



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Hauptaltar von Giovanni Giuliani in Gaaden
Seine ikonographische wie ikonologische Einbindung
in die „via sacra“ nach Mariazell

Verfasserin

Ingrid Rathner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im April 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ.- Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINFÜHRUNG	3
2. EINLEITUNG:	
<u>Forschungslage und Ziel der Arbeit</u>	6
3. DIE VERKLÄRUNG CHRISTI AM BERG TABOR	9
3.1. <u>Thema</u>	10
4. BESCHREIBUNG	12
4.1. <u>Architektonischer Unterbau</u>	12
4.2. <u>Plastischer Aufbau</u>	12
4.3. <u>Altar und Raum</u>	15
4.4. <u>Ikonographie</u>	15
5. HISTORISCHE HINTERGRÜNDE	17
5.1. <u>Die „Türkengefahr“</u>	17
5.2. <u>Wallfahrts- und Pilgerwesen</u>	19
5.3. <u>Heiligenkreuz und Robert Leeb (1688 – 1755)</u>	23
5.4. <u>Folgerungen</u>	26
6. TYPUS	29
6.1. <u>Einzelmotive der Gaadner Hochaltaranlage</u>	34
6.1.1. <u>Die direkt vor einer Lichtquelle inszenierte Skulptur</u>	34
6.1.2. <u>Die Skulptur Christi</u>	39
6.1.3. <u>Die „Liegefigur“</u>	39
6.2. <u>Lebensgroße, freiplastische Skulpturengruppen</u>	42
6.2.1. <u>„Sacri Monti“</u>	42
6.2.2. <u>Beweinungsgruppen</u>	44
6.2.3. <u>Ölberggruppen</u>	45
7. ÖLBERGGRUPPE	47
7.1. <u>Forschungslage</u>	47
7.2. <u>Thema</u>	48
7.3. <u>Beschreibung</u>	49
7.4. <u>Ikonographie</u>	50

8. „JESUS AM BERG“	52
8.1. <u>Vergleich: „Transfiguration“ mit „Ölberggruppe“</u>	52
8.2. <u>Die Kreuzigung nach Johannes</u>	56
8.3. <u>Der Mariazeller Hochaltar von J. B. Fischer von Erlach</u>	57
9. (Zusammenfassende) SCHLUSSINTERPRETATION	60
LITERATURVERZEICHNIS	65
ANHANG	72
ABBILDUNGSNACHWEIS	81
ABBILDUNGEN	82

1. EINFÜHRUNG

Der Inhalt dieser monographisch angelegten Arbeit ist schwerpunktmäßig dem Hauptaltar der Pfarrkirche in Gaaden gewidmet (Abb. 1,2). Dieser kleine, niederösterreichische Ort liegt von Wien kommend auf dem Weg nach dem Zisterzienserstift Heiligenkreuz. Er gehört seit dem 16. Jahrhundert zu den Besitzungen des Klosters und wird von den Ordensmitgliedern seelsorgerisch betreut.¹ Die Hochaltaranlage wurde von Giovanni Giuliani² geschaffen, einem aus Venedig stammenden Bildhauer, der ab etwa 1690³ in Wien fassbar ist. Als sein bedeutendster Auftragsgeber darf neben Heiligenkreuz wohl Fürst Johann Adam Andreas I. von Lichtenstein (1657 – 1712) genannt werden. Auf seinen Wunsch hin war der Venezianer an der skulpturalen Ausstattung des fürstlichen Gartenpalais⁴ in der Rossau und später des Stadtpalais in der Bankgasse maßgeblich beteiligt⁵ - Aufträge und Kontakte, die Giulianis Kariere vermutlich nachhaltig förderten. Wie Ronzoni mutmaßt beruhte die nun entstehende und für den späteren Lebensweg so bedeutende Verbindung zu Heiligenkreuz eventuell auf Empfehlung beziehungsweise Vermittlung seiner frühen Arbeitgeber.⁶ Den ersten Vertrag mit dem Stift über die Ausführung eines Hochaltars und zweier Seitenaltäre für Heiligenkreuz schloss der Bildhauer 1694 mit dem damaligen Abt Marian Schirmer (1650 – 1705).⁷ Dem folgte der Auftrag für die Schaffung einer Ölberggruppe in Stein, die für den weiteren Verlauf meiner Arbeit wesentlich sein wird. Aufstellungsort dieser Skulpturengruppe ist ein flacher Hügel am Ortsrand von Gaaden an der Straße nach Heiligenkreuz gelegen. Urkundlich gesichert ist dieses Werk durch einen

¹ Gut und Pfarrlehen wurden nach mehrfachem Besitzerwechsel 1579 von Heiligenkreuz endgültig zurückerworben (HRADIL, Zentrale Orte und Regionalkulturen am Beispiel Heiligenkreuz, 1986, S. 28).

² Lebensdaten: 1664 in Venedig geboren, 1744 in Heiligenkreuz gestorben und in der Stiftskirche beigesetzt. Zu Vita und Werk vgl. FANTI, Descrizione completa di tutto cio che ritrovansi nell' galleria di pittura e scultura di Sua Altezza G. W. Lichtenstein, 1767. BAUM, Giovanni Giuliani, 1965. RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, 2005.

³ Arbeiten an der Gartenausstattung des Grafen Montecuccoli in der Leopoldstadt (SCHEMPER, Bemerkungen zur Stilbildung bei Giovanni Giuliani, 1996, S.62).

⁴ Erster Kontrakt mit der Fürstlichen Kanzlei: 6. August 1693 (RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, S. 60).

⁵ Der zuvor von Lichtenstein nach Wien gebetene aus Bologna stammende Bildhauer Giuseppe Maria Mazza (1653-1741) verweigerte dem Fürsten sein Ansinnen lieferte jedoch Skulpturen und Modelle nach denen Giuliani unter anderen zu arbeiten hatte.

⁶ RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien , Bd. 1, 2005, S. 118.

⁷ Ebenda, S. 118, Vergl.: KRAPF, Triumph der Phantasie, 1998, S. 94ff.

Rechnungsbeleg der festhält, dass Giuliani am 1. Juli 1699 eine offene Restzahlung für die Statuen zum Ölberg in Gaaden erhält.⁸ Der Bildhauer war anscheinend fortlaufend für die Ordensgemeinschaft tätig und schuf, neben seinen Verpflichtungen dem Fürsten Lichtenstein gegenüber, für die Zisterzienser auch die beiden Fußwaschungsgruppen (1705) oder das Chorgestühl (1707 – 1709) - letzteres fiel in die Amtsperiode von Abt Gerhard Weixelberger (1660 – 1728).

Eine persönliche Krise im Leben von Giovanni Giuliani sollte den Kontakt zu Heiligenkreuz nun endgültig forcieren. Nach der Scheidung von seiner Frau (1705) und unter dem Druck eines zunehmend wachsenden Schuldenberges war der Bildhauer gezwungen Wien 1710 zu verlassen. Er fand bei den Ordensbrüdern in Heiligenkreuz Aufnahme und sollte sein restliches Leben dort im Dienste der Klostergemeinschaft verbringen. Besiegelt wurde diese Verbindung durch eine am 25. Februar 1711 geschlossene Vereinbarung in der Giuliani als Familiaris⁹ in den Zisterzienserorden aufgenommen wurde. Im Gegenzug verpflichtete er sich zu unentgeltlichen Leistungen dem Stift gegenüber, auch sollten alle von ihm verfertigten Arbeiten in dessen Eigentum übergehen.¹⁰

In den folgenden Jahren bis zu seinem Tod (1744) war Giuliani mit einer Vielzahl von Aufträgen an den unterschiedlichen Besitzungen des Klosters beschäftigt. Wobei ich hier lediglich die Altarbauten nennen möchte. Für die dem Freigut Thallern (seit 1141 im Besitz des Stiftes) zugehörige Kapelle fertigte der Bildhauer in den Jahren zwischen 1722 – 1728 einen Kreuzigungsaltar.¹¹ Ab 1728 leitete Abt Robert Leeb (1688 – 1755) die Geschicke des Klosters. Er zeigte besonderes Interesse am repräsentativen

⁸ BAUM, Giovanni Giuliani, 1964, S. 10, Urkundenanhang Nr. 11. SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, 1970, S. 128. RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, Dok. 14.

⁹ Familaren sind durch ein Gelübde an das Kloster gebundene Laien. Die Ordensgesetzgebung unterscheidet verschiedene Bedeutungen des Begriffs familiaris (siehe dazu: HRADIL, Zentrale Orte und Regionalkulturen am Beispiel Heiligenkreuz, 1986, S. 50, Anhang 44. RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, S. 44).

¹⁰ „...Erstens Verspricht Herr Johann Giuliani, so lange er das Leben haben werde, jederzeit dem Closter mit seiner Kunst, Und Handt=arbeit, sowohl in Modelln, alß aigner Bild, Und andern Außschnitzung ohne ainige Geldts=praetension obligiert zu sein...Anderthenß Alles daß jenige, waß er mit sich gebracht, nichts außgenommen, sowohl in Fahrnüssen, alß Modelln, dem Closter Aigenthumb zulassen, Und von solchen nicht dass geringste...zu Veralienieren...“ (RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, Abb. 18 S. 42f., Dok. 49. BAUM, Giovanni, Giuliani, 1964, Urkundenanhang Nr. 31).

¹¹ RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, S. 138.

Ausbau des Stiftes und an den, dem Konvent zugehörigen Anwesen in Wien.¹² Giuliani schuf in seinem Auftrag die Holzskulpturendekorationen des Hochaltars (1731/32) und die beiden Seitenretabel (1730/32) der Bernhardikapelle im Wiener Heiligenkreuzerhof.¹³

¹² Die Äbte von Heiligenkreuz weilten üblicherweise nicht im Stift - fern ab der Hauptstadt. Sondern im Wiener Heiligenkreuzerhof. Die Geschicke des Klosters lenkte derweilen der Prior. Für Besuche des Abtes gab/gibt es im Bereich der Bibliothek einen eigens dafür vorgesehenen Empfangsraum.

¹³ Ebenda, S. 126ff. Vgl. BAUM, Giovanni Giuliani, 1964, S. 60, 80. SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, 1970, 130f. SCHEMPER, SCHEMPER, Skulptur und dekorative Plastik, in: LORENZ, Barock, 1999, S. 535.

2. EINLEITUNG:

Forschungslage und Ziel der Arbeit

Konzept und szenische Komposition der in Form und Typus außergewöhnlichen Hochaltarlösung in Gaaden stammen höchstwahrscheinlich von Giovanni Giuliani:¹⁴ Der Altar entspricht nicht dem „gängigen“, durch Architektur geprägten Retabel-Ädikula-Typus sondern besteht im Aufbau lediglich aus einer agierenden Figurengruppe. Er gehört damit zu den „Skulpturalen Barockaltären“, genauer gesagt zu den „Freiplastischen Anlagen“. Trotz dieser bemerkenswerten Charakteristika konnte dieser Hochaltar bis dato kaum wissenschaftliches Interesse wecken. Insgesamt ist in diesem Zusammenhang zu bemerken, dass der Typus der „Skulpturalen Barockaltäre“ von der Forschung bisher vernachlässigt wurde. Es findet sich kaum Literatur, die sich diesem Themengebiet widmet.¹⁵ Nur vereinzelt weckte der eine oder andere Altar bisher das wissenschaftliche Interesse, oder fand im Zuge einer monographischen Abhandlung Erwähnung. Soweit ich sehe, fehlt bislang selbst eine umfassende Klassifizierung oder Charakterisierung der „Skulpturalen Altaranlagen“. In den wenigen Publikationen, die sich bisher mit dem Thema der Altarbauten auseinandersetzen, werden Altäre vor allem durch die Form ihres architektonischen Aufbaus unterschieden und typisiert. Die Altarforschung beschäftigte sich in erster Linie mit dem Retabel-Ädikula-Typus und seinen mannigfachen Variationsmöglichkeiten unter Einbeziehung der Ciboriumform und den daraus resultierenden Erweiterungsmöglichkeiten. Plastik und Altarbild finden hier zumeist nur ergänzend Erwähnung.¹⁶

Auch die Forschungslage der Gaadner Hochaltaranlage lässt sich mit wenigen Worten zusammenfassen. Zumal zu diesem Werk bisher kein aus der Entstehungszeit stammendes Dokument gefunden werden konnte. Elfriede Baum erwähnt den Altar summarisch in ihrer 1965 erschienenen Giuliani

¹⁴ Diese Annahme konnte bisher durch keinerlei Quellen oder Belege urkundlich gesichert werden.

¹⁵ Schemper behandelt die Skulpturalen Altäre im Rahmen ihres Aufsatzes: Barockaltäre in Österreich – Möbel, Schaubühne, Denkmal, in: KRAPF, Triumph der Phantasie, 1998, S.49-63.

¹⁶ Vgl.: JÜRGENS, Die Entwicklung des Barockaltars in Rom, 1956. ROTTER, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues im 17. Jahrhundert, 1956. WINKLER, Die barocken Altäre im 18. Jahrhundert in Wien und Niederösterreich, 1969. ZÜRCHER, Die kunstgeschichtliche Entwicklung an süddeutschen Barockaltären, 1978, S. 21-44. REUTER, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660-1770, 2000.

Monographie.¹⁷ Gertraud Schikola widmet ihm 1970 einige Zeilen.¹⁸ Kurt Rossacher verfasst 1974 einen kurzen Aufsatz mit dem Titel: „Giulianis Hochaltar von Gaaden und Gianlorenzo Bernini“.¹⁹ Erst Luigi Ronzoni stellt mit einer knappen Beschreibung und einem einführenden Überblick zu Historie und Ikonographie den Hochaltar erstmals etwas ausführlicher vor.²⁰

Der Altar wird von der jüngsten Forschung in die 30iger Jahre des 18. Jahrhunderts datiert. Die Gaadner Kirche erfuhr ab 1735 unter Abt Robert Leeb eine barocke Adaptierung.²¹ Im Zuge dieser Maßnahmen ist vermutlich ebenfalls die Hochaltaranlage neu errichtet worden. Ronzoni hält daher eine Entstehungszeit um 1735 für wahrscheinlich.²² Im „Dehio 2003“ wird der Altar nach 1735 datiert.²³

Diesen Forschungsmeinungen folgend gehört der Hochaltar somit zu den Spätwerken des Bildhauers. Nicht zuletzt daraus ergibt sich aber die Frage nach der Authentizität dieser Anlage – vor allem die bildhauerische Durchführung betreffend. Bei der handwerklichen Ausführung des Schnitzwerkes darf wohl angenommen werden, dass der alternde Bildhauer von den Mitarbeitern seiner „Heiligenkreuzer Werkstatt“ in mehr oder weniger großem Umfang unterstützt wurde.²⁴ Bereits im Vertrag von 1711 wird festgehalten:

„.... Weillen Ihme allein beschwärlich fahllete, alß hab er ein Löbliches Convent jederzeit Umb ain oder andern Lehrjung, oder Gesellen...“²⁵

¹⁷ BAUM, Giovanni Giuliani, 1964, S. 61, W 378-385.

¹⁸ SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, 1970, S. 130

¹⁹ ROSSACHER, Giulianis Hochaltar von Gaaden und Gianlorenzo Bernini, 1974, S. 12–14.

²⁰ RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, 2005, S.141-142.

²¹ Ebenda, S.141. KRONES, Robert Leeb der letzte Barockabt von Heiligenkreuz, 1955, S. 73. Dehio (Niederösterreich), 2003, S. 471.

²² RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, 2005, S. 141.

²³ Dehio (Niederösterreich), 2003, S. 471. Baum datiert: 1712 – 1720 (BAUM, Giovanni Giuliani, 1964, S. 61). Rossacher um 1700 (ROSSACHER, Giulianis Hochaltar von Gaaden und Gianlorenzo Bernini, 1974, S. 13).

²⁴ Schemper weist darauf hin, dass die Frage der Mitarbeiter Giulanis noch genauer zu untersuchen ist (SCHEMPER, Bemerkungen zur Stilbildung bei Giovanni Giuliani, 1996, S.67, Fußnote 30). Siehe dazu: KRONES, Robert Leeb der letzte Barockabt von Heiligenkreuz, 1955, S. 64f.. Ronzoni widmet dieser Thematik ein kurzes Kapitel (RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, S. 142ff.).

²⁵ RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, Abb. 18 S. 42f., Dok. 49. BAUM, Giovanni, Giuliani, 1964, Urkundenanhang Nr. 31.

Doch weder Datierungsfragen noch Scheidung der Werkstättenhände sollen im Mittelpunkt der im Folgenden aufgeworfenen Problemstellungen stehen. Vielmehr scheint es mir wesentlich lohnender und interessanter, zu versuchen, diesen Altar - sowohl Typus wie auch Ikonographie betreffend - in einen historischen wie glaubensspezifischen Kontext einzubetten. Um dieses Vorhaben zu ermöglichen halte ich es für notwendig, die von Giuliani geschaffene Ölberggruppe in größerem Umfang in meine Arbeit zu integrieren. Ich möchte den Hauptaltar und die Ölberggruppe nicht als singuläre, unabhängig von einander stehende Skulpturengruppen betrachten (so wie es in der marginal bisher erschienen Forschungsliteratur geschehen ist), sondern sie vor allem auf Grund ihrer augenfälligen formalen und szenischen Ähnlichkeit in einen funktionalen wie auch sinnstiftenden Bezug zueinander setzen. Besonders in Hinblick auf ihre Lage an der Wegstrecke nach Heiligenkreuz zu der dort aufbewahrten Heiligenkreuzreliquie! Zugleich liegen diese Denkmale an der Wallfahrtsroute nach Mariazell in der Steiermark und dem Fernpilgerziel Santiago de Compostella, der Pilgerstätte des hl. Jakobus, der auch Patron der Gaadner Pfarrkirche ist. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage warum nicht der hl. Jakobus das thematische Zentrum der Gaadener Altaranlage bildet, sondern die Darstellung der Transfiguration Christi gewählt wurde. Um die hieraus resultierenden Fragestellungen zu klären oder zumindest nachvollziehbar darzulegen, ist es notwendig das Wallfahrts- und Pilgerwesen um 1700 näher zu erläutern. Vor allem unter dem Aspekt der im Zuge der Gegenreformation intensivierten Marienverehrung, die eng mit den erzkatholischen Habsburgern in Verbindung steht und in Leopold I. (1640 - 1705) kulminiert. Des Weiteren gilt es, die historischen Hintergründe hinsichtlich der erst wenige Jahrzehnte zuvor überstandenen Bedrohungen und Verwüstungen durch das osmanische Heer zu beleuchten: In den heutigen niederösterreichischen Gebieten hatten die Türkischen Streifscharen²⁶ tiefe Spuren hinterlassen und großes Leid in der Bevölkerung verursacht.²⁷ Auch das Zisterzienserstift Heiligenkreuz und dessen Umfeld wurden Opfer der osmanischen Gewalttaten.

²⁶ Die sogenannten „Renner und Brenner“ die Akindschi bildeten die Vorhut des Hauptheeres und zielten darauf ab so viel wie möglich zu zerstören und zu töten. (BUCHMANN, Österreich und das Osmanische Reich, 1999, S. 87, 138).

²⁷ 1683 Ende der letzte Türkenbelagerung Wiens.

3. DIE VERKLÄRUNG CHRISTI AM BERG TABOR

Das Darstellungsthema des Hauptaltars von Gaaden: „Die Verklärung Christi am Berg Tabor“ („Transfiguration Christi“)²⁸ gehört zu den wichtigen liturgischen Festen der katholischen Kirche. Dennoch ist es ein in der Abendländischen Kunst (vor allem nördlich der Alpen) eher selten zu findendes Darstellungsthema. Im Bereich der Ostkirche ist dieses Ereignis aus dem Leben Jesu hingegen häufig abgebildet. Das Fest beruht hier auf einer Tradition, die bis ins 6. Jahrhundert zurückreicht und vor allem im Bereich der Ikonenmalerei ihren Niederschlag fand. Von der Röm. Kath. Kirche wurde „Die Transfiguration Christi“ hingegen erst 1457 durch Papst Calixtus III. (1455 – 1458) in den Festtagskalender der Westkirche als ein „Fest höheren Ranges“ (duplex maius), anlässlich des Sieges der Christen über die Osmanen bei der Schlacht um Belgrad (1456), aufgenommen.²⁹

„*Gott zum Dank und den Christen zur immerwährenden Erinnerung an den Sieg gegen den Islam vor Belgrad.*“³⁰

Der 6. August wurde zum Tag des Festes der Verklärung erhoben. Dieser Termin wurde bestimmt, weil er der 40. Tag vor dem Fest der Kreuzerhöhung (14. September) ist und nach der Überlieferung die „Transfiguration Christi“ 40 Tage vor seiner Kreuzigung stattfand. Nach der Eingliederung der „Transfiguration Christi“ in den Festtagskalender entstanden auch im westkirchlichen Machtbereich vermehrt Darstellungen dieses Bildinhalts, vor allem in Italien.³¹ Die beiden Arbeiten von Giovanni Bellini (um 1430 - 1516) zu diesem Thema (*Die Verklärung Christi*, ca. 1455 - 1460, Venedig, Museo Correr; *Die Verklärung Christi*, ca. 1478 – 1479, Neapel, Museo de Capodimonte) und das Werk Raphaels (1483 – 1520) (*Transfiguration*, 1519 – 1520, Rom, Vatikanische Pinakothek) dürfen wohl zu den bekanntesten Verbildlichungen dieses Inhalts gezählt werden.

²⁸ Verklärung bedeutet Umwandlung, Verwandlung in der lateinischen Bezeichnung „transfiguratio“ und in der griechischen „metamorphosis“ (SCHILLER, S. 155. KRÜGER, S. 12.).

²⁹ KRÜGER, Die Verklärung auf dem Berge, 2003, S. 88f.

³⁰ Ebenda, S. 89.

³¹ Hier finden sich bereits vermehrt mittelalterliche Abbildungen dieser Begebenheit. Darauf zurückzuführen ist das vielleicht unter anderem auf die Einflussnahme byzantinischer Traditionen in dieser Region.

Sich unseren Breiten nähernd finden sich Verklärungsdarstellungen etwa als Fassadenbekrönung am Giebel des Salzburger Doms (ca. 1660, Thommaso di Garona zugeschrieben), in der Stiftskirche Kremsmünster (OÖ) im Hochaltarbild (1700-1712) von Andreas Wolf oder am Schaldeckel der Kanzel (ca. 1737 – 1739) von Joseph Matthias Götz in der Pfarrkirche von Krems (NÖ).

Als literarische Quelle für die Darstellungen der Verklärung dienten in erster Linie wohl die Schriften des Neuen Testaments. In den Evangelien nach Matthäus (Mt 17,2-9), Markus (Mk 9,2-9) und Lukas (Lk 9,28-36), den drei sogenannten Synoptikern³² wird uns diese Begebenheit aus dem Leben Jesu überliefert. Die Perikopen gleichen sich jedoch nicht vollkommen, sondern weichen in einigen Schilderungen der Begebenheit von einander ab. Darauf beruhen vermutlich auch die in ihrer Abbildung variierenden Darstellungen dieses Themas. Der Inhalt dieser Perikopen soll nun kurz dargelegt werden.

3.1. Thema

Übereinstimmend wird in den Evangelien berichtet, wie Jesus mit Petrus, Jakobus und dessen jüngerem Bruder Johannes auf einen Berg stieg. Die Evangelisten erzählen von der leuchtenden Gestalt Christi³³ und dem Erscheinen der Propheten Elia und Mose. Nach Lukas sprachen die beiden Propheten zu Jesus „...von seinem Ende, das sich in Jerusalem erfüllen sollte...“. Weiters berichten die drei Synoptiker über eine Stimme, die aus einer plötzlich erschienenen Wolke zu den Aposteln rief und Christus als seinen Sohn proklamierte (Mt und Mk): „Das ist mein geliebter Sohn auf ihn sollt ihr hören“; Bei Lk: „Das ist mein auserwählter Sohn, auf ihn sollt ihr hören.“ Die Reaktion der drei Jünger wird hingegen unterschiedlich überliefert. Matthäus zu folge warfen sich Petrus, Jakobus und Johannes beim Klang der „Wolkenstimme“ mit dem Gesicht zu Boden. Gemäß Markus blickten sie lediglich um sich. Lukas hält fest, dass die Apostel eingeschlafen waren: „...(sie) wurden jedoch wach und sahen Jesus in strahlendem Licht und die zwei Männer...“. Beim

³² Synoptiker sind die beim Vergleich weitgehend übereinstimmenden drei Evangelisten Matthäus, Markus und Lukas.

³³ Weiter nach Mt: „....Und er wurde vor ihren Augen verwandelt, sein Gesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden blendend weiß wie das Licht...“; nach Mk: „....Und er wurde vor ihren Augen verwandelt, seine Kleider wurden strahlend weiß...“; Lk: „....Und während er betete, veränderte sich das Aussehen seines Gesichtes, und sein Gewand wurde leuchtend weiß...“.

Auftauchen der Wolke jedoch bekamen sie Angst. Gemeinsam ist den Evangelien, dass Petrus, Jakobus und Johannes nach Erklingen der Stimme nur noch Christus sahen und anschließend gemeinsam den Berg verließen. Nach Matthäus und Markus verbot Jesus den Aposteln während des Abstiegs: „...irgend jemanden zu erzählen, was sie gesehen hatten, bis der Menschensohn von den Toten auferstanden sei...“. Bei Lukas ist zu lesen: „...Die Jünger schwiegen...und erzählten in jenen Tagen niemanden davon.“

4. BESCHREIBUNG

Im Folgenden wird der Hauptaltar in seinem derzeitigen Erscheinungsbild analysiert (Abb. 2). Zu erwähnen ist dabei, dass es sich hier nicht um die originale Oberfläche handelt sondern um ein durch Übermalung und Restaurierung verändertes Aussehen. So ist auch bezüglich der die Anlage bereffenden Verglasungen anzumerken, dass die Fensterflächen (um 1890)³⁴ erneuert wurden.

Die Altaranlage ist in zwei Zonen unterteilt:

- erstens in den durch Architektur gebildeten, tragenden Unterteil (4.1.).
- zweitens in den allein aus Skulptur und Schnitzwerk bestehenden, lastenden Aufbau (4.2.).

4.1. Architektonischer Unterbau

Der als Sockelzone zu kennzeichnende Unterbau wird von den beiden Opfergangsportalen geprägt. Zwischen ihnen steht durch ein Zwei-Stufen-Podest erhöht die Mensa³⁵³⁶. Auf dieser befindet sich der Tabernakel, dahinter beziehungsweise darüber erhebt sich bereits das szenisch durchdachte, plastische Werk. Die Portale werden nach oben hin durch jeweils einen Volutensockel abgeschlossen. Die Holzkonstruktion (inklusive Mensaverkleidung) ist marmorartig gefasst. Eine alternierende Färbigkeit setzt die einzelnen Bauteile voneinander ab und akzentuiert diese.

4.2. Plastischer Aufbau

Darüber ist raumgreifend, in Höhe und Tiefe gestaffelt, die „Verklärung Christi am Berg Tabor“ freiplastisch dargestellt. Dem Thema entsprechend gestaltet sich der szenische Aufbau der Hochaltaranlage folgendermaßen: Jesus erscheint aufrecht, leicht ponderiert stehend, mit erhobenem Kopf im Zentrum

³⁴ RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, S. 149, Fußnote 68. Aus stilistischen Gründen halte ich ebenfalls eine Datierung ans Ende des 19. Jahrhunderts für wahrscheinlich. Laut Pater Walter (dem Seelsorger der Gemeinde Gaaden) gibt es keinerlei Dokumente bezüglich der derzeitigen Verglasung.

³⁵ „Gebräuchliche“ Bezeichnung für den Altartisch. Konkret besteht dieser aus Mensa (Altarplatte) und Stipes (Altarkörper). Liturgisch gesehen meint der Begriff Altar korrekt nur den Altartisch.

³⁶ Durch den, seit dem II. Vatikanischen Konzil (1962-65) vorgesehenen, sogenannten Volksaltar ist der Blick auf die barocke Mensa verstellt.

der Apsiswand. Umgeben wird er von einem mächtigen, längsovalen „Wolkenrahmen“ mit Strahlen. Sein linker, emporgerichteter Arm weist mit Zeigegestus aufwärts. Den Rechten hält er mit gespreizten Fingern nach unten weggestreckt. Ein Strahlenkranz krönt sein Haupt. Hinterfangen wird die Skulptur von einem, dem Wolkenrahmen in Größe und Form entsprechenden Fenster, das die gesamte innere Fläche der Wolkenmandorla ausfüllt (mittelblaue Scheibe mit weißen und gelblichen Lichtstrahlen umgeben von Sternen). Zu seinen Seiten schweben, in die Wolken gebettet die Propheten des Alten Bundes: Elia mit Brot und Mose mit Gesetzestafel und Stab. Mit gebreiteten Armen lenken sie den Blick nach oben. Darunter, über dem Tabernakel setzt eine weitere, kleine Wolkenrundung an. „Darin“ befindet sich auf dem Tabernakel stehend ein Kruzifix, das allerdings nicht zu der originalen Ausstattung zu zählen ist. Der Ikonographie der Transfiguration Christi entsprechend ist vermutlich die ursprüngliche Darstellung einer Heiligen Geist Taube anzunehmen. Über dem großen Wolkenkranz ist noch ein dritter, kleinerer angebracht, darin eingesetzt ein rundes Glasfenster mit den Worten: „*HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS*“ (gelbe Schrift auf rotem Glasfluß).³⁷

Die drei Apostel der Szene Petrus, Jakobus d. Ä. und Johannes Evangelista wurden im unteren Bereich des Altaraufbaus platziert. Petrus und Johannes ruhen hingestreckt auf den geschwungenen Volutensockeln quer zum Betrachter. Johannes lagert auf dem rechten Postament. Er scheint sich aus einer zuvor liegenden Position mit gedrehtem Oberkörper und erhobenem linken Arm dem Geschehen über ihm zuzuwenden. Mit der Rechten stützt er sich auf der Volutenschnecke ab. Den Kopf neigt er mit einer Drehung dem Geschehen zu. In Händen hält er seine Attribute Schreibfeder und Buch, die ihn als Johannes Evangelista auszeichnen. Ihm gegenüber richtet sich Petrus auf. Mit der Linken lehnt er sich auf den Sockel, den rechten Arm hebt er der Wolkenglorie entgegen. Sein Blick folgt dieser Bewegung aufwärts. In der rechten Hand die ihn bezeichnenden Schlüssel. Jakobus wird etwas erhöht, im Zentrum direkt zu Füßen von Jesus gezeigt. Er kniet mit ausgebreiteten Armen auf einer Wolke, frontal dem Betrachter zugewandt. Zwei Putti rechts und links

³⁷ Bezuglich dieser Glasscheibe vermutet Ronzoni, dass sich hier ehemals das Auge Gottes befunden haben könnte (RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, S. 141.). Da aber in den synoptischen Berichten übereinstimmend von dem erklingen einer Wolkenstimme gesprochen wird scheint eine originale Glasscheibe mit den „Worten Gottes“ sehr wahrscheinlich.

von ihm, auf Höhe der beiden anderen Jünger, präsentieren seine Symbole Pilgerhut mit Muschel (Kennzeichen der Pilgerstätte Santiago de Compostella), Wanderstab und Schwert, als Zeichen seines Martyriums (Enthauptung). Die beiden Putti „stehen schwebend“ auf dem gerafften Vorhang, der sich hinter dem Tabernakel entfaltet, beziehungsweise scheinbar von den geflügelten Puttiköpfen emporgezogen wird. Der vermeintliche Stoff spannt sich zwischen den Portalen, hinterfährt aber nicht den unteren Wolkenring, der damit eigenartig „leer“ wirkt. Links und rechts vom Tabernakel knien Engel auf den Volutenschnecken der Kleinarchitektur des Tabernakels und huldigen dem Allerheiligsten.³⁸

Gekleidet sind die Dargestellten in versilberte, bodenlange Tuniken. Darüber tragen die drei Jünger vergoldete Mäntel oder Umhänge.³⁹ Christus, Mose und Elia sind ganz in Silber gehalten. Den liegenden Apostel scheinen die Mäntel gerade zu Boden zu entgleiten. Dieses scheinbare Herabfallen des Gewandes unterstützt den körperlichen Eindruck des sich Aufrichtens der Jünger. Die beiden Putti und die zwei „Tabernakelengel“ werden von vergoldeten Stoffbahnen umweht, die ihre Scham bedecken. Zur Gänze versilbert wurden die drei Wolkenkränze, sonstigen Wolken und das Vorhangmotiv sowie die Schlüssel Petri. Strahlen und Strahlenkranz und die restlichen Attribute der Heiligen, sowie die Engelsflügel sind vergoldet.

Das in einander übergehende, sich teilweise überschneidende Band an Wolkenkränzen dominiert und strukturiert das Erscheinungsbild der Hochaltaranlage in der Vertikale. Bis auf die Inkanate ist die gesamte Fassung des Aufbaus in Silber und Gold gehalten. Diese gemeinsame, übereinstimmende „Farbigkeit“ verklammert die Szene, die Personen der Handlung miteinander. Zugleich hebt sich die szenisch plastische Komposition dadurch vom architektonischen Unterbau ab.

³⁸ Analog zu den die Heilige Bundeslade flankierenden, beschirmenden Cherubim im Alten Testament (Ex 37,5-9; 1 Kön 8,6-8).

³⁹ Anzumerken ist, dass die Umhänge der Apostel hochglanzpoliert leuchten.

4.3. Altar und Raum

Die Hochaltaranlage ist raumgreifend in das hintere Drittel des quadratischen Chors⁴⁰ eingefügt, mit diesem gleichsam verflochten (Abb. 3). Dieser Bereich des Chors bildet den „Bewegungsraum“ und Ort der Handlung für die darstellende Figurengruppe. Der Altaraufbau und die Fensteröffnungen der abschließenden Apsiswand erscheinen als eine sich wechselseitig sinnstiftende Einheit und bedingen einander. Die Fenster gehören sowohl zum Raum wie auch zum Altar.⁴¹ Der dominierende, mittlere Wolkenkranz füllt mit seinen aus den Wolken brechenden Strahlen fast die gesamte Mauerfläche aus. Die Opfergangsportale samt Volutensockel grenzen an die seitlichen Apsiswände und stellen zusätzlich eine Verbindung zum Raum her. Durch die kleinen Rundfenster der Stichkappen fällt diffuses Licht auf den Hochaltar, vor allem auf die im Zentrum stehende Christusskulptur.

4.4. Ikonographie

Die „Verklärung am Berg“ gehört neben der „Taufe im Jordan“ (erste Offenbarung der Trinität) zu den großen Theophanien. Zugleich zeigt sich in ihr die zweite Offenbarung der Trinität. Analog zu Taufe wird Christus durch die Stimme Gott Vaters bei der „Verklärung“ als sein Sohn proklamiert.

Aus den Bewegungen und Reaktionen der Jünger Christi ist zu schließen, dass vermutlich die Verklärungsperikope nach Lukas als inhaltliche Grundlage der skulpturalen Inszenierung diente. Nur der Synoptiker Lukas berichtet vom Schlaf und dem anschließenden Erwachen der Jünger. Lk: „*Petrus und seine Begleiter aber waren eingeschlafen, wurden jedoch wach und sahen Jesus in strahlendem Licht und die zwei Männer,...*“. Vor allem bei Johannes Evangelista und Petrus ist diese Reaktion nachzuempfinden: Die Beiden scheinen sich, vielleicht gerade erwachend, aus einer zuvor liegenden Position aufzurichten, um sich dem Geschehen über ihnen zuzuwenden. Nicht so sehr bei Jakobus, der als Kirchenpatron von Gaaden und Schutzheiliger der Pilger in bevorzugter Stellung, direkt zu Füßen Jesu Christi positioniert wurde. Das Schlafen von

⁴⁰ Die leicht längsquadratische Apsis nimmt fast die gesamte Breite des Langhauses ein. Abgeschlossen wird der Chorraum durch eine Stichkappentonne mit in den Wänden eingesetzten Okuli.

⁴¹ Ein Umstand, der für eine Datierung nach 1735 (Umbauten unter Abt Leeb) spricht. Obwohl es sicherlich ein leichtes gewesen wäre jederzeit die für den Altarbau notwendige Fenster in die Wand brechen zu lassen.

Petrus, Johannes und Jakobus steht analog zum Verhalten dieser drei Apostel in der „Ölberggeschichte“.⁴² Die Verklärung Jesu ist laut Krüger die entscheidende Stufe zwischen Taufe und Auferstehung – die Transfiguration wird von ihm vor allem als Vorausblick auf die Auferstehung gedeutet.⁴³ In ihrer eschatologischen Dimension ist sie deutbar als Zeichen für die Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag,⁴⁴ als das Versprechen der Erlösung.⁴⁵ Lukas berichtet als einziger über das Gespräch Jesu mit Mose und Elia: „...*(sie) sprachen von seinem Ende, dass sich in Jerusalem erfüllen sollte.*“ Niemand zu folge betont vor allem Lukas die heilsgeschichtliche Notwendigkeit und Gottgewolltheit des Leidenwegs Jesu.⁴⁶ Christus gelangt nur durch sein Leiden zur Herrlichkeit und die Verklärung verbürgt den am Kreuz errungenen Sieg.⁴⁷ Die lichtvolle Gestalt Jesu nimmt auch der die Nachfolge Christi antretende, Gerechte nach seinem Tod an.⁴⁸

Mose und Elia die zumeist als Vertreter des „Alten Bundes“ für Gesetz (Mose)⁴⁹ und Prophetie (Elia) gedeutet werden und die göttliche Stimme aus der Wolke bezeugen die Notwendigkeit der Passion.⁵⁰ Die Verklärung ist zugleich der Beginn der Passion Christi.⁵¹

⁴² Mt 26,36-46; Mk 14,32-42; Lk 22,39-46: „...*(Jesus) ging zu den Jüngern zurück und fand sie schlafend...*“.

⁴³ KRÜGER, Die Verklärung auf dem Berge, 2003, S. 12f.

⁴⁴ Ebenda, S. 13.

⁴⁵ DALHOF, Giovanni Bellini, Die Verklärung Christi, 1996, S. 51.

⁴⁶ NIEMAND, Studien zu den Minor Agreements des synoptischen Verklärungsperikopen, 1988, S. 300.

⁴⁷ DALHOF, Giovanni Bellini, Die Verklärung Christi, 1996, S. 52.

⁴⁸ Ebenda, S. 52.

⁴⁹ Mose wird typologisch Jesus gegenübergestellt. Er empfängt am Berg Sinai die Gesetzesstafeln.

⁵⁰ Ebenda, S. 300.

⁵¹ KRÜGER, Die Verklärung auf dem Berge, 2003, S. 68.

5. HISTORISCHE HINTERGRÜNDE

Um die Einbindung der Gaadner Altaranlage in einen funktionalen Kontext zu ermöglichen und die ikonologische Fragestellung zu klären, ist es notwendig, die sozial-kulturhistorischen Hintergründe hier vor allem die um 1700 gelebte Religiosität in der Habsburger Monarchie, die vermutlich für die Entstehung der Altarkonzeption mitverantwortlich zeichnet, zu beleuchten. Im Zentrum der Überlegungen steht Gaaden (sowohl Hauptaltar als auch Ölberggruppe) in seiner Bedeutung als eine zu Heiligenkreuz (Kreuzreliquie) hinführende Station auf der sogenannten „via sacra“, der etwa in Wien beginnenden Wallfahrtsstrecke nach den Marienheiligtümern Kleinmariazell⁵² im Wienerwald und Mariazell in der Steiermark. Die Mariazeller Kirche besitzt seit dem 14. Jahrhundert neben dem Marien- auch das Kreuzpatrozinium.⁵³ Der Hauptaltar („Transfiguration Christi“) und die Ölberggruppe in Gaaden sowie die Kreuz(reliquie) Christi in Heiligenkreuz sind als inhaltliche Klammer im Rahmen dieser Wallfahrt zu betrachtet, die ihren liturgischen Höhe- und Endpunkt in Mariazell (Gnadenaltar, Kreuzaltar) findet. In Hinblick auf Ikonologie und Ikonographie der Gaadner Altaranlage scheint es weiters zielführend die stetig aufkeimenden Konflikte zwischen den Osmanen und der Habsburger Monarchie sowie deren Folgen zu beleuchten.

5.1. Die „Türkengefahr“

1683 fand die zweite und letzte Türkenbelagerung Wiens statt. Die Auseinandersetzungen mit den Osmanen lassen sich aber nicht auf die beiden Türkenbelagerungen Wiens (1529 und 1683) reduzieren. Die Bedrohung durch das Osmanische Reich war eine über Jahrhunderte auf den österreichischen Gebieten lastende Gefahr und finanzielle Belastung. Immer wieder drangen Streifscharen die systematisch das Land verwüsteten bis nach Niederösterreich vor. Die Osmanen wurden als „Erbfeind der Christenheit“ betrachtet. Um die Geldmittel für die Türkeneabwehr im 16. Jahrhundert zu erhalten, musste Ferdinand I. (1503 – 1564) den mächtigen (dem Protestantismus zugeneigten)

⁵² Das Kloster wurde 1782 aufgehoben.

⁵³ SCHEMPER, Der Hochaltar des J. B. Fischer von Erlach in Mariazell und seine Vollendung unter Kaiser Karl VI., in: BASILICA MARIAZELL, BENEDIKTINER-SUPERIORAT (Hrsg.), Der Maraizeller Hochaltar, 2001, S. 54-78, S. 54.

Ständen Zugeständnisse in konfessionellen Fragen einräumen.⁵⁴ Zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges (1618 – 1648) reisten gar Gesandte der protestantischen Stände von Nieder- und Oberösterreich, Böhmen und Ungarn nach Konstantinopel, um von Sultan Osman II. (1618 – 1622) Unterstützung im Kampf gegen die katholischen Habsburger zu erbitten: Ferdinand II. (1578 - 1637) beabsichtigte unter anderem mit Hilfe der Gegenreformation die Macht der Stände zu brechen – sein Ziel war die Schaffung eines, dem katholischen Glauben verhafteten Einkonfessionsstaates.⁵⁵ In seinem Testament (1621) erklärte er die habsburgischen Länder zu Fideikommiß (unteilbar und untrennbar) – „*Zweck des Testaments war es, alle Erbländer zusammenzufassen, damit diese im Kampf gegen den türkischen Erbfeind besser bestehen könnten.*⁵⁶ Auch in Ungarn stießen die von den Habsburgern vehement betriebenen gegenreformatorischen Bestrebungen auf großen Widerstand und weckten dort Sympathien für die Osmanen.⁵⁷

Durch die in Europa endemische Pest, deren Epidemie 1678/79 und den Türkeneinfällen 1683 verlor Niederösterreich in wenigen Jahren ein Viertel bis ein Drittel seiner Bevölkerung.⁵⁸ In den verwaisten Gebieten siedelten sich Zuwanderer aus den habsburgischen Ländern, Deutschland, Italien und im beginnenden 18. Jahrhundert aus Tirol und Schwaben an.⁵⁹ Auskunft über die Ereignisse im Jahr 1683 gibt uns das Tagebuch⁶⁰ des damaligen Präfekten der Sängerknabenschule in Heiligenkreuz, Balthasar Kleinschroth. Er berichtet über seine Erlebnisse angesichts der in das Land einfallenden türkischen Streifscharen und der damit verbundenen Flucht aus dem Zisterzienserkloster Richtung Westen.

Leopold I. (1640 - 1705) initiierte 1684 die Gründung der „Heiligen Liga“ zum vermeintlich endgültigen Sieg über die Türken. Dem Bündnis traten der Papst, Polen und Venedig bei, 1686 Russland und Brandenburg. Unter Prinz Eugen

⁵⁴ Siehe dazu: BUCHMANN, Österreich und das Osmanische Reich, 1999, S. 80ff.; HRADIL, Zentrale Orte und Regionalkulturen am Beispiel Heiligenkreuz, in: GAÄL, SCHEBESTA, (Hrsg.), 1986, S. 27f.

⁵⁵ BUCHMANN, Österreich und das Osmanische Reich, 1999, S. 120f.

⁵⁶ Ebenda, S. 120.

⁵⁷ Ebenda, S. 127ff.

⁵⁸ Ebenda, S. 173; GUTKAS, Die habsburgischen Länder zur Zeit des Prinzen Eugen, in: Österreich und die Osmanen, 1988, S. 175.

⁵⁹ GUTKAS, Karl, Die habsburgischen Länder zur Zeit des Prinzen Eugen, in: Österreich und die Osmanen, 1988, S. 175.

⁶⁰ KLEINSCHROTH, WATZL (Hrsg.), Flucht und Zuflucht, Das Tagebuch des Priesters Balthasar Kleinschroth aus dem Türkenjahr 1683, Graz/Köln 1956.

von Savoyen (1663 – 1736), den Oberkommandierenden des kaiserlichen Heeres wurden die Türken bei der Schlacht von Zenta 1697 besiegt. Mit dem 1699 geschlossenen Friede von Karlowitz glaubte Europa die „Türkengefahr“ endgültig gebannt.⁶¹ Aber 1715 eroberte das türkische Heer das zu Venedig gehörende Morea (Peleponnes). Dem Bündnis der „Heiligen Liga“ verpflichtet, zog die österreichische Streitmacht unter Prinz Eugen erneut in den Kampf gegen das Osmanische Reich. 1717 kam es zu der folgenreichen Schlacht um Belgrad. Diese endete am 22. August mit dem vollständigen Sieg des christlichen Heers. Das bis heute bekannte und ehemals (durch zahlreiche Flugblätter) weit verbreitete und berühmte Volkslied: „Prinz Eugen dem edlen Ritter“ röhmt die Taten des Heerführers bei der Schlacht um Belgrad.⁶² Der im Zuge dieses Sieges geschlossene Friede von Passarowitz (1718) bescherte Österreich erhebliche territoriale Zuwächse – das Habsburgerreich erlangte die größte Ausdehnung seiner Geschichte.

5.2. Wallfahrts- und Pilgerwesen

Das Patrozinium der Gaadner Pfarrkirche legt nahe, dass diese Stecke auch als Route nach Santiago de Compostella, der Pilgerstätte des hl. Jakobus genutzt wurde. Der hl. Jakobus ist in seiner Funktion als Schutzpatron der Kirche (und der Pilger) in einer Nische über dem Hauptportal als Freiplastik (von Giovanni Giuliani) präsentiert. Herbers weist allerdings darauf hin, dass bei der Festlegung von sogenannten „Jakobswegen“ Vorsicht geboten ist, da diese nur schwer zu identifizieren sind und auch Patrozinienwahl und künstlerische Darstellungen nicht als klare Hinweise auf „Pilgerwege“ zu werten sind.⁶³ Die im Wiener Raum zu findende Jakobusverehrung geht auf mehrere Legenden zurück: 1113 soll etwa der Markgraf Leopold ein Jakobus-Gnadenbild aus der Wien geborgen haben (St. Jakob an der Hülben); in Penzing soll das Gnadenbild 1190 angeschwemmt worden sein (St. Jakob in Penzing) und auch St. Jakob in Gaaden beruht vermutlich auf einer mittelalterlichen Gründung.⁶⁴ Fernpilgerziele zu den Heiligen Grabstätten in Jerusalem, Rom oder Santiago

⁶¹ BUCHMANN, Österreich und das Osmanische Reich, 1999, S. 156f.

⁶² Ebenda, S. 171.

⁶³ HERBERS, Via peregrinilis, in: Jakobus-Studien 2, Europäische Wege der Santiago-Pilgerfahrt, 1993, S.14.

⁶⁴ SCHMIDT, Zur Geschichte der „Heiligen Straße“ zwischen Wien und Mariazell, in: GRÜNN, Via sacra, 1975, S.61f.

de Compostella waren im Mittelalter von großer Bedeutung. Als am Ende des 13. Jahrhunderts das Heilige Land in den muslimischen Machtbereich fiel, sah sich Papst Bonifaz III. (1294 – 1303) dazu veranlasst, den kompletten Ablass der Sünden (das eigentliche Ziel einer Pilger – und Wallfahrt) nun auch bei einer Pilgerreise nach Rom oder Santiago de Compostella zu versprechen. Zuvor konnte dieser nur durch eine Fahrt nach Jerusalem erwirkt werden. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurden Fernpilgerziele jedoch aufgegeben und durch regional beschränkte Wallfahrten „ersetzt“.⁶⁵ Durch den Zerfall eines einheitlichen „religiösen Raums“ im Zuge von Reformation und Gegenreformation und den damit einhergehenden Gefahren war die Sicherheit und Obhut der Pilger nicht mehr gewährleistet.⁶⁶ Damit gewannen Wallfahrtsorte, die in wenigen Tagen erreicht werden konnten, zunehmend an Attraktivität.⁶⁷ Getragen wurden diese Bittwallfahrten von einer neuen Form der Volksfrömmigkeit, die einer Massenbewegung der durch Kriege und Pest verunsicherten Bevölkerung gleichkam.⁶⁸ Die Wallfahrten waren meist keine von Einzelpersonen getragenen Unternehmungen, sondern sie wurden in großer Zahl von Gruppen, Prozessionen unternommen. Die Menschen trugen ihre Nöte und Bitten zu den Heiligen Stätten oder dankten für eine bereits erwiese Gnade. Insbesondere die erhoffte Fürbitte der Gottesmutter ließ die Gläubigen in Scharen zu den Marienheiligtümern „pilgern“.⁶⁹ Wohl um die „Wirkung“ einer solchen Wallfahrt zu erhöhen, legten sich die Menschen Bußen auf. Sie gingen mit ausgestreckten Armen in Nachahmung des Gekreuzigten oder trugen Ketten.⁷⁰ Für die Wallfahrtskirche Mariazell ist bezeugt, dass bei der Wiener Wallfahrt 1688 beim Einzug in die Kirche 800 Gläubige mit ausgebreiteten Armen und 136 mit schweren Kreuzen am Rücken buße taten,⁷¹ andere tranken Essig oder warfen sich zu Boden.⁷² Damit wurden sie wie einst

⁶⁵ BRAUNECK, Religiöse Volkskunst, 1978, S.13.

⁶⁶ Ebenda, S. 15.

⁶⁷ BRÜCKNER, Das Problem Wallfahrtsforschung..., in: Wallfahrt und Alltag in Mittelalter und Früher Neuzeit, 1992, S.9.

⁶⁸ BRAUNECK, Religiöse Volkskunst, 1978, S.15.

⁶⁹ Giovanni Giuliani „wallfahrte“ im September 1700 nach Mariazell in der Steiermark (RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, S. 40).

⁷⁰ WEIßENBACHER, Wallfahrt und Mirakelbücher im barocken Österreich, 1998, S. 76.

⁷¹ Nach Lukas 9,23: „Zu allen sagte er (Jesus): Wer mein Jünger sein will...nehme täglich sein Kreuz auf sich und folge mir nach.“

⁷² PÖLZL, Marianisches Brauchtum an Wallfahrtsorten, in: Handbuch der Marienkunde, Bd. 2, 1997, S. 510.

die Gottesmutter selbst „Mitleidende“ der Passion Christi.⁷³ Auf dem Bedürfnis am Leidensweg Jesu teilzuhaben und die Heiligen Stätten in Palästina zu besuchen, gründet auch der rege Zustrom von Wallfahrern zu Kalvarienberg, - und Kreuzweg – Anlagen, die durchaus mit dem Andrang zu Marienheiligtümern vergleichbar sind. Um 1700 kommt es (vor allem im Wiener Raum) zu einem gesteigerten Interesse an Jerusalem und der Passio Christi, das wiederum führte zur Entstehung von neuen Kreuzweganlagen und Kalvarienbergen. Die Verehrung des Heiligen Kreuzes wurde neben der Pietas Mariana und der Verehrung des Allerheiligsten Altarsakraments als eine der wesentlichen Merkmale des katholischen Glaubens angesehen.

Vor allem die von den österreichischen Herrschern vorexerzierte Marienverehrung (Wallfahrten) gilt als die allgemeine Grundlage der „Pietas Austriaca“.⁷⁴ Diese hatte unter anderem die Wiederherstellung einer einzigen (katholischen) Religion im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation zum Ziel. Unterstützt wurde die vom Herrscherhaus geleitete Gegenreformation von den Bruderschaften und den neuen Orden, vor allem von den Jesuiten.⁷⁵ Religiosität und Glaubensausrichtung waren keine von Reich und Dynastie unabhängige Privatangelegenheit, sondern die Rekatholisierung der österreichischen Erblande wurde der Bevölkerung von der herrschenden Schicht aufgezwungen. So berichtet Kleinschroth in seinem Tagebuch über das „Türkenjahr“ von aufgebrachten Bauern, die vermeintliche Jesuiten attackierten:

„...zur rechten zeit 2 herren Augustinianern zu hilf kommen, welche die erste furi der schwirigen baurn haben sollen ausstehen, indem sie dise vor Jesuviter angesehen. Seind also ihrer etliche gleich mit hackhen und brüglen über sie kommen,...und haben sie wollen,...erschlagen...“⁷⁶

Ähnliches ist etwa für den Grazer Kalvarienberg überliefert: In den von einer Bruderschaft angeführten Prozession im Jahr 1659 gingen die Gläubigen mit Säcken bekleidet und trugen schwere Kreuze (BRUNNER, Steirische Kalvarienberge, S. 128f.).

⁷³ Einer Legende zu folge hatte die Mutter Gottes nach dem Tod Jesu täglich die „Via Dolores“ beschritten (Lexikon für Theologie und Kirche).

⁷⁴ WIEBENBACHER, Wallfahrt und Mirakelbücher im barocken Österreich, 1998, S. 28f.

⁷⁵ HÜTTL, Marianische Wallfahrten im süddeutschen-österreichischen Raum, 1985, S.40.

⁷⁶ KLEINSCHROTH, WATZL (Hrsg.), Flucht und Zuflucht, Das Tagebuch des Priesters Balthasar Kleinschroth aus dem Türkenjahr 1683, Graz/Köln 1956, S. 37.

Die Bauern sahen in der von Kaiser und Klerus begonnenen Gegenreformation in Ungarn den Auslöser für die Tatareneinfälle.⁷⁷ Das Wallfahrtswesen war für die Verankerung des katholischen Glaubens im einfachen Volk von wesentlicher Bedeutung! Die Gottesmutter wurde als sinnfälliges Zeichen für die katholische Kirche als Patronin der habsburgischen – also katholischen - Heere bei konfessionellen Auseinandersetzungen sowie bei den Schlachten gegen die Türken angerufen.⁷⁸ Auf dem Banner der katholischen Liga-Heere und dem der „Heiligen Liga“ ist etwa die Mondsichel-Madonna (Immaculata) abgebildet. Der päpstliche Legat Marco d`Aviano (Beichtvater von Leopold I.) stellte am 12. September das versammelte Entsatzheer am Kahlenberg unter den Schutz Mariens.⁷⁹ Leopold I.⁸⁰, der die Mutter Gottes in besonderem Maße verehrte, schrieb die Entzettelung Wiens 1683 und den Sieg über die Osmanen der Hilfe Mariens zu. Allein das steirische Mariazell, das eine Vorrangstellung innerhalb der Reichsheiligtümer hatte, besuchte Leopold I. neunmal.⁸¹ Sein Sohn Joseph I. (1705 – 1711) teilte dessen besondere Verehrung Mariens nicht. Dessen Bruder und Nachfolger Karl VI. (1713 – 1740) glich hingegen in dieser Hinsicht wieder seinem Vater. Unter ihm kam es zu einem erneuten Aufleben der Marien- Eucharistie- und Kreuzverehrung.⁸² Die Wallfahrten der Herrscher waren staatspolitische Unternehmungen: Leopold I. und Karl VI.⁸³ suchten Mariazell oftmals auf, um die Hilfe der Gottesmutter bei politischen Entscheidungen und Konflikten zu erbitten oder um den Fortbestand der Linie zu sicher und endlich den notwendigen Thronfolger zu erhalten. Welches Ausmaß solche Prozessionen (nach Mariazell) annehmen konnten, zeigt uns ein Bericht über die Wahlfahrt des Palatin von Ungarn Fürst Paul Esterházy de Galantha (1635 -1713). Zum Dank für die Verschonung seiner Gebiete in den Türk Jahren führte er 1692 eine 11.200 Personen umfassende Prozession von Eisenstadt nach Mariazell in der Steiermark an.⁸⁴ In diesem Zusammenhang

⁷⁷ Ebenda (WATZL), S. 8., BUCHMANN, Österreich und das Osmanische Reich, 1999, S. 138f.

⁷⁸ HÜTTL, Marianische Wallfahrten im süddeutschen-österreichischen Raum, 1985, S.126.

⁷⁹ SAMMER, Der Türkennapst, Innozenz XI. und die Wiener Türkbelagerung von 1683, 1982, S. 26.

⁸⁰ Erzherzog Leopold war für eine geistliche Laufbahn vorgesehen. Nach dem Tod seines älteren Bruder Ferdinand (Ferdinand IV., 1633-1654) trat er seine Nachfolge an.

⁸¹ HÜTTL, Marianische Wallfahrten im süddeutschen-österreichischen Raum, 1985, S.142.

⁸² Ebenda, S. 148f.

⁸³ Nach dem Sieg des Prinzen Eugen bei Belgrad (1717) sandte Karl VI. angeblich, erbeutete türkischen Fahnen und einen Roßschweif als Votivgabe nach Maria Zell (WINTER, Die Heilige Straße, 1926, S. 19.).

⁸⁴ WINTER, Die Heilige Straße, Wien 1926, S. 16.

darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die verschiedenen Gnadenstätten auch in (wirtschaftlicher) Konkurrenz zueinander standen. In sogenannten Mirakelbüchern wurde „festgehalten“ welche „Wunder“ sich an einer gewissen Stätte ereignet hatten und wo war die erhoffte Erlösung von einem Leiden oder die Erfüllung einer erbetenen Gnade am ehesten zu erhalten war. Davon hing natürlich die Beliebtheit und folglich der Zustrom von Wallfahrern ab. Daran gekoppelt waren Prestige und die finanziellen Einkünfte der Heiligen Stätte. In einem solchen Konkurrenzverhalten könnte sich auch Heiligenkreuz befunden haben. Die auf die Passion Christi verweisenden, liturgisch auf den Kreuzigungstod Christi hinführenden „Stationen“ in Gaaden könnten als Versuch gewertet werden, Heiligenkreuz als Wallfahrtsziel zu markieren. Jesus Christus als „effizienter“, weil direkter Vermittler zu Gott-Vater, die Kreuzreliquie als hochwirksames, weil „hochrangiges“ Objekt der Verehrung. Deren Andacht ist bereits seit dem Mittelalter mit zahlreichen Ablässen verbunden. Zudem gilt sie als die größte und beeindruckendste Reliquie vom Kreuz Christi nördlich der Alpen.⁸⁵

Der Barockprediger und Schriftsteller Johann Christop Beer (ein vermutlich aus Wien stammender im Augsburgischen Gottmannshofen wirkender Seelsorger) vermerkte 1732/33 in seinem Text „Angelica Wurtz“ die stark zunehmende Zahl von „Wallfahrtsorten“:⁸⁶

„Man will fast in jeder Kirchen, in einer jeden Feld-Capellen eine Wallfahrt haben, und demnach einen großen Zulauf des Land-Volcks hinlocken,...“⁸⁷

Wenn sich diese Kritik auch auf den bayrischen Raum bezieht, so spricht viel dafür, dass in der Habsburger Monarchie eine ähnliche Entwicklung stattfand.

5.3. Heiligenkreuz und Robert Leeb (1688 – 1755)

„Heyligen Creuz ist ein alteß, großes, schöneß und sehr berühmtes kloster in Undter Östereich, 4 meill von Wien gelegen, 2 meill von Baden in wald gegen

⁸⁵ <http://stift-heiligenkreuz.org/Die-Kreuzreliquie.die-kreuzreliquie.0.html>. Letzter Zugriff am 2007-12-18.

⁸⁶ HÜTTL, Marianische Wallfahrten im süddeutschen-österreichischen Raum, 1985, S. 153f.

⁸⁷ Ebenda, S. 154.

*Steyermarkht an der straß, welche nacher Groß Marien-Zell, daß jahr durch vill
1000 kürch-oder wahlfahrter gewandlet wird,...⁸⁸*

Dieser Auszug aus Kleinschroths Tagebuch stellt uns 1683 Heiligenkreuz als alterwürdiges Kloster und zugleich als Station auf der stark frequentierten Straße nach Mariazell vor. Das Zisterzienserkloster wurde von Markgraf Leopold III. (1095 – 1136) auf Anregung seines Sohnes Otto von Freising⁸⁹ 1135/36 gestiftet. Es ist die älteste Niederlassung dieses Ordens in Österreich. Wie alle Zisterzienserstifte ist das Kloster der Gottesmutter Maria geweiht und hieß seit seiner Gründung angesichts „...des heilbringenden Zeichens unserer Erlösung...“ Heiligenkreuz.⁹⁰ 1188 schenkte Leopold V. (1157 - 1194) dem Kloster die heute noch verehrte Kreuzreliquie.⁹¹ Diese wird jedes Jahr am Karfreitag an den Festen der Kreuzfindung (3. Mai) und der Kreuzerhöhung (14. September) in der Kirche zur Verehrung ausgesetzt.⁹² Abt Robert Leeb (1728 – 1755) ließ die Kreuzreliquie neu fassen (Abb. 4)⁹³. Er galt der zisterziensischen Frömmigkeit folgend als inniger Verehrer des leidenden Heilands und förderte insbesondere die Verehrung des Kreuzes. Das Kreuzerhöhungsfest wurde unter Leeb zum ersten Mal unter Beteiligung zahlreicher Gläubiger auf feierlich Weise begangen.⁹⁴ Die von ihm gegründete Bruderschaft zu Ehren des Heiligen Kreuzes wurde durch Rom bestätigt und mit zahlreichen Ablässen bereichert.⁹⁵ Abt Robert initiierte auch die Errichtung der heutigen barocken Kreuzweganlage.⁹⁶ Sie liegt zur „via sacra“ hin ausgerichtet an Nordseite des Stifts. Bereits 1731 wurden 14 Stationen in Form großer hölzerner Kreuze

⁸⁸ KLEINSCHROTH, WATZL (Hrsg.), Flucht und Zuflucht, Das Tagebuch des Priesters Balthasar Kleinschroth aus dem Türkenjahr 1683, Graz/Köln 1956, S. 17.

⁸⁹ Er trat in dem Zisterzienserkloster Morimond (Burgund) dem Orden bei.

⁹⁰ WATZL, Das Stift Heiligenkreuz, 1952, S.4.; Die zisterziensische (christozentristische) Spiritualität betont die Menschlichkeit Christi (insbesondere Inkarnation und Passion), der Gottesmutter kommt als Mitleidende bei der Passion und als Mittlerin zwischen den Gläubigen und Gott dadurch ebenfalls größere Bedeutung zu (WIPFLER, „Corpus Christi“ in Liturgie und Kunst der Zisterzienser im Mittelalter, 2003, S. 13.).

⁹¹ Ebenda, S. 40. Die Mutter Kaiser Konstantins die hl. Helena hatte der Überlieferung nach das Kreuz Christ im heiligen Land geborgen.

⁹² WINTER, Die Heilige Straße, 1926, S. 39.

⁹³ Das Doppelkreuz soll besonders wirksam bei der Abwehr von Unheil sein. Die Patriarchen von Jerusalem tragen als Symbol ihrer Stellung ein Doppelkreuz.

⁹⁴ <http://stift-heiligenkreuz.org/Die-Kreuzreliquie.die-kreuzreliquie.0.html>. Letzter Zugriff am 2007-12-18.

⁹⁵ WATZL, Das Stift Heiligenkreuz, 1952, S. 42.

⁹⁶ VSEDNI, Die architektonische Umsetzung des Kalvarienberggedankens zu Beginn des 18. Jahrhunderts im österreichischen Raum, 2002, S. 187.

errichtet und 1732 durch Franziskaner⁹⁷ eingeweiht.⁹⁸ Am Fuß der 12. Station befand sich der so genannte Heilandsbrunnen, aus der Seitenwunde der Brunnenfigur Jesus Christus floss einst ein Wasserstrahl.⁹⁹ Klosterchronist Hieronymus Rößler berichtet, dass Abt Robert Leeb jeden ersten Monatsfreitag gemeinsam mit dem Konvent und einer großen Schar herbeigeströmten christlichen Volkes den Kreuzweg betete und jeden Freitag in der Kreuzwegkapelle des Kreuzweges die Eucharistie feiern ließ.¹⁰⁰

Krones zufolge brachte der Abt die Idee des Kreuzweges aus dem Heiligen Land mit:¹⁰¹ 1719 reiste Pater Robert, der zukünftige Abt Leeb, als Reisekaplan der österreichischen Gesandtschaft nach Palästina.¹⁰² Diese war ausgesandt worden, um über die Friedensvereinbarung von Passarowitz (1718), die nach der erfolgreichen Schlacht bei Belgrad 1717 getroffen worden war, zu beraten.¹⁰³ Mit längeren Aufenthalten in Belgrad und in Konstantinopel als Gast des Sultans reiste die Gesellschaft zu den Heiligen Stätten, bestieg in Galiläa den Berg Tabor und traf 1720 wieder in Wien ein.¹⁰⁴ Anlässlich seiner Rückkehr wurde Leeb eine Audienz bei Kaiser und Kaiserin gewährt „...und (er) erfreute sich fortan des allerhöchsten Wohlgefällens.“¹⁰⁵

Exkurs: Das Kloster als Ort des „Himmlischen Jerusalem“

Für einen Ordensbruder war eine Reise in das „Heilige Land“ keineswegs selbstverständlich. Die nach einer strengen Auslegung des Benediktinerordens lebenden Zisterzienser¹⁰⁶ waren eigentlich an die „stabilitas loci“ gebunden.¹⁰⁷ So waren Mönche im Mittelalter von der Aufforderung zu Kreuzzug

⁹⁷ Die der Passio Christi zugewandten Franziskaner wurden 1346 durch Papst Clemens VI. (1342-1352) als Hüter der Heiligen Stätten in Palästina bestätigt und zu den offiziellen Führern der Jerusalem Pilger; Viele Kreuzweg - und Kalvarienbergenanlagen im Abendland entstanden nach Anleitung der Franziskaner, die seit dem 18. Jahrhundert als einzige das Recht hatten Kreuzwege zu errichten und einzuweihen (CALVARIA, Tot und Leben, Graz 1992, S. 89f.).

⁹⁸ Ebenda, S. 187f.; KRONES, Robert Leeb der letzte Barockabt von Heiligenkreuz, in: Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis, Annus XI, 1955, S. 70.

⁹⁹ WATZL, Das Stift Heiligenkreuz, 1952, S. 42.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 42.

¹⁰¹ KRONES, Robert Leeb der letzte Barockabt von Heiligenkreuz, in: Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis, Annus XI, 1955, S. 64, 70.

¹⁰² Ebenda, S. 52.

¹⁰³ Ebenda, S. 52.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 53f.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 54.

¹⁰⁶ Die Zisterzienser hatten sich im 11. Jahrhundert von den Benediktinern abgespalten.

¹⁰⁷ AUFFARTH, Irdischer Weg und himmlischer Lohn, 2002, S. 120.

ausgeschlossen.¹⁰⁸ Das Kloster selbst war gleichsam das „Himmlische Jerusalem“.¹⁰⁹ Bernhard von Clairvaux der „Gründer“ des Zisterzienserordens spricht zu einem Kanoniker, der sein Gelübde einer Reise in das „Heilige Land“ nicht erfüllen konnte, vom Zisterzienserkloster Clairvaux als dem „Himmlischen Jerusalem“.¹¹⁰ Der Gedanke, dass ein Kloster den Ort des „Himmlischen Jerusalem“ widerspiegelt, findet sich etwa auch in der Architekturtheorie in der Zeit um 1600 wieder. Wenn möglich sollte jedes christliche Gebäude nach dem Vorbild dieser „Himmlischen Stätte“ errichtet werden. Ende des 16. Jahrhunderts arbeiteten die Jesuitenbrüder Jerónimo Prado (1547 – 1595) und Juan Bautista Villalpando (1552 – 1608) an einem dreibändigen (architekturtheoretischen) Werk (1596 – 1604 in Rom erschienen), das breit angelegte Erläuterungen zum Buch Ezechiel (von Villalpando) beinhaltet.¹¹¹ Im Buch Ezechiel findet sich eine visionäre Schilderung des Tempels Salomons in Jerusalem. Der Bau wurde nach den Angaben eines Engels errichtet. Er beinhaltet folglich die perfekten, weil göttlichen Maße und Proportionen. Villalpando rekonstruiert nach diesen Angaben eine große, regelmäßige, quadratische Anlage die in Höfen unterteilt ist, mit Ecktürmen und einer Kirche.¹¹² Wesentlich ist, dass Villalpandos Werk großen Einfluss auf spätere Architekturtraktate hatte (z.B. Goldmann, Sturm, Fischer von Erlach).¹¹³ Seine Rekonstruktion wurde zur Modellgrundlage für jeden christlichen Bau und (zumindest theoretisches) Grundschema des barocken Klosterbaues.¹¹⁴

5.4. Folgerungen

Die Schlacht um Belgrad 1717 ging als ruhmreiche Tat des Prinzen Eugen und als triumphaler Sieg der Christen über die Osmanen in das Gedächtnis der Menschen ein. Damit verbunden war der Aufstieg des Hauses Habsburg zur

¹⁰⁸ Ebenda, S. 119.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 120f.

¹¹⁰ „Et, si vultis scire, Clara Vallis est. Ipsa est Jerusalem, ea quae in coelis es“ (AUFFARTH, Irdischer Weg und himmlischer Lohn, 2002, S. 120, Anhang 211.).

¹¹¹ Vergl.: KRUFT, Geschichte der Architekturtheorie, 1985, S. 249ff.

¹¹² Das Buch Ezechiel wird auch in Verbindung zum Escorial gesehen. Laut Lorenz könnte Villalpando bei seiner Rekonstruktion des Tempels vom Escorial beeinflusst worden sein, oder das Escorial wurde vielleicht durch das Buch Ezechiels inspiriert (LORENZ, Vorlesung, Architektur-Theorie, 2000/01).

¹¹³ KRUFT, Geschichte der Architekturtheorie, 1985, S. 252.

¹¹⁴ LORENZ, Vorlesung, Architektur-Theorie, 2000/01. Vergl.: POLLEROß, Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, in: Alte und Moderne Kunst, 1985, S. 17-23.

zumindest territorialen Großmacht. Damit verbunden war auch die nach Krones vom zukünftigen Abt Robert Leeb ersehnte Reise in das „Heilige Land“. Bei der Wahl des Darstellungsthemas für den Hauptaltar darf wohl angenommen werden, dass Leeb für die Ikonographie maßgeblich verantwortlich zeichnet. Wie eingangs erläutert, wurde die „Transfiguration Christi“ zum Gedenken an die siegreiche Schlacht des christlichen Heers über die Osmanen bei Belgrad (1456) in den Festtagskalender der Westkirche aufgenommen. Die Überschneidung dieser historischen Ereignisse um Belgrad scheint zu auffällig und im Gefüge ihrer Zeit zu bedeutend, als dass sie als reiner nicht zu beachtender Zufall abgetan werden könnten. Die Darstellung der „Verklärung Christi“ in Gaaden kann unter anderem zum Gedenken an den Sieg des christlichen Heers über die Osmanen gedeutet werden.¹¹⁵ Der Schutzpatron der Pfarrkirche, der hl. Jakobus, gilt zudem als „Türkenbezwinger“. Er wird dieser Ikonographie entsprechend häufig zu Pferd mit einem Schwert in der Hand abgebildet. Auch eine persönliche Vorliebe des Abtes und die Erlebnisse¹¹⁶ auf seiner außergewöhnlichen Fahrt nach dem Heiligen Land könnte die Entscheidung für dieses eher selten verwirklichte Thema forciert haben. In einem „Reisebericht“¹¹⁷ schrieb er 1731 die Ereignisse und Stationen seiner Fahrt nieder. Als besonderer Verehrer Jesu bestieg Leeb in Galiläa auch den Berg Tabor. Davon berichtet er unter anderem folgendes:¹¹⁸

„....sociae placebat
turbae Montem Thabor concendere : quem itaque & ego , etsi
jam altera tum vice devotus venerabar. Mons iste supra , quam

¹¹⁵ Preimesberger zu Folge erinnert auch Raffaels Gemälde der „Transfiguration“ an die Schlacht vor Belgrad im Jahr 1456 und ist „...auf seinen dogmatischen Kern hin betrachtet unmittelbar gegen den Islam gerichtet: die göttliche Natur Christi, die der Lügenprophet Mohammed leugnet, offenbart sich hier.“ (PREIMESBERGER, Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“, 1987, S. 98.).

¹¹⁶ Er passierte von den Osmanen zerstörte Städte und Ortschaften, reiste von 200 Janitscharen eskortiert durch türkisches Gebiete lernte die beeindruckende Gastfreundschaft des Sultan kennen...; Im „Libanon-Gebirge“ wurden sie von den katholischen Einwohnern gefeiert – als Reisende die „zum rumreichen deutschen Volk gehören, von dessen Kaiser Karl VI. und Feldherrn Prinz Eugen sie schon viel gehört hatten.“ (KRONES, Robert Leeb der letzte Barockabt von Heiligenkreuz, in: Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis, Annus XI, 1955, S. 52f.).

¹¹⁷ Mit großer Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft ist mir in der Bibliothek von Heiligenkreuz Zugang zu diesen Dokument ermöglicht worden. LEEB, Incunabula verbi incarnati et lectulus morientis Hierosolymis, 1731, S. 440-548. Der nun separat gebundenen Text war vormals vermutlich in einem größeren Band inkludiert gewesen

¹¹⁸ LEEB, Incunabula verbi incarnati et lectulus morientis Hierosolymis, 1731, S. 532. Die den Aufstieg auf Tabor betreffende Textpassage ist im Original der Arbeit im Anhang beigefügt.

dici possit, amoenus ac praenobilis,...

...Sacrum illum & facerrimum reddit coeleste illud Tranfigurati Domini Mysterium , cuius venerandam memoriam eleganti Basilica posteris D. Helena transcripsit. Adjecta sunt vetustioribus adhuc temporibus Coenobia duo , quorum unum Moyfi , ut creditur , dicatum a Latinis Monachis , alterum D. Eliae sacrum a Graecis , Viris utrinque pijssimis inhabitatum est , ut tria hoc pa to Tabernacula in aevum perdurarent.“

*,,...beschloss die gemeinsame Schar,
den Berg Tabor zu besteigen, den also auch ich, obwohl schon
an anderer Stelle, ergeben verehrte. Dieser Berg ist mehr, als man
sagen könnte, lieblich und berühmt,...*

*...Jenen (Berg) machte heilig und überaus heilig
jenes Mysterium der Verklärung des Herrn, dessen ehrwürdige Erinnerung
durch eine geschmackvolle Basilika die Hl. Helena der Nachwelt übertrug.
Hinzugefügt wurden noch in älterer Zeit 2 Klöster, von denen
eines dem Moses, wie man glaubt, von lateinischen Mönchen geweiht wurde,
das andere Heiligtum von griechischen dem Elias, auf beiden Seiten von sehr
frommen Männern bewohnt, so dass auf diese Weise die drei Tabernakel ewig
fortdauern.“¹¹⁹*

¹¹⁹ Für die adäquate Übersetzung dieses Textes, bin ich Herrn Dr. Kremser dankbar.

6. TYPUS

Im Altaraufbau verzichtet die Komposition der Gaadener Hochaltaranlage auf jegliche architektonische Elemente und wird lediglich durch eine agierende, freiplastische Figurengruppe und Schnitzwerk gebildet (Abb. 2). Altäre dieser Art sind (im heutigen) österreichischen Raum selten und bilden unter den ausgeführten Altarkonzepten wohl die Ausnahme. Der Hochaltar in Gaaden darf zum Typus der „Skulpturalen Altäre“ gezählt werden, die Schemper wie folgt bezeichnet:

„Tritt nun das plastische Bild in Hochrelief oder vollplastisch aus seiner Rahmung heraus oder bedarf es dieses Rahmens gar nicht mehr bzw. nützt er ihn als Bühne, so könnte man von einem plastisch-szenischen Altar oder einem skulpturalen Altar sprechen.“¹²⁰

Der Altar Julianis in Gaaden kann als szenisch-freiplastische Anlage bezeichnet werden. Begibt man sich auf die Suche nach entsprechenden Altären in Österreich, ist vor allem der Hochaltar in der Wallfahrtskirche Christkindl (um 1720) zu nennen, der sich auch für einen direkten Vergleich mit der Gaadener Hochaltaranlage gut eignet. Lediglich als Beispiele für weitere freiplastische Altäre im Wiener Raum sind der szenisch inszenierte Johann von Nepomuk-Altar¹²¹ (1729) in St. Peter in Wien von Lorenzo Mattielli (1687 - 1748) und der, dem kaiserlichen Memorialkultus angehörende ehemalige Gruftaltar (1701 – 1717) der Kapuzinerkirche in Wien von Pietro Baratta (1659 – 1729) zu betrachten. Giuliani hat mit den beiden Seitenaltären (Annenaltar und Josefsaltar, um 1730) für den Heiligenkreuzerhof zwei weitere Altäre dieses Typus geschaffen. Obwohl bei Julianis Altären anzumerken ist, dass die thematisch zentralen Skulpturenguppen von einer Draperie hinterfangen und in eine Umrahmung aus Voluten und Ranken eingebunden werden und im engeren Sinne nicht als freiplastisch, in einem Freiraum agierende Gruppe, in Erscheinung treten.

¹²⁰ SCHEMPER, Barockaltäre in Österreich – Möbel, Schaubühne, Denkmal, in: KRAPF, Triumph der Phantasie, 1998, S. 49-63, S. 58.

¹²¹ Johannes von Nepomuk wurde 1729 heilig gesprochen. Danach entstehen in größerer Anzahl dem hl. Nepomuk geweihte Altäre und Denkmäler.

Die Autorenschaft der Altaranlage in Christkindl (Abb. 5) ist ungesichert. Das Schnitzwerk wird Leonhard Sattler (1676 – 1744, Stiftsbildhauer zu St. Florian) zugeschrieben.¹²² Ein vergoldeter Wolkenkranz, reich bevölkert mit Putti und bekrönt von einer durch Strahlen hinterfangenen Gottvater Skulptur, umschließt im Zentrum die hl. Geist Taube und charakterisiert das Erscheinungsbild der Anlage in der Höhenerstreckung. Der Aufbau (ab 1720) „umschlingt“ den neben einer wächsernen Christkindlfigur verehrten Gnadenbaum. Der rein aus Schnitzwerk gebildete Altar zeigt außer Gottvater, den Engeln und zahlreichen Putti keine szenisch, plastische Komponente und Handlung.¹²³ Die schematische Komposition dieser Anlage ist mit der Inszenierung des Gaadener Altaraufbaus gut vergleichbar. Bei beiden wird die Vertikale durch ein Band ineinander übergreifender Wolken geformt, die ein Bild der hl. Dreifaltigkeit vereinen. Im Zentrum befindet sich jeweils ein dominierender, reicher Wolkenkranz. Die links und rechts neben dem „Christkindl“ elaboriert schwebenden großen Engel nehmen etwa die örtliche Position der Apostel Petrus und Johannes ein, und auch die zwei Putti, die seitlich auf den geschwungenen „Rahmen“ zu stehen scheinen, ähneln in ihrer Anordnung den Putti in Gaaden. Im Aufbau sind beide Anlagen gefasst und bis auf die Inkanate ganz in Silber und Gold gehalten. Dem Altar in Christkindl fehlt allerdings die für Gaaden wichtige Lichtregie.

Der von dem aus Oberitalien stammenden Lorenzo Mattielli¹²⁴ geschaffene Altar für St. Peter in Wien (Abb. 6) besteht allein aus Skulptur und plastischen Elementen. Er stellt in dramatischer Inszenierung den Brückensturz des hl. Nepomuk dar: Der hl. Nepomuk wird von seinen Häschern brutal von der Brücke gestürzt. Rechts neben ihnen steht König Wenzel der mit Zeigegestus in die Tiefe weisend die Tat gebietet. Hinter ihm die Königin mit Gefolge. Über dem Geschehen erscheint in eine Wolke gebettet, umgeben von Strahlen und Putti(köpfen), die Mutter Gottes, dargestellt als Immaculata. Bis auf wenig versilberten Elementen ist der gesamte Aufbau vergoldet. Der Altar

¹²² SCHEMPER, Skulptur und dekorative Plastik, in: LORENZ (Hrsg.), Barock, 1999, S. 533f.

¹²³ Der Gandenbaum und das „Christkindl“ mit hl. Geisttaube und Gottvater (hl. Dreifaltigkeit) bilden das inhaltliche Zentrum. Der ursprünglich herzförmige Tabernakel wurde 1763 durch einen kugelförmigen ersetzt (SCHEMPER, Skulptur und dekorative Plastik, in: LORENZ, Barock, 1999, S. 533).

¹²⁴ Mattielli war in seiner Tätigkeit als Bildhauer an mehreren Altarprojekten beteiligt – Entwürfe für diese Altäre stammten etwa von Antonio Beduzzi oder Giuseppe Galli-Bibiena (SCHEMPER-SPARHOLZ, Der Bildhauer Lorenzo Mattielli, 2000, S. 210).

veranschaulicht die szenische Inszenierung einer komplexen, mehrfigurigen Handlung. Obwohl einige Skulpturen wie der hl. Nepomuk oder die Häscher freiplastisch ausgearbeitet wurden, ist die dargestellte Figurengruppe an den Hintergrund gebunden und nicht raumgreifend arrangiert. Vor allem im Vergleich mit der als eigenständiges Gebilde hervortretenden Kanzel, scheint der Altar eng mit der Architektur verwachsen (Abb. 7).

Die Autorenschaft des ursprünglichen Gruftaltars der Kapuzinerkirche (1787 in die Kirche übertragen; Abb. 8) galt lange Zeit als ungesichert.¹²⁵ Der aus einer Beweinungsgruppe aus Marmor bestehende Altaraufbau konnte von Pötzl-Malikova (1999) auf Grund der Quellenlage und mit Hilfe von Vergleichen mit Werken Piero Barattas dem Italiener zugeschrieben werden.¹²⁶ Koller vermutete eine Autorenschaft der Brüder Paul und Peter Strudel, die ihre Ausbildung zum Teil in Venedig erfuhren.¹²⁷ Peter Strudel fertigte mehrere Entwürfe für den Gruftaltar an.¹²⁸ Johann Lukas von Hildebrandt lieferte 1711 einen Altarriss.¹²⁹ Über Vermittlung des Steinmetz Johann Pacassi erhielt der in Venedig ansässige Baratta den Auftrag für die Ausführung der Altarfiguren nach dem Entwurf von Hildebrandt.¹³⁰ Für den in Wien schon im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Altartypus sieht Schemper in den venezianischen Altären unmittelbare Vorbilder.¹³¹ Als Beispiel nennt sie eine Arbeit von dem aus Holland stammenden in Italien lebenden Enrico Merengo (1645 – nach 1714): Den ab 1694 entstandenen Hauptaltar gleichen Darstellungsthemas in der Cappella del Monte di Pietà in Udine (Abb. 9). Ein weiteres, diesem Typus und Thema entsprechendes Werk findet sich in der Kirche S. Giustina in Padua (Abb. 10) von Filippo Parodi (etwa 1630 - 1702). Ebenso erkennt Koller in den Marmoraltären Venedigs sowohl typologische wie ikonographische und stilistische Parallelen.¹³² Insbesondere verweist er auf den Altar aus San

¹²⁵ KOLLER, Kat.-Nr. 21, in: KRAPPF, Triumph der Phantasie, 1998, S.125-127. Vergl.: SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, 1970, S. 114; KOLLER, Die Brüder Strudel, 1993, S. 85f.

¹²⁶ PÖTZL – MALIKOVA, Matthias Steinl oder Piero Baratta?, Zur Frage der Autorschaft des Kreuzaltars bei den Wiener Kapuziner, 1999.

¹²⁷ KOLLER, Die Brüder Strudel, 1993, S. 126.

¹²⁸ SCHEMPER, Skulptur und dekorative Plastik, in: LORENZ, Barock, 1999, S. 536.

¹²⁹ Ebenda, S. 536.

¹³⁰ Ebenda, S. 536.

¹³¹ Ebenda, S. 536; SCHEMPER, Barockaltäre in Österreich – Möbel, Schaubühne, Denkmal, in: KRAPPF, Triumph der Phantasie, 1998, S. 49-63, S. 59.

¹³² KOLLER, Die Brüder Strudel, 1993, S. 86.

Silvestro in Venedig (heute in Nimis, Udine; Abb. 11), der von Enrico Merengo geschaffen wurde.¹³³ Wie beim ehemaligen Gruftaltar handelt es sich bei den genannten Werken um Arbeiten aus Stein, die von der Tradition des zumeist gefassten Schnitzaltars zu unterscheiden sind.

Auch von der „Giulinai-Forschung“ wird hinsichtlich szenisch, freiplastischem Konzept und Aufbau der Gaadener Hochaltaranlage auf einen Altar in Venedig verwiesen. Auf den Hochaltar in Sant`Andrea della Zirada von Giusto Le Court (1627 – 1679; Abb. 12). Der seit 1657 in der Lagunenstadt lebende Holländer gehörte zu den führenden Bildhauern seiner Zeit. Semenzto sieht in Le Court den Initiator der Barockskulptur in Venedig.¹³⁴ König nennt ihn den „...Hauptmeister der venezianischen Plastik des 17 Jahrhunderts...“.¹³⁵ Le Court, der als Bernini Schüler gilt,¹³⁶ war an mehreren venezianischen Altarprojekten beteiligt. Zu seinen bekanntesten Arbeiten gehört die Hochaltaranlage in S. Maria della Salute (um 1670; Abb. 13). Der 1679 vollendete Altar in Sant`Andrea wird in einer Inschrift als sein letztes Werk bezeichnet. In dieser wird er zugleich als Architekt und Bildhauer der Anlage genannt. Wie der Hauptaltar in Gaaden so hat auch der Altar in Sant`Andrea della Zirada die „Verklärung Christi“ zum Darstellungsthema. Ein erster Hinweis auf diese Anlage erfolgte bei Schikola.¹³⁷ Erwähnt wird er ebenso von Rossacher.¹³⁸ Ronzoni stellt schließlich in einem kurzen Vergleich die beiden Altaranlagen gegenüber und sieht im Gaadener Projekt Reminiszenzen an diesen Altar von Le Court.¹³⁹

Ähnlich ist bei beiden Werken die Tabernakelzone mit dem sich darüber befindenden „Ovalfenster“ mit Wolkenkranz und velum, den adorierenden Engeln und den beiden Putti und Puttköpfen. Auch die Platzierung der Apostel Petrus und Johannes auf den äußeren Postamenten ist vergleichbar. Weiters lassen der gedrehte Oberkörper des Johannes, seine Armhaltung und die emporgerichtete Kopfhaltung eine Anlehnung Julianis an Le Courts Altar

¹³³ Ebenda, S. 86.

¹³⁴ SEMENZATO, La scultura veneta del seicento e del settecento, 1966, S. 21.

¹³⁵ KÖNIG, Giusto de Corte (1627 – 1679), 1973, S. 7.

¹³⁶ SCHEMPER, Skulptur und dekorative Plastik, in: LORENZ, Barock, 1999, S. 464.

¹³⁷ SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, 1970, S. 130.

¹³⁸ ROSSACHER, Julianis Hochaltar von Gaaden und Gianlorenzo Bernini, 1974, S. 14.

¹³⁹ RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, S. 141f.

vermuten. Die Apostel werden jedoch nicht in „liegender“ Position dargestellt, sondern kauernd. Hinter Petrus stehen Mose und Elia, wobei sich Elia mit seiner Linken auf den „Berg“ Tabor verweisend, mit gedrehtem Haupt Mose zuwendet. Mose zeigt auf die Gesetzestafeln, die er in seinem Arm hält und blickt zu Christus hinauf, der auf der „Spitze“ der Erhebung steht. In vergleichbarer Körperhaltung zu Johannes findet sich hinter diesem stehend der Apostel Jakobus. König identifizierte anhand stilistischer Merkmale eine Federzeichnung in der Bibliothek des Museo Correr (Venedig) als eigenhändige Entwurfzeichnung von Le Court für den Hochaltar in Sant`Andrea.¹⁴⁰ Der vom ausgeführten Werk abweichende Entwurf zeigt eine in der Mitte vor dem Berg kauernde Figur.¹⁴¹ Zwischen den Skulpturengruppen erhebt sich ein den Berg Tabor nachahmendes, einem stumpfen Kegel ähnliches, plastisches Gebilde. Auf der flachen Kuppe steht leicht ponderiert mit erhobenem rechten Arm die Figur Christi. Obwohl das in Sant`Andrea ausgeführte Altarprojekt immer wieder von der Forschung als Vergleichsobjekt herangezogen wurde, unterscheidet es sich von der Gaadener Lösung in wesentlichen Punkten. Von den synoptischen Berichten abweichend, werden Mose und Elia am Fuß des Berges gezeigt und nicht im Gespräch mit Jesus. Die ikonographisch bedeutende Darstellung Christi als transzendenten Lichtgestalt, die den Gaadener Altar auszeichnet und charakterisiert, fehlt gänzlich. Die Präsentation Christi vor dem Ovalfenster, umgeben von einem Wolkenkranz, in dem die beiden Propheten eingebettet wurden, ist ein für Gaaden wesentlicher Gestaltungsmoment. In der Vertikale bestimmen die drei ineinander übergehenden Wolkenkränze das Erscheinungsbild. Diese Komponente samt polychromer Fassung steht dem Altar in Christkindl (wenngleich ohne Lichtregie) meines Erachtens näher als dem Höhenzug der Anlage in Sant`Andrea. Gleichwohl lässt Julianis Altar in Gaaden in einigen Bereichen eine Anlehnung an Le Courts Hochaltar vermuten. Die Bearbeitung des Themas und die szenische Inszenierung betreffend scheint mir aber ein Vergleich mit Le Courts Hochaltar wenig zielführend.

Zusammenfassend ist anzumerken, dass von der Forschung in Bezug auf szenische freiplastische Figurengruppen (Beweinungsgruppen) an Altären im Allgemeinen auf Oberitalien beziehungsweise hauptsächlich auf den

¹⁴⁰ KÖNIG, Giusto de Corte (1627 – 1679), 1973, S. 126f.

¹⁴¹ Ebenda, S. 127

venezianischen Bereich als vorbildlich verwiesen wird. Das künstlerische Prestige der Lagunenstadt hatte besonders in Wien zu dieser Zeit einen hohen Stellenwert.¹⁴²

6.1. Einzel motive der Gaadner Hochaltaranlage

6.1.1. Die direkt vor eine Lichtquelle inszenierte Skulptur

Schikola zufolge verarbeitet Giuliani bei diesem Motiv in Gaaden Anregungen von Gianlorenzo Berninis Hochaltar in St. Peter.¹⁴³ Rossacher, der sich mit diesem Gestaltungsmoment intensiver auseinandersetzte, stellt in seinem Aufsatz: „Giulianis Hochaltar von Gaaden und Gianlorenzo Bernini“¹⁴⁴ die Hypothese auf, dass sich Giuliani bezüglich der vor das Ovalfenster gestellten Christusskulptur direkt auf die Kathedra Petri (1666) in Rom (Abb. 14) von Gianlorenzo Bernini (1598 – 1680) bezieht. Vielmehr auf einen nicht verwirklichten Entwurf von Bernini für die Kathedra zurückgeht, der die Darstellung der Verklärung Christi zum Thema hatte.¹⁴⁵ (Abb. 15). Zur Beweisführung vereint er in einer Fotomontage das Relief¹⁴⁶ und die Engelsglorie der Kathedra Petri „...in schöner Werkseinheit...“¹⁴⁷. (Abb. 16): Die Skulptur Christi ersetzt die Heiligen Geist Taube und befindet sich so im Zentrum der Wolkengloriole direkt vor der Lichtscheibe.

Diese Theorie Rossachers soll in Frage gestellt werden. Sie scheint doch allzu gewagt und vor allem in seiner Argumentation ausgesprochen problematisch.¹⁴⁸ Reuter weiß darauf hin, dass Gianlorenzo Bernini niemals eine Figur direkt vor einer Lichtquelle positionierte.¹⁴⁹ In der Capella Alaleona in Ss. Domenico e Sisto, die auf eine Entwurf Berninis um 1649 zurückgeht,¹⁵⁰ findet sich indessen die Figur eines kreuztragenden Engels, der zumindest von den Knien aufwärts

¹⁴² PÖTZL – MALIKOVA, Matthias Steinl oder Piero Baratta?, Zur Frage der Autorschaft des Kreuzaltars bei den Wiener Kapuziner, Budapest 1999, S. 368.

¹⁴³ SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, 1970, S. 130.

¹⁴⁴ ROSSACHER, Giulianis Hochaltar von Gaaden und Gianlorenzo Bernini, 1974, S. 12-14.

¹⁴⁵ Vergl.: ROSSACHER, Das fehlende Zielbild des Petersdomes, 1967 und ROSSACHER, Taube oder Transfiguration im Zentrum der Glorie des Petersdomes, 1980, S. 247-262.

¹⁴⁶ Das Terrakottarelief wird von Rossacher Bernini zugeschrieben. Es handelt sich dabei um kein gesichertes Werk Berninis.

¹⁴⁷ ROSSACHER, Giulianis Hochaltar von Gaaden und Gianlorenzo Bernini, 1974, S. 14.

¹⁴⁸ Ackermann widerlegt Rossachers „Beweisführung“ detailliert (ACKERMANN, Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini, 2007, S. 192).

¹⁴⁹ REUTER, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660-1770, 2000, S. 86.

¹⁵⁰ ACKERMANN, Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini, 2007, S. 59ff.

vor einem halbkreisförmigen Fenster zu schweben scheint (Abb. 17). Von Reuter wird allerdings stark angezweifelt, dass die Lichtkomposition dieses Altars auf Bernini zurückgeht.¹⁵¹ Hervorzuheben ist, dass das Werk dieses prominenten Bildhauers nicht zuletzt in Bezug auf die Lichtinszenierungen großen Einfluss auf die Altarbaukunst nördlich der Alpen ausübte. Als Vermittler der Ideen Berninis darf vorrangig Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656 – 1723) genannt werden.¹⁵² Der Hochaltar in der Wallfahrtskirche von Mariazell (Entwurf 1692/93, ab 1695) (Abb. 18) gilt als ein frühes Beispiel für von Bernini inspirierte Altarbauten im Oeuvre Fischers. Giuliani „wallfahrte“ im September 1700 nach Mariazell in der Steiermark.¹⁵³ Er sah damit den Kreuzigungsaltar in seiner Errichtungsphase. Krapf zu folge geht die Gesamtidee der Mariazeller Hochaltaranlage auf die Kathedra Petri zurück.¹⁵⁴ Laut Schikola macht Fischer von Erlach durch die Einbeziehung des Fensters in die Darstellung dieses Motiv in Österreich bekannt.¹⁵⁵ Krapf ist hingegen der Ansicht, dass durch den Hochaltar von Heiligenkreuz (Auftrag an Giuliani 1694, Weihe 1699)¹⁵⁶ (Abb. 19) das Gloriolenfenster Berninis in die österreichische Barockkunst eingeführt wurde und die Motivaufnahme bei Fischer von Erlach erst später erfolgte.¹⁵⁷ Anzumerken ist hierbei allerdings, dass das angesprochene Gloriolenfenster und mit ihm eine Lichtregie im Sinne Berninis in Heiligenkreuz nicht existierten (die vermeintliche „Lichtöffnung“ war zugemauert). Insgesamt sieht Krapf im Heiligenkreuzer Altar ein für den österreichischen Altarbau bedeutendes Werk, das die hochbarocke Altargestaltung einleitete und einen Wendepunkt im späten 17. Jahrhundert markiert.¹⁵⁸ Bisher konnte nicht geklärt werden, ob

¹⁵¹ REUTER, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660-1770, 2000, S. 251, Anmerkung 177. Ackermann verweist darauf, dass es weder für diese Altaranlagenlage noch für die vor dem Fenster gestellte Plastik Vorbilder gibt (ACKERMANN, Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini, 2007, S. 61).

¹⁵² Fischer (gelernter Bildhauer) verbrachte einige Zeit in Rom und arbeitete im Atelier von Johann Paul Schor. Schor gehörte zu den Mitarbeitern von Bernini und Pietro da Cortona und war etwa an der Schaffung der Kathedra Petri beteiligt. Über ihn sind Kontakte von Fischer von Erlach zu Bernini und seinem Werk denkbar.

¹⁵³ RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, S. 40.

¹⁵⁴ KRAPPF, Triumph der Phantasie, 1998, S. 91.

¹⁵⁵ SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, 1970, S. 130.

¹⁵⁶ Der Altar würde 1873 abgetragen und ist bis auf wenige Fragmente verloren. Das Aussehen des Altars ist durch ein Modell und einigen Abbildungen (Federzeichnung von G. C Wilder, 1826 und eine Photographie) überliefert.

¹⁵⁷ Er erkennt im Heiligenkreuzer Altaraufsatz eine gedankliche Anknüpfung an die Wiener Pestsäule (1687-1688). KRAPPF, Triumph der Phantasie, 1998, S. 96.

¹⁵⁸ KRAPPF, Triumph der Phantasie, 1998, S. 94ff.

Giuliani für den Entwurf der Heiligenkreuzer Altaranlage verantwortlich zeichnet oder lediglich als ausführender Bildhauer tätig war.

Ein weiterer Hochaltar von Fischer von Erlach gilt als entwicklungsgeschichtlich wesentlich für das oben genannte Motiv. Reuter sieht in der Altarkomposition (ab 1705) Fischers für die Kollegienkirche in Salzburg ein in direkter Nachfolge zur Kathedra Petri stehendes Gestaltungsmoment, das insbesondere durch die Lichtführung großen Einfluss auf den Einsatz des Lichts in der süddeutschen-österreichischen Sakralkunst ausübt.¹⁵⁹ (Abb. 20). So verweist auch Rossacher hinsichtlich des Gaadener Hochaltars auf den Altar der Salzburger Kollegienkirche als Beispiel für eine in einer Wolkenglorie im Gegenlicht stehende Skulptur (Madonna).¹⁶⁰ Wobei hier anzumerken ist, dass die Mutter Gottes nicht zur Gänze von der Lichtscheibe des Fensters hinterfangen wird, sondern sie erscheint soeben aus den Wolken emporsteigend lediglich (dem andächtig davor Knienden!) im oberen Bereich im Blendlicht (Abb. 21).

Aber nicht allein in der Wolkenglorie der Kathedra Petri von Bernini und den daraus in Österreich verarbeiteten Anregungen ist nach Vorbildern für die Lichtinszenierung in Gaaden zu suchen. Vielmehr soll dieses Motiv differenzierter betrachten werden und zwischen einer reichen, bevölkerten Wolkenglorie in Anlehnung an die Kathedra und einer direkt von einem Fenster hinterlichteten Skulptur umgeben von einem Wolkenkranz unterscheiden werden. Ich sehe in diesen von Lichteffekten getragenen Gestaltungsmöglichkeiten verwandte aber nicht identische, einander bedingende Varianten einer (inhaltlichen getragenen) Lichtinszenierung. Die Präsentation von Plastik mit Hilfe von Lichteffekten, vor allem die Situierung einer Skulptur direkt vor einer Lichtquelle findet sich in der Altarbautradition des nördlichen, alpenländischen Raums wieder. Genauer gesagt im frühbarocken Schnitzaltar. Als Beispiel sind etwa die Altäre von Hans Degler (1564-1635) für St. Ulrich und Afra (1604 - 1607) in Augsburg (Abb. 22) und Kremsmünster (1618)¹⁶¹ (Abb.

¹⁵⁹ REUTER, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660-1770, 2000, S. 80.

¹⁶⁰ ROSSACHER, Giulianis Hochaltar von Gaaden und Gianlorenzo Bernini, 1974, S. 14.

¹⁶¹ Die Autorenschaft Deglers diese Hochaltaranlage betreffend wird von der jüngsten Forschung angezweifelt. Krapf nennt Hans Krumper (um 1570-1634; Schwager von Degler) als Entwerfer der Anlage in die Degler lediglich seine figuralen Plastiken einstellt (KRAPF, Plastik, in: Die Kunst des Barock in Österreich, 1994, S. 129-196). Schemper verweist in Zusammenhang mit Hans Spindlers (um 1595-1647) Altar in Garsten (OÖ.) auf den heutigen Grünauer Altar und weist den Entwurf ebenfalls Hans Krumper zu. Bei den figuralen Plastiken erkennt Schemper eine Beteiligung Spindlers (auch durch Quellen belegt) (SCHEMPER, Skulptur und dekorative Plastik, in: LORENZ (Hrsg.), 4. Barock, 1999, S. 461-548, S. 522f.).

23) zu nennen. Der Altar Jörg Zürns in Überlingen (1613 - 1616) (Abb. 24) und die Altäre Hans Waldburgers für St. Peter (1605 - 1606) in Salzburg und Mondsee (1626)¹⁶² (Abb. 25). Die Altäre Deglers und Zürns zeichnen sich diesbezüglich durch die fehlende Rückwand im gesamten Altaraufbau (bis auf Kremsmünster) und der daraus resultierenden „Durchlichtung“ der Skulpturen aus. Auch den ehemaligen Hochaltar von Waldburger für St. Peter¹⁶³ dürften diese Charakteristika ausgewiesen haben. Wagner charakterisiert die frühbarocken Schnitzaltäre (in Zusammenhang mit Waldburgers Altären für St. Peter und Mondsee) unter anderem folgendermaßen:

„....(sie bilden) *rahmende Gerüste für vielfigurige plastische Kompositionen, deren Dramatik durch die bewusste Lenkung des jeweils nach Entfernung der mittelalterlichen Glasgemälde voll einfallenden Tageslichts noch gesteigert wurden, insbesondere bei den freistehenden, bei den „durchlichteten“ Figuren...*“¹⁶⁴

Dem in Gaaden verwendeten Motiv steht der Aufsatz des Hochaltares in der ehemaligen Stiftskirche von Mondsee sehr nahe. (Abb. 26,27). Man könnte sogar behaupten: Es liegt ihm das gleiche Gestaltungsprinzip zu Grunde. Der am Gebälk des Hauptgesimses „MDCXXVI“ datierte Altar von Waldburger erhebt sich im polygonal geschlossenen durch Stufen erhöhten Chor der Basilika. Im Zentrum des Aufsatzes befindet sich aufrecht stehend, umgeben von einem Wolkenkranz der hl. Erzengel Michael als Patron der Stiftskirche. Die Skulptur des Heiligen wird komplett von der Putzenscheibenverglasung des mittleren Apsisfensters hinterfangen und erscheint im direkten Gegenlicht. Gleiches findet sich etwa ein Jahrhundert später bei einem Altar Julianis: Er positionierte im durchbrochenen Altaraufsatz des Hochaltarretabels (Abb. 28,

Der Altar wurde 1712 im Rahmen einer umfassenden Barockisierung des Stiftes Kremsmünster von einem neuen Hochaltar ersetzt und „leicht“ verändert in die Pfarrkirche von Grünau im Almtal übertragen. Durch eine Miniatur (1641) im Rotelbuch des Abtes Bonifaz Negel ist uns die Innenansicht der Stiftskirche samt Hauptaltar bekannt.

Siehe dazu: RÖTTER, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues im 17. Jahrhundert, 1956, S.21f., 146. PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Metamorphose eines Kunstwerks. Der Hochaltar der Pfarrkirche von Grünau im Almtal, 1974, S. 38-139. STAFSKI, Heinz, Zur Rezeption in der Altarbaukunst Süddeutschlands, 1978, S. 134-147.

¹⁶² Siehe dazu: WAGNER, Hans, Walburgers Mondseer Hochaltar, 1985, S. 11-16.

¹⁶³ Siehe dazu: WAGNER, Die erste Barockisierung der Stiftskirche St. Peter und die Altäre Hans Walburgers, 1982. RAMHARTER, Johannes, „Weil der Altar altershalben unförmlich und pauffellig...“, 1996, S. 303, Vertrag zwischen der Äbtissin des Stifts Nonnberg und Walburger: S. 303f.

¹⁶⁴ WAGNER, Hans, Walburgers Mondseer Hochaltar, 1985, S. 16.

29) in der Kapelle des Freiguts Thallern (von Ronzoni zwischen 1723 und 1728 datiert) eine Figur direkt vor einem Fenster. Gott Vater erscheint im Auszug. Er thront umringt von einem Wolkenkranz mit Strahlen und geflügeltem Puttokopf hinterlichtenden von dem zentralen Apsisfenster der Kapelle.

Die Impression dieser Kompositionen (sowohl in Mondsee wie auch in Thallern) beruht auf demselben, wenn auch vielleicht in dessen Wirkung reduzierten Gestaltungsprinzip wie in Gaaden: Eine vollplastische, mit dem gesamten Körper vor einem Glasfenster im Blendlicht stehende einzelne Skulptur wird umgeben von einem Wolkenkranz im Altaraufbau präsentiert. Daraus folgernd scheint mir Berninis Wolkenglorie der Kathara Petri in Rom weder direkt noch indirekt ausschlaggebend und vorbildlich für die Präsentation der Skulptur Christi in Gaaden gewesen zu sein.¹⁶⁵ Vielmehr sehe ich darin einen Rückgriff auf die Lichtinszenierung einer Figur in frühbarocken Altaranlagen. Der Altar in Mondsee darf hier als Beispiel aber wohl nicht als Einzelfall genannt werden.¹⁶⁶ Durch eine zweite hochbarocke Modernisierungswelle sind viele dieser frühbarocken Anlagen verloren. Doch kann angenommen werden, dass durch den regen Handel mit Altarentwürfen, der Vermittlung mittels etwaiger „Inspirationsquellen“ wie Kupferstiche, Ornamentbücher und Altarbilder und der Weitergabe von Bildhauerzeichnungen innerhalb der Werkstatt (durch die reisenden Gesellen gelangten diese an verschiedene Orte),¹⁶⁷ die Idee „lichtdurchfluteter“ Anlagen (Einzelskulpturen) Verbreitung gefunden hatte. Wie aus der Hochaltaranlage in Thallern ersichtlich kannte Giuliani vermutlich dieses Gestaltungsmoment. Ich sehe im Altaraufbau der Anlage in Gaaden eine adaptierte, hinsichtlich den Anforderungen einer freiplastischen Anlage modifiziert, Wiederaufnahme dieses Motivs.

¹⁶⁵ Dies betrifft lediglich die Situierung der Skulptur direkt vor dem Ovalfenster im Blendlicht. Bei der Gestaltung des Wolkenkränzes mit Strahlen und den darin eingebetteten Propheten lässt sich eine Anlehnung an die Kathedra vermuten.

¹⁶⁶ In der Stiftskirche Schlägl (OÖ.) hatte es ebenfalls einen Altar von Hans Waldburger mit vermutlich durchbrochenem Aufsatz gegeben: Nach dem Stiftsbrand von 1626 erhielt Waldburger den Auftrag für die Schaffung eines neuen Hochaltars. Dieser wurde 1702 bei einem neuerlichen Brand vernichtet. Vertrag zwischen dem Propst von Schlägl und Waldburger in: RAMHARTER, Johannes, „Weil der Altar altershalben unförmlich und pauffellig...“, 1996, S. 293.

¹⁶⁷ RAMHARTER, Johannes, „Weil der Altar altershalben unförmlich und pauffellig..“, 1996, S. 32-40.

6.1.2. Die Figur Christi

Deren Darstellung entspricht in Haltung und Gestik dem geläufigen und wohl bekannten Typus des sogenannten „Auferstandenen“: Christus wird aufrecht, leicht ponderiert stehend, mit erhobenem rechten Arm, in die Ferne blickend, präsentiert. Diese Christus-Darstellung ist mit einer Auferstehungs-Abbildung („Auferstehung“, 1475-79, Staatliches Museum, Berlin; ursprünglich in der Kirche San Michele in Murano.) des Venezianers Giovanni Bellini gut vergleichbar (Abb. 30, 31). Die Skulptur Christi in Gaaden darf vielleicht als bekleidete Variante des „Auferstandenen“ von Bellini bezeichnet werden. Vor allem der Oberkörper und dessen Armhaltung sowie das erhobene Haupt und der in die Ferne gerichtete Blick weisen starke Übereinstimmungen auf. Giuliani könnte das Werk dieses anerkannten, in seiner Heimatstadt ansässigen Malers durchaus gekannt haben. Auch Raffael hat ein Gemälde mit dem Thema der „Auferstehung Christi“ (1499, Museum Sao Paulo) geschaffen (Abb. 32). Christus weist hier, wie in Gaaden, mit erhobenem rechten Arm und Zeigegestus himmelwärts. Die Verklärungs-Darstellungen von Giovanni Bellini (Abb. 33) und Raffael (Abb. 34)¹⁶⁸ zeigt, im Gegensatz zu Giuliani, Jesus mit erhobenen Händen. Le Court inszeniert seine Plastik des „Verklärten“ am Hauptaltar in Sant’Andrea wiederum mit theatralisch erhobenem rechten Arm. Den linken Unterarm hält er seitlich weggestreckt (Abb. 35).

Mit dieser Gegenüberstellung soll nicht behauptet werden, dass Jesus am Gaadener Hauptaltar als „Auferstandener“ darstellt ist, sondern die Anlehnung an diesen Abbildungs-Typus ist in einem inhaltlichen Kontext zu sehen. Die „Transfiguration“ ist als Vorschau auf die „Auferstehung“ zu interpretieren. Durch die Übernahme dieses Darstellungstypus wird dem Betrachter die, dieser Theophanie innewohnende, zukunftsweisende Aussage suggeriert. Dabei handelt es allerdings um keine Innovation Julianis. Vielmehr kann dieser Darstellungsmodus als durchaus gebräuchlich bezeichnet werden.

6.1.3. Die „Liegefigur“

Die beiden Apostel Petrus und Johannes (Abb. 36, 37) erinnern in ihrer Körperhaltung an den Typus der sich aufrichtenden „Liegefigur“. Giuliani hat

¹⁶⁸ Vergl.: OBERHUBER, Raphaels „Transfiguration“, Stil und Bedeutung, 1982

zuvor 1705 für die Balkonbrüstung über dem Hauptportal des Stadtpalais Lichtenstein in Wien vergleichbare Skulpturen(gruppen) ausgeführt (Vulkan, Flora, Abb. 38, 39). Die Vorbilder dieses Figurentypus tradieren sich laut Ronzoni aus den Plastiken liegender Flussgötter der Antike.¹⁶⁹ Für die Vatikanischen Gärten ist überliefert, dass antike Skulpturen¹⁷⁰ in Brunnenanlagen einbezogen wurden: einen von Michelangelo Buonarotti (1475 – 1564) entworfer Wandbrunnen (1523 – 1534) prägt eine antike Darstellung des Tigris, als Bassin dient ein auf Sarkophage Bezug nehmendes Becken (Abb. 40).¹⁷¹ In der Medici-Kapelle in San Lorenzo in Florenz wird das Motiv von Michelangelo transformiert und auf die Grabmalskulptur übertragen: Grabmal Giuliano II. de' Medici, „Tag“ und „Nacht“ (1521 - 1534); Grabmal Lorenzo de' Medici, „Abend“ und „Morgen“ (1520 - 1534) (Abb. 41).¹⁷² Der ursprüngliche Plan, der die Darstellung ruhender Flussgötter beinhaltet, wurde nicht ausgeführt, ist aber etwa durch eine Entwurfszeichnung, einen Brief Michelangelos und einem ehemals berühmten Flussgott-Torso (Abb. 42) auf uns gekommen.¹⁷³ Der Figurentypus fand über Italien und Frankreich Eingang in den nördlichen alpenländischen Raum. Wobei Michelangelos Werk, insbesondere das Flussgott-Modell für die Medici-Kapelle als Prototypus dieser Figurenfindung gilt.

Ein frühes Beispiel für die Darstellung einer ruhend lagernden Figur an einer Bauplastik in Wien, zeigt sich am niederösterreichischen Landhaus (ab 1540) im Tympanon¹⁷⁴ des großen Marmorportals (1571) der Vorhalle.¹⁷⁵ Dieser Typus findet sich auch häufig bei Brunnenanlagen wieder: Neptunbrunnen (um

¹⁶⁹ RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 2, 2005, S. 32.

¹⁷⁰ Ausgrabungen in Rom – Unter Papst Julius II. (1503 – 1513) wurde der Statuenhof im Vatikan eingerichtet: Die „zahlreichen“ Funde an antiken Skulpturen und Gruppen fanden zum Teil in den Vatikanischen Gärten Aufstellung (siehe dazu: WINNER (Hrsg.), Il Cortile delle Statue, 1992.). Von Papst Leo X. (1513 – 1521) erhielt Raffael den Auftrag die Monumente des Antiken Roms zu dokumentieren.

¹⁷¹ Überliefert durch eine Zeichnung in: Hülsen's Römischen Skizzenbücher von Martin von Heemskerck; WILES, The Fountains of Florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini, 1933, S. 31.

¹⁷² Diese Plastiken werden auch mit Michelangelos sogenannten Ignudi in der Sixtinischen Kapelle (1508 – 1512) in Rom in Verbindung gebracht.

¹⁷³ HÄUSSLER, Das Formgeheimnis Michelangelos, 1998, S.107.

¹⁷⁴ Im Hintergrund die Stadt Wien, davor thronend Austria, Handel und Wirtschaft, zu ihren Füßen ruhend ein Flußgott und ein Genius mit Fackel.

¹⁷⁵ SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, 1970, S. 89f.

1575) an der Piazza Signoria in Florenz von Bartolomeo Ammanati¹⁷⁶, wobei die Meeresgötter der Schule Giambolognas¹⁷⁷ zugeschrieben werden; Vierströmebrunnen (1647 – 1652) auf der Piazza Navona von Gianlorenzo Bernini; oder Mehlmarktbrunnen/ Providantiabrunnen (1739) in Wien von Georg Raphael Donner¹⁷⁸)¹⁷⁹.

Giovanni Giuliani selbst könnte das Motiv der lagernden Figur von eigenen Anschauungen aus seiner Heimat Italien gekannt haben. Oder er hatte über die reichhaltige Antikensammlung der Familie Lichtenstein Zugang zu etwaigen Vorbildern - da Giuliani nicht die „erste Wahl“ des Fürsten war hatte er auch nach Entwürfen und Plastiken anderer bevorzugter Bildhauer zu arbeiten „...nach Ihr Fürstl. Gnaden hergegebenen Modellen,...“¹⁸⁰. Bei den dabei vom Fürsten geschätzten und gewünschten Vorlagen handelt es sich unter anderem um Bronzegruppen von Giovanni Francesco Susini (um 1575 – 1653).¹⁸¹ Susini wiederum war ein Schüler und Mitarbeiter Giambolognas.

Die Darstellung von Johannes und Petrus am Hauptaltar von Gaaden folgt nicht dem klassischen Schema einer „Liegefigur“, dem auch die Präsentation einer in seiner Blöße perfekten, idealisierten Körperlichkeit zugrunde liegt. Bei einem Vergleich mit Michelangelos Allegorie des „Morgen“ am Medici-Grabmal wird dies deutlich. Der „Morgen“ lagert, seinen nackten Körper darbietend auf einer geschwungenen Volute. Die eigentliche Liegefläche der Grabmalplastik wird durch ein steinernes „Band“ gebildet, das den Untergrund für die Figur formt und über die Konsole hinaus bis zu dessen Fuß reicht. Der „Morgen“ erscheint

¹⁷⁶ In dessen Besitz befand sich einige Zeit der Flussgott-Torso Michelangelos für die Medici-Kapelle in Florenz (SCHEMPER, Ein Reiterdenkmal am Altar, in: Josef Stammel, 1996, S. 82-93, Anm. 49).

¹⁷⁷ Giovanni da Bologna oder Giambologna (1529 – 1609) wird eine Schlüsselposition zwischen Michelangelo und Bernini zugewiesen. Ihm kommt weiters eine wichtige Vermittlerrolle zu. Seine vielfach (nach seinem Tod in unterschiedlicher Qualität) replizierten Bronzen waren begehrte Kunstkammerstücke.

¹⁷⁸ Da Donner keine Reise nach Italien nachzuweisen ist werden die Skulpturen auf die Einflussnahme seines Lehrers Giuliani, beziehungsweise im Wesentlichen auf Donners Studien der Sammlung Lichtenstein zurückgeführt.

¹⁷⁹ Möseneder sieht in den am Beckenrand lagernden Brunnenfiguren an der Piazza della Signoria in Florenz und in Berninis frühen Plänen für die Wassergötter des Vierströmebrunnens Rückgriffe auf Michelangelos Ignudi (MÖSENEDER, Werke Michelangelos als Movens ikonographischer Erfindung, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1985, S. 365f.).

¹⁸⁰ Vertrag (1693) zwischen dem Fürsten und Giuliani (RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, Dok. 3).

¹⁸¹ RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, S. 60.

in seiner Bewegung fixiert. Er lastet schwer und statisch auf seinem architektonischen Unterbau. Dagegen werden Petrus und Johannes aktiv, dem Geschehen über ihnen zugewandt dargestellt. Sie sind Protagonisten einer szenischen Handlung. Den Figuren fehlt auch die körperliche Schwere, die sie an den Liegegrund binden würde. Petrus und vor allem Johannes lagern instabil auf den geschwungenen Volutensockeln, die den Bewegungen der beiden Apostel zusätzlich Dynamik verleihen. Zudem sind die Jünger bekleidet. Die bewegten Stoffbahnen vertiefen den Eindruck vitaler Lebendigkeit. In seiner Körperhaltung ähnelt Petrus der Personifikation des „Vulkan“ am Hauptportal des Stadtpalais Lichtenstein. Vor allem der sich aufrichtende Oberkörper, gestützt durch einen Arm, ist durchaus vergleichbar.

Für Heiligenfiguren einer Altaranlage ist es sehr ungewöhnlich sie in liegender Haltung darzustellen. Ihre Positionierung ist wohl allein auf die Ikonographie des Hauptaltars zurückzuführen. Verwandte Darstellungsmodi dieser Figurenfindung lassen sich bei den ebenfalls zur religiösen Andacht entstandenen Skulpturen der Ölberge oder „Sacri Monti“ ausmachen.

6.2. Lebensgroße, freiplastische Skulpturengruppen

Die religiös motivierte, szenisch inszenierte und etwa lebensgroße freiplastische Figurengruppe findet sich nicht allein im Altarbau wieder. Etwaige Vorläufer beziehungsweise vergleichbare Gruppen stellen sich in den (Kapellen/Stationen der) „Sacri Monti“ (Kalvarienberge) und Beweinungsgruppen Oberitaliens dar. Giovanni Giuliani selbst hat neben dem Hochaltar in Gaaden mit der Gaadner Ölberggruppe und der Kreuzabnahme (nach 1735) diesem Typus zugehörige Arbeiten geschaffen. Wie die Kalvarienberge und Ölberggruppen ist der Gaadener Hauptaltar Teil einer religiös inszenierten „Landschaft“. Die in diesem Sinne entstandenen, lebensgroßen Figurengruppen sind auch in ihrer Funktion eng miteinander verbunden.

Im Folgenden werden einige Beispiele vorgestellt.

6.2.1. Sacri Monti

Die sogenannten „Sacri Monti“ des alpenländischen Raums, die zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert entstanden, sind mit den in Österreich bekannten

Kalvarienberg - oder barocken Kreuzweganlagen vergleichbar. Es handelt sich dabei zumeist um eine Gruppe verschiedener Kapellen, die entlang eines Weges oder am Hang eines (wenn nötig künstlichen) Berges platziert wurden und häufig die „Stationen“ des Leidens Jesu beherbergend darstellen. Sie können auch Szenen aus dem Leben eines Heiligen oder (nach der Gegenreformation) die Mysterien des Rosenkranzes beinhalten. Die Kreuzwege schildern die Begebenheiten zwischen dem Haus Kaiphas und Golgotha, Kalvarienberge beginnen hingegen bereits häufig am Ölberg und führen bis zum Grab Jesu.¹⁸² Teilweise wurden auch nur einzelne Szenen der Passion dargestellt. Im Zentrum jeder Kalvarienberg-Anlage steht eine plastische etwa lebensgroße Kreuzigungsgruppe in Nachahmung des Hügels Golgotha bei Jerusalem.¹⁸³ Zu den bedeutendsten und berühmtesten „Sacri Monti“ in Oberitalien gehören Varallo (La Nuova Gerusalemme, erste Anlage dieser Art: 1486 – 1619), Orta (Sacro Monte die San Francesco, 1590 – 1640) und Varese (Sacro Monte di Santa Maria del Monte, ab 1604). Unter dem Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo (1538 - 1584) wird der Ausbau der Wallfahrtsberge (z. B. Varese) im Sinne der Gegenreformation gefördert.

Landgraf charakterisiert in ihrer Dissertation („Die Sacri Monti im Piemont und in der Lombardei“) die Kapellengestaltung dieser Anlagen unter anderem wie folgt (Abb. 43, 44):

„Annähernd lebensgroße, betont realistische Figurengruppen, meist aus Terrakotta werden in ihrer Thematik an den Wänden der Kapellen in Form von Fresken und bisweilen von Reliefs illusionistisch fortgesetzt und ergänzt.“¹⁸⁴

An den italienischen Vorläufern und Vorbildern orientiert entstehen in Österreich Kalvarienberganlagen. Ab 1700 der Kalvarienberg von Maria Lanzendorf samt einer Nachbildung des heiligen Grabes von Jerusalem.¹⁸⁵ 1701 erfolgte die Grundsteinlegung für den Heiligen Berg zu Eisenstadt (da keine natürliches Gefälle oder Erhebung vorhanden war, musste die Anhöhe künstlich geschaffen

¹⁸² Ebenda, S. 89.

¹⁸³ BRUNNER, Steirische Kalvarienberge, 1990, S. 14.

¹⁸⁴ LANDGRAF, Die Sacri Monti im Piemont und in der Lombardei, 2000, S. 13.

¹⁸⁵ VSEDNI, Die architektonische Umsetzung des Kalvarienberggedankens zu Beginn des 18. Jahrhunderts im österreichischen Raum, 2002, S. 45.

werden).¹⁸⁶ In diesen beiden Anlagen wird die Inszenierung des Innenraums auf ein Grotten, - beziehungsweise Stein – „Ambiente“ reduziert, die Figuren zeichnen sich durch eine naturalistische, polychrome Fassung aus (Abb. 45). Die Kalvarienberganlage (ab 1707) von Festenburg (seit 1616 in Besitz des Stiftes Vorau) erinnert in Kapellengestaltung und Bildprogramm an die oberitalienischen Anlage Varallo: Aufwendig gefasste Skulpturen werden in durch architektonische Elemente und Wandmalerei illusionierte Kapellenräume inszeniert.

Der Ursprung des Grazer Wallfahrtsbergs geht auf das Jahr 1596 zurück – eine von den Jesuiten geleitete Bruderschaft errichtete einen Kalvarienberg mit Stationskapellen.¹⁸⁷ Kaiser Leopold I. stiftete 1660 einige Kapellen, weitere werden 1726 urkundlich erwähnt.¹⁸⁸ Skulpturen(gruppen) für die erweiterten Bereiche des Kalvarienberges stammen unter anderen von Johann Jakob Schoy. Gesichert ist die Sandsteinfigur des Christus an der Geißelsäule (1722, datiert und signiert an der Basis der Säule) in der Pfarrkirche „Zum Heiligen Kreuz“.¹⁸⁹ Zugeschrieben werden ihm die Figuren (Christus, Pilatus und der Scherge) auf der Ecce-Homo-Bühne der Ölbergkapelle (1723 geweiht).¹⁹⁰ Schoy werden auch Arbeiten am Kalvarienberg von Bärnbach zugewiesen. Seine Autorenschaft wird ebenfalls bei den Steinskulpturen der Kreuzigungsgruppe (Maria, Maria Magdalena und Johannes) vermutet.¹⁹¹ Schoy war als Bildhauer sowohl bei Altarprojekten, wie auch bei Aufträgen für Kalvarienberganlagen an der Schaffung szenisch freiplastischer Figurengruppen beteiligt.

6.2.2. Beweinungsgruppen

Ronzoni verweist bei der vielfigurigen Kreuzabnahme (Abb. 46) von Giuliani auf die Beweinungsgruppe (Terrakotta, 1462/63 oder 1485) von Niccolò dell`Arca in Santa Maria della Vita in Bologna.¹⁹² Er sieht in der Gestaltung und expressiven Mimik von Maria, Magdalena und Johannes eine Reflexion auf dieser Gruppe.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 116.

¹⁸⁷ RENHART, Der Grazer Kalvarienberg, 2002, S.49.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 49.

¹⁸⁹ BRUNNER, Steirische Kalvarienberge, 1990, S. 95.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 92f.

¹⁹¹ Ebenda, S. 90f.

¹⁹² RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 2, 2005, S. 328.

In Italien ist seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die szenische Darstellung einer Handlung durch bemalte Terrakotta-Freiplastik (Beweinungsgruppen) üblich und umfasst in Oberitalien etwa zehn Hauptwerke:¹⁹³ neben der oben genannten Gruppe von Niccolò dell'Arca sind das etwa die Arbeiten von Guido Mazzoni in S. Giovanni Battista in Modena oder die Grablegungsgruppe von Agostino dei Fondulis in Santa Maria presso San Satiro im Mailand.¹⁹⁴ Vorläufer dieses Typus finden sich Landgraf zu folge in den französischen Grablegungsgruppen des 15. Jahrhunderts aus Kalkstein.¹⁹⁵

Von der Sacri Monti Forschung werden die Beweinungsgruppen als Vorbilder für die Wallfahrtsberge genannt. Ein Beispiel für eine in einen Kalvarienberg eingebundene Beweinungsgruppe in Österreich ist etwa die polychrom gefasste Pietà/Kreuzabnahme (1654 – 1659; Abb. 47) in der Beweinungskapelle der Grazer Anlage.

6.2.3. Ölberggruppen

Häufig finden sich diese an den Außenseiten der Kirche in eine Nische eingesetzt. Sie können ebenso vor der Kirche, im Friedhof oder auf dem Kirchenplatz aufgestellt sein. Laut Landgraf sind die Freiplastischen Ölberggruppen mit den „Sacri Monti“ vergleichbar.¹⁹⁶ Die zumeist lebensgroßen und gefassten Figuren der Ölbergszene werden vielfach in einen durch Malerei und/oder Stein (Grotten) illusionistisch inszenierten Raum gestellt. Das Ereignis aus dem Leben Jesu ist auch – zumindest wenn diese die Rosenkranzgebete beinhalten - in Kalvarienbergstationen dargestellt.¹⁹⁷ Die ersten vollplastischen Ölberge reichen bis ins 15. Jahrhundert zurück.¹⁹⁸ Ölbergszenen waren vor allem in Schwaben und Franken üblich - das zuvor selten dargestellte Thema erlangte dadurch in den folgenden Jahrhunderten große Popularität.¹⁹⁹ Der

¹⁹³ Aus der Toskana und Mittelitalien stammen überlebensgroße Kreuzabnahmegruppen aus Holz aus dem 13. Jahrhundert (LANDGRAF, Die Sacri Monti im Piemont und in der Lombardei, 2000, S. 124).

¹⁹⁴ LANDGRAF, Die Sacri Monti im Piemont und in der Lombardei, 2000, S. 124f.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 125.

¹⁹⁶ LANDGRAF, Die Sacri Monti im Piemont und in der Lombardei, 2000

¹⁹⁷ Es bezeichnet das erste Gebet des „Schmerzhaften Rosenkranzes“ (KRAMER, Kreuzweg und Kalvarienberg, 1957, S.11.).

¹⁹⁸ MUNK, Die Ölberg-Darstellungen in der Monumentalplastik Süddeutschlands – Untersuchung und Katalog, 1968, S. 26f.

¹⁹⁹ SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd 2, 1968, S. 61.

Ölberg von Münnerstadt (1428) ist die früheste Anlage, die den Ort der Begebenheit näher schildert: Christus kniet auf einer Erhebung, vor ihm auf einem Felsen ein Engel mit dem Kelch.²⁰⁰ Bei den frühen Ölbergdarstellungen handelt es sich teilweise um eine größere Anzahl von Skulpturen, die aber im Barock (im Zuge der Gegenreformation) wieder auf die Hauptfiguren (Christus mit dem Engel, Jakobus d. Ältere, Johannes und Petrus) beschränkt wurden.²⁰¹ Ölberggruppen, die mit der Gaadner Gruppe von Giuliani in Verbindung gebracht werden, befinden sich unter anderem am Kreuzweg von Bisamberg. Schickola erkennt eine gegenseitige Abhängigkeit der Figuren zueinander:²⁰² Die Jünger der Begebenheit lagern schlafend am Abhang, Christus blickt mit gefalteten Händen zum Engel. Oder in der Kalvarienberganlage von Maria Lanzendorf: Die polychrom bemalten Ölbergfiguren aus Stein liegen schlafend in der Ölberggrotte, Christus kniet erhöht auf einem Felsen mit gefalteten Händen zum Kelch tragenden Engel emporblickend. Vsedni sieht in den Skulpturen der Lanzersdorfer Anlage eine Annäherung an die Ölberggruppen von Bisamberg und Gaaden und möchte eine Mitautorenschaft Giulianis nicht ausschließen.²⁰³

²⁰⁰ MUNK, Die Ölberg-Darstellungen in der Monumentalplastik Süddeutschlands – Untersuchung und Katalog, 1968, S. 27.

²⁰¹ Ebenda, S. 28f.

²⁰² SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, 1970, S. 108f.

²⁰³ VSEDNI, Die architektonische Umsetzung des Kalvarienberggedankens..., 2002, S. 77ff.

7. ÖLBERGGRUPPE

Einleitend ist anzumerken, dass sich der Aufstellungsort dieser Skulpturengruppe von Giovanni Giuliani (ein Hügel nahe Gaaden) erheblich verändert hat. Offenbart wird dieser Umstand durch den Vergleich mit einem 1833 von Eduard Gurk (1801 - 1841) geschaffenen Aquarell. Das Blatt gehört zu einer Serie von 40 Aquarellen die anlässlich der Wallfahrt König Ferdinands V. von Ungarn nach Mariazell entstanden sind. Sie werden tituliert: „*Mahlerische Reise von Wien nach Maria Zell in Steyermark, dargestellt in drey Tagreisen und nach der Natur aufgenommen im Jahre 1833 in Begleitung Sr. Majestät des jüngeren Königs von Ungarn Ferdinand dem Fünften, von Eduard Gurk.*“²⁰⁴. Eines dieser Aquarelle zeigt einen Einblick in das Tal Richtung Gaaden (Abb. 48). Zu sehen ist eine der Straße nach Heiligenkreuz folgende, die „Ölbergszenerie“ passierende Gruppe von Wallfahrern. Auf dem Hügel knien zwei Frauen in Andacht vor den durch einen vermutlich schmiedeeisernen Zaun umfassten Skulpturen von Christus und dem Kelch tragenden Engel. Eine dritte Gläubige steigt soeben den Hügel herauf. Zu erkennen ist zudem die polychrome Fassung der Plastiken um 1833. Dieses Aquarell stellt hinsichtlich der Bedeutung und Einbindung der Ölberggruppe in die Wallfahrtsprozession nach Heiligenkreuz (beziehungsweise weiter nach Mariazell) ein wertvolles Zeitdokument dar. Im Folgenden soll Forschungslage und Darstellungsthema des Figurenensembles kurz vorgestellt werden.

7.1. Forschungslage

Die Ölberggruppe (urkundlich gesichert 1699) von Giuliani ist ebenso wie der Gaadner Hauptaltar ein von Forschung bisher wenig bearbeitetes Thema.²⁰⁵ Baum widmet sich dieser Skulpturengruppe etwas ausführlicher - vor allem stilistische Fragen stehen im Mittelpunkt ihres Interesses.²⁰⁶ Schikola erwähnt die Plastiken als Beispiel für die Gestaltung einer Gruppe bei sakralen Themen

²⁰⁴ Im Rahmen der sogenannten „Guckkasten“ entstanden. Eine von Erzherzog Ferdinand (1793 - 1857), dem späteren Kaiser Ferdinand I. in Auftrag gegebene Serie von Ansichten von Landschaften und Städten der österreichischen Monarchie. (FEUCHTMÜLLER, in: GRÜNN, Via Sacra, 1975, S. 78).

²⁰⁵ Einzelne Plastiken werden vereinzelt zu stilistischen Vergleichen herangezogen: SCHEMPER, Bemerkungen zur Stilbildung bei Giovanni Giuliani, 1996, S. . WEIßENBACHER, Wallfahrt und Mirakelbücher im Barocken Österreich, 1998, S.

²⁰⁶ BAUM, Giovanni Giuliani, 1964, S. 10, 24f., Urkundenanhang Nr. 11. RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, Dok. 14.

von Giuliani.²⁰⁷ Im Dehio 2003 wird die Ölbergstation unter „Kleindenkmäler in Gaaden“ genannt.²⁰⁸ Von Ronzoni wird die Gruppe in einem Absatz kurz vorgestellt.²⁰⁹

7.2. Thema

Die Begebenheit findet sich in den Schriften des Neuen Testamentes. In den Evangelien der Synoptiker wird erzählt, dass Jesus nach dem Abendmahl mit seinen Jüngern zum Ölberg hinausging (Mt 26,30-35; Mk 14,26-31; Lk 22,39-46).²¹⁰ Sie kamen zu einem Grundstück, das Getsemani hieß (Das Gebet in Getsemani: Mt 26,36-46; Mk 14,32-42). Bei Lukas fehlt diese Perikope. Beziehungsweise wird das Geschehen in: Das Gebet am Ölberg (Lk 22, 39-46) wiedergegeben. Nach Matthäus und Markus sollten sich die Jünger setzen und auf ihn warten. Petrus, Jakobus und Johannes aber gebot er mit ihm zu gehen. Er sprach zu ihnen: „*Meine Seele ist zu Tode betrübt. Bleibt hier und wacht mit mir!*“ und ging ein Stück weiter um zu beten: „*Mein Vater, wenn es möglich ist, gehe dieser Kelch an mir vorbei. Aber nicht wie ich will, sondern wie du willst.*“ Als er zurückkam, fand er die Jünger schlafend. Jesus tadelte sie und ging abermals weg um zu beten. Bei seiner erneuten Rückkehr schliefen sie wieder. Ein drittes Mal verließ er sie und betete. Zurückgekehrt sagte er zu ihnen: „*Schlafst ihr immer noch und ruht euch aus? Die Stunde ist gekommen; jetzt wird der Menschensohn den Sündern ausgeliefert.*“

Nach Lukas ereignet sich die Begebenheit folgendermaßen: Jesus forderte die Jünger auf zu beten, damit sie nicht in Versuchung geraten und entfernt sich von ihnen. Er kniet nieder und betet: „*Vater, wenn du willst, nimm diesen Kelch von mir! Aber nicht mein, sondern dein Wille soll geschehen.*“ Ein Engel erscheint hierauf um Christus, dem der Schweiß vor Angst wie Blut auf die Erde tropft, Kraft zu geben. Nach dem Gebet findet er die schlafenden Apostel und fordert sie aufzustehen und zu beten, damit sie nicht in Versuchung geraten.

²⁰⁷ SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, 1970, S. 128.

²⁰⁸ Dehio (Niederösterreich), 2003, S. 473.

²⁰⁹ RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, 2005, S.118.

²¹⁰ Die Bibel, Einheitsübersetzung, 1980.

7.3. Beschreibung

Die Apostel Petrus, Johannes Evangelista und Jakobus d. Ä. finden sich schlafend (mit geschlossenen Augen) nebeneinander gebettet am Fuß des Hügels direkt an der hier vorbeiführenden Bundesstraße gelegen (Abb. 49, 50).

Die von Gaaden kommend gut sichtbare Gruppe lagert auf einem kleinen, künstlich geschaffenen Plateau ca. 1-2 Meter über dem heutigen Straßenniveau. Links außen Jakobus, erkennbar durch eines seiner Attribute, das Schwert (Abb. 51): Jakobus rastet seitlich hingestreckt mit abgewinkelten Beinen den Kopf mit seiner Rechten abgestützt und das Gesicht den beiden anderen Jüngern zugewandt. Den linken Arm hält er im rechten Winkel über seinen Oberkörper gebeugt. Die Hand liegt leicht geschlossen um die Klinge seiner Waffe, die längs zum Körper in seinem Schoß ruht. Rechts neben ihm und somit im Zentrum der Gruppe kauert Johannes (Abb. 52).²¹¹ Sein Haupt, vielmehr seine linke Wange ruht auf dem Unterarm seines rechten abgewinkelten Arms. Dieser wiederum stützt sich auf das an den Körper herangezogene linke Bein des Evangelisten. Johannes ist ohne seine Attribute allein durch die tradierte Darstellung seiner Physiognomie zu identifizieren. Gleiches gilt für Petrus (Abb. 53). Dieser liegt seitlich seinen Kopf auf den verschränkten Armen gebettet mit abgewinkelten Beinen.

Die drei barfüßigen Apostel tragen lange, gegürtete Tuniken, teilweise umhüllt von ihren bereits herabgeglittenen Mäntel oder Umhängen. Sie scheinen mit geschlossenen Augen in einen tiefen, ruhigen Schlaf versunken. Besonders Petrus, dessen Gesicht am besten zu erkennen ist, erweckt diesen Eindruck sehr stark. Jakobus hingegen wirkt durch seinen losen Griff um die Waffe und dem durch seinen Arm aufgerichteten Kopf jederzeit zu Taten bereit. Auch Johannes wirkt eher wie ein aufmerksamer Schläfer, der es nicht wagt sich den Tiefen des Schlafs ganz hinzugeben.

Zu rechter Hand dieser Figurengruppen führt ein breiterer Fußweg den Hügel hinauf. Dem auf der Straße stehenden Betrachter bleibt das Ziel des Weges aber verborgen. Die üppige Vegetation des Hügels verhindert den Blick auf die auf der Anhöhe platzierten Skulpturen von Jesus und dem Kelch tragenden

²¹¹ Diese Darstellung des Johannes lässt an ein weiteres Werk von Giovanni Bellini denken. Auf dem Gemälde „Christus am Ölberg“ (um 1465 – 1470) wird der Evangelist in sehr ähnlicher Weise zwischen Petrus und Jakobus lagernd abgebildet. Ein Ölbergrelief mit einer vergleichbaren Johannes-Darstellung findet sich ebenso an der Othmarkirche in Mödling (NÖ.) neben dem Hauptportal.

Engel. Von Richtung Heiligenkreuz kommend ist heute vom Ölbergszenarium nichts zu bemerken. Nur ein schmaler Weg steigt hier zwischen dem aufkommenden Jungwald den Hang hinauf und bietet dem oben Ankommenden einen Blick auf das Figurenensemble (Abb. 54). Jesus kniet mit nach vorne geneigtem Oberkörper und in einander verschlungen Händen vor dem Engel (Abb. 55). Den Kopf hat er zur Seite geneigt sein langes Haar fällt lose vom Haupt. Ein leidend flehender, expressiver Gesichtsausdruck prägt seine Mimik, die trotz der fortschreitenden Verwitterung noch gut zu erkennen ist.²¹² Sein Kleid, etwas herabgerutscht und Teile seiner Schulter und Brust freilegend, fließt in einem körpernahen Faltenwurf herab und bildet vor allem zwischen den Beinen eine am felsigen Untergrund aufliegende bewegte Draperie. Das einfache, lose und ungegürzte Gewand und die bloßen Füße von Christus lassen an einen andächtig versunkenen um Vergebung bittenden Büßer denken. Ihm frontal gegenüber auf einer künstlichen felsenartigen Erhöhung platziert, zeigt sich der in den Knie einsinkender und zu Jesus hinab neigender Engel (Abb. 56). Er wird von einer Stoffbahn umweht die von der Brust abwärts Beine und Scham bedeckt und über seine linke Schulter fällt. In seinen Händen trägt er einen Kelch. Zu seinen Füßen bauschen sich Wolken. Ein milder, gütiger Gesichtsausdruck prägt seine Mimik.

Die Plastiken zeigen teilweise erhebliche Witterungsschäden. Besonders davon betroffen ist die am Fuß des Hügels ungeschützt lagernde Gruppe (Petrus, Johannes und Jakobus). Christus und der Engel werden hingegen von zwei großen Fichten „überdacht“ und geschont. Sie sind daher wesentlich besser erhalten auf uns gekommen. Hier sind noch farbige Fassungsreste in den Tiefen zu bemerken. Von der auf dem Aquarell Gurks gut erkennbaren polychromen Fassung ist ansonsten heute so gut wie nichts mehr zu erkennen. Auch das schmiedeeiserne Gitter ist verschwunden.

7.4. Ikonographie

Die Ereignisse in Gethsemane gehören zur Passionsgeschichte Jesu, die mit der Kreuzigung ihren Höhe – und Endpunkt erreicht. Bei sogenannten „Ölbergdarstellungen“ wird zumeist die Perikope nach Lukas als

²¹² Die ausdrucksstarke Mimik dieser Christus-Skulptur wird bei stilistischen Vergleichen häufig als Beispiel genannt.

Betrachtungstext herangezogen - Pilgertradition und Volksfrömmigkeit stützen sich wesentlich auf diese Schilderung der Begebenheit.²¹³ Nur hier wird vom vor Angst Blut schwitzenden Jesus und dem ihm erscheinenden, tröstenden Engel gesprochen. Auch die Darstellung am Gaadner Ölberg folgt der Schilderung des Geschehens nach Lukas: Dem in Todesangst zu Gott Vater betenden, bittenden Christus erscheint der Kelch tragende Engel. Der Kelch wird in Beziehung zum Abendmahl gesehen.²¹⁴ Schiller zufolge hat: „*Der Schwebende Engel mit dem Kelch seine bildliche Entsprechung in der Darstellung der Kreuzigung, bei der ein oder mehrere Engel das Blut Christi in einem Kelch auffangen.*“²¹⁵ Das Kleid, das Christus bei der Gaadner Ölberggruppe trägt, gleicht dem Gewand, das die Soldaten nach der Kreuzigung an sich nahmen und unter sich teilten. Nach Joh 19,23: „*Sie nahmen auch sein Untergewand, das von oben her ganz durchgewebt und ohne Naht war.*“

Jesus kniet isoliert von den drei schlafenden Jüngern einsam und zweifelnd auf der Kuppe des Hügels. Der fromme vor dem Skulpturenpaar betende Pilger kann Anteil nehmen an seinem Leid und so wie Christus Trost und Kraft für seinen weiteren Weg in Gott und der „Heiligen Hostie“ finden. So wie Christus die Versuchung im Gebet überwunden hat und auch seine Jünger dazu aufgefordert hat es ihm gleich zu tun, so soll auch der Gläubige sein Schicksal auf sich nehmen und ihm nachfolgen. Die Ölberggruppe kann wohl unter anderem als Trost - und Mahnbild für die durch Kriege und Pest gezeichnete Bevölkerung am Ende des 17. Jahrhunderts gedeutet werden.

²¹³ OCHENBAUER, Jesu Angst am Ölberg, 1990, S. 4f.

²¹⁴ SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst, Band 2, 1968, S. 61.

²¹⁵ Ebenda, S. 61.

8. „JESUS AM BERG“

In diesem Kapitel soll versucht werden aufzuzeigen, dass Hauptaltar und Ölberggruppe von Gaaden nicht nur am weltlichen Weg nach Heiligenkreuz liegen, sondern für den Wallfahrer auch eine geistliche/liturgische Hinführung zur Kreuzreliquie der Zisterzienser, zum Kreuz Christi, zur Kreuzigung des Herrn bedeuten. Durch Verklärung und Ölberg wird diese vorweggenommen und angekündigt. In Mariazell dem Höhe – und Endpunkt der religiösen Reise findet sich schließlich die Kreuzigung Christi selbst am Hochaltar dargestellt. Gemeinsam ist diesen drei Begebenheiten aus dem Leben Jesu, dass das eigentliche, religiös bedeutende Geschehen auf einem Berg stattfindet mit Christus im inhaltlichen Zentrum - die „Verklärung“ auf Tabor, die Erlebnisse in Garten Gethsemane auf dem Ölberg und die Kreuzigung auf Golgotha, der Schädelstätte. Auch Mose, der Jesus typologisch gegenübergestellt wird erhält die Gesetzestafeln am Berg Sinai. Der Berg als Heilige Stätte. Nachgestellt in den Heiligen Bergen, Sacri Monti des alpenländischen Raums, die ursprünglich auf der Nachahmung Jerusalems gründen. Die Bedeutung dieser Stadt wurde durch ihre theologische Überhöhung zum „Himmlischen Jerusalem“ noch gesteigert. Im letzten Buch des Neuen Testaments - in der „Apokalypse“ des Johannes - zeigt ein Engel dem Evangelisten das aus dem Himmel herabsteigende Neue Jerusalem: (Joh 21,10) „*Da entrückte er mich...auf einen großen, hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem, wie sie von Gott her aus dem Himmel herabkam,...*“.

8.1. Vergleich: „Transfiguration“ mit „Ölberggruppe“

Bei einem Vergleich dieser beiden Darstellungen ist augenfällig, dass bei der „Ölberggruppe“ und der „Verklärung Christi auf Tabor“ dieselben Personen²¹⁶ bei gleichem szenischem Aufbau abgebildet sind. Jakobus d. Ä., Johannes Evangelist und Petrus lagern nebeneinander gereiht am Fuß des Berges. Schlafend bei der Ölberggruppe, erwachend am Tabor. Christus verweilt indessen, eingebettet in ein spirituelles Erlebnis – in Kontakt zu Gott Vater auf der jeweiligen Erhebung (wie später auf dem Golgotahügel). Bedeutungsvoll ist

²¹⁶ Elia und Mose und der Christus stärkende Engel sollen hier ausgeklammert werden, da sie zum religiösen Erlebnis Jesu gehören und aus „himmlischen Sphären“ zu ihm treten.

hierbei, dass sich Jesus auf dem Ölberg und auf Tabor in unterschiedlicher Natur offenbart. Am Ölberg wird er als Mensch präsentiert, der isoliert von seinen Anhängern, leidend und zweifelnd auf die Erde niedergesunken ist. Vor Angst Blut schwitzend ist er seinerseits auf göttlichen Trost und Beistand angewiesen. Indessen tritt bei der „Verklärung auf Tabor“ Christus in seiner göttlichen Natur in Erscheinung. Johannes, Petrus und Jakobus werden Zeugen der Theophanie, der Erscheinung des Messias (auch wenn sie diese endzeitliche, futuristische Schau noch nicht verstehen können). Transzendent, dem irdischen entrückt, „schwebt“ Jesus umstrahlt von göttlichem Licht, in einem Wolkenkranz.

Für die Versinnbildlichung dieser beiden Ereignisse wurde das gleiche Medium der Darstellung gewählt: etwa lebensgroße, freiplastische Skulpturengruppen. Wenn dabei auch anzumerken ist, dass die Figuren aus unterschiedlichen Materialien hergestellt wurden. Da aber beiden Gruppen färbig gefasst waren, tritt deren vermutlich ortsabhängige Materialität in den Hintergrund und ist für das äußere Erscheinungsbild und deren Wirkung auf den Betrachter wohl zweitrangig. Beide Szenen folgen in der Schilderung der Ereignisse dem Evangelium nach Lukas. Zudem wurden die Plastiken vom selben Bildhauer geschaffen oder zumindest konzipiert und sind im Auftrag des Stifts Heiligenkreuz entstanden.

Neben diesen Gemeinsamkeiten gibt es aber auch Unterschiede, die sich nicht aus dem differenzierenden Inhalt der Perikopen ergeben. So legt etwa die ungleiche Positionierung, Reihung der Apostel die unterschiedlichen Bedeutungsebenen der Dargestellten offen:

Jakobus wird beim Hauptaltar im Zentrum in hervorgehobener Position zu Füßen Jesu präsentiert. Die beiden ihm zugewiesenen Engel präsentieren seine Attribute. Links neben ihm lagert Petrus und rechts Johannes. Dass Jakobus in der Mitte der Apostelgruppe gezeigt wird, ist ungewöhnlich. Zumeist nehmen Petrus oder Johannes diese Position ein. In der Gaadener Pfarrkirche (sowohl am Altar wie auch als Freiplastik über dem Hauptportal) ist der hl. Jakobus in seiner Funktion als Kirchenpatron, Schutzheiliger der Pilger und Märtyrer abgebildet. Seine Darstellung und Verehrung markiert hier aber vermutlich nicht einen Punkt auf der Route nach dem fernen Pilgerziel Santiago de Compostela, sondern Jakobus sollte hier wohl als Patron für die Pilger– und

Wallfahrt im Allgemeinen gesehen werden. Als Erster der Jesus auf seinem Weg nachfolgte und das Martyrium auf sich nahm wird er zum Vorbild für die Wallfahrer. Zudem soll Jakobus d. Ä. der erst Aposteln gewesen sein dem der „Auferstandene“ erschienen ist – ihm wird ein frühes und tiefes Wissen um die Erlösung zugeschrieben.²¹⁷

Bei der Ölberggruppe befindet sich Jakobus links außen und Johannes in der Mitte, rechts Petrus. Jakobus zeichnet sich beim Ölbergszenarium dadurch aus, dass er als einziger der Apostel gut erkennbar ein Attribut trägt. Er hält in seinen Händen den Krummsäbel²¹⁸, beziehungsweise liegt dieser an seinem Körper. Der Krummsäbel, ein sogenannter „Scimitar“ gilt als traditionelle Waffe des muslimischen Orients und als Symbol und Erkennungszeichen islamischer Kämpfer. Vor allem den Wallfahrern um 1700 wird der Anblick dieser Waffe noch erschreckend vertraut gewesen sein. Umso bedeutender ist Jakobus Interpretation als Türkenbezwinger.²¹⁹ Der scheinbar aufmerksam ruhende Heilige legt seine Finger um die nun ungefährliche (osmanische) Schneide. Der auf der „via sacra“ Reisende steht unter dem Schutz des wehrhaften Apostel. Der Evangelist Johannes kauert bei der Ölbergdarstellung im Zentrum der Apostel. Er ist der „....Jünger, den er (Jesus) liebte...“ (nach Joh 19,26 in der Perikope: Die Hinrichtung Jesu: 19,16b-30) und steht hier im Mittelpunkt.

Beim Hauptaltar lagert der Evangelist rechts außen. Auf der gleichen Seite befindet sich die Kanzel der Pfarrkirche (Abb. 57, 58).²²⁰ Eine versilberte Wolkenkugel mit Heiligen Geist Taube, goldenen Strahlen und Kreuz ersetzt den Schaldeckel. Ein, in die Wolken gebetteter Putto präsentiert die Attribute der drei göttlichen Tugenden. Der von einem weiteren Putto gestützte Kanzelkorb trägt ein Relief des Johannes Evangelista und ein Relief mit einem Palmzweig haltenden Putto. Zwischen den Feldern wurden die Evangelistensymbole von Markus, Matthäus und Lukas eingestellt. Mittels der singulären Darstellung als figurales Relief sollte Johannes vermutlich

²¹⁷ PREIMESBERGER, Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“, 1987, S. 104.

²¹⁸ Eine einschneidige Hieb – und Stichwaffe mit geschwungener Klinge.

²¹⁹ Am 26. Jänner 1699 wurde der Friede von Karlowitz geschlossen mit dem die Bedrohung durch die Türken nun endgültig gebannt schien. Am 1. Juli 1699 erhält Giuliani die Restzahlung für die Ölbergfiguren. Die sich zeitlich gut einfügende Darstellung mit Krummsäbel kann wohl als Reaktion auf dieses Ereignis gesehen werden.

²²⁰ Ronzoni zu folge ist die Kanzel ein Werk der Heiligenkreuzer Bildhauerwerkstatt und zeitgleich mit dem Hauptaltar entstanden (RONZONI, Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtenstein Museum Wien, Bd. 1, 2005, S. 148, Fußnote 67). Laut Pater Walter (dem Seelsorger der Gemeinde Gaaden) gibt es zur Kanzel keine Dokumente.

hervorgehoben werden. Die übrigen Evangelisten scheinen hingegen durch die Beschränkung ihrer Abbildung auf die Symbole in ihrer Wertigkeit zurückgenommen. Die Attribute der göttlichen Tugenden verweisen zugleich auf die drei Apostel der Hauptaltaranlage. Der exegetischen Tradition folgend versinnbildlichen Petrus, Jakobus und Johannes Glaube, Hoffnung und Liebe.²²¹ Die Kanzel als ehemaliger Ort der Predigt darf in Gaaden vielleicht als „Johannes – lastig“ beschrieben werden. Johannes und damit das Evangelium nach Johannes sollte durch die Gestaltung des Kanzelkorbes eventuell betont werden. Das ist insbesondere bemerkenswert, da in diesem Evangelium eine „Verklärungsperikope“ also das Darstellungsthema der Hauptaltaranlage fehlt. Das Johannesevangelium zeichnet sich vielmehr dadurch aus, dass es eine spezielle Kreuzestheologie entwickelte, die von der Erhöhung und Verherrlichung Jesu am Kreuz spricht.²²² Der Palmzweig in der Hand des Putto verweist auf den Einzug Christi in Jerusalem (Joh 12,13). In der am Hauptaltar inszenierten „Verklärungsperikope“ nach Lukas (Lk 9,31) sprechen Mose und Elia zu Jesus „...von seinem Ende, dass sich in Jerusalem erfüllen sollte.“ Zudem deutet der Palmzweig im Voraus auf die Auferstehung nach Passion und Kreuzigungstod Jesu hin. Das leere durch die Wolkenkugel in himmlische Sphären erhobene Kreuz, verstärkt die eschatologische Dimension dieser Aussage, die sich am Hauptaltar in der einer Auferstandenen-Darstellung entsprechenden Christus-Skulptur wieder findet. Die „Verklärung“ verbürgt den am Kreuz errungenen Sieg.²²³ Eine hinsichtlich dieser Aussage interessante Verklärungs-Abbildung stammt von Fra Angelico (1395 – 1455) (Abb. 59). Sie gehört zu einem Freskozyklus (um 1437 – 1446) im Dominikanerkloster San Marco in Florenz und zeigt Christus mit Kreuznimbus und waagrecht weggesteckten Armen - die Haltung des Gekreuzigten nachahmend. Zudem finden sich neben Elia, Mose und den drei Aposteln, die einer Kreuzigungs-Darstellung zugehörigen Assistenzfiguren Maria und in diesem Fall der hl. Dominikus.

Der die Gaadner Kirche betretende, um das Ende wissende Wallfahrer (offenbart in der „Apokalypse“ des Johannes) sieht das Versprechen der Erlösung. Einen Vorblick auf die Auferstehung Christi, die sich nach Passion

²²¹ PREIMESBERGER, Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“, 1987, S. 99.

²²² KOLLMANN, Die Kreuzigung Jesu nach Joh 19,16-22, 2000, S. 11.

²²³ DALHOF, Giovanni Bellini, Die Verklärung Christi, 1996, S. 52.

und Tod am Kreuz in Jerusalem erfüllt. Das Symbol der Erlösung, das hl. Kreuz selbst, zumindest ein kostbares, mit zahlreichen Ablässen verbundenes Fragment davon, kann in Heiligenkreuz andächtig aufgesucht werden. Empfangen wird der sich dem Stift nähernde Gläubige von dem sich zur „via sacra“ hin öffnenden Kalvarienberg. Dieser kann über eine zur Kreuzigungskapelle führende zweiläufige Treppe erstiegen werden. Von dort führt ein leicht abfallender Fußweg, gesäumt von den Leidensstationen Christi, direkt zum Zisterzienserstift. Heiligenkreuz liegt eine Tagesreise von Wien entfernt. Für die Gläubigen bildet es das Ziel des ersten Tages und eine Übernachtungsmöglichkeit. Auch Kaiser Leopold I. nächtigte dort bei jeder seiner Wallfahrten nach Mariazell.²²⁴ Das Stift mit seiner „hochwirksamen“ und aussagekräftigen Kreuzreliquie kann aber gleichfalls das Ende der frommen Fahrt bilden. Die Verehrung des hl. Kreuzes wurde insbesondere von Abt Leeb gefördert. Bernhard von Clairvaux spricht vom Zisterzienserkloster Clairvaux als dem „Himmlischen Jerusalem“.²²⁵ Villalpandos Rekonstruktion des „Himmlischen Jerusalem“ wurde - aufgegriffen von späteren Architekturtraktaten - zum (zumindest theoretischen) Grundschema des barocken Klosterbaues. Vor diesem Hintergrund darf oder sollte Heiligenkreuz von den Gläubigen vielleicht als Ziel, als das vom Wallfahrer erreichte Jerusalem gesehen werden. Liturgisch vorbereitet und hingeleitet von Hauptaltar (und Ölberg).

8.2. Die Kreuzigung nach Johannes

Bei der thematischen Bearbeitung der „Kreuzigung Christi“ wird in erster Linie das Evangelium nach Johannes (19,16-22) als Quelle herangezogen. Gleichwohl die Evangelien nach Markus, Lukas und Matthäus Kreuzigungsperikopen beinhalten. Kollmann zu folge finden die „...kirchlichen Frömmigkeitsformen der Verehrung des Kreuzes im Joh Ev ihre Grundlage...nur dort spricht man von der Heilsfunktion (3,14) oder der Offenbarungsfunktion (8,28) oder der Liebesfunktion (12,32) des Kreuzes.“²²⁶

²²⁴ POLLEROß, Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, In Alte und Moderne Kunst, 1985, S. 17-27, S. 18.

²²⁵ „Et, si vultis scire, Clara Vallis est. Ipsa est Jerusalem, ea quae in coelis es“ (AUFFARTH, Irdischer Weg und himmlischer Lohn, 2002, S. 120, Anhang 211.).

²²⁶ KOLLMANN, Die Kreuzigung Jesu nach Joh 19,16-22, 2000, S. 11.

Johannes entwickelte eine spezielle Kreuzestheologie. Laut Kollmann klärt er „...daß das Kreuz identisch mit der Verherrlichung Jesu ist....daß für Joh Passion und Verherrlichung zusammenfällt.“²²⁷ Auffarth merkt über die Theologie des Johannesevangeliums an, dass dort die Passion weniger als Leiden konzipiert ist, sondern als Erhöhung und Vollendung.²²⁸ Jesus sagt in der Stunde des Todes: „Es ist vollbracht“ (Joh 19,30).²²⁹

8.3. Der Mariazeller Hochaltar von J. B. Fischer von Erlach

Der nach einer Entwurfsphase 1692/93 (Abb. 60), ab 1695 errichtete und 1704 geweihte Kreuzaltar erhebt sich in der barocken Apsis²³⁰ der Wallfahrtskirche (Abb. 61).²³¹ Das von der Triumphfert-Architektur des Hochaltars umschlossene Kruzifix „schwebt“ scheinbar vor der transparenten Lichtöffnung. Im Auszug ein gelb verglastes Fenster, davor eine Heiligen Geist Glorie. Rechts und links zu Füßen des Kreuzes vor der Lichtpforte stehend, finden sich die beiden Assistenzfiguren Johannes und Maria. Zwischen den Säulenpaaren des konkav nach vorne laufenden Gebälks sind zwei adorierende Engel eingestellt, die dem Allerheiligsten im Tabernakel huldigen, der sich in Form einer Weltenkugel mit Schlange über der Mensa erhebt. Hinter dem Kreuz erscheint Gott Vater, der über den Querbalken nach der Hand seines Sohnes greift, die sich um seine schließt. Gemeinsam mit der Heiligen Geist Taube vereint sich dieses Bild zu einer Dreifaltigkeitsdarstellung, dem sogenannten Gnadenstuhl.²³²

²²⁷ Ebenda S. 183.

²²⁸ AUFFARTH, Irdische Wege und himmlischer Lohn, 2002, S. 101.

²²⁹ Siehe dazu: WOSCHITZ, Mariazell und die Pilgerschaft des Glaubens, in: Der Mariazeller Hochaltar, 2001, 47-50.

²³⁰ Neubau ab 1654 unter Domenico Sciassia. Vgl.: FRIEß, Der barocke Erweiterungsbau unter Baumeister Domenico Sciassia, in: BASILICA MARIAZELL, BENEDIKTINER-SUPERIORAT (Hrsg.), Der Mariazeller Hochaltar, 2002, 31-42.

²³¹ Die ausgeführte Anlage weicht in einigen Punkten von dem Entwurf Fischers (1692/93) ab: Der Entwurf Fischers zeigt Christus ohne Dornenkrone stattdessen legt sich ein Dornenkranz um den „Globus“. Verwirklicht wurde die Skulptur Christi schließlich mit einer abnehmbaren, separat gegossenen Dornenkrone. Auch die Gott Vater Skulptur wurde in veränderter Ausführung umgesetzt.

²³² SCHEMPER, Der Hochaltar des J. B. Fischer von Erlach in Maraizell und seine Vollendung unter Kaiser Karl VI., in: BASILICA MARIAZELL, BENEDIKTINER-SUPERIORAT (Hrsg.), Der Mariazeller Hochaltar, 2001, 54-78, S. 61.

Mariazell besitzt mit dem Gnadenaltar im Zentrum und dem Hochaltar in der Apsis zwei kultische Zentren.²³³ Dem Eintretenden bleibt zunächst der Blick auf dem Kreuzaltar durch die sich im gotischen Langhaus erhebende Gnadenkapelle verborgen. Ein Stich von P. Oddo Koptik für sein Buch *Regio Mariana* zeigt uns in einem (verfälschenden) Einblick Richtung Chor um 1727:²³⁴ den Gnadenaltar, dahinter die Mariensäule²³⁵ und schließlich den Hochaltar von Fischer von Erlach (Abb. 62). Eduard Gurk bildet in einem Aquarell Mariensäule mit davor Knienden und Hauptaltar ab (Abb. 63). Der in die Kirche eintretende Gläubige umschreitet zuerst die der Mutter Gottes geweihten Stätten und gelangt dann zum Altar, der sich dem Kreuzpatrozinium (seit dem 14. Jahrhundert) folgend in der Apsis erhebt. Das entspricht laut Schemper „...dem Stationendenken des Wallfahrtszeremoniells und kam der additiven Wahrnehmung des 17. Jahrhunderts entgegen.“²³⁶

Christus wird am Hochaltar als „Christo vivo“ und nicht als gemartert sterbender abgebildet. Abgesehen von den durchbohrten Händen und Füßen weißt er keinerlei Verletzungen noch Blutspuren auf. Schemper interpretiert Dornenkrone und Schläge als Hinweis auf die Sündhaftigkeit, Leid und Schuldbeladenheit der Welt. Nach Kollmann steht der Erhöhung Christi am Kreuz (Joh 3,13ff) die Erhöhung der Schlange in der Wüste durch Mose (Joh 3,14,²³⁷ Num 21,6ff) typologisch gegenüber.²³⁸ Die Erhöhung der Kupferschlange in der Wüste wird zum Vorbild und Typus der Erhöhung Jesu am Kreuz.²³⁹ „Wie das Anblicken der Kupferschlange von dem Gift der Schlangen heilt, so wird auch das gläubige ‘Anblicken’ des Kreuzes Heil bringen...nämlich das ewige Leben“ (Joh 3,15).

Sich dieser Interpretation einfügend findet auch das Fest der Kreuzerhöhung (14. September) bei der Einweihungsmesse des Hochaltars Erwähnung.²⁴⁰

²³³ Ebenda, S. 54.

²³⁴ Ebenda, S. 63.

²³⁵ 1680 im Zentrum des Kuppelraums aufgestellt. An Stelle der versetzten Mariensäule befindet sich heute ein „Volksaltar“.

²³⁶ SCHEMPER, Der Hochaltar des J. B. Fischer von Erlach in Mariazell und seine Vollendung unter Kaiser Karl VI., in: BASILICA MARIAZELL, BENEDIKTINER-SUPERIORAT (Hrsg.), *Der Mariazeller Hochaltar*, 2001, 54-78, S. 56.

²³⁷ „Und wie Mose die Schlange in der Wüste erhöht hat, so muß der Menschensohn erhöht werden.“

²³⁸ KOLLMANN, Die Kreuzigung Jesu nach Joh 19,16-22, 2000, 162ff.

²³⁹ Ebenda, S. 165f.

²⁴⁰ SCHEMPER, Der Hochaltar des J. B. Fischer von Erlach in Mariazell und seine Vollendung unter Kaiser Karl VI., in: BASILICA MARIAZELL, BENEDIKTINER-SUPERIORAT (Hrsg.), *Der Mariazeller Hochaltar*, 2001, 54-78, S. 62ff.

Kaiser Karl VI., der die Silberfiguren des aus kostbaren Materialien gefertigten Altars stiftete, ließ die Messe zu einem prunkvollen Staatsakt werden.²⁴¹ Darin zeigt sich auch, welche Bedeutung Karl VI. dem Reichsheiligtum Mariazell beimaß. Neben Mariazells Rang als Marienwallfahrtsort trat nun mit der Errichtung des herausragenden Hochaltars von Fischer von Erlach die Verehrung des Heiligen Kreuzes. In der 1726, in kaiserlichem Auftrag, entstandenen sogenannten Kreuzpartikel-Pacificale (von Johann Känischbauer) wurde der „*Glauben an die Erlösung der Welt durch den Opfertod Christi am Kreuz*“ erneut festgehalten.²⁴²

²⁴¹ Ebenda, S. 63f.

²⁴² Ebenda, S. 52.

9. (Zusammenfassende) SCHLUSSINTERPRETATION

Ziel dieser Arbeit war es nicht, den Hauptaltar in Gaaden von Giovanni Giuliani als formal und stilistisch zu erfassendes und bis ins kleinste Detail zu beschreibendes Objekt zu sehen, das es kunsthistorisch einzugliedern gilt, sondern vor allem das Darstellungsthema der „Verklärung Christi auf Tabor“ sollte in einen historischen wie ikonographischen Kontext gestellt werden. Das gilt im weiteren Sinn auch für die Wahl des Typus. In ihrer Gesamtheit zum direkten Vergleich geeignete Altaraufbauten sind im heutigen Österreich schwer zu finden. Die Altar fügt sich nicht in eine Reihe verwandter Anlagen, wobei der Hochaltar in Christkindl im Höhenzug der Gaadener Lösung wohl am nächsten steht. Die Entscheidung für die Ausführung dieser szenisch freiplastischen Anlage steht in Gaaden vermutlich in Zusammenhang mit deren Funktion und Einbindung in die Wallfahrtsstrecke nach Heiligenkreuz. Religiös motivierte, szenisch arrangierte, etwa lebensgroße freiplastische Figurengruppen finden sich auch bei Beweinungsgruppen, „Sacri Monti“, beziehungsweise Kalvarienberganlagen und Ölbergdarstellungen wieder. Gemeinsam ist diesen inhaltlich ineinander übergreifenden Gruppen, dass sie zum Zweck der religiösen Andacht entstanden sind. Durch ihre oftmals naturalistische Fassung, die realitätsnahe Körpergröße und das lebendige szenische Arrangement werden dem Betrachter die Ereignisse näher gerückt, in den eigenen Realitätsraum geholt, soll die Empathie der Gläubigen gesteigert werden.²⁴³ Dem folgend lässt sich vielleicht auch die Gestaltung der Hochaltaranlage in Gaaden aus diesem spezifischen religiösen Gebrauch herleiten. Vor allem, wenn man den Altar in Verbindung zum Gaadener Ölberg sieht. Für verwandte Anforderungen und Aufgaben wurden verwandte Darstellungsmodi gewählt. Der rege Zustrom der Gläubigen zu Kalvarienbergen und Wallfahrtsorten ist in Verbindung mit der vom Herrscherhaus forcierten Gegenreformation zu sehen. Habsburgerdynastie und Katholische Kirche waren eng miteinander verflochten. Im katholischen Glauben fest verankert und der eigentliche Zweck einer Wallfahrt war der damit verbundene Ablass der Sünden. Die Beliebtheit (und die daran gekoppelten finanzielle Einkünfte) einer Wallfahrtsstätte hingen vom

²⁴³ Die Kapellen der „Sacri Monti“ konnten bis ins 16. Jahrhundert betreten und die Gläubigen selbst ein Teil der Szenen werden (ZANZOTTERA, Heilige Stätten und „Sacri Monti“ vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, 2004, S.172.).

„Rang“ der dort aufbewahrten Reliquien und verehrten Heiligen ab, beziehungsweise von der zu erwartenden Wundertätigkeit der Heiligen Stätte.

Im Zisterzienserstift Heiligenkreuz befindet sich die größte Kreuzreliquie Christi nördlich der Alpen. Diese ist seit dem Mittelalter mit zahlreichen Ablässen bereichert. Noch heute wird im Stift der Kreuzerhöhungssonntag (erster Sonntag nach dem 14. September) besonders feierlich begangen und den Gläubigen der vollkommene Ablass versprochen, wenn sie zu Ehren des hl. Kreuzes beten und voller Buße die hl. Kommunion empfangen.²⁴⁴ Abt Robert Leeb, der Auftraggeber des Gaadener Hauptaltars, galt als besonderer Verehrer des Kreuzes. Er ließ die Reliquie neu fassen und förderte deren Andacht. Unter ihm wurde auch die nach den Türkeneinfällen beschädigte Pfarrkirche von Gaaden ab 1735 adaptiert. In diese Zeit fällt vermutlich die Errichtung des Hochaltars. Das ikonographische Programm der Anlage geht wahrscheinlich ebenfalls auf die Wünsche Leebs zurück, wobei nicht auszuschließen ist, dass auch das Kaiserhaus Einfluss bei der Wahl des Darstellungsthemas nahm. Vermutlich sollte mit der „Transfiguration“ eine nicht allein zu Heiligenkreuz, sondern eine auch zu Mariazell, zum Kreuzaltar passende, hinführende Altarlösung gefunden werden. Die Mutter Gottes selbst, die Gnadenmutter, leitet den frommen auf der „via sacra“ Reisenden zu Christus. Bezeichnend ist, dass der die Mariazeller Kirche betretende Gläubige zuerst den Gnadenaltar umschreiten muss, um zum Kreuzaltar zu gelangen, wo er am Erlösertod Christi Anteil nehmen kann.

Die in Gaaden inszenierte „Verklärung Christi am Berg Tabor“, fügt sich geradezu ideal in die ikonologische wie ikonographische Kette.

Nach den Verwüstungen durch die Osmanen und den für das Habsburgerreich erfolgreichen kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Türken erinnert das Fest der „Transfiguration“ auch an den Sieg der katholischen Heere gegen die „Erbfeinde der Christenheit“. Auch Robert Leebs Reise in das Heilige Land 1719 als Reisekaplan der österreichischen Gesandtschaft, die über Friedensvereinbarungen mit dem osmanischen Reich zu verhandeln hatte, könnte die Wahl des Darstellungsthemas beeinflusst haben.

Am 6. August, 40 Tage vor dem Fest der Kreuzerhöhung, wird das Fest der Verklärung gefeiert. Unter Abt Leeb wurde der 14. September zum ersten Mal

²⁴⁴ <http://stift-heiligenkreuz.org/Die-Kreuzreliquie.die-kreuzreliquie.0.html>. Letzter Zugriff am 2007-12-18.

unter Beteiligung zahlreicher Gläubiger auf feierlich Weise begangen.²⁴⁵ Das Fest war in der katholischen Kirche nicht überall verbindlich.²⁴⁶ Dessen Bedeutung für Heiligenkreuz wurde von Leeb nun aber hervorgehoben.

Die „Verklärung“ ist der Beginn der Passion, die mit der Kreuzigung endet. Zugleich ein Vorblick auf die Auferstehung und deutbar als Zeichen für die Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag. Erst nach dem Einzug Jesu in Jerusalem und seinem Tod wird die „Transfiguration“ verständlich. Auch die bei Tabor anwesenden Jünger können das Geschehene nicht verstehen. Ihre Angst kann als eine dem zu Grunde liegende Reaktion gedeutet werden. Nach Matthäus (Mt 17,9) und Markus (Mk 9,9) verbot Jesus den Aposteln während des Abstiegs: „...irgend jemanden zu erzählen, was sie gesehen hatten, bis der Menschensohn von den Toten auferstanden sei...“.

Am Hauptaltar entspricht die Präsentation von Jesus dem bekannten Typus einer Auferstandenen-Darstellung, die von den Gläubigen wohl einfach zu identifizieren war. Die eschatologische Dimension dieser Darstellung wurde durch die Ikonographie der Kanzel verstärkt. Der am Morgen die Kirche Betretende und zum Hauptaltar gegen Osten Blickende wird von dem durch das Ovalfenster einfallenden Licht geradezu geblendet. Die Skulptur Christi ist nur in Umrissen zu erkennen, überstrahlt vom morgendlichen Licht. Lukas (Lk 9, 32): „...(sie) wurden jedoch wach und sahen Jesus in strahlendem Licht und die zwei Männer...“. In der transzendenten Erscheinung offenbart sich Christus in seiner göttlichen Natur. Für den Betrachter selbst wird dieses Ereignis zu einer Gottesschau, einer Theophanie. Wie bei der „Verklärung“ begleiten auch „Taufe“ und „Auferstehung“ Lichterscheinungen: Licht als Charakteristikum des Göttlichen. Nach Johannes sprach Jesus (Joh 8, 12): „Ich bin das Licht der Welt.“ Im Alten Testament, im Buch Jesaja, wird das Himmlische Jerusalem (in das die Gerechten nach ihrem Tod eingehen werden) von Licht erfüllt beschrieben (Js 60, 1): „...es kommt dein Licht,/ und die Herrlichkeit des Herrn geht leuchtend auf über dir.“ (Js 60, 3): „Völker wandern zu deinem Licht...“. Weiß war die Farbe der Himmelsbewohner, Engel und Märtyrer.²⁴⁷ Die lichtvolle

²⁴⁵ <http://stift-heiligenkreuz.org/Die-Kreuzreliquie.die-kreuzreliquie.0.html>. Letzter Zugriff am 2007-12-18.

²⁴⁶ SCHEMPER, Der Hochaltar des J. B. Fischer von Erlach in Marazell und seine Vollendung unter Kaiser Karl VI., in: Der Mariazeller Hochaltar, 2001, 54-78, S. 63.

²⁴⁷ Die Zisterzienser wählten für ihren Ordenshabit die Farbe weiß. Das führte laut Auffarth zu heftigen Diskussionen, da die Zisterzienser dadurch implizierten, dass sie bereits durch den

Gestalt Jesu nimmt auch der die Nachfolge Christi antretende nach seinem Tod an.²⁴⁸

Die durch Kriege und der immer wieder aufflackernden Pest gezeichneten Menschen um 1700, die vielleicht jederzeit ihren nahenden Tod erwarteten, waren vermutlich getrieben von der Angst vor dem „Jüngsten Gericht“. Sie waren bemüht sich von ihren Sünden zu reinigen. Um Buße zu tun und Gnade vor den Augen Gottes zu finden, legten sich die Wallfahrer Steine in die Schuhe, robbten auf Knien etwa den Annaberg hinauf, geißelten sich, trugen schwere Kreuze und tranken Essig um den Leidensweg Christi zu folgen, der für sie am Kreuz gestorben war.²⁴⁹.

Dem nach Mariazell „pilgernden“ Wallfahrer offenbart sich schließlich am Hauptaltar das in der „Verklärung Christi“ gezeigte Versprechen der Erlösung.

Eintritt ins Kloster im Himmel seien (AUFFARTH, Irdischer Weg und himmlischer Lohn, 2002, S. 121.).

²⁴⁸ DALHOF, Giovanni Bellini, Die Verklärung Christ, 1996, S. 52.

²⁴⁹ In diversen Schriften wurde festgehalten für welches Gebet und welche milde Tat wie viel Ablaß erhofft werden konnte. Ein Büchlein in dem neben anderem dies festgehalten wurde stammt von Raymond Irregger (IRREGGER, Wissenschaft deren Heiligen das ist: Allerhand heylsame Lehren und Tugends-Übungen...auch vön dem Ursprung des Welt-berühmten Gnaden.Orts Mariä-Cell Eingericht, Steyr 1734). So gewinnt etwa „Wer 5 Vater unser / und 5 Ave Maria zu ehren des bitteren Lebens Christi, und Schmerzen Mariae bettet, ... 10000. Jahr Ablaß.“

LITERATURVERZEICHNIS

ACKERMANN, Felix, Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini, Das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation, Petersberg 2007

ADELMANN von ADELMANNSFELDEN, Josef Anselm, Der Barockaltar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit, in: Der Altar des 18. Jahrhunderts – Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als Denkmalpflegerische Aufgabe, München/Berlin 1978, S. 84-124

AUFFARTH, Christoph, Irdische Wege und himmlischer Lohn, Kreuzzug, Jerusalem und Fegefeuer in religionswissenschaftlicher Perspektive, Göttingen 2002

AURENHAMMER, Hans H., Studien zu Altar und Altarbild der venezianischen Renaissance – Form, Funktion und historischer Kontext,. Diss. Phil., Wien 1985

AUSSTELLUNGSKATALOG, 800 Jahre Stift Heiligenkreuz – 1135-1935,

AUSSTELLUNGSKATALOG, Giambologna, 1529 – 1608, Ein Wendepunkt der europäischen Plastik, Wien 1978

AVERY, Charles, Giambologna, The Complete Sculpture, Oxford , S. 133-145

BACCHI, Andrea (Hrsg.), La Scultura a Venezia da Sansovino a Canova, Mailand 2000, S.405-437

BASILIKA MARIAZELL, BENEDIKTINER-SUPERIORAT, Der Mariazeller Hochaltar, St. Pölten/Wien/Linz 2001

BAUM, Elfriede, Giovanni Giuliani, Wien/München 1965

BERLINER, Rudolf, Die Weihnachtskrippe, München 1955

BOUCHER, Bruce, Italian Baroque Sculpture, London 1998

BRAUN, JOSEF S.J. Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, München 1924

BRAUNECK, Manfred, Religiöse Volkskunst, Votivgaben, Andachtsbilder, Hinterglas, Rosenkranz, Amulette, Köln 1978

BRAUNSTEINER, Michael (Hrsg.), Josef Stammel (1695- 1765), Barockbildhauer im Auftrag des Benediktinerstiftes Admont, Admont 1996

BROSETTE, Ursula, Die Inszenierung des Sakralen, Marburg, Univ., Diss., 1998

BRUCHER, Günter, Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983

BRÜCKNER, Wolfgang, Das Problem Wallfahrtsforschung oder: Mediaevistik und neuzeitliche Sozialgeschichte im Gespräch, in: Wallfahrt und Alltag im Mittelalter und Früher Neuzeit (=Veröffentlichung des Institutes für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit 14), Internationales Round-Table-Gespräch in Krems an der Donau, 8. Oktober 1990, Wien 1992

BRUNNER, Walter (Hrsg.), Steirische Kalvarienberge, Graz/Budapest 1990

BUCHMANN, Bertrand, Michael, Österreich und das Osmanische Reich, Wien 1999

CALVARIA – Tod und Leben, Graz 1992

CARLI, Enzo, La Scultura Ligera Italiana, Dal XII al XVI Secolo, Mailand 1960

DEHIO (Niederösterreich), Wien 2003

DIKOWITSCH, Hermann, Die Via Sacra, St. Pölten 2000

DILLMANN, Rainer, PAZ, César, Mora, Das Lukas-Evangelium: ein Kommentar für die Praxis, Stuttgart 2000

EICKHOFF, Ekkehard, Venedig, Wien und die Osmanen: Umbruch in Südosteuropa 1645-1700, Stuttgart 1988

EMMINGHAUS, Johannes H., Gestaltung des Altarraumes, Texte der liturgischen Kommission für Österreich, Heft 11, Salzburg 1985

EULER ROLLE, Bernd, Rolle Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattung des österreichischen Barock bis 1720/30, Diss. Phil., Wien 1983

EULER-ROLLE, Bernd, Akanthusaltäre: Zum „dekorativen“ und zum „provinziellen“ Stil des Barock, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XL, Wien 1987, S. 67-83

FRANZOI, Umberto, STEFANO, Dina Di, Le Chiese di Venezia, Venedig 1976

FREITAG, Werner, Volks- und Elitenfrömmigkeit in der frühen Neuzeit, Paderborn 1991

GANZ, David, Barocke Bilderbaute, Erzählungen, Illusion und Institution in römischen Kirchen, 1580 – 1700, Univ. Diss., Hamburg 2000

GRÜNN, Helene (Hrsg.), Via Sacra, Das Wallfahrtsmuseum in Kleinmariazell, Wien 1975

GUTKAS, Karl, Die habsburgischen Länder zur Zeit des Prinzen Eugen, in: Österreich und die Osmanen, 1988

HASITSCHKA, Martin, Befreiung von Sünde nach dem Johannesevangelium, Innsbruck/Wien 1989

HÄUSSLER, Heinz Georg, Da Formgeheimnis Michelangelos, Die Figuren der Medici-Kapelle, Stuttgart 1998

HAWEL, Peter, Der spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung – Ein Beitrag zur Ikonologie der christlichen Sakralarchitektur, Würzburg 1987

HEINZL, Brigitte, (Verein zur Regionalentwicklung Mondseeland (Hrsg.)), Johann Meinrad Guggenbichler (1649-1723), Der Bildhauer des Stiftes Mondsee, Passau 1999

HERBERS, Klaus, Via peregrinalis, in: PLÖTZ, Robert (Hrsg.), Jakobus-Studien 2, Europäische Wege der Santiago-Pilgerfahrt, Tübingen 1993, S.

HRADIL, Gerhard, Zentrale Orte und Regionalkulturen am Beispiel Heiligenkreuz, in:

GAÀL, Edith, SCHEBESTA, Ernst B. (Hrsg.), Niederösterreich und seine historischen Nachbarn – Zentrale Orte und regionale Kultur in zentraleuropäischen Raum, Vorträge des internationalen interdisziplinären Symposions der UNESCO – NÖ im Stift Heiligenkreuz vom 28. bis 30. Oktober 1986

HÜTTL, Ludwig, Marianische Wallfahrten im süddeutschen-österreichischen Raum, Köln/Wien 1985

JÜRGENS, Renate, Die Entwicklung des Barockaltars in Rom, Diss. Phil., Hamburg 1956

KLEINSCHROTH, Balthasar, WATZL Hermann (Hrsg.), Flucht und Zuflucht, Das Tagebuch des Priesters Balthasar Kleinschroth aus dem Türkenjahr 1683, Graz/Köln 1956

KLÖPPER, Sandra, Ölberggruppen in Österreich und im süddeutschen Raum von den Anfängen bis ins frühe 16. Jahrhundert, Wien 2001

KOLL, Malachias, Das Stift Heiligenkreuz in Österreich V.U.W.W. mit den dazu gehörigen Pfarreyen und Besitzungen samt dem vereinigten Stifte St. Gotthard in Ungarn, Wien 1834

KOLLER, Manfred, Barockaltäre in Österreich: Technik – Schäden – Konservierung, in: Der Altar des 18. Jahrhunderts – Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als Denkmalpflegerische Aufgabe, München/Berlin 1978, S. 223-269

KOLLER, Manfred, Die Brüder Strudel, Hofkünstler und Gründer der Wiener Akademie, Innsbruck/Wien 1993

KOLLMANN, Hanjo-Christop, Die Kreuzigung Jesu nach Johannes 19,16-22, Ein Beitrag zur Kreuzestheologie des Johannes im Vergleich mit den Synoptikern, Frankfurt am Main 2000

KÖNIG, Peter, Giusto de Corte (1627 – 1679), Wien 1973

KRAMER, Ernst, Kreuzweg und Kalvarienberg, Historische und Baugeschichtliche Untersuchungen, Kehl 1957

KRAPF, Michael (Hrsg.), Triumph der Phantasie, Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Ausstellungskatalog Belvedere, Wien 1998

KRAPF, Michael, Plastik, in: BRUCHER, Günter (Hrsg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg/Wien 1994, S. 129-196

KREUL, Andreas, Die Kollegienkirche Johann Bernhard Fischer von Erlachs in Salzburg. Zum Verhältnis von Gemeinde- und Altarraum. Überlegungen im Anschluß an Leibnitz. In: Breuer, Dieter (Hrsg.), Bd. I, Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock, Wiesbaden 1995, S. 305-331

KRONES, Georg, Robert Leeb der letzte Barockabt von Heiligenkreuz, in: Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis, Annus XI, Rom 1955, S. 45-138

KRUFT, Hanno-Walter, Geschichte der Architekturtheorie, Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1985

KRÜGER, Manfred, Die Verklärung auf dem Berge – Erkenntnis und Kunst, (Studien zur Kunstgeschichte; 152), Hildesheim/Zürich/N.Y. 2003

LANDGRAF, Gabriele, Die Sacri Monti im Piemont und in der Lombardei. Zwischen Wirklichkeitsillusion und Einbeziehung der Primärrealität, Univ. Diss., Heidelberg 1999, Frankfurt am Main 2000

LANGÉ, Santino, PACCiarotti, Giuseppe, Barocco Alpino, Arte e architettura religiosa del Seicento: spazio e figuratività, (Storia dell'arte/architettura; 5), 1994

LEEB, Robert, Incunabula verbi incarnati et lectulus morientis Hierosolymis, 1731, S. 440-548.

LIST, Rudolf, Kunst und Künstler in der Steiermark, Ried im Innkreis 1974

LUKAN, Karl, Der alte Pilgerweg nach Mariazell, Mythos und Kult, Wien/Graz/Klagenfurt 2006

MERK, Anton, Altarkunst des Barock, Frankfurt a. M. 1978

MIHLIG, Gabriela, Die Verklärung Jesu als Heilsgeheimnis, Dipl. Phil., Heiligenkreuz 2003

MÖSENENDER, Karl, Werke Michelangelos als Movens ikonographischer Erfindung, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXIX Band – 1985, Heft 2/3, S. 348-384

MUNK, Dieter, Die Ölberg-Darstellungen in der Monumentalplastik Süddeutschlands – Untersuchung und Katalog, Erlangen 1968

NIEMAND, CHRISTOP, Minor Agreements der synoptischen Verklärungsperikopen, Eine Untersuchung der literarkritischen Relevanz der gemeinsamen Abweichungen des Matthäus und Lukas von Markus 9,2-10 für die synoptische Frage, Europäische Hochschulschriften, Linz, Kath. – Theol. Hochsch., Diss., 1988

NOEHLES, Karl, Altartabernakel, Retabel und Kirchenraum des Hochbarock - Anmerkungen zu ihrem formalen und theologischen Bezugssystem, in: Breuer, Dieter (Hrsg.), Bd. I, Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock, Wiesbaden 1995, S. 331-351

OBERHUBER, Konrad, Raphaels „Transfiguration“, Stil und Bedeutung, Stuttgart 1982

OCHENBAUER, Franz, Jesu Angst am Ölberg, Eine exegetisch-bibeltheologische Untersuchung zu Lk 22, 43.44, Diss., Wien 1990

PASSLER, Peter, Beiträge zur Geschichte des Benediktinerstiftes Mariazell im Wienerwald, Berndorf a. d. Tr. 1912

POLLERROß, Friedrich, Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, in: Alte und Moderne Kunst, 1985, S. 17-27

PÖTZL – MALIKOVA, Maria, Matthias Steinl oder Piero Baratta?, Zur Frage der Autorschaft des Kreuzaltars bei den Wiener Kapuziner, in: Ex fumo lucem, baroque studies in honour of Klára Garas, Budapest 1999, S. 363-381

PREIMESBERGER, Johannes, Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50 (1987), S. 88-115

RAMHARTER, Johannes, „Weil der Altar altershalben unförmlich und paufellig...“, Rechtsfragen zur Ausstattung der Sakralbauten im Salzburger Raum, Wien/Köln/Weimar 1996

RENHART, Erich (Hrsg.), Der Grazer Kalvarienberg, St. Stefan 2003

REUTER, Guido, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660-1770, Diss. Phil., Düsseldorf 2000

RONZONI, Liugi A., Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtensteinmuseum Wien, Bd.1/2, München/Berlin/London/N.Y. 2005

ROSSACHER, Kurt, Das fehlende Zielbild des Petersdomes, Berninis Gesamtprojekt für die Cathedra Petri, Separatum aus der Zeitschrift Alte und Moderne Kunst 95, November/Dezember 1967

ROSSACHER, Kurt, Julianis Hochaltar von Gaaden und Gianlorenzo Bernini, in: Alte und Moderne Kunst 19, Heft 135, 1974, S. 12-14

ROTTER, Gudrun, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues im 17. Jahrhundert (mit Beschränkung auf Nieder- und Oberösterreich, Steiermark und Salzburg), Diss. Phil., Wien 1956

SAMMER, Alfred, Der Türkenpapst, Innozenz XI. und die Wiener Türkenbelagerung von 1683, Wien/München 1982

SAMMER, Alfred, Mariazeller Hochaltar J. B. Fischer von Erlach, Mariazell 1979

SCHEMPER-SPARHOLZ, Ingeborg, Skulptur und dekorative Plastik, in: LORENZ, Hellmut (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV. Barock, München/London/New York 1999

SCHEMPER-SPARHOLZ, Ingeborg, Bemerkungen zur Stilbildung bei Giovanni Giuliani, in: Sbornik Praci Filozoficke Fakulty Brnenske Univerzity, F 37-39, 1993-1995, Univerzita Brne, 1996, S. 59-67.

SCHEMPER- SPARHOZ, Ingeborg, Der Bildhauer Lorenzo Mattielli, Wien 2004

SCHIKOLA, Gertraud, Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks, in: Geschichte der Bildenden Kunst in Wien – Plastik in Wien, Band VII, 1, Wien 1970, S. 128-134.

SCHILLER, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1/2, 1968

SCHNELL, Hugo, Christliche Lichtsymbolik in den einzelnen Kunstepochen – Ein entscheidendes Element in der Metamorphose der Ikonologie des Kirchengebäudes und von Stilen, in: Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst, 31. Jg., München 1978, S. 21-44.

SEDLMAYR, Hans, Johann Fischer von Erlach, Stuttgart 1997

SEMENZATO, Camillo, La scultura veneta del seicento e del settecento, Venedig 1966

STAFSKI, Heinz, Zur Rezeption der Renaissance in der Altarbaukunst Süddeutschlands, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 41, München 1978, S. 134-147

STIFTSFÜHRER, 1200 Jahre Kremsmünster, Linz 1977

VIANELLO, Sabina (Hrsg.), Le Chiese di Venezia, Mailand 1993

VSEDNI, Karl, Die architektonische Umsetzung des Kalvarienberggedankens zu Beginn des 18. Jahrhunderts im österreichischen Raum, Diss. Phil., Wien 2002

WAGNER, Franz, Die erste Barockisierung des Stiftskirche St. Peter und die Altäre des Hans Waldburger, in: Festschrift St. Peter zu Salzburg, Salzburg 1982

WAGNER, Franz, Hans Waldburgers Mondseer Hochaltar, in: Alte und Moderne Kunst, 201/202, Wien 1985, S. 11-16.

WATZL, Hermann, P., Das Stift Heiligenkreuz, Missionsdruckerei St. Gabriel, Mödling 1952

WEIßENBACHER, Peter, Wallfahrt und Mirakelbücher im barocken Österreich, Mag. Phil., Wien 1998

WINNER, Matthias (Hrsg.), Il Cortile Delle Statue, Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Akten des internationalen Kongressen zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.-23. Oktober 1992, S. 78-85.

WILES, Bertha, The Fountains of Florentine sculptors and their followersd from Donatello to Bernini, Cambridge 1933, S. 31-46.

WINKLER, Adolf, Die barocken Altäre im 18. Jahrhundert in Wien und Niederösterreich, Dipl.-Ing., Wien 1969

WINTER, Ernst, Carl, Die Heilige Straße, Wien 1926

WIPFLER, Esther, „Corpuß Christi“ in Liturgie und Kunst der Zisterzienser im Mittelalter, Münster 2003

ZANZOTTERA, Ferdinando, Heilige Stätten und „Sacri Monti“ vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, in: CRIPPA, Maria Antonietta (Hrsg.), Italien, Monumente, Städte, Landschaften aus der Luft, München 2004, S. 165-178.

ZMIJEWSKI, Josef, Die Mutter des Messias, Maria in der Christusverkündigung des Neuen Testaments, Kevelaer 1989

ZÜRCHER, Richard, Die kunstgeschichtliche Entwicklung an süddeutschen Barockaltären, in: Der Altar des 18. Jahrhunderts – Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als Denkmalpflegerische Aufgabe, München/Berlin 1978, S. 53-83.

ANHANG

Zusammenfassung

Vorrangiges Ziel dieser Arbeit ist es den szenisch freiplastischen Hochaltar (nach 1735) der Pfarrkirche in Gaaden in einen glaubensspezifischen wie historischen Kontext einzubetten. Die Anlage, zumindest das Konzept dafür, stammt höchstwahrscheinlich von dem gebürtigen Italiener Giovanni Giuliani (1664 – 1744, seit etwa 1690 in Wien). Gaaden gehört seit dem 16. Jahrhundert zu den Besitzungen des Zisterzienserklusters Heiligenkreuz (NÖ.), dessen Abt Robert Leeb (1728 – 1755) vermutlich maßgeblich für die Wahl des Darstellungsthemas der „Verklärung Christi auf Tabor“ verantwortlich war.

Nach den Bedrohungen und Verwüstungen durch das osmanische Heer (letzte Türkenbelagerung Wiens 1683) ließ Leeb die Gaadener Kirche ab 1735 adaptieren. In diese Zeit fällt vermutlich auch die Errichtung des Hochaltars. Die „Verklärung Christi“ wurde anlässlich des Sieges der Christen über die Osmanen bei der Schlacht um Belgrad (1456) 1457 in den Festtagskalender der Westkirche als ein „Fest höheren Ranges“ aufgenommen. 1717 besiegte das katholische Heer unter Prinz Eugen die Türken bei Belgrad. Im Zuge der Friedensvereinbarungen reiste Pater Robert Leeb 1719, als Reisekaplan der österreichischen Gesandtschaft, nach Palästina. Als besonderer Verehrer Jesu bestieg er auch den Berg Tabor. Leebs Reise in das Heilige Land und der Sieg über die Osmanen könnten für die Ikonographie der Altaranlage mitverantwortlich zeichnen.

Gaaden und Heiligenkreuz liegen an der sogenannten „via sacra“, der Wallfahrtsstrecke nach Mariazell in der Steiermark. Die Marienverehrung wurde neben der Verehrung des Heiligen Kreuzes wie des Allerheiligsten Altarsakraments als wesentliches Merkmal des katholischen Glaubens angesehen. Mariazell galt unter den erzkatholischen Habsburgern als führendes Reichsheiligtum. Die in großer Zahl entlang der Route „pilgernden“ Gläubigen folgten dem Vorbild des Kaiserhauses. Neben dem Marien- besitzt die Mariazeller Kirche seit dem 14. Jahrhundert auch das Kreuzpatrozinium. Der 1704 geweihte Kreuzaltar von Fischer von Erlach erhebt sich in der barocken Apsis der Kirche.

Die Entscheidung für den Typus einer szenisch freiplastischen Anlage steht in Gaaden vermutlich in Zusammenhang mit deren Funktion und Einbindung in die Wallfahrtsroute. Religiös motivierte, szenisch arrangierte, etwa lebensgroße

freiplastische Figurengruppen finden sich auch bei Beweinungsgruppen, „Sacri Monti“ und Ölbergdarstellungen wieder. Gemeinsam ist diesen inhaltlich ineinander übergreifenden Gruppen, dass sie zum Zweck der religiösen Andacht entstanden sind.

Heiligenkreuz markiert ein mögliches Wallfahrtsziel. Das Stift besitzt eine bedeutende Kreuzreliquie, die unter Abt Leeb neu gefasst wurde. Da die einzelnen Wallfahrtssorte auch in (wirtschaftlicher) Konkurrenz untereinander standen kann der Gaadener Altar als eine, zum Zisterzienserstift hinleitende, „Station“ auf der „via sacra“ gedeutet werden. Hinsichtlich dieser Interpretation bedeutend ist die am Ortsrand nach Heiligenkreuz liegende Ölberggruppe (urkundlich gesichert 1699) von Giovanni Giuliani. Bei der „Transfiguration“ und dem Ölberg sind dieselben Personen bei gleichem szenischen Aufbau als freiplastische, lebensgroße Figurengruppe dargestellt. Christus zeigt sich am Ölberg in seiner menschlichen Natur. Bei der „Verklärung“ offenbart sich Jesus hingegen in einer Theophanie. Am Hauptaltar wird er, umgeben von einem Wolkenkranz, von einem Ovalfenster hinterfangen. Er erscheint transzendent, dem irdischen entrückt, in göttliches Licht getaucht. Jakobus d. Ä (Schutzpatron der Pfarrkirche) kauert zu seinen Füßen, Petrus und Johannes Evangelista lagern links und rechts davon auf den geschwungenen Volutensockeln des architektonischen Unterbaus.

Die „Verklärung“ ist der Beginn der Passion und zugleich ein Vorblick auf die „Auferstehung“. In ihrer endzeitlichen, futuristischen Dimension deutbar als Zeichen für die Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag und als Versprechen der Erlösung.²⁵⁰ Verstärkt wird die Eschatologie dieser Aussage durch die Ikonographie der Kanzel. Am Hauptaltar wird auf den zukünftigen Kreuzigungstod Jesu verwiesen. Das Heilige Kreuz selbst, zumindest eine mit zahlreichen Ablässen bereicherte Reliquie davon, kann in Heiligenkreuz verehrt werden. In Mariazell zeigt sich schließlich am Kreuzaltar das in der „Transfiguration“ innenwohnende Versprechen der Erlösung.

²⁵⁰ Vergl.: KRÜGER, Die Verklärung auf dem Berge, 2003, S. 12ff.; DALHOF, Giovanni Bellini, Die Verklärung Christi, 1996, S. 51f.

Abstract

The main objective of this paper is embedding the scenic, free plastic high altar (after 1735) of the parish church in Gaaden in a historical and religious-specific context. The construction, at least the conception for it, was very likely designed by the Italian Giovanni Giuliani (1664 – 1744, who lived in Vienna from 1690 onwards).

Since the 16th century Gaaden has belonged to the possessions of the Cistercian Monastery of Heiligenkreuz (NÖ) in Lower Austria. It was presumably Robert Leeb (1728 – 1755), Abbot of the Cistercian Monastery, who chose the depiction theme “Transfiguration of Christ on Mount Tabor”.

After the menace and devastation by the Ottoman army (last Siege of Vienna by the Turkish in 1683) Leeb had the church in Gaaden adapted in 1735. It is very likely that the high altar was erected during this period. On the occasion of the victory of the Christians over the Ottoman army at the Battle of Belgrad (1456) the “Transfiguration of Christ” was introduced as a “feast day of higher degree” in the feast day calendar of the church. In 1717 the Catholic army defeated the Turkish near Belgrad under Prince Eugene.

In the course of the peace agreement Father Robert Leeb, representing the Austrian legates as chaplain, travelled to Palestine in 1719. As he was a great admirer of Jesus he even climbed up Mount Tabor. Leeb’s journey to the Holy Land and the victory over the Ottoman army may also have partially influenced the iconography for the construction of the altar.

Gaaden and Heiligenkreuz are situated at the so-called „via sacra“, the pilgrimage route to Mariazell in Styria. Worshipping Mary, the Holy Cross as well as the holiest sacrament of the altar are considered to be essential characteristics of the Catholic belief. Among the very strict Catholic Habsburgs, Mariazell used to be the leading sanctuary of the empire. The many believers who pilgrimaged along the route to the cultural sites followed the example of the imperial family. Since the 14th century the church of Mariazell has also possessed the Kreuzpatrozinium apart from the Marienpatrozinium. The cross altar of Fischer von Erlach which was consecrated in 1704 is located in the baroque apsis of the church.

The decision for the type of a scenic, free plastic construction in Gaaden is probably linked to its function and integration in the pilgrimage route. Religiously

motivated, scenically arranged and free plastic life-size groups of figures can also be found among weeping statues, "Monti Sacri" and depictions of the "Mount of Olives". All these groups overlapping in content were designed for religious devotion.

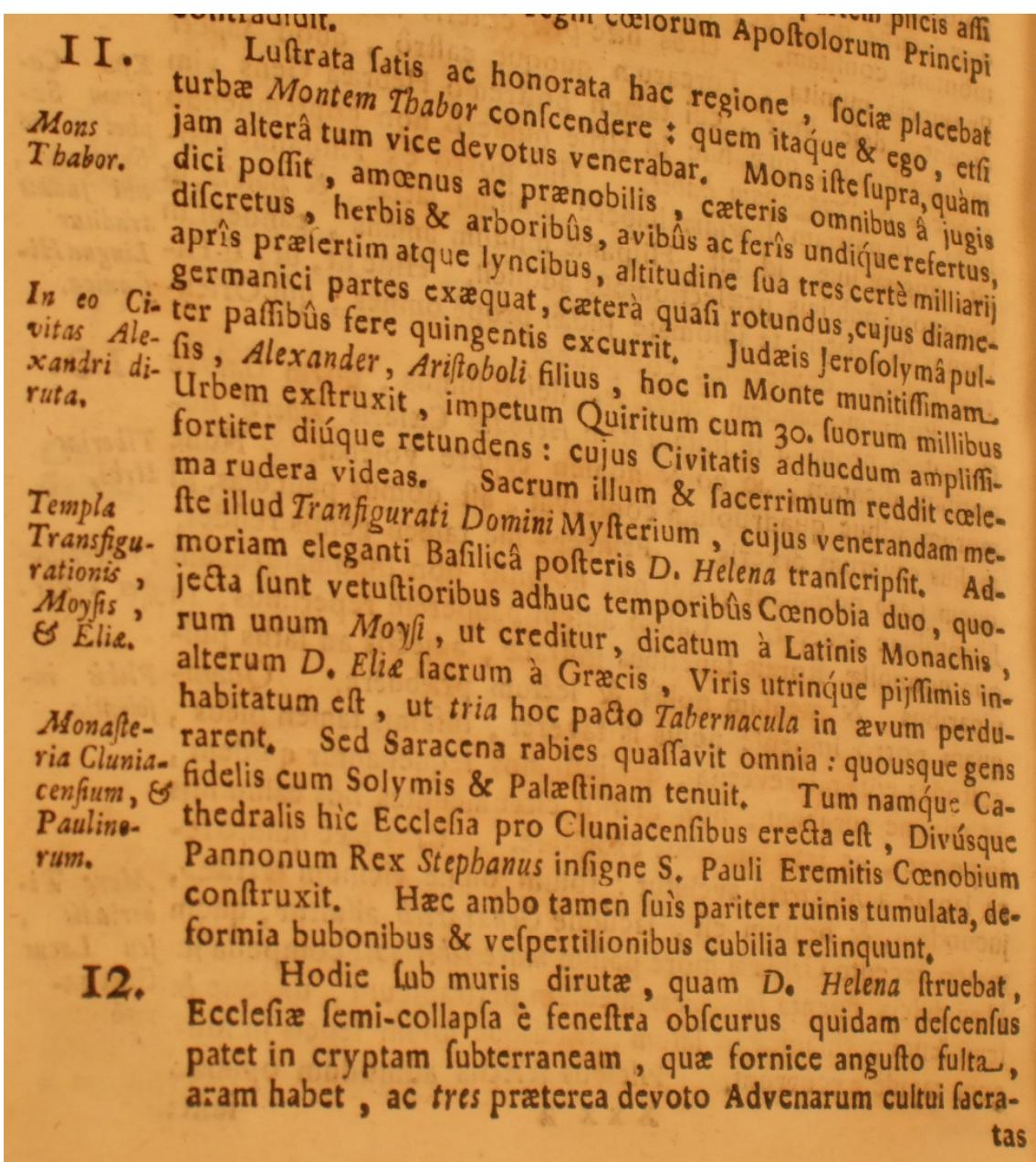
Heiligenkreuz is a possible destination of the pilgrimage. The Monastery owns an important cross relic which was reframed under Abbot Leeb. As the individual pilgrimage locations were also economical competitors, the altar of Gaaden might be interpreted as a "station" on the "via sacra" that lead to the Cistercian Monastery. Regarding this interpretation the group of the "Mount of Olives" (documentarily saved in 1699) by Giovanni Giuliani at the outskirts of Heiligenkreuz is indeed interesting and important.

The same persons of identical scenic design as free plastic and life-size groups of figures are depicted in the "Transfiguration" and the "Mount of Olives". Christ is shown as a human being in the "Mount of Olives" whereas in the "Transfiguration" he appears as God (theopany). He stands at the main altar in front of an oval window surrounded by a crown of clouds. He appears transcendent, not anymore terrestrial, covered in divine light. Jacobus the older (patron of the parish church) cowers unto his feet, Peter and John Evangelista are located at the left and right side of Jesus on the convoluted volute stand of the architectural fundament.

The „Transfiguration“ is the beginning of the Passion as well as a preview of the resurrection, since its eschatological, futuristic dimensions can be interpreted as a sign for the Parousia of Christ at Judgement Day and as the promise for salvation.

The eschatology of this statement is underlined by the iconography of the pulpit that was added later on. The main alter shows the future crucifixion of Christ. The Holy Cross itself, at least one relic purchased by a lot indulgence, can be worshipped in Heiligenkreuz. The promise for salvation, depicted by the sacrificial death of Jesus which is shown in the "Transfiguration", can be admired at the cross altar in Mariazell.

Auszug aus dem Reisebericht (1731) von Robert Leeb (nach dem Original, S. 532f.)



tas stationes redhibet, in quibus CHRISTUM lumine cælesti de- Grotta
super indutum, hinc inde verò Moysem. & Eliam constitisse Transfigu-
creditur: quas digna si veneratione colas, plenam tum deli- rationis.
ctorum veniam consequeris. Omnis nimirum in mundo transit
gloria, in quo si nec Divina quidem persttit, humana quo pa-
do ævum transiet? Cur tamen mundus omnis tam stultè mili-
tat sub vana gloria?

Nos monte sacerrimo relicto in Nazareth post horam re-
duces, exinde tutiorem jam demùm viam in Ptolemaidem re-
mensi sumus.

Übersetzung²⁵¹

Nachdem dieses Gebiet genug durchwandert und geehrt worden war, beschloss die gemeinsame Schar, den Berg Tabor zu besteigen, den also auch ich, obwohl schon an anderer Stelle, ergeben verehrte. Dieser Berg ist mehr, als man sagen könnte, lieblich und berühmt, von allen übrigen durch Gebirgszüge getrennt, überall erfüllt mit Pflanzen und Bäumen, Vögeln und Wild, vor allem Ebern und Luchsen, und kommt mit seiner Höhe sicher $\frac{3}{4}$ einer deutschen Meile gleich im übrigen gleichsam rund, dessen Durchmesser sich ungefähr 500 Schritt erstreckt. Nachdem die Juden aus Jerusalem vertrieben worden waren, errichtete Alexander, der Sohn des Aristobulos, auf diesem Berg eine sehr befestigte Stadt und hielt dem Angriff der Römer mit 30.000 seiner Soldaten tapfer und lange stand: und die reichlichen Schuttmassen von dieser Stadt kann man bis jetzt noch sehen. Jenen (Berg) machte heilig und überaus heilig jenes Mysterium der Verklärung des Herrn, dessen ehrwürdige Erinnerung durch eine geschmackvolle Basilika die Hl. Helena³ der Nachwelt übertrug. Hinzugefügt wurden noch in älterer Zeit 2 Klöster, von denen eines dem Moses, wie man glaubt, von lateinischen Mönchen geweiht wurde, das andere Heiligtum von griechischen (Mönchen) dem Elias, auf beiden Seiten von sehr frommen Männern bewohnt, so dass auf diese Weise die drei Tabernakel ewig fortdauern. Aber die sarazenische Wut erschütterte alles: wie lange behauptete die treue Schar mit Jerusalem auch Palästina? Damals wurde hier eine Domkirche für die Cluniazenser errichtet und der göttliche König der

²⁵¹ Nach der Übersetzung von Herrn Dr. Kremser.

Ungarn Stephan ließ ein hervorragendes Kloster des Eremiten Paul erbauen. Diese beiden lassen dennoch durch ihre Ruinen zugleich begraben hässliche Nester für Uhus und Fledermäuse zurück.

Heute erstreckt sich unter den Mauern der zerstörten Kirche, die die hl. Helena errichten ließ, aus einem halbeingestürzten Fenster ein gleichsam finsterner Abstieg in eine unterirdische Krypta, die von einem engen Gewölbe gestützt einen Altar hat, und außerdem 3 geheilige Plätze für die andächtige Verehrung der Reisenden zurückgibt, an denen man glaubt, dass Christus mit himmlischen Licht von oben herab umhüllt wurde und hier aber Moses und Elias gestanden sind. Wenn man diese Plätze mit würdiger Verehrung huldigt, dann wird man vollen Sündennachlass erhalten. Jeder Ruhm allerdings auf der Welt geht zugrunde. Wenn in dieser nicht einmal das Göttliche Bestand hat, wie wird / soll das Menschliche die Ewigkeit überdauern? Warum kämpft dennoch die ganze Welt so töricht unter falschem Ruhm.

Lebenslauf

Geburtsdatum: 28.11.1971

Geburtsort: Gmunden, Oberösterreich

Staatsbürgerschaft: Österreich

1992: Matura an der Höheren Bundeslehranstalt für Kunstgewerbe

1992 - 1994: Tischlerlehre, Lehrabschlussprüfung

1994 - 1996: Kolleg für Kunsthandwerk – Design, Diplomprüfung

Seit 1996: Berufliche Tätigkeit als Restaurator

1998 - 2008: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

2002 - 2003: ERASMUS-Aufenthalt (2 Semester) an der Università degli Studi
di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia

ABBILDUNGSNACHWEIS

- ACHERMANN, Felix, Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini, Petersberg 2007: Abb. 17
- ARCHIV der Autorin: Abb. 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58
- BASILIKA MARIAZELL, BENEDIKTINER-SUPERIORAT (Hrsg.), Der Mariazeller Hochaltar, St. Pölten/Wien/Linz 2001: Abb. 60, 61, 62, 63
- BRAUNSTEINER, Michael (Hrsg.), Josef Stammel (1695- 1765), Barockbildhauer im Auftrag des Benediktinerstiftes Admont, Admont 1996: Abb. 42
- BRUNNER, Walter (Hrsg.), Steirische Kalvarienberge, Graz/Budapest 1990: Abb. 47
- DEHIO (Niederösterreich), 2003, Abb. 3
- DIKOWITSCH, Hermann, Die Via Sacra, St. Pölten 2000, Abb. 48
- INTERNET: <http://gaaden.at/files/geschichte/geschichte-2.pdf> (Abb. 1); <http://stift-heiligenkreuz.org/Die-Kreuzreliquie.die-kreuzreliquie.0.html>. (Abb. 4); <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/> (Abb. 30); http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Rafael_-_resurreicaocristo06.jpg (Abb. 32); http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Giovanni_Bellini_016.jpg (Abb. 33); http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Transfiguration_Raphael.jpg (Abb. 34); http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Cappelle_Medicee%2C_sagrestia_nova_tomba_di_lorenzo_1.JPG (Abb. 41, bearbeitet); http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Fra_Angelico_042.jpg (Abb. 59)
- KRAPF, Michael (Hrsg.), Triumph der Phantasie, Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Ausstellungskatalog Belvedere, Wien 1998: Abb. 19
- LANDGRAF, Gabriele, Die Sacri Monti im Piemont und in der Lombardei. Zwischen Wirklichkeitsillusion und Einbeziehung der Primärrealität, Univ. Diss., Heidelberg 1999, Frankfurt am Main 2000: Abb. 43, 44
- LORENZ, Hellmut (Hrsg.), Barock, Wien 1999: Abb. 5,
- POSTKARTEN: Abb. 6 (bearbeitet), 7, 8 (bearbeitet), 25, 27 (bearbeitet)
- REUTER, Guido, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660-1770, Diss. Phil., Düsseldorf 2000: Abb. 14, 20, 21, 22, 24
- RONZONI, Liugi A., Giovanni Giuliani, Ausstellungskatalog Lichtensteinmuseum Wien, Bd.1, München/Berlin/London/N.Y. 2005: Abb. 2,12, 26 (bearbeitet), 28, 29 u. 35 (bearbeitet), 36 u. 37 (bearbeitet), 38, 39, 46
- ROSSACHER, Kurt, Giulianis Hochaltar von Gaaden und Gianlorenzo Bernini, in: Alte und Moderne Kunst 19, Heft 135, 1974, S. 12-14: Abb. 15, 16
- SEMENZATO, Camillo, La scultura veneta del seicento e del settecento, Venedig 1966: Abb. 9, 10, 11, 13
- STIFTSFÜHRER, 1200 Jahre Kremsmünster, Linz 1977: Abb. 23
- VSEDNI, Karl, Die architektonische Umsetzung des Kalvarienberggedankens zu Beginn des 18. Jahrhunderts im österreichischen Raum, Diss. Phil., Wien 2002: Abb. 45
- WILES, Bertha, The Fountains of Florentine sculptors and their followersd from Donatello to Bernini, Cambridge 1933, S. 31-46: Abb. 40

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Gaaden,
Ansicht im
auslaufenden
18. Jahrhundert



Abb. 2: G.
Giuliani,
Hochaltar,
Gaaden (NÖ.)



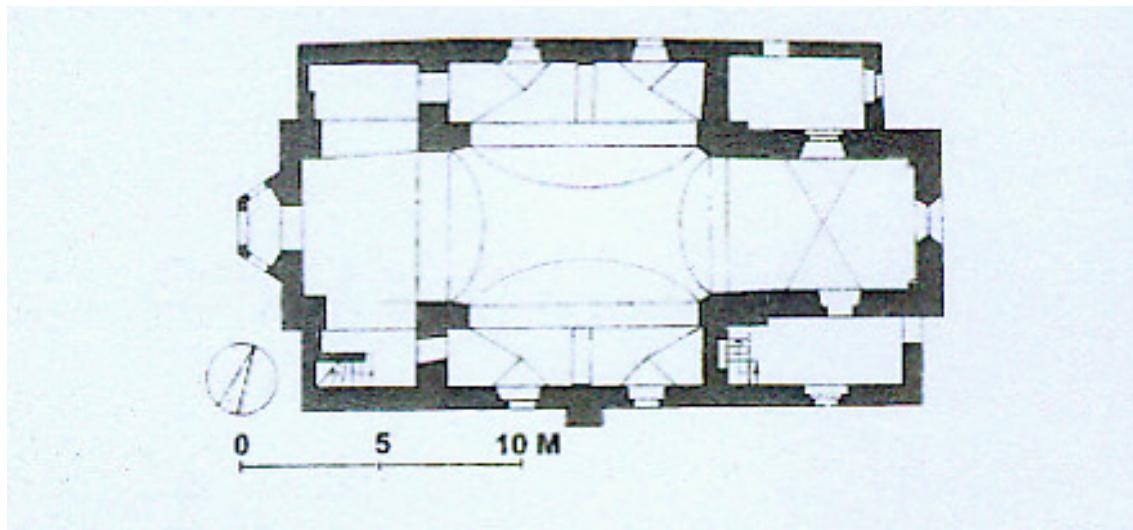


Abb. 3: Grundriß, Pfarrkirche, Gaaden



Abb. 4: Kreuzreliquie, Heiligenkreuz

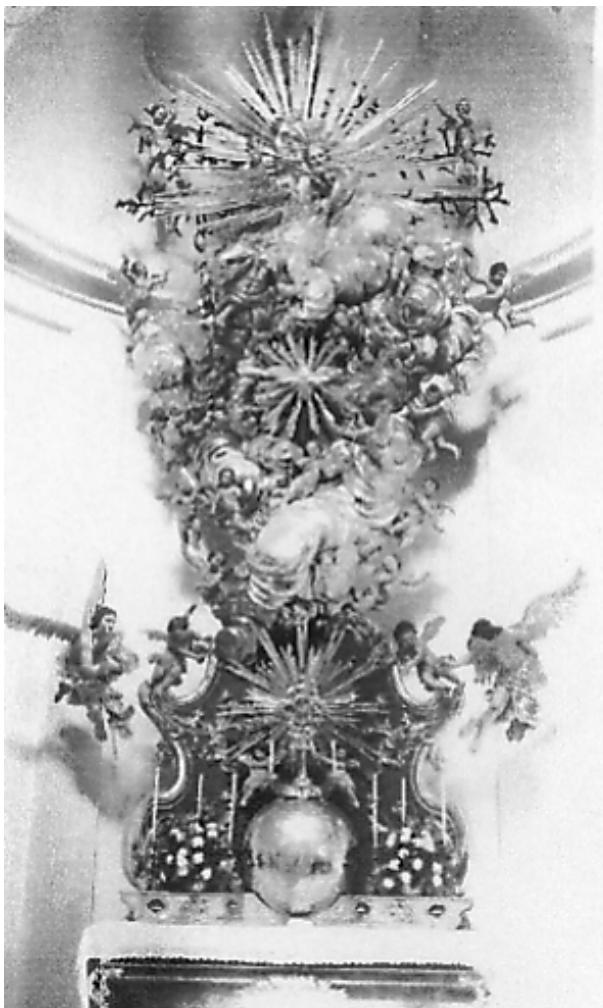


Abb. 5: L. Sattler (zugeschrieben),
Hochaltar, Christkindl (OÖ.).



Abb. 6: L. Mattielli, Altar, St. Peter, Wien



Abb. 7: Einblick Richtung Hochaltar, St. Peter, Wien



Abb. 8: P. Baratta, (ehemaliger) Gruftaltar der Kapuzinerkirche, Wien



Abb. 9: E. Merengo, Pietà, Udine



Abb. 10: F. Parodi, Pietà, Padua



Abb. 11: E. Merengo, Hauptaltar, Nimis



Abb. 12: G. Le Court, Hauptaltar, Sant`Andrea della Zirada, Venedig



Abb. 13: G. Le Court, Hauptaltar, S. Maria della Salute, Venedig

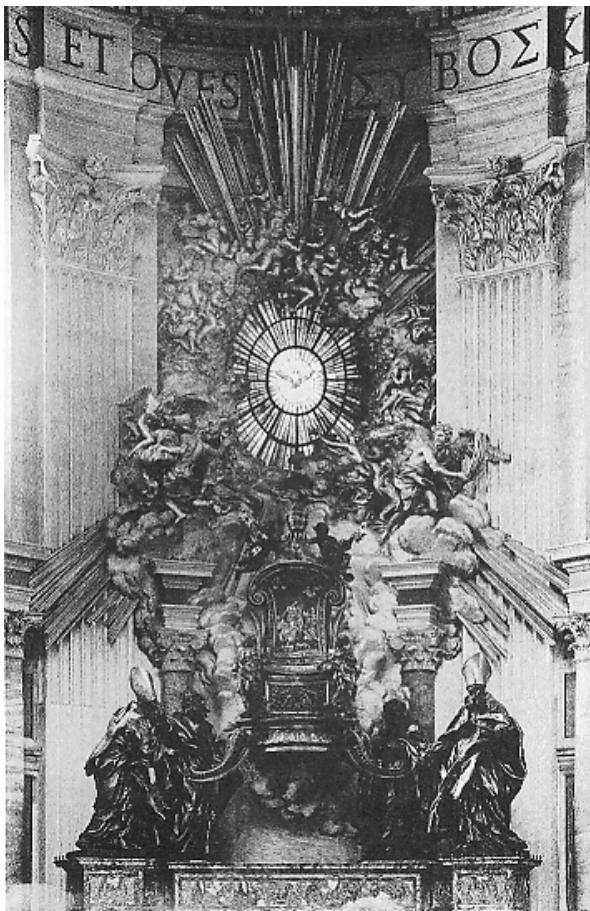


Abb.14: G. Bernini, Kathedra Petri, Rom



Abb. 15: G. Bernini (zugeschrieben), Verklärung Christi, Barockmus., Salzburg

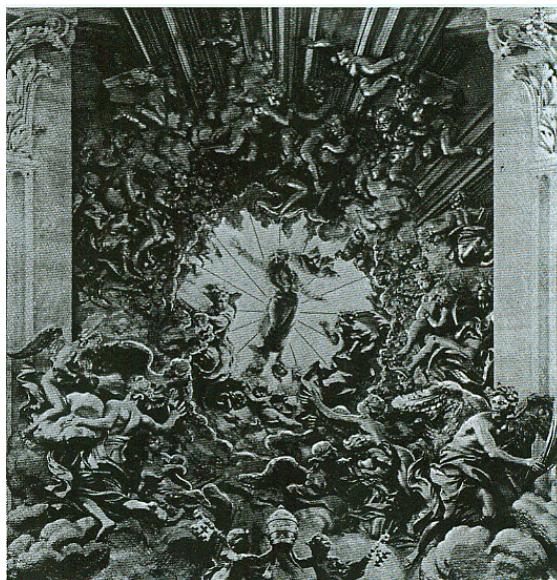


Abb. 16: K. Rossacher, Fotomontage



Abb. 17: G. Bernini, Capella Alalem, Rom

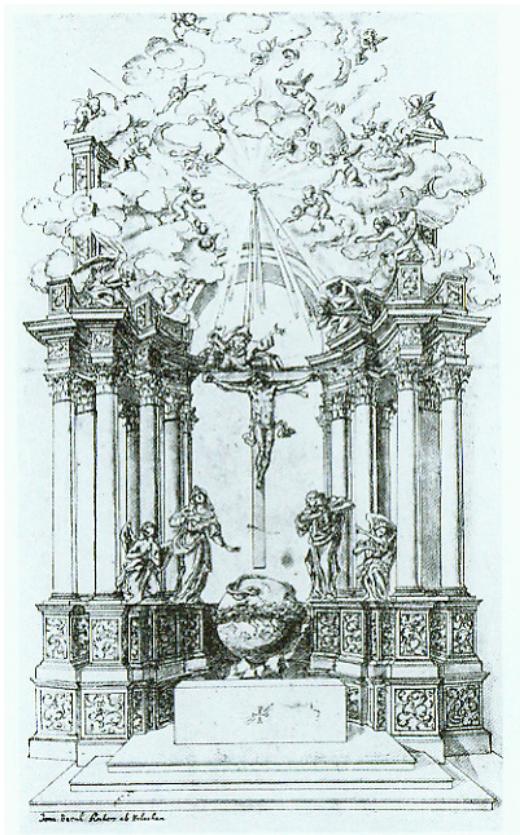


Abb. 18: J. B. Fischer von Erlach, Entwurf, Hochaltar, Mariazell

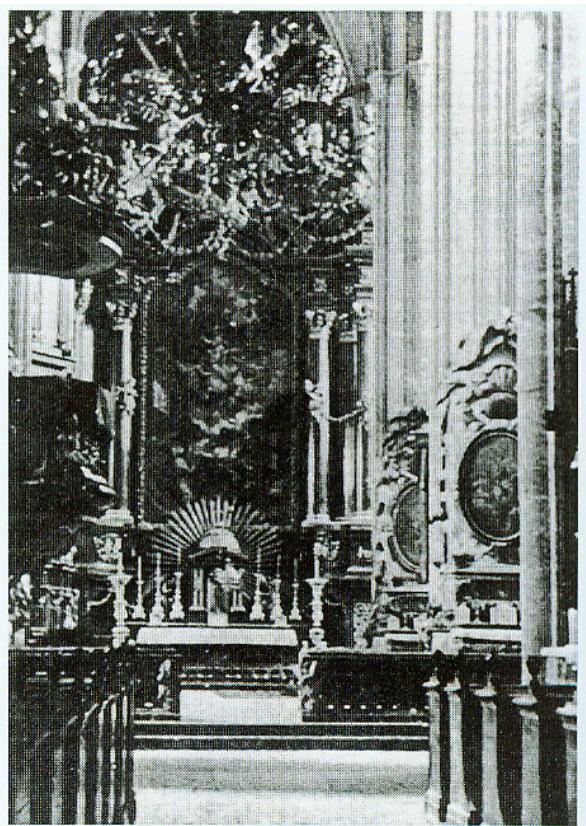


Abb. 19: G. Giuliani, Photographie, Hochaltar, Heiligenkreuz



Abb. 20: J. B. Fischer von Erlach, Hochaltar, Kollegienkirche, Salzburg

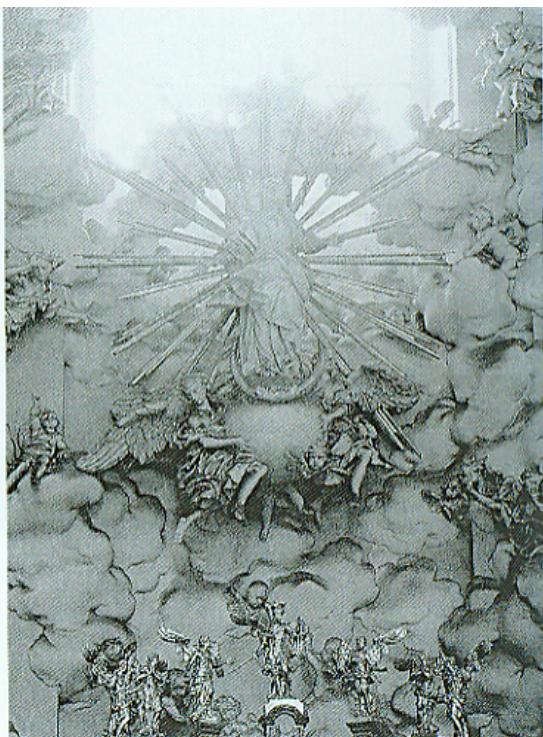


Abb. 21: J. B. Fischer von Erlach, Detail, Hochaltar, Kollegienkirche, S.



Abb. 22: H. Degler, Altäre, St. Ulrich und Afra Augsburg

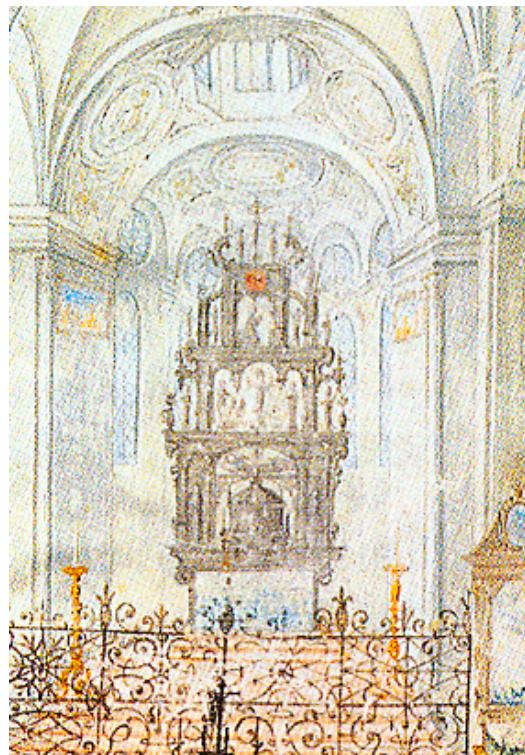


Abb. 23: H. Degler, Hochaltar, Rotelbuch (Ausschnitt), Kremsmünster

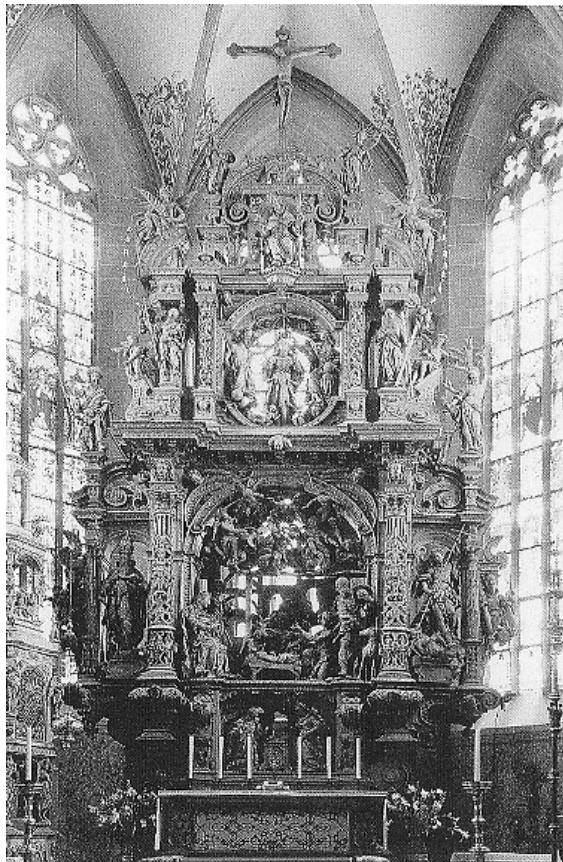


Abb. 24: J. Zürn, Hochaltar, Überlingen

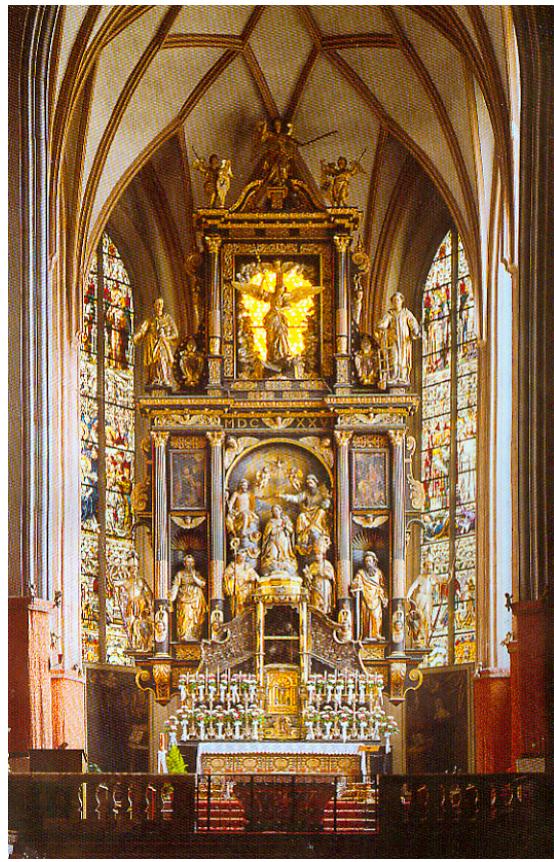


Abb. 25: H. Waldburger, Hochaltar, Mondsee



Abb. 26: G. Giuliani, Detail, Hochaltar,
Gaaden



Abb. 27: H. Waldburger, Detail, Hochaltar,
Mondsee



Abb. 28: G. Giuliani, Hochaltar, Thallern



Abb. 29: G. Giuliani, Detail, Hochaltar,
Thallern



Abb. 30: G. Bellini, Auferstehung, Staatliches Museum, Berlin

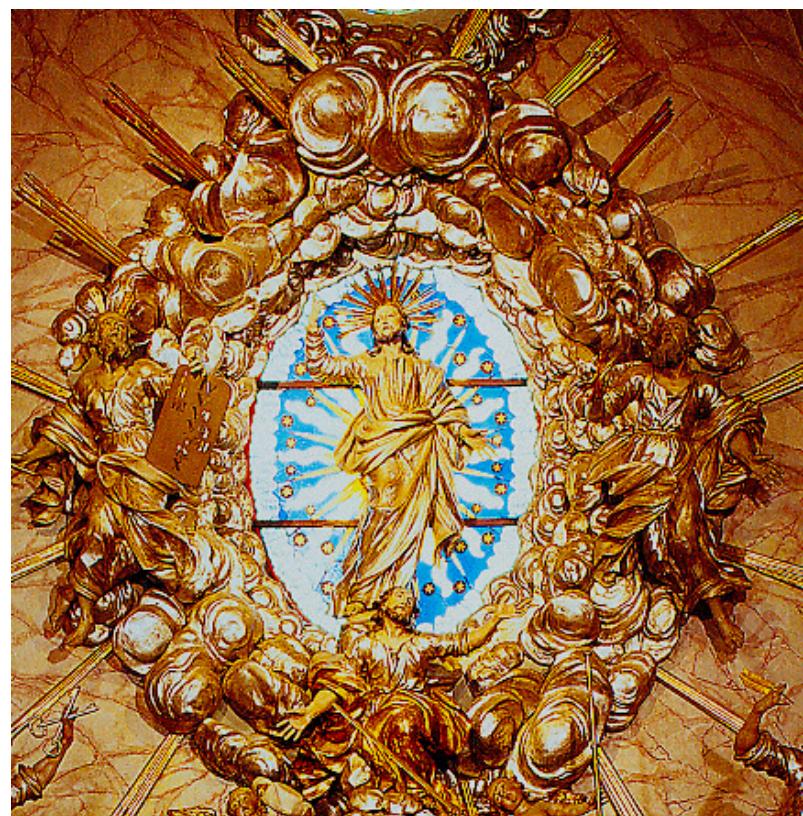


Abb. 31: G. Giuliani, Skulptur Christi, Hochaltar, Gaaden



Abb. 32: Raffael, Auferstehung Christi, Museum Sao Paulo

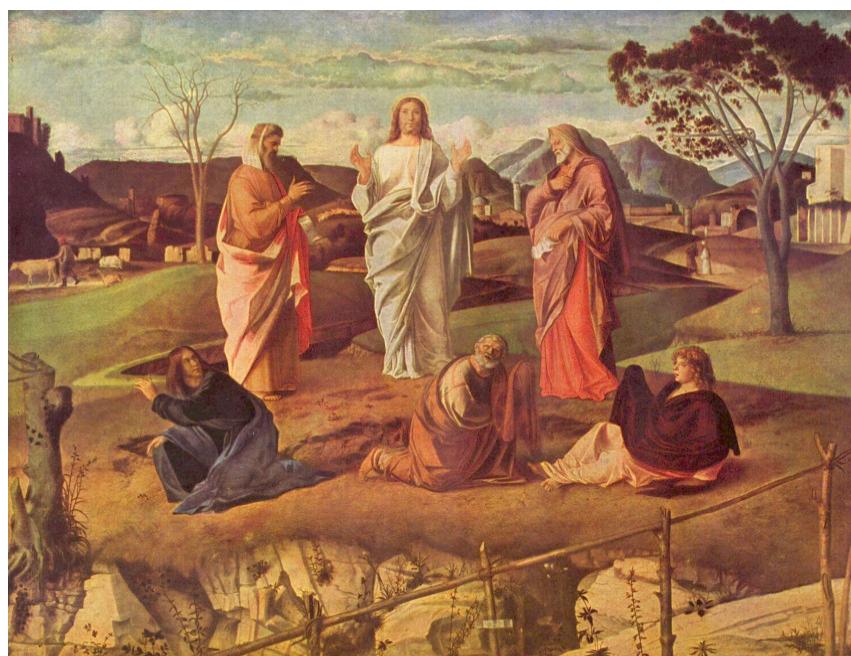


Abb. 33: G. Bellini, Verklärung



Abb. 34: Raffael, Verklärung, Vatikanische Pinakothek, Rom



Abb. 35: G. Le Court, Hauptaltar, Sant'Andrea, Venedig



Abb. 36: G. Giuliani, Petrus, Hochaltar, Gaaden



Abb. 37: G. Giuliani, Johannes, Hochaltar, Gaaden

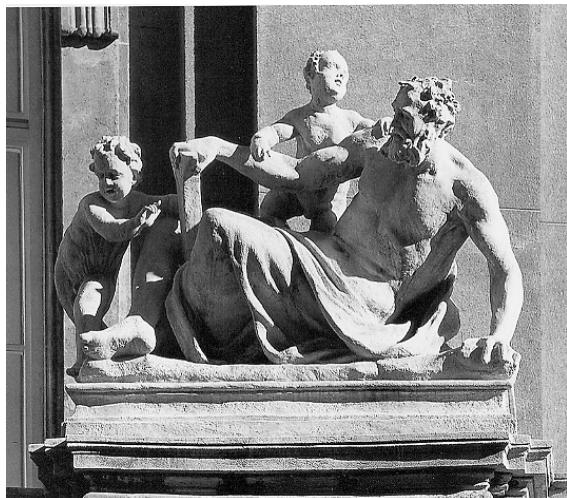


Abb. 38: G. Giuliani, Vulkan, Hauptportal des
Stadtpalais Lichtenstein, Wien

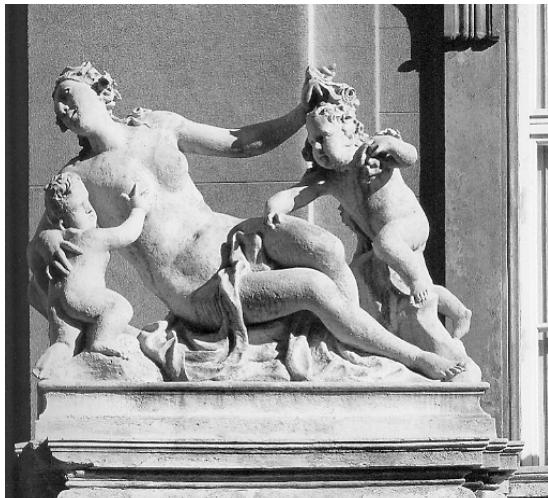


Abb. 39: G. Giuliani, Flora, Hauptportal des
Stadtpalais Lichtenstein, Wien

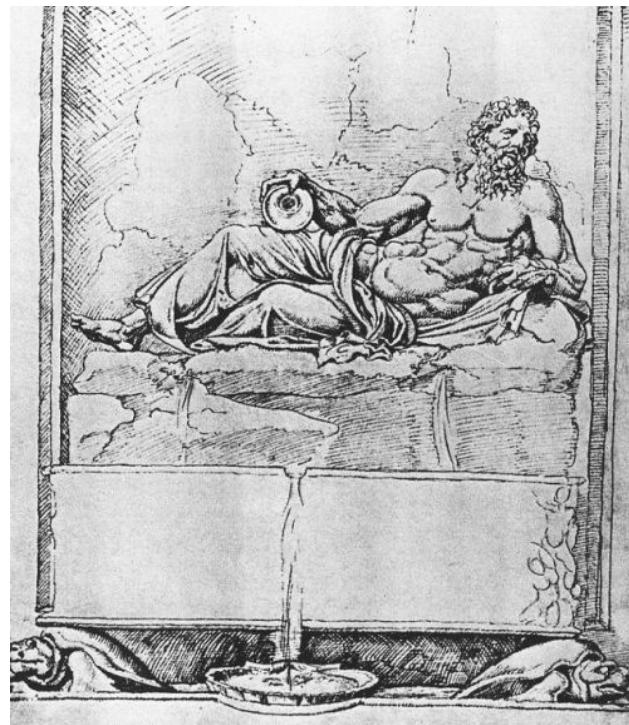


Abb.40: Michelangelo, Wandbrunnen/Tigris, Vatikanische Gärten, Rom

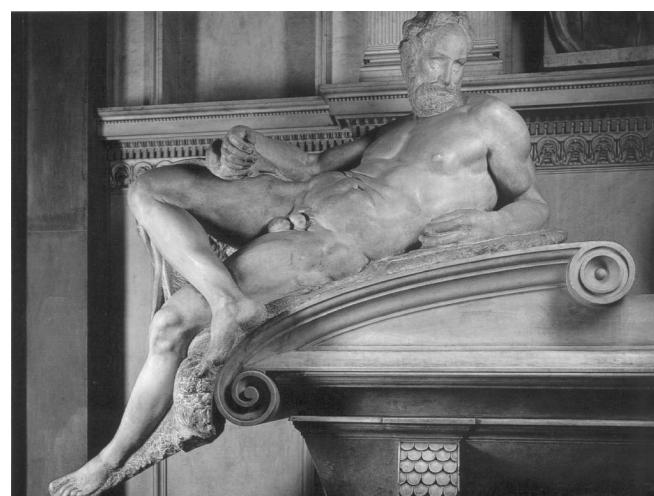


Abb.41: Michelangelo, Grabmal von L. de'Medici, San Lorenzo (Detail), Florenz

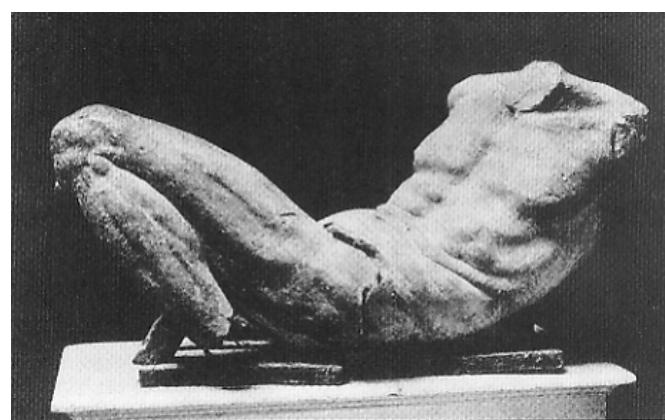


Abb. 42: Michelangelo, Modell eines Flußgottes, Casa Buonarroti, Florenz

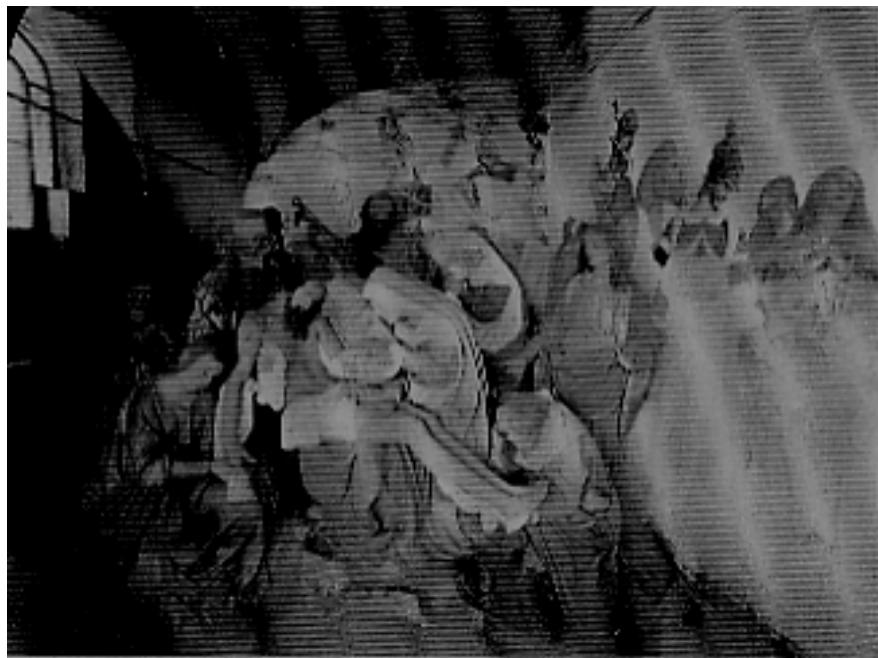


Abb. 43: Varallo, Sacro Monte, Beweinung

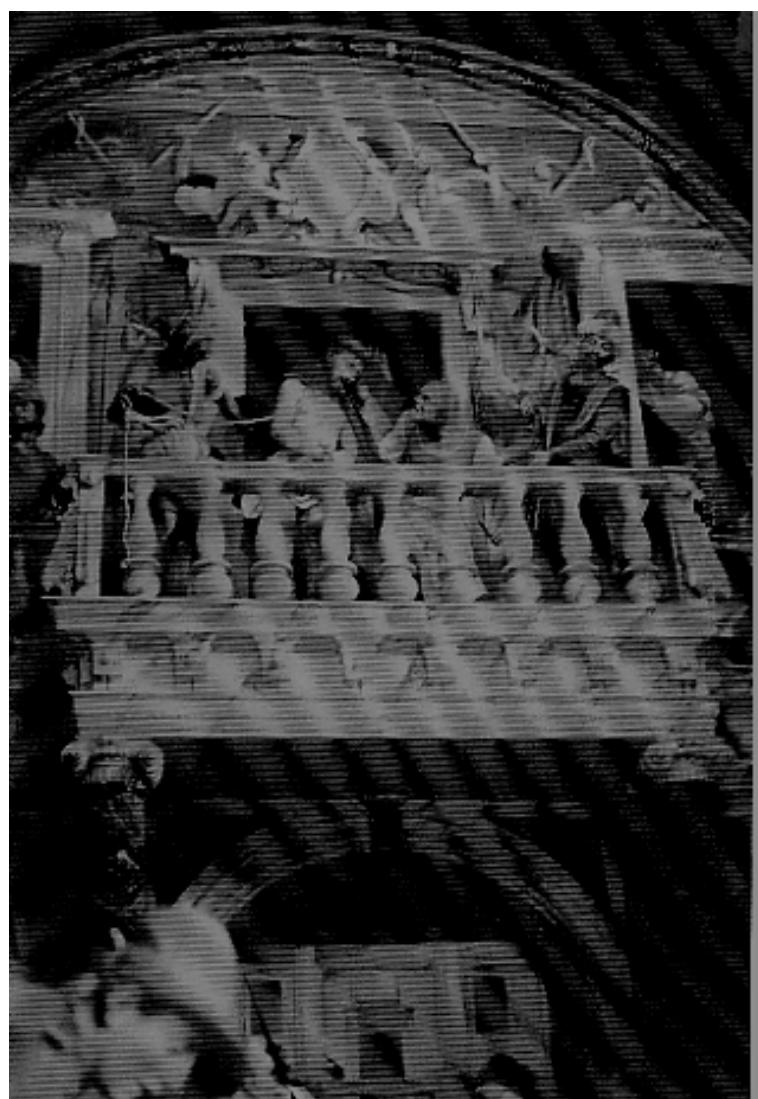


Abb. 44: Varallo, San Monte, Ecce Homo

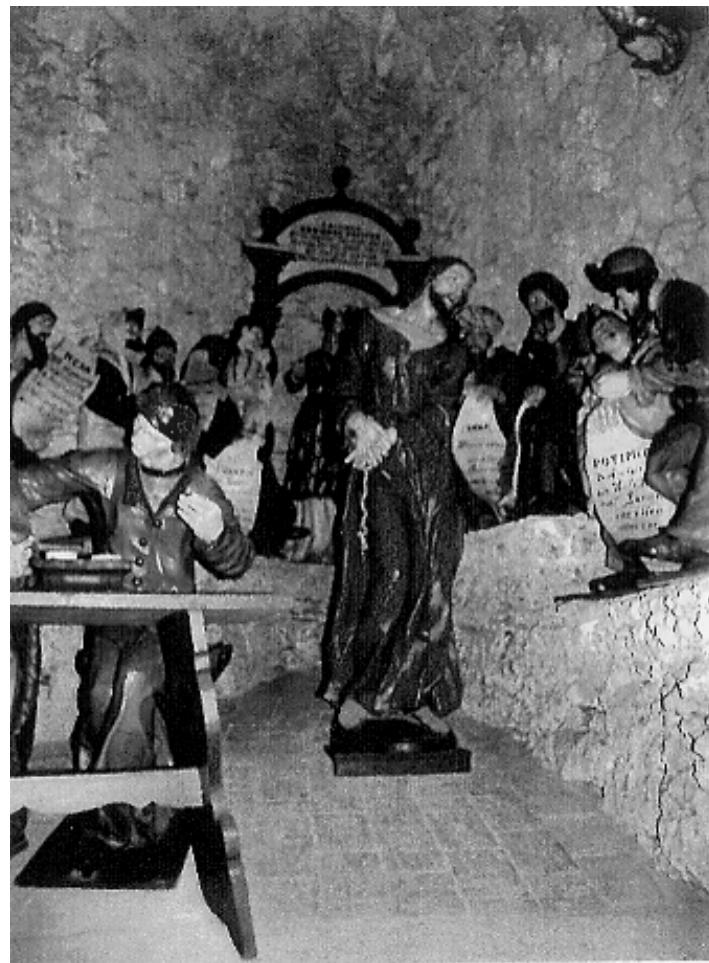


Abb. 45: Kalvarienberg, Jesus vor dem Hohen Rat, Eisenstadt



Abb. 46: G. Giuliani, Kreuzabnahme, Heiligenkreuz

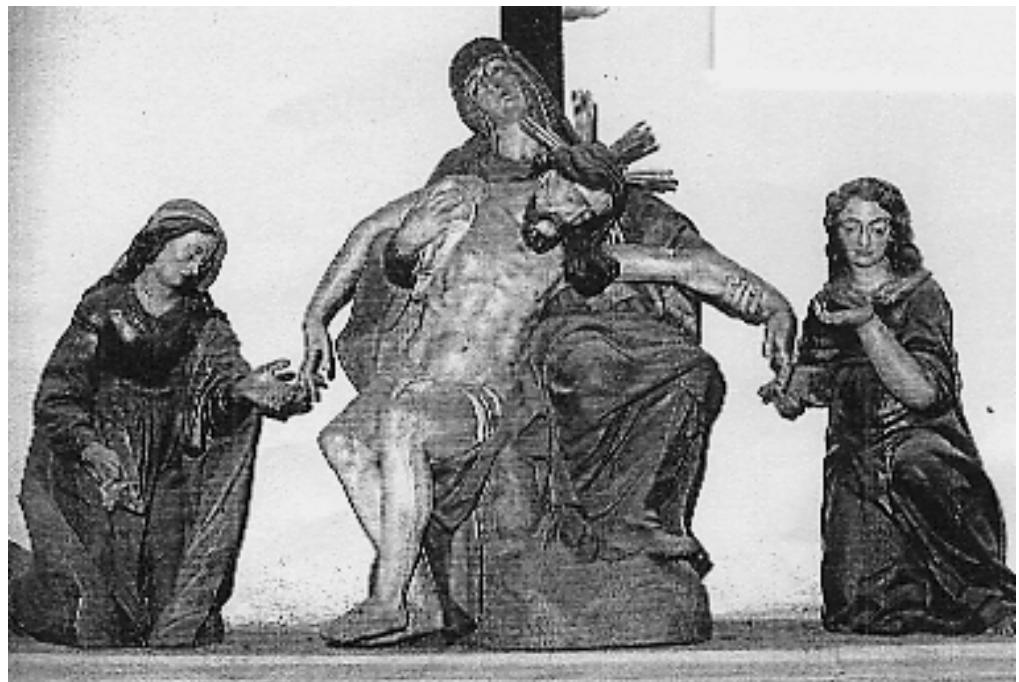


Abb. 47: Kalvarienberg, Kreuzabnahme/Pietà, Graz

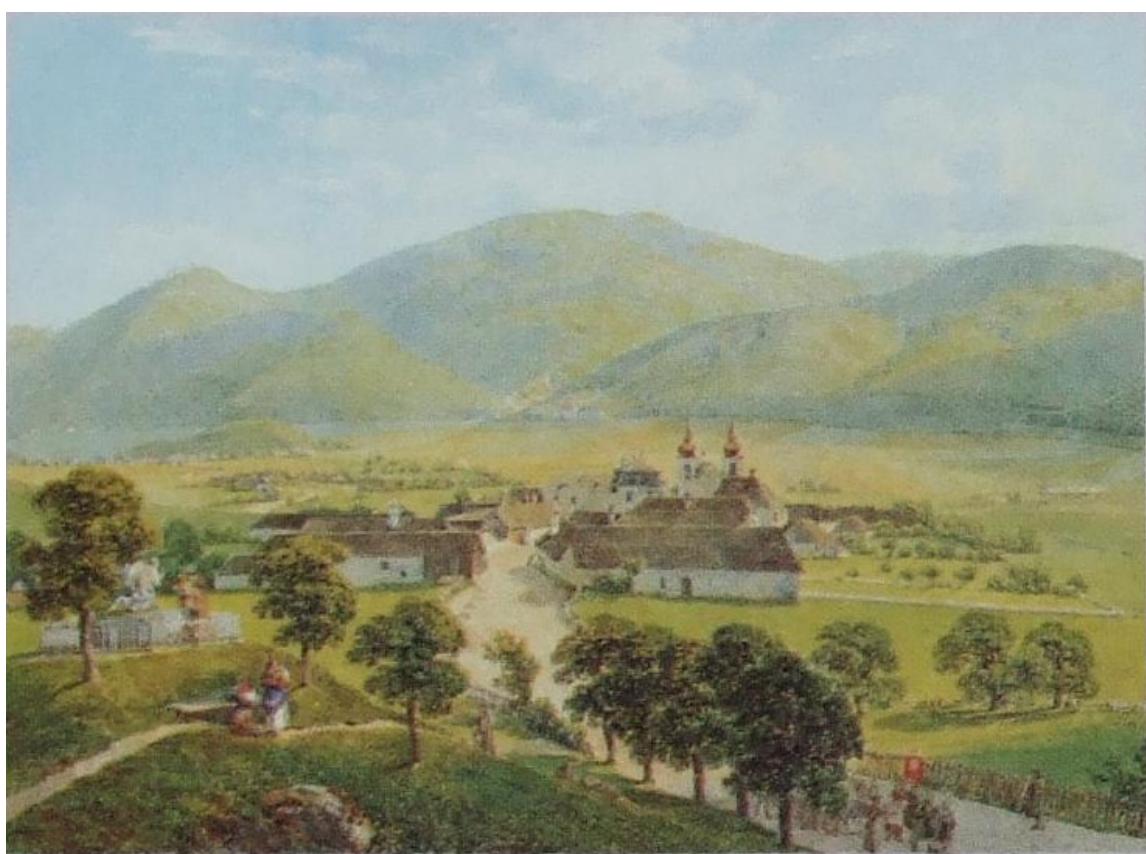


Abb. 48: E. Gurk, Aquarell, Einblick Richtung Gaaden



Abb. 49: G. Giuliani, Ölberggruppe, Schlafende Jünger, Gaaden



Abb. 50: G. Giuliani, Ölberggruppe, Schlafende Jünger, Gaaden



Abb. 51: G. Giuliani, Jakobus, Gaaden



Abb. 52: G. Giuliani, Johannes, Gaaden



Abb. 53: G. Giuliani, Petrus, Gaaden



Abb. 54: G. Giuliani, Christus und der Kelch tragende Engel, Gaaden



Abb. 55: G. Giuliani, Christus, Gaaden



Abb. 56: G. Giuliani, Engel, Gaaden



Abb. 57: Kanzel, Pfarrkirche, Gaaden



Abb. 58: Kanzelkorb; Pfarrkirche, Gaaden

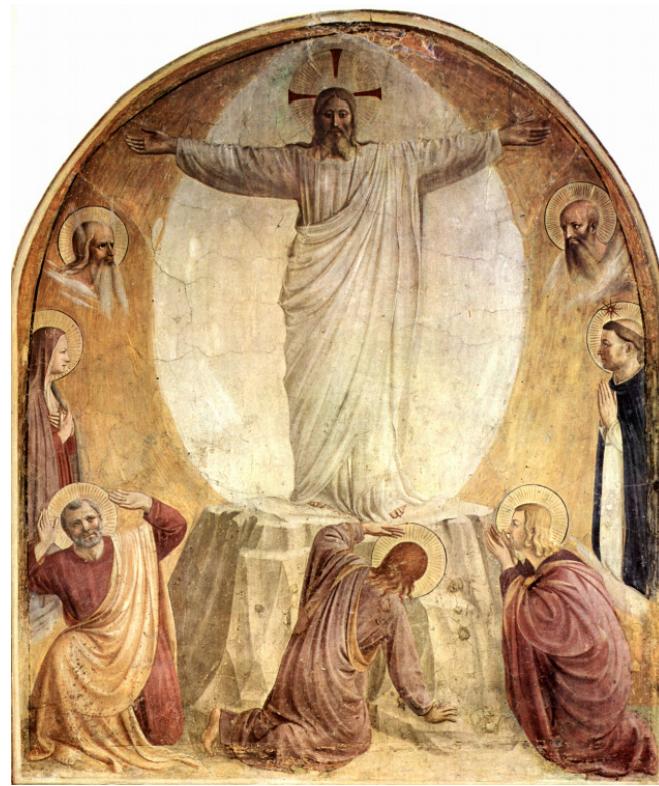


Abb. 59: Fra Angelico, „Verklärung“, Kloster San Marco, Florenz

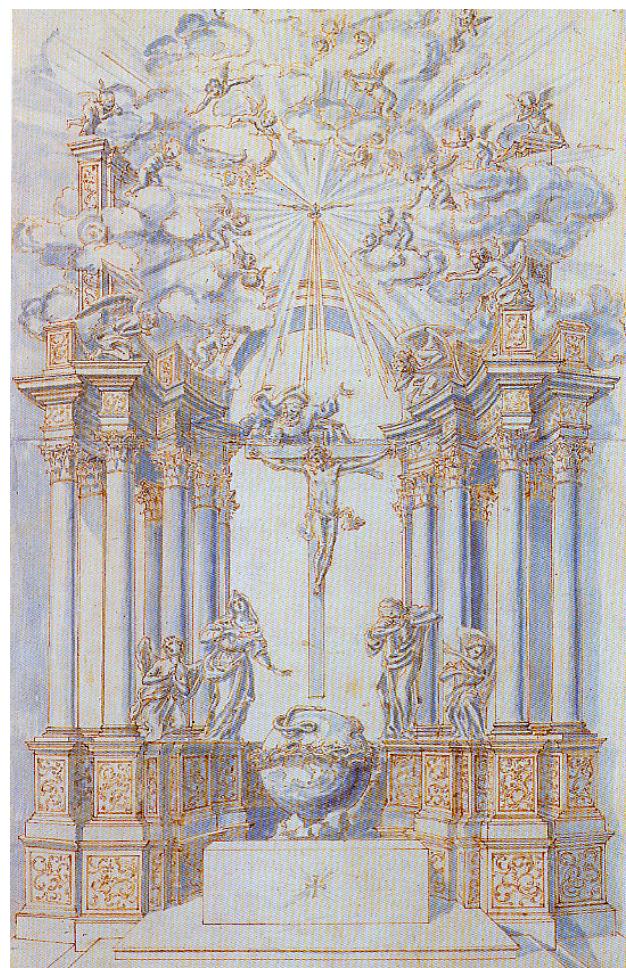


Abb. 60: J. B. Fischer von Erlach, Entwurf, Hochaltar, Mariazell



Abb. 61: J. B. Fischer von Erlach, Hochaltar (nach der Restaurierung), Mariazell

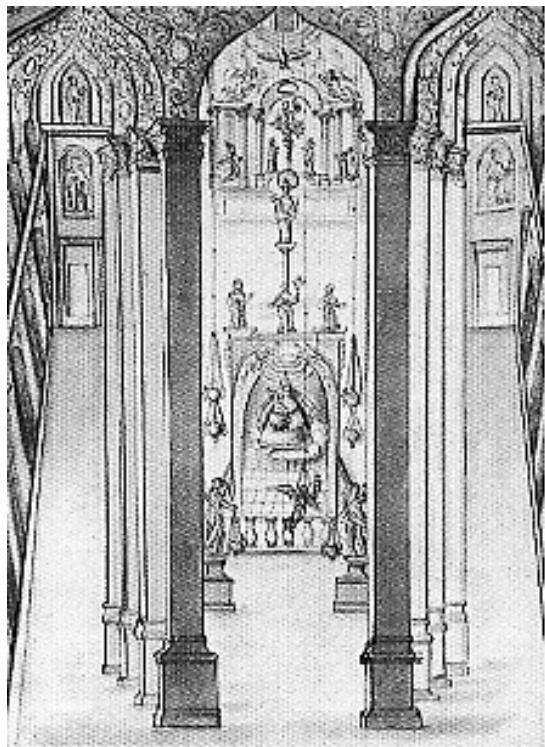


Abb. 62: P. O. Koptik, Stich, Mariazell



Abb. 63: E. Gurk, Aquarell, Mariazell