein weiteres Flügelglas sowie ein Balusterglaspokal) überragt. Belegstücke für diese hohe Glaskunst befanden sich seinerzeit wohl auch im Stift Schlierbach, denn sie lassen sich beispielsweise heute noch in den benachbarten Stiftsammlungen von Kremsmünster oder St. Florian nachweisen. Ganz rechts wird dieses Kunstkammerensemble noch um einen hohen vergoldeten Silberpokal bereichert, der eine Akanthusrankenbasis, einen figuralen Schaft (Atlas?) sowie eine passige Kuppel mit reliefiertem Blumendekor aufweist. Demgegenüber treten die dazwischen arrangierten Früchte wie Zuckermelonen, Trauben, Feigen, Zitronen oder Granatäpfel (vorne links) deutlich in den Hintergrund des Betrachterinteresses. Diesen Eindruck verstärkt noch die wesentlich detailreichere Beschreibung des Prunkgeschirrs durch den Maler, der für die Visualisierung der eingestreuten Früchte wenig Stofflichkeitssinn zu entwickeln vermag. Auch wenn sich für diese Art von additiven Prunkgeschirrstillleben Vorbilder vor allem in der flämischen Stilllebenmalerei bestimmen lassen, verraten die malhandwerklichen Defizite wie auch die recht unentschiedene Lichtregie eine deutsche Kraft, die hinter diesem Bild stehen dürfte.

Lit. : Kat. Wien-Essen 2002, S. 47 (Kat. Nr. 7) – Crimm 2001, S. 182.

**Stillleben mit Blumen, Gemüse, Obst, Kreuzigungskrug und Zuckerhut**

Deutsch, 1. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand, 90 x 108 cm

Inv.Nr.290



Die wenig homogen erscheinende Komposition zerfällt in ein Blumenstück links, ein Küchenstück rechts sowie in einen landschaftlichen Anteil im Hintergrund, der hier dem Ausblick aus einer Höhle (?) in Richtung Abendhimmel gilt. Auffällig am Blumenbukett ist die Vermeidung von Überschneidungen der einzelnen Blüten, wodurch jede Rose oder Tulpenblüte für sich seltsam isoliert erscheint, als gälte es die einzelnen prächtigen Blumen einem Herbarium ähnlich einzeln vorzustellen. Direkt darunter tummeln sich auf einer rauen Felsplatte bereits die Zutaten des Küchenstücks: Gemüse (Zwiebeln, Kraut, weißer Rettich?, Kohlrabi sowie ein Messer sind erkennbar). Diese Felsplatte ragt zwar in die rechte Hälfte des Bildvordergrundes hinein, bildet hier aber mit dem darüber geworfenen Tuch bereits den Esstisch. Auf diesem liegt recht prominent ein Reibeisen, das für die Zerkleinerung des Zuckerhutes Verwendung findet. Dessen abgebrochene Spitze wird direkt dahinter und der Rest des Zuckerhutes am Bildrand rechts – als kostbares Gut mit einer dunklen Manschette vor Verschmutzung geschützt – gezeigt. Dieses selbst in Küchenstillleben seltene Detail ruft uns die kostbare Dimension von Zucker im barocken Küchenbetrieb in Erinnerung: Zucker wurde Jahrhunderte lang nur aus Zuckerrohr, einer tropischen Pflanze, gewonnen. Stecklinge des Zuckerrohrs gelangten durch Christoph Columbus 1493 in die Neue Welt. Anbaugelände in Mittelamerika und in der Karibik wurden in der Folgezeit schnell zu Zentren der Weltwirtschaft. Der "Kolonialzucker" fand auf den Märkten Europas reißenden Absatz. Die Form des Zuckerhutes geht bereits auf die von den Persern 600 n. Chr. entwickelte Hutreinigungsmethode zurück. Sie wurde nicht erst bei der Erzeugung von Zucker aus Zuckerrüben, sondern bereits bei der Gewinnung von Zucker aus Zuckerrohr über ein Jahrtausend lang angewandt: Durch ein Loch an der Spitze des trichterförmigen Gefäßes tropft brauner Sirup aus der erkalteten, kristallisierenden Zuckermasse ab. Zurück bleibt der helle, wenngleich noch nicht ganz weiße Zuckerhut. Erst 1747 entdeckte Andreas Sigismund Marggraf, dass die Runkelrübe den gleichen Zucker enthält wie das Zuckerrohr und erschloss damit eine günstigere Möglichkeit der Zuckergewinnung in unseren Breiten. Eine Zuckermelone daneben scheint hier das „süße Thema“ zu variieren. Dahinter ist ein vierkantiger brauner Steinzeug-Deckelkrug mit Zinnmontierung und Kreuzigungsrelief ins Arrangement mit aufgenommen worden. Die Machart erinnert ob ihrer dunklen Lehmglasur (schokoladen- bis lilabraun) in matter und glänzender Variante an mehrere Keramikzentren wie etwa an das Töpferhandwerk in Dreihausen, das vom 15. bis ins 19. Jahrhundert nachweisbar ist oder auch an Creussen oder Bunzlau, wo ähnlich reliefierte Krüge mit brauner Lehmglasur überliefert sind. Zwischen Krug und Melone werden die blassgrünen Hüllkelchblätter einer Artischocke sichtbar, wie wir sie auf vielen Stillleben finden. Sie wurde bereits 500 v. Chr. in Ägypten genutzt, den reichen Römern war sie Delikatesse und zugleich kulinarisches Muss der Reichen und Privilegierten. Stilistisch verrät dieses Stillleben wie auch drei weitere Stillleben (Inv.Nr.285, 289 und 270) eine gemeinsame Pinselschrift, die in die Zeit nach 1700 weist. Möglicherweise bezieht sich eine Kammereirechnung des Stiftes Schlierbach aus dem Jahre 1714 auf diese Gemälde: „*Der Abt gibt dem Hausmeister Meittinger für 4 gemahlene Blumenstück, accor-diirt: 95fl.*“ Gabriel Meittingers künstlerische Handschrift, die bekanntlich nur für wenige Gemälde gesichert ist, äußert sich auf diesen erwartungsgemäß nur am Rande im Bereich des Dinglichen. Trotzdem lassen sich Gemeinsamkeiten etwa in der Helldunkelkultur wie auch in der Narrationsweise und der zwischen Betulichkeit und flüchtigem Duktus schwankenden Malweise nachweisen.

**Stillleben mit Blumen, Früchten und Branntweinflasche mit Zinn-Schraubverschluss**  
Deutsch, 1. Drittel 18. Jhdt.

Öl auf Leinwand 90,5 x 109 cm  
 Inv.Nr.285 (Pendant zu Inv.Nr.290)

Als formatgleiches und dekoratives Gegenstück zu Inv.Nr.290 konzipiert, findet sich auch hier eine ähnliche Kompositionsweise, wobei hier die aufsteigende Bergkuppe im Hintergrund gleichsam seitenverkehrt der von links nach rechts zu beobachtenden Abwärtsbewegung des Pendants begegnet. Ein von der wohl untergehenden Sonne nur mehr spärlich aufgehellter blauer Abendhimmel markiert in beiden Bildern das atmosphärische Moment des Horizontausblicks. In der Anordnung der Blumen ist zwar nicht mehr jene Isolierungstendenz wie im Gegenstück zu beobachten, die malerisch recht unausgewogene Modellierung ist jedoch ident. Wie ein floraler Rapport überzieht der Blumensegen den Vordergrund, ohne kompositorische Akzente zu bilden. Aus diesem recht zufälligen und wahllos ausgebreiteten Arrangement ragt nur die Branntweinflasche mit dem markanten Zinn-Schraubverschluss im Mittelgrund rechts heraus.

### **Stilleben mit Blumen, Früchten und Zinnbecher**

Deutsch, um 1700  
 Öl auf Leinwand 61 x 103 cm  
 Inv.Nr.289

In der räumlichen Disposition entschied sich der Maler für die Aufteilung in drei Abschnitte, wobei das um einen Zinn(-?)Becher gruppierte Blumenstück im Bild links das malhandwerklich eher ungelente Bild dominiert. Im Vordergrund rechts arrangiert er die Früchte genauso additiv, wie auf dem dahinter sichtbaren Tisch.

### **Stilleben mit Rosen, Obst und gläsernem Balusterpokal**

Deutsch, 1. Hälfte 18. Jhd.?  
 Öl auf Leinwand, 42 x 60,5 cm  
 Inv.Nr.270

Ob des prekären Erhaltungszustandes dieses Gemäldes ist dieses Stilleben nur mehr bedingt lesbar. Eine teilweise branstig gewordene Firnissschicht tauchte das Arrangement über die Jahrhunderte in ein düsteres Dunkel. Inmitten von Trauben, Pfirsichen, Rosen, Kirschen und Zwetschken erhebt sich ein gläserner Balusterpokal wohl böhmischer Provenienz. Trotzdem lässt sich eine Malhandschrift ausmachen, wie sie auch die drei Stilleben Inv.Nr.285, 289 und 290 charakterisiert und vielleicht Gabriel Meitinger zuzuweisen ist (vgl. Inv.Nr.290)

### **Bücherstilleben mit Kupferstich als Trompe-l'oeil-Bild**

Wohl Johann Lauterer, 1. Drittel d. 18. Jahrhunderts  
 Öl auf Leinwand, 110,5 x 96,5 cm  
 Inv.Nr.298 (Pendant zu Inv.Nr.299)

Besonderer Beliebtheit erfreute sich in der Stillebenkunst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts die Trompe-l'oeil-Malerei, wobei der erst seit 1800 nachweisbare französische Begriff des Trompe-l'oeils im wörtlichen Sinn Bilder meint, die das Auge täuschen bzw. die einen Ge-

genstand täuschend echt wiederzugeben verstehen. Aus diesem Grunde ist diese Malerei nicht nur 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. In diesen illusionistischen Qualitäten artikuliert sich zudem die Ironie einer Epoche, die das Spiel zwischen Sein und Schein zu einem wesentlichen Wirkungsfaktor ihrer Kunst machte. Eine wichtige Voraussetzung für die gewollte Augentäuschung der Trompe-l'oeil-Malerei bildet die Annäherung des dargestellten Bildraumes an die reale Bildfläche, was auch im vorliegenden Beispiel (wie auch im Pendant Inv.Nr.299) durch die gemalte flache Holzwand mit daraufgeheftetem Kupferstich mit einer Felsenlandschaft bewerkstelligt wird. Dadurch wird eine geringe Raumtiefe suggeriert und der Eindruck vermittelt, wir würden in einen nicht aufgeräumten Bücherschrank blicken. Der Schlagschatten der Bücher suggeriert jedoch einen Lichteinfall direkt von oben. Eine wichtige Voraussetzung für diese Täuschung ist zudem die konsequente malerische Imitation des Stofflichen, was sich hier vor allem in der gemalten Strukturierung der vorgetäuschten Holzbretter äußert. Fast alle Bücher sind geöffnet und liegen wirt durch- und übereinander. Daraus resultiert ein nach rechts zu anwachsender „Bücherhaufen“, wobei lediglich die roten und schwarzen Lettern der gedruckten Bücher differieren, während die einzelnen Bücher recht schematisch aufgeschlagen scheinen und jenen gesteigerten Realitätssinn vermissen lassen, wie wir ihn etwa von den virtuosen Brief- und Bücherborden eines Wallerant Vaillant (1623 Lille – 1677), Samuel van Hoogstraten (1627 Dordrecht - 1678 ebenda) und vor allem Cornelis Norbertus Gijsbrechts (um 1640 Antwerpen? – nach 1675), gewöhnt sind. Diese beiden Schlierbacher Bücherstillleben (Inv.Nr.298 und Nr. 299), die schon dem frühen 18. Jahrhundert angehören, fühlen sich dieser konsequenten Wirklichkeitsillusion nur mehr bedingt verpflichtet. Als Künstler kommt hier vor allem Johann Lauterer oder eine Kraft aus dessen Umkreis in Frage. Johann Franz Nepomuk Lauterer kam 1700 in Wien zur Welt und trat nicht nur als Stilllebenmaler, sondern auch als Schöpfer von Landschaftsdarstellungen und Tierstücken in Erscheinung. Der hier ins Trompe-l'oeil eingeblendete Kupferstich mit der spätbarocken Felsenlandschaft erhält im Kontext von Lauterers Biographie insofern noch an Gewicht, da Lauterer bei dem berühmten Landschaftsmaler Josef Orient (1677 Purbach/Burgenland - 1747 Wien) studiert hat und dieser prominent vorgestellte Stich gemeinsam mit den gestochenen Landschaften in den aufgeschlagenen Büchern des Pendants möglicherweise Landschaften des Josef Orient wiedergibt.

Lauterer, der am 28. April 1733 verstarb, betrieb diese Art der Täuschung wohl bereits als Reminiszenz auf diese, in ihrer flämischen Heimat längst abgeklungenen Tradition der Augentäuschung. Hier dürften vor allem die kaiserlichen Kunstsammlungen, in denen auch solche Beispiele der Trompe-l'oeil-Malerei aus der Mitte des 17. Jahrhunderts zu bewundern waren, hierzulande den Anstoß zur Weiterführung dieses Typus gegeben haben. In ihrem Bedürfnis, ihre Stiftssammlungen der kaiserlichen Gemäldegalerie anzugleichen, griffen die Barockkäbte des Landes wohl gerne auch auf solche retardierende Belege zurück, wie Arbeiten Lauterers in den Stiften Heiligenkreuz, Zwettl oder Melk belegen. Ihren didaktischen Platz in solcherart entstandenen Stiftsgalerien 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. In der achtlosen Präsentation der Bücherschätze wird zudem jene Skepsis gegenüber menschlichem Wissensdrang artikuliert, wie sie schon die Bergpredigt (erster Brief des Paulus an die Korinther) äußert, wenn es darin heißt: „...wenn ich prophetisch reden könnte und wüßte alle Geheimnisse und

*alle Erkenntnis und hätte allen Glauben, so dass ich Berge versetzen könnte, und hätte die Liebe nicht, so wäre ich nichts....Die Liebe hört niemals auf, wo doch das prophetische Reden aufhören wird und das Zungenreden aufhören wird und die Erkenntnis aufhören wird. Denn unser Wissen ist Stückwerk, und unser prophetisches Reden ist Stückwerk...“ (1 Kor 13, 2, 8-9).*

Lit.: Kat. Wien/Essen 2002, S. 111f. – Grimm 2001, S. 86f. - Kat. Amsterdam 1999, S. 59f. – Thieme-Becker XXII, S. 465

### **Bücherstillleben als Quodlibet (Trompe-l'oeil)**

Wohl Johann Lauterer, 1. Drittel d. 18. Jahrhunderts

Öl auf Leinwand, 110,5 x 96,5 cm

Inv.Nr.299 (Pendant zu Inv.Nr.298)

Dominiert wird auch dieses Bücherstillleben von mehreren aufgeschlagenen Büchern, wovon jedoch nur das an der gemalten Bretterwand rückwärts stehende Buch auch Einblick in den aufgeschlagenen Text gewährt, der zugleich den Buchtitel darstellen dürfte: *"ARTIS APOPHTHEGMATICAЕ CONT INVATIO Fortgeleitenn Kunstquellen/Denckwürdiger Lehrsprüche und Erfreulicher Hofre...(verso) wie solche sinreich zu untersuchen/ behaglich zu erfinden/ anstendig zu ergrinden vnt Schücklichst zu beantworten: in Drey Tausend Exempeln angewiesen/ und mit ein..bgab XX. neuen zug...gaben ver..Abschriften gleich...vorstellung ver..vermehret und wie auch sein..(recto)." An der rückseitigen Bretterwand sind im Geviert wie auch darin diagonal verlaufend rote Leder(?) -Bändchen nach Art einer barocken Pinwand zur kurzfristigen Aufbewahrung von losen Schriftstücken mit plastisch schattierten Polsternägeln eingeschlagen worden. Damit entspricht dieses Bücherstillleben dem Trompe-l'oeil-Typus des „Quodlibet“ („was euch gefällt“), der sich genau genommen über drei Jahrhunderte behaupten konnte: von Jacopo de`Barbari (um 1445 Venedig – 1516 Brüssel), Samuel van Hoogstraten (1627 Dordrecht - 1678 ebenda), über Johann Caspar Füssli (1706 Zürich – 1782 ebenda) bis zum Amerikaner Raphaele Peale (1774 Annapolis, Maryland - 1825). Gemeint ist mit diesen Quodlibets eine Zusammenstellung von (ihrem Wesen nach) unterschiedlichen Gegenständen, unter denen sich zumeist Briefe, Grafiken, Schreibutensilien und andere, vielfach alltägliche Dinge finden. Diese stecken zumeist hinter Schnüren oder Lederriemen, die sorgfältig an eine Holzplatte genagelt sind. Um den Grad der Augentäuschung zu steigern, wurde auch der Schlagschatten dieser roten Bändchen auf dem fingierten hölzernen Hintergrund penibel wiedergegeben. Im linken oberen Feld ist ein Brief sowie ein Kalender unter diese Behelfshalterung geklemmt worden. Der Wortlaut des Briefes verrät in der Anrede eher den Charakter eines Bildscherzes: *"Demfa(ß?) hald woll Ehrnvesten unfirsichtigen Hochunweisen und bald woll erfahrenen Heintze knol: Mein Mich...iell besonders wert: Freund in Aragonien"*. Der dahinter befindliche Kalender nennt als Autor einen Drucker namens Johannes Christoph Cosmer(ov): *"CALENDA.... VIENNAE AUSTRIAE..(T)ypis Joannis Christophori Cosmerovii, Sac: Caes: Maiest: Typis Cum. Grotis et Privilegio"*. Durch diesen Hinweis werden wir an eine der bedeutendsten Buchdruckerfamilie des hochbarocken Wien erinnert: Die Druckerfamilie Cosmerovius, deren Anfänge jedoch schon in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts reichen und zudem nach Polen weist. Nach dem Tod Matthäus Formicas ging der Druckerbetrieb 1639 an dessen Witwe Maria über. Im Jahr 1640 heiratete sie schließlich den mit einer bescheidenen Offizin soeben aus Polen nach Wien gekommenen Stanislaus Matthäus Cosmerov. Schon im Jahr darauf wurde er als*

Universitätsbuchdrucker ausgewiesen - was nicht zuletzt auch der Tüchtigkeit seiner Frau zuzurechnen sein dürfte. Maria Cosmerovius-Formica starb bereits 1643. Matthäus heiratete ein zweites Mal: Susanna Christina, geb. Saher, aus einer wohlhabenden Wiener Bürgerfamilie stammend, die mit Zähigkeit und Durchsetzungsvermögen nach dem Tod ihres Mannes 1674 das Geschäft für ihren minderjährigen Sohn Johann Christoph Cosmerov rettete. 1686 übernahm sie auf Grund des frühen Todes ihres Sohnes Johann Christoph und dessen Frau Theresia die Druckerei, erhielt ein kaiserliches Privilegium und leitete sie bis zu ihrem Tod 1702 weiter. Der Hinweis auf den Wiener Buchdrucker Johann Christoph Cosmerov ist deshalb für den Zeitraum zwischen 1674 und 1686 nachweisbar.

Das Zeitungsfragment am rechten Bildrand nennt auch eine Jahreszahl: "*Anno 1690..Num. Wochentliche Reichs: Post Zeutungen Aufs Fragk Dorff man hat al..gewise nachricht d..(n?)unme ehr der ..götze..dieses 1690 Jahr..*" Die restlichen Bücher weisen neben Blindtexten auch Kupferstiche mit landschaftlichen Motiven auf. Daraus wird überdies ersichtlich, dass die Bildform des Quodlibets nicht nur mit dekorativen Qualitäten ausgestattet war, sondern gleichzeitig mittels der für den Maler persönlich wichtigen Gegenstände (hier Kunstquellenschriften und Kupferstiche) auch zu einem idealisierten Künstlerselbstporträt werden konnte. Als Autor des Gemäldes dürfen wir auch hier wohl den auf solche Bücherstillleben spezialisierten Maler Johann Lauterer (1700-1733) ansprechen.

Lit.: Kat. Wien/Essen 2002, S. 122. – Hofmann-Weinberger 2001, S. 207f. - Ebert-Schifferer 1991, S. 142f. -Feuchtmüller/ Kovács 1986, S. 276

### **Blumenstillleben in Prunkvase**

Art des Mario Nuzzi, 2. Hälfte 17. Jhdt. (?)

Hinterglasmalerei, 56 x 75 cm

Inv.Nr.276

Dieses als Hinterglasgemälde konzipierte Sommerblumenbukett in einer Prunkkanne verrät trotz des deutlichen Farbverlustes seine hohe Qualität. Und erinnert frappant an die ebenfalls auf Glas gemalten Blumenstillleben des römischen Malers Mario Nuzzi (1603 Penna in Teverina 1603 – 1673 Rom), der um 1660 gemeinsam mit Carlo Maratta und Giovanni Stanichi die vier großen Spiegel des römischen Palazzo Colonna mit prächtigen Blumendekorationen bemalte. Nuzzi, der seinerseits von Tommaso Salini beeinflusst wurde, wurde durch seine minutiöse Beobachtung der Blumen, seine dunklen Hintergründe wie auch durch seine Adaptierung des Caravaggismus für das Blumenstück berühmt. Wie sein neapolitanischer Stilllebenkollege Paolo Porpora war auch Mario Nuzzi im Dienst von Kardinal Flavio Chigi. Leuchtendes Kolorit und der rigorose Wirklichkeitssinn bestimmen sein Reifewerk. Als Vorlage für dieses Blumenstück ist freilich auch der bedeutendste französische Blumenmaler Jean Baptiste Monnoyer in Betracht zu ziehen, zumal seine Arbeiten durch Stiche – etwa von Jean Vauquer – weite Verbreitung genossen. Geprägt durch die flämische Schule, stieg Monnoyer in Paris am Hofe Ludwig XIV. zum „*peintre ordinaire du roi pour les fleurs*“ auf und bediente so auch mit seiner Kunst das Repräsentationsbedürfnis am Hof des Sonnenkönigs. Die Natur konnte so zum Vorbild für den Dekor werden, erträglich empfand man sie jedoch nur, wenn sie einem im raffinierten Arrangement begegnete. Von Vauquer, der um 1670 bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach Monnoyers Gemälden Stiche anfertigte, hat sich ein Beispiel erhalten, das dem Schlierbacher Pendant außerordentlich nahe steht: Etwa die anti-

kische Vase mit dem verhältnismäßig kleinen Fuß und der weit ausladenden Kuppel, die hybride Pracht an Rosen, Tulpen und Lilien, deren Blütenstengel sich mit ihren schweren Köpfen über den Rand der bauchigen Vase senken. Ein Zweig, nicht tief genug in die Vase gesteckt, ist bereits herab gefallen – neben anderen einzelnen Blüten, die sich aus dem Bukett gelöst zu haben scheinen. Demgegenüber scheinen Nuzzis Blumenarrangements noch üppiger und ausgelassener, weshalb wir in diesem römischen Vertreter des Blumenstücks die nächste Parallele zum Schlierbacher Glasgemälde sehen. Inwieweit jedoch der nachweislich für Schlierbach tätige Stilllebenmaler Franz Werner Tamm als Vermittler (?) dieses Schlierbacher Hinterglasbildes zu fokussieren ist, bleibt künftigen Forschungen vorbehalten. Faktum ist freilich, dass der in Rom zwischen etwa 1685 und 1696 tätige Tamm mit eben jener Malerwerkstatt Carlo Marattis in loser Verbindung stand, zu der auch Nuzzi (wie oben schon erwähnt) Beziehungen unterhielt.

Lit.: Grimm 2001, S. 64. – Stalla 1999, S. 250f. – Lorenz 1999, S. 455. – Faré 1976, S. 296. – Woermann-Woltmann 1888, Bd. 3, S. 376.

### **Kampf zwischen Steinböcken, Bären und Leoparden**

Carl Borromäus Andreas Ruthart, um 1670

Öl auf Leinwand, 76 x 97 cm

Inv.Nr.291

Diese Jagdszene mit dem erbitterten und aktionsreichen Kampf zwischen Steinböcken, Bären und Leoparden entspricht dem Typus der barocken Wildhatzen. Gemälde von solchen sogenannten „Wildhatzen“ erfreuten sich im Barock größter Beliebtheit und zierten Schlösser genauso wie die geistlichen bzw. stiftlichen Kunstkammern, hatte doch die feudale Jagdlust auch viele der Bischöfe und Äbte in ihren Bann gezogen. Von der Felskuppe links oben setzt ein in Untersicht gegebener Leopard zum Sprung auf jenen Steinbock an, der seinerseits im Sprung die Felskuppe bereits überwunden hat und eben zur Landung ansetzt. Diese Szene verunklärt ein direkt davor gegebener und bereits am Rücken von einem weiteren Leoparden angefallener Steinbock, der derart zu Sturz kommt. Ein Bär am rechten vorderen Bildrand komplettiert diese dramatische Wildhatz, die ihren Reiz nicht allein aus den Tierdarstellungen, sondern auch aus der Spannungsbalance zwischen der effektvollen Lichtregie und dem gewählten wildromantischen Naturausschnitt bezieht. Dem Betrachter wird so die für die Steinböcke (oder Antilopen?) aussichtslose Lage erst in der Zusammenschau der einzelnen Jagdmomente klar. Daraus resultiert noch heute der besondere Reiz dieser gemalten Wildhatzen. Zu den wichtigsten Vertretern dieser aktionsreichen barocken Tierstückgattung zählte allen voran der aus Danzig stammende Carl Borromäus Andreas Ruthart (1630 Danzig – 1703 Aquila), der dieses Thema vielfach abzuwandeln verstand, indem er neben gängigen Tierarten auch solche integrierte, die man nur aus den sich etablierenden barocken Menagerien und aus exotischen Illustrationen kannte. Im Raubtierdrama der Schlierbacher Kunstsammlungen gipfelt die Jagdszene im kühnen Sprungmotiv der Tiere, wobei Ruthart seine Kenntnis der Tiere weniger aus eigener Anschauung, denn aus zoologischen Werken und anderen Illustrationen bezogen haben dürfte. Das vorgestellte Sujet fügt sich kompositorisch wie auch thematisch in jene Gruppe von Darstellungen exotischer Tiergemeinschaften, in denen neben dem Erlegen der Beute auch deren Aufbrechen und Aufteilen unter den Tieren thematisiert wird. In Rutharts Gemälde „Wilde Tiere in einer Felshöhle“ des Nationalmuseums Stockholm (Inv.Nr.NM 290) sind beide Momente in einer Komposition zusammenge-

fasst, wobei motivisch hier auch Parallelen zum Schlierbacher Bild evident sind (etwa in der Darstellung der Leoparden). Mit der Tierkampf-Thematik hat Ruthart zwar ein in der Geschichte der bildenden Kunst immer schon und seit der Antike gestaltetes Thema variiert, doch bezieht er sich thematisch und motivisch direkt auf die Tradition der Jagdbilder der flämischen Malerei von Rubens und dessen Schülerkreis. Sein besonderes Interesse hat er auch auf Kompositionen von Frans Snyders gelegt, aber auch auf Gemälde von Jan Fyt oder etwa Paul de Vos, die sich dem Tierkampf in ihren Jagdbildern häufig gewidmet haben. Effektiv bestückt Ruthart seine gemalten Menagerien mit Löwen, Tigern und Leoparden genauso wie mit Bären, Hunden, Steinböcken oder Zebras. Rutharts Tierbilder waren deswegen vor allem bei fürstlichen Sammlern des Barock begehrt, zu denen auch Cosimo III. de' Medici, der Großherzog der Toskana, zählte. Rutharts Weg führte 1659 nach Rom, um sich dann jedoch zwischen 1663 und 1664 in Antwerpen niederzulassen. Die Hinwendung zum Genre der Tierdarstellung verdankt der Künstler vor allem diesem Aufenthalt in Antwerpen, wo er in Berührung mit der flämischen Tier- und Stillebenmalerei kam. Bald vermochte er seinen Ruf als Tierspezialist festigen und wurde in dieser Funktion unter anderem vom Malerkollegen Wilhelm van Ehrenberg für Tierstaffagen herangezogen. Zwischen 1665 und 1667 finden wir dann Ruthart in Wien, fünf Jahre später ging er von Venedig nach Rom, wo er nachhaltig von Giovanni Battista Castiglione beeinflusst wurde. In Rom trat er das Coelestinerkloster ein und malte für seine Kirche Altarblätter, um sich dann ins Kloster von Aquila zurückzuziehen, wo er verstorben sein dürfte. Einer der überzeugendsten Nachfolger Rutharts sollte Johann Melchior Roos (1663 Heidelberg – 1731 Frankfurt) werden, der im Vergleich zu Ruthart jedoch die Dramatik der Szene zugunsten der kompositorischen Ausgewogenheit bzw. der Ausponderierung der einzelnen Gruppen merklich sordiniert.

Lit.: Mai 1996, S. 309. - Beddington 1993 - Jedding 1998, S. 249. – Ember/ Chiarini 1995, S. 158

### **Stehender Ochse von vorne**

Nach Johann Melchior Roos (1663 Heidelberg – 1731 Frankfurt)

Öl auf Leinwand, 13 x 19 cm

Inv.Nr.297 (Gegenstück zu Inv.Nr.296)

Lit. Jedding 1998, S. 321 (mit Abb.)

### **Liegendes Ferkel**

Wohl nach Johann Melchior Roos

Öl auf Leinwand, 13 x 19 cm

Inv.Nr.296 (Gegenstück zu Inv.Nr.297)

### **Zwei Meerkatzen (?)**

Art des Hans Savery II.?

Öl auf Leinwand, 27 x 21 cm

Inv.Nr.302 (Gegenstück zu Inv.Nr.303)

### **Stier, von Hunden angefallen**

Art des Hans Savery II.?

Öl auf Leinwand, 27,5 x 19,5 cm  
Inv.Nr.303 (Gegenstück zu Inv.Nr.302)

Bei diesen vier Tierstücken handelt es sich wahrscheinlich um malerische Umsetzungen von Tierstichen der Tiermalerfamilie Roos und deren Umkreis (etwa Carl Ruthart). Diese Annahme untermauert das Bild des stehenden Ochsen (Inv.Nr.297), das seitenverkehrt einen diesbezüglichen Stich des Johann Melchior Roos ziemlich genau wiedergibt. Dabei wurde lediglich der im Stich sichtbare abgeschnittene Baumstrunk in einen Lattenzaun umgedeutet und dieser um einen Weidenbaum ergänzt. Die flüchtige, zusammenfassende Malweise ist wenig auf Details bedacht und erreicht auch in der Modellierung nur bedingt Plastizität, weshalb wir hier an eine lokale Kraft zu denken haben. Im Tierstück (Inv.Nr.302) ist eine besondere Affinität sowohl in der motivischen Durchdringung wie auch in der Malweise zu einem im Kunstmarkt befindlichen Tierstück „*Leoparden in einer Felsgrotte*“ (Öl auf Holz, 29 x 24 cm) gegeben, das dem Amsterdamer Maler Hans Savery II (Amsterdam um 1593 – nach 1627) zugewiesen wird

Lit.: Jedding, 1998, S. 321. – Kat. Dorotheum Wien. Auktion Alte Meister, Auktion 4. März 1997, Lot Nr. 124.

#### **Kampf zwischen Leopard und Bär**

Art des Anton Enzinger, letztes Viertel 18. Jhdt.  
Öl auf Leinwand, 26 x 21 cm  
Inv.Nr.295 (Gegenstück zu Inv.Nr.294)

#### **Tierszene mit Hund und Geflügel?**

Art des Anton Enzinger, letztes Viertel 18. Jhdt.  
Öl auf Leinwand, 32 x 21,5 cm  
Inv.Nr.294 (Gegenstück zu Inv.Nr.295)

Beide Tierstücke stehen zwar ebenfalls in der Wildhatz-Tradition des Carl Ruthart, doch die Motivik und Qualität der Ausformulierung erinnert hier an einen anderen Tierstückspezialisten niederländischer Prägung: an den Salzburger Maler Anton Enzinger (um 1683 Salzburg – ebenda 1768), von dem sich - nach alter Zuschreibung - unter anderem auch Belegbeispiele im Stift Schlägl erhalten haben, bei denen ebenfalls ein eher mediokres Qualitätsniveau augenscheinlich wird. Die josephinische Rahmung (wohl noch original) legt zudem eine Datierung im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts nahe. Anton Enzinger scheint 1713 als „*Lakei beim Domprobst*“ in Salzburg und 1718 beim Bischof von Chiemsee als „pictor und famulus“ aus. Zwischen 1746 bis zu seinem Tod am 14. Mai 1768 fungierte Enzinger als hochfürstlicher Kammerportier, als Tierstückmaler stand er unter dem Einfluss der Kunst des Melchior Hondecoeters und Philipp F. de Hamiltons.

Lit.: Pichler/ Etlstorfer/ Mayr 1987, S. 122f. u. S. 308- - Thieme-Becker X, S. 572.

#### **Blumenstück**

Österreichischer Tamm-Nachfolger  
Öl auf Leinwand, 43 x 33 cm



Inv.Nr.288

Die Blumen dieses Buketts werden hier sehr trocken und ohne besondere plastische Tiefenwirkung referiert, das Kolorit wirkt eher stumpf, was freilich auch auf einen späteren Übermalungseingriff zurückgeführt werden könnten. Neben Franz Werner Tamm wurden hier auch flämische Vorbilder des 17. Jahrhunderts, etwa Daniel Seghers schlichtere Rosenarrangements vor dunklem Hintergrund, bestimmend für diesen wohl spätbarocken Amalgamierungsversuch.

## V. Skulpturenbestände

### **Stehende Madonna mit Kind und Traube (sog. „Schlierbacher Madonna“)**

Wiener „Minoritenwerkstatt“

Holz, polychromiert, Höhe 180 cm

Wien, um 1355

Inv.Nr.001

Das zweifellos bedeutendste Kunstwerk des Zisterzienserstiftes Schlierbach repräsentiert die sog. „Schlierbacher Madonna“ in einer Nische des Kreuzgangs, die eine stehende Maria mit dem benedizierenden Jesuskind auf ihrem linken Arm und einer Weintraube in der rechten Hand vorstellt. Die Nische könnte schon im barocken Neubau für eine Statue angelegt worden sein, befindet sie sich doch der Nordgang, der auf beiden Seiten mit Fresken aus dem Marienleben und Marienwallfahrtsorten geschmückt ist.

Die Weintraube ist als eucharistisches Symbol vor allem auf Johannes 15,1-17 zu beziehen: *„Ich bin der wahre Weinstock, und mein Vater ist der Winzer. Jede Rebe an mir, die keine Frucht bringt, schneidet er ab, und jede Rebe, die Frucht bringt, reinigt er, damit sie mehr Frucht bringt. Bleibt in mir, dann bleibe ich in euch. Wie die Rebe aus sich keine Frucht bringen kann, sondern nur, wenn sie am Weinstock bleibt, so könnt auch ihr keine Frucht bringen, wenn ihr nicht in mir bleibt. Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und in wem ich bleibe, der bringt reiche Frucht; denn getrennt von mir könnt ihr nichts vollbringen. Dies habe ich euch gesagt, damit meine Freude in euch ist und damit eure Freude vollkommen wird.“* Im Zuge der hochmittelalterlichen Mystik wurde diese christliche Weinsymbolik um subtile metaphorische Facetten bereichert. So erlebte die Mystikerin Mechthild von Magdeburg (gest. 1282 oder 1294 im Kloster Helfta in Eisleben) in einer Vision ihr gestilltes Verlangen nach Gott als Eintritt in einen Rebgarten, in dem verschiedene Rebstöcke gepflanzt waren und um die sich der Herr wie ein liebevoller Winzer kümmerte: *„Wenn ich bedenke, dass in der ewigen Weinzelle der Minne der Vater der Mundschenk ist, Christus der Becher und der heilige Geist lauterer Wein, dann möchte ich immer den Becher der heiligen Dreifaltigkeit trinken dürfen.“* Ein sanfter S-Schwung durchzieht Mariens höfische Haltung. Ihr Blick gilt nicht dem halb verhüllten Jesuskind, das dem repräsentierenden Gestus Mariens folgt und mit Weltkugel benedizierend den Blick schräg nach vorne lenkt, sondern dem Betrachter. Ihr freundliches Gesicht mit dem schmalen, fast schmollmundhaften Lächeln rahmt fein onduliertes Kopfhaar, das unter dem Schleiertuch hervorlugt. Während sie ihren violetten Mantel mit ihrem linken Arm empor rafft, fällt das überlange silberne Unterkleid in schweren Falten zu Boden, um knapp vor ihrem Aufliegen am Sockel – ohne dabei markant zu knicken - noch nach links auszuschnellen. Durch dieses Detail in der Faltenorganisation

wird die feierliche Statuarik durch ein angedeutetes Bewegungsmoment aufzulockern versucht.

Bei diesem vollplastischen hölzernen Madonnenbild handelt es sich wohl noch um ein Kultbild aus jenen Tagen, als der aus einem schwäbischen Geschlecht stammende und damalige Hauptmann des Landes ob der Enns, Eberhard V. von Wallsee mit seiner Gattin Anna am 22. Februar 1355 das Zisterzienserkloster Schlierbach gründete. Hatte Eberhard V. sein 1334 gestiftetes Zisterzienserkloster Säusenstein noch mit Mönchen aus Zwettl besiedelt (ab 1336 jedoch dem Stift Wilhering unterstellt), so beauftragte er im Falle Schlierbach Nonnen aus seiner schwäbischen Heimat mit der Besiedelung: Sie kamen aus dem Kloster Baidnt bei Ravensburg, wo auch Eberhards Tante als Zisterzienserin wirkte. Dieses oberschwäbische Zisterzienserinnenkloster Baidnt (oder Pounduni) war aus einer Birnauer Schwesternklausur hervorgegangen. Der Reichsministeriale Konrad von Winterstetten nahm sich dieses Klosters an und ließ 1240/41 eine Konventanlage errichten. Dreizehn Baidnter Jungfrauen sollten am 22. Februar 1355 Schlierbach besiedeln. Das Kloster Baidnt, das seit dem 14. Jahrhundert auch „Hortus Floridus“ (=Blühender Garten) genannt wurde, bestand – zum Unterschied vom 1556 aufgelösten Schlierbacher Zisterzienserinnenkonvent – noch bis 1802 (Säkularisierung des Klosters am 25. Februar 1802, 1841 Abriss der Konventanlage, lediglich die Kirche blieb bis heute bestehen).

Diese historischen Fakten bestimmten über Jahrzehnte auch die Provenienzdebatte der Schlierbacher Madonna, nachdem man durch P. Petrus Raukamp nach 1926 sie als gotisches Kunstwerk wieder erkannt hatte. Die Statue war ja vorher verkleidet gewesen und man war sich ihres Alters nicht bewusst gewesen. So findet sie auch in der Hausgeschichte von Zeller (1920) keine Erwähnung. Nur die „Maria sub sole“ kommt wird behandelt. Wegen der Entstehungszeit und der historischen Zusammenhänge hat man sie recht plausibel als schwäbisches Importgut zu identifizieren gewusst und in der Regel ins erste Drittel des 14. Jahrhunderts datiert. Wilhelm Jenny hat sich beispielsweise 1950 eingehend mit diesem Bildwerk beschäftigt und dabei auf die schwäbischen Wurzeln hingewiesen: *„Die lebensgroße hölzerne Stehfigur einer Mutter Gottes aus dem Kreuzgang in Schlierbach gehört noch dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts an. In ihrer fast rundplastischen Auffassung und der ruhigen Ponderation klingt deutlich die große westdeutsche Kathedralplastik des 13. Jahrhunderts nach. In wenigen ruhigen und klaren Falten fällt das Gewand zur Erde herab; das von zahlreichen Kräusellocken umrahmte Antlitz zeigt in der Bildung des Mundes mit den hochgezogenen Winkeln noch einen leisen Nachklang jenes „archaischen“ Lächelns, wie es uns bei den Jungfrauen des Straßburger oder Basler Münsters entgegentritt. Von fast antik anmutender Größe der Auffassung ist die Gestalt des Jesuskindes, das in der linken die Weltkugel trägt, während es die Rechte zu einem Segensgestus erhebt. Man glaubt, in dieser Plastik etwas von der Atmosphäre höfischer Kunst zu verspüren; die Madonna erscheint wie eine fürstliche Frau, die dem Gläubigen in freundlicher Würde entgegentritt. Die Stilzusammenhänge dieser Plastik weisen ausgesprochen nach dem westlichen Deutschland. Vielleicht wurde sie von einem schwäbischen Meister geschaffen.“* Holter schloss sich etwa noch 1983 der Meinung an, die Nonnen hätten diese Statue aus Schwaben mitgebracht. Benno Ulm hat in diese Provenienzdiskussion den Hinweis auf eine mögliche Herkunft aus dem Salzburgerischen Raum eingebracht, dabei aber die Datierung bereits ans Ende der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts hinaufgerückt. Obwohl Kosegarten bereits 1963 auf den stilistischen Konnex zwischen der Schlierbacher Madonna und der zum Spätwerk der Wiener Minoritenwerkstatt zu zählenden Verkündigungsmadonna in der Wiener Kirche Maria am Gestade hinwies, gelang es erst Lothar Schultes, diese These mit dem überzeugenden Hinweis

auf die frappierend enge stilistische Verwandtschaft zur Marienstatue am Portal der Wiener Minoritenkirche zu untermauern. Die auf Initiative von Herzog Albrecht II. konstituierte so genannte „Minoritenwerkstatt“ ging ihrerseits wahrscheinlich aus der unter Albrecht II. neu gegründeten und von westlichen Stilströmungen gespeisten „zweiten Domchorwerkstatt von St. Stephan“ hervor, die für die Baldachinstatuen im Inneren des Südchores des Stephansdomes und die Bauplastik an dessen Außenfassade verantwortlich zeichnet. Mit dieser an französisch orientierten Minoritenwerkstatt sollte sich erstmals im Herzogtum Österreich eine spezifische Formensprache herauskristalisieren, die laut Schultes als „spezifisch Wienerisch“ bezeichnet werden kann. Vor diesem Hintergrund erweist sich die Schlierbacher Madonna als Paraphrase auf das Figureschema der zum Spätwerk der „Minoritenwerkstatt“ zählenden Verkündigungsmadonna in der Kirche Maria am Gestade. In enger Verwandtschaft zur Schlierbacher Madonna dürfte auch eine thronende Madonna mit Kind stehen, die im Zuge der Restitution privaten Eigentums aus dem Bestand der Österreichischen Galerie (Inv.Nr.8370) ausgeschieden und im Herbst 2003 dem Kunstmarkt (Dorotheum Wien) wieder zugeführt wurde. Bei dieser kleine Sandsteinskulptur (Höhe 75 cm), die hier noch als niederösterreichische Arbeit zwischen 1320 und 1330 ausgewiesen wurde, sind besonders im Gesichtstypus wie auch in der monumentalisierenden Organisation der Faltenwülste deutliche Parallelen zur Schlierbacher Madonna ersichtlich. In dieser kleinplastischen Variante manifestiert sich ebenfalls das auf französischen Einflüssen basierende Atelier der Wiener Minoritenwerkstatt.

Schultes stellt auch eine schlüssige Erklärung für diesen stilistischen Konnex vor: Diese Marienfigur am Portal der Minoritenkirche in Wien entstand unter Förderung eben jenes Herzogs Albrecht II., der auch Vogt des 1355 gegründeten Klosters Schlierbach war und damit sogar als Stifter der dortigen Madonna in Frage käme. Da der kunstsinnige Herzog auch die Madonnenstatuen dem Passauer Dom (heute Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), der Wiener Minoritenkirche wie vermutlich auch dem Wiener Stephansdom („Dienstbotenmadonna“) stiftete, würde auch diese Schlierbacher Stiftung in das Bild des großzügigen Kunstmäzens passen. Zweifellos stellt dieses Bildwerk das bedeutendste Kunstwerk aus den Anfängen des Schlierbacher Zisterzienserinnenstiftes Schlierbach unter seiner ersten Äbtissin Mechthildis (1355-1359) dar.

Lit.: Kat. Dorotheum Wien: Skulpturen (Auktion vom 30. September 2003), Lot 43. - Schultes/Flügelaltäre I 2002, S. 67. - Schultes 2002, S. 111. –Loidol/Schultes S. 75 u. 195. – Schweigert 2000, S. 320. - Lehr 2000, S. 158 (mit Farbabb.) – Keplinger 1998, S. 39 f. (mit Farbabb.) – Schultes 1998, S. 286. – Forstner/Becker 1991, 96f. - Beck 1990, passim – Ulm 1985, S. 150 u. 399, Nr. 6.05 (Abb. 148) – Holter 1983, Beitragsteil, S. 184. - Pömer 1983, S. 124 (mit Farbabb.) – Zaunschirm 1976 S. 34 ( Kat. Nr. 6). - Kosegarten 1963, S. 10 (Abb. 13). - Jenny 1950, S. 20. – Zeller 1920, S. 50 u. 76.

### **Hl. Bischof mit Pedum und geöffnetem Buch**

Um 1450

Holz, polychromiert, Höhe 146 cm (Rückseite ausgehöhlt)

Inv.Nr.325

Diese aus der ehemaligen Kirche von Sautern stammende Holzskulptur eines Bischofs mit Mitra, Pedum und Buch stellt wahrscheinlich den Hl. Ubald, den Kirchenpatron von Sautern dar. Der hl. Ubald („der auf seinem Besitz Waltende“) wurde um 1080/85 im umbrischen

Gubbio geboren und als Waisenknabe bei den Regularkanonikern von S. Marianus und Jacobus in Gubbio erzogen. Hier trat er schließlich auch ein, wurde im Jahr 1114 Priester und 1117 Prior. Ubaldo führte im Konvent verschiedene Reformen durch und baute die abgebrannte Kathedrale neu auf. Im Jahre 1129 wurde er zum Bischof von Gubbio geweiht und zeichnete sich in dieser neuen Aufgabe vor allem durch apostolischen Eifer, Einfachheit in der Lebensführung und Sanftmut aus. Ubaldo, der zumeist mit einem Teufel dargestellt wird, der vor Ubalds Kreuzzeichen flieht, verstarb am 16. Mai 1160. Die Heiligsprechung Ubalds erfolgte bereits 1192. In Sautern bestand schon 1444 eine Kirche zu Ehren Ubalds, die jedoch 1719 unter Abt Christian Stadler barockisiert und 1924 durch Brand zerstört wurde. Stilistisch weist diese spätgotische Skulptur mit dem starr wirkenden Knitterwerk des Pluviales und der maskenhaft-idealisierenden Physiognomik in das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts. 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).

Lit.: Schultes 2002, S. 101 und Abb. 124 (S. 103) – Wimmer-Melzer 1988, S. 807.

### **Engel mit dem Rock Jesu**

Umkreis des Kefermarkter Meisters, Ende 15. Jhd. - oder frühes 17., Jhd.?

Holz, gefasst, Höhe 55 cm

Inv.Nr.326

Gotisierend erweist sich die Schnitzweise dieses Engels mit dem Rock Jesu, der wohl aus einer mehrteiligen Arma-Christi-Gruppe stammen dürfte. In der akzentuierten Parallelfaltengebung, der eher diffusen Lockentracht wie auch im Kolorit erinnert er allerdings nicht nur an spätgotische, sondern auch an retardierende Stiltendenzen in der Skulptur des 17. Jahrhunderts. Dr. Lothar Schultes möchte jedoch eine Datierung ins späte 15. Jahrhundert nicht gänzlich ausgeschlossen wissen und verweist in diesem Zusammenhang auf die ähnliche Problematik der Engel im Schrein des Kefermarkter Altares, die sich ebenfalls von den stilistischen Eigenarten der drei zentralen Schreinfliguren deutlich entfernen und eine nicht unähnliche Auffassung in der Faltengebung aufweisen. Eine der Schlierbacher Engelsskulptur beigegebene Notiz stützt Schultes These: „3. März 1913 Dr. Ubell wollte diese „altgotische Engelfigur, die in Steyr ausgestellt war, für das Museum“ (Anm.: mit Dr. Herrmann Ubell erhielt das OÖ Landesmuseums in Linz 1903 den ersten wissenschaftlichen Beamten für Kunst- und Kulturgeschichte, der dem Museum in der Folge auch als Direktor vorstehen sollte). Während die Datierung wohl noch eingehender diskutiert werden muss, bietet die Ikonographie Vertrautes: 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. Unter den wichtigsten Leidenswerkzeugen finden sich neben Kreuz, Dornenkrone, Lanze, Nägel, Schwamm, Brett mit 30 Silberlingen, Geißel, Geißelsäule, Zange, Sudarium (Schweißstuch), Kreuztitel auch die Würfel, der Hammer, Bohrer, Strick, das Grab Christi, der Sessel des Pilatus auch der heilige Rock oder das weiße Kleid der Verspottung. Aus obig genannten Gründen erscheint m. E. diese Holzplastik denn eher als ein gegenreformatorischer Reflex auf gotische Traditionen.

Lit.: Fandrey 1986, S. 41

**Relief: Heilige mit Buch**

Wohl Ende 19. Jhdt. nach spätgotischem Vorbild

Holzrelief, gefasst, Höhe 41,7 cm; rückseitig mit Bleistift Montagehinweis (?). „Predella links“; mit beigefügtem Hinweisschildchen: „Zu Faktum 44 f Heiligenplastik, nach Angaben des Täters vom Abstellraum des Stiftes Schlierbach stammend“

Inv.Nr.411

**Relief: Hl. Jakobus**

Wohl Ende 19. Jhdt. nach spätgotischen Vorbild

Holzrelief, gefasst, Höhe 41,7 cm; rückseitig mit Bleistift Montagehinweis (?). „rechts S. Jakob“; mit beigefügtem Hinweisschildchen: „Zu Faktum 44 f Heiligenplastik, nach Angaben des Täters vom Abstellraum des Stiftes Schlierbach stammend“

Inv.Nr.412

Bei diesen beiden Heiligenreliefs (Hl. Paulus? und Jakobus) handelt es sich offensichtlich um polizeiliches Restitutionsgut nach einem Kirchendiebstahl. In den Reliefs wird zwar der oberösterreichisch-salzburgische Schnitzstil aus der Zeit um 1500 referiert, die opake Fassung scheint hingegen eine Provenienz aus einem neogotischen Altarbau-Atelier nahezu legen. Eine konservatorische Untersuchung von Fassung bzw. Kreidegrund könnte hier zu einer weiteren Klärung der Datierungsproblematik beitragen.

**Hl. Stephan Harding**

Umkreis eines Hofbildhauers (Salzburg?), Anfang 2. Drittel d. 18. Jhdts.?

Monumentale Holzplastik, weiß gefasst, Höhe 193 cm; mit Strahlennimbus 206 cm; rückseitig ausgehöhlt

Inv.Nr.319 (Pendant zu Inv.Nr.320)

**Hl. Alberich**

Umkreis eines Hofbildhauers (Salzburg?), Anfang 2. Drittel d. 18. Jhdts.?

Monumentale Holzplastik, weiß gefasst, Höhe 197 cm, Gesamthöhe mit Strahlennimbus: 207 cm; rückseitig ausgehöhlt

Inv.Nr.320 (Pendant zu Inv Nr. 319)

Ikonographisch unterscheiden sich die beiden als Äbte charakterisierten Zisterzienserheiligen in Kukulie, mit Pedum und Strahlennimbus nur gering. Der Lockgestus wie auch das Buch an der Seite eines der beiden Heiligen verweisen wohl auf die "Charta caritatis" (1119) des Stephan Harding, womit er dem noch jungen Orden neue Statuten gab. Zur Ikonographie von Stephan Harding vgl. auch Inv.Nr.158. Beim Pendant dürfte es sich um den hl. Alberich, den 2. Abt von Cîteaux handeln, dem die Gottesmutter das weiße Ordenskleid überreicht haben soll. (Die Statue hat eine Kukulie über dem Arm). Alberich war unter Robert von Molesme nach der 1098 erfolgten Gründung von Cîteaux Prior gewesen und wurde nach dessen Rückkehr nach Molesme der 2. Abt, der die ersten Vorschriften über Kleider (den weißen Zisterzienserhabit), Nahrung und klösterliche Gewohnheiten der nachmaligen Zisterzienser festlegte. Alberich starb am 26. Jänner 1109. Beide Monumentalskulpturen verweisen auf Glanzstückplastiken aus dem 2. Drittel des 18. Jahrhunderts. Auffallend dabei sind die akzentuierte Parallelfaltenführung bei gleichzeitiger geringer Unterschneidungstiefe und das

feierlich-pathetische Moment in Mimik und Gestik, das vielleicht auf einen Bildhauer aus dem Umkreis einer Hofbildhauers (etwa aus Salzburg oder dem Salzburger Raum) denken lässt.

Lit.: Wimmer/Melzer 1988, S. 119.

### **Mondsichelmadonna mit Kind und Strahlenkranz**

Umkreis des Johann Baptist Spatz d. Jüngeren oder des Hans Degler, 2. Drittel 17. Jhd. ?  
Vollplastische Holzskulptur, gefasst, Gesamthöhe mit Strahlenkranz: 114 cm (95 cm bis Scheitelhöhe); Mond auf Sockel montiert (wohl nicht originale Montierung)

Inv.Nr.323

Der Schnitzduktus ist noch eng mit dem Kunstwollen des Frühbarocks verwandt, wobei in der Gesichtstypik und in der Aktualisierung des Typus Strahlenkranzmadonna auch spätgotische Vorbilder nachzuklingen scheinen. Die nach links sich um die Rumpfmittle Mariens ausbildende Schüsselfalte mit dem blauen Unterfutter erinnert besonders an den Weilheimer-Kreis um Hans Degler, der zu den Gründervätern der oberösterreichischen Barockplastik zählt. Zugleich ersehen wir aber in der herberen Mimik auch Parallelen zum Linzer Bildhauer Johann Baptist Spatz dem Jüngeren, der unter anderem auch die Portalplastik der Stiftskirche Schlägl schuf.

Lit.: Ramharter 1998, S. 68f.

### **Madonna mit Jesuskind und großem Zepter**

Werkstatt des Hans Spindler, um 1630?

Holz, gefasst, Höhe

Inv.Nr.324

Zu den besonders qualitätvollen Barockskulpturen des Stiftes Schlierbach zählt sicherlich diese frühbarocke Madonna mit Kind und dem auffällig groß geratenen Zepter, das sie wohl als die Himmelskönigin ausweisen soll. Die Faltengebung steht noch deutlich in den Traditionszusammenhängen der spätgotischen Schnitzweise, während in der Modellierung der von Kringellocken gerahmten Gesichter das Kunstwollen der Weilheimer Bildhauer evident wird. Von Weilheim sind eine Reihe von Bildhauerpersönlichkeiten hervorgegangen, die durch ihre bayerische Altarbaukunst in Bayern, im Land ob der Enns und auch in Salzburg als Hofkünstler bekannt geworden sind. So schufen Hans Krumper und Hans Damian die Altarausstattung im Marienheiligtum Altötting. Von Hans Degler, der Bürger und Bildhauer in Weilheim gewesen war, stammte u. a. 1617 der neue Choraltar im Stift Reichersberg. Hans Spindler, ein Verwandter des Abtes Anton Spindler vom Stift Garsten, holte sich seine künstlerische Verfeinerung als Bildhauer beim obig genannten Hofkünstler Hans Degler in Weilheim. Hans Spindler, der um 1595 in Arberg geboren wurde und um 1657 in Oberösterreich verstarb, hatte sich bereits 1618 im Land ob der Enns niedergelassen und die Altäre von Garsten und Weyer geschaffen. Besonders die Fassung des Inkarnats, die knöpfchenartigen Augen (vor allem des Jesuskindes) wie auch schnitztechnische Details lassen deutliche Affinitäten zu den erhaltenen Skulpturen des ehemaligen Garstener Hochaltars erkennen. Hans Spindlers Garstener Altarplastiken entstanden im Zuge der ab 1616 in Angriff genommenen Renovierung der alten Stiftskirche. Sie wurden jedoch 1677 in die Garstener Pfarrkirche übertragen und 1782 nach Abbruch dieser Pfarrkirche als Ensemble aufgelöst und ver-

streut. In der vorliegenden Skulptur wirkt Spindlers Stil schon deutlich dem barocken Kunstwollen angenähert: Die Gedrungenheit des Figurenideals ist gemildert, die Affektlosigkeit des Ausdrucks beginnt sich im gleichen Maße aufzuweichen wie die Frontalität, die blockhafte Geschlossenheit der Figurenkonstruktion wie auch die Scharfkantigkeit des Faltenreliefs. Zudem werden auch die tiefen Unterschneidungen zugunsten einer fließenden Faltenrhythmik zurückgenommen.

Lit. Kat. Garsten 1985, S. 489f. – Kat. Baum II 1980, S.

### **Hl. Benedikt mit Pedum und silbrigen Noppenglas**

Johann Baptist Wanscher-Nachfolge, 1. Hälfte 18. Jhdt.?

Holz, polychromiert, Höhe mit Pedum und Sockel: 108 cm; ohne Pedum: 95 cm; rückseitig ausgehöhlt.

Inv.Nr.322

Diese sehr bewegte und tiefplastisch gearbeitete Skulptur steht wohl an der Wende zum Spätbarock und verbindet den monumentalisierenden Duktus des Hochbarock mit der ins Tänzerische abgewandelten Statuarik. So klingen im gewölkhaften Kinnbart Erinnerungen an Meinrad Guggenbichler wie auch an den Linzer Bildhauer Johann Christoph Jobst nach, der nachweislich für Schlierbach arbeitete und dessen hl. Jakobus in der Pfarrkirche Rohrbach (Zuschreibung Ramharter) eine ähnliche Formensprache zu sprechen scheint. In der Typik des Gesichtes finden wir zudem auch Nachklänge an die figuralen Zierarten Wanschers an der Pilasterverkleidung. In der Amalgamierung dieser Einflüsse mit den Stilentwicklungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts besteht der Reiz dieser Skulpturen der Umbruchzeit.

Lit.: Ramharter 1998, S. 94. – Keplinger 1998, S. 32.

### **Kruzifix mit Elfenbeinkorpus**

Österreich, um 1850

Holz, Elfenbein; Gesamthöhe samt Sockel: 50,5 cm

Inv.Nr.321

Das vollplastisch geschnitzte Kruzifix folgt dem Viernageltypus, Christus hat sein Haupt nach rechts gewendet, das Lendentuch ist links gebunden. Wie Vergleiche mit Pendants aus dem Kunstmarkt belegen, ist bei diesem eher derberen Beispiel bereits eine Datierung um 1850 vorzuschlagen.

Lit.: Vgl. Kat. Dorotheum – Skulpturen 14. Oktober 1996, Lot-Nr. 147

### **Trauernde hl. Maria (Assistenzfigur einer Kreuzigung)**

Österreichischer Bildschnitzer d. 2. Drittels des 18. Jhds.

Holz (ungefasst), Höhe 32 cm

Inv.Nr.318 (Pendant zu Inv.Nr.330)

### **Trauernder hl. Johannes (Assistenzfigur einer Kreuzigung)**

Österreichischer Bildschnitzer d. 2. Drittels des 18. Jhds.

Holz (ungefasst), Höhe 32 cm  
 Inv.Nr.330 (Pendant zu Inv.Nr.318)

### **Puttenkopf**

Mitte 18. Jhdt.

Holz, gefasst, Höhe 21 cm; altes Bohrloch im Flügelscheitel, rückseitig abgeschrägt  
 Inv.Nr.443

Die Fassung dieses manieriert geschnitzten Puttenkopfes dürfte jüngeren Datums sein und bereits in die zweite Hälfte 19. Jhdt. hineinreichen.

### **Putto mit Humiliationsgeste**

Mitte 18. Jhdt.

Holz, gefasst (Flügel und Lendenschurz vergoldet, Höhe 55 cm; mit Hinweiszettel: „*Faktum Engelsplastik – vermutlich aus der Stiftskirche Schlierbach – nicht Gallneukirchen. Täter: Johann Zima*“.

Inv.Nr.417

### **Adorierender Putto**

Erste Hälfte 18. Jhdt.

Holz, abgelaut (mit Resten der originalen Fassung; Lendenschurz fragmentiert), Höhe 65 cm; mit Hinweiszettel: „*Faktum 45c. Putto, angeblich vom Dachboden des Stiftes Schlierbach. Sichergestellt bei Adolf Helminger.*“

Inv.Nr.418

### **Puttenkopfpaar**

Süddeutsch (Art des Johann Georg Üblherr?), um 1740

Holz, weiß grundiert, Flügel vergoldet, Höhe 27 cm; mit Hinweiszettel: „*Doppelputtenkopf, angeblich vom Boden der Stiftskirche Schlierbach. Gestohlen von Adolf Helminger. Sichergestellt bei diesem.*“

Inv.Nr.420

### **Geflügelter Puttenkopf**

Süddeutsch (Art des Johann Georg Üblherr?), um 1740

Holz, weiß grundiert, Flügel polimentvergoldet, Höhe 21 cm; mit Hinweiszettel: „*Geflügelter Puttenkopf angeblich vom Boden der Stiftskirche Schlierbach. Gestohlen von Adolf Helminger. Sichergestellt bei diesem.*“

Inv.Nr.419

### **Puttenkopf**

Oberösterreich, Mitte 18. Jhdt.

Holz, Originalfassung, tlw. Vergoldet, Höhe 16 cm; mit Hinweiszettel: „*Puttenkopf, zur Verfügung gestellt von Josef Häupl, Seewalchen, Hauptstr. 20. Täter: Josef Zima. Tatort: Stift Schlierbach. Anmerkung: Zima hat Puttenkopf von Häupl verkauft (Gendarmeriekommando Schörfling Z. Nr. 770/65)*“.

Inv.Nr.421



Die Art der Fassung verweist auf die im Rokoko besonders beliebten Glanzstuckskulpturen, die wir im oberösterreichischen Raum vor allem aus der Ausstattungsgeschichte des Stiftes Wilhering kennen. Unter diesen Wessobrunner Stuckateuren, die damit beauftragt wurden, ragte als dominierender Akteur dieser Truppe Johann Georg Übelherr neben Feichtmayr heraus.

### **Puttenkopf**

Art des Meinrad Guggenbichler, 1. Hälfte 18. Jhdt.

Holz, gefasst, Flügel polimentvergoldet, Höhe 15 cm; mit Hinweiszettel: „*Faktum 44b Puttenkopf vom Dachboden des Stiftes Schlierbach sichergestellt bei Franz Weiss.*“

Inv.Nr.422

### **Puttenkopf**

Werkstatt des Johann Baptist Wanscher, um 1708

Holz, gefasst mit polimentvergoldetem Flügelkranz, Höhe 18,5 cm; mit Hinweisschildchen: Puttenkopf vom Pilaster der Stiftskirche Schlierbach. Sichergestellt bei Franz Weiss, Salzburg.“

Inv.Nr.423

### **Puttenkopf mit silbernen Flügeln**

Oberösterreich, 2. Drittel d. 18. Jhdts.

Holz, gefasst (wohl nicht mehr originale Inkarnatfassung), Flügel silbern gefasst, Höhe 18 cm; mit Hinweiszettel „*Faktum 44d Puttenkopf vom Dachboden des Stiftes Schlierbach sichergestellt bei Franz Weiss.*“

Inv.Nr.424

### **Puttenkopf mit silbernen Flügeln**

Oberösterreich, 2. Drittel d. 18. Jhdts.

Holz, gefasst (wohl nicht mehr originale Inkarnatfassung), Flügel silbern gefasst, Höhe 18 cm; mit Hinweiszettel „*Faktum 44d Puttenkopf vom Dachboden des Stiftes Schlierbach sichergestellt bei Franz Weiss.*“

Inv.Nr.425

### **Stehender Putto, betend mit Spruchband**

Ignaz Mähl, um 1756

Holz, gefasst, vollplastische Ausführung, Höhe ca. 70 cm

Inv.Nr.426 (Pendant zu Inv.Nr.427, 428 und 429)

### **Stehender Putto mit Schweigegestus**

Ignaz Mähl, um 1756

Holz, gefasst, vollplastische Ausführung, Höhe ca. 70 cm

Inv.Nr.427 (Pendant zu Inv.Nr.426, 428 und 429)

### **Stehender Putto mit goldener Brustschleife**

Ignaz Mähl, um 1756

Holz, gefasst, vollplastische Ausführung, Höhe ca. 70 cm

Inv.Nr.428 (Pendant zu Inv.Nr.426, 427 und 429)

### **Stehender Putto mit Schriftrolle und Schweigegestus**

Ignaz Mähl, um 1756

Holz, gefasst, vollplastische Ausführung, Höhe ca. 70 cm

Inv.Nr.429

Diese rhetorischen und überaus bewegten Assistenzengel, die wohl ursprünglich Teil einer Altarausstattung waren, verweisen stilistisch auf den Bildhauer Ignaz Mähl, der für den Altar der Annenbruderschaft in Schlierbach 1756 bezeugt ist: *„Außgaab Auf andere beygeschäfte bruederschafts Nothwendigkeiten. Mit Gnädiger bewilligung Ser Hochw: unnd gnaden.. sind vor einem Neuen St. Anna bruederschaft Altar dem H: Ignati Mähl bildhauer zu Weiß nach accord bezahlet worden 181fl 30kr. -...berührten Herrn Mähl vor 2 Engelstatuen zu solchen Altar extra bezahlt 10fl.“* Im gleichen Jahr (1756) schuf der Welser Bildhauer und Lehrer Johann Georg Schwanthalers, Ignaz Mähl auch den Figurenschmuck des Hochaltars der Georgenbergkirche. Thieme-Becker charakterisiert ihn lediglich als Bildhauer in Wels um 1774, der Figuren für den Hochaltar in Scharfling am Attersee sowie zwei Engel im Linzer Diözesanmuseum schuf.

Lit: Thieme-Becker Bd. 23, S. 539 - Garzarolli von Thurnlackh 1919, Archivalienanhang S. 83

### **Löwe (Fragment)**

1. Drittel 18. Jhdt.

Holz, polimentvergoldet, Höhe 47 cm

Inv.Nr.413

Dieses Skulpturenfragment eines Löwen erinnert an die vielfältige Symbolfunktion dieses Tieres, womit auch die Frage nach der Funktion dieser Skulptur eng zu verknüpfen ist: In der Bibel besiegte Samson den Löwen mit seiner außergewöhnlichen Kraft, während Daniel in der Löwengrube die Raubtiere durch seinen festen Glauben beeindruckte. Der heilige Hieronymus (347-420) schloss der Sage nach Freundschaft mit dem Löwen von Bethlehem, nachdem er ihm einen Dornenstachel aus der Pfote gezogen hatte. Im Alten und im Neuen Testament galt der Löwe als Symbol der Stärke des Stammes Juda. Diese Vorstellung wurde auf Christus übertragen: er war der "Löwe aus dem Stamm Juda". Im Alten Testament symbolisiert der Löwe in der Vision des Propheten Hesekiel den Evangelisten Markus. Möglicherweise handelt es sich um das fragmentarische Attribut dieses Evangelisten.

### **Relief: Flucht nach Ägypten**

Schwanthaler-Kreis (Art des Johann Franz Schwanthaler?), 1. Hälfte 18. Jhdt.

Holzrelief in barocker Bandlwerkvitrine, Relief: 40,5 x 27 cm

Inv.Nr.339

Dieses aufwendig gearbeitete und volkstümlich-narrative Relief in der barocken Bandlwerkvitrine erinnert an Arbeiten der Rieder Werkstätte des Johann Franz Schwanthaler (1683-1762). Darin schließt der Bildschnitzer sichtlich auch an Motive bzw. Bildlösungen seines Vaters, des Bildschnitzers Thomas Schwanthaler an. Ersichtlich wird dies etwa in der Lactatio-Szene wie auch der drei Engel, die in den Bäumen – hier Palmen – unbeschwert herum-

schwirren. Diese scheinbar nur genrehafte Sequenz der Putti in den Palmen ist jedoch ein ikonographischer Nachhall einer seit der Spätgotik auch in der Kunst oft referierten Episode des Pseudo-Matthäusevangeliums, derzufolge sich die Palme dem auf der Flucht nach Ägypten befindlichen Heiligen Paar in wunderbarer Weise neigt, auf dass man die Palmfrüchte weniger beschwerlich ernten könne. Maria säugt das dem Betrachter zugewendete Jesuskind. Josef, der einen Hut trägt, kniet links im Reliefvordergrund. Im Hintergrund ist eine Burg eingeblendet, um so den Raum in diesem ungefassten Relief auch Tiefenwirkung zu geben. Johann Franz Schwanthaler, der in Johann Peter Schwanthaler dem Älteren einen überaus begabten Sohn an seiner Seite wusste, übernahm 1710 in Ried im Innkreis die Werkstatt seines Vaters Thomas Schwanthaler, wo er auch am 3. Juli 1762 starb.

Lit.: Etlstorfer 2000, S. 191. - Kat. Reichersberg 1974, S. 146

### **Anbetung der Hirten**

Johann Georg Schwanthaler, um 1777  
Holzrelief, ungefasst, 24 x 31 cm  
Inv.Nr.406

Kommentar siehe Inv.Nr.343

### **Pfingstwunder**

Johann Georg Schwanthaler, 1777  
Holzrelief, ungefasst, 24 x 31 cm, rechts unten signiert und datiert: „*IOH. GEORG SCHWANDALLER INVENTOR 777*“  
Inv.Nr.407

Kommentar siehe Inv.Nr.343

### **Tierhatzgruppe: „Löwin mit zwei angreifenden Hunden und einem toten Hund“**

Johann Georg Schwanthaler-Werkstatt, letztes Drittel 18. Jhdt.  
Kalt bemalter Ton oder Terrakotta?, Höhe ca. 16 cm, Präsentation in wohl noch originaler Vitrine (Höhe 32 x 41 Breite x 17,5 cm Tiefe)  
Inv.Nr.341

Kommentar siehe Inv.Nr.343

### **Tierhatzgruppe: „Eber mit drei Hunden“**

Johann Georg Schwanthaler-Werkstatt, letztes Drittel 18. Jhdt.  
Kalt bemalter Ton oder Terrakotta? Höhe ca. 16 cm, Präsentation in wohl noch originaler Vitrine (Höhe 32 x 41 Breite x 17,5 cm Tiefe)  
Inv.Nr.342

Kommentar siehe Inv.Nr.343

### **Tierhatzgruppe: „Löwe mit drei Hunden“**

Johann Georg Schwanthaler-Werkstatt, letztes Drittel 18. Jhdt.

Kalt bemalter Ton oder Terrakotta? Höhe ca. 16 cm, Präsentation in wohl noch originaler Vitrine (Höhe 32 x 41 Breite x 17,5 cm Tiefe)  
Inv.Nr.343

Zu den Kostbarkeiten des Schlierbacher Skulpturenbestandes zählen die beiden erhaltenen und für die intime Andacht bestimmten Holzreliefs „*Anbetung der Hirten*“ (Inv.Nr.406) und „*Pfingstwunder*“ (Inv.Nr.407) aus der Hand des aus der wohl berühmtesten oberösterreichischen Bildhauerdynastie stammenden Johann Georg Schwanthaler (1740-1810). Damit 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. Der in Auzolzmünster geborene Johann Georg Schwanthaler (1740 – 1810) gilt als der einzige als Bildhauer bekannte Sohn von Franz Matthias Schwanthaler, bei dem Johann Georg vorerst seine Ausbildung zum Bildhauer erhielt. Wir finden ihn dann auch in der Rieder Werkstätte bei seinem Großvater Johann Franz Schwanthaler (1683-1762). Johann Georg Schwanthaler war ein Mitglied jener berühmten Innviertler Künstlerfamilie, die sieben Generationen schnitzender und bildhauerischer Künstler hervorbrachte. Er gehörte der fünften Generation an und wurde am 26. Jänner 1740 in Auzolzmünster geboren. 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 arbeitet, der auch den Annenaltar 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 Werkstätte gründete. Aus seiner Hand stammt eine ganze Reihe von zum Teil sogar signierten Reliefs, die sich heute unter anderem 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 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 Gmunder Schwanthalerwerkstätte bilden. Seinem Atelier sind auch mit großer Wahrscheinlichkeit die drei bewegten vollplastischen Tierhutzgruppen (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) zuzuordnen, zu denen sich ebenfalls Pendants in den Stiftssammlungen von Kremsmünster, St. Florian sowie im OÖ. Landesmuseum erhalten haben. 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 Werkstätte bis zu seinem Tod am 7. Juli 1828 weiterführte. Er erreichte jedoch nicht mehr die Qualität der Werke seines Vaters. Die Vitrinen für diese Tierhutzgruppen dürften ebenfalls noch original und somit aus dem Schwanthaler-Atelier stammen wie etwa ein Vergleich mit der Vitrine für die hl. Rosalie des Johann Peter Schwanthaler im Volkskundehaus Ried (Inv.Nr.6964) nahelegt.

Lit.: Assmann 2003, S. 69 und Abb. 47. – Ramharter 1998, S. 118. - Kat. Reichersberg 1974, S. 178, (Kat. 238 – 246) und S. 180 (Kat. Nr. 159) und Abb. 71. – Gugenbauer 1930, S. 235.

### **Rechter Wächter eines Heiligen Grabes**

(Art des Franz Danne?), 1. Hälfte 18. Jhdt.

Öl auf Holz 152 x 64 cm

Inv.Nr.344

Kommentar siehe Inv.Nr.345

### **Linker Wächter eines Heiligen Grabes**

(Art des Franz Danne?), 1. Hälfte 18. Jhdt. ?

150 x 60 cm

Inv.Nr.345

Die beiden Grabwächter (Inv.Nr.344 und 345) bildeten ursprünglich wohl Bestandteile eines jener Heiligen Gräber, wie sie uns vor allem in der Barockzeit überliefert werden und in der szenisch instrumentierten Passionsfrömmigkeit einen wichtigen Platz einnahmen. Sie komplettierten die Grablege Christi am Karsamstag und flankierten das aufgebaute Grab. In manchen Fällen wie etwa in Maria Saal (Kärnten) flankieren sie den Eingang zum gemauerten Heiligen Grab, der an die tradierte Begräbnisstätte in Jerusalem erinnern soll. Neben dem Geburts- und Hinrichtungsort hat keine Stelle die Christen im Heiligen Land mehr fasziniert als das reale Grab Jesu. Es ist der Ort, an dem sich das zentrale und alles entscheidende Geschehen um Jesus ereignet hat: die Auferstehung. Zwischen 327 und 335 wurde über der vermuteten Grabstätte ein Grabbau auf quadratischem Grundriss mit rundem Obergeschoss errichtet. Nach mehrfachen Zerstörungen und Wiederherstellungen entstand 1099 der jetzige Kreuzfahrerbau. Die liturgische Vergegenwärtigung des Heiligen Grabes hatte sich ebenfalls schon im 4. Jahrhundert entwickelt. Aus den österlichen Wechselgesängen entstanden schließlich im 10. Jahrhundert szenische Darstellungen, die im 13. Jahrhundert dramatisiert wurden. Gedacht waren diese Visualisierungen des Passionsgeschehens ursprünglich für die leseunkundigen Gläubigen, um durch Singen und Nachsprechen, durch Bildbetrachtung und szenisches Spiel das Heilsgeschehen zu verinnerlichen. Mit letzterem war aber auch die Lust am Effekt verbunden, der dazu führte, dass diese Art von Passions- und Osterpielen aus der Liturgie gelöst und aus dem Kirchenraum genommen werden mussten. Im Barock wurden die mittelalterlichen Formen vor allem in Süddeutschland und den Alpenländern weiterentwickelt: Das Heilige Grab wurde mit Triumphbögen versehen und geriet so zunehmend zu einer Art pomphafter Theaterkulisse oder Funeraldekoration, einem "*spectaculum sacrum*", wie es uns aus Prag 1559, Olmütz 1570, Innsbruck 1572, Rom 1672 oder Beromünster 1771 überliefert ist. Daneben entstanden schlichte Formen: eine Nische im Antependium eines Seitenaltares mit einem plastischen Leichnam, der ganzjährig zu sehen war (Roggenburg, Schwaben), oder das während des Jahres in einem Schrank verschlossene Expositorium für das Allerheiligste (Raitenhaslach, Oberbayern). Möglicherweise stehen diese beiden barocken Schlierbacher Grabwächter in Beziehung zum Hoftheatermaler Franz Anton Danne, Sohn des 1724 verstorbenen Hoftheatermalers Franz Danne. Franz Anton Danne schuf beispielsweise auch 1744 das Heilige Grab für das Zisterzienserstift

Zwettl wie auch für Stift Seitenstetten (im selben Jahr). Dannes Heilige Gräber waren miniaturisierte Kulissenbühnen mit einem ebenso verkleinerten Beleuchtungsapparat hinter den Kulissen, aber ohne die Möglichkeit eines Bildwechsels, sohin „*stehende*“ Dekoration. Möglicherweise waren die beiden Schlierbacher Grabwächter ursprünglich gar nicht für die Verwendung in der Stiftskirche gedacht, sondern für die Kalvarienbergkapelle am Schereck, die um 1700 gebaut und bereits 1784 wieder abgerissen wurde. Der problematische Erhaltungszustand erlaubt nur bedingt eine stilistische Beurteilung, derzufolge jedoch der barocken Duktus der Malerei gesichert scheint.

Lit.: Kat. Seitenstetten 1988, S. 431.

### **Kreuzigungsgruppe mit im Sockel integrierter Uhr**

Ende 19. Jhdt.

Holz, Gips, vergoldet

Inv.Nr.346

Kommentar siehe Inv.Nr.347

### **Standkruzifix mit Biskuitporzellankorpus**

Ende 19. Jhdt.

Holz, Biskuitporzellan, Blechdurchbrucharbeit, vergoldet

Inv.Nr.347

Derartige zumeist über Holzkern gearbeitete und vergoldete religiöse Kleinskulpturen bzw. Skulpturenensembles, die fallweise auch mit Biskuitporzellanapplikationen – bzw. skulpturen versehen und vielfach als sog. „*Eingricht*“ ab dem Ende des 19. Jahrhunderts auf den Markt kamen, waren vor allem für die private Andacht gedacht. Als die Verstorbenen noch zu Haus aufgebahrt wurden, hat man diese populären religiösen Ensembles auch als religiösen Aufbahrungsschmuck verwendet, der mit einfachen Mitteln den goldenen Glanz der Kirchen auch zu Hause vermittelte. Derartige Zeugnisse tauchen heute nicht nur vermehrt auf Flohmärkten allerorten auf, sondern sind vielfach auch noch in zumeist aufwendigerer Form in klösterlichem Besitz als Schreibtischschmuck oder als Zier für Hausaltären in Verwendung.

Lit.: Etzlstorfer 1997, S. 214

### **Wachsbossierung: Vornehmes Mohrenpaar**

Mitte 18. Jahrhundert

Färbiges Wachs auf Holzunterlage, 16,5 x 22,5 cm

Inv.Nr.403 (Pendant zu Inv.Nr.404)

### **Wachsbossierung: Vornehmes Mohrenpaar vor Blumenranken**

Mitte 18. Jahrhundert

Färbiges Wachs auf Holzunterlage, 36,5 x 24,5 cm

Inv.Nr.404 (Pendant zu Inv.Nr.403 und 405)

**Wachsbossierung: Vogelpaar in floraler Rahmung**

Mitte 18. Jahrhundert

Färbiges Wachs auf Holzunterlage, 26 x 19 cm

Inv.Nr.405 (Pendant zu Inv.Nr.404 und 403)

Eine aus der Zeit des Barocks stammende Besonderheit waren Wachsbossierungen, also aus farbigem Wachs geformte Kleinplastiken, wobei in der heute fast vergessenen Technik Totenmasken und Tafeldekorationen genauso gefertigt wurden wie Porträts, Genreszenen oder sonstige eigenständige Bildwerke. Die mit dieser Technik erzielten Effekte, die etwa bei der Modellierung von Körpern und Gesichtern eine frappierende Stofflichkeitsnähe zum menschlichen Inkarnat bot, sorgte für die große Beliebtheit in barocken Sammlerkreisen, von der noch heute zahlreiche Belege in den barocken Kunst- und Wunderkammern des Barock künden. Solche Beispiele finden sich auch noch in vielen klösterlichen Sammlungen. Die leichte Bearbeitungsmöglichkeit des Material sorgte aber auch dafür, dass dieses Kunst auch zunehmend von dilettierenden Künstlern angewandt wurde, wie dies auch an den vorliegenden Beispielen unschwer ablesbar wird. Hier dürfte die allgemeine Vorliebe für alles Wächserne im 18. und 19. Jahrhundert der Ansporn auch für Laien gewesen sein. In diesem Zusammenhang darf daran erinnert werden, dass beispielsweise der Kölner Domvikars Caspar Bernhard Hardy (1726-1819) mit seinen Porträts und genrehaften Figurenszenen aus farbigem Wachs als dilettierender Wachsbildner Berühmtheit erlangte. Selbst Goethe besuchte den „*merkwürdigen achtzigjährigen muntern Greis*“ bei seiner Rheinreise im Juli 1815 und fand in ‚Über Kunst und Altertum‘ lobende Worte über diese wächserne Kunst. Die Schlierbacher Belege beeindruckten einerseits durch ihre köstliche Naivität, in der sich die volkskünstlerische Lust am Dekorativen neben dem Interesse am Exotischen manifestieren, andererseits durch die überaus aufwendige Präsentation in aufwändigen Barockrahmen. Vielleicht erklärt sich diese Diskrepanz aus dem freilich nicht mehr belegbaren Umstand, dass wir hinter dem dilettierenden Schöpfer dieser Reliefs eine prominente Persönlichkeit (vielleicht einen Abt) anzunehmen haben.

Lit.: Angeletti 1980, S. 34.

**Wachsbossierung: Hl. Sebastian**

Süddeutsch, 1. Hälfte 18. Jhdt.?

Vollplastische Kleinplastik des Heiligen mit farbigem Wachs in barocker Vitrine (Holz, vergoldet, Innenseite in lila ausgemalt; 55 x 24,5 cm (Schrein)

Inv.Nr.329

**Hl. Maria von einer Kreuzigungsassistenzgruppe**

Alpenländisch, Mitte 18. Jhdt.

Holz, gefasst, fragmentiert

Inv.Nr.328 (Gegenstück zu Inv.Nr.327)

**Hl. Johannes von einer Kreuzigungsassistenzgruppe**

Alpenländisch, Mitte 18. Jhdt.

Holz, gefasst, fragmentiert

Inv.Nr.327 (Gegenstück zu Inv.Nr.328)

**Standkruzifix mit Rokoko-Sockel**

Wien?, letztes Drittel 18. Jhdt.

Holz, Korpus Höhe 38 cm, Gesamthöhe 96 cm

Inv.Nr.410

Das exzellent geschnitzte Standkreuz besticht vor allem durch Grazie, Spannkraft und virtuose Detailrealismen. Der Thorax mit den durchschimmernden Rippen ist leicht nach vorn gewölbt, die fein herausmodellerte muskulare Struktur der Gliedmaßen erhöht die Präsenz dieses Kruzifixus, der dem Viernageltypus folgt. Den schlanken Korpus durchpulst eine für die Kleinplastik des Rokoko typische und ganz allgemein zu konstatierende Feminisierung. Christi Haupt ist nach links geneigt. Der Korpus ist auf einem geriffelten Kreuz montiert, dessen Kreuzbalken in angedeuteten Dreipässen auslaufen. Der Sockel entspricht ebenfalls in seinem Zierartenrepertoire gänzlich dem Rokoko. Als Vergleichsbeispiele bieten sich Pendants aus dem Kunstmarkt an, die hier vielfach als Arbeiten Wiener Provenienz um 1780 angegeben werden. Der vermehrte Rückgriff auf geschnitzte Standkruzifixe gegen Ende des 18. Jahrhunderts erklärt sich vielleicht aus dem Umstand, dass solche Kultgegenstände in edlen Metallen zumeist im Visier der Silberablieferungen waren, denen auch das Stift Schlierbach immer wieder schmerzlich Tribut zu zollen hatte.

**Standkruzifix**

18. Jhdt.

Zinn-Messing, Glassteinbesatz, Gesamthöhe 105,5 cm

Inv.Nr.409

**Standkruzifix mit Schmerzensmutterrelief am Sockel**

Mitte 18. Jhdt.

Holz (Kreuzbalken), Messing-Applikationen und Glassteinbesatz an den Kreuzenden, Höhe 76 cm

Inv.Nr.408

Das Rokoko-Muschelwerk am Sockel wie auch die Metallapplikation verweisen bereits in die Mitte des 18. Jhdts, während der Kruzifixus in seiner ruhigen, monumentalisierenden Modellierung eher älteren Vorbildern zu folgen scheint.

**Standkruzifix mit stehender Schmerzensmutter**

2. Hälfte, 18. Jhdt.

Holz mit Reliefschnitzerei

Inv.Nr.338

**Heilige Prinzessin od. Königin**

Ende 18. oder frühes 19. Jhdt.

Holz, gefasst

Inv.Nr.340

Die junge Frau trägt ein Krönchen, ihre rechte Hand ist an die Brust gelegt, die ausgestreckte linke Hand schien ursprünglich ein Attribut in den Händen zu halten, das jedoch abhanden gekommen sein dürfte und somit die Identifizierung erschwert (Barbara?, Kunigunde ?)



**Hl. Bernhard von Clairvaux mit den Arma Christi**

Mitte 18. Jhdt.

Kleinplastik, Holz, Höhe 26 cm

Inv.Nr.337 (Pendant zu Inv.Nr.332)

**Hl. Benedikt von Nursia (?)**

Mitte 18. Jhdt.

Kleinplastik, Holz, Höhe 25 cm

Inv.Nr.332 (Pendant zu Inv.Nr.337)

**Hl. Bernhard von Clairvaux mit den Arma Christi**

Schwanthaler-Kreis, 2. Hälfte 18. Jhdt.

Kleinplastik, Holz, Höhe 37,5 cm (bis Scheitelhöhe)

Inv.Nr.331 (Pendant zu Inv.Nr.333)

**Hl. Benedikt von Nursia (?)**

Schwanthaler-Kreis, 2. Hälfte 18. Jhdt.

Kleinplastik, Holz, Höhe 36 cm (Scheitelhöhe – ohne Nimbus)

Inv.Nr.333 (Pendant zu Inv.Nr.331)

**Weibliche Heilige (Königin?) mit barocker Reliquienmonstranz (oder Fächer?)**

Oberösterreichischer Bildschnitzer, Mitte 18. Jhdt.

Kleinplastik, Holz (nur auf Schauseite geschnitzt), Gesamthöhe 29 cm

Inv.Nr.335 (Pendant zu Inv.Nr.336)

**Weibliche Heilige mit Zepferfragment und Weltkugel (?)**

Oberösterreichischer Bildschnitzer, Mitte 18. Jhdt.

Kleinplastik, Holz (nur auf Schauseite geschnitzt), Gesamthöhe: 28 cm

Inv.Nr.336

Die fragmentierten bzw. schwierig zu lesenden Attribute lassen eine Identifizierung der beiden weiblichen Figuren, die ob ihrer Kleidung bzw. ihres Habitus als Prinzessinnen oder Herrscherinnen anzusprechen sind, kaum zu. Wenn die Deutung als Reliquienmonstranz stimmen sollte, so könnte dies vielleicht auf die große Reliquienverehrerin, die Kaiserin Helena, hinweisen.

**Pilger (Hl. Jakobus oder Rochus?)**

Um 1800

Kleinplastik, Holz (Hände fragmentiert), Höhe 42 cm

Inv.Nr.334

Der Pilger ist im Pilgergewand mit umgehängtem breitkrepfigen Hut, Pilgermuschel, Trinkgefäß und geöffnetem Buch dargestellt. Die Verbindung mit dem Sockel scheint nicht mehr den ursprünglichen Zustand wiederzugeben.

## VI. Literaturverzeichnis

**Adcock 1958** - Frank Ezra Adcock, Caesar als Schriftsteller, Göttingen 1958

**Albrecht 1978** - Alois Albrecht, Heinrich und Kunigunde. Deutungsversuche für unsere Zeit. Bamberg 1978.

**Andresen 1863** – Andreas Andresen, Nicolas Poussin. Verzeichnis der nach seinen Gemälden gefertigten und späteren Kupferstiche, Leipzig 1864.

**Angeletti 1980** – Charlotte Angeletti, Geformtes Wahs. Kerzen, Votove, Wachsfiguren, München 1980.

**Ardelt 1985** – Rudolf Ardelt, Die Linzer Bischöfe, in: Kulturzeitschrift Oberösterreich, 35. Jg., Heft 2/1985

**Assmann 2003** - Dietmar Assmann, Weihnachtsskrippen in Oberösterreich, Wien-Linz-Weitra, München 2003.

**Aurenhammer 1965** – Hans Aurenhammer, Martino Altomonte. Mit einem Beitrag Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker von G. Aurenhammer), Wien-München 1966

**Bamberger 1995** – Richard und Maria Bamberger, Ernst Bruckmüller und Karl Gutkas, Österreich Lexikon in zwei Bänden, Wien 1995.

**Bätschmann 1992** – Oskar Bätschmann, „De lumine et colore. Der Maler Nicolas Poussin in seinen Bildern“, Der Künstler übt sich in seinem Werk (Akten des Kolloquiums der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, Berlin 1992, S. 463-483.

**Beck 1990** – Otto Beck (Hrsg.), Hortus Floridus: Geschichte und Kunstwerke der früheren Zisterzienserinnen-Reichsabtei (Baindt). Festschrift zur 750-Jahrfeier der Klostergründung 1240-1990, München 1990.

**Beddington 1993** – C. Beddington, Catalogue note for a group of pictures by Ruthart, Christie`s London, 20. Mai 1993

**Bender 1981** - Elisabeth Bender, Matthäus Gundelach. Leben und Werk, Diss. Frankfurt/M. 1981

**Bezenberger 1982** - Günther E. Th. Bezenberger, Leben u. Legende der Kaiserin Kunigunde, Kassel 1982.

**Barth/Bedürftig 2000** – Reinhard Barth und Friedemann Bedürftig, Taschenlexikon Päpste, München 2000.

**Baum I II (1980)** – Elfriede Baum, Kat. Des Österreichischen Barockmuseums. Unteres Belvedere. Wien München 1980.

**Bautz (1990-2002)** – Friedrich Wilhelm Bautz (Hrsg.), Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 1-21, Herzberg - Hamm 1990-2003.

**Beck 1961** - Georg Beck, St. Heinrich und St. Kunigunde. Das Leben des hl. Kaiserpaares, Berlin 1961

**Beggio 1987** - Valentina Beggio, Caesar. Eine Biographie. Klagenfurt 1987.

**Beyer 1993** – Rolf Beyer, König Salomo. Vom Brudermörder zum Friedensfürsten, Bergisch Gladbach 1993.

**Blechinger 1980** - Edmund Blechinger (Verfasser), Kat. Residenzgalerie mit Sammlung Czernin und Sammlung Schönborn-Buchheim, Salzburg 1980.

**Blunt 1967** – Anthony Blunt, Nicolas Poussin. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958, National Gallery of Art Washington D.C., 2 Bände, New York-London 1967

**Brandl 1976** - Manfred Brandl, Der Kanonist Joseph Valentin Eybel, Steyr 1976

**Brandl 1977** – Manfred Brandl, Des ersten Linzer Bischofs erster Hirtenbrief (1785), in: Oberösterreichische Heimatblätter 31. Jg. Heft 3/4, 1977, S. 177-182.

**Braunfels** – Walter Braunfels (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976f.

**Braunfels 1980** – Wolfgang Braunfels, Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, II: Die geistlichen Fürstentümer, München 1980.

**Bredero 1996** – Adriaan Bredero, Bernhard von Clairvaux zwischen Kult und Historie. Über seine Vita und ihre historische Auswertung, Stuttgart 1996

**Bushart 1974** – Bruno Bushart, Maulbertsch als Maler 1724-1755, in: Kat. Wien 1974, S. 18-23

**Cechner 1929** – Antonin Cechner, Der politische Bezirk Kaplitz (Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale in Böhmen Bd. XLII), Prag 1929.

**Celedin/Bouvier/Liebmann 1991** - Gertrude Celedin, Friedrich Bouvier und Maximilian Liebmann, Kirche, Künstler und Konflikte. Graz-Wien-Köln 1991

**Chaume 1928** – M. Chaume, St. Bernard et son temps (Kongreß Dijon), Dijon 1928

**Clauss 1996** – Manfred Clauss, Konstantin der Große und seine Zeit, München 1996

**Coreth 1944** – Anna Coreth, Job Hartmann von Enenkel. Ein Gelehrter der Spätrenaissance in Österreich, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 55), Graz – Köln 1944, S. 248-302.

**Daucher 1995** – Kurt Daucher, Miß Marple löst das Rätsel um Aschacher Fastentuch. Der Maler des eindrucksvollen Gemäldes ist Johann Georg Morzer. Steyrer Rundschau 1995, Nr. 37.

**Depauw/Luijten** – Carl Depauw und Ger Luijten, Kat. Anthony van Dyck as a printmaker (Ausstellung des Rijksmuseums Amsterdam), New York 1999.

**Dinzelbacher 1998** – Peter Dinzelbacher, Leben und Werk des berühmten Zisterziensers, Darmstadt 1998.

**Doblinger 1906** - Max Doblinger, Die Herren von Walsee. Ein Beitrag zur österreichischen Adelsgeschichte, Wien 1906

**Durdik-Hejdová-Kybalová-Mudra-Stará-Uresová 1979** – Jan Durdik, Dagmar Hejdová, Ludmila Kybalová, Miroslav Mudra, Dagmar Stará und Libuse Uresová, Das große Bilderlexikon der Antiquitäten (Einleitung von Dr. Hans-Jürgen Heuser), Gütersloh 1979

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

**Ebner/Zinnhobler 1982** - J. Ebner – R. Zinnhobler (Hg.), Felix von Froschauers Nachrichten über Leben und Tod des ersten Linzer Bischofs Ernest Johann N. Reichsgraf von Herberstein (• 1788), in: Neues Archiv für die Geschichte der Diözese Linz (=NAGDL) 1 (1981/82), S. 42-47

**Egger 1965** – Hanna Egger, Ikonographie Kaiser Friedrichs III. (Phil. Diss.), Wien 1965.

**Elm 1994** – Kaspar Elm (Hrg.), Bernhard von Clairvaux, Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden 1994

**Ember/ Chiarini 1995** – Ildikó Ember und Marco Chiarini (Hrsg.), Kat. Rembrandt, Rubens, Van Dyck...Italiensehnsucht nordischer Barockmaler. Meisterwerke aus dem Museum der Bildenden Künste Budapest (Ausstellung in Bad Homburg und Wuppertal), Mailand 1995

**Engel 1989** – Evamaria Engel (Hrsg.) Deutsche Könige und Kaiser des Mittelalters, Wien – Köln – Weimar 1989

**Etzlstorfer 1985** – Hannes Etzlstorfer, Die Altarblätter des Mühlviertels. Ein Beitrag zum oberösterreichischen Barock (ungedr. Diss. Der Universität Wien), Wien 1985

**Etzlstorfer 1993** – Hannes Etzlstorfer, Lebenwelten – Alltagsbilder (Ausstellung im Schloßmuseum des OÖ. Landesmuseums), Linz 1993.

**Etzlstorfer/Steyr 1993** – Hannes Etzlstorfer, Was von Stifters „Zopfstil“ erhalten blieb. Die barockisierte Stadtpfarrkirche Steyr im Widerschein Garstener Klosterkunst, in: Koch/Prokisch 1993, S.145 - 206

**Etzlstorfer 1997** – Hannes Etzlstorfer, Die Kunstsammlungen des Stiftes Wilhering. Beschreibender Katalog (Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich Folge 6), Linz 1997.

**Etzlstorfer 2000** – Hannes Etzlstorfer, Und ist Mensch geworden. Weihnachtsmotive aus fünf Jahrhunderten. (Katalog zur Sonderausstellung im Burgenländischen Landesmuseum - Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland – Bd. 104), Eisenstadt 2000.

**Etzlstorfer/Linz 2000** - Hannes Etzlstorfer, „*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.

**Etzlstorfer /Linz 2002** – Hannes Etzlstorfer, Wege zum Heil, in: Bernhard Prokisch und Lothar Schultes (Hrsg.), Gotikschätze Oberösterreich, Weitra 2002

**Etzlstorfer 2002** - Hannes Etzlstorfer, Kat. Armut (Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 2002

**Etzlstorfer/Salzburg 2002** – Hannes Etzlstorfer (Hrsg.), Martin und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen (Ausstellung des Salzburger Barockmuseums, Salzburg 2002

**Etzlstorfer/Katzinger 2003** – Hannes Etzlstorfer und Willibald Katzinger, Mystifikationen der Geschichte. Von Irrtümern, frommen Lügen, Manipulationen und Fälschungen (Ausstellung des Stadtmuseums Linz), Linz 2003

**Evans 1973** – Robert John Weston Evans, Rudolf II. and his world. A study in intellectual history 1576 – 1612, Oxford 1973

**Evans 1980** – Robert John Weston Evans, Rudolf II. Ohnmacht und Einsamkeit, Graz 1980

**Evers 1942** – Hans Gerhard Evers, Peter Paul Rubens, München 1942.

**Ewald 1965** – Gerhard Ewald, Johann Carl Loth, Amsterdam 1965

**Fandrey 1986** - 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.

**Faré 1976** – Fabrice Faré, Trois grandes peintres de fleurs Parisiens aux dixseptième siècle, in: Pantheon 34, 1976, S. 288-298.

**Ferino-Pagden/ Prohaska/ Schütz 1991** - Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska und Karl Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991.

**Feuchtmüller 1970** - Rupert Feuchtmüller, Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik, Wien 1970.

**Feuchtmüller 1989** - Rupert Feuchtmüller, Der Kremser Schmidt. 1718–1801 Innsbruck–Wien 1989),

**Feuchtmüller/Kovács** – Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovács (Hrsg.), Welt des Barock (Beitragsband zur OÖ Landesausstellung im Stift St. Florian); Wien-Freiburg-Basel 1986.

**Forstner/Becker 1991** – Dorothea Forstner und Renate Becker, Neues Lexikon christlicher Symbole, Innsbruck 1991.

**Franzl 1986** – Johann Peter Franzl, Rudolf I. Der erste Habsburger auf dem deutschen Thron, Graz 1986.

**Franzl 1988** - Johann Peter Franzl, Ferdinand II., Kaiser im Zwiespalt der Zeit, 2. Auflage Graz-Wien-Köln 1988

**Frey 1955** – Nivard (Otto) Frey, Ein oberösterreichischer Bibliothekskatalog des frühen 17. Jhtds., 58 S. (1955), Maschinschriftl. Arbeit im Stiftsarchiv.

**Frey 1956** - Nivard (Otto) Frey, Nachruf auf Abt Alois Wiesinger, in: Zisterzienser Missionskalender 1956, S. 18-22.

**Frey 1956** – Nivard (Otto) Frey, Berthold Niedermoser, in: Zisterzienser Missionskalender 1956, S. 22

**Frey 1959** - Nivard (Otto) Frey, Eine Sammlung österreichischer Freiheitsbriefe des Job Hartmann Enenkel in einem Schlierbacher Kodex. Hausarbeit am Institut für österreichische Geschichtsforschung, Wien 1959, 82 Seiten

**Frey 1974** - Nivard (Otto) Frey, Beiträge zur Geschichte der Schlierbacher Bibliothek. 37. Jahresbericht des Gymnasiums der Abtei Schlierbach 1973/74 (1974) S. 1-9.

**Frey 1975** – Nivard (Otto) Frey, Stift Schlierbach, Schlierbach 1975. 15 Seiten

**Frey 1979** - P. Nivard FREY, Schlierbach in alten Ansichten. In: Oberösterreich, 29. Jg. (1979), Heft 2, S. 18f. –

**Frey 1982** – Nivard (Otto) Frey, Alois Wiesinger. Abt, Missionar, Wissenschaftler, in: Oberösterreich. Lebensbilder zur Geschichte Oberösterreichs, Bd. 2 (Linz 1982) S. 179-191.

**Galavics 1986** – Geza Galavics, Kössünk kardot az pogány ellen: Török háborúk és képzőművészet, Budapest 1986

**Garas 1960** – Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch (1724-1796), Graz 1960.

**Garzarolli von Thurnlackh 1919** – Karl Garzarolli von Thurnlackh, Die Stiftskirche von Schlierbach in Oberösterreich. Abhandlung mit historischer Einleitung und Archivmaterial im Anhang. Ungedruckte Dissertation der Universität Graz, Graz 1919

**Gatz 1983** – Erwin Gatz (Hrsg.), Die Bischöfe der deutschsprachigen Länder 1785/1803 bis 1945. Ein biographisches Lexikon, Berlin 1983.

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

**Gerritzen 1990** – Christian Gerritzen (Hrsg.), Lexikon der Bibel. Orts- und Personennamen, Daten, biblische Bücher und Autoren, Eltville 1990.

**Glaser 1980** - Hubert Glaser (Hg.), Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (Mitteilungen des Hauses der Bayerischen Geschichte I) München 1980.

**Glück 1938** – Gustav Glück, Une composition de Rubens peu connue, in: Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1938, S. 151ff.

**Green 1974** - Peter Green, Alexander der Große (Alexander the Great. Deutsch). Mensch oder Mythos? Würzburg 1974.

**Gregor/ Dialoge 1995** - Gregor der Große: Der hl. Benedikt. Buch II der Dialoge, lateinisch / deutsch, hg. im Auftrag der Salzburger Äbtekonzferenz, St. Ottilien 1995.

**Greschat 1985** – Martin Greschat (Hrsg.), Gestalten der Kirchengeschichte 12, Das Papsttum II, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1985.

**Grimm 2001** – Claus Grimm, Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister. Die italienischen, spanischen und französischen Meister. Stuttgart 2001

**Gröbl 1987** - Gröbl Lothar, Kirche und soziale Frage. Der Beitrag Wiesingers zur katholischen Soziallehre. In. Cistercienser-Chronik 94. Jg. (1987) S. 164-176

**Grüll 1963** – Georg Grüll, Der Ebelsberger Maler Klemens Beuttler und seine Beziehungen zur Herrschaft Windhaag, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1963. Wien-München 1963

**Gugenbauer 1930** - G. Gugenbauer, Johann Georg Schwanthaler, in: "Heimatgaue". - Zeitschrift für oberösterreichische Geschichte, Landes- und Volkskunde. - 11. Jahrgang 1930 (Adalbert Depiny, Hrsg.).

**Guignard 1878** – Philippe Guignard (Hrsg.), Les Monuments primitifs de la règle cistercienne (=Analecta Divionensia. X), Dijon 1878.

**Guth 1986** - Klaus Guth, Die Heiligen Heinrich und Kunigunde. Leben, Legende, Kult und Kunst, Bamberg 1986

**Gutkas 1989** - Karl Gutkas, Kaiser Joseph II. Eine Biographie. Wien 1989

**Haberditzl 1977** - Franz Martin Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch, Wien 1977,.

**Haider 2000** – Siegfried Haider, Zeit und Geschichte, in: Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.), Zeit. Mythos Phantom Realität (Katalog zur OÖ Landesausstellung im ehem. Minoritenkloster Wels), Wien-New York 2000.

**Hamer 1985** - Pierre Hamer, Kunigunde von Luxemburg. Die Rettung des Reiches. Luxemburg 1985.

**Harnoncourt 1991** - Philipp Harnoncourt, Sinn und geschichtliche Entwicklung der Herz-Jesu-Verehrung, in Celedin/Bouvier/Liebmann 1991.

**Hatschek 1991** - Veronika Hatschek, Leben und Werk des Stillebenspezialisten Franz Werner Tamm. Diplomarbeit der Universität Wien, Wien 1991.

**Heiden o. J.** – Rüdiger an der Heiden, Peter Paul Rubens 1577-1640. Die Amazonenschlacht, Alte Pinakothek München, Informationsblatt o. J., S. 1ff.

**Heilingsetzer 1989** – Georg Heilingsetzer, Zwischen Humanismus und Aufklärung. Das Kloster Lambach vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: Kat. Lambach 1989, S. 93-128.

**Heinz/Schütz 1982** – Günther Heinz, und Karl Schütz (Bearbeiter, Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800, Wien 1982.

**Heinzl 1964** – Brigitte Heinzl, Bartolomeo Altomonte, Wien-München 1964

**Herrmann-Fichenau 1983** - Elisabeth Herrmann-Fichtenau, Der Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts, Wien 1983.

**Hilger 1969** – Wolfgang Hilger, Ikonographie Kaiser Ferdinands I. 1503-1564 (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte Österreichs 3), Wien 1969.

**Höfer 1994** – Manfred Höfer, Die Kaiser und Könige der Deutschen, Esslingen 1994



**Hofmann-Weinberger 2001** – Helga Hofmann-Weinberger, Die Witwen oder: Frauen im (österreichischen) Buchdruck - Beitrag für das Projekt *KolloquiA - Forschungs- und Lehrmaterialien zur frauenrelevanten und feministischen Dokumentations- und Informationsarbeit in Österreich*, in: Klösch-Melliwa, Helga et al.: *kolloquiA. Frauenbezogene/feministische Dokumentation und Informationsarbeit in Österreich. Lehr- und Forschungsmaterialien*. Hrsg. von frida. Wien 2001 (=Materialien zur Förderung von Frauen in der Wissenschaft 11); S. 207 - 226

**Höller 1980/81** - Friedrich Höller, Die Abtei Schlierbach zur Zeit des Abtes Konstantin Frischauf (1772-1803), in: 44. Jahresbericht des Gymnasiums der Abtei Schlierbach 1980/81, S. 2-36

**Höller 1981/82** - Friedrich Höller, Die Abtei Schlierbach zur Zeit des Abtes Konstantin Frischauf (1772-1803), in: 45. Jahresbericht des Gymnasiums der Abtei Schlierbach 1981/82, S. 3-29.

**Hollstein 1949ff** – Friedrich W. Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca 1450-1700, Amsterdam 1949ff.

**Hollwöger 1957** - Franz Hollwöger, Schragl und Stadler von Gstirner in Aussee, in: Adler, Zeitschrift für Genealogie und Heraldik, 75. Jg., 1957, S. 167-169.

**Holter 1983** – 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 2 Bände: Beitrags- und Katalogband)

**Hopf 1891ff.** - Alexander Hopf, Anton Wolfradt, Fürstbischof von Wien und Abt des Benedictinerstiftes Kremsmünster, Geheimer Rat und Minister Kaiser Ferdinands II., 3 Bde. 1891-1894.

**Hruza 1995** - Karel Hruza, Die Herren von Wallsee. Geschichte eines schwäbisch-österreichischen Adelsgeschlechts 1171-1331 (Forschungen zur Geschichte Oberösterreichs 18), Linz 1995.

**Hujber 1976** – Wendelin Hujber, Der Prälatenstand im Jahre 1626, in: Kat. Linz/Scharnstein 1976, S. 129-142.

**Jedding 1998** – Hermann Jedding, Johann Heinrich Roos. Werke einer Pfälzer Tiermalerfamilie in den Galerien Europas, Mainz 1998

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

**Jenny 1950** – Wilhelm Jenny, Bildwerke der Gotik und des Barocks. Rückblick auf die Ausstellung „1000 Jahre christliche Kunst“ im OÖ Landesmuseum in Linz, in: Kulturzeitschrift Oberösterreich, 1Jg. (1950), 1. Heft

**Jobin 1891** – J. Jobin, St. Bernard et sa famille, Paris 1891

**Jungmair 1973** - Otto Jungmair: Adalbert Stifter als Denkmalpfleger, Linz 1973.

**Kat. Altenburg 1975** – Kat. "Groteskes Barock", Stift Altenburg, Ausstellung des Niederösterreichischen Landesmuseums, Wien 1975.

**Kat. Asbach-Passau-Reichersberg-Schärding 2004** – Kat. Grenzenlos. Geschichte der Menschen am Inn (Erste bayerisch- oberösterreichische Landesausstellung in Asbach, Passau, Reichersberg, Schärding), Regensburg 2004

**Kat. Bonn/Wien 2000** – Kat. Kaiser Karl V. 1500-1558. Macht und Ohnmacht Europas (Ausstellung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn und des Kunsthistorischen Museums), Bonn-Wien 2000

**Kat. Budapest 1993** – Kat. Barokk Művészet Közép-Európában. Utak és találkozások – Baroque art in central europe. Crossroads (Ausstellung des Történeti Múzeum Budapest), Budapest 1993.

**Kat. Dorotheum (21. März) 2002** – Katalog zur Kunstauktion „Alte Meister“ im Palais Dorotheum am 21. März 2002, Wien 2002

**Kat. Dorotheum (11. Juni) 2003** – Katalog zur 2031. Kunstauktion „Alte Meister“ im Palais Dorotheum am 11. Juni 2003, Wien 2003

**Kat. Garsten 1985** – Kat. Kirche in Oberösterreich. 200 Jahre Diözese Linz (OÖ Landesausstellung im ehemaligen Stift Garsten), Linz 1985

**Kat. Göttingen 1977** – Konrad Renger (Red.), Kat. Rubens in der Grafik, Göttingen 1977.

**Kat. Göttweig 1983** – Katalog 900 Jahre Stift Göttweig. Ein Donaustift als Repräsentant Benediktinischer Kultur (Schriftleitung P. Dr. Gregor Martin Lechner), Baden 1983.

**Kat. Grafenegg 1982** – Kat. Tekeningen en Prenten uit Antwerpens Gouden Eeuw (Antwerpens Goldene Zeit. Zeichnungen und Stiche aus Antwerpens Goldenem Zeitalter. Aus den Sammlungen des Plantijn-Moretus-Museums und des Städtischen Graphischen Kabinetts in Antwerpen. Ausstellung auf Schloß Grafenegg – Katalog in flämisch mit beigefügtem deutschem Textheft), Sint-Pieters-Jette 1982

**Kat. Innsbruck 1969** – Kat. Maximilian I. Innsbruck, Innsbruck 1969

**Kat. Innsbruck 1980** – Kat. Barock in Innsbruck (Ausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), Innsbruck 1980.

**Kat. Krems-Stein 1985** – Kat. 200 Jahre Diözese St. Pölten (Ausstellung in der Minoritenkirche Krems-Stein), St. Pölten 1985.

**Kat. Kremsmünster 1977** – Kat. 1200 Jahre Kremsmünster. Stiftsführer. Geschichte Kunstsammlungen Sternwarte. 5. Auflage, Linz 1977.

**Kat. Lambach 1989** – Kat. 9000 Jahre Klosterkirche Lambach (OO. Landesausstellung im Benediktinerstift Lambach – Historischer Teil), Linz 1989.

**Kat. Landshut 1999** – Kat. Maria allerorten. Die Muttergottes mit dem geneigten Haupt 1699-1999. Das Gnadenbild der Ursulinen zu Landshut (Ausstellung der Museen der Stadt Landshut – Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 5), Landshut 1999.

**Kat. Linz/Scharnstein 1976** - Kat. Der oberösterreichische Bauernkrieg 1626 (OÖ Landesausstellung im Linzer Schloß und im Schloß zu Scharnstein), Linz 1976

**Kat. Melk 1980** – Kat. Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. (NÖ. Landesausstellung im Stift Melk), Wien 1980.

**Kat. München 1983** – Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München 1983.

**Kat. München 2003** – Kat. Barocke Sammellust. Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal (Ausstellung im Haus der Kunst München), Wolfratshausen 2003.

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

**Kat. Reichersberg 1974** - Kat. Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848, Ausstellungskatalog, Reichersberg 1974.

**Kat. Riegersburg** - Kat. Holzschnitzereien und Intarsien aus fünf Jahrhunderten. Kostbarkeiten aus d. Möbelsammlung des Österr. Museums f. Angewandte Kunst, Wien. Ausstellung im Schloßmuseum Riegersburg bei Retz, Wien 1977.

**Kat. Salzburg 1976** – Katalog Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe 1400-1530 (Ausstellung des Salzburger Museums Carolino Augusteum), Salzburg 1976.

**Kat. Salzburg 1979** – Kat. 250 Jahre Johannes von Nepomuk (Ausstellung des Salzburger Dommuseums), Salzburg 1979.

**Kat. Schleißheim 1980** – Kat. Staatsgalerie Schleißheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Verzeichnis der Gemälde, München 1980.

**Kat. Schlosshof 1986** – Kat. Prinz Eugen und das barocke Österreich (NÖ Landesausstellung in Schlosshof und Niederweiden), Wien 1986

**Kat. Seitenstetten 2003** – Kat. Illusion & Illustration. Altomonte. Reise in eine 300 Jahre alte Bilderwelt (Ausstellung des Benediktinerstiftes Seitenstetten; Bearbeiter: Martin Mayrhofer), Seitenstetten 2003

- Kat. Seitenstetten 1988** – Kat. Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs. NÖ. Landesausstellung 1988), Wien 1988
- Kat. Wels 2000** – Kat. Zeit. Mythos Phantom Realität. (Katalog zur OÖ. Landesausstellung im ehem. Minoritenkloster Wels), Wien-New York 2000.
- Kat. Weyer 1998** – Kat. Land der Hämmer. Heimat Eisenwurzen (Katalog der Oberösterreichischen Landesausstellung in Weyer), Salzburg 1998.
- Kat. Wien 1971** – Kat. Johannes von Nepomuk (Ausstellung im Österreichischen Museum für angewandte Kunst), Passau 1971.
- Kat. Wien 1974** – Katalog Franz Anton Maulbertsch (Ausstellung in Wien, Niederösterreich und Burgenland), 2. Auflage, Wien-München 1974
- Kat. Wien 1983** – Kat. Die Türken vor Wien: Europa und die Entscheidung an der Donau (Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1983.
- Kat. Wien 1988** – Kat. Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., 2 Bände , Freren 1988
- Kat. Wien 2001** – 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, Mailand 2001
- Kat. Wien-Essen 2002** – Kat. Das flämische Stilleben. Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und der Kulturstiftung Ruhr Essen-Villa Hügel, Lingen 2002
- Kat. Wien 1980** – Kat. Maria Theresia und ihre Zeit (Ausstellung im Schloß Schönbrunn), Salzburg-Wien 1980.
- Kat. Wien 2004** – Klaus Albrecht Schröder und Heinz Widauer, Kat. Peter Paul Rubens (Ausstellung in der Albertina Wien), Ostfildern-Ruit 2004.
- Kat. Wiener Neustadt 1966** – Kat. Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt (Ausstellung in St. Peter an der Sperr/ Wiener Neustadt), Wien 1966
- Kellner 1968** – Altmann Kellner, Professbuch des Stiftes Kremsmünster, Kremsmünster 1968
- Keller 1987** – Hiltgart L. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, 6. Auflage, Stuttgart 1987.
- Keplinger 1979** – Ludwig Keplinger (Bearbeiter), Schlierbach und Rein. Aus der Hausgeschichte des Stiftes Schlierbach von Florian Zeller, in: XLII. Jahresbericht des Gymnasiums der Abtei Schlierbach 1978/79, Schlierbach 1979.

**Keplinger 1986** - Ludwig Keplinger, Abt Dr. Alois Wiesinger, in: 49. Jahresbericht des Gymnasiums der Abtei Schlierbach, 1985/86, Linz 1986, S. 5-9.

**Keplinger 1989** - Ludwig Keplinger, OStR. Prof. P. Nivard Frey (Nachruf), in: 52. Jahresbericht des Gymnasiums der Abtei Schlierbach, 1988/89 (Schlierbach 1989) S. 18.

**Keplinger 1998** – Ludwig Keplinger, Zisterzienserstift Schlierbach, Salzburg 1998.

**Keplinger 2004** -Ludwig Keplinger (Red.), Zisterzienser in Österreich, Salzburg 2004.

**Keplinger 2005** – Ludwig Keplinger, Professbuch des Stiftes Schlierbach (derzeit in einer Computerausgabe im Stift Schlierbach zugänglich)

**Kindler I-10** – Kindlers Malerei-Lexikon Bd. 1-10, Köln o. J.

**Kirschbaum 1968** – Engelbert Kirschbaum (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 1, Rom Freiburg-Basel-Wien 1968.

**Klauser 1957** - Renate Klauser, Der Heinrichs- und Kunigundenkult im mittelalterlichen Bistum Bamberg (Festgabe aus Anlass d. Jubiläums 950 Jahre Bistum Bamberg 1007-1957"), Bamberg 1957

**Klein 1933** - Dorothee Klein, St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukasmadonna, Diss. Berlin 1933.

**Klemm 1986** – Christian Klemm, Joachim von Sandrart, Kunstwerke und Lebenslauf, Berlin 1986.

**Koch/Prokisch 1993** – Rudolf Koch und Bernhard Prokisch (Hrsg.), Stadtpfarrkirche Steyr. Baugeschichte und Kunstgeschichte, Steyr 1993.

**Koller 1972** - Manfred Koller, Peter Strudel (1660-1714), phil. Diss., 2 Bände, Wien 1972.

**Koller** – Manfred Koller, Neugefundenen Gemälde von Franz Anton Maulbertsch, in Acta Historiae Artium Hung., Bd. 34, Budapest 1989, S. 215-219.

**Koschatzky 1979** - W. Koschatzky (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin. Salzburg-Wien 1979

**Kosegarten 1963** – Antje Kosegarten, Die Chorstatuen der Kirche Maria am Gestade in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 17 (1963), S. 74-96.

**Krieger 1994** – Karl-Friedrich Krieger, Die Habsburger im Mittelalter. Von Rudolf I. bis Friedrich III, Stuttgart, Berlin, Köln 1994

**Kronbichler 1988** – Johann Kronbichler, Barocke Künstler im Stift Seitenstetten, in: Kat. Kat. Seitenstetten 1988, S. 152-160.

**Kronthaler 1999** – Michaela Kronthaler, Die Entwicklung der Österreichischen Bischofskonferenz. Von der ersten gesamtbischoflichen Beratungen 1849 bis zum Ende des Zweiten Vatikanischen Konzils, in: Festschrift 150 Jahre Österreichische Bischofskonferenz 1849-1999, hrsg. Vom Sekretariat der Österreichischen Bischofskonferenz, Wien 1999.

**Kuhn 1979** – Rudolf Kuhn, Die dramatische Erzählung des Bethlemitischen Kindermordes gegenüber der epischen Erzählung der Amazonenschlacht, in: Erich Hubala (Hrsg.) "Peter Paul Rubens.. Kunstgeschichtliche Beiträge, Konstanz 1979, S. 73ff.

**Lambert 2000** – Gilles Lambert, Caravaggio. Köln-London-Madrid-New York-Paris-Tokio 2000.

**Langener 1996** – Lucia Langener, Isis lactans – Maria lactans. Untersuchungen zur koptischen Ikonographie, Altenberge 1996.

**Lechner 1986** – Gregor Martin Lechner, Kat. Das geistliche Porträt. Eine typengeschichtliche Bestandsaufnahme aus der Göttweiger Sammlung (Ausstellung des Graphischen Kabinetts von Stift Göttweig – 35. Jahresausstellung.) Furth-Göttweig 1986.

**Lechner 1987** – Gregor Martin Lechner, Künstlerporträts. Der Bestand der Göttweiger Sammlung (Ausstellung des Graphischen Kabinetts von Stift Göttweig – 36. Jahresausstellung.) Furth-Göttweig 1987.

**Lechner 1988** – Gregor Martin Lechner, Kat. Heiligenporträts. Eine Auswahl aus der Göttweiger Sammlung (Ausstellung des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig, Krems 1988.

**Lechner/ Grünwald 2000** – Gregor Martin Lechner und Michael Grünwald, Anno Salutis 2000. Heilende Kraft des Christentums.

**Lehr 2000** – Rudolf Lehr, Landeschronik Oberösterreich, Wien-München 2000

**Leidl 1993** – August Leidl, Das Bistum Passau zwischen Wiener Konkordat und Gegenwart, Passau 1993

**Lenssen 1948** – S. Lenssen, Hagiologium Cisterciense, Bd. 1, Tilburg 1948

**LexMa (1980-1999)** – Lexikon des Mittelalters (Hrsg. Norbert Angermann), München u.a. 1980-1999 (Registerband bei Metzler-Stuttgart)

**Liebmann 1999** – Maximilian Liebmann, Die Entstehung der Österreichischen Bischofskonferenz. Politische, gesellschaftliche und kulturelle Rahmenbedingungen, in: Festschrift 150 Jahre Österreichische Bischofskonferenz 1849-1999, hrsg. Vom Sekretariat der Österreichischen Bischofskonferenz, Wien 1999.

**Linhardt 1924** – Robert Linhardt, Die Mystik des Hl. Bernhard (Dissertation), München 1924.

**Lhotsky 1952** – Alfons Lhotsky, A.E.I.O.U. Die „Devisen“ Kaiser Friedrichs III, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 60, 1952.

**Lhotsky 1967** - Alfons Lhotsky, Geschichte Österreichs, 1281-1358, Wien-Graz-Köln 1967

**Loidl/Krexner 1983** – Franz Loidl und Martin Krexner, Wiens Bischöfe und Erzbischöfe, Wien 1983.

**Loidl/Schultes** – Norbert Loidl und Lothar Schultes (Bearbeiter), Gotikrouten Oberösterreich. Reiseführer, Weitra o. J. (2002)

**Lorenz 1999** – Hellmuth Lorenz (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4: Barock. München-London-New York 1999.

**Lorenzi 1986** – Ernst Lorenzi, Kaiser Leopold I. Seine Familie und seine Zeit. Wien 1986.

**Lutz 186** – Volker Lutz, Johann Georg Morzer – ein Steyrer Barockmaler. Amtsblatt der Stadt Steyr Jg. 29 (1986), Nr. 5, S. 14-15

**Mader/ Ritz 1988** - 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.

**Mahn 1945** – Jean Berthold Mahn, L'ordre cistercien et son gouvernement, des origines au milieu du XIII. Siècle, Paris 1945.

**Mai 1996** - Ekkehard Mai (Hrsg.), Kat. Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya Malerei – Zeichnung – Grafik (Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln, Kunsthaus Zürich und im Kunsthistorischen Museum Wien), Mailand 1996, S. 309

**Marilier 1962** – Jean Marilier, Chartes et Documents concernant l'abbaye de Citeaux 1098-1182, Rom 1961

**Martin 1982** – Franz Martin, Salzburgs Fürsten in der Barockzeit, 4. Auflage, Salzburg 1982.

**Matt 1963** – Leonhard von Matt, Hans Kühner, Die Päpste, Würzburg 1963.

**Mikoletzky** – Hans Leo Mikoletzky, Kaiser Heinrich II. und die Kirche, Wien 1949.

**Morper 1949** - Johann Joseph Morper, "St. Kunigundens Feuerprobe", ein Bamberger Meisterbild, in: Fränkische Blätter f. Geschichtsforschung u. Heimatpflege 1, 1949, S. 29-31.

**Mraz 1979** - Gottfried u. Gerda Mraz, Maria Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten, München 1979.

**Mraz 1992** - Gerda MRAZ, Kat. "Triumph des Todes?", Ausstellung in Eisenstadt, Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt 1991.

**Nahmer 1987** – Dieter von der Nahmer: Gregor der Große und der heilige Benedikt, in: *Regulae Benedicti Studia* 16 (1987), S. 81-103.

**Neuhardt 1981** – Johannes Neuhardt, Kat. Die Erzbischöfe im Porträt (VI. Sonderschau im Dommuseum Salzburg), Salzburg 1981.

**Neundorfer 1984** - Bruno Neundorfer, Der hl. Kaiser Heinrich, die hl. Kunigunde u. der hl. Bischof Otto- die Patrone des Erzbistums Bamberg, in: *Bistumspatrone in Deutschland. Festschrift für Jacob Torsy zum 9. Juni/28.Juli 1983*, hrsg. von August Leidl, München/Zürich 1984, 14-17

**Nicolussi 1959** – Johann Nicolussi, Paulus von Tarsus. Werkzeug der Auserwählung. Innsbruck 1959.

**Niedermayer 1938** - Franz Niedermayer, Johann Philipp von Lamberg, Fürstbischof von Passau, 1651-1712, Passau 1938.

**Oberchristl 2000** - Monika Oberchristl (Konzept) ,Kat. Von Ansicht zu Ansicht. Oberösterreich in historischen Ortsansichten (Ausstellung im Schlossmuseum Linz), Linz 2000.

**Oursel 1962** – Charles Oursel, Saint Etienne Harding, Dijon 1962

**ÖKT XLIII 1977** – Österreichische Kunsttopographie Bd. XLIII: Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, Wien 1977

**Paas 2001** - John Roger Paas (Hg.): Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit (= Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen; Bd. 21), Augsburg 2001

**Paffrath 1984** – Arno Paffrath, Bernhard von Clairvaux, Bd. 1: Leben und Wirken – dargestellt in den Bilderzyklen von Altenberg bis Zwettl (hrsgg. Vom Altenberger Domverein), Bergisch-Gladbach 1984

**Paffrath 1990** – Arno Paffrath, Bernhard von Clairvaux, B. 2: Die Darstellung des Heiligen in der bildenden Kunst, Bergisch-Gladbach 1990

**Pascoli II 1736** - Leone Pascoli, Vite de` Pittori, scultori ed architetti moderni, Bd. 2, Rom 1736, Bd. II:

**Peltzer 1925** – Rudolph Arthur Peltzer (Hrsg.), Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey Künste, von 1675, München 1925

**Pichler/ Etzlstorfer/ Mair 1987** – Isfried H. Pichler, Hannes Etlstorfer, Rudolf Mair, Schlägler Gemäldekatalog (Schlägler Schriften Bd. 9), Linz 1987



**Polleroß 1988** – Friedrich B. Polleroß, Die österreichischen Stifte und ihre Bauherren im 17. und 18. Jahrhundert, in: Kat. Seitenstetten 1988, S. 256 - 270

**Pömer 1983** – Karl Pömer, Kunst in Oberösterreich Bd. 1 (Salzkammergut, Alm- und Kremstal, Eisenwurzen), Linz 1983.

**Pranzl 1992** - Pranzl, Rudolf: Die „Wiederaufnahme der Missionstätigkeit“ im Zisterzienserorden. Die Anregung durch den Abt von Schlierbach, Alois Wiesinger und sein Beitrag in der Vorbereitung. Maschinschriftl. Diplomarbeit an der Univ. Innsbruck , Innsbruck 1992.

**Pranzl 1999** - Pranzl, Rudolf (Mag. Noricus): Anmerkungen zu einem Lexikonartikel von Prof. Sauser (Trier) über Abt Alois Wiesinger OCist (1885-1955), in: Cistercienser-Chronik, 106. Jahrgang (1999) Heft 3, S. 363-369.

**Prokisch/Schultes 2002** - Bernhard Prokisch und Lothar Schultes (Hrsg.), Gotikschätze Oberösterreich (Ausstellungskatalog der Ausstellung des OÖ. Landesmuseums), Weitra 2002

**Pröll 1877** – Laurenz Pröll, Geschichte des Prämonstratenserstiftes Schlägl im oberen Mühlviertel. Linz 1877.

**Puzicha 1992** - Michaela Puzicha: Benedikt von Nursia - ein Mensch „per ducatum evangelii“. Die Gestalt Benedikts bei Gregor dem Großen im zweiten Buch der Dialoge, in: Regulae Benedicti Studia 17 (1992), S. 67-84.

**Ramharter 1998** — Johannes Ramharter, Die Skulpturen des Stiftes Schlägl, Schlägl 1998.

**Ranke 1986** – Leopold von Ranke, Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten, Bd. II, Frankfurt/Main 1986.

**Rauscher 1970** – Othmar Rauscher, Die innerkirchliche Arbeit der Abtei Schlierbach 1620-1784, in: Edmund Spreitz (Hrsg.), XXXIII. Jahresbericht des Gymnasiums der Abtei Schlierbach 1969/70, Linz 1970, S. 1-30.

**Réau 1958** – L. Réau, Iconographie des Saints, Paris 1958

**Rehberger 1985** – Karl Rehberger, Klöster und Orden in Oberösterreich. Von kaiser Joseph II. bis zur Gegenwart, in: Kat. Garsten 1985, S. 265 – 275.

**Reifenscheid 1982** – Richard Reifenscheid, Die Habsburger. Von Rudolf I. bis Karl I., Wien, Köln, Graz 1982

**Reinhardt 1970** - Rudolf Reinhardt, Kaiser Heinrich II. der Heilige (6.Mai 973-13. Juli 1024) und seine Gemahlin Kaiserin Kunigunde (gest. 3. März 1033), in: Bavaria Sancta. Zeugnisse christlichen Glaubens in Bayern. Bd. I (hrsg. v. Georg Schwaiger), Regensburg 1970, S. 233-248.

**Resch 1986** - Andreas Resch: Okkulte Phänomene: Parapsychologische Studien des Abtes Alois Wiesinger, in: 49. Jahresbericht des Gymnasiums der Abtei Schlierbach, 1985/86, Linz 1986) S. 10-14.

**Rooses I 1977** - Max Rooses, L'oeuvre de Peter Paul Rubens, Bd. 1 (Premier Volume), Soest (Holland), 1977.

**Rossacher 1983** – Kurt Rossacher (Bearbeiter), Kat. Visionen des Barock. Entwürfe des 17. und 18. Jahrhunderts. Salzburger Barockmuseum – Sammlung Rossacher, Salzburg 1983

**Roth 1987** - Elisabeth Roth, Sankt Kunigunde. Legende und Bildaussage, in: 123. Bericht des Historischen Vereins Bamberg, Bamberg 1987, S. 5-68.

**Rózsa 1987/1988** – Gyorgy Rózsa, „Thesenblätter mit ungarischen Beziehungen“, Acta Historiae Artium, 33, 1987/1988, S. 257 – 189.

**Rumpler 2002** – Franz Rumpler, Oberösterreich am Ausgang des Mittelalters 1250-1500, S. 13-23, in: Prokisch/Schultes 2002

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

**Schiffmann 1907** – K. Schiffmann, Die Maler Prechler in Garsten, in: Christliche Kunstblätter Bd. 48, Linz 1907, S. 41-42.

**Schlierbach 2000** – Schlierbach, Heimat in Geschichte und Gegenwart (Heimatbuch, hrsgg. von der Gemeinde Schlierbach), Ried/Innkreis 2000.

**Schmidt 1982** - Leopold Schmidt, Hinterglas. Zeugnisse einer alten Hauskunst. München 1982.

**Schreiblmayr 1851** – P. Petrus Schreiblmayr, Geschichte des Zisterzienserstiftes Schlierbach, Manuskript im Stiftsarchiv Schlierbach, Schlierbach 1851.

**Schuller 1976** – Anton Leopold Schuller, in: G. M. Vischer, Topographia archiducatus Austriae inferioris modernae, Neuausgabe, 1976.

**Schultes 1998** – Lothar Schultes, Zur Kunst der oberösterreichischen Eisenwurzten Eisenwurzten. Vom 8. bis zum 18. Jahrhundert, in: Kat. Weyer 1998, S. 283-298.

**Schultes 2000** - Lothar Schultes, Ein Land in Bildern. Neue Einsichten über alte Ansichten aus Oberösterreich, in: Oberchristl 2000, S. 9 – 29.

**Schultes 2002** – Lothar Schultes, Gotische Plastik in Oberösterreich, in: Prokisch/Schultes 2002, S. 109 – 121.

**Schultes/Flügelaltäre I 2002** – Lothar Schultes, Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs, Bd. 1. Von den Anfängen bis Michael Pacher, Weitra 2002.

**Schwaiger 1994** – G. Schwaiger (Hrsg.), Mönchtum, Orden, Klöster. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ein Lexikon, 2. Auflage, München 1994  
**Schwarzenfeld 1961** – Gertrude von Schwarzenfeld, Rudolf II. Der saturnische Kaiser, München 1961.

**Schwarzenberg 1964** – Karl Fürst zu Schwarzenberg, Geschichte des reichsständischen Hauses Schwarzenberg, (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte), Teil 2, Neustadt/Aisch 1964.

**Seipel 2003** – Wilfried Seipel (Hrsg.), Kaiser Ferdinand I. 1503-1564 Das Werden der Habsburgermonarchie (Ausstellung des Kunsthistorischen Museums), Wien 2003

**Seppelt/Schwaiger 1964** – Franz Xaver Seppelt und Georg Schwaiger, Geschichte der Päpste, München 1964.

**Spernbauer 1980** – Martin Spernbauer, Das Schicksal des Klosters Schlierbach während der NS-Zeit, in: XLIII. Jahresbericht des Gymnasiums der Abtei Schlierbach 1979/80, Linz 1980, S. 2- 24.

**Stachelberger 1983** - Alfred Stachelberger, Abt Dr. Alois Wiesinger OCist. Wegbereiter einer Kultur-, Gesellschafts- und Sozialreform. Wien 1983. 21 S., 2 Bl. (Wiener Katholische Akademie, Arbeitskreis für kirchliche Zeit- und Wiener Diözesangeschichte. Miscellanea N. R. 171).

**Stalla 1999** – Robert Stalla (Hrsg.), Kat. Es muß nicht immer Rembrandt sein... Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität München (Ausstellung im Haus der Kunst München, Galerie im Rathaus Landshut sowie in der Städtischen Galerie Rosenheim), München – Berlin 1999.

**Stapleton/Servan-Schreiber 1978** – Michael Stapleton und Elizabeth Servan Schreiber, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (Übersetzung und Bearbeitung Renate Schubert), Hamburg 1978

**Stalla 1999** – Robert Stalla (Hrsg.), Kat. Es muß nicht immer Rembrandt sein... Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität München (Ausstellung im Haus der Kunst München, Galerie im Rathaus Landshut sowie in der Städtischen Galerie Rosenheim), München – Berlin 1999.

**Stajnochr 1995** – Vitezslav Stajnochr, Die wundertätige Maria. Mariendarstellungen aus europäischen Wallfahrtsorten. Aus der Sammlung der Ethnographischen Abteilung des Nationalmuseums Prag, Sandl 1995

**Steinen 1924** – Wolfram von den Steinen, Kaiser Heinrich II. der Heilige, Bamberg 1924.

**Stenzel 1982** – Gerhard Stenzel, Niederösterreich. Geschichte und Kultur in Bildern und Dokumenten, Salzburg 1982.

**Stettfelder 1511** - P. Nonnosus Stettfelder, "*Das leben und legend der heyligen junckfrawen und Keyserin sandt Künigunden*", Bamberg (bei Hans Pfyell) 1511

**Ströhl 1911** – Hugo Gerard Ströhl, Die Wappen der Ordensstifte in Oberösterreich und Salzburg, in: Kunst und Kunsthandwerk, 14. Jg., Heft 5, S. 299-301.

**Sturm 1996/97** - Johann Sturm, Kommentierte Regesten zur Kunst- und Kulturgeschichte der Pfarrkirche Steinerkirchen an der Traun, 1400-1800, in: 31. Jahrbuch des Musealvereines Wels (1996/97), S. 114.

**Sturm 1999** – Johann Sturm, Hexer – Ketzer – Teufelsbrüder, in: Karl Windischbauer, Vorchdorf 2000 – ein Lese- Schau- und Hörbuch (Initiator und Schriftleiter: Johann Sturm), Linz 1999, S. 331-353.

**Sturmberger 1957** - Hans Sturmberger, Ferdinand II. und das Problem des Absolutismus, Wien 1957

**Sutter 1974** – Berthold Sutter, Kaiser Ferdinand I. , in: Kat. Renaissance in Österreich (Ausstellung auf der Schallaburg), Horn 1974

**Teyssèdre 1963** – Bernard Teyssèdre, Une collection française de Rubens au XVIIe siècle. Cabinet du Duc de Richelieu décrit par Roger de Piles (1676/1681), in : Gazette des beaux-Arts 62, 1963, S. 241-255.

**Thieme-Becker (I-XXXVII)** - Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. I - XXXVII, Leipzig 1907ff.

**Thuillier 1994** – Jacques Thuillier, Nicolas Poussin, Paris 1994

**Ulm 1976** - Benno Ulm, Die Kunst Oberösterreichs im konfessionellen Zeitalter, in: Kat. Linz/Scharnstein 1976, S. 51-90.

**Ulm 1985** – Benno Ulm, Mittelalterliche sakrale Kunst in Oberösterreich, in: Kat. Garsten 1985, S. 131 - 153

**Unterhofer/Wagner 1980** – P. Anton Unterhofer und P. Benedikt Wagner, Sonntagberg, 4. Auflage, München-Zürich 1980

**Überlacker 1988** – Franz Überlacker, Der Sonntagberg, in: Kat. Seitenstetten 1988, S. 367 – 390.

**Vacha 1992** – Brigitte Vacha (Hrsg.), Die Habsburger. Eine europäische Familiengeschichte, Graz – Wien – Köln 1992.

**Vandendriessche** – Gaston Vandendriessche, Johann Christoph Haitzmann (1651-1700). Barocke Teuelsaustreibung in Mariazell, in: Feuchtmüller/Kovács, S. 141-145.

**Vocelka 1985** – Karl Vocelka, Rudolf II. Wien-Köln-Graz 1985.

**Walther/ Scharinger 1984** - Susanne Walther und Franz Scharinger, Katalog Uhrenmuseum Wien 1 (Katalog des Historischen Museums der Stadt Wien), 3. Auflage Wien 1984.

**Warnke 1977** – Martin Warnke, Peter Paul Rubens, Köln 1977.

**Weinberger 1983** – Gabriel Weinberger, Wilhering. Stift und Kirche, Wilhering o. J. (1983)

**White 1988** – Christopher White, Peter Paul Rubens. Leben und Kunst, Stuttgart-Zürich 1988

**Wiesflecker** – Hermann Wiesflecker, Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, München 1971-86, 5 Bände

**Wiesinger 1928** - Alois Wiesinger, Unsere Missionsanfänge. In: Cistercienser-Chronik 40 (1928), S. 141-142 und S. 301-302.

**Wiesinger I/1930** – Alois Wiesinger, Der Missionsgedanke bei den Zisterziensern. In: Zisterzienser Missionskalender 1930, S. 29-36.

**Wiesinger II/1930** - Alois Wiesinger, Reformbestrebungen in den österreichischen Cistercienserklöstern. In: Cistercienser-Chronik 42 (1930), S. 227-230

**Wiesinger 1931** – Alois Wiesinger, Die Missionsbestrebungen im Zisterzienserorden. In: Zisterzienser Missionskalender 1931, S. 78-87.

**Wiesinger I/1947** – Alois Wiesinger, Die Gründung Schlierbachs in Brasilien. In: Zisterzienser Missionskalender 1947, S. 37-46.

**Wiesinger II/1947** – Alois Wiesinger, Der Operismus. Eine Darlegung der Grundsätze des Christentums zur Lösung der sozialen Frage, Linz 1947.

**Wiesinger III/1947** – Alois Wiesinger, Die Gründung Schlierbachs in Brasilien. Zisterzienser-Missionskalender 1947. S. 37-46

**Wiesinger I/1948** - Alois Wiesinger, 1848-1948. Arbeiter der Faust und der Stirne vereinigt euch. Ein Aufruf von Abt Alois Wiesinger, Linz 1948.

**Wiesinger II/1948** - Alois Wiesinger, Eine Visitationsreise im Missionsland. In: Zisterzienser Missionskalender 1948, S. 30-50.

**Wiesinger III/1948** - Alois Wiesinger, Gefährvolle Heimkehr. In: Zisterzienser Missionskalender 1948, 51-53.

**Wiesinger I/ 1949** - Alois Wiesinger, Desobriga. Priesterwirken in Brasilien. In: Zisterzienser Missionskalender 1949, S. 67-75.

**Wiesinger II/1949** – Alois Wiesinger, Jequitibá, in: Zisterzienser Missionskalender 1949, S. 75-78

**Wiesinger I/1950** - Alois Wiesinger, Die Söhne des heiligen Bernhard im Land der Pagoden. In: Zisterzienser Missionskalender 1950, 26-33.

**Wiesinger II/1950** – Alois Wiesinger, 25 Jahre Gymnasium, in: 13. Jahresbericht des Realgymnasiums der Abtei Schlierbach 1950, S. 3-9.

**Wiesinger 1951** – Alois Wiesinger, 25 Jahre Missionsförderung im Zisterzienserorden. In: Zisterzienser Missionskalender 1951, S. 32-33.

**Wiesinger I/1952** – Alois Wiesinger, Abtei Jequitibá. In: Zisterzienser Missionskalender 1952, S. 78-80.

**Wiesinger II/1952** – Alois Wiesinger, Das Generalkapitel der Zisterzienser 1950. In: Zisterzienser Missionskalender 1952, S. 30-32.

**Williams 1972** – Jay Williams, Tizian und seine Zeit 1488-1576 (Time-Life International), Verona 1972

**Wimmer/Melzer 1988** – Otto Wimmer und Hartmann Melzer, Lexikon der Namen und Heiligen (bearbeitet und ergänzt von Josef Gelmi), 6. Auflage, Innsbruck-Wien 1988.

**Winkler 1993/1923** – P. A. E. Winkler, Die Zisterzienser am Neusiedler See und die Geschichte dieses Sees, Heiligenkreuz 1923 / Neuauflage: Eisenstadt 1993.

**Woermann-Woltmann 1888** – Karl Woermann und Alfred Woltmann, Geschichte der Malerei, Leipzig 1888.

**Wolfsgruber 1906-1917** – Cölestin Wolfsgruber, Friedrich Kardinal zu Schwarzenberg, 3 Bände, Wien-Leipzig 1906/1917

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

**Wurzbach I f. (1856 f.)-** Dr. Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Bände I - LX, Wien 1856 - 1891,

**Zaunschirm 1976** – Thomas Zaunschirm, Die Plastik des 14. Jahrhunderts, in: Kat. Salzburg 1976, S. 318-321.

**Zeller 1920** – Franz Zeller, Geschichte des Stiftes Schlierbach (ungedrucktes Manuskript in einer von P. Ludwig Keplinger redigierten Computerabschrift 2002 wieder zugänglich gemacht), Schlierbach 1920

**Zeller 1935** - Florian Zeller, Was die Staatsrat-Akten des Staatsarchivs in Wien über das Stift Schlierbach berichten. In: Cistercienser Chronik, 46 (1935)

**Zerlik 1981** – Alfred Zerlik, Sudetendeutsche in Oberösterreich, Linz 1981.

**Zinnhobler 1985** – Rudolf Zinnhobler (Hrsg.), Die Bischöfe von Linz, Linz 1985.