



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die barocke Ausstattung des Fürstenzimmers  
im Augustiner Chorherrenstift Vorau“

Verfasserin

Cordula Mitterschiffthaler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Uni.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

# Inhalt

Vorwort.....	3
Einführung.....	4
Themenstellung .....	4
Quellenlage und Forschungsstand .....	5
Teil I. Die Geschichte und Bautätigkeit des Stiftes Vorau im Überblick.....	9
Gründung .....	9
Baugeschichte im Mittelalter .....	10
Pröpste – Auftraggeber der Barockzeit .....	11
Das Stift im 20. Jahrhundert .....	16
Das barocke „Gesamtkunstwerk“ .....	17
Die barocke Klosteranlage – Hackhofers „Idea“ und die Wirklichkeit.....	18
Teil II. Das Fürstenzimmer .....	25
Das Ornament .....	26
Die Ausstattung des Fürstenzimmers .....	27
Der Ofen .....	28
Die Türen .....	29
Die Supraporten mit den Bischofsporträts .....	29
Die Stuckdecken .....	33
Die Embleme .....	34
Die Wandbespannungen.....	44
Eine Kurzbeschreibung der Wandbespannungen des Fürstenzimmers mit den technischen Daten .....	46
Das Mobiliar .....	49
Vergleich mit Fürsten- und Kaiserzimmern anderer Stifte .....	49
Teil III. Ikonographisch-ikonologische Interpretation des Augustinus-Zyklus .....	52
Leben des Hl. Augustinus .....	52
Der Ordensvater .....	55
Der spirituelle Hintergrund – Die Funktion des Raumes.....	57
Augustinus-Zyklen allgemein .....	58
Beschreibung und Interpretation der Szenen .....	61
1. Szene: Augustinus im Gespräch mit zwei Gelehrten beim Sternedeuten .....	61
2. Szene: Bekehrung des Augustinus – „Tolle, lege!“ .....	63
3. Szene: Taufe des Augustinus durch Bischof Ambrosius.....	65
4. Szene: Priesterweihe des Augustinus durch Bischof Valerius .....	67

5. Szene: Klosterbau.....	69
6. Szene: Übergabe der Ordensregel .....	70
7. Szene: Sturz einer heidnischen Götterstatue .....	71
Schmale Wandstreifen.....	73
8. Szene: Bekehrung der Häretiker.....	74
9. Szene: Augustinus am Schreibpult – Eingebung durch den Heiligen Geist .....	75
Paravent .....	77
Korrespondenz zwischen den Zyklus-Darstellungen und den Emblemen .....	79
Die Programminventoren.....	83
Die Künstler.....	85
Zuschreibung.....	88
Datierung.....	89
Resümee .....	90
Bibliografie .....	92
Abbildungsverzeichnis .....	105

## Vorwort

Mit dem Stift Voralpe verbinden mich seit frühester Kindheit unauslöschliche Erinnerungen, die ich dem Umstand zu verdanken habe, dass mein Vater seit vielen Jahren an der Erschließung und Katalogisierung des Musikarchivs des Stiftes arbeitet – selbst nach dem Erscheinen der beiden Kataloge im Jahr 2006 ein nie enden wollender Prozess. Bei den vielen Besuchen in Voralpe interessierte ich mich schon früh für das barocke Stiftsgebäude. So war es für mich naheliegend das Augustiner-Chorherrenstift Voralpe, respektive einen kleinen Teil davon, zum Thema meiner kunsthistorischen Diplomarbeit zu machen.

Ich möchte meinen Eltern, Herrn Prof. Mag. Dr. Karl und Frau Edith Mitterschiffthaler herzlichst danken, dass sie mir mein Studium ermöglicht, und mich all die Jahre dabei in allen Belangen unterstützt haben.

Der Propst des Stiftes Voralpe, Prälat Gerhard Rechberger Can. Reg., begegnete meinem Themenvorschlag mit großem Interesse, nahm sich mehrmals Zeit für meine Fragen und ermöglichte mir immer wieder Zutritt zu den Räumen der Prälatur. Stiftsarchivar Gernot Schafferhofer erteilte mir Auskünfte über die Quellen und die Literatur aus der Stiftsbibliothek. Beide haben mit ihrem Fachwissen viel zu dieser Arbeit beigetragen. Herr Pfarrer Sighard Anton Schreiner Can. Reg. aus Festenburg hat mit großem Einfühlungsvermögen hervorragende Fotos von der Ausstattung des Fürstenzimmers aufgenommen. Ihnen gilt mein besonderer Dank.

Ein herzliches Dankeschön auch an die Betreuerin meiner Diplomarbeit, Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz, die mir empfohlen hat, das Thema meiner Diplomarbeit auf das bislang von der Kunstwissenschaft wenig beachtete Fürstenzimmer zu konzentrieren und mich mit viel Geduld, Rat und konstruktiver Kritik auf dem manchmal doch mühsamen Weg der Diplomarbeit begleitet hat.

Herrn Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko verdanke ich wertvolle Hinweise auf wichtiges in der kunsthistorischen Literatur erschienenes Vergleichsmaterial zur Ikonographie des Voralper Augustinus-Zyklus.

Auch meinem Studienkollegen, Herrn Mag. Fabio Philipp Angelo Gianesi, danke ich sehr für seinen Rat und den inspirierenden Gedankenaustausch über unsere Beobachtungen im Fürstenzimmer.

Ein Dank auch an alle anderen, die ich nicht namentlich erwähnt habe, und die durch ihre Unterstützung zu dieser Arbeit beigetragen haben.

# Einführung

## Themenstellung

Der als Fürstenzimmer bezeichnete Repräsentationsraum der Prälatur ist in der bisher erschienenen Literatur nur periphär erwähnt worden. Seine Ausstattung mit dem gut erhaltenen Augustinus-Zyklus auf bemalten Leinwandbespannungen im Charakter von Tapisserien, den Wandmalereien und der Stuckdecke gehört zu den kunsthistorisch wertvollsten Arbeiten im gesamten Stiftsgebäude und verdienen es ausführlicher untersucht zu werden. Im selben Maß gilt dies auch für die hier präsentierten gemalten Embleme, welche in programmatischer Beziehung zum Augustinus-Zyklus stehen.

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der barocken Ausstattung des Fürstenzimmers in der Prälatur<sup>1</sup> des Augustiner-Chorherrenstiftes Vorau in der Steiermark, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf den Augustinus-Zyklus gelegt wird. Sie soll einerseits eine weitere Abhandlung zur Erschließung der vielfältigen Kunstpflege des Stiftes sein, andererseits wird ein kleiner Beitrag geschaffen, ein frühes Beispiel der barocken bemalten Wandbespannungen in der Steiermark näher zu analysieren, um diese in einen kunsthistorischen Kontext eingliedern zu können.

Zum kontextuellen Verständnis der Funktion des Raumes wird zunächst ein kurzer Überblick über die Geschichte und die Bauaktivitäten des Stiftes gegeben, sowie der gesamte Gebäudekomplex inklusive der geplanten und nur teilweise zur Ausführung gelangten Barockisierung erörtert. Ebenso die Pröpste, welche als Auftraggeber fungierten und die Geschichte des Stiftes und der Bautätigkeit wesentlich mitbestimmten, dürfen in diesem ersten Teil der Arbeit nicht unerwähnt bleiben.

Der zweite Teil behandelt das Interieur des Raumes, welches nicht nur den Augustinus-Zyklus auf neun szenisch bemalten Wandbespannungen umfasst, sondern ebenso die Embleme, die Stuckverzierungen der Decken, den imposanten Kachelofen, sowie die ornamentale Farbfassungen der Türflügel und die beiden Ölgemälde zweier Salzburger Erzbischöfe in den Supraporten mit ein. Die mobile Ausstattung beschränkt sich allein auf den noch erhaltenen Paravent, der stilistisch und kompositorisch eindeutig dem Augustinus-Zyklus zuzuordnen ist. Weitere Möbel finden in dieser Arbeit keine

---

<sup>1</sup> Der Begriff „Prälatur“ wird in der einschlägigen Literatur sehr unterschiedlich verwendet. Manchmal wird das gesamte nördlich der Stiftskirche liegende Gebäude so bezeichnet, das um einen viereckigen Hof angeordnet ist und unter anderem auch die Stiftsbibliothek umfasst. Die ehemaligen Repräsentations- und Wohnräume des Propstes, der auch den Titel Prälat führt, liegen im zweiten Obergeschoß dieses Gebäudes, weshalb dieser Begriff lediglich im engeren Sinn zutrifft.

Berücksichtigung, da keine näheren Beschreibungen dazu aus zeitgenössischen Dokumenten erhalten sind und der Umstand der Mobilität eine Analyse erschwert.

Der dritte Teil ist den Darstellungen des Augustinus-Zyklus gewidmet, welche wichtige Lebensereignisse des hl. Augustinus und sein Wirken als Bischof, Kirchenvater, Theologe und Ordensvater zum Thema haben. Im Zuge der Recherchen hat sich herausgestellt, dass auch die Embleme einen starken Bezug zu Augustinus aufweisen und diese daher aus dem „augustinischen“ Blickwinkel im Zusammenhang mit dem Augustinus-Zyklus neu interpretiert werden müssen. Zum Verständnis der näheren Beschreibung und ikonologischen Interpretation der Zyklusdarstellungen und der Sinnbilder ist auch ein Überblick über die augustinische Biografie, seiner Lehren und die allgemeine Entwicklung der Augustiner Chorherren erforderlich.

Die Erkenntnis einer programmatischen Beziehung zwischen den Szenen des Zyklus (inklusive des Paravents) und der Embleme in den Fensternischen ergibt sich aus der eingehenden Beschäftigung mit dem Leben des hl. Augustinus und seinen wichtigsten literarischen Werken. Diese Arbeit unternimmt vermutlich erstmalig seit der Barockzeit den Versuch, die beiden Raumausstattungsteile im Kontext zu analysieren, was ob der Vielschichtigkeit der Sinnbilder mit ihren Sprüchen eine heikle Aufgabe ist, und keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

Ein Resümee über die neuen Erkenntnisse und die damit verbundenen Problemstellungen schließt die vorliegende Abhandlung ab.

## **Quellenlage und Forschungsstand**

Die primäre Quellenlage, das Vorhandensein schriftlicher Originaldokumente ist im Stift Vorau allgemein sehr dürftig. Zwei besonders tiefgreifende Ereignisse, wie die drohende Klostersaufhebung durch Kaiser Joseph II. zwischen 1782 und 1784 und die Beschlagnahme und Umwidmung des Gebäudes in eine nationalsozialistische Schule „NAPOLA“ von 1940 bis 1945 haben neben der Zerstörung von Kulturgütern auch den Verlust von Archivalien zur Folge.<sup>2</sup>

Mehrmals wurden durch Skartierungen viele Verträge mit Künstlern, entsprechende Rechnungen und ähnliche Belege, sowie vieles Andere aus früheren Zeiten ausgeschieden und vernichtet. Auch mehrere Brände haben dem Archivbestand in der Vergangenheit schwer zugesetzt. So können wir heute über die Autorschaft von

---

<sup>2</sup> Prenner, Chorherrenstift, 1963, S. 123; Hutz, Der Verlust, 1990, S. 305.

Kunstwerken und deren Datierungen oft nur Vermutungen anstellen oder müssen manche Fragen auch ungeklärt stehen gelassen werden.

Sekundäre Quellen erwähnen die Repräsentationsräume in der Prälatur meist nur äußerst kurz. Wesentlich ausführlicher werden die Ausstattungen der Stiftskirche, sowie der Bibliothek abgehandelt. Die ältesten Aufzeichnungen finden sich bei Augustin Rathofer, der in den Jahren 1871 bis 1877 eine *„Geschichte des Chorherren-Stiftes Vorau und dessen geistlichen Sprengels“* in insgesamt neun Bänden handschriftlich verfasst hat. Die Lektüre veranlasst die Vermutung, dass der Autor Dokumente heranzog, welche später verloren gegangen sind.

In der Literatur zur Stiftsgeschichte<sup>3</sup> wird zwar die Baugeschichte erwähnt, jedoch ohne eine genauere wissenschaftliche Untersuchung der künstlerischen Ausgestaltung. Soweit die bisherigen Recherchen ergeben haben, ist *„Die malerische Ausstattung der Stiftskirche in Vorau“* durch eine gleichnamige Diplomarbeit von Birgit Maria Gabis (Wien, 2001) behandelt worden, nachdem bereits 1987 Anton Allmer über *„Das Freskenprogramm der Stiftskirche Vorau: Beschreibung und Versuch einer Deutung“* eine theologische Diplomarbeit in Innsbruck verfasst hatte. Ebenso sind *„Die Bildprogramme der Sakristeien der Stiftskirche Vorau und der Pfarrkirche Pöllau“* durch eine Diplomarbeit von Gilda Betz (Graz 2000) aufgearbeitet. Über den Architekten der Stiftskirche, *„Domenico Sciassia“*, verfasste Natalie Frieß eine Dissertation (Graz 1980). Die Embleme aller Räume, besonders der Freskenausstattung der Stiftsbibliothek, wurden von Grete Lesky in ihrem Buch *„Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Österreichs“* (Graz 1963) ausführlicher behandelt. Die Bibliothek und das Handschriftenzimmer wurden ebenfalls durch eine Diplomarbeit von Christine Polzhofer (Graz 2012) untersucht: *„Die Stiftsbibliothek Vorau. Idee und Form, unter besonderer Berücksichtigung der Emblemata“*. Das Werk des vielbeschäftigten Stiftsmalers Johann Cyriak Hackhofer war Thema einer zweibändigen Dissertation von Christine Weeber: *„Der Vorauer Stiftsmaler J. C. Hackhofer 1675-1731“* (Graz 1987), sowie mehrerer kleinerer Abhandlungen. Auch Anna Mader hat sich in ihrer Diplomarbeit (Wien 2001) mit dem Titel *„Die Ausstattung der Kalvarienberg- und Rosenkranzkapellen auf der Festenburg durch Johann Cyriak Hackhofer“* mit dem Stiftsmaler auseinandergesetzt. Eine eingehende kunsthistorische Abhandlung der übrigen Ausstattung der Prälatur mit Prälaturkapelle, Wohn- und Repräsentationsräumen des Prälaten sowie des Klausurgebäudes, in welchem sich neben den Wohnräumen der Chorherren der

---

<sup>3</sup> Siehe u.a. die Publikationen der beiden Stiftsarchivare Pius Fank (1891 – 1976) und Ferdinand Hutz (1949 – 2006)

Kapitelsaal und das Refektorium mit mehreren Gemälden befinden, steht noch aus. Unbearbeitet ist auch das im Bibliothekstrakt untergebrachte Bilderdepot.

Mit „*Bemalte Wandbespannungen des 18. Jahrhunderts – Ein Beitrag zur Dekorationskunst des Rokoko*“ wurde von Trude Aldrian (Graz 1952) ein Thema erarbeitet, in dem sie sich vorrangig mit den steirischen Beständen dieses Mediums auseinandersetzt. Darauf aufbauend hat Monika Horny 1994 in Wien eine Diplomarbeit über die „*Bemalten Wandbespannungen des 18. Jahrhunderts in Österreich*“ verfasst, worin sie die Entwicklung anhand noch erhaltener Beispiele von Wandbespannungen näher untersucht. Sowohl bei Aldrian, als auch bei Horny, welche weitgehend Aldrian folgt, werden die szenischen Darstellungen des Augustinus-Zyklus im Fürstenzimmer zwar aufgelistet und kurz beschrieben, aber ikonologisch nicht näher behandelt. Ebenso bleibt der dazu gehörige Paravent von beiden Autorinnen unerwähnt.

Die Liste der Publikationen zu Leben, Wirken und theologischen Schriften des Kirchenvaters Augustinus ist auf Grund seiner großen Bedeutung äußerst umfangreich. Für ein umfassendes Verständnis des Augustinus-Zyklus im Fürstenzimmer ist dessen Werk „*Bekenntnisse*“ (Confessiones) – hier in der deutschen Übersetzung von Wilhelm Thimme mit einer Einführung von Norbert Fischer (Düsseldorf 2007) – sowie die „*Vita Augustini*“ von Possidius, in einer zweisprachigen Ausgabe herausgegeben von Wilhelm Geerlings (Paderborn u. a. 2005), als unabdingbare Basis heranzuziehen. Das Werk von Wilhelm Geerlings „*Augustinus*“ (Freiburg – Basel – Wien 1999) und jenes von Hans Christian Schmidbaur „*Augustinus begegnen*“ (Augsburg 2003) geben jeweils einen guten Einblick in die Biographie und die augustiniischen Schriften, sowie in das historische Umfeld seiner Zeit.

Durch die Säkularisierung vieler Augustiner-Chorherrenklöster im 18. und 19. Jahrhundert haben sich nur wenige Beispiele vollständiger Zyklusdarstellungen erhalten, wie etwa der Gemäldezyklus aus dem aufgehobenen Augustiner-Chorherrenstift St. Pölten.<sup>4</sup>

Die „*Ikongraphie de Saint Augustin*“ von Jeanne und Pierre Courcelle dokumentiert in vier Bänden (Paris 1965-1980) Augustinus-Darstellungen im europäischen Raum vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Zu den süddeutschen Beispielen, von denen Courcelle nur einige wenige ausgewählte anführt, werden im fünfzehnbändigen Werk „*Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*“ herausgegeben von Hermann Bauer und Bernhard Rupprecht (München 1976-2010), aus den ehemaligen Augustiner-

---

<sup>4</sup> Kronbichler, Augustinus-Zyklus, 1981.



Chorherrenklöstern Au am Inn, Weyarn, Rottenbuch, Indersdorf und noch einigen anderen ein reiches Bildmaterial mit sehr ausführlichen Beschreibungen präsentiert.

# Teil I. Die Geschichte und Bautätigkeit des Stiftes Vorau im Überblick

## Gründung

Markgraf Otakar III. von Steyr und seine Gemahlin Kunigunde entschlossen sich, nachdem ihnen das weitgehend unbesiedelte, von der Piesting bis Hartberg reichende Pittnerland im Jahr 1158 im Erbweg zugefallen war, in ihrem Eigengut Vorau ein Kloster zu stiften und bestimmten diesen Platz als Zentrum der Kolonisation des Gebietes.<sup>5</sup>

Der Markgraf wollte die nur lose miteinander verbundenen und kaum erschlossenen Territorien zu einem größeren Machtbereich, zum nachmaligen Herzogtum Steiermark, zusammenfügen, um damit die Landesherrschaft begründen zu können. Nach der Legende soll er im Spätherbst auf der Jagd einem Hirsch mit einem Kreuz zwischen den Geweihstangen auf jener Lichtung mit der 1149 geweihten Thomaskirche begegnet sein.<sup>6</sup>

Das Domstift zu Salzburg war nach 1122, als das Domkapitel die Augustiner-Chorherren-Regel angenommen und in seiner ausgedehnten Kirchenprovinz mit dem Ziel effizienterer Seelsorge zahlreiche Klöster besiedelt hatte, zu einem Zentrum dieser Bistums- und Klosterreform geworden.<sup>7</sup> Erzbischof Eberhard I. (+1164) von Salzburg, in dessen Bistum Vorau lag, bestätigte die im Jahr 1163 ausgestellte Stiftungsurkunde und sandte einige Chorherren aus dem 1140 gegründeten Seckau nach Vorau. Mit der Übergabe seines Besitzes um Vorau an den Salzburger Erzbischof zur Errichtung eines Klosters kommt der Wunsch zum Ausdruck seine Stiftung durch Augustiner-Chorherren besiedeln zu lassen. Der eingesetzte Propst Liutpold von Trafössl war 1140 mit der Gründungskolonie aus dem Domstift Salzburg in das Stift Seckau gekommen, wo er schließlich Dechant war.<sup>8</sup> Das Versprechen des Erzbischofs Eberhard I., dem neugegründeten Stift die 1161 gegründete Pfarre Dechantskirchen zu übergeben, löste dessen Nachfolger Konrad II., der auch die Klostergründung bestätigte, 1168 ein.<sup>9</sup> In der Folgezeit erfüllte das Kloster mit der führenden Rolle in der Erschließung des

---

<sup>5</sup> Fank, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte, 1969, S. 113; Deuer, Klosterkirchen, 1980, S. 7; Hutz, Zur Gründung, 1988; Amon, Chorherrenstifte, 1988, S. 25; Hutz, Vorau, 1997, S. 387 ff; Redtenbacher, Zukunft, 2007, S. 143 f; Cerwinka, Gründung, 2012.

<sup>6</sup> Eine Anlehnung an die Legende des hl. Hubertus. Vgl. Hutz, Die Gründungssage, 1988.

<sup>7</sup> Weinfurter, Salzburger Bistumsreform, 1975; Rehberger, Chorherren, 1979, S. 41.

<sup>8</sup> Weinfurter, Salzburger Bistumsreform, 1975, bes. S. 67 – 69.

<sup>9</sup> Diese beiden Salzburger Erzbischöfe begegnen später nochmals in den Porträts im Fürstenzimmer.

ungerodeten Landstriches, mit der Seelsorge in den neu entstehenden und wachsenden Siedlungen und mit der Erfüllung der Gottesdienstverpflichtungen die Intentionen des Stifters.<sup>10</sup>

## **Baugeschichte im Mittelalter**

Um die kleine Thomaskirche, die zur Klosterkirche – es ist lediglich die Weihe der Krypta im Jahr 1172 bezeugt – ausgebaut wurde bzw. dieser weichen musste<sup>11</sup>, wurden die ersten Klostergebäude mit den erforderlichen Regularräumen errichtet. Noch im 12. Jahrhundert ist auch die Johanneskirche außerhalb des Stiftes gebaut worden. Die Bauaktivitäten in den folgenden Jahrhunderten sind nur sehr lückenhaft nachgewiesen. Mehrmals machten Brandkatastrophen den Neubau einiger Gebäudeteile notwendig, aber auch das Anwachsen der Klostersgemeinschaft gab Anlass das Konventgebäude umzubauen und zu erweitern. Auf Grund vereinzelter Stiftungen wurden im 14. Jahrhundert an der Klosterkirche bzw. im Klosterareal kleine Kapellen errichtet. Um 1440 wurde im Zuge der eingeführten Raudnitzer Chorherren-Reform die Klosterkirche neu ausgestattet. Das Stift erlebte in der Folgezeit eine erste Blüte. Das Herandrängen feindlicher Heere aus dem Osten machte Befestigungsbauten erforderlich, sodass das Stift als ein weiteres Glied in die lange Kette im Burgengürtel gegen Osten hin fungierte.<sup>12</sup>

Eine Klosterschule gehörte zum Grundbestand eines Klosters. Diese waren vor der Gründung von Universitäten die einzigen Bildungsinstitutionen, an denen Jugendliche und künftige Chorherren eine fundierte Ausbildung im Rahmen der septem artes liberales erhalten konnten. Mit der Gründung zahlreicher Augustiner-Chorherrenklöster bzw. mit der Reform von Priesterkollegiaten durch Annahme der Augustinerregel war eine starke Rückbesinnung auf das vom hl. Augustinus institutionalisierte Klosterleben verbunden. Das Bischofskloster von Hippo war zugleich auch Ausbildungsstätte von Priesteramtskandidaten, wofür Augustinus ein eigenes Bildungsprogramm entwickelt

---

<sup>10</sup> Fank, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte, 1969, S. 114 – 116.

<sup>11</sup> Hutz, Das Patrozinium, 1995.

<sup>12</sup> Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 15 – 17, 34, 39, 43 f, 50, 57, 71 – 73, 76 f, 81 f; Fank kann auf Grund der dürftigen Quellenlage nur sehr wenige Bauarbeiten anführen. Darauf greift zurück: Peter Krenn, Zur Baugeschichte, 1988; Fank, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte, 1969, S. 117; Deuer, Klosterkirchen, 1980, S. 64 – 67, 84 f, 92 f, 95; Amon, Chorherrenstifte, 1988, S. 27; Hutz, Vorau, 1997, S. 390 ff; Hutz, Johanneskirche, 1988; G. Allmer, Chorherrenstift, 2012; G. Allmer, Baugeschichte, 2012, S. 64 f; beide Studien G. Allmers greifen zurück auf P. Fank, Chorherrenstift, 1959.

hat.<sup>13</sup> Dieses mittlerweile über Jahrhunderte in den Dom- und Stiftsschulen des frühen Mittelalters weitergeführte und bewährte Vorbild sollte in jedem Augustiner-Chorherrenkloster verwirklicht werden. Die Klosterschulen galten als wichtigstes Instrument der von den Bischöfen eingeleiteten Bistumsreform.<sup>14</sup>

Eine weitere künstlerische Aktivität war die Herstellung von Büchern für Gottesdienst, Studium und geistliche Erbauung. Im Skriptorium wurden von einigen Chorherren Texte abgeschrieben, nach Bedarf mit musikalischer Notation versehen und teilweise auch mit Buchmalerei und aufwändiger Einbandgestaltung ausgestattet.<sup>15</sup>

Die in der Stiftsbibliothek erhaltenen liturgischen Handschriften überliefern nicht nur die allgemein gebräuchlichen Gesänge für Messe und Stundengebet, sondern auch Sondergut, z. B. im Kloster für Eigenfeste geschaffene Festoffizien, eigene Sequenzen, liturgische Dramen, Prozessionen, religiösen Volksgesang u. dgl. mehr. Trotz unabschätzbaren Verluste von solchen Handschriften repräsentieren die erhaltenen ein sehr vielfältiges Bild musikalischer Gottesdienstgestaltung.<sup>16</sup>

## **Pröpste – Auftraggeber der Barockzeit**

Die Zeit der Reformation war auch im Stift Vorau eine Zeit des disziplinären und wirtschaftlichen Niedergangs; damit ging auch die weitgehende Verwahrlosung der Klostergebäude einher. Bereits um 1600 setzte jedoch der Erneuerungsprozess im Sinne der Beschlüsse des Konzils von Trient (1545 – 1563) ein. Der anfangs sehr mühsame Aufbau führte bald zu den gewünschten Erfolgen, denen allmählich eine rege Bautätigkeit mit repräsentativem Charakter und Ausmaß folgte. Der Sieg über die Reformation, die für fast alle Klöster existenzbedrohlich gewesen war, und die folgende innere Erneuerung der Klöster hatte ein vielfältiges Bedürfnis nach Repräsentation zur Folge, welches eine großzügige Bautätigkeit auslöste. Jeder Propst wurde zum Bauherren und Auftraggeber größerer oder kleinerer Bauvorhaben oder Vollender des vom Vorgänger Begonnenen. Bautätigkeiten und Ausstattungsarbeiten betrafen nicht nur das Stift (Stiftskirche, Klosteranlage, Wirtschaftsgebäude), sondern auch in den Kirchen

---

<sup>13</sup> Wühr, *Bildungswesen*, 1950, S. 20 – 24; Redtenbacher, *Zukunft*, 1984, S. 99 f.

<sup>14</sup> Konrad, *Geschichte der Schule*, 2007, S. 25 – 36.

<sup>15</sup> Buberl, *Die illuminierten Handschriften*, 1911, S. 161 – 246; Fank, *Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, 1969, S. 117; Fank, *Catalogus*; Fank, *Chorherrenstift*, S. 36 – 38, 50, 82 f.

<sup>16</sup> Fank, *Catalogus*, 1936; Flotzinger, *Musik in der Steiermark*, 1982, S. 104, 109 – 111, 113, 116 f, 117 f; Flotzinger, *Vorau, 2002-2005*; Suppan, *Vorau*, 2009.

und Pfarrhöfen der inkorporierten Pfarren wurden solche von den Pröpsten in Auftrag gegeben.<sup>17</sup>

Im Jahr 1596 ergriff der Salzburger Erzbischof die Initiative das in seiner Erzdiözese liegende Stift Vorau zu reformieren. Dazu berief er Johann Benedikt von Perfall (reg. 1596 – 1615) aus dem Stift Berchtesgaden und setzte ihn als Propst von Vorau mit dem Auftrag zur katholischen Reform ein. Seine Aufgabe war der personelle und wirtschaftliche Wiederaufbau, die innere Erneuerung des Klosters. Um eine neue Klostersgemeinschaft heranzubilden, sandte er die jungen Chorherren zur theologischen Bildung, die er auch durch Erwerb zahlreicher Bücher zusätzlich förderte<sup>18</sup>, nach Graz in das Jesuitenseminar. Die großteils verfallenen Klostergebäude konnte er zunächst nur provisorisch instand setzen lassen. Der nördliche Kirchturm musste 1597 von Grund auf neu gebaut werden.<sup>19</sup>

Propst Daniel Gundau von Havelberg (reg. 1615 – 1649), welcher auch als zweiter Gründer Voraus bezeichnet wird, konnte das Erneuerungswerk seines Vorgängers fortsetzen. Um die Klostersgemeinschaft zu vergrößern, stiftete er für Jugendliche aus Vorau am Jesuitenseminar in Graz Freiplätze am Gymnasium. Die wirtschaftliche Grundlage des Stiftes vergrößerte er durch die Erwerbung des Schlosses Festenburg und der Herrschaft Friedberg. Propst Gundaus Aufgabe war zunächst die Instandsetzung der alten desolaten Klostergebäude. Dieser folgte bald die umfangreichste Bautätigkeit des Stiftes, in Form eines in Form eines großzügigen und wegen des Herandrängens bewaffneter Heere aus dem Osten notwendigen Um- und Ausbaues der gesamten Klosteranlage zur Festung. Ab 1619 entstanden die dem eigentlichen Kloster vorgelagerten, etwas unregelmäßig angelegten Annexgebäude. Im Zeitraum zwischen 1625 und 1635 wurde die alte Prälatur erweitert und mit der Kirchenfassade zu einem rechteckigen Hof geschlossen. Das Konvent – respektive das Klausurgebäude – wurde südlich der Stiftskirche in den Jahren 1625 bis 1635 nach Abbruch mehrerer älterer Wohnbauten als einheitlicher Bau errichtet.<sup>20</sup>

Zwischen 1660 und 1662 entstand unter Propst Matthias Singer (reg. 1649 – 1662) der Neubau der Stiftskirche durch den St. Lambrechter Stiftsbaumeister Domenico Sciascia

---

<sup>17</sup> G. Allmer, Baugeschichte der inkorporierten Kirchen, 2012.

<sup>18</sup> Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 105; Hutz, Reformation, 1986, S. 147 – 149; Hutz, Vorau, 1997, S. 397 f; G. Allmer, Chorherrenstift, 2012, S. 40 folgt Fank, Chorherrenstift, 1959.

<sup>19</sup> Hutz, Glockenturm, 1991.

<sup>20</sup> Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 122; Fank, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte, 1969, S. 118 f; Hutz, Reformation, 1986, S. 149 f. Der Neubau des Klausurgebäudes ist mit Wahrscheinlichkeit dem Baumeister Jakob Simonis zuzuschreiben.

(um 1600 – 1679).<sup>21</sup> 1654 kaufte er Schloss und Herrschaft Peggau, um das wirtschaftliche Potential des Stiftes zu vergrößern.<sup>22</sup> Auch ihm war die theologische und wissenschaftliche Bildung der jungen Chorherren ein besonderes Anliegen, was aus den zahlreichen Büchererwerbungen abzulesen ist.

Propst Michael Toll (reg. 1662 – 1681) ließ in Graz den Vorauer Hof als Quartier der jungen Chorherren während ihres Theologiestudiums errichten.<sup>23</sup>

Der nachfolgende Propst Georg Christoph Pratsch (reg. 1681 – 1691) konnte, obwohl er wegen der Türkenbelagerung eine außerordentliche Türkensteuer abliefern musste, in Analogie zum neuen Konventgebäude nördlich der Stiftskirche mit dem Neubau des Osttraktes des Prälaturgebäudes im Jahr 1688 beginnen. Die Pläne dazu zeichnete vermutlich Josef Schmerlaib, als Baumeister wurden Matthias Zisser und Andreas Straßgietl berufen. Im Nordtrakt war bereits die neue Bibliothek vorgesehen. Die Fertigstellung konnte er allerdings nicht mehr erleben.<sup>24</sup>

Unter Propst Johann Philipp Leisl (reg. 1691 – 1717) wurde 1692 bis 1694 der Osttrakt der Prälatur vollendet und das Vorgebäude des Stiftes erweitert. Die Stiftskirche wurde 1699 durch einen Neubau des Presbyteriums für die Errichtung eines neuen Hochaltars nach einem Entwurf des kaiserlichen Elfenbeinschnitzers Matthias Steinl (1644 – 1727) erweitert. Steinl hatte vorher schon mit Kirchengestaltungen auch als Bildhauer und Architekt weithin Beachtung gefunden.<sup>25</sup> Außer dem Hochaltar entwarf er auch zwei Kredenzaltäre, Kanzel und Orgelemporenbrüstung. Das über der Figurengruppe angebrachte Ovalbild Mariä Himmelfahrt malte Antonio Belucci. Ab 1700 folgten die Freskenausstattung durch die Wiener Maler Karl Ritsch und Joseph Grafenstein, sowie durch Johann Kaspar Waginger aus Seibersdorf, verschiedene Gemälde, Seitenaltäre und das Kirchengestühl.<sup>26</sup> Leisl berief auch den aus Tirol gebürtigen Johann Cyriak Hackhofer (1675 – 1731), der ab 1708 in Vorau nachweisbar ist, als Stiftsmaler. Neben

---

<sup>21</sup> Wonisch, Wer war der Erbauer, 1957; Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 138 f; Fank, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte, 1969, S. 118 f; Frieß, Domenico Sciassia, 1980, S. 143 – 151, Abb. 160 – 170. Sciassia hatte bis dahin in Krems, Göttweig, Lilienfeld, Köflach, Judenburg und in St. Lambrecht Neu- und Umbauten ausgeführt. G. Allmer, Baugeschichte, 2012, S. 66 f.

<sup>22</sup> Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 138.

<sup>23</sup> Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 144.

<sup>24</sup> Hutz, Vorau, 1977. In: List, Kunst und Künstler; Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 150 f; G. Allmer, Baugeschichte, 2012, S. 77.

<sup>25</sup> Fank, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte, 1969, S. 119; Pühringer-Zwanowetz, Steinl, 1966, S. 78 – 81; Czeike, Lexikon Bd. 5, 2004, 330 f; Woisetschläger – Krenn, Steirische Herrlichkeiten, 1973, S. 74, 80;

<sup>26</sup> Brucher, Deckenmalerei, 1973, S. 45 – 49; A. Allmer, Freskenprogramm, 1987, S. 4; Gabis, Die malerische Ausstattung, 2001, S. 51 – 64; A. Allmer, Stufen zum Himmel, 2012, S. 103.

vielen kleineren Werken in der Umgebung Voraus schuf er in den Jahren 1715 bis 1718 die Fresken der Sakristei mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes.<sup>27</sup> Philipp Leisl gilt als „*Kunstkenner, Kunstfreund und geistvoller Inspirator der von ihm berufenen Künstler*“. Eine Vorauer Monographie sagt, „*er seyde der Frombkheit halber ein lebender Tempel des Herrn und der Wissenschaft halber eine redende Bibliotheka gewesen*“.<sup>28</sup> Deshalb wird er auch als Inventor der Freskenprogramme der Stiftskirche und der Sakristei vermutet. Neben einem regen Baubetrieb verstand er es auch mit Liebe und Disziplin eine Reform des Ordenslebens zu realisieren und damit neue Mitglieder für das Stift zu gewinnen.<sup>29</sup>

Unter Franz Sebastian Graf von Webersberg (reg. 1717 – 1736) wurden zwischen 1725 und 1735 der West- und Nordtrakt des Prälaturgebäudes errichtet, in dessen Nordtrakt ebenerdig die zweigeschoßige Stiftsbibliothek und im zweiten Stock die Wohn- und Repräsentationsräume des Prälaten untergebracht sind. Im Jahr 1727 wurde die alte, zwischen 1625 und 1635 erweiterte Prälatur abgetragen. Zwei Jahre später war auch die Wohnung des Propstes fertiggestellt. In diese Zeit fällt auch die Vollendung der Ausgestaltung der Stiftsbibliothek.<sup>30</sup>

Das Prälaturgebäude bildet mit der Stiftskirche einen nahezu quadratischen Hof. Die weitere Ausgestaltung erfolgte unter den Pröpsten Philipp Leisl (1691-1717) und Franz Sebastian Graf v. Webersberg (1717-1736). Der an das Presbyterium der Stiftskirche anschließende Ostflügel wurde bereits 1688 nach Plänen Jakob Schmerlaibs begonnen und 1692 bis 1694 fertiggestellt. Der Nordflügel mit der Stiftsbibliothek und der Westflügel an die Kirchenfassade anschließend wurden 1725-1733 vermutlich vom Stiftsbaumeister Andreas Strassgietl in einem einheitlichen Erscheinungsbild gebaut. Nach Fertigstellung der Prälatur um 1733 wurden die Fassaden der Hauptfronten der Klausur und der Prälatur mit Stuckdekor verziert. Diese Stuckierung wird Johann Kajetan Androy und Giovanni Maria Bistoli zugeschrieben.<sup>31</sup>

Das Jahr 1731 gilt als Fertigstellungsdatum des zweigeschossigen Bibliotheksaales, obwohl ein Teil der Ausstattung (Bücherschränke und Mobiliar) erst ein paar Jahre

---

<sup>27</sup> Brucher, Deckenmalerei, 1973, S. 66 – 68; Weeber, Hackhofer, 1987, S. 189 – 195, 353 f; Betz, Die Bildprogramme, 2000, S. 5; Betz, Vorauer Sakristei, 2012.

<sup>28</sup> Zit. nach einer Vorauer Monographie (es wird nicht genannt welche) in: Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 163; Lesky, Embleme, 1963, S. 19.; Hutz, Johann Philipp Leisl, 1992, S. 270.

<sup>29</sup> Hutz, Johann Philipp Leisl, 1992, S. 265-270.

<sup>30</sup> Krenn, Oststeiermark, 1997, S. 297; Fank, Chorherrenstift 1959, S. 182 f; Schafferhofer, Bibliothek, 2012, S. 115 – 137.

<sup>31</sup> Woisetschläger – Krenn, Steiermark, 2006, S. 590; Krenn, Oststeiermark, 1997, S. 304; Dedekind, Stuckdekorationen, 1959, S. 64; Polzhofer, Stiftsbibliothek, 2012, S. 15f.

später hinzugefügt wurde. Als Erbauer wird der Stiftsbaumeister Andreas Strassgiertl angenommen. Ignaz Gottlieb Kröll schuf die malerische Ausgestaltung, die Grazer Stukkateure Domenico und Johann Kajetan Androy fertigten etwas später den Bandwerkstück<sup>32</sup> an. 1767 wurde mit der Errichtung der mit reichen Rocailleschnitzereien geschmückten Bücherschränke durch die in Vorau ansässigen Tischler Johann Georg Steiner und Ferdinand Fuchs die Ausstattung der Stiftsbibliothek abgeschlossen. Die beiden Globen, aus einem Himmels- und einem Erdglobus bestehend, wurden bereits im Jahr 1688 von Vincenzo Coronelli verfertigt.<sup>33</sup>

Das im ersten Obergeschoß befindliche aus der Bibliothek über die geschmiedete Doppelwendeltreppe erreichbare Handschriftenzimmer ist ebenfalls mit 1731 datiert. Das Vollendungsjahr ist durch ein Chronogramm – VoX gaLLI VlgILLIs tVrbat DorMire LeonIs (Ruft der wache Hahn, stört's des Löwen Schlafen) – über der Türe zum Arkadengang bezeugt. Der Vorauer Maler und Schüler Johann Cyriak Hackhofers, Josef Georg Mayr, schuf das Deckenfresko mit den Personifikationen der drei göttlichen Tugenden und die damit korrespondierenden Bilder in den Fenster- und Türnischen. Laut der auf von zwei Engeln getragenen Schildchen befindlichen Signatur oberhalb des Bogens zur Bibliothek hat der Grazer Stuckateur Giovanni Maria Bistoli die Stuckierung ausgeführt. Das an der Westwand angebrachte Ölgemälde ‚Maria Immaculata‘ hat laut Signatur der fürstlich Eggenbergische Hofmaler Hans Adam Weissenkirchner (1646 – 1695) bereits um 1685/86 geschaffen.<sup>34</sup>

Vermutlich noch unter Propst Philipp Leisl wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts das westlich des Stiftsgebäudes im seit dem Mittelalter bestehenden Lindenhain nahe zum Friedhof gelegene Gartenhaus als Erholungsort der Chorherren errichtet. Das zweigeschossige Gebäude mit überdachtem Treppenaufgang zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die Fresken der Fassade auf sich, welche der Stiftsmaler Johann Cyriak Hackhofer 1721 geschaffen hat.<sup>35</sup>

Unmittelbar vor dem Haupttorturm im Vorgebäude wurde im Jahr 1720 aus Dankbarkeit für die Verschonung in der Pestepidemie des Jahres 1717 die Frauensäule mit dem Standbild der Immaculata und der Heiligenstatuen von Joachim und Anna, Rochus und

---

<sup>32</sup> siehe dazu Kapitel „Das Ornament“ S. 24.

<sup>33</sup> Dedekind, Stuckdekorationen, 1959, S. 57, 64; Woisetschläger – Krenn, Steiermark, 2006, S. 590; Krenn, Oststeiermark, 1997, S. 304; Betz, Bildprogramme, 2000, S. 113; Polzhofer, Stiftsbibliothek, 2012, S. 18, 22 f, 24ff, 27;.

<sup>34</sup> Dedekind, Stuckdekorationen, 1959, S. 68-71; Woisetschläger – Krenn, Steiermark, 2006, S. 590; Polzhofer, Stiftsbibliothek, 2012, S. 18, 25, 28, 105; Betz, Bildprogramme, 2000, S. 113.

<sup>35</sup> Woisetschläger – Krenn, Steiermark, 2006, S. 591; Weeber, Hackhofer, 1987, S. 220, 364.



Isidor, Sebastian und Florian, Augustin und Rupert und einer Engelgruppe errichtet. Das Erbauungsjahr ist einem Chronogramm zu entnehmen: SanCta Marla Virgo slne Labe orlglnaLI ConCepta benlgne patroCinare nobls peCCatorIbVs (Heilige Maria, Jungfrau, ohne Makel der Erbsünde empfangen, schütze uns Sünder gnädig). Der Schöpfer dieser Säule ist unbekannt.<sup>36</sup>

Unter Propst Lorenz Josef Leitner (reg. 1737 – 1769) erreichte das Stift den höchsten Personalstand von 55 Chorherren. Dadurch war es auch möglich, dass mehrere Chorherren sich neben ihren Hauptaufgaben in Pfarrseelsorge und Stiftsverwaltung wissenschaftlicher Betätigung widmen konnten. Dechant Julius Gussmann, der Bibliothekar Johann Anton Zunggo (1686 – 1771) und der „Vater der steirischen Geschichtsschreibung“ Aquilin Julius Cäsar wurden mit ihren Werken über das Kloster hinaus bekannt. Im Nachlassinventar nach Leitners Tod (1769) ist erstmals die Ausstattung des Fürstenzimmers erwähnt. Die Fertigstellung und die Ausstattung des Prälaturgebäudes waren der Abschluss der barocken Bautätigkeit des Stiftes.<sup>37</sup>

Propst Franz Sales Freiherr v. Taufferer (reg. 1769 – 1810) hatte durch das Aufkommen klosterfeindlicher Strömungen während des Josephischen Staatskirchentums gänzlich andere Sorgen, die keinerlei Bautätigkeit ermöglichte. Seit 1782 drohte dem Stift die Aufhebung unter Kaiser Joseph II. Propst Taufferer hatte aber schon im Jahr 1778 durch die Gründung einer Hauptschule, die er selbst leitete, und durch die Förderung der Seelsorge in den Stiftspfarrden die Nützlichkeit des Stiftes überzeugend unter Beweis gestellt. Auch der Chorherr und gelehrte Historiker Aquilin Julius Caesar dürfte mit seinem Einfluss beigetragen haben, dass es nicht zur Aufhebung des Stiftes kam. So konnte Voralpe als einziges Augustiner Chorherrenstift in der Steiermark weiter bestehen bleiben.<sup>38</sup>

## **Das Stift im 20. Jahrhundert**

Eine Aufhebung des Stiftes erfolgte erst im Jahr 1940, als das Stift vom NS-Regime beschlagnahmt und aufgehoben, in „Burg Voralpe“ umbenannt und als Nationalpolitische Erziehungsanstalt für Knaben (NPEA) oder Nationalpolitische Lehranstalt (NAPOLA) verwendet wurde. Zu Kriegsende war das Gebiet um Voralpe noch schwer umkämpft,

---

<sup>36</sup> Polzhofer, Stiftsbibliothek, 2012, S. 16 f.

<sup>37</sup> Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 198, 208; Fank, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte, 1969, S. 120.

<sup>38</sup> Fank, Wer hat das Stift gerettet?, 1963, S. 132, 134, 141; Hutz, Voralpe, 1997, S. 410.

wobei auch die Stiftsgebäude schwer in Mitleidenschaft gezogen wurden. Im Sommer 1945 konnten die verbannten Chorherren wieder in ihr Stift zurückkehren. Die Wirtschaft des Stiftes musste neu aufgebaut werden, um die massiven Schäden des Krieges schrittweise zu beseitigen. Teile des Stiftsgebäudes wie Abschnitte des Vorgebäudes, die gesamten Wirtschaftsgebäude mit Stallungen und anderen Gebäuden, sowie drei Ecktürme des Hauptgebäudes waren durch russische Brandbomben völlig zerstört worden. Das Prälaturgebäude scheint von gröberen Schäden weitgehend verschont geblieben zu sein.<sup>39</sup>

Mit Propst Rupert Kroisleitner (reg. 1970 - 2000) trat eine Wende in der Verwendung des gesamten Prälaturgebäudes ein. Er zog es vor bei den Mitbrüdern im Konvent zu wohnen, sodass sich die Frage einer anderen Verwendung für die im zweiten Obergeschoß befindlichen Wohn- und Repräsentationsräume stellte. Das Stift Vorau war seit seiner Gründung auch ein Zentrum der Seelsorge und der Bildung, was den Plan reifen ließ die freien Räumlichkeiten als Bildungshaus zu verwenden. Nach entsprechender Umgestaltung und umfassender Restaurierung wurden die Räume des ersten und zweiten Obergeschoßes als Bildungshaus eingerichtet. Diese konnte das Stift am 15. September 1977 seiner neuen Bestimmung übergeben und eröffnen.<sup>40</sup>

## **Das barocke „Gesamtkunstwerk“**

Das Zeitalter des Barock beginnt rund um 1600 und klingt mit der Regierungszeit Kaiser Josephs II. (1780 – 1790) aus. Über diesen zeitlichen Rahmen ist man sich laut Hellmut Lorenz vor allem in Bezug auf die Architektur in der Forschung weitgehend einig.<sup>41</sup>

Das Streben nach einer in sich geschlossenen Einheit der Architektur, Skulptur und Malerei ist im Barock sehr ausgeprägt. Die Bezeichnung „Gesamtkunstwerk“ ist zwar ein vergleichsweise junger Begriff, der erst Mitte des 19. Jahrhunderts geprägt wurde, aber kaum besser *„das aus allem ein schönes Zusammengesetzte“*, ein *„bel composto“*<sup>42</sup>, zu definieren weiß. Der große Unterschied zwischen den „Gesamtkunstwerken“ des 19. und 20. Jahrhunderts und des Barockzeitalters ist die religiöse Fundamentierung, die *„göttliche Ordnung“*, der barocken Einheiten. Auch *„der Rahmen bestimmter lehr- und lernbarer Kunstregeln“* und *„ein Selbstverständnis der Künste im Dienste der*

---

<sup>39</sup> Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 312 f.; Hutz, Vorau, 1997, S. 412 f.

<sup>40</sup> Riegler, Bildungshaus, 1988; Hutz, Vorau, 1997, S. 414.

<sup>41</sup> Lorenz, Architektur, 1999, S. 220.

<sup>42</sup> Zit. Möseneder, Zum Streben, 1999, S. 51.

*Verkündigung oder der Verherrlichung existenter Ordnungsmächte*<sup>43</sup> sind dem Barock besonders nah.

Es lässt sich oft schwer beantworten, wer die „Direction“ – ein Begriff des 18. Jahrhunderts – also die Leitung der Gesamtausstattung innehatte; gemeint ist meist der Architekt oder „Dekorationsingenieur“<sup>44</sup>, welcher komplette Konzepte erstellte, nach denen die verschiedenen Künstler und Handwerker zum Teil selbständig gearbeitet haben. Auftraggeber, Architekt, Baumeister, Maler, Stuckateur, Bildhauer und all die anderen Künstler und Handwerker haben eng zusammen gearbeitet und damit zum Gelingen des Gesamtkunstwerks beigetragen.<sup>45</sup>

## **Die barocke Klosteranlage – Hackhofers „Idea“ und die Wirklichkeit**

Wie von den Anlagen anderer Stifte entstanden auch vom Stift Vorau im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts bis um 1730 einige Idealansichten. Diese zeigen sehr deutlich, wie stark das Bestreben nach Verregelmäßigung im Sinne des barocken Gesamtkunstwerkes war.

### **EI Escorial-Schema**

Die schematisch-regelmäßige Anlage des spanischen Königsklosters „El Escorial“ (Abb. 1 und 2) dient als Leitbild der barocken Verregelmäßigung der Anlagen vieler Klöster. *„Das ideologisch bzw. formal am Escorial orientierte Ideal einer einheitlichen Klosterarchitektur wurde nach Vorstufen...“* auf asymmetrischen Grundrissen errichtete monumentale Neubauten *„... in den Stiftsbauten in St. Paul, Seckau, Admont, Vorau und Lilienfeld erst bei den nach 1700 errichteten symmetrischen Anlagen erreicht“*<sup>46</sup>, wie etwa in Seitenstetten, Göttweig und Klosterneuburg.

Das spanische Königskloster El Escorial (begonnen 1563) vermittelt folgende Grundideen: ein quadratisches System mit symmetrisch angelegten Höfen, Ecktürmen und oder Eckpavillons an den Außenmauern des Gebäudekomplexes, mit einem

<sup>43</sup> Zit. Möseneder, Zum Streben, 1999, S. 74.

<sup>44</sup> Karl Möseneder nennt als „Dekorationsingenieure“ Beduzzi, Pozzo und Messenta. Für die Kaiserzimmer in Klosterneuburg kennen wir Donatus Felix de Allio als „Directeur“.

<sup>45</sup> Möseneder, Zum Streben, 1999, S. 72.

<sup>46</sup> Polleroß, Auftraggeber, 1999, S. 27; Lorenz, Architektur, 1999, S. 221; Polleroß, Die österreichischen Stifte, 1988, S. 260.

Residenztrakt und Bibliothekstrakt an jeweils hervorgehobener Stelle, Trennung der Residenz- und Gasttrakte vom Konventgebäude, zentrale Stellung der Kirche in der Mittelachse des Gesamtkomplexes, Kirche mit einer Doppelturmfassade und einer Tambourkuppel über der Vierung. Die Anlage des Escorial wurde als ideale Realisierung des „Gottesstaates“ (Civitas Dei) des hl. Augustinus gesehen, denn der Konvent des Escorial befolgte die Regel des hl. Augustinus.<sup>47</sup>

Selbst für die im Vergleich mit anderen Stiften relativ kleine und bescheidener ausgeführte Klosteranlage Voraus (Abb. 3 und 4) treffen die erwähnten Merkmale weitgehend zu. Es ist durchaus denkbar, dass bereits unter Propst Daniel Gundau, der zwischen 1625 und 1635 ein neues Konventgebäude errichten ließ, umfassendere Erneuerungspläne für die gesamte Anlage erstellt worden sind. Deutlicher wird dieses Vorhaben sichtbar, als Propst Georg Christoph Pratsch 1688 in Analogie zum Konventgebäude mit der Errichtung des Osttraktes des Prälaturgebäudes begann, das erst um 1730 mit dem Bau des Nord- und Westtraktes abgeschlossen wurde.

### **Alte Stiftsansichten**

Es haben sich vom Stift Voraus nur wenige historische Ansichten erhalten. Ebenso sind im Archiv keine alten Pläne mehr vorhanden.

Das Original der ersten auf uns gekommenen Darstellung aus dem Jahr 1452 ist ebenfalls verloren, dafür aber in zwei Kopien aus der Zeit um 1600 (Öl auf Leinwand, 84 x 109 cm), bzw. um 1720 bis 1730 (Tempera auf Papier, 99 x 73 cm) überliefert. Bei dem Maler des zweiten Bildes (Abb. 5) dürfte es sich um den Vorauser Chorherren und Stiftsbibliothekar Johann Zunggo handeln.<sup>48</sup> Die perspektivisch unrichtige Wiedergabe der Kirchtürme weist dieses Bild als laienhafte Arbeit aus. Die Details des Gebäudeensembles sind kaum voneinander zu unterscheiden.

Mit dem Umbau bzw. der Neugestaltung der Stiftskirche in den Jahren von 1660 bis 1662 durch Domenico Sciascia stellte man vermutlich auch Überlegungen über die künftige Gestalt des gesamten Gebäudekomplexes des Stiftes an. Es entstanden einige Bilder, die das ungefähre Aussehen des gesamten Gebäudeensembles wiedergeben oder als Idealansichten bzw. als Entwürfe zu betrachten sind – man achte etwa auf die

---

<sup>47</sup> Ressimann, Benediktinerstift Göttweig, 1976, S. 4 – 12; Weigl, Stift Klosterneuburg, 1996, S. 84 – 87; Polleroß, Seitenstetten, 1988, S. 56 f.

<sup>48</sup> Ferdinand Hutz, Voraus, 1997, S. 461; G. Allmer, Baugeschichte, 2012, S. 65.

ziemlich differierende Anzahl der Fensterachsen an den Gebäudeteilen oder auf die unterschiedliche Gestaltung der Doppelturmfassade.

In Georg Matthäus Vischers 1681 erschienenen „*Topographia Ducatus Stiriae*“ sind von der Vorauer Klosteranlage zwei Kupferstiche (12,5 mal 21,7 cm) wiedergegeben, die in einer Süd- und einer Westansicht (Abb. 6) den zeitgenössischen Zustand zeigen.<sup>49</sup> Das Vorgebäude läuft schräg im Vergleich zur Stiftsfassade, das künftige Prälaturgebäude fehlt noch. Die Türme der Stiftskirche haben Walmdächer, entsprechen also weitgehend dem heutigen Aussehen. Die Ecktürme am Konventgebäude und an der alten Prälatur haben schlichte Pyramidendächer. Ein Wehrgraben umschließt das innere Klostergebäude, ebenso eine Wehrmauer, jedoch mit Ausnahme der Prälatur.

Ein weiterer Kupferstich (Abb. 7), der von Matthias Steinl um 1680 entworfen und von Andreas Trost ausgeführt wurde und von dem nur ein beschädigtes Exemplar im Stiftsarchiv erhalten ist, zeigt eine idealisierte Westansicht des Stiftes. Vorgebäude und Stiftsfassade bilden einen rechtwinkeligen Hof, ebenso die alte Prälatur vor der barocken Kirchenfassade. Die beiden Türme der Stiftskirche sind doppelt so hoch wie die Dachgiebelhöhe des Konventgebäudes und sind jeweils mit Zwiebdach und Laterne bekrönt. Die Ecktürme sind mit Ausnahme an der alten Prälatur mit Zwiebelhelmen versehen. Der Wehrgraben und die Wehrmauer sind wie im vorgenannten Stich angelegt. Angesichts dieser Idealansicht schreibt Ferdinand Hutz dem Wiener Hofarchitekten Matthias Steinl, dem Vorau unter anderem auch den Entwurf für den Hochaltar, zwei Kredenzaltäre und die Kanzel in der Stiftskirche und anderer Einrichtungsgegenstände zu verdanken hat, einen weit größeren Anteil an der Gesamtplanung der Barockisierung der Klosteranlage zu, als man bis dahin angenommen hat.<sup>50</sup>

### **Hackhofers „Idea“**

Johann Cyriak Hackhofer, der langjährige Hofmaler des Stiftes Vorau, schuf 1711, also wenige Jahre nach seinem Amtsantritt als „Stiftsmaler“, ein monumentales Ölgemälde (175 x 218 cm) (Abb. 8 und 9).<sup>51</sup> Es stellt nicht den realen Zustand der damaligen Stiftsgebäude dar, sondern die von Propst Philipp Leisl geplante „Idea“. Diese sah eine Erweiterung, bzw. Befestigung vor, welche durch die Türken- und Kuruzzeneinfälle um

<sup>49</sup> Hutz, Vorau, 1997, S. 462; G. Allmer, Baugeschichte, 2012, S. 71.

<sup>50</sup> Weeber, Hackhofer, S. 137; Hutz, Vorau, 1997, S. 462.

<sup>51</sup> Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 174; Weeber, Hackhofer, 1987, S. 137 u. 313 f; Polleroß, Seitenstetten, 1988, S. 56 f.

1700 zwar notwendig war, doch nach Abwendung der Gefahr nur teilweise zur Ausführung gelangte. Heute befindet es sich im Vorraum zum Refektorium im ersten Obergeschoß des Klausurgebäudes.<sup>52</sup>

Propst Philipp Leisl scheint schon länger über eine adäquate Gesamtansicht des Stiftes nachgedacht zu haben. Als er 1691 sein Amt antrat, präsentierte sich die Stiftskirche in der von Domenico Sciassia 1662 vollendeten Gestalt, die nach außen hin mit ihrer alten Formensprache kaum dem zeitgenössischen Geschmack entsprochen hat. Dem Inneren der Stiftskirche hatte er, vermutlich aus Unzufriedenheit mit dem Vorhandenen, zu Anfang des Jahrhunderts durch Matthias Steinls Erweiterung des Presbyteriums und einer neuen Ausstattung ein zeitgemäßes Erscheinungsbild verliehen. Südlich davon stand das zwischen 1625 und 1635 teilweise auf Vorgängerbauten mit einem leicht unregelmäßigen Grundriss errichtete Konventgebäude. Das neue Prälaturgebäude befand sich seit 1688 in Bau, das alte Prälaturgebäude, um 1630 etwas erweitert, umschloss mit der Kirchenfassade einen kleinen rechteckigen Hof. Leisl kannte sicherlich auch die zum Teil wesentlich weitläufigeren Klosteranlagen anderer Stifte und wollte daher auch mit Rücksicht auf die geringeren Mittel des eigenen Hauses ein wohl kleineres aber in sich geschlossenes, ansehnliches Stiftsgebäude unter Einbeziehung bestehender Gebäude erreichen. Um das zur Verwirklichung zu bringen, sollte ihm der junge J. C. Hackhofer seine Ideen zur Gestaltung einer barocken Klosteranlage in Form eines Gemäldes unterbreiten. So wie viele Kupferstiche nicht einen Realzustand wiedergeben, durfte auch Hackhofer seine gestalterische Kraft für eine mögliche Gestalt des Stiftsgebäudes auf die Leinwand bringen.

Auf dem Gemälde ist das Stift aus der Vogelperspektive wiedergegeben. Der Betrachter schaut vom Westen her auf die Hauptfront der Anlage, die inmitten einer hügeligen Landschaft liegt (Abb. 8). Von Westen her führt ein Weg durch die bereits im Mittelalter erwähnte Lindenallee vorbei an der Johanneskapelle, dem Gartenhaus und einem ebenfalls durch eine Mauer umschlossenen Garten mit ornamental angelegten Beeten und Rabatten über eine Brücke zur Bastion mit dem Haupttortum hin. Das gesamte Gebäudeensemble inklusive Wirtschaftsgebäude ist von Bastionen, Wehrmauern und -gräben umgeben. Das der Westfront des Klostergebäudes gegenüberliegende, auf ältere Bauteile zurückgehende, unregelmäßige Vorgebäude mit dem imposanten Torturm ist durch zwei Risalite zusätzlich gegliedert, verläuft deutlich schräg zur Stiftsfront und umschließt den nicht ganz regelmäßigen Haupthof. Das Haupttor im Vorgebäude ist erst nach dem Passieren einer Zugbrücke an der vorgelagerten

---

<sup>52</sup> Hutz, Vorau, 1997, S. 463; G. Allmer, Baugeschichte, 2012, S. 72.

Wehrmauer erreichbar. Nördlich der Kirche ist bereits das neue Prälaturgebäude zu sehen, das erst um 1730 fertiggestellt wurde. In dessen Nordtrakt ragt die Bibliothek aus der Gebäudefront heraus. Die Doppelturmfassade mit schlanken hohen Türmen ist barock gestaltet, sie wird vom alten Prälaturgebäude umschlossen, das nicht in der Symmetrieachse der Kirche liegt. Im Süden wird die Anlage durch die Wirtschaftshöfe erweitert, an die jenseits des Wassergrabens ein ummauerter Garten mit Obstbäumen grenzt. Über dem Stift thronen auf einer Wolke die heilige Dreifaltigkeit, die hl. Maria und der hl. Rochus und der hl. Augustinus (Abb. 9).

Ein weiteres Ölgemälde (Abb. 10), welches unter Propst Franz Sebastian Graf von Webersberg vermutlich zwischen 1720 und 1730 geschaffen wurde und ebenfalls eine idealisierte Ansicht des Stiftes von Westen her zeigt, ist nur noch in einer schwarz-weiß-Abbildung bei Robert Meeraus überliefert, denn das Original ging während der NS-Zeit verloren.<sup>53</sup> Bei diesem Bild treten am deutlichsten die Verregelmäßigung der Anlage und ihr barockes Erscheinungsbild hervor. Die hier präsentierte Ansicht ähnelt mit kleineren Gestaltungsvarianten in vielem der „Idea“ Hackhofers.

## **Das heutige Bild**

Das Stift Vornau präsentiert sich dem Besucher heute von der Anlage her als ein vom Mittelalter bis in die heutige Zeit gewachsener Gebäudekomplex (Abb. 3 und 4). Der Haupttorturm, in dem heute noch ein Fallgitter hochgezogen ist, bildet das Zentrum der leicht unregelmäßigen Vorgebäude – sie wurden auf den Grundmauern von Vorgängerbauten errichtet und folgen daher nicht dem regelmäßigem Grundriss der dahinter liegenden Klostergebäude – im Westen der Anlage. Bastionen und Wassergräben – einige Überreste von Wehrmauern sind unauffällig versteckt – gibt es heute zwar nicht mehr, trotzdem haftet der Anlage mit den vielen Türmen der wehrhafte Charakter der einstigen Klosterburg noch an. Tritt der Besucher in den Haupthof ein, so breitet sich vor seinen Augen die einheitlich stuckierte Fassade (Abb. 11 und 12), die von Prälaturgebäude und Konventgebäude mit den beiden Ecktürmen gebildet wird, unterbrochen von der mittelalterlichen Zweiturmfassade der Stiftskirche<sup>54</sup> im Zentrum. Der weiße Stuckdekor besteht aus einer Folge von schmalen gliedernden Pilastern, Gesimsbändern, Bandwerk<sup>55</sup> und Puten auf rostrotem, grauem oder gelbem Grund.

<sup>53</sup> Hutz, Vornau, 1997, S. 464. Meeraus, Das Chorherrenstift, 1928, Abb. 2.

<sup>54</sup> „Seit den Purifikationen des Historismus unterbricht leider die reromanisierte Kirchenfront die breitgelagerten...Baublöcke der Seitentrakte...“ Zit. Koller, Zur Stucktechnik, 1997, S. 366 ff.

<sup>55</sup> siehe Kapitel „Das Ornament“ S. 24.

Diese ursprüngliche Vierfarbigkeit wurde bei der Restaurierung 1987 wiederhergestellt; sie trägt ebenso wie der Stuck maßgeblich zur Gliederung der gesamten Fassade bei.<sup>56</sup> Dadurch wollte man eine optische Vereinheitlichung im Sinne eines barocken Gesamtkunstwerkes der aus verschiedenen Epochen stammenden Teile des Stiftsgebäudes erreichen. Sowohl Prälatur als auch Klausur umschließen mit Arkadengängen über alle drei Geschoße einen fast quadratischen Innenhof. Im Süden der Anlage liegen die ehemaligen Wirtschaftsgebäude, die teilweise als Wohnungen eine neue Verwendung gefunden haben. Westlich der Anlage – entlang der Lindenallee – stehen die Johanneskapelle mit dem Pfarr- und Klosterfriedhof und das von Hackhofer bemalte Gartenhaus. An Stelle der barocken Gartenanlage nach der „Idea“ Hackhofers befindet sich dort heute ein Gärtnereibetrieb (Vgl. Abb. 3 und 8).

Das Klausurgebäude enthält im ersten Obergeschoß die Wohnräume der Chorherren, sowie im Südtrakt das Refektorium mit Stichkappentonnengewölbe mit eingelassenen Deckengemälden aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts mit Szenen aus dem Leben Jesu, der Vorauer Kirchenpatrone und von den vier Kirchenvätern. Im Osttrakt schließt oberhalb der Sakristei unmittelbar an die Kirche die Paramentenkammer an. Im zweiten Obergeschoß befindet sich darüber der Kapitelsaal, anschließend weitere Wohnräume der Chorherren. Im Zentrum des Hofes (Abb.14) steht der 1370 gegrabene, 15 m tiefe Brunnen, dessen sechseckige Sandsteineinfassung eine schmiedeeiserne Haube trägt, die um 1635 geschaffen wurde. In der Mitte der Außenwand der Stiftskirche befindet sich unter einem kleinen eisernen Baldachin eine Holzfigur des hl. Augustinus, ein anonymes, um 1700 entstandenes Werk<sup>57</sup>. Der Ordensvater ist hier im bischöflichen Ornat mit Bischofsstab und Mitra und mit dem brennenden Herz in der Hand als Ausdruck seiner Gottesliebe dargestellt. Das flammende Herz bezieht sich auf den Satz „Über allem leuchte die Liebe, die nicht vergeht“<sup>58</sup> aus dem 8. Kapitel der Ordensregel des hl. Augustinus.

Die heute bestehende Prälatur ist das äußerlich nahezu symmetrische Gegenstück zum Klausurgebäude. Auch hier sind im Inneren des Hofes (Abb. 13), die zum Hof geöffneten Pfeilerarkaden dieses dreigeschossigen Traktes mit tonnengewölbten Gängen sichtbar. Im Zentrum des annähernd quadratischen Hofes befindet sich das „Denkmal des Lesens“, ein Skulptur-Projekt, welches unter der Leitung des Künstlerehepaars Anne und Peter Knoll durch Studentinnen und Studenten der Fachhochschule Joanneum in

---

<sup>56</sup> Koller, Zur Stucktechnik, 1997, S. 368.

<sup>57</sup> Woisetschläger – Kenn, Steiermark, 2006, S. 590.

<sup>58</sup> Zit. in: Balthasar, Ordensregeln, 1974, S. 156.



Graz zwischen 2003 und 2008 verwirklicht wurde<sup>59</sup>. An der Außenseite des Prälaturgebäudes ist an der Nord-West-Ecke ein die Westfassade begrenzender, viereckiger, pagodenartiger Turm mit einspringendem Dachgeschoß, an der Nord-Ost-Ecke ein schlichter sechseckiger Turm angefügt, als Pendant zu den Türmen der Süd-Ost- und Süd-West-Ecke des Klausurgebäudes.

Im Erdgeschoß der Prälatur liegt im Nordtrakt der Eingang zur Stiftsbibliothek, die sich über zwei Geschoße erstreckt. Im ersten Obergeschoß befinden sich die Räume des Archivs in unmittelbarer Nachbarschaft zum Handschriftenzimmer der Stiftsbibliothek. Ein Großteil der übrigen Räume des West- und Osttraktes werden heute als Gästezimmer des Bildungshauses genutzt. Im zweiten Obergeschoß des Westtraktes liegt die ehemalige Wohnung des Prälaten mit einer Privatkapelle, die dem hl. Johann Nepomuk geweiht ist und mit unterschiedlich großen Ölgemälden mit Szenen aus dem Leben des Heiligen von J. C. Hackhofer und seinen Schülern ausgestattet wurde<sup>60</sup>. Daran schließt unmittelbar die Abfolge der ehemaligen Repräsentationsräume im Nordtrakt an, welche heute als Seminarräume dienen. Auch die mit reichem Deckenstück und barocken Kachelöfen ausgestatteten Räume im Osttrakt, ehemals als Gästezimmer verwendet, werden vom Bildungshaus genutzt.

---

<sup>59</sup> Eine entsprechende Inschriftentafel ist dem Werk beigelegt.

<sup>60</sup> Weeber, Hackhofer, 1987, S. 97 – 100, 342 f.

## Teil II. Das Fürstenzimmer

Das Fürstenzimmer liegt im zweiten Obergeschoß des Prälaturgebäudes an der Ecke des Nord- und Osttraktes (Abb. 81). Es schließt an die im Westtrakt mit der Prälatenkapelle und der ehemaligen Prälatenwohnung beginnende und im Nordtrakt fortgesetzte Enfilade der Repräsentationsräume an und bildet den Kulminationspunkt zwischen dem Westtrakt und dem rückwärtigen ostseitigen Stiegenhaus, an welches im Ostflügel die übrigen früheren, mit wertvollen Stuckdecken und Kachelöfen ausgestatteten Gästezimmer angrenzen.

Der Raum besteht aus zwei Teilen: Ein rechteckige Raum (12,95 m x 9,83 m), welcher an der Nordostecke beschnitten ist, grenzt durch einen weiten Bogen in der Wand (etwa 3,85 m hoch, 4 m breit) an das Turmzimmer, welches über einen siebeneckigen Grundriss verfügt (Durchmesser ca. 6,8 m). Die Deckenhöhe misst etwa 4,45 m. (Abb. 15, 16, 17 und 66)

Erstmals wird der Raum im Nachlassinventar von Propst Lorenz II. Leitner aus dem Jahr 1769 als „*Bischofszimmer*“ angeführt.<sup>61</sup> Im Nachlassinventar seines Vorgängers, Propst Franz Sebastian Graf von Webersberg, wird zwar eine längere Abfolge an Zimmern im zweiten Obergeschoß der Prälatur und deren mobile Ausstattung erwähnt, aber sie lassen sich namentlich nicht fassen, und die Reihenfolge der Räume nur schwer den realen Räumen zuordnen.<sup>62</sup>

Heute wird der barocke Repräsentationsraum „*Fürstenzimmer*“ genannt, was auf die Fürstenwürde der Salzburger Erzbischöfe zurückzuführen ist – Salzburg war bis zum Jahr 1816 ein eigenständiges Fürsterzbistum<sup>63</sup>. „*Spalierzimmer*“ ist eine frühere Bezeichnung, die von „*Spalier*“ oder „*Spallier*“ für Wandbespannung herrührt.<sup>64</sup> Der Begriff „*Bischofszimmer*“<sup>65</sup> trifft ebenfalls zu, denn es soll dem Fürsterzbischof von Salzburg oder dessen Stellvertreter bei den Besuchen im Stift als Gastzimmer gedient haben; außerdem sind zwei Salzburger Erzbischöfe, Eberhard I. und Konrad II., die für die Gründung des Stiftes von besonderer Bedeutung waren, als Porträts in den Supraporten verewigt. Ebenso war der Ordensvater Augustinus Bischof von Hippo Regius. Der Augustinus-Zyklus, welcher auf den bemalten Wandbespannungen in neun

---

<sup>61</sup> Nachlassinventar Leitner 1769, Stiftsarchiv Vorau.

<sup>62</sup> Nachlassinventar Webersberg 1737, Stiftsarchiv Vorau.

<sup>63</sup> Polleroß, Auftraggeber, 1999, S. 17.

<sup>64</sup> Fank, Chorherrenstift 1959, S. 183. Weigl, Stift Klosterneuburg, 1997, S. 52, 91.

<sup>65</sup> Nachlassinventar Leitner 1769, Stiftsarchiv Vorau.

Szenen das Leben und Wirken des heiligen Bischofs darstellt, und die insgesamt siebzehn Embleme in der Wandmalerei, sowie der Paravent sind zusammengenommen eine Verherrlichung des Ordensheiligen und rechtfertigen im Prinzip die Bezeichnung als „Augustinuszimmer“.

Man kann heute nur vermuten, dass der Turmerker als Schlafräum gedient hat und durch den noch erhaltenen Paravent mit der Darstellung des „guten Hirten“ vom übrigen Zimmer optisch getrennt wurde. So hätte der Bischof vom Bett aus den heidnischen Göttersturz, (7. Szene, Abb. 64), die Bekehrung der Herätiker (8. Szene, Abb.70) und das Vorbild des „guten Hirten“ (Abb. 75) als erstes beim Erwachen gesehen, deren Darstellungen ihn an seine Aufgaben als Bischof gemahnen sollten. Die Farblichkeit und die Tonalität der Landschaften der genannten Darstellungen sind sich ähnlich, was darauf schließen lässt, dass der Aufstellungsort des Paravents im Torbogen (Abb. 17) konzipiert war, wobei Hinweise dazu in den Quellen fehlen. Im Nachlassinventar nach Propst Leitner sind sogar zwei „spanische Wände“<sup>66</sup> erwähnt, doch der Verbleib dieses zweiten Paravents, oder was darauf dargestellt war, lässt sich aufgrund der fehlenden Dokumente nicht mehr eruieren.

## Das Ornament

Der Begriff „Ornament“ kommt aus dem Lateinischen (Zierde, Schmuck) und wird häufig gebraucht für „*skulptierte, aufgelegte, eingelegte oder gemalte Verzierungen eines Gegenstandes, meist geometrischer oder pflanzlicher, selten tierischer Art*“<sup>67</sup>. Man versteht darunter „*das einzelne Motiv einer Verzierung*“<sup>68</sup>. Die Aufgabe des Ornaments ist die Schmückung und die Gliederung eines Gegenstandes, sowie die optische Trennung seiner Teile. „*Es greift dabei im Allgemeinen nicht in den Aufbau des zu schmückenden Objekts ein, sondern begleitet ihn nur.*“<sup>69</sup>

Die am häufigsten in Vorau anzutreffende Ornamentform ist das „*Bandlwerk*“ oder „*Bandelwerk*“. Gemeint ist damit „*aus lebhaft geschwungenen Bandformen gebildete Dekoration des frühen 18. Jahrhunderts, mitunter von rankenähnlichen und figürlichen Motiven durchsetzt*“<sup>70</sup>, welche oft bei Wand- und Deckenstuckaturen Anwendung fand.

---

<sup>66</sup> Nachlassinventar Leitner 1769, Stiftsarchiv Vorau.

<sup>67</sup> Zit. Wagner, Kunsthandwerk, 1999, S. 551 f.

<sup>68</sup> Zit. Koepf Binding, Bildwörterbuch d. Architektur, 1999, S 340.

<sup>69</sup> Zit. ebenda.

<sup>70</sup> Zit. Koepf Binding, Bildwörterbuch d. Architektur, 1999, S 45.

Die Bildung der geometrischen Bänder des „Bandwerks“ hat sich aus den Zweigen und Ranken der Akanthusblätter entwickelt und entstand in Frankreich schon um 1680 bei Jean I. Berain, der neben vielen anderen auch einige Stichwerke über Ornamenten für Innenraumdekorationen verfasste. Es dürfte nach Franz Wagner auch kein Zufall sein, dass in Wien in unmittelbarer Nähe zum Kaiserhof schon sehr früh das Laub- und Bandwerk in Ornamentstichen zu finden ist. Seit 1700 enthalten ebenfalls viele Druckwerke aus Augsburg und Nürnberg Ornamentvorlagen für das Bandwerk.<sup>71</sup>

Das „Bandwerk“ wird von Günter Irmscher als das „*österreichische Nationalornament des 18. Jh.*“ bezeichnet. Es kann sich bis in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts „*erfolgreich gegen die Rocaille behaupten*“<sup>72</sup>.

Das Ornament spielt eine wesentliche Rolle bei der motivischen Verklammerung der verschiedenen künstlerischen Medien. Als Beispiel hierfür sind im Stift Vorau die ornamentalen Stuckverzierungen der Außenfassade (Abb. 12) zu nennen, deren Elemente (Bandwerk und Putten) sich auch – teilweise in veränderter Form – im Stuck der Decke (Abb. 27) und der Wandmalerei der Fensterlaibungen (Abb. 29), ja sogar selbst auf den Türblättern (Abb. 21) und am Ofen (Abb. 18) wiederfinden lassen.

## **Die Ausstattung des Fürstenzimmers**

Die verschiedenen Ausstattungsteile des Fürstenzimmers werden ihrer künstlerischen Wertigkeit nach aufgelistet: Beginnend beim Ofen werden der Reihe nach die Türen und Supraporten mit den Bischofsporträts, die Stuckdecke der beiden Raumteile, die siebzehn Embleme, die neun Wandbespannungen und zum Schluss der Paravent näher beschrieben. Da der Beschreibung und Interpretation der Wandbespannungen inklusive dem Paravent noch ein eigener Abschnitt gewidmet wird, werden in diesem Teil der Arbeit die technische Daten und die Definitionen dieser Medien präsentiert. Der gesamte Fußboden beider Raumteile ist im Gegensatz zur besonderen Ausstattung und Verwendung des Raumes lediglich mit einem einfachen Holzdielenboden versehen (Abb. 15 und 16). Es wäre denkbar, dass dieser mit Teppichen belegt war, wozu allerdings entsprechende Hinweise fehlen.

---

<sup>71</sup> Wagner, Kunsthandwerk, 1999, S. 552 f.

<sup>72</sup> Zit. Irmscher, Ornament, 1984, S. 244.

## Der Ofen

Den Mittelpunkt der Südwand stellt der beinahe deckenhohe blaue Kachelofen dar, welcher mit weißen Kartuschen in Delfter Manier<sup>73</sup> und goldenen Bandwerk-Ornament verziert ist (Abb. 15 und 18 - 20). Er ist im unteren Bereich direkt an die Wand gestellt. Das verjüngende Oberteil gibt Raum für die Freskenmalerei an der Wand hinter dem Ofen bis zur Decke hinauf. Hier befinden sich Kacheln imitierende weiße Felder, in die mit blauer Farbe Szenen gemalt wurden. Diese Darstellungen sind in fünf Reihen übereinander mit jeweils fünf Miniaturen nebeneinander in Form kleinerer weißer Vierpässe angeordnet. Es sind kleine Genreszenen, Grottesken und andere Themen mit ein bis zwei Figuren dargestellt. Diese sogenannten „Chinoiserien“ waren besonders beliebt, wobei es sich hier um eine Modeerscheinung *„gemischter Darstellungsformen ostasiatischer Motive mit phantastischen oder selbsterfundener Szenen des galanten Zeitalters“*<sup>74</sup> und nicht um Ornamentformen handelt. Die weißen Vierpassfelder sind von einem schmalen ockerfarbenen Rand umgeben und die Zwischenräume mit einer kreuzförmigen Blüte auf rosa Grund verziert. Der Boden unter dem Ofen, der sich auf zwei ruhenden Löwen erhebt, offenbart sich in schwarz-weiß gekachelter Kontraststruktur.

Sämtliche Öfen in den Räumen des zweiten Stockwerkes sind auf einem nahezu quadratischen Grundriss in der gleichen Form aufgebaut, jedoch in unterschiedlichen Farben gefasst (blau, grün oder gelb): *„quadratisch mit abgeschrägten Ecken, an denen pilasterartige Doppelvoluten den Aufbau zu stützen scheinen, und durch kräftige Gesimse in eine Sockelzone, einen Hauptteil und einen leicht verjüngenden Oberteil geschieden und mit einer kuppelähnlichen Bekrönung versehen. Eine große Vase auf dieser und kleinere Vasen an den Ecken und Seiten vollenden die plastische Form der Öfen, die entweder grün, blau oder gelb mit goldenen Bandornamenten gehalten sind und an ihren Flächen große Kartuschen mit köstlich naiven Genredarstellungen in Delfter-Manier tragen; sie ruhen auf balusterartigen Stützen oder Löwen auf. Der Tradition nach sind sie Hartberger Töpferarbeit.“*<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Feine Zeichnungen in blauer Farbe auf weißem Blei- oder Zinn-Grund. Werden auch als Chinoiserien bezeichnet, weil sie an chinesisches Porzellan erinnern. Siehe: Koepf Binding, Bildwörterbuch d. Architektur, 1999, S. 100.

<sup>74</sup> Zit. Wagner, Kunsthandwerk, 1999, S. 554.

<sup>75</sup> Zit. Meeraus, Vorau, 1928, S. 22; Kroisleitner, Verborgene Kostbarkeiten, 1994, S. 33. Es ließ sich leider nicht näher recherchieren, welche Hartberger Handwerker oder Künstler hier beteiligt waren.

Formal lassen sie sich durch Vergleiche mit den ungefähr zur selben Zeit in den Repräsentationsräumen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian (Faistenberger-Zimmer, Abb. 76) und des Benediktinerstiftes Göttweig (Benediktiappartement, Fürsten- und Kaiserzimmer, Abb. 77) errichteten Öfen dem Typus des „höfischen Ofens“ zuordnen. Diese Form (Sockelzone, Hauptteil, nach oben verjüngender Aufsatz auf quadratischem oder dreieckigem Grundriss) entstand um 1710 in Wien und durch die Bekanntheit einiger Künstler – die Entwürfe stammen oft von Architekten oder Bildhauern – fand sie Verbreitung weit über die Grenzen der Reichshauptstadt hinaus.<sup>76</sup>

## **Die Türen**

Die Türen des zweiten Obergeschoßes (etwa 2,55 m hoch und 1,46 m breit) sind doppelte Flügeltüren und mit jeweils vier Kassetten pro Flügel unterteilt (Abb. 21, 22). Die Rahmung der Kassettenfelder, sowie ein schmaler Streifen des äußeren Türrahmens ist vergoldet. Die Innenfelder der Kassetten, sind mit Intarsienmuster imitierenden Ornamenten mit partieller Silberhöhung bemalt, welche sich ebenso in der Außenrahmung der Kassetten optisch fortsetzen. Am äußeren Türrahmen befinden sich ebenfalls ähnliche Ornamente. Sowohl die Innen- als auch die Außenseiten der Türflügel sind mit dieser Verzierung versehen.

## **Die Supraporten mit den Bischofsporträts**

Die Supraporten (Abb. 23) werden durch einen reich geschnitzten, rechteckigen Rahmen (1,19 m hoch, 2 m breit) hervorgehoben, der vollständig vergoldet ist. Als Hintergrund der Schnitzerei dient eine braune Holztafelung. Die durch geschwungene Elemente unterteilten Flächen werden von zwei verschiedenen Gittermustern ausgefüllt. An den beiden oberen Ecken ragen Muscheln, an den beiden unteren Ecken Schnecken plastisch aus dem Rahmenfeld heraus. Der Rahmen der hochovalen Bischofsporträts besteht aus einem schmalen Profil, welches im oberen und unteren Bereich zusätzlich durch Ornamente verziert, respektive bekrönt wird. In den Supraporten ist jeweils ein hochovaler Ölgemälde eingefügt. Da sich in beiden Ölgemälden (97 cm hoch, 80 cm breit) keine Signaturen eines Malers ablesen lassen und sich auch in Schriftdokumenten nichts darüber in Erfahrung bringen lässt, kennen wir heute weder den Maler noch ein

---

<sup>76</sup> Franz, Kachelofen, 1969, S. 140 f; Weigl, Klosterneuburg, 1997, S. 87 f; Korth, Die Kaiserzimmer, 1988, S. 304 f.

genaues Entstehungsjahr der beiden Porträts der Salzburger Erzbischöfe. Es ist aber mit gutem Grund anzunehmen, dass die Porträts gemeinsam mit dem vergoldeten Schnitzereirahmen der Supraporten konzipiert und im Zuge der Ausstattung des Fürstenzimmers entstanden sind.

### **Das Porträt Erzbischof Eberhards I. (Abb. 24)**

Die Inschrift im unteren Teil des Porträts über der westseitigen Türe bezieht sich auf die Gründung des Klosters Vorau im Jahr 1163:

„S: EBERHARDUS. Arch: Sal: XIX. Cujus /Assensu fundatum est Collegium /Voraviense. Anno MCLXIII. Ab Ottocaro VI Styriae /Marchione.“

(Der hl. Eberhard, 19. Erzbischof von Salzburg, mit dessen Zustimmung das Kloster Vorau im Jahr 1163 von Otakar VI. [recte III.] Markgraf von Steyr, gegründet worden ist.)

Der Salzburger Erzbischof Eberhard I. ist im halbfigurigen Porträt wiedergegeben und trägt die zeitgenössische Kleidung und Insignien eines Erzbischofs des 18. Jahrhunderts.<sup>77</sup> Eine rote Mozzetta (Schultermantel, der bis zu den Ellbogen reicht) über einem weißen Rochett (Überhemd) – unter dem der rote Talar getragen wird, welcher hier nicht sichtbar ist – um die Schultern das Pallium (weißes Band mit schwarzen Kreuzen), das ihn als Metropolit (Erzbischof) ausweist. Seine linke Hand mit dem Salzburger Bischofsring stützt sich auf die Lehne, während sein rechter Unterarm auf einem mit einem reich verzierten Tuch bedecktem Tisch ruht, auf dem ferner sein rotes Birett – vom linken Bildrand abgeschnitten – liegt. In seiner rechten Hand hält er ein geöffnetes Buch mit folgender Inschrift dem Betrachter entgegen:

“Regula        Augus=  
S: P: N:        =tini.”

Der Verweis auf die Regel des hl. Augustinus, die im Chorherrenkloster bis heute beobachtet wird, stellt ihn als Klostergründer dar. Das Salzburger Domstift war damals Mutterkloster vieler Augustiner-Chorherrenklöster und Zentrum einer tiefgreifenden Kirchenreform in ihrem weitläufigen Bistumsgebiet.

Eberhard I. von Biburg (reg. 1147-1164) war schon 62 Jahre alt, als er das Amt seines Vorgängers, des Salzburger Erzbischof Konrad I., übernahm. Vorher war er Reformabt in Biburg südlich von Regensburg. Er reiste weit, um seine bischöflichen Aufgaben zu erfüllen und „*machte sich in der Steiermark verdient um die Zisterze Rein und die*

---

<sup>77</sup> Berger, Liturgische Gewänder und Insignien, 1990, S. 335 f, 342 f.

*Gründung von Vorau*<sup>78</sup>. Besonders bemühte er sich als Friedensstifter bei den Kämpfen zwischen dem deutschen Kaiser Friedrich Barbarossa und Papst Alexander III., sowie im Schisma zwischen dem rechtmäßigen Papst Alexander III. und dem Gegenpapst Viktor IV. Diesen Friedensschluss erlebte er nicht mehr. „*Noch seine letzte Unternehmung diente dem Frieden.*“<sup>79</sup> Markgraf Ottokar IV. belagerte die Burg des Salzburger Burgrafen Leibnitz, weil der Markgraf sich für ein Unrecht rächen wollte. Nach einer drei Tage dauernden Verhandlung, konnte der Erzbischof den Landesfürsten zur Aufhebung der Belagerung bewegen. „*Als die Verhandlungen stockten, so wird berichtet, habe der greise Erzbischof erklärt, er wolle jetzt zu seiner Burg hinaufsteigen, und sei mitten durch die feindlichen Belagerer unbehelligt zu den Eingeschlossenen gekommen. Die mutige Tat habe das Ende der Kämpfe herbeigeführt. Er berief sich auf die Seligpreisung für die Friedensstifter (Mt 5,9) und hoffte, entweder bei einem Friedenswerk zu sterben, oder ein solches anbahnen zu können.*“<sup>80</sup> Eberhard I. war ein überzeugter Marienverehrer. Die Legende erzählt, dass nach seinem Tod Maria mit Eberhard I. in Salzburg. erschienen sei, wobei sie auf ihn hinweisend gesagt habe: „*Das ist mein Sohn Eberhard, der mir niemals etwas verweigerte.*“<sup>81</sup> Durch die Schilderungen des Barbarossa-Biographen Rahewin setzte bald eine Verehrung Eberhard I. ein, die sich durch berichtete Wunder am Grab des Erzbischofs zu einem besonders starken Kult entwickelten.<sup>82</sup>

### **Das Porträt Erzbischof Konrad II. v. Babenberg (reg. 1164-1168) (Abb. 25)**

Das Ölgemälde über der südseitigen Türe, die in den Arkadengang führt, zeigt den unmittelbaren Nachfolger Erberhards I. Die Inschrift bezieht sich auf die Confirmation der Gründung im Jahr 1168:

„CONRADUS II. Arch: Sal: XX. à qvo Anno /MCLXVIII Confirmata Fundatio, Cum /Confessione z Paroch: Voraw /et Techans Kirchen etc.“

(Konrad II., 20. Erzbischof von Salzburg, von dem im Jahr 1168 die Gründung konfirmiert wurde, wobei er die zwei Pfarren Vorau und Dechantskirchen [dem Stift] anvertraute.)

---

<sup>78</sup> Zit. Amon, Erzbischof Eberhard I., 1993, S. 68.

<sup>79</sup> Zit. ebenda, S. 69.

<sup>80</sup> ebenda

<sup>81</sup> ebenda

<sup>82</sup> ebenda, S. 68 f.



Auch dieser Salzburger Erzbischof ist in der zeitgenössischen erzbischöflichen Kleidung des 18. Jahrhunderts wiedergegeben.<sup>83</sup> Im Gegensatz zu Eberhard trägt Konrad II. einen roten Pileolus (Scheitelkappe) und ein Pektorale (Brustkreuz). Das Pallium liegt auf dem Tisch vor ihm, möglicherweise ein Verweis auf die unter seiner Regentschaft von Kaiser Friedrich Barbarossa verhängte Reichsacht über das Erzbistum Salzburg. Auch er hat in dem halbfigurigen Porträt auf einem reich verzierten Armlehnsessel, auf dessen Rücklehne das Wappen der Babenberger zu sehen ist, Platz genommen. Der Stuhl ist hier links im Bild nur teilweise zu sehen. Über der Rückenlehne des Stuhls gibt der Ausschnitt einer Türe (oder ein offenes Fenster) den Blick auf den Glockenturm der Stiftskirche Vorau frei. Umrahmt von einem herabhängenden blauen Tuch werden die Aussicht und der restliche Raum stark eingegrenzt. Konrad II. stützt seinen linken Ellbogen auf den Tisch und deutet mit seiner linken Hand, an der ebenfalls der Bischofsring zu sehen ist, an der Aussicht vorbei hinüber zum Porträt seines Vorgängers, Eberhard I. In seiner linken Hand hält er ein mit einem roten Siegel versehenes Pergament mit der Aufschrift: „Confirmatio foundationis Voraviensis“, womit die Bestätigung der Stiftung Voraus und die Übereignung der Pfarren Voraus und Dechantskirchen ausgesprochen ist.

Konrad II. war Sohn des später heiliggesprochenen Leopold III. und stammte damit aus dem Geschlecht der Babenberger. Da er während des päpstlichen Schismas die Parteinahme sowohl für Papst Alexander III. als auch dessen Gegenpapst Paschalis III. vermied, wurden ihm von Kaiser Friedrich Barbarossa die Regalien verweigert und ein paar Jahre danach vom Kaiser sogar die Reichsacht über Salzburg verhängt, was als sogenannte „Unglücksgeschichte“ in die Annalen der Salzburger Kirche Eingang fand. *„Konrad war isoliert und hielt sich vorwiegend in Friesach und Admont auf.“*<sup>84</sup> In Admont starb er schließlich und wurde dort seinem Wunsch gemäß in der Kirche beigesetzt. Die „Unglücksgeschichte“ des Erzstiftes Salzburg fand erst unter Erzbischof Konrad III. von Wittelsbach (1177-1183) einen guten Ausgang.<sup>85</sup>

Als Pendant zum halbfigurigen Porträt des Fürstenzimmers hängt im Kapitelsaal im 2. Obergeschoß des Klausurgebäudes ein ganzfiguriges Gemälde, das Erzbischof Konrad II. zeigt (Abb. 82). Es ist kompositorisch und stilistisch fast ident. Der Erzbischof wird im Kapitelsaal-Porträt mit einer blauen anstelle der roten Mozzetta über einem weißen

---

<sup>83</sup> Berger, Liturgische Gewänder und Insignien, 1990, S. 335 f, 342 f.

<sup>84</sup> Zit. Amon, Eine „Unglücksgeschichte“, 1993, S. 69.

<sup>85</sup> ebenda, S. 69 f.

Rochett dargestellt, unter dem er einen dunklen<sup>86</sup> Talar trägt. Der Ausblick auf das Stiftsgebäude voraus, auf welches er mit seiner linken Hand deutet, befindet sich am linken Bildrand hinter seinem Armlehnstuhl, auf dessen Stuhlwange das babenbergische Wappen zu sehen ist. Das Bild trägt die (schlecht lesbare) Inschrift:

„Conradus II. Archiebiscopus Salisburgensis. S Leopoldi Marchioni / Austriae Filius Otacher foundationis et S. Praedecessoris foundationem con / firmavit Sal: M.C.LXVIII“

(Konrad II., Erzbischof von Salzburg, Sohn des hl. Leopold, Markgrafen von Österreich, bestätigte die Gründung seines Vorgängers, des Stifters Otakar. Salzburg 1168)

Aufgrund der starken kompositorischen und stilistischen Ähnlichkeit – das Bild im Fürstenzimmer erweckt den Eindruck eines Bildausschnittes – ist anzunehmen, dass die Ölgemälde vom selben Künstler stammen, auch wenn wir diesen nicht namentlich fassen können.

## Die Stuckdecken

Während des gesamten 17. Jahrhunderts waren in der Steiermark vorwiegend italienische Künstler mit der Aufgabe des Stuckierens betraut. Die Stuckausstattung eines Raumes ist im Sinne des barocken Gesamtkunstwerks von besonderer Bedeutung, da sie optisch Malerei und Architektur zu einer Einheit verbindet. Die beabsichtigte feine Farbakzentuierung des Stucks wurde auf die Raum- und Deckenmalerei abgestimmt. *„Weißstuck beispielsweise [...] entspricht der klassischen Anschauung des frühen Barock. Grau- und Weißtöne wurden lange Zeit bevorzugt.“*<sup>87</sup> Im Fürstenzimmer und in den weiteren Räumen des Osttraktes ist das sogenannte „Bandlwerk“ das vorherrschende ornamentale Element im Stuck. Die durch Signaturen überlieferten aus Graubünden kommenden Stuckateure der Stiftsbibliothek, Johann Kajetan Androj und Giovanni Maria Bistoli, haben diese Dekorform häufig verwendet.<sup>88</sup>

Die Stuckdecke der beiden Raumteile setzt an der Laibung direkt über einem umlaufenden Gesimsprofil an (Abb. 15, 16 und 28). An der Decke des rechteckigen Raumsegments des Fürstenzimmers (Abb. 26 und 27) tragen vier Putten, jeweils zwei davon auf jeder Langseite verteilt, gleichsam auf ihren Schultern den plastisch gearbeiteten, profilierten Stuckrahmen des Mittelfeldes. Je zwei Putten halten an den

---

<sup>86</sup> Es ist aufgrund der schlechten Beleuchtungssituation kaum zu erkennen, ob der Talar schwarz oder dunkelblau ist.

<sup>87</sup> Zit. Rabensteiner – Biedermann, Plastik und Stuck, 1992, S. 143.

<sup>88</sup> ebenda.

Schmalseiten über der Westtüre und der gegenüberliegenden Ostseite einen Baldachin. Die darunter befindlichen Darstellungen (Erzbischof Eberhard I.; 9. Szene, Augustinus am Schreibpult) werden damit besonders hervorgehoben. Der innere Rand des annähernd vierpassförmigen Mittelfeldes, das sich durch ein schmales Stuckprofil vom Deckenspiegel im Zentrum absetzt, ist mit Bandwerkstuck dekoriert. In den drei Raumecken des Fürstenzimmers – die vierte Ecke ist durch den Bogen zum Turmerker abgeschnitten – befinden sich runde und in der Mitte der Langseiten rechteckige Spiegel, die ebenfalls durch ein schmales Profil gerahmt sind. Um und zwischen diesen leeren Feldern rankt sich ebenfalls Bandwerkstuck.

*„Unter den durchaus schönen und künstlerisch durchgebildeten Arbeiten darf die im Turmerker des Fürstenzimmers durch ihren Puttenreigen als besonders lieblich [...] hervorgehoben werden.“<sup>89</sup> (Abb. 28) Die sieben tanzenden Putti – an jeder Wandseite einer – sind durch Blumengirlanden miteinander verbunden. Ein profilierter Stuckrahmenkreis umschließt den Deckenspiegel im Zentrum, während das Feld des Puttenreigenes noch mit Bandwerkstuck verziert ist.*

Robert Meeraus datiert die Stuckdecken der ehemaligen Wohn- und Repräsentationsräume in Vorau – auch die Decke des gesamten Haupttreppenhauses im Westtrakt neben der Kirche und die Decke des Arkadenganges des zweiten Obergeschoßes sind mit Bandwerkstuck überzogen – um 1740. *„Ausgesprochene Régence-Elemente fehlen. Noch ist dem Formenreichtum, der vor uns ausgebreitet wird, das Rocailleornament fremd, wenn es sich auch schon in manchen Bildungen ankündigt, während andererseits das Rollwerk noch letzte Ausklänge der Bildungsart des 17. Jahrhunderts verrät.“<sup>90</sup>*

## **Die Embleme**

Die Embleme des Fürstenzimmers setzen sich aus einem Wortteil (Motto oder Lemma) – einer kurzgefassten Überschrift in lateinischer Sprache – und einem Bildteil (Pictura, Icon, Imago oder Symbolon) zusammen. *„Miteinander übernehmen Inscriptio [und] Pictura [...] die Doppelfunktion des Darstellens und Deutens, des Abbildens und Auslegens. Diese Doppelfunktion [...] beruht darauf, dass das Abgebildete mehr*

---

<sup>89</sup> Zit. Meeraus, Vorau, 1928, S. 22 f.

<sup>90</sup> Zit. ebenda.

*bedeutet, als es darstellt. Die res picta, die abgebildete Sache des Emblems, besitzt eine verweisende Kraft und ist res significans.*<sup>91</sup>

Schon im Mittelalter halten Symbole aus der Antike Einzug in die Bilderwelt, welche vom frühen Christentum übernommen wurden. Beispielsweise steht der mythische Vogel Phönix in der christlichen Interpretation für Tod und Auferstehung. Auch die aus Wolken auftauchenden „himmlischen“ Hände sind bereits aus Abbildungen in frühchristlichen Kirchen bekannt.<sup>92</sup>

Das Emblem als neue Kunstgattung geht auf Andrea Alciato<sup>93</sup> zurück, einen späthumanistischen italienischen Rechtsgelehrten. Seine handschriftliche Zusammenstellung der „*Emblemata*“ konnte er 1521 abschließen, deren Drucklegung kam jedoch nicht zustande. Er beschreibt dort den Ursprung der Embleme in den wiederentdeckten ägyptischen Hieroglyphen und ihre zeitgenössische Weiterentwicklung. In Augsburg erschien 1531 der anonyme „*Emblematum liber*“ mit 98 Holzschnitten, welcher in der Folge erweiterte, kommentierte Ausgaben nach sich zog, die auch in viele Sprachen übersetzt wurden. Davon angeregt verbreitete sich die Mode der Sinnbilder von Italien in die Schweiz, nach Deutschland, Frankreich und Spanien. „*Durch Antwerpener Nachdrucke der Lyoner Muster verbreiteten sie sich nach den Niederlanden und nach England.*“<sup>94</sup> So sind durch die „Bibliography of Emblem Books“ von Mario Praz mehr als 600 Verfasser emblematischer Werke aufgezeichnet und „*daneben erschienen auch noch [weitere] anonyme Emblembücher.*“<sup>95</sup>

Mit den Emblemen des Fürstenzimmers, jeweils rechts und links in den insgesamt sieben Fensternischen respektive in der Laibung des Bogens angebracht, welcher die beiden Raumsegmente voneinander trennt, hat sich Grete Lesky umfassend beschäftigt. Die Autorin vermutet, dass die Embleme des Fürstenzimmers wahrscheinlich auf Propst Johann Philipp Leisl zurückgehen, der eine besondere Vorliebe für diese Sinnbilder entwickelt hat. „*So steht sein Name als Besitzersignatur in einem zerlesenen*

---

<sup>91</sup> Zit. Polzhofer, Stiftsbibliothek, 2012, S. 30.

<sup>92</sup> Arnold, Barocke Rätsellust, 2008, S. 9.

<sup>93</sup> geb. 8. 5. 1492 Cantù, Mailand – gest. 12. 1. 1550 Pavia

<sup>94</sup> Zit. Polzhofer, Stiftsbibliothek, 2012, S. 30.

<sup>95</sup> Zit. ebenda. S. 31.

*Pergamentband, der für die Emblemik besonders wichtig ist*“.<sup>96</sup> Wer tatsächlich als Programminventor verantwortlich zeichnet, ist nicht überliefert.<sup>97</sup>

Grete Lesky meint, dass die Sinnbilder 1746 von dem Maler und Vergolder Josef Semek stammen, worüber noch an späterer Stelle zu sprechen sein wird.

Die Nummerierung der Embleme folgt Lesky, welche die insgesamt siebzehn Embleme vom ersten Fenster an der Nordwand um den gesamten Raum, einschließlich des Turmerkers, im Uhrzeigersinn nummeriert hat, wobei die drei Embleme des Bogens als Letzte erwähnt werden.<sup>98</sup> (Abb.79)

Laut Pius Fank gliedert sich das Programm nach dem „*klösterlichen Tagewerk*, welches ganz im Sinne des Strebens nach der christlichen Vollkommenheit steht. Es baut auf der Demut auf (1. *Maior quia humilior*), beginnt am frühen Morgen (2. *Fulgente levor*), steht im selbstlosen Dienst der Gemeinschaft (3. *Proprium non habet ista domus*), und wird sicher gelenkt von der Ordensregel (4. *Hac duce securas*). Der Religiöse schaut in der Morgenbetrachtung auf sein ermutigendes Vorbild Christus hin (15. *Vide et fide*), befruchtet im Morgenopfer der Messe durch die göttliche Gnade sein menschliches Streben (5. *Geminato germine dives*), hält durch ernste Askese sein Gewissen in Ordnung (6. *Aequat dum lacerat*), und wird durch die Leitung des Oberen geschützt und geführt (7. *Terrori amori*). Nun geben Tugendeifer und Arbeitsstreben eine sichere Fahrt (8. *Virtute labore*). Wenn die gute Meinung alles auf Gott hinordnet (9. *Ubique si noveris uti*), wenn der Blick auf die ewigen Güter gerichtet bleibt (10. *Caelestia monstrat*), und wenn das Herz für das Wehen des Heiligen Geistes geöffnet ist (11. *Qua Moverit Aether Eundum*), dann kommt die vollkommene Liebe bis zur Angleichung an Christus im Leiden (12. *Incendia poscit*). Die Gewissensprüfung am Abend lässt die Fehler des Tages erkennen (17. *Occulta revelo*), Reue und Vorsatz helfen sie in Zukunft zu vermeiden (13. *Profutura futuris*); die noch bleibenden Dunkelheiten des Lebens wird das Licht der Ewigkeit enthüllen (14. *Tenebras in luce videbo*). Wenn der Tag beginnt, ruft der gelehrige Papagei „Guten Morgen“- wenn der Tag zu Ende geht, sagt er „Gute Nacht“ (16. *Natura et arte*).“<sup>99</sup>

Was sowohl Lesky als auch Fank bei ihren Auslegungen der Sinnbilder nicht berücksichtigt haben, ist der starke Bezug der Embleme auf die Darstellungen des

---

<sup>96</sup> Zit. Lesky, *Barocke Embleme*, 1963, S. 19. der Titel des genannten Pergamentbandes wird jedoch nicht genannt.

<sup>97</sup> ebenda. S. 99.

<sup>98</sup> Siehe Skizze ebenda.

<sup>99</sup> Zit. in: Lesky, *Barocke Embleme*, 1963, S. 110.

Ordensheiligen Augustinus in diesem Raum. Die Symbole spiegeln im gleichen Sinne die guten Eigenschaften und Werke des Heiligen wieder. Und damit stehen sie in einer sehr engen programmatischen Beziehung mit den neun Szenen des Augustinus-Zyklus, sowie dem Paravent, der eine Sonderstellung zwischen diesen beiden Medien einnimmt, wovon noch an späterer Stelle zu sprechen sein wird.

Die Embleme sind in eine reiche ornamentale Malerei eingebettet (Abb. 29). Auch hier begegnen wir dem „Bandlwerk“. Von dem rosa und grünen Grund heben sich die weißen und goldorangefarbenen Ranken reliefhaft ab. Dieser Tromp l'oeil-Effekt wird durch geschickte Schattierung erreicht. Über dem durch einen konkav und konvex schwingenden Rahmen des ovalen Emblems erhebt sich eine Frauenbüste vor einer weiß-goldorangefarbenen Muschelform. Unterhalb des Emblems befindet sich ein kleiner Lambrequin. Florale Elemente wie beispielsweise mit Blumen gefüllte Vasen, eine Blumengirlande und mehrere Blätterranken komplettieren das Ensemble. Ein Vergleich mit den Leinwandbespannungen des „Blauen Zimmers“ (Abb. 78) und des „Wasserkabinetts“ (Abb. 79) im Stift Göttweig zeigt, dass sogar durch die verschiedenen Techniken ein flaches Relief erzielt werden konnte und diese Art der Dekorform nicht ungewöhnlich war. Im Kapitelsaal des Stiftes Vorau finden sich ebenfalls ähnliche ältere noch massiv wirkende Ornamente um die Embleme der Fensterlaibungen (Abb. 83); in Freskomalerei ausgeführt, wirken sie dennoch auf den ersten Blick wie ein Stuckrelief. Dieser Stil des Ornaments geht, wie schon im Kapitel „Das Ornament“ erwähnt, auf Jean I. Berain zurück.

Die Übersetzungen der Lemmata nach Grete Lesky<sup>100</sup> und Christine Polzhofer<sup>101</sup> mit der neuen Deutung der Embleme in Bezug auf Augustinus:

1. MAIOR QUIA HUMILIOR – Größer, weil er bescheidener ist. (Abb. 30)

Bild: Der Abendhimmel mit großem Vollmond, der ein Gesicht trägt, und Sternen ist über einer eher krag wirkenden Landschaft mit einer kleinen Stadt dargestellt.

Deutung: Die Eigenschaft der Bescheidenheit und Demut bezieht sich in diesem Fall auch auf die Person des hl. Augustinus. Die Deutung des Mondes als Symbol der Nächstenliebe würde ebenfalls gut auf den Ordensheiligen passen: *„Was ich erhalten habe, gebe ich der Erde weiter. Die liebe Sonn mittheilt dem Mond jhr Licht vnd Stralen/ Welches derselb wiederum der Welt darbeut vnd*

---

<sup>100</sup> Lesky, Barocke Embleme, 1963, S. 99 ff.

<sup>101</sup> Polzhofer, Stiftbibliothek, 2012, S. 131 ff.

*reicht/ Christus dein tunckel Hertz verkläret vnd erleuchtet/ Deim nechsten wend solchs an zu Nutz vnd zugefallen.*<sup>102</sup>

2. FULGENTE LEVOR – Wenn sie erstrahlt, erhebe ich mich (Lesky). Oder: Durch diese Strahlen richte ich mich auf. (Polzhofer) (Abb. 31)

Bild: Hier sind bei Sonnenaufgang auffliegende Lerchen zu sehen; im Vordergrund ein Getreidefeld unter das sich Unkraut gemischt hat. Rechts im Hintergrund ist eine Stadt auf einem Berg zu sehen.

Deutung: Augustinus erwähnte oft die auffliegenden Lerchen als Gleichnis für die Erhebung der Seele zu Gott während des Gebetes, sowie das Gleichnis von Spreu und Weizen. *„Schon hält er die Schaufel in der Hand; er wird die Spreu vom Weizen trennen und den Weizen in seine Scheune bringen; die Spreu aber wird er in nie erlöschendem Feuer verbrennen.“* (Lk 3, 17 und Mt 3, 12) Die strahlende Sonne kann auch auf die Person Augustinus bezogen werden: *„So leuchtete Augustinus wie eine brennende Lampe, die auf einen Leuchter gestellt wurde, allen im Hause.“*<sup>103</sup> Die Stadt auf dem Berg und das leuchtende Licht gehen auf folgende Bibelstelle aus der Bergpredigt zurück: *„Ihr seid das Licht der Welt. Eine Stadt, die auf einem Berg liegt, kann nicht verborgen bleiben. Man zündet auch nicht ein Licht an und stülpt ein Gefäß darüber, sondern man stellt es auf den Leuchter; dann leuchtet es allen im Haus. So soll euer Licht vor den Menschen leuchten, damit sie eure guten Werke sehen und euren Vater im Himmel preisen.“* (Mt 5, 14-16)

3. PROPRIUM NON HABET ISTA DOMUS – Das Haus, das kein Eigentum kennt. (Abb. 32)

Bild: Ein von Bienen umschwirrter Bienenkorb steht auf der Deckplatte über einem Kapitell. Rosa Wolken überziehen den blauen Himmel im Hintergrund.

Deutung: Der Bienenkorb ist als Symbol für das Kloster, respektive die Klostersgemeinschaft zu verstehen. Der Bienenkorb ist außerdem das Attribut des hl. Ambrosius.

---

<sup>102</sup> Zit. Henkel – Schöne, Emblemata, 1996, Sp. 37.

<sup>103</sup> Geerlings, Possidius Vita Augustini, 2005, Kap. 5, 5. S. 35.

4. HAC DUCE SECURAS – Wenn er dich führt, bist du sicher (Lesky). Oder: Durch diese (Hand) geführt gehst du sicher. (Polzhofer) (Abb. 33)

Bild: Eine himmlische Hand reicht dem Mann im angedeuteten Heckenlabyrinth darunter einen roten Faden.

Deutung: Wenn man sich der Führung Gottes anvertraut, ist man gerettet, wie schon in der antiken Mythologie Theseus durch den roten Faden der Ariadne wieder aus dem Labyrinth des Minotaurus fand.

5. GEMINATO GERMINE DIVES – Reich, wenn die Keime sich paaren (Lesky) oder: verdoppeln (Polzhofer). (Abb. 34)

Bild: Ein blühender Baum steht in einer kargen Landschaft.

Deutung: Lesky sieht in dem Baum das Symbol der Hoffnung. Gewiss ist aber auch darin die Verbreitung des Glaubens durch Augustinus zu verstehen, der seine zahlreichen Schriften kopieren und in viele Länder verschicken ließ.

6. AEQUAT DUM LACERAT – Zerreißend gleicht sie aus (Lesky). /Sie (Egge) gleicht aus, während sie zerreißt. (Polzhofer) (Abb. 35)

Bild: Ein Landmann in höfischer Tracht hat seinen Schimmel vor eine Egge gespannt. Im Vordergrund ist noch ein Stück unbestellter, mit Unkraut überzogener Boden zu sehen, während im Hintergrund eine bläuliche Landschaft mit einer Stadtansicht zu erkennen ist.

Deutung: Lesky deutet die Egge als Symbol für Gerechtigkeit, Gewissen und Reue.<sup>104</sup> Diese Eigenschaften weisen auf die Aufgaben als Richter in Augustinus Bischofsamt, was er als Dienst an den Menschen sah und sich jeden Vormittag mit den verschiedenen Belangen und Streitigkeiten seiner Bürger befasste.<sup>105</sup> Er setzte sich auch stark mit der Gleichheit der Menschen, der Barmherzigkeit und der Gnade Gottes auseinander. Weiters muss der alte Boden bearbeitet, „zerrissen“ werden, damit Neues wachsen kann, was Augustinus mit seiner Bekämpfung der Häretiker schließlich auch erreicht hat.

---

<sup>104</sup> Lesky, Embleme, 1963, S 101

<sup>105</sup> Schmidbaur, Augustinus begegnen, 2003, S 105



## 7. TERRORI AMORI – Zum Schrecken und zur Liebe. (Abb. 36)

Bild: Ein Hirtenstab, von einer Hand aus den Wolken gehalten, schützt die Schafherde vor einem Wolf.

Deutung: Gemeint ist nicht nur der Schutz der Glaubensgemeinschaft (Schafe) vor den Irrlehren (Wolf), sondern auch die Bekehrung der Irrgläubigen durch harte Strafmaßnahmen. Augustinus hat sich bei der Bekehrung der Häretiker unter anderem auch staatlicher Gewalt bedient. Strafe und Zwang akzeptierte er allerdings nur als letztes Mittel, nachdem alle seine friedlichen Bemühungen erfolglos blieben. Augustinus selbst teilt die Menschen in zwei Arten ein: die einen tun Gutes aus Liebe und Einsicht, die anderen müssen durch Angst vor Strafe gezwungen werden: *„Es ist zweifellos besser, wenn die Menschen sich durch Unterweisung zur Verehrung Gottes führen lassen, als wenn sie durch Furcht vor Strafe oder durch Schmerz dazu angetrieben werden müssen ... aber wie es die besseren sind, die die Liebe leitet, so sind es die zahlreicheren, die die Furcht bessert.“*<sup>106</sup>

## 8. VIRTUTE LABORE – Durch Tugend und Arbeit. (Abb. 37)

Bild: Ein Schiff mit einem geblähten und mehreren gerefften Segeln befindet sich auf einem wild schäumenden Meer. Der Himmel im Hintergrund ist durch dunkle Wolken verdüstert.

Deutung: Das Schiff als Symbol des richtigen Glaubens und der Gemeinschaft, wird zwar durch die Sünde und Versuchung symbolisiert durch das wilde Meer hart geprüft, aber es hält stand und erreicht sicher den Hafen, wenn alle gemeinsam daran arbeiten.

## 9. UBIQUE SI NOVERIS UTI – Überall diene ich dir, wenn du gelernt hast, mich zu gebrauchen (Lesky). Oder: Überall, wenn du verstehst, gebrauche mich (Polzhofer). (Abb. 38)

Bild: Hier steht eine Ringsonnenuhr auf einem vom unteren Bildrand abgeschnittenen Sockel. Im Hintergrund ist eine karge Landschaft zu sehen und darüber in der linken oberen Bildecke ein paar Sonnenstrahlen.

---

<sup>106</sup> Zit. in: Schmidbaur, Augustinus begegnen, 2003, S. 59 f.

Deutung: Nur ein in den Naturwissenschaften gebildeter Mensch versteht die richtige Anwendung der Ringsonnenuhr und kann sich nach ihr richten. Auch Augustinus hat erst lernen müssen die Bibel richtig zu deuten, um sie zu verstehen und damit zum wahren Glauben zu finden.

10. CAELESTIA MONSTRAT – Es zeigt die Wege des Himmels (Lesky). Oder: Er zeigt die Dinge am Himmel (Polzhofer). (Abb. 39)

Bild: Ein Astrolabium, auch Sternenfassern genannt, steht auf einem kleinen Sockel. Am Horizont schimmert in Blau- und Grautönen eine gebirgige Landschaft mit einer kleinen Stadtansicht.

Deutung: Das Astrolabium ist ebenfalls ein naturwissenschaftliches Instrument, welches in der Astronomie verwendet wurde. Mit „Er“ im Lemma kann auch Augustinus gemeint sein, der durch seine platonische Bibelauslegung, seine Schriften und Predigten den Menschen die Dinge des Himmels (Gott) näher gebracht hat. Laut Lesky steht das Symbol des Sternenfassers auch für „*den homo contemplativus, den besinnlichen Menschen, der sich von weltlichem Tun fernhält.*“<sup>107</sup>

11. QUA MOVERIT AETHER EUNDUM – Wohin der Himmel uns treibt müssen wir gehen. (Lesky) Oder: Wohin der Himmel uns bewegt müssen wir gehen. (Polzhofer) (Abb. 40)

Bild: Eine Hand, die aus einer Wolke am Himmel ragt, hält ein barockes Barometer, welches auf einer Sockeldeckplatte unten abgestützt ist. Der wolkige Himmel im Hintergrund wird seitlich durch unbelaubte Bäume begrenzt.

Deutung: Das Barometer als Symbol für die Veränderung steht mit der inneren Veränderung des Augustinus durch seine Bekehrung und seine weitere geistige Entfaltung in Zusammenhang.

12. INCENDIA POSCIT – Er verlangt nach Feuer. (Abb. 41)

Bild: Ein weißer Vogel sitzt auf einem brennenden Nest auf einem Felsen und blickt in die Sonne, welche ein Gesicht zeigt. Im Hintergrund ist unterhalb des

---

<sup>107</sup> Zit. Lesky, Embleme, 1963, S. 102.

wolkigen Himmels das blaue Meer mit dem schemenhaften Umriss eines Segelbootes zu sehen.

Deutung: Lesky interpretiert den Vogel im brennenden Nest als Phönix. Phönix ist ein Symbol für Tod und Auferstehung und steht damit eng in Beziehung zum Sakrament der Taufe. Nur ein ehrlich für Gott entflammtes Herz kann rechtmäßig getauft werden. Die Flammen des Feuers stehen für die reine Liebe zu Gott. Augustinus wird oft mit dem Attribut des flammenden Herzens dargestellt. Der Vogel auf dem brennenden Nest und das Segelboot auf dem Meer können auch als Symbol für das Gottvertrauen gedeutet werden.

13. PROFUTURA FUTURIS – Ich tue, was für die Zukunft nützen wird (Lesky). Oder: Ich werde den zukünftigen Zeiten nützen (Polzhofer). (Abb. 42)

Bild: Ein Putto pflanzt einen Zweig auf einen Baumstamm, neben dem eine Säge zu sehen ist, während der abgeschnittene alte Stamm im Vordergrund liegt. Im Hintergrund ist eine gebirgige Landschaft und mehrere Bäume in Blau- und Grautönen zu sehen, über der sich der bewölkte Himmel spannt.

Deutung: Der abgeschnittene Baum findet sich auch in einer Bibelstelle wieder: *„Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt; jeder Baum, der keine gute Frucht hervorbringt, wird umgehauen und ins Feuer geworfen.“* (Mt 3, 10) Augustinus bekämpfte erfolgreich die Irrlehren der Häretiker und schuf als einer der vier Kirchenväter mit seinem Wissen die Basis unserer heutigen Kirche. Er dachte schon zu Lebzeiten weit voraus und ließ seine Schriften verbreiten.

14. TENEBRAS IN LUCE VIDEO – Die Finsternis werde ich im Lichte sehen. (Abb. 43)

Bild: Ein Putto, der auf einem Felsen im Vordergrund Platz genommen hat, blickt durch ein Fernrohr auf eine Mondfinsternis am Sternenhimmel. Unterhalb ist eine gebirgige Landschaft mit grünen Wiesen zu sehen.

Deutung: Augustinus hat sich bei den Manichäern intensiv mit dem Dualismus von Hell-Dunkel auseinandergesetzt. Später erkennt er im Licht die Kraft und Weisheit Gottes, die jedoch für den Menschen kaum fassbar ist.

15. VIDE ET FIDE – Schau und trau. (Abb. 44)

Bild: Hier wird dem Betrachter ein (leerer) Spiegel in einem prunkvoll geschnitzten und vergoldeten barocken Rahmen vorgehalten.

Deutung: In dem leeren Feld des Spiegels soll sich der Betrachter selbst sehen, respektive in sich selbst das Abbild Gottes erkennen und den wahren Glauben finden, was ihm nur durch ein starkes Vertrauen gelingen wird.

16. NATURA ET ARTE – Von Natur aus und mit Kunst (Lesky). Oder: Durch Natur und Kunst (Polzhofer). (Abb. 45)

Bild: Ein schwarz gefiederter Papagei mit roten Schwanzfedern sitzt in einem von oben herabhängenden Käfig, auf den der Betrachter von unten hinauf schaut.

Deutung: Der von Natur aus gelehrige Vogel lernt durch Übung (Kunst). Der Papagei ist auch Symbol für den freiwilligen Dienst für das allgemeine Wohl: *„Not macht gelehrig. Was lehren nicht Not und Hunger! Die Natur sogar wird oft von ihnen geändert. Der Papagei ist daran gewöhnt worden, Worte zu bilden, seinen Herrn zu begrüßen und den Herrscher von seinen Verdrießlichkeiten abzulenken. Die Not zwang auch den Sohn des Croesus zu reden. Du siehst, wie die kleinen Vögel ihren Durst löschen, indem sie aus den kleinen Gefäßen mit Wasser schlürfen, die du aufhängst, und wie sie mit ihrem Schnabel das verschlossene Futter suchen. Von diesen lerne du, der du Verstand und eine klare Ausdrucksweise hast, klüger dir selbst und der Öffentlichkeit zu dienen.“*<sup>108</sup> Oder er kann Symbol für die süße Gefangenschaft der Liebe sein: *„Gefangen: Mit Verlangen. Als ich mein eigen war/ und frey umher zu schweben/ Da führt' ich jederzeit ein still und traurigs Leben:/ Doch wie die Liebe mich bracht' unter ihren Zwang/ Ward meine Zunge loß/ und lustig mit Gesang. Ich lacht/ ich hüpfst und sprung'/ ob ich schon eingeschlossen/ So hat mein Zustand mir jedoch noch nicht verdrossen: O süsse Slavery! Wann einer ist verliebt/ Verliert die Freyheit er/ ist aber nicht betrübt.“*<sup>109</sup> Augustinus war nicht nur das Wohl aller Menschen ein wichtiges Anliegen, sondern auch die Liebe zu Gott.

---

<sup>108</sup> Zit. Henkel – Schöne, *Emblemata*, 1996, Sp. 801.

<sup>109</sup> Zit. Henkel – Schöne, *Emblemata*, 1996, Sp. 802 f.

## 17. OCCULTA REVELO – Verborgenes enthülle ich. (Abb. 46)

Bild: Ein Vexierbild, welches einerseits eine belebte Landschaft darstellt, und um 90 Grad gedreht, einen Männerkopf erkennen lässt.

Deutung: Oftmals haben die Dinge mehr als nur eine Bedeutung. Um sie richtig zu verstehen, muss man das Verborgene enthüllen. Augustinus hat mit seinen Schriften und seiner Begabung als Rhetoriker ein starkes Zeichen gegen das Unverständnis gegenüber dem wahren christlichen Glauben gesetzt.

### Die Wandbespannungen

Die Wandbespannungen, in der Literatur häufig nur als eine dekorative Malerei auf Leinwand bezeichnet und auf eine Imitation von Tapisserien oder Wandmalerei reduziert, werden erst *„durch den Begriff ‚Tapete‘ in einen entwicklungsgeschichtlichen Kontext gestellt, der seine Fortsetzung in der Bildtapete des 19. Jahrhunderts hat.“*<sup>110</sup>

Der Begriff „Tapete“ ist allerdings weit gefasst und lässt heute eher an Papiertapeten denken. Treffend definiert Monika Horny die *„bemalten Wandbespannungen“*, wie sie Trude Aldrian nennt, als *„bemale Leinwandtapeten“ unter denen man ortsfeste Leinwandgemälde versteht, deren Größenausmaße im Gegensatz zum transportablen Bild die Wand teilweise oder ganz bedecken.“*<sup>111</sup>

Bei der Herstellungstechnik sind zwei Arten zu unterscheiden: Einerseits Ölgemälde auf Leinwand, die auch wegen ihres glänzenden Aussehens und ihrer Wasserunempfindlichkeit als „Wachstuchtapete“ bezeichnet werden. Die andere Gruppe bilden die Wandbespannungen *„aus Leim[- oder Wasser-]farben auf einer grob gewebten, ripsartigen Leinwand, wo sich dicke und dünne Schussfäden abwechseln.“*<sup>112</sup> Dadurch und durch die matten, durchscheinend aufgetragenen Farben – zusätzlich unterstützt durch Farbgebung und Komposition – entsteht der Eindruck von Tapisserien.<sup>113</sup>

Gerade in den österreichischen Stiften – in ihren Kirchen und Repräsentationsräumen – haben sich viele Beispiele der zweiten Herstellungsart erhalten. Horny führt hierzu die Ausstattungen der Stiftskirche Seitenstetten, sowie die der ehemaligen Stiftskirchen von

---

<sup>110</sup> Zit. Horny, Wandbespannungen, 1994, S. 7.

<sup>111</sup> Zit. Horny, Wandbespannungen, 1994, S. 5.

<sup>112</sup> Zit. ebenda, S. 9

<sup>113</sup> Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 13; Horny, Wandbespannungen, 1994, S. 9.

Garsten und Traunkirchen und für die Repräsentationsräume die Ausstattungen der Stifte Innsbruck-Wilten, Vorau und Heiligenkreuz an.<sup>114</sup>

Laut Aldrian übernehmen die bemalten Wandbespannungen in der Raumausstattung die Rolle von Goblines. Diese Mode des 18. Jahrhunderts war keine Neuerfindung. *„Die bemalten Wandbespannungen gehören zur Gruppe der ‚textilen Wandbespannungen‘ und haben ihren Ursprung im Zeltbau der frühen Kulturen Kleinasiens“*.<sup>115</sup>

In Frankreich gewannen die seit dem Mittelalter bestehenden Tapissierwerkstätten und jene seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bestehende Manufaktur in Brüssel bedingt durch das große Interesse des französischen Königshofes an umfassenden Raumausstattungen im Laufe des 16. Jahrhunderts neue Bedeutung.<sup>116</sup>

Lieferten zu Beginn vor allem die eigenen Kartonisten der Teppichmanufakturen die Entwürfe für die bemalten Wandbespannungen, bekommen später einheimische oder wandernde Künstler und sogar Theatermaler die Aufträge. Vor 1750 sind die Ausführungen der bemalten Wandbespannungen nahe am Teppich-Vorbild, während sie danach laufend selbstständiger werden. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts setzt sich die Entwicklung Richtung Papiertapete fort.<sup>117</sup>

*„Illusion und Theater beherrschen die Kultur des Barock.“*<sup>118</sup> Deshalb liegt es auch nahe, die bemalten Wandbespannungen als eine Art der Theaterdekoration zu sehen, respektive wurden jene Leinwände auch von Malern geschaffen, die mit der Bemalung von Theaterkulissen vertraut waren. Die Künstler der in Österreich geschaffenen Wandbespannungen waren allerdings keine Theatermaler.<sup>119</sup>

Die Wandbespannungen waren eine kostengünstige – und vor allem variable – Alternative zu Gobelins oder Freskenmalereien.<sup>120</sup> Trude Aldrian ist der Meinung, dass es sich bei den bemalten Wandbespannungen *„nicht nur um eine lokale Erscheinung handeln könne, sondern um eine im 18. Jahrhundert allgemein verwendete Dekorationsart“*<sup>121</sup>, die gerne in Adelssitzen, Stiften und Bürgerhäusern für

---

<sup>114</sup> Horny, Wandbespannungen, 1952, S. 10.

<sup>115</sup> Zit. Horny, Wandbespannungen, 1994, S. 13; Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 13 f.

<sup>116</sup> Horny, Wandbespannungen, 1994, S. 15.

<sup>117</sup> Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 15, 17, 18; Horny, Wandbespannungen, 1994, S. 16, 45, 47.

<sup>118</sup> Zit. Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 17.

<sup>119</sup> Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 15, 17; Horny, Wandbespannungen, 1994, S. 74 f.

<sup>120</sup> Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 15.

<sup>121</sup> Zit. Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 9.

Gesellschaftszimmer oder Salons genutzt wurde. Die Beliebtheit dieses Mediums lässt sich vor allem durch die einfache Herstellungsweise erklären, die es relativ schnell ermöglichte, einen Raum mit geringem Aufwand – und ohne große Verunreinigungen – neu auszugestalten. So wurden bemalte Wandbespannungen auch als Zweitausstattung geschätzt und über vorhandene Wandmalereien angebracht.<sup>122</sup>

Die Themen der Motive sind oft eng mit der Bestimmung des Raumes respektive dem Geschmack des Auftraggebers verbunden. Im Stift Vorau ist das Thema der Wandbespannungen dem Ordensheiligen Augustinus gewidmet. Auch in anderen Klöstern und deren Besitzungen werden oft Heiligenviten oder Bibelszenen dargestellt.<sup>123</sup>

Aldrian zählt die bemalten Wandbespannungen des Vorauer Fürstenzimmers zur frühen Entwicklungsphase aller erhaltenen Beispiele in der Steiermark. Oft stehen die rein dekorativen und häufig primitiven Ausführungen dem vielgestaltigen Ideenreichtum der Motive gegenüber. Motivvorbilder lassen sich teilweise in überlieferten Grafiken finden, die ihren Weg aus Antwerpen bis zu uns gefunden haben.<sup>124</sup>

### **Eine Kurzbeschreibung der Wandbespannungen des Fürstenzimmers mit den technischen Daten**

Für alle Wandbespannungen hat man 90 cm breite Leinwandbahnen zusammengenäht. Sie reichen von einem schmalen, bemalten Wandsockel bis zum Gesimsband hinauf und werden durch eine 5 cm schmale, vergoldete Leiste umfasst. Die gesamten Darstellungen sind, ohne Rahmen gemessen, etwa 3,40 m hoch und je nach Umfang der bedeckten Wandabschnitte unterschiedlich breit. (Abb. 15, 16, 17 und 66)

Wenn man das Zimmer, wie ursprünglich vorgesehen, durch die Enfiladentüre in der Westwand betreten würde – sie ist heute durch einen hinter den Türflügeln verborgenen Einbauschränk verschlossen<sup>125</sup> – so fällt der Blick des Besuchers direkt auf das Bild des Hl. Augustinus am Schreibpult (9. Szene, Abb. 72), womit er als Erstes auf den Ordensheiligen, sowie dessen Leben und Wirken aufmerksam gemacht wird.

---

<sup>122</sup> Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 9, 13, 15; Horny, Wandbespannungen, 1994, S. 19 f.

<sup>123</sup> Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 16; Horny, Wandbespannungen, 1994, S. 40.

<sup>124</sup> Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 24, 28 f.

<sup>125</sup> Aus in der NS-Zeit gezeichneten Plänen ist ersichtlich, dass das Nebenzimmer geteilt und ein Waschraum eingerichtet wurde. (Abb. 80)

Beginnen wir rechts davon an der Südwand, welche an der Arkadengangseite zum Innenhof hin liegt, wo wir der 1. Szene (Abb. 47) des Augustinus-Zyklus begegnen: Augustinus ist hier im Gespräch mit Gelehrten beim Sternedeuten dargestellt. Diese Darstellung beginnt noch an der Ostwand – genauer gesagt an der Kante der Fensternische – und wird um die Raumecke bis zum Kachelofen geführt. Insgesamt beträgt die Bildbreite 7,76 m, wovon noch 2,10 m vor dem Knick liegen.

Rechter Hand des Ofens sehen wir die „Tolle-Lege“-Szene (2. Szene, Abb. 51). Sie ist 2,45 m breit. Direkt daneben befindet sich die Türe zum Arkadengang, durch welche man heute das Zimmer betritt. Über der Türe, umfasst von einer aufwendigen vergoldeten Schnitzerei, blickt der Salzburger Erzbischof Eberhard I. von seinem Porträt-Ölgemälde (Abb. 24) in den Raum.

Tritt ein Besucher in der heutigen Zeit in den Raum ein, so befindet sich gleich zu seiner linken Hand an der Westwand die Darstellung der Taufe des Hl. Augustinus (3. Szene, Abb. 54). Auch diese Wandbespannung beginnt anschließend am Türrahmen und wird um die Raumecke geknickt. Die Gesamtbreite beträgt 4,77 m, wovon auch hier 1 m noch zwischen dem Rahmen der südlichen Türe und der Zimmerecke liegt. Getrennt durch die Türe, über der das Porträt des Salzburger Erzbischofs Konrad II. (Abb. 25) ebenfalls in der Supraporte angebracht wurde, blickt man auf die 4. Szene (Abb. 56) des Augustinus-Zyklus, die Priesterweihe des Hl. Augustinus durch Bischof Valerius von Hippo. Diese Darstellung folgt ebenfalls der Raumecke bis zur ersten Fensternische an der Nordwand mit einer Gesamtbreite von 4,86 m, 96 cm davon hängen nach der Raumecke.

An der Nordwand, der heutigen Eingangstüre direkt gegenüber, liegt das erste von zwei Fenstern. Zwischen den beiden Fenstern ist die 5. Szene (Abb. 58) mit einer Breite von 1,79 m angebracht, wo der Hl. Augustinus als Bauherr auftritt. In der nächsten Darstellung, welche sich zwischen Fenster und Wandbogen des Turmzimmers spannt, überreicht der Hl. Augustinus seinen Ordensbrüdern seine Klosterregel (6. Szene, Abb. 59). Dieses Bild hat eine Breite von 2,05 m und folgt dem leichten Knick der Wand bis zur Kante des Bogens. Der Raum grenzt mittels eines Bogens in der Wand an das Turmzimmer, die Nord-Ost-Ecke des großen rechteckigen Raumes ist durch das angesetzte Turmzimmer schräg abgeschnitten.

Geht der Besucher nun weiter durch den etwa 4 m breiten, leicht konisch verlaufenden Bogen – selbst die Zwickel des Bogens sind auf beiden Seiten mit gemalten Vorhangteilen bespannt – in der Wand in das Turmzimmer, blickt er linker Hand auf den Sturz einer heidnischen Götterstatue (7. Szene, Abb. 64) – 3,27 m breit – und rechter Hand auf die Verbrennung der Schriften der Häretiker (8. Szene, Abb. 70) – 3,40 m breit.



Vier Fenster durchbrechen an jeder Turmmauerseite die Wand und lassen zwischen ihnen nur jeweils einen schmalen Streifen frei. Diese drei schmalen Wandstücke (Abb. 66 - 69) haben nicht nur einen Knick in ihrer Mitte, sie sind ebenfalls mit bemalter Leinwand bespannt. Diese drei Baumdarstellungen (90, 95 und 93 cm breit) werden durch drei große Spiegel mit vergoldetem Rahmen, die jeweils an einem eisernen Haken angebracht sind und leicht schräg Richtung Boden zeigend in den Raum hängen, zum Teil verdeckt. Der mittlere Spiegel besitzt eine längsovale Form (1,10 x 0,66 m), die beiden zu seinen Seiten jeweils eine rechteckige im Hochformat (1,18 x 0,80 m).

Auf der anderen Seite des Bogens an der Ostwand des rechteckigen Raumes, hält der Hl. Augustinus gerade beim Verfassen seiner Schriften inne, weil er der Eingebung durch den Heiligen Geist zu lauschen scheint (9. Szene, Abb. 72). Auch hier folgt die Darstellung dem leichten Knick des Raumes (2,17 m breit). Nur durch das letzte Fenster in der Wand getrennt, beginnt bereits die 1. Szene des Augustinus-Zyklus, womit wir wieder am Anfang des Rundgangs angelangt wären.

Der gemalte Rahmen der Darstellungen ist bei allen Bildern, mit kleinen Abweichungen, gleich: Ein braun-goldener etwa 10 cm breiter Rahmen mit hellen Ornamentteilen in der Mitte und den Ecken, die Schnitzereien eines Bilderrahmens nachahmen, begrenzt die linke, rechte und untere Bildkante. An der oberen Bildkante hängen rote Lambrequins herab, über welchen alternierend Medaillons mit Männer- und Puttenbüsten gemalt sind. Die muschelförmige Umrandung der Puttenköpfe, die sich weiß-grau von einem muschelförmigen blauen Grund abheben, lässt an Babyhäubchen denken. Das Medaillon der Männerbüsten, die sich ebenfalls weiß-grau vom gold-braunen Untergrund abheben, wird am Rand von Blumen geschmückt, darunter befindet sich jeweils ein Bordüreteil, der an einen hängenden Bienenstock erinnert. Zwischen den Puttenköpfen und Männerbüsten ranken sich florale Ornamente, die wir ähnlich auch bei den gemalten Rahmenteilern, den gemalten Wandsockelleisten, den Wandmalereien der Fensternischen sowie im Bandlwerkstück der Decke finden.

Weißer Talare, wie sie die Chorherren auf mehreren Darstellungen tragen, sind in Voralpe bis 1779 üblich.<sup>126</sup>

Die Farblichkeit der Wandbespannungen insgesamt ist matt, Boden und Pflanzen zeigen Tendenzen zur Monochromie in Brauntönen, die meisten Architekturteile sind in Grautönen mit weißen Höhlungen ausgearbeitet. Die Bekleidungen der Figuren passen sich in ihrer Farblichkeit der Umgebung an, selten treten Rot oder Blau kräftiger hervor.

---

<sup>126</sup> Fank, Chorherrenstift, 1925, S. 4.

Die 2. Szene und der mittlere schmale Wandstreifen im Turmerker weisen dieselbe eher monochrom wirkende braune Farbigekeit auf und heben sich im Vergleich durch die dunklere Kontrastierung von den anderen Wandbespannungen ab. Möglicherweise könnte das ein Hinweis auf verschiedene ausführende Künstler sein.

## **Das Mobiliar**

Wie schon eingangs erwähnt, wird in diesem Abschnitt lediglich der noch erhaltene Paravent (Abb. 75) näher behandelt.

Der heute im Bilderdepot in restaurierungsbedürftigen Zustand verwahrte Paravent besteht aus sechs mit bemalter Leinwand bespannten Holzrahmen, die gefaltet werden können. Diese sind jeweils 44,5 cm breit und 181,5 cm hoch (gesamt); die Malfläche der Leinenbespannung ist 173,5 cm hoch. Die Rückseite ist weiß grundiert mit einem zarten grünen rautenförmigen Pinselstrichmuster. Die farbliche Gestaltung der Bemalung ähnelt der 7. und 8. Szene im Turmzimmer (Abb. 17). Gezeigt wird auf dem Paravent ein Hirte, der seine Schafe zur Tränke führt.

## **Vergleich mit Fürsten- und Kaiserzimmern anderer Stifte**

Um das Vorauer Fürstenzimmer mit seiner Ausstattung und Funktion besser in den kunsthistorischen Kontext einordnen zu können, seien an dieser Stelle kurz zwei Beispiele aus anderen Stiften angeführt.

Das „Faistenberger-Zimmer“ im Augustiner Chorherrenstift St. Florian (OÖ) (Abb.76), dessen Ausstattung durch die Wandbespannungen (Öl auf Leinwand) in schmalen vergoldeten Rahmen über einem hölzernen Lambris, sowie der weißen Stuck-Spiegeldecke und der Form des Ofens auf den ersten Blick eine große Ähnlichkeit mit dem Vorauer Fürstenzimmer aufweist und durchaus eine Vorbildwirkung gehabt haben könnte, wurde zwischen 1712 und 1714 ausgestattet. Johann Manfred Maderni zeichnet für den Stuck verantwortlich, Franz Carl Remp für das Deckenbild „Die göttliche Hoffnung als Nährerin der Tugenden“, Josef Faistenberger schuf mit Figurstaffagen von Ferdinand Kien die sieben großen, die gesamte Wand einnehmenden Landschaftsbilder (Öl auf Leinwand), ebenso die Bilder der beiden Supraporten, die mit den Wandbildern in Zusammenhang stehen. Die Wandmalereien der Fensterlaibungen stellen ebenfalls Landschaften dar und sind, genauso wie die Wandmalerei hinter dem Kachelofen in Öl auf Putz geschaffen worden. Der Kachelofen mit dreieckigem Grundriss – damit ist er

der Raumecke hervorragend angepasst – vom Linzer Hafner Johann Georg Mayr, sowie die Wandmalerei hinter dem Kachelofen wurden 1731 angefertigt.<sup>127</sup>

Vermutlich wenige Jahre vor Voralpe entstanden im Benediktinerstift Göttweig (NÖ) mehrere repräsentative Fürsten- und Kaiserzimmer. Das sogenannte „*Benediktiappartement*“ – dazu gehören das „*Blaue Zimmer*“ oder „*Benediktizimmer*“ und das „*Wasserkabinett*“ – ist mit weißen Stuckdecken mit Bandwerkornamenten von Johann Christoph Lasser ab 1732, über hölzernen Lambris aufwendig in verschiedenen Techniken bemalten Leinwandbespannungen von Johann Baptist Byß und Johann Rudolf Byß 1737 mit eingelassenen Ölgemälden (Szenen aus der Benediktusvita) von Johann Samuel Hötendorfer 1727/28 und prunkvollen Wiener Kachelöfen von dem Wiener Hafnermeister Joseph Albrecht 1741 ausgestattet worden. Die Ornamentik der sogenannten „Leinwandtapeten“ im „Blauen Zimmer“ (Abb. 78) und im „Wasserkabinett“ (Abb. 79) entstanden nach Vorlagen von Jean I. Berain (siehe Kapitel „Das Ornament“). Maria Raunacher erwähnt ferner drei „*Fürstenzimmer*“ (Nr. 8-10), die ebenfalls mit bemalten Wandbespannungen mit einem einfacheren Dekorationssystem versehen wurden<sup>128</sup>. Im „*Jagdzimmer*“ lassen sich Szenen aus der Altmanni-Vitenfolge von Hötendorfer zwischen Leinwandtapeten von Johann Baptist Byß aus 1731 finden, für die weiße Stuckdecke zeichnet der Wiener Jakob Gallo verantwortlich. Das „*Goblinzimmer*“ (Abb. 77) hat seinen Namen von den aus dem Nachlass des Prinzen Eugen von Savoyen stammenden gewebten und teilweise handbestickten flämischen Wandteppichen, die um 1700 zu datieren sind und Landschaftsbilder mit figuralen Szenen darstellen. Die beiden zuletzt erwähnten Räume gehören zu den sogenannten „*Kaiserzimmern*“. Die hier in den Raumecken 1731 aufgestellten Kachelöfen stammen ebenfalls von Joseph Albrecht.<sup>129</sup>

Obwohl die Raumausstattungen in den Stiften St. Florian und Göttweig wesentlich aufwendiger in der Herstellungstechnik sind und damit jene des Fürstenzimmers in Voralpe bei weitem übertreffen, soll mit diesen Vergleichen gezeigt werden, dass großzügig ausgestattete Gästezimmer respektive Repräsentationsräume in kaum einem Kloster fehlen durften und die Gestaltung mit textilen Wandbespannungen, weißen Stuckdecken und imposanten Öfen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus keine Seltenheit war.

---

<sup>127</sup> Korth, Kaiserzimmer, 1988, S. 304 f.

<sup>128</sup> Raunacher, Wandausstattung, 1983, S. 146 ff. Von den Fürstenzimmern sind keine Abbildungen wiedergegeben.

<sup>129</sup> Lechner, Göttweig, 1983, S 72 f. Raunacher, Wandausstattung, 1983, S. 146-155.

Die Interieurs des „Faistenberger-Zimmers“ im Stift St. Florian, sowie die oben erwähnten Räume in Stift Göttweig ähneln in manchen Belangen jenen des Vorauer Fürstenzimmers, wenn auch letzteres gegenüber den beiden anderen Beispielen vergleichsweise einfach wirkt. Das Stift konnte zwar nicht den Anspruch erheben dem Kaiser Quartier zu bieten, doch der Salzburger Erzbischof, der auch die Fürstenwürde innehatte, respektive dessen Vertreter war des Öfteren zu Gast in Vorau.

Die Pröpste und Chorherren der verschiedenen Stifte hatten durch Einladungen zu besonderen Anlässen wie Propstwahlen, Weihehandlungen, Jubiläen und anderen Festivitäten untereinander regen Kontakt. Auch Bücher und Schriften wurden regelmäßig ausgetauscht. Es ist gut vorstellbar, dass dadurch die eine oder andere Idee auch in das Stift Vorau gelangt ist.

## Teil III. Ikonographisch-ikonologische Interpretation des Augustinus-Zyklus

Augustinus gilt als der Vater und Schöpfer der theologischen und philosophischen Wissenschaft des christlichen Abendlandes an der Schwelle zwischen Spätantike und Mittelalter. Er gilt als herausragender Leiter der alten Kirche in unmittelbarem Anschluss an das Neue Testament und die Apostel, als Zeuge der frühesten, normativen Glaubensstradition, als maßgebender Lehrer und Zeuge der Glaubenswahrheit. Die Nachwelt hat Augustinus als großem Theologen, an dessen Seite erst Thomas von Aquin ebenbürtig treten konnte, den Rang eines Kirchenvaters zuerkannt.<sup>130</sup>

### Leben des Hl. Augustinus<sup>131</sup>

Augustinus wurde am 13. November im Jahr 354 in Nordafrika in der Stadt Thagaste in der römischen Provinz Numidien (heute Souk Ahras in Algerien) geboren. Der Vater war Berber, Landbesitzer, römischer Bürger, Magistratsmitglied und Heide. Die Mutter Monica war in einer christlichen Berber-Familie aufgewachsen und hatte auch Augustinus in christlichem Sinne erzogen. Durch den sozialen Stand der Eltern hatte er schon in jungen Jahren Zugang zum Schulbesuch, 16jährig studierte er in Karthago Rhetorik und die freien Künste<sup>132</sup>. Darauf war er ab 374 Rhetorikdozent in Karthago, Rom und Mailand. Mit seinem Lebenswandel in dieser Zeit scheint er später nicht zufrieden gewesen zu sein, da er ihn in seinen Bekenntnissen verurteilt. Er lebte viele Jahre in einem Konkubinat, aus dem sein Sohn Adeodatus hervorgegangen ist.

Tief beeindruckt von der liberalen Weltanschauung in Ciceros „*Hortensius*“, einer Werbeschrift für die Philosophie, wandte er sich 372 der Philosophie zu und schloss sich einer gnostischen Glaubensgemeinschaft, dem Manichäismus an, den er als besonders intensive und radikale Lebensform des Christentums erkannte, bis er sich 383 enttäuscht davon zurückzog. Die Bibel, besonders das Alte Testament, fand er ebenfalls

---

<sup>130</sup> Drobner, Kirchenväter, 1997.

<sup>131</sup> Für den kurzern Überblick über wichtige Stationen und bedeutende Wendepunkte im Leben Augustinus wurden vor allem herangezogen: Schmidbaur, Augustinus begegnen, 2003; Geerlings, Augustinus, 1993 und Geerlings, Augustinus, 1999.

<sup>132</sup> Die septem artes liberales wurden schon im Späthellenismus als Programm höherer Bildung im Anschluss an den Elementarunterricht festgelegt und war Grundlage für weitere Studien. Als Bildungsfächer waren Grammatik, Dialektik, Rhetorik (Trivium), Musik, Astronomie, Arithmetik, Geometrie (Quadrivium) kanonisiert. Siehe Schipperges, Artes liberales, 1999; Dreyer, Artes liberales, 1993.

enttäuschend und der Widersprüche wegen sogar befremdend. Da er mit seiner Suche nach Wahrheit noch immer unzufrieden war, interessierte er sich nun für Astrologie und suchte Kontakt zu den skeptischen Akademikern, die ihn ihrerseits für ihren sophistischen Agnostizismus gewinnen konnten.

Im Jahr 386 hörte er in Mailand angezogen von der Beredsamkeit des Bischofs Ambrosius dessen Predigten, die ihm einige Klarheit in seiner geistigen Ausrichtung vermittelten und näher mit dem Christentum in Kontakt brachten. Obwohl er diesem anfangs noch skeptisch gegenüberstand, fand er bald zur Überzeugung von Gottes Existenz und Unveränderlichkeit und von der biblisch begründeten Auffassung von der Einzigartigkeit des Heilsweges Christi. Die Bekehrung und die mönchisch-asketische Lebensweise berühmter Männer, etwa des Wüstenheiligen Antonius, berührten ihn so stark, dass auch er sich dem Christentum anschloss. Augustinus hörte im Garten seines Freundes Alypius ein Kind „*tolle, lege*“ singen. Beide Männer nahmen das als göttliche Aufforderung die Heilige Schrift zur Hand zu nehmen. Zufällig schlugen sie im Römerbrief jene Stelle auf, die zu einer neuen Lebensform mahnt: „*Lasst uns ehrenhaft leben wie am Tag, ohne maßloses Essen und Trinken, ohne Unzucht und Ausschweifung, ohne Streit und Eifersucht. Legt [als neues Gewand] den Herrn Jesus Christus an, und sorgt nicht so für euren Leib, dass die Begierden erwachen.*“ (Röm 13, 13 f). Ein „*Licht der Sicherheit*“, wie Augustinus selbst sagt, beseitigte seine ganze Skepsis und Zweifel. Er beschloss nach diesem Ereignis ganz auf Ehe und Lehrtätigkeit zu verzichten und mit einigen Verwandten und Freunden in der Nähe Mailands auf einem Landgut in Cassiciacum, wo er auch zahlreiche Schriften verfasste, ein kontemplatives Leben zu führen. Ein Jahr später empfing er von Bischof Ambrosius in der Osternacht die Taufe.

Das junge Christentum befand sich zu dieser Zeit gerade in einer bewegten Phase der Klärung seiner Glaubenslehre. Da sehr unterschiedliche und widersprüchliche Meinungen und Lehren in Umlauf waren, bemühte man sich aus Aussagen des Neuen Testaments eine allgemein gültige Lehre abzuleiten. Verschiedene Synoden und die Konzile von Nizäa (325), Konstantinopel (381), Ephesus (431), Chalkedon (451) und Konstantinopel (553) brachten nach langwierigen Diskussionen im Nizäno-Konstantinopolitanischen Glaubensbekenntnis klare Aussagen, begleitet auch von der ausdrücklichen Verurteilung und Ausschluss von Irrlehren, die trotzdem jedoch weiterhin ihre Anhänger hatten.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Franzen, kleine Kirchengeschichte, 2000, S. 75-88.

In der spätantiken Geisteswelt des Imperium Romanum herrschte eine beachtliche Offenheit für viele verschiedene Denkweisen, Ideologien, religiöse, auch orientalische Kulte und Praktiken. Dieser Pluralismus weckte in Augustinus die Frage nach einer gültigen Wahrheit, die er mit seiner leidenschaftlichen Suche und Ergründung verfolgte. Er strebte Einsicht in die unveränderliche Wahrheit des Seins an.<sup>134</sup>

Schon bei seiner Ankunft in Karthago (388) gehörten Augustinus und Alypius zur Gruppe der „Gottesdiener“, getaufte Laien, die beschlossen hatten, ein Leben in Vollkommenheit zu führen. Die Gruppe ließ sich auf dem Familiensitz Augustinus in Thagaste nieder, wo sie wieder ein kontemplatives Leben führten und Augustinus die ersten seiner zahlreichen dogmatischen Streitschriften gegen verurteilte christliche Irrlehren verfasste.

Augustinus ging 391 nach Hippo Regius. Nach dem Besuch einer Predigt des dortigen Bischofs Valerius musste er auf das Drängen der anwesenden Gemeinde hin versprechen, sich der Priesterweihe zu unterziehen. Augustinus war sich unsicher dieser Aufgabe gewachsen zu sein und bat sich durch das Studium der Hl. Schrift entsprechend vorbereiten zu dürfen. Doch Bischof Valerius, der in Augustinus einen würdigen Priester erkannte, legte ihm spontan die Hände auf und weihte ihn. Augustinus erhielt von Bischof Valerius ein Grundstück, Klostergemeinschaft mit Priestern, das sogenannte Gartenkloster, errichten konnte. Für diese Gemeinschaft schuf er auch eine Klosterregel. Da sich Augustinus in seiner Hauptaufgabe der Predigt sehr gut bewährte, bestellte ihn Valerius 395 zu seinem Hilfsbischof, ein Jahr später übernahm er nach dem Tod des Valerius die Diözese. Da er nun als Bischof Predigten halten und sich mit Recht und Verwaltung zu beschäftigen hatte, war das von ihm so geschätzte kontemplative Leben – verbunden mit dem völligen Rückzug in die Einsamkeit – nicht mehr möglich. Seine Überzeugung vom Wert des Gemeinschaftslebens bewog ihn mit den an seiner Bischofskirche tätigen Priestern und niederen Klerikern in einer Klostergemeinschaft zusammenzuleben. Dafür verfasste er seine Klosterregel.<sup>135</sup>

Schon bei Bischof Ambrosius hatte er in Mailand die Aufgabe gegen die weiterlebenden Irrlehren anzukämpfen kennengelernt, was er sich selbst in Befolgung der Beschlüsse der Konzile von Nizäa und Konstantinopel und aus seinem Amtsverständnis als Seelsorger, als welcher er sich mit aller Kraft für das Seelenheil der ihm anvertrauten Gläubigen einzusetzen hatte, nun auch gegen Manichäismus, Pelagianismus und

---

<sup>134</sup> Franzen, Kleine Kirchengeschichte, 2000, S. 17 – 60; Hadas, Kaiserliches Rom, 1966, S. 17, 29.

<sup>135</sup> Redtenbacher, Zukunft, 1984, S. 97 – 99.

Donatismus zur wichtigsten Aufgabe machte. Der Kampf gegen die Häresien und Häretiker ist auch in einigen seiner, zu dieser Zeit entstandenen Schriften Thema.

Die Donatisten stellten bei seiner Ankunft in Hippo Regius die stärkste christliche Gemeinde dar und als solche besaßen sie sogar eine große, prächtige Kathedrale. Mit theologischen Argumenten betrieb er erfolgreich die Verurteilung des Donatismus. Durch seine wichtige Rolle bei der Bekämpfung von Irrlehren, wozu er auch staatliche Gewalt zu Hilfe nahm, wurde Augustinus zur wichtigsten Führungspersonlichkeit der Kirche in Nordafrika. Die Eigenständigkeit der nordafrikanischen Kirche betonte er auch den römischen Bischöfen gegenüber.

Augustinus schrieb Buch um Buch und so konnte er am Ende seines Lebens auf 113 Bücher und Hunderte von Briefen, Predigten und Kleinschriften zurückblicken. Zu seinen wichtigsten Werken zählen unter anderem seine im Jahr 397 verfassten „*Confessiones*“, in welchen er in insgesamt 13 Büchern sein eigenes Leben kritisch betrachtet und von seinem Weg zum christlichen Glauben erzählt. Nur wenige Jahre vor seinem Tod sichtete er seine Schriften und verfasste die „*Retractationes*“, welche der Leitfaden durch sein gigantisches Oeuvre sein sollte, das fast vollständig erhalten auf uns gekommen ist, und in denen er mit gewissenhafter und ehrlicher Selbstkritik nicht sparte. Er war sich bewusst, dass nur durch „*ein richtiges Denken und eine reflektierte christliche Lehre eine bessere neue Welt*“ geschaffen werden kann.<sup>136</sup> Deshalb sorgte er auch für eine weite Verbreitung seiner Schriften, wozu er in seinem Kloster eine Schreibstube einrichtete, in der viele Abschriften seiner Werke hergestellt und im ganzen Imperium verbreitet wurden. Er starb am 28. August 430 während der Belagerung von Hippo Regius durch die Vandalen.

## Der Ordensvater

Gemeinschaftsleben, teilweise am kontemplativen Vorbild der Wüstenväter, an den frühen Mönchen und an den in Rom und Mailand bestehenden Stadtklöstern orientiert, war für Augustinus in mehreren Lebensabschnitten eine wertvolle Erfahrung.<sup>137</sup> Der Westkirche hinterließ der hl. Augustinus als Begründer priesterlichen Gemeinschaftslebens und erster Verfasser einer Klosterregel ein bedeutendes Erbe. Als

---

<sup>136</sup> Zit. Schmidbaur, Augustinus begegnen, 2003, S. 120.

<sup>137</sup> Für den Abschnitt „Ordensvater“ wurden herangezogen: Fischer, Kloster/ Klosteranlage, 1990, S. 276; Redtenbacher, Zukunft, 1984, S. 93-100; Franzen, Kleine Kirchengeschichte, 2000, S. 91-96; Frank, Mönchtum, 1993, S. 38, 40.



Bischof von Hippo hat er mit den Priestern und anderen Klerikern seiner Bischofskirche in Gemeinschaft unter einer von ihm verfassten Regel nach dem Vorbild der christlichen Urgemeinde (Apg 4, 32 – 35) gelebt. Dabei sollten die Ideale der „*vita apostolica*“ (Seelsorge) und der „*vita communis*“ (Ehelosigkeit und Besitzlosigkeit) verwirklicht werden. Dieses priesterliche Gemeinschaftsleben haben in der Folgezeit die Kanonikergemeinschaften an einigen Bischofs- und Pfarrkirchen größerer Städte oft auch mit Abwandlungen der Regel gepflegt.

Die Lateransynode des Jahres 1059 griff wieder auf die ursprüngliche Strenge der Regel zurück und forderte sie in Klöstern mit Seelsorgeaufgaben zu beobachten. Erst im Hochmittelalter, vor allem zur Zeit der Reformen durch Papst Gregor VII. und des Investiturstreits, wurden die Ideen und Vorstellungen des hl. Augustinus in Form seiner Klosterregel wieder aufgegriffen und bestimmten damit nicht nur das Leben und das vielfältige Wirken der Augustiner-Chorherren<sup>138</sup>, sondern auch einige, in dieser Zeit mit sehr unterschiedlichen Aufgabenstellungen gegründeten Klostergemeinschaften, Reformbewegungen und Orden. Dazu gehören die neu entstandenen Bettelorden der Dominikaner, der Augustiner-Eremiten, die Prämonstratenser-Chorherren, die verschiedenen Ritterorden, die Barmherzigen Brüder, die Ursulinen und anderen. „[Augustinus] *Mönchs*begriff [...bezieht sich] *auf jene, die versuchen, durch einmütiges Beisammensein „in Deum“ eine Einheit, ein einziges Wesen (monos) zu bilden. Deshalb sind sie „Monachi“.* So heißt Mönchsein bei Augustinus, *Gemeinschaft zu leben und Kirche im Kleinen zu verwirklichen, als Zelle der großen Kirche. [...] Klösterliche Gemeinschaft ist nicht einfach Selbstzweck, „sondern hat seine Funktion im Leben der ganzen Kirche, der ganzen Gemeinde.*“<sup>139</sup> „So stark Augustinus die Spannung zwischen Priestertum und Mönchtum empfand, so fest war doch von Anfang an sein Entschluss, beides miteinander zu vereinen.“<sup>140</sup> Folglich sammelte er auch eine Gruppe von Klerikern um sich und führte mit ihnen ein gemeinsames Leben, welches durch Verzicht auf persönlichen Besitz, Enthaltbarkeit, Zölibat, gemeinsames Gebet und Studium, sowie spirituellen und theologischen Austausch und Seelsorge geprägt war. Laut seiner Regel durften Spenden nur zur Ermöglichung sozialer Zuwendungen und missionarischer Tätigkeiten angenommen werden. Nichtstun verpönte Augustinus,

---

<sup>138</sup> Schmid, Augustiner-Chorherren, 1979; Rehberger, Augustiner-Chorherren, 1979; Rehberger – Frank, Augustiner-Chorherren, 1993; Redtenbacher, Zukunft, 1984, S. 124 – 158.

<sup>139</sup> Zit. Schmid, Augustinus – Ordensvater, in: In unum congregati 27, 1980, S 52 zitiert nach Redtenbacher, Zukunft, 1984, S. 98.

<sup>140</sup> Zit. Zumkeller, Das Mönchtum, 1968, S. 69.

körperliche Arbeit und Handwerk dagegen wurden von ihm zu einer neuen Wertschätzung geführt.

Augustinus lag es aber nicht nur am geregelten Gemeinschaftsleben der Priester und künftigen Priester, sondern auch an deren Bildung und Befähigung zum Priesterdienst.<sup>141</sup> Aus der Erfahrung der eigenen Ausbildung und aus der Überzeugung von der Bedeutung und Notwendigkeit der artes liberales innerhalb der christlichen Bildung, plante er im Hinblick auf eine eingehende theologische Befassung mit den biblischen Schriften das ursprünglich der Philosophie dienende heidnisch-antike Lehrsystem entsprechend für die Bedürfnisse und den Gebrauch der angehenden Priester zu spezialisieren und dienstbar zu machen.<sup>142</sup> Augustinus knüpfte damit an die altkirchlichen Katechetenschulen, wie etwa in Alexandrien, die Glaubenslehrer und Geistliche ausbildeten, und an die östlichen Kirchenväter an. Damit wollte er auch einen Dialog zwischen heidnischer Philosophie und christlicher Theologie erreichen. Magnus Aurelius Cassiodor übernahm Augustinus' Bildungskonzept und bereitete es für die Klosterschule des frühen Mittelalters auf, auf welches auch die Schulen der Kathedralen und Säkularkanonikerstifte zurückgriffen.<sup>143</sup>

## **Der spirituelle Hintergrund – Die Funktion des Raumes**

Im Jahr 1059 verlangte die Lateransynode die Regel wieder in ihrer ursprünglichen Strenge zu beobachten. Manche Bischöfe sahen in dieser Lebensform ein Vorbild für das Leben des gesamten Seelsorgeklerus und förderten die Gründung solcher Klöster oder verordneten bestehenden Kanonikergemeinschaften die Übernahme dieser Regel.<sup>144</sup>

Für die Augustiner-Chorherren war und ist der hl. Augustinus nicht nur der Verfasser der Ordensregel<sup>145</sup>, die sie befolgen, sondern auch eine geistige Autorität, die die Spiritualität der Ordensgemeinschaften prägte und den Werdegang und die Aufgabengebiete der Ordenshäuser im Lauf der Zeit bestimmte.

---

<sup>141</sup> Redtenbacher, Zukunft, 1984, S. 92 f.

<sup>142</sup> Die entsprechende Schrift ist nur zum Teil erhalten oder gar nur zum Teil ausgeführt.

<sup>143</sup> Lesch, Das Schulwesen, 1992, S. 16.

<sup>144</sup> Rehberger, Augustiner-Chorherren, 1979; Rehberger – Frank, Augustiner Chorherren, 1993; Röhrig, Der Orden, 2012.

<sup>145</sup> Hier wird nicht auf das Entstehen und auf die einige Jahrhunderte dauernde Entwicklung der Ordensregel bis ins 12. Jh. eingegangen. Über die Urfassung der Regel herrscht bis heute keine Klarheit. Siehe: Redtenbacher, Zukunft, 1984, S. 100 ff.

Dem Schrifttum des Ordensvaters galt seit jeher das Interesse der Chorherren. Dieses gehörte zum Grundbestand eines neu gegründeten Klosters und wurde in der Folgezeit in deren Schreibstuben abgeschrieben und diente den Chorherren zur privaten Lesung. Im aus dem Mittelalter überlieferten Handschriftenbestand des Stiftes Vorau sind heute noch trotz unabschätzbaren Verluste, 66 Handschriften mit Werken des hl. Augustinus erhalten. Ebenso ist das Erscheinen gedruckter Bücher, auch in kürzeren zeitlichen Abständen, bis in die Gegenwart in der Stiftsbibliothek bezeugt.<sup>146</sup>

Die tiefe geistige Verbundenheit mit dem Ordensvater kam im Lauf der Zeit und der verschiedenen Epochen auch im Entstehen von Werken der bildenden Künste zum Ausdruck. Hier ist auf die überlieferte Buchmalerei in mittelalterlichen Handschriften hinzuweisen, wie auch die Kirchen, Regular-, Wohn- und Repräsentationsräume der Klöster in der Abfolge der Epochen mit Fresken, Gemälden und Plastiken mit Augustinus-Darstellungen ausgestattet wurden. So ist auch der Augustinus-Zyklus im Fürsten- bzw. Bischofszimmer des Stiftes Vorau ein Ausdruck der geistigen Autorität des Ordensvaters Augustinus. Der als Zimmer für bischöfliche Gäste, besonders für den Salzburger Erzbischof und den Seckauer Bischof, der als dessen Generalvikar in der Steiermark fungierte, bestimmte Raum sollte mit seinem Bildprogramm das bischöfliche Wirken des hl. Augustinus den in Vorau weilenden oberen Kirchenvertretern eine Botschaft für ihre Amtsführung sein.

## **Augustinus-Zyklen allgemein**

Als eines der wichtigsten Vorbilder für folgende Augustinus-Zyklen gelten die Kupferstich-Illustrationen zur Augustinus-Vita des Possidius von dem Antwerpener Künstler Scheltius Bolswert<sup>147</sup>.

Scheltius Bolswert schuf die insgesamt 28 Blätter – heute in der Bibliothèque nationale de Paris, Dossier Ec 74<sup>d</sup> aufbewahrt – nach der Anleitung des Priors der Eremiten in Mechelen, wie es in der Kartusche auf dem 1. Blatt<sup>148</sup> überliefert ist. Lediglich Blatt 21 (Begräbnis des Augustinus) und 23 (Übertragung der Reliquien des Augustinus nach Pavia) stammen von dem Kupferstecher Corneille Galle, der oft mit Bolswert zusammengearbeitet hat. Bolswert, der für seine Kupferstich-Kopien berühmter Bilder

---

<sup>146</sup> Fank, Catalogus, 1936, S. 254.

<sup>147</sup> geb. 1586 in Bolswert, gest. in Antwerpen in hohem Alter. siehe: Friedrich Müller, Die Künstler aller Zeiten und Völker, Artikel: Scheltius Bolswert.

<sup>148</sup> Bei Courcelle nicht abgebildet nur erwähnt.

flämischer Maler wie z. B. Rubens bekannt war, als für seine eigenen Werke, hatte schon zuvor einige Heiligen-Viten geschaffen. Deshalb fiel ihm die Aufgabe nicht schwer, die individuellen Szenen nach neuen Ideen zu gestalten. Lediglich die Figuren sind durch die zeitgenössische flämische Malerei angeregt. Die Bilder beeindrucken durch die hohe Qualität ihrer Ausführung, deren exakte Konturierung und gezielt eingesetzte Schattierung das Sujet plastisch hervorheben. Die Kleidung der Figuren ist zeitgenössisch. Augustinus wird als Eremit im Habit dargestellt, sogar in den Szenen, wo er eigentlich schon Bischof ist (z. B. auf Blatt 15 Konzil von Karthago), als Verweis auf den Orden der Augustiner Eremiten und auch auf die große Bescheidenheit des Heiligen. Diesen Typus des hl. Augustinus übernahm Bolswert von der Darstellung der Mönche bei Rubens. Sie tragen die weite Kleidung eines Eremiten, der massive Kopf wird durch eine Tonsur bekrönt, ferner werden sie im Alter durch einen dichten Vollbart und eine gerade Nase gekennzeichnet. Derselbe Gesichtstypus wird auch von anderen flämischen Malern wie zum Beispiel Van Dyck gebraucht.<sup>149</sup>

Der Graveur Scheltius Bolswert hat mit seinem 1624 in Paris erschienenen Augustinus-Zyklus die Basis für viele der folgenden Zyklen gelegt. Seine Ikonographie hat nicht nur in Flandern, sondern auch in anderen Ländern Einfluss auf die Darstellungen der Augustinus-Vita genommen. So wird unter anderem die Bekehrungsszene des hl. Augustinus zur klassischen Darstellungsweise in den Augustinus-Zyklen in Flandern, Frankreich, Deutschland und sogar bis Ecuador. Allerdings fehlen in Bolswerts auf 28 Blättern gedruckten Kupferstichen die Darstellungen zu Kindheit oder Jugend des Heiligen. Bolswerts Augustinus-Zyklus beginnt mit der Bekehrungs-Szene „*Tolle, lege!*“<sup>150</sup> (Abb. 52). Auch werden hier über Augustinus Tod hinaus noch weitere Geschehnisse und Wunder bildlich erzählt, die z. B. in den bayrischen Augustinus-Zyklen (Au am Inn, Weyarn, Rottenbuch, Indersdorf und andere) nicht mehr wiedergegeben wurden.<sup>151</sup>

Die Darstellungen zur Kindheit und Jugend des hl. Augustinus lassen sich in den Zyklen des 14. und 15. Jahrhunderts finden<sup>152</sup>. Oft beginnen diese mit dem ersten Schulbesuch, wohin Augustin von seinen Eltern (oder auch nur von seiner Mutter Monika) begleitet wird (z. B. San Gimignano<sup>153</sup>). Sein Studium der „*Artes liberales*“ und seine Tätigkeit als

---

<sup>149</sup> Courcelle, Bd. 3, S. 45 f.

<sup>150</sup> siehe 2. Szene in Vorau

<sup>151</sup> Courcelle, Bd. 3, S. 45 f.

<sup>152</sup> siehe Courcelle Bde. 1 u. 2.

<sup>153</sup> Fresken in San Gimignano, Benozzo Gozzoli, 1465 (Italien), Courcelle Bd. 2.

Rhetoriklehrer sind ebenfalls häufig Bildinhalt der älteren Zyklen (z. B. San Gimignano, Predellen in der Alte Pinakothek München<sup>154</sup>). Die meisten enden mit seinem Tod, wobei manchmal noch die Überführung seiner Reliquien nach Pavia dargestellt ist. (z. B. Berliner Handschrift „Historia Augustini“<sup>155</sup>)<sup>156</sup>

Im ehemaligen Augustiner Chorherrenstift Herrenchiemsee lässt sich einer der ersten bayrischen Augustinus-Zyklen der Barockzeit finden, der 1695/96 von Joseph Eder<sup>157</sup> gemalt wurde. Die Fresken sind allerdings zum Teil beschädigt oder ganz zerstört, sodass sich manche Szenen nicht mehr eindeutig lesen lassen. Weiters gibt es in Herrenchiemsee eine Abfolge an Repräsentationsräumen, die im 2. Stock des Südflügels auch einen Kaiser- oder Fürstensaal (der als Fest- oder Speisesaal genutzt wurde und mit mehreren Darstellungen biblischen Mahl-Szenen ausgestattet ist) und ein Fürstenzimmer (auch Gartenzimmer genannt; mit dem Deckenfresko „Salomo und Königin von Saba“) umfassen. Da Herrenchiemsee ab dem Jahr 969 zum Erzbistum Salzburg gehörte, ist es vorstellbar, dass das Kloster im weitesten Sinne auch eine Vorbildwirkung für das weit entfernt liegende Vorau hatte.<sup>158</sup>

Die Maler Benedikt Albrecht und Johann Eustachius Kendlbacher arbeiteten kurz bevor sie die beiden Repräsentationsräume in Herrenchiemsee ausgestalteten, für das ehemalige Augustiner Chorherrenstift Au am Inn 1715 bis 1722 gemeinsam an dem vollständig erhaltenen Augustinus-Zyklus der ehemaligen Stiftskirche.<sup>159</sup> Für die Taufszene in Au am Inn dürfte dieselbe Vorlage verwendet worden sein, wie für jene im Fürstenzimmer in Vorau. (Abb. 54 und 55)

In einem weiteren ehemaligen Augustiner Chorherrenstift in Bayern, Weyarn, erfolgte 1729 die Innendekoration der Stiftskirche ebenfalls mit einem Augustinus-Zyklus. Johann Baptist Zimmermann firmiert in einem der Deckenfresken als Maler. Hier ist in der „Tolle,

---

<sup>154</sup> Die Predellen in der Alten Pinakothek München Nr. 639-642, 1380, Courcelle Bd. 1.

<sup>155</sup> „Historia Augustini“, Berliner Handschrift, Kupferstichkabinett 78A 19a. 1430-40, Courcelle Bd. 2.

<sup>156</sup> Siehe Courcelle, Bde. 1-4.

<sup>157</sup> geb. um 1645 Innsbruck – gest. 1712 Neubeuern

<sup>158</sup> Corpus, Bd. 12/1, S. 187. Und siehe: Corpus, Bd. 12/1, S. 187-252. Die Freskenausstattung des Kaisersaals stammt von Benedikt Albrecht, die Fresken des Fürstenzimmers von Johann Eustachius Kendlbacher. Beide Räume wurden zwischen 1713 und 1715 ausgemalt. Die beiden Maler arbeiteten eng zusammen u.a. auch im Sommersaal des Augustinerchorherrenstiftes Reichersberg in Oberösterreich. Eventuell waren sie Schüler des Münchner Malers Johann Anton Gumpp, der ab 1678 alle Theaterdekorationen für den Münchner Hof malte. (Vgl. S 212)

<sup>159</sup> Corpus, Bd. 8, S. 99-109. u. S. 31-51.

lege!“-Szene ein Springbrunnen zu sehen (Abb. 53) und die Klostergründungs-Darstellung (Abb. 61) ist jener in Vorau sehr ähnlich konzipiert.<sup>160</sup>

Nach Weyarn folgen die ehemaligen Augustiner-Chorherrenstifte in Rottenbuch (1741/42) und Indersdorf (1754/55). In beiden Stiftskirchen hat der Maler Matthäus Günther einen Augustinus-Zyklus geschaffen, welche einander stark ähneln.<sup>161</sup> (z.B. Abb. 49, 50, 62 und 63)

Einer der wenigen von der Literatur erwähnten österreichischen Augustinus-Zyklen wurde von Martin Johann „Kremser“ Schmidt im Jahr 1757 in sechs Ölbildern für das Refektorium des ehemaligen Augustiner Chorherrenstift St. Pölten gemalt.<sup>162</sup>

## Beschreibung und Interpretation der Szenen

### 1. Szene: Augustinus im Gespräch mit zwei Gelehrten beim Sternedeuten

In der 1. Szene (Abb. 47) ist „*Augustinus mit zwei Begleitern im gelehrten Gespräch in einem an Bühnenprospekte gemahnenden Garten*“<sup>163</sup> dargestellt. Im linken Teil der Szene, noch vor der Ecke des Raumes, spaziert ein junger Mann in den etwas verwildert wirkenden Teil des Gartens (Abb. 48). Hinter ihm liegt zwischen Baumstämmen ein wenig verborgen ein steinerner Türrahmen. Es lässt sich nicht erkennen, wohin dieser führt. Der mit einem blauen Turban Bekleidete hält seine linke Hand an den Kopf, als wolle er seine Augen beschatten, um besser sehen zu können. Sein Blick führt zu den drei Männern, die vor einem Tisch mit astronomischen Instrumenten stehen. Die vier Männer stehen zwischen zwei großen Bäumen, durch welche sie verklammert werden, obwohl die Kante zwischen zwei Leinwandbahnen zu einer Bruchlinie<sup>164</sup> zwischen dem Suchenden und den Redenden wird. Auf dem mit einem roten Tuch bedecktem Tisch steht in der Mitte ein Globus, links davon liegt ein Zirkel, rechts stehen ein Tintenfass mit Federkiel und dahinter eine Vorrichtung zur Auflage für den Zeigestab. Im Vordergrund lehnt an dem Tisch ein Winkelmaß. Augustinus, der sich vertieft in ein Gespräch mit den

---

<sup>160</sup> Corpus, Bd. 2, S. 613-625.

<sup>161</sup> Corpus, Bd. 1, S. 476-501. u. S. 98-135.

<sup>162</sup> Kronbichler, Augustinus-Zyklus, 1981, S. 24-32.

<sup>163</sup> Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 57.

<sup>164</sup> Diese Bruchlinie dürfte entstanden sein, als fertig bemalte Teile der Leinwand aneinander genäht wurden. Vielleicht wurde auch beim Anpassen der Wandbespannung an den Raum hier eine Leinwandbahn nachträglich weggelassen. Es gibt leider keine genaueren technischen Untersuchungen oder Restaurierungsberichte zur Raumausstattung des Fürstenzimmers, die dafür eine Erklärung bieten könnten.

beiden Herren hinter ihm über seine rechte Schulter zurückwendet, trägt einen hellen Turban, an dem eine rote Feder steckt, sowie einem ockerfarbenen Umhang über heller Kleidung, die durch eine rote Schärpe in der Taille gehalten wird. Er zeigt mit einem Stab, der auf der dazu vorgesehenen Halterung aufliegt, zu den Sternen, einem Kometen und der Mondsichel mit menschlichen Gesichtszügen, am Himmel zwischen rosabraunen Wolken. Unter diesem Sternenhimmel dominiert im rechten Teil der Darstellung ein Gebäude den Hintergrund. Vor diesem illusionistischen Lustschloss liegt ein offener Platz, der durch eine typisch barocke Gartenordnung mit streng geometrische Baumreihen und Hecken im hinteren Teil eingerahmt wird. Im Vordergrund der Darstellung stehen zwei bepflanzte Vasen auf hohen viereckigen Sockeln, die den Platz mit vier runden Wasserbecken seitlich optisch eingrenzen. Aus den beiden vorderen Wasserbecken schießt eine Springbrunnenfontäne empor, während in die beiden hinteren Wasserbecken löwenähnliche Skulpturen auf den Hinterbeinen stehen, deren Mäuler Wasser speien. Der Vordergrund setzt sich kontrastierend durch die dunklere Tonalität des Bodens, sowie durch die wild wuchernden großblättrigen kürbisähnlichen Pflanzen vom gepflegten Garten im Mittel- und Hintergrund ab.

Es findet sich keine genaue historische Beschreibung der „Sterndeutungsszene“. Augustinus schreibt aber selbst in seinen Bekenntnissen, dass er, nachdem er enttäuscht die Manichäer verlassen und sich den skeptischen Akademikern angeschlossen hatte, am Irrwahn der Astrologie festhielt:

*„So trug ich denn auch kein Bedenken, jene Gaukler, die man Mathematiker nennt, um Rat zu fragen, da sie keine Opfer darbrachten und keine Bitten an irgendwelche Geister richteten, die Zukunft zu enthüllen. Doch auch dies muss wahre christliche Frömmigkeit durchaus verwerfen und verdammen. Denn gut ist es, dir, Herr, zu bekennen und zu sprechen: „Sei mir gnädig, heile meine Seele, denn ich habe an dir gesündigt“, nicht zu dreistem Sündigen deine Nachsicht zu missbrauchen, sondern des Herrenwortes zu gedenken: „Siehe, du bist gesund geworden; sündige hinfort nicht mehr, dass dir nicht etwas Ärgeres widerfahre.“ Doch diese Genesung wollen jene vereiteln, die sprechen: „Unwiderstehlich kommt dir vom Himmel der Zwang zur Sünde“, oder „Venus ist daran schuld oder Mars oder Saturn“. [...] 5. Es lebte damals ein gescheiter, in der ärztlichen Kunst wohl bewanderter, ja hochangesehener Mann [...] Als dieser aus Unterredungen mit mir ersehen hatte, dass ich den Schriften der Horoskopsteller ergeben sei, mahnte er mich gütig und väterlich, ich möge sie wegwerfen und Sorge und Mühe, die man nützlicher Beschäftigung schulde, nicht zwecklos auf solchen Wahn verschwenden. Er sagte, auch er habe sich einst damit abgegeben, und zwar so angelegentlich, dass er in*

*jungen Jahren seinen Lebensberuf darauf habe gründen wollen [...] Trotzdem habe er sie später beiseite getan und sich der Medizin zugewandt, [...] weil er sie durch und durch verkehrt befunden [...] habe. [...] 6. Damals aber konnte weder er noch mein liebster Freund Nebridius, ein ungemein trefflicher und reiner Jüngling, der diesen ganzen Weissagungsschwindel verlachte, mich überreden, davon abzulassen. Denn das Ansehen jener Schriftsteller machten auf mich stärkeren Eindruck, und noch hatte ich keinen sicheren Beweis, wie ich ihn suchte, gefunden, der mir unwiderleglich gezeigt hätte, dass die Wahrheit jener Weissagungen vom Zufall oder Ahnungsvermögen, aber nicht von der Kunst der Sterngucker herrührt.“<sup>165</sup>*

Dier erste Szene stellt jenen Zeitpunkt dar, wo sich Augustinus auf der Suche nach Gott am weitesten vom christlichen Glauben entfernt hat. Erst danach beginnt er, ausgelöst durch mehrere Ereignisse, umzudenken. Hier ist der Anfang seines eigentlichen Weges zum wahren Glauben.

Zu dieser Vorauer Szene gibt es keine bildlichen Vergleichsbeispiele. Es findet sich in den etwas später entstandenen bayrischen Augustinus-Zyklen der ehemaligen Augustiner Chorherrenstifte Rottenbuch (1742) und Indersdorf (1755) die Darstellung „Augustinus im Kreis der Manichäer“<sup>166</sup> (Abb. 49 und 50), was chronologisch vor der „Sterndeutungsszene“ anzusiedeln ist.

## **2. Szene: Bekehrung des Augustinus – „Tolle, lege!“**

Unter einem stark belaubten hohen Baum sieht man den auf einer leichten Erhöhung sitzenden Augustinus im Mittelpunkt dieser Darstellung (Abb. 51). Sein Sitzplatz wird rechts und links von weiteren kleineren dick belaubten Bäumen gerahmt, die sich in Wuchs- und Blattart nicht vom Großen unterscheiden. Aus der linken oberen Bildecke kommend, fällt ein goldfarbener Strahl aus einer Wolke am Himmel auf das Haupt von Augustinus, der sein Gesicht in Richtung des Strahls wendet. In dem Strahl können wir die Worte „Tolle, Lege“ lesen. Die Diagonale des Strahls setzt sich in der Körperhaltung des betenden Augustinus fort, der sein linkes Bein in Richtung der rechten unteren Bildecke gestreckt hat. Direkt vor seiner linken Schuhspitze liegt im Vordergrund seine turbanähnliche Kopfbedeckung am Boden. Etwas links davon, auf der gegenüber liegenden Seite des Sitzenden, liegt ein offenes Buch am Boden, welche eine

---

<sup>165</sup> Zit. Augustinus, Bekenntnisse, 2007, 4. Buch, S. 64-66.

<sup>166</sup> Siehe Corpus, Bd. 1, Rottenbuch, S. 476-501. u. Corpus, Bd. 5, Indersdorf, S. 98-135; sowie Courcelle Bd. 4.



Anspielung auf die von Augustinus gleich nach seiner „Erleuchtung“ aufgeschlagenen Paulus-Briefe darstellt. Direkt zwischen Augustinus und dem linken – den Bildrand abschließenden – Baum, durchschnitten von dem goldfarbenen Lichtstrahl, wird im Hintergrund ein streng geometrisch angelegter Garten sichtbar. Das runde Springbrunnenbecken mit der hochschießenden, bewegungslos wirkenden Wasserfontäne, liegt in der Mitte einer Zypressenallee, welche von mehreren gerahmten Beeten umgeben ist. Im Hintergrund des Brunnens scheint ein weiterer Weg horizontal durch den Bildhintergrund zu laufen, welcher nur durch die Begrenzungen der Beete sichtbar ist. Am Ende der Allee mit den schlanken, hohen, dicht gesetzten Bäumen blicken wir auf einen Torbogen. Links hinter den Zypressenreihen, direkt unter dem gelbgolden gefärbten Himmel sind villenähnliche Architekturversatzstücke sichtbar. Der übrige Himmel schimmert in Blau- und in Horizontnähe in Rosatönen ähnlich wie bei einem Sonnenuntergang, so wie auch der Himmel schon in der 1. Szene dargestellt wird.

Augustinus erzählt selbst in seinen „Bekenntnissen“, von dem Erlebnis der Bekehrung:

*„Ich aber warf mich, weiß nicht wie, unter einen Feigenbaum zur Erde [...] Und sieh, da höre ich vom Nachbarhause her in singendem Tonfall, ich weiß nicht, ob eines Knaben oder eines Mädchens Stimme, die immer wieder sagt: „Nimm und lies, nimm und lies!“ Sogleich wandelte sich meine Miene, und angestrengt dachte ich nach, ob wohl Kinder bei irgendeinem Spiel so zu singen pflegten, doch konnte ich mich nicht entsinnen, dergleichen je vernommen zu haben. Da ward der Tränen Fluß zurückgedrängt, ich stand auf und konnte mir's nicht anders erklären, als daß ich den göttlichen Befehl empfangen habe, die Schrift aufzuschlagen und die erste Stelle zu lesen, auf die meine Blicke träfen. [...] So kehrte ich schleunigst dahin zurück, wo Alypius noch saß, denn dort hatte ich, als ich fortging, die Schrift des Apostels liegen lassen. Ich griff sie auf, öffnete und las stillschweigend den ersten Abschnitt, der mir in die Augen fiel: „Nicht in Fressen und Saufen, nicht in Kammern und Unzucht, nicht in Hader und Neid, sondern ziehet an den Herrn Jesus Christus und hütet euch vor fleischlichen Gelüsten.““<sup>167</sup>*

Die Gartenszene ist ziemlich genau nach der Beschreibung des Augustinus wiedergegeben. Der Springbrunnen ist auch als Symbol für die Quelle der Weisheit Gottes<sup>168</sup> zu sehen.

---

<sup>167</sup> Zit. Augustinus, Bekenntnisse, 2007, 8. Buch, 27-30 (11-12), S. 183 f.

<sup>168</sup> Siehe Kapitel „Paravent“ S. 76.

Der Antwerpener Augustinus-Zyklus von Scheltius Bolswert schildert die Bekehrungs-Szene sehr ähnlich (Abb. 52). Augustinus sitzt unter dem Feigenbaum, seine Kopfbedeckung liegt am Boden und er wendet sein Gesicht dem Strahl aus den Wolken zu, in dem „Tolle, lege!“ zu lesen ist. Auf den Wolken thronen mehrere Putten. Augustinus hat seine rechte Hand Richtung Himmel erhoben, seine Linke stützt sich auf das aufgeschlagene Buch, das direkt neben ihm unter dem Feigenbaum liegt. Im Hintergrund ist ein streng geometrisch angelegter Garten dargestellt mit einem Springbrunnen in der Mitte. Am rechten Bildrand ist ein Teil einer Villa zu sehen, deren Freitreppe davor in den Garten führt. Zwei Herren stehen einander gegenüber über ein Buch gebeugt. Hierbei dürfte es sich um Augustinus und Alypius handeln, die über das Gelesene diskutieren.

Der diagonale Bildaufbau von links oben nach rechts unten, sowie die geometrische Gartenanlage – in Vorau tritt sie nur in Andeutungen in Erscheinung – sind mit der Vorauer Szene verwandt.

Ein weiteres Vergleichsbeispiel, bei dem der Springbrunnen als Symbol für das Wissen Gottes eine noch stärker in den Vordergrund gerückte Rolle spielt, ist in Weyarn (1729-1733) zu finden. (Abb. 53)

### **3. Szene: Taufe des Augustinus durch Bischof Ambrosius**

Die Taufe des hl. Augustinus durch Bischof Ambrosius von Mailand (Abb. 54) findet im Inneren eines Kirchenraums statt. Am linken Bildrand im Vordergrund sitzt ein braungekleideter Mann auf einem steinernen Sockel und deutet mit seiner linken Hand in Richtung zweier Männer, die in ein Gespräch vertieft neben einer Doppelsäulenkolonnade stehen. Hinter ihnen wird der Blick bis zum Hauptaltar weitergeführt. In der Mitte des Altars ist Christus am Kreuz als Skulptur aufgestellt. Davor liegt ein aufgeschlagenes Messbuch, neben dem rechts und links zwei Kerzenleuchter sowie zwei kleine Topfzierbäumchen stehen. Zwei weitere Topfzierbäumchen stehen dahinter in der durch einen Vorhang teilweise verdeckten Nische. Es könnte sich hierbei aber nicht nur um eine Nische, sondern auch um einen Raum hinter dem Altar handeln. Diese Frage lässt sich nicht eindeutig klären, denn die suggerierte Raumtiefe lässt beide Schlüsse zu. Zu beiden Seiten des Altars stehen die Sockeln eines Säulenpaares, welches ein konkav geschwungenes Gesims tragen, über dem ein ein querovales mit einem Stuckkranz aus Blättern und Blüten umrahmtes Fenster in die Wand eingelassen ist. Dieses wird zu beiden Seiten noch durch

pilasterartige Wandvorlagen begrenzt. Obwohl die beiden Figuren leicht in den Hintergrund gerückt sind, liegen ihre Köpfe isokephal zu den Häuption jener Männer der Hauptszene, die hinter dem Taufbecken auf der rechten Bildseite der Darstellung aufgereiht stehend das Geschehen davor betrachten: Augustinus beugt sich mit teilweise entblößtem Oberkörper über das große Taufbecken, während Ambrosius im Bischofsornat mit seiner rechten Hand Taufwasser aus einem kleinen Gefäß auf das Haupt des Täuflings gießt. In seiner Linken hält er den Bischofsstab, seinen rechten Fuß hat er auf den kleinen Sockel des Taufbeckens gestellt. Zwei Ministranten knien am linken Sockelrand des Taufbeckens. Der Linke hält eine Taufkerze in seiner rechten Hand, welche er in Richtung des Betrachters zu strecken scheint, wohingegen der Rechte ein Tablett mit heiligem Öl und Wattebauschen trägt. Rechts von ihm steht auf dem Sockel im Zentrum unter Augustinus eine Kanne. Am rechten Bildrand neben dem Bischof sehen wir weiters einen Mann in zeitgenössischer Kleidung, welcher leicht vom Rahmen beschnitten wird. Eine Vorhangdraperie aus blauen Stoffbahnen, die mit roten Kordeln vom Baldachin herab gehalten werden, hinterfängt die Taufszene zusätzlich und schirmt diese gleichzeitig vor der Tiefe des Raumes ab. Es könnte sich bei dem Baldachin auch um die Überkrönung des Bischofsstuhls handeln, welcher somit dem Blick des Betrachters völlig entzogen wird. Der Boden des Kirchenraumes ist schwarz-weiß gekachelt.

Über die Taufe berichtet Augustinus in seinen „Confessiones“ folgendes: *„Als nun die Zeit herangekommen war, wo ich mich zur Taufe anmelden musste, verließen wir das Land und begaben uns wieder nach Mailand. Auch Alypius wünschte, mit mir zugleich in dir wiedergeboren zu werden. [...] Auch den Knaben Adeodatus nahmen wir mit [...]. Fast fünfzehn Jahre war er alt [...]. Und nun wurden wir getauft, da schwand alle Unruhe wegen unseres vergangenen Lebens. Nicht satt werden konnte ich in jenen Tagen an dem wunderbaren süßen Genuß, die Tiefe deines Ratschlusses zu betrachten, den du zum Heil der Menschheit gefaßt. Wie hab‘ ich geweint bei deinen Hymnen und Gesängen, wie ward ich innerlich bewegt, wenn deine Kirche von den Stimmen der Gläubigen lieblich widerhallte! Jene Klänge flossen in meine Ohren, Wahrheit träufelte in mein Herz, fromme Empfindungen wallten auf, die Tränen liefen, und wie wohl war mir bei ihnen zumute!“<sup>169</sup>*

Der Kircheninnenraum wird illusionistisch wiedergegeben und er dient einzig als Kulisse für die Haupthandlung der Taufe. Die Figuren rund um die Taufszene und im Raum lockern die Darstellung mit ihren zeitgenössisch bunten Trachten etwas auf.

---

<sup>169</sup> Zit. Augustinus, Bekenntnisse, 2007, 9. Buch, 14 (6), S.196 f.

Die Vorauer Darstellung der Hauptszene des Taufens weist mit der Tauf-Szene im bayrischen Au am Inn (1715-1722) (Abb. 55) eine frappante Ähnlichkeit auf. Zwar ist in Au am Inn das Geschehen auf wenige Figuren und nur einen angedeuteten Innenraum beschränkt, doch die Anordnung der Figuren, ihre Haltungen und Gesten, sowie die Form des Taufbeckens sind beinahe ident. Hier muss es eindeutig ein gemeinsames Vorbild gegeben haben oder die Szene aus Au am Inn wurde durch Illustrationen nach Vorau überliefert.

#### **4. Szene: Priesterweihe des Augustinus durch Bischof Valerius**

Die Priesterweihe des Augustinus durch Bischof Valerius von Hippo findet ebenfalls in einem Kirchenraum statt (Abb. 56). Eine Gruppe von Zuhörern, die sich teilweise im Gespräch einander zuwenden, ist isokephal im linken Bereich der Darstellung aufgereiht. Augustinus erkennen wir, wie schon in den ersten beiden Szenen des Zyklus an seiner weißen Bekleidung mit rotem Umhang; hier fehlt jedoch sein Turban, der noch in der 2. Szene zu seinen Füßen liegt. Ein Junge scheint den Umhang von Augustinus weg, respektive ihn zur Kanzel des Bischofs hin zu ziehen, während Augustinus sich leicht nach links zu einem seiner Begleiter wendet, der wiederum einen Schritt auf ihn zu macht. Rechts hinter Augustinus blickt einer der Anwesenden zu Valerius, der im Bischofsornat auf der Kanzel steht und mit seiner rechten Hand sprechend oder segnend auf die Gruppe deutet. Die Kanzel befindet sich im Zentrum der Raumecke der Wandbespannung. Unterhalb der Kanzel sind niedrige Kirchenbänke, auf denen eine Gruppe von mehreren Frauen als Zuschauerinnen Platz genommen hat. Rechts im Vordergrund der Darstellung sind zwei weitere, höhere Kirchenbänke, welche gleichsam einer Theaterkulisse in den Raum geschoben wirken. Hinter ihnen steht ein braungekleideter, grauhaariger Mann, der das Geschehen in der Mitte des Kirchenraumes beobachtet. Zwischen den Reihen der Kirchenbänke und der stehenden Gruppe in der Mitte bleibt ein schmaler Streifen des schwarz-weiß gekachelten Fußbodens Richtung Hochaltar frei. In mehreren halbkreisförmigen Bögen, die im Vordergrund auf dünnen gebündelten Säulen, im Hintergrund auf Pfeilern aufrufen und nur durch ein schmales Kapitell voneinander getrennt sind, öffnet sich der Raum Richtung Altar. Im Zentrum des Hochaltars sehen wir über einem blau-goldenen Tabernakel eine Madonna mit Kind auf einer Wolke thronend. Dieses Bild im Bild wird durch einen blauen Vorhang umrahmt, der hinter der monumental wirkenden Säulen- und Bogenarchitektur zu hängen scheint.

In der Augustinus-Vita des Possidius wird die Begebenheit wie folgt erzählt: *„Zur gleichen Zeit war in der katholischen Kirche von Hippo der heilige Valerius Bischof. Er sprach, da die Bedürfnisse der Gemeinde es verlangten, mahnend auf das Volk Gottes ein, sie möchten sich doch darum kümmern, daß ein Priester gewonnen und gewählt werde. Da einige Katholiken Lebensweise und Gelehrsamkeit des heiligen Augustinus kannten, suchten sie ihn festzuhalten. Er selbst stand ganz ruhig und ohne zu ahnen, was da kommen könnte, unter dem Volk. Als Laie hielt er sich gewöhnlich von den Kirchen fern, die ohne Bischof waren. So hat er es selbst uns erzählt. 2. Sie hielten ihn also fest und brachten ihn nach herkömmlicher Sitte vor den Bischof, damit er ihn weihe. Alle waren sich in der Überzeugung und im Wunsch danach einig und alle forderten, daß ihr Vorschlag angenommen werden müsse. Mit Ungestüm und Geschrei verlangten sie dies, während Augustin weinte. Einige legten seine Tränen – so hat er es uns selbst erzählt – als Stolz aus und suchten, ihn zu trösten. Sie sagten, er sei sicher einer höheren Stelle würdig, aber das Priesteramt reiche doch nahe an das Bischofsamt heran. 3. Aber jener Mann Gottes – von ihm selbst wissen wir es – erkannte in höherer Einsicht und sah zu seinem Leidwesen voraus, wie viele und wie große Gefahren für sein Leben auf ihn zukämen, wenn er die Leitung und Verwaltung einer Kirche übernehmen müsse. Und darüber weinte er. Aber das Drängen derer, die es anders wollten, wurde erfüllt.“*<sup>170</sup>

Die von Possidius beschriebene Szene wird relativ genau wiedergegeben. Auch hier ist der Kircheninnenraum illusionistisch dargestellt und lässt stark an eine Theaterbühne denken. Auch bei dieser Darstellung wirkt der Raum eher flach und die eingestellten Säulen, sowie die angeschnittenen Fenster auf der linken Bildseite wirken wie eingeschobene Theaterkulissen.

Die Darstellung der Priesterweihe aus den Stichen von Bolswert (Abb. 57) hält sich ebenfalls an die Beschreibung des Possidius. Dennoch unterscheidet sich die Komposition im Vergleich zum Vorauer Bild eindeutig. So befindet sich die Kanzel, auf welcher der Bischof steht, auf der linken Bildseite. Augustinus ist mit einer Mönchskutte bekleidet. Doch die Rückenansicht der Frauenfigur links im Vordergrund, lässt sich durchaus mit der in der Vorauer Szene im rechten Bildteil unterhalb der Kanzel vergleichen. Haltung und Kleidung sind beinahe ident.

---

<sup>170</sup> Zit. Geerlings, Possidius Vita Augustini, 2005, Kap 4, 1-3. S. 33 u. 35.

## 5. Szene: Klosterbau

Auch in dieser Szene (Abb. 58) wirken die Architekturteile kulissenhaft. Links im Vordergrund sehen wir den Baumeister, welcher sich in einen roten Umhang gehüllt mit einem Zollstock in der rechten Hand Augustinus zuwendet und mit seiner linken Hand auf den offensichtlich im Bau befindlichen Gebäudeteil zeigt. Im Hintergrund ist die Ziegelmauerstruktur einer illusionistischen Architektur mit einem Baukran darüber zu sehen. Augustinus ist hier als Bischof mit schwarzer Kopfbedeckung im hellen Talar der Chorherren mit weißem Chorhemd und hellblau schimmernder Mozzetta (Schulterumhang) wiedergegeben, unter dem das Brustkreuz sichtbar wird. Er hält in seiner linken Hand einen schemenhaften Bauplan und deutet mit seiner rechten Hand im Sprechgestus zum Baumeister. Hinter Augustinus stehen zwei weitere Geistliche, vom Hinteren ist nur der Kopf zu sehen, während vom Vorderen auch ein Teil seiner Kleidung sichtbar ist; heller Talar und weißes über der Brust gekreuztes Band. Der Bischof und die beiden Kleriker stehen auf einer Steinstufe, die zu dem Gebäudeteil zu gehören scheint, welches die Gruppe der Geistlichen umfängt und vom rechten Seitenrand abgeschnitten wird.

Ebenso lässt sich hier als literarische Quelle die Augustinus-Vita des Possidius angeben: *„Bald nach seiner Priesterweihe richtete Augustinus auf dem Kirchgrundstück ein Kloster ein. Hier begann er mit den Dienern Gottes ein gemeinsames Leben nach der Art und Lebensform der heiligen Apostel zu führen.“*<sup>171</sup>

Der sich im Bau befindliche Gebäudeteil wirkt im Aufbau bei genauerem Hinsehen unlogisch. Er dient lediglich als Andeutung.

Häufig werden Klosterbau und Übergabe der Ordensregel in einem Bild gemeinsam dargestellt. Beispielsweise sitzt Augustinus bei Bolswert (Abb. 60) mit seinen vor ihm knienden Mitbrüdern, denen er die Ordensregel überreicht, in einem Innenraum. Dieser öffnet sich rechts im Hintergrund durch eine Balustrade abgegrenzt und gibt den Blick auf eine Baustelle frei, vor der drei Männer stehen – zwei in Mönchskutten bekleidete Kleriker, einer davon vermutlich Augustinus gekennzeichnet durch einen Nimbus, und der Baumeister in zeitgenössischer Tracht mit Zollstock – die auf das im Bau befindliche Gebäude zeigen.

Dieses „Bild im Bild“ kann man als Motivvergleich für die Darstellung der Vorauer Klostergründung heranziehen.

---

<sup>171</sup> Zit. Geerlings, Possidius Vita Augustini, 2005, Kap 5, 1. S. 35.

Erst in den später entstandenen Augustinus-Zyklen in Rottenbuch (Abb. 62), Indersdorf (Abb. 63) und St. Pölten lassen sich kompositorische Ähnlichkeiten finden, wenn auch hier Regelübergabe und Klosterbau in einem angedeutet, respektive dargestellt werden.

## 6. Szene: Übergabe der Ordensregel

Die 6. Szene (Abb. 59) spielt wiederum in einem Innenraum. Hier überreicht Augustinus, mit einem schwarzen Birett als Kopfbedeckung und auf einer Stufe stehend, drei seiner vor ihm am schwarz-weiß gekachelten Boden knienden Ordensbrüdern ein geöffnetes Buch. Die beiden ersten Buchstaben der linken aufgeschlagenen Buchseite, C I bedeuten Caput primum, was auf die Ordensregel schließen lässt. Links hinter Augustinus, von einem hohen Steinsockel zur Hälfte verdeckt, stehen zwei weitere Chorherren, die das Geschehen beobachten respektive miteinander sprechen. Der Vordere der beiden hält seine schwarze Kopfbedeckung in der Hand. Alle Geistlichen tragen ein weißes Chorhemd über dem hellen Talar. Bei dem Ordensbruder, der gerade kniend das Buch aus Augustinus Händen empfängt, ist auch eine Tonsur sichtbar. Der hinter ihm Kniende hält ebenfalls eine schwarze Kopfbedeckung in seiner linken Hand. Der Hintere der drei Knienden hat seine Hände vor die Brust erhoben.

Zu dieser Darstellung haben sich keine explizit darauf bezogenen Textquellen finden lassen. Hier tritt Augustinus als Klostergründer und Ordensvater in Erscheinung. In seiner Diözese entstand eine Reihe von Klöstern, die seine Regel befolgten. Der Klosterbau geht immer mit der Gründung der Gemeinschaft einher. Possidius berichtet in seinem 5. Kapitel der Vita eher kurz über die Klostersgemeinschaft:

*„Besonderer Wert wurde darauf gelegt, dass niemand in dieser Gemeinschaft persönliches Eigentum besitze. Vielmehr sollte allen alles gemeinsam sein und einem jeden sollte nach Bedarf zugeteilt werden. So hatte er [Augustinus] selbst schon gelebt, bevor er aus Italien in die Heimat zurückkehrte.“<sup>172</sup>*

Im Bereich der knienden Ordensbrüder passt sich die Wandbespannung wieder der leichten Raumecke an und trennt die Knienden optisch von den Stehenden. Die Architekturteile im Hintergrund lassen nicht eindeutig erkennen, um welchen Raum es sich hier handeln könnte. Die Raumgestaltung wirkt wie eine Theaterbühne. Mit eingeschobenen Kulissen wird gleichsam die Illusion eines Innenraumes oder vielleicht Innenhofes geschaffen.

---

<sup>172</sup> Zit. Geerlings, Possidius Vita Augustini, 2005, Kap 5, 1. S. 35.

Die Gründung einer Lebensgemeinschaft für Kleriker war Augustinus außerordentlich wichtig, denn nur so konnten fähige Priester heranwachsen, die den katholischen Glauben im Sinn der Konzile von Nizäa und Konstantinopel verbreiten sollten. Diesem anfänglichen Priesterseminar sollten später noch die Gründung zweier Klöster für Laienmönche und eines Frauenkonvents folgen.<sup>173</sup>

Die Klostergründungsszene in Weyarn (1729-33) (Abb. 61) zeigt eine sehr ähnliche figurale Komposition wie die Regelübergabe in Vorau. Zwei Chorherren stehen hinter Augustinus, der auf einer Stufe stehend dem vor ihm Knienden seine Regel überreicht. Hinter diesem knien noch zwei weitere Männer. Die beiden stehenden Männer im Vordergrund rechts, gibt es in Vorau nicht. Auch der diagonale Bildaufbau von rechts unten nach links oben ist in Weyarn viel stärker ausgeprägt und durch die leichte Aufsicht zusätzlich betont. In der Weyarner-Darstellung sind im Hintergrund mächtige Arkaden zu sehen, hinter denen ein Kirchturm in den Himmel ragt, wodurch der Eindruck eines Innenhofs vermittelt wird.

Auch in Rottenbuch (1742) und Indersdorf (1755) sind die Darstellungen der Klostergründung – wenn auch seitenverkehrt – vom Aufbau her sehr ähnlich wiedergegeben. In beiden Szenen wird auch der Klosterbau angedeutet. Der Architekt oder Baumeister hält eine große Grundrisstafel in der Hand und deutet auf die Kirche im Hintergrund. Links im Bild trägt ein Handwerker ein Mörtelschaff. (Abb. 62 und 63)

## **7. Szene: Sturz einer heidnischen Götterstatue**

In der 7. Szene (Abb. 64) sehen wir die Zerstörung eines antiken Götzenbildes. Die goldfarbene Skulptur eines heidnischen Gottes, der in einer Art rundem Tempel mit korinthischen Säulen umstellt thront, welcher auf einem hohen eckigen Sockel gebaut wurde, wird mit Hilfe von langen Stangen von aufgebrachten Männern von seinem Platz gestoßen, während Augustinus von seiner Kanzel aus scheinbar den Befehl dazu gibt, die Statue zu stürzen. Die Kanzel befindet sich auf der rechten Bildseite genau nach dem leichten Winkel der Wandfläche, wodurch zusätzlich der Eindruck entsteht, dass Augustinus von seinem hohen Standpunkt aus die Szene in der linken Bildhälfte überblickt. Drei Männer, der Hinterste von ihnen durch den Vorderen verdeckt, versuchen die Götterstatue auszuheben, während sich in der Bildmitte zwei Herren im Gespräch einander zuwenden und der Rechte von ihnen auf Augustinus deutet. Im Hintergrund der Gruppe gibt ein mit einem Turban bekleidete Figur auf einem Pferd, von

---

<sup>173</sup> Schmidbaur, Augustinus begegnen, 2003, S. 98 ff und 103.



dem wir nur den Kopf sehen, zwei ihm zugewandten Männern Befehle. Hinter dieser Gruppe sind, nur durch Turbane sichtbar, weitere Zuschauer der Szene angedeutet. Zwischen dem kulissenhaften Architekturteil mit der Kanzel und dem Göttertempel, hinter dem ein Baum zu sehen ist, öffnet sich im Hintergrund eine blau getönte hügelige Landschaft, über der sich der Himmel spannt, welcher in Horizontnähe in verschiedene Rosatöne übergeht. Eine ganz ähnliche Landschaft finden wir auch auf dem Paravent mit der Hirtenszene wieder. Die Kanzel mit dem dahinterliegenden Architekturstück im rechten Teil des Bildes ist ein Verweis auf einen Kirchenraum. Die sich öffnende Landschaft im Hintergrund der Bildmitte negiert allerdings den Eindruck eines Innenraumes.

Zu dieser Darstellung haben sich ebenfalls keine szenischen Beschreibungen in schriftlichen oder bildlichen Quellen finden lassen.

Möglicherweise wurden die bei Possidius erwähnten Predigten des Augustinus, der es verstand „*die Kirche des Herrn durch Verkündigung des Wortes Gottes und durch heilsame Lehre aufzubauen*“<sup>174</sup> als Motiv im weitesten Sinne herangezogen, respektive die darauf folgende Nachahmung des „strahlenden“ Vorbildes: „*So leuchtete Augustinus wie eine brennende Lampe, die auf einen Leuchter gestellt wurde, allen im Hause.*“<sup>175</sup>

Die Bekämpfung der durch die Konzile von Nizäa und Konstantinopel verurteilten Irrlehren war eine wichtige Aufgabe eines Bischofs dieser Zeit. Augustinus trat gegen die noch immer gegenwärtigen Häretiker vor allem in seinen theologischen Schriften auf. Obwohl es nicht ausdrücklich überliefert ist, darf man annehmen, dass er auch Kirchen und Kultstätten der Häretiker zerstören lassen hat. Es lassen sich für diese Darstellung auch die Quellen der 8. Szene heranziehen.

Für diese Vorauer Szene findet sich kein Vergleichsbeispiel in der Literatur. Es gibt zwar immer wieder Darstellungen zum Triumph über die Häretiker, aber sie sind eher allegorischer Natur. So wird der hl. Augustinus beispielsweise in einem von den vier Evangelisten-Symbolen goldenen Triumphwagen gezogen, unter dessen Rädern die Personifikationen der Irrlehren liegen, wie im Mittelfeld des Deckenfreskos der ehemaligen Stiftsbibliothek von Schlehdorf (um 1760) (Abb. 65).

---

<sup>174</sup> Zit. Geerlings, Possidius Vita Augustini, 2005, Kap 5, 2-5. S. 35, 37.

<sup>175</sup> Zit. ebenda.

## Schmale Wandstreifen

Die schmalen Wandstreifen zwischen den insgesamt vier Turmfenstern sind ebenfalls mit bemalten Leinwänden bespannt. Unter großen Spiegeln (rechts und links jeweils in einem rechteckigen, sowie in der Mitte in einem längsovalen Rahmen) (Abb. 66), die leicht schräg in den Raum hängen und große Teile der Wandstreifen verdecken, werden Bäume und darüber ein Stück blauer Himmel sichtbar. Hinter den Spiegeln verbergen sich Landschaftsstücke und auf dem großen Baum des ersten Wandstreifens sitzt auf einem Ast ein rosa Papagei. (Abb. 67)

Auf der mittleren Bespannung (Abb. 68) ist die detaillreichste Landschaft der drei schmalen Streifen wiedergegeben. Sie zeigt vom rechten Bildrand abgeschnitten eine Vase mit üppig blühenden Blumen, die auf einem hohen Sockel steht. Die Landschaft zwischen Sockel und Baumstamm wird von einem Wald über einem felsigen Abhang dominiert. Über diesem wird, von den Blättern des Baumes links und den Blüten rechts leicht verdeckt, ein Gewässer sichtbar. Darüber schimmert in zarten Grautönen die Andeutung einer Landschaft, die in den in Horizontnähe rosafarbenen Himmel übergeht. Auf dem Ast des Baumes in der Bildmitte sitzt ein kleiner Raubvogel, vermutlich ein Falke.

Die Landschaft des rechten Wandstreifens (Abb. 69) erscheint gegenüber den vorherigen sehr kahl. Zwei geschwungene Baumstämme ragen hier vor der in Grau- und Brauntönen gehaltenen und unbelebten Landschaft in den blauen Himmel.

Die Bäume der beiden äußeren Wandbespannungen mit dem rechteckigen Spiegel folgen stilistisch den Bäumen der 1. Szene (Vgl. Abb. 67, 69 und 47). Auch hier wachsen an den Baumwurzeln kürbisähnliche, großblättrige Pflanzen. Die mittlere Wandbespannung (Abb. 68), welche hinter dem ovalen Spiegel sichtbar wird, ist dagegen an der 2. Szene (Abb. 51) orientiert, was auch besonders deutlich durch die etwas gedämpfte Farbgebung und der Lambrequin am oberen Bildrand, sowie den ornamentalen Verzierungen des gemalten Rahmens dieser beiden Darstellungen sichtbar wird<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> siehe dazu Kapitel "Eine Kurzbeschreibung der Wandbespannungen des Fürstenzimmers mit den technischen Daten", S. 46.

## 8. Szene: Bekehrung der Häretiker

Die 8. Szene (Abb. 70), welche der 7. gegenüber hängt, stellt auf der linken Seite im Vordergrund eine Verbrennung der Bücher der Herätiker dar und rechts im Hintergrund die Zerstörung eines Gebäudes. Links im Vordergrund steht Augustinus auf einer Stufe, hinter ihm stehen noch zwei weitere Augustiner Chorherren, ebenfalls im hellen Talar und mit über der Brust gekreuztem Band gekleidet, und beobachten das Geschehen zu Augustinus Füßen: Drei Männer knien vor Augustinus, der einem von ihnen segnend die Hand auf den Kopf legt, während der andere gerade dabei ist ein Buch zu zerreißen und das Papier in den kleinen runden Feuerkessel im Vordergrund zu werfen, aus dem dicke Rauchschwaden emporsteigen und um den Papierfetzen am Boden verstreut liegen. Rechts im Vordergrund wächst noch eine Kürbisähnliche, großblättrige Pflanze, wie wir sie auch in der 1. Szene und unter den Wandbespannungen mit den rechteckigen Spiegeln finden. Die Gruppe der Kleriker wird durch eine Architektur hinterfangen, von der wir nur einen kleinen Teil sehen, da der Rest durch ein Vorhangähnliches blaues Tuch verdeckt ist und den oberen linken Bildrand abschließt. Direkt rechts hinter dem Architekturteil ragt ein Baum hervor. In der rechten Bildhälfte, etwas in den Hintergrund gerückt, blicken wir auf einen ruinösen Architekturteil, auf dem Bauleute stehen und mit Spitzhacken Mauerteile abschlagen. Auch diese Architektur ist illusionistischer Natur. Direkt links davon steht eine Baumgruppe, vor dem zwei Chorherren, einer davon Augustinus, erkennbar an seiner Tracht, mit zwei Männern sprechen. Einer der beiden zeitgenössisch gekleideten Herren zeigt ihnen eine Kanonenkugel. Zwischen dem Baum auf der rechten Bildhälfte und der Baumgruppe in der Mitte der Darstellung, gleichsam von ihnen gerahmt, erscheint im Hintergrund eine Landschaft mit einem weißen Gebäude, dessen beiden Türme in den rosa schimmernden Himmel ragen. Dieses vielleicht als Kloster oder als Burg zu interpretierendes Gebäude scheint auf einer Insel oder Landzunge, welche von Wasser umgeben ist, zu stehen. Mehrere grüne Hügel komplettieren die Landschaft im Hintergrund.

Auch hier findet sich keine ausdrücklichen Textquellen, die das bildliche Geschehen beschreibt. Possidius berichtet über den Kampf gegen die Irrlehren:

*„Privat und öffentlich, im Haus und in der Kirche erklärte und predigte er [Augustinus] das Wort des Heiles mit Freimut gegen die afrikanischen Häresien, besonders gegen die Donatisten, Manichäer und die Heiden in wohl durchdachten Büchern und frei vorgetragenen Predigten. [...] Sie [katholische Kirche in Afrika] hatte lange Zeit verführt, bedrückt und überwältigt am Boden gelegen, während gleichzeitig die Irrlehre immer*

*stärker wurde. Das galt vor allem für die wiedertaufende Partei der Donatisten, welche die Mehrheitspartei in Afrika war.*<sup>177</sup>

Vermutlich handelt es sich bei der Zerstörung des kirchlichen Bauwerks um die Kathedrale der Donatisten in Hippo Regius.<sup>178</sup>

Eine franko-flämische Tapiserie aus dem Ende 15. Jahrhunderts<sup>179</sup> (Abb. 71) zeigt Augustin auf seinem Bischofsthron. Unter seinen Füßen liegen drei Häretiker und zwei Männern, mit denen er spricht, stehen vor ihm. Zu seiner linken Hand neben dem Thron steht ein Mönch. Die rechte Bildhälfte wird von einem großen Feuer beherrscht, in dem mehrere Bücher verbrennen. Die Gruppe der Männer ist überdacht, direkt daneben – oberhalb des Feuers – wird der Blick in eine Landschaft freigegeben. Jenseits eines Sees (oder Flusses) liegt eine Burg oder angedeutete Stadtansicht. Die Komposition der Vorauer Darstellung könnte von der franko-flämischen Tapiserie entlehnt worden sein, denn auch in dieser werden Schriften verbrannt und jenseits eines Sees oder Fluss steht eine Burg.

## **9. Szene: Augustinus am Schreibtisch – Eingebung durch den Heiligen Geist**

In der 9. Szene (Abb. 72) ist die Erleuchtung des Hl. Augustinus durch den Heiligen Geist in Form einer Taube dargestellt. Augustinus sitzt auf einem Armlehnstuhl vor einem mit einem roten Tuch verhüllten Tisch, auf dem das Schreibtisch mit einem aufgeschlagenen Buch darauf. Augustinus hält in seiner rechten Hand die Feder direkt über diesen schon beschriebenen Seiten, seine linke Hand hat er ebenfalls erhoben und seine aufrechte Körperhaltung drückt Aufmerksamkeit oder Innehalten aus. Sein Haupt wird vom weißen Strahl des Heiligen Geistes getroffen, der als leuchtende Taube vor einer Wolke am oberen Bildrand schwebt. Neben seinem Sessel am schwarz-weiß gekachelten Boden liegen zwei Bücher. Hinter Augustinus ist ein Bücherregal sichtbar, links daneben ein Fenster, was den Schluss zulässt, dass es sich bei diesem Innenraum um sein Studierzimmer handeln könnte. Wie groß dieser Raum ist, können wir nicht einschätzen, denn die Szene wird durch eine schwere, dunkelgrüne Draperie, gesäumt von einer Goldfransenborte, umschlossen, sowie am rechten Bildrand noch durch den

---

<sup>177</sup> Zit. Geerlings, Possidius Vita Augustini, 2005, Kap 7, 1-2. S. 39.

<sup>178</sup> Schmidbaur, Augustinus begegnen, 2003, S. 85: „Unter den Christen hatten die Donatisten [in Hippo Regius Anm. Verf.] die Mehrheit und besaßen eine große, prächtige Kathedrale.“ Leider gibt er zu diesem Ausdruck keine Quelle an.

<sup>179</sup> Courcelle, Bd. 2, S. 11 ff. sowie Abb. 118.

Teil einer Säule abgegrenzt. Auf dem Tisch vor Augustinus steht als Zeichen seiner Bischofswürde die Mitra. Daneben liegen ein beschriebenes Blatt und ein mit einem Siegel verschlossenes Kuvert. Links vorne steht noch ein niedrigeres Tischchen, welches vom linken Bildrahmen abgeschnitten ist, auf dem zwei kleinere Bücher liegen. Die geschnitzten Streben des Möbels tragen ein Medaillon mit einer Männerbüste in der Mitte, die wir auch fortlaufend in der die gesamten neun Darstellungen umlaufenden Draperien am oberen Bildrand wiedererkennen können.

Possidius schrieb über das schriftliche Werk des Augustinus in seiner „Vita Augustini“:

*„Das, was er [Augustinus] selbst diktiert und herausgegeben hat, ist überaus umfangreich. Es sind Reden in der Kirche, [...] Schriften gegen die Häretiker, daneben auch noch Erklärungen der kanonischen Bücher zur Erbauung der heiligen Söhne der Kirche. Das alles kann ein einzelner Gelehrter kaum durchlesen und kennen. [...] So] habe ich [Possidius] beschlossen, mit der Hilfe Gottes am Ende dieses kleinen Werkes ein Verzeichnis seiner Bücher, Predigten und Briefe anzufügen.“<sup>180</sup>*

Die letzte Szene „Augustinus verfasst seine Schriften“ lässt sich – wie schon erwähnt – als Anfang und Ende des Bilderzyklus sehen. In seinen „*Bekenntnissen*“ betrachtet der Hl. Augustinus kritisch sein Leben; innerhalb des Zyklus sind mehrere Stationen seines Werdegangs abgebildet. Im Laufe seines bewegten Lebens, besonders in den letzten Jahren verfasst er seine Schriften. Nicht umsonst blickt er am Ende seines Lebens auf seine literarischen Werke zurück und berichtigt in seinen „*Retractationes*“ gewissenhaft alles, wo er sich früher geirrt oder anders gedacht hatte. *„Es ging ihm dabei nicht um Selbstdarstellung, sondern um die Wahrheit. Nur ein richtiges Denken und eine reflektierte christliche Lehre würden eine bessere neue Welt schaffen.“<sup>181</sup>*

Der am Schreibpult sitzende Augustinus ist eine der häufigsten Darstellungsformen des Kirchenvaters. Zwei Beispiele, die große Ähnlichkeit zur Vorauer Szene haben, sind die Illustration des Scheltius Bolswert (1624) (Abb. 73) und das linke runde Deckenfresko in der ehemaligen Stiftsbibliothek in Schlehdorf (Bayern) (Abb. 74), geschaffen von Joseph Zwinck (um 1760).

Bolswerts 16. Blatt zeigt im Zentrum des Bildes Augustinus am Schreibpult sitzend, während er zur Erscheinung der von einem Wolkenkranz umgebenen göttlichen Trinität in der linken oberen Ecke aufblickt, von der helle Strahlen zu dem aufgeschlagen vor Augustinus liegenden Buch führen, das damit als „*De trinitate Dei*“ ausgewiesen wird.

---

<sup>180</sup> Zit. Geerlings, Possidius Vita Augustini, 2005, Kap 18, 9-10. S. 63.

<sup>181</sup> Zit. Schmidbaur, Augustinus begegnen, 2003, S 120.

Der Raum im Hintergrund ist sehr schlicht angedeutet. Rechts neben dem einzigen Fenster bauscht sich ein Vorhang über einer Truhe, auf der mehrere kleinere Bücher liegen. Links neben dem mit einem Tuch bedecktem Schreibtisch befinden sich auf einem kleineren Beistelltisch mehrere Bücher, welche durch die darauf lesbaren Titel als Werke des hl. Augustinus erkennbar sind.

In der Schlehdorfer Darstellung „Augustinus in der Schreibstube“ schwebt der Heilige Geist als weiße Taube am oberen Bildrand über Augustinus, der auch hier an einem mit einem Tuch verhangenen Schreibtisch sitzt. Rechts und links von ihm stehen Regale mit großen Folianten, ebenfalls Andeutungen für sein großes literarisches Schaffen. Das rechte hohe Regal wird durch einen gerafften Vorhang teilweise verdeckt. Auf den Stufen vor dem Schreibtisch liegen einige Bücher verteilt.

Auch in Vorau ist der Innenraum durch wenige Hilfsmittel angedeutet. Wir finden hier die Vorhangdraperie zwar in veränderter, um nicht zu sagen erweiterter Form wieder, doch der mit einem Tuch verhangene Schreibtisch, das große Bücherregal mit den Folianten, der kleinere Beistelltisch mit Büchern darauf, lassen sich in den drei verschiedenen Darstellungen miteinander vergleichen.

## **Paravent**

Der Paravent (Abb. 75) wird an das Ende des Augustinus-Zyklus gestellt, da er stilistisch und von der Herstellungstechnik her mit den Wandbespannungen eng verwandt ist.

Die Szene des guten Hirten, der seine Schafe trinkt, wird inmitten einer idyllischen Landschaft gezeigt. Hinter dem Hirten ist eine gemauerte Schleuse sichtbar, durch die reichlich Wasser fließt. Der rechte und linke Bildrand wird im Vordergrund durch zwei Bäume eingerahmt. Im Hintergrund ist inmitten einer mit Bäumen durchsetzten Landschaft links eine Stadt und weiter rechts eine Burg auf je einem Hügel zu sehen. Die dahinter liegende Landschaft ist in Blautönen gehalten, über der sich der bewölkte Himmel in Horizontnähe rosa einfärbt.

Mehrere Bibelstellen erwähnen den guten Hirten, der sich um seine Schafe kümmert – respektive der Bischof als Hüter und Hirte seiner Gemeinde – sowie das Wasser als die Quelle der Weisheit Gottes:

*„Ich bin der gute Hirte. Der gute Hirte gibt sein Leben hin für die Schafe.“ (Joh 10, 11)*

*„Wer aber von dem Wasser trinkt, das ich ihm geben werde, wird niemals mehr Durst haben; vielmehr wird das Wasser, das ich ihm gebe, in ihm zur sprudelnden Quelle werden, deren Wasser ewiges Leben schenkt.“ (Joh 4, 14)*

*„Wer durstig ist, den werde ich umsonst aus der Quelle trinken lassen, aus der das Wasser des Lebens strömt.“ (Off 21, 6)*

*„Der Herr ist mein Hirte, / nichts wird mir fehlen.“ (Ps 23, 1)*

*„Muss ich auch wandern in finsterner Schlucht, / ich fürchte kein Unheil; denn du bist bei mir, / dein Stock und dein Stab geben mir Zuversicht.“ (Ps 23, 4)*

*„Gebt Acht auf euch und auf die ganze Herde, in der euch der Heilige Geist zu Bischöfen bestellt hat, damit ihr als Hirten für die Kirche Gottes sorgt, die er sich durch das Blut seines eigenen Sohnes erworben hat.“ (Apg 20, 28)*

*„Denn ihr hattet euch verirrt wie Schafe, jetzt aber seid ihr heimgekehrt zum Hirten und Bischof eurer Seelen.“ (1 Petr 2, 25)*

*„Sorgt als Hirten für die euch anvertraute Herde Gottes, nicht aus Zwang, sondern freiwillig, wie Gott es will; auch nicht aus Gewinnsucht, sondern aus Neigung;“ (1 Petr 5, 2)*

Selbst der Paravent führt dem Betrachter vor Augen, was die Aufgabe eines guten Bischofs oder Priesters sein soll: Ein guter Hirte für die Schafe sein, denn das war Augustinus zu seinen Lebzeiten als Bischof gewiss<sup>182</sup>.

Das Wasser ist als Symbol der Weisheit Gottes und des einzig wahren Glaubens zu sehen. Das Rohr der Schleuse aus dem das Wasser sprudelt, kann man auch mit Augustinus bildlichen Worten über die Sakramentenspende interpretieren: *„Ob das Rohr [Spender], durch welches das Wasser [Sakrament] fließt, aus Blei oder Gold ist, spielt keine Rolle. Entscheidend ist, dass das Wasser fließt.“*<sup>183</sup>

Der Paravent nimmt als Mobiliar eine Sonderstellung in der Raumausstattung des Fürstenzimmers ein. Er ist stoffliches und programmatisches Bindeglied zwischen den Leinwandbespannungen und den Fresken; er bildet eine Art Brücke zwischen dem Augustinus-Zyklus und den Emblemen, deren Symbolik er mit seiner Aussagekraft der dargestellten Szene in nichts nachsteht.

---

<sup>182</sup> Schmidbaur, Augustinus begegnen, 2003, S. 121.

<sup>183</sup> Zit. nach Geerlings, Augustinus, 1999, S. 64. Geerlings nennt leider nicht die Originalquelle.

## Korrespondenz zwischen den Zyklus-Darstellungen und den Emblemen

Sowohl der Augustinus-Zyklus, als auch die Embleme weisen jeweils ein in sich geschlossenes Programm auf. Dennoch wird die volle Bedeutung der Raumausstattung erst durch die Korrespondenz dieser beiden Medien offenbar. Anhand einer Skizzierung (Abb. 80) wird versucht, die programmatische Verbindungen zwischen den Bildern aufzuzeigen. Zu jeder der neun Szenen stehen mehrere Embleme in enger Beziehung und es ist aufgrund ihrer Vielschichtigkeit eine fast unmögliche Aufgabe die gesamten Verbindungen vollständig zu interpretieren<sup>184</sup>.

### 1. Szene: Augustinus im Gespräch mit zwei Gelehrten beim Sternendeuten

- Emblem 1 (Sternenhimmel)
- Emblem 10 (Astrolabium)
- Emblem 14 (Fernrohr, Mondfinsternis)

Zweimal sehen wir eine Darstellung des Sternenhimmels mit Mond (Emblem 1 und 14). Das Astrolabium (Emblem 10), auch Sternenfasser genannt, und das Fernrohr (Emblem 14) werden in der Astronomie angewendet. Die Darstellungen dieser Embleme führen uns damit – rein bildlich gesehen – zur 1. Szene des Augustinus-Zyklus. Der Sinnspruch des zweiten Emblems, 14. „Tenebras in luce videbo“ – Die Finsternis werde ich im Lichte sehen, lässt sich auf den Grundgedanken der Augustinischen Lehre beziehen: *„Die Nacht dieser Welt wird zum dynamischen Durchgang, zum Weg zwischen Abend und Morgen. Wenn der Mensch dies erkennt, dann entsteht im Menschen die Erfahrung der Welt als „Clair-obscur“ [...], die Gottferne und Gottnähe zugleich ist und ihn antreibt, dieses Halbdunkel seiner Gottesgewissheit zu überwinden. Das Halbdunkel ist dadurch positiv auch der Raum der menschlichen Freiheit, [...] in dem jeder Mensch eine selbstursprüngliche Entscheidung für oder gegen Gott treffen kann. [...] Im Halbdunkel dieser Welt bleibt Gott durch seine Transzendenz und Ewigkeit immer auch ein Geheimnis.“*<sup>185</sup> Augustinus befindet sich in der 1. Szene auf der Suche nach Gott, auch wenn er ihn zu diesem Zeitpunkt noch nicht gefunden hat.

---

<sup>184</sup> siehe dazu Kapitel „Die Embleme“, S. 34 ff.

<sup>185</sup> Zit. Schmidbaur, Augustinus begegnen, 2003, S. 128.



## 2. Szene: Bekehrung des Augustinus – „Tolle, lege!“

- Emblem 2 (Sonnenaufgang)
- Emblem 4 (Heckenlabyrinth)
- Emblem 5 (blühender Baum)
- Emblem 11 (Barometer)
- Emblem 12 (Phönix)
- Emblem 14 (Halb-Dunkel)
- Emblem 15 (Spiegel)

Das Emblem 2 ist ebenfalls auch aus dem Blickwinkel des Grundgedankens der Augustinischen Lehre her zu interpretieren. Die Lerchen, die Vögel, die noch in der Morgendämmerung zu singen beginnen, fliegen hier bei Sonnenaufgang auf. *„Wir sind immer noch in der Nacht“ – „Der Glaube ist ein Vogel, der singt, solange es noch dunkel ist“<sup>186</sup>*. Dieses Sinnbild ist auch als Augustinus Erkennen der göttlichen Weisheit zu deuten; ebenso wie der blühende Baum (Emblem 5). Augustinus „blüht“ durch sein Bekehrungserlebnis gleichsam auf, seine Liebe zu Gott „entflammt“ (Emblem 12). Gott selbst führt Augustinus (Emblem 4) durch seinen göttlichen Willen (Emblem 11) zur Erkenntnis des wahren Glaubens (Emblem 15).

## 3. Szene: Taufe des Augustinus durch Bischof Ambrosius

- Emblem 3 (Bienenkorb)
- Emblem 5 (blühender Baum)
- Emblem 12 (Phönix)

Der Bienenkorb (Emblem 3) ist nicht nur ein Symbol für das kontemplative Leben, für das sich Augustinus vor seiner Taufe entschieden hat, sondern auch für die Person des Ambrosius, der die Taufe vollzogen hat. Der blühende Baum (Emblem 5) steht für die Hoffnung auf die Auferstehung nach dem Tod. Man kann in die Inschrift auch den Zuwachs an christlichen Glaubensmitgliedern durch die Taufe interpretieren. Wie schon zuvor im Kapitel über die Embleme erwähnt, ist der Phönix (Emblem 12) ein Symbol für Auferstehung und Tod und damit eng mit dem Sakrament der Taufe verbunden.

---

<sup>186</sup> Zit. Schmidbaur, Augustinus begegnen, 2003, S. 128.

#### **4. Szene: Priesterweihe des Augustinus durch Bischof Valerius**

- Emblem 1 („Bescheidenheit“)
- Emblem 4 (Sonnenaufgang)
- Emblem 10 („Es zeigt die Wege des Himmels“)
- Emblem 11 (Barometer)

Das Emblem 1 steht für die große Demut und Bescheidenheit, die Augustinus empfand, als er zum Priester geweiht werden sollte. Er war sich seiner großen Verantwortung, die ihm daraus erwachsen sollte, sehr bewusst. Augustinus „überstrahlt“ in seiner Weisheit alle und wird deshalb von Bischof Valerius auserwählt. Das Astrolabium (Emblem 10) und das Barometer (Emblem 11) deuten auf den göttlichen Willen, der hinter dieser Entscheidung steht. Respektive lässt sich das Emblem 10 auch als Hinweis auf die Predigten des Augustinus sehen, in denen er die Bibel seinen Zuhörer verständlich auslegt.

#### **5. Szene: Klosterbau**

- Emblem 3 (Bienenkorb)
- Emblem 8 (Schiff)
- Emblem 13 (Zukunft)

Die Inschrift über dem Bienenkorb (Emblem 3, Das Haus, das kein Eigentum kennt) bezieht sich auf das Kloster und die Gemeinschaft. Durch Tugend und Arbeit (Emblem 8) entsteht ein Haus für die Kleriker, das ihnen auch in Zukunft nützen wird (Emblem 13).

#### **6. Szene: Übergabe der Ordensregel**

- Emblem 3 (Bienenkorb)
- Emblem 8 (Schiff)
- Emblem 9 („Lernen“)
- Emblem 13 (Zukunft)
- Emblem 16 (Papagei „Lernen“)

Die Regel des Augustinus verbietet persönlichen Besitz, vielmehr soll alles allen gehören (Emblem 3). Durch Tugend und Arbeit (Emblem 8) und eifriges Lernen (Emblem 9 und

16) wird das gemeinsame Ziel erreicht, das Schiff (=Kloster) sicher durch alle Stürme in die Zukunft (Emblem 13) zu bringen.

## **7. Szene: Sturz einer heidnischen Götterstatue**

Die 7. und 8. Szene werden hier zusammengefasst, da sich auf beide Darstellungen die gleichen Embleme beziehen lassen.

## **8. Szene: Bekehrung der Häretiker**

- Emblem 2 (Weizenfeld)
- Emblem 6 (Egge)
- Emblem 7 (Schafe und Wölfe)
- Emblem 12 (Feuer = Leidenschaft)
- Emblem 13 (Altes weg, Neues aufbauen)

Im Emblem 2 sehen wir im Vordergrund ein mit Unkraut durchsetztes Getreidefeld, ein Verweis auf das Gleichnis der Trennung von Spreu und Weizen und damit auch ein Bezug zur Bekämpfung der Irrlehren. Mit der Egge (Emblem 6) wird der Boden bearbeitet, damit Neues wachsen kann. Der gute Hirte (=Bischof) achtet auf seine Schafe (=Gemeinde), damit sie nicht dem Wolf (=Irrlehre) zum Opfer fallen. Altes muss weg, damit Neues entstehen kann (Emblem 13). Zu allem braucht es die Leidenschaft der göttlichen Liebe (Emblem 12).

## **9. Szene: Augustinus am Schreibpult – Eingebung durch den Heiligen Geist**

- Emblem 1 (Bescheidenheit)
- Emblem 2 (Sonnenaufgang, Weizenfeld)
- Emblem 5 (blühender Baum, Verbreitung seiner Schriften)
- Emblem 6 (Egge)
- Emblem 8 („Durch Tugend und Arbeit“)
- Emblem 12 („Er verlangt nach Feuer“)
- Emblem 13 (Zukunft)
- Emblem 14 („Die Finsternis werde ich im Licht sehen“)
- Emblem 15 (Spiegel)
- Emblem 17 („Verborgenes enthülle ich“)

Seine Bescheidenheit und Demut (Emblem 1), sowie sein „Strahlen“ (Emblem 2), seine Tugend und sein Fleiß (Emblem 8) zeichneten Augustinus besonders aus. Er nahm sein Amt als Richter (Emblem 6) ernst. Er ließ seiner Schriften vervielfältigen und verschicken (Emblem 5), bekämpfte erfolgreich die Irrlehren der Häretiker und schuf damit die Basis für die Zukunft der Kirche (Emblem 13). Augustinus erlebte selbst die Schwierigkeiten bei der Erkenntnis Gottes (Emblem 14) und blickte reflektierend auf seine Schriften in den „*Retractationes*“ zurück (Emblem 15), wodurch er so manches „Verborgene“ und Tiefgründige über das Wesen Gottes enthüllen konnte (Emblem 17). Alle seine Taten und Werke standen im Zeichen seines in Liebe zu Gott entflammten Herzens (Emblem 12).

### **Paravent**

- Emblem 4 (Heckenlabyrinth, „Wenn er dich führt, bist du sicher“)
- Emblem 7 (Schafe und Wölfe)

Der gute Hirte führt seine Herde sicher (Emblem 4) durch alle Gefahren und schützt seine Schafe vor dem Wolf (Emblem 4).

## **Die Programminventoren**

Einige Chorherren konnten sich auch wissenschaftlichen Tätigkeiten widmen und kommen auf Grund ihrer zum Teil publizierten Studien zur Ordens- und Klostersgeschichte auch als Autoren von Ausstattungs- respektive Bildprogrammen in Frage. Es ist anzunehmen, dass der jeweilige Propst als Bauherr, bevor er einen Auftrag an einen Künstler vergab, sich über die darzustellenden Inhalte Gedanken machte und dazu auch einige entsprechend gebildete Chorherren zu Rate zog, oder einen von ihnen damit beauftragte ein Programm zu erstellen, wie etwa die Freskenprogramme in der Stiftskirche, in der Sakristei, in der Bibliothek<sup>187</sup> und für den Augustinus-Zyklus und die Embleme im Fürstenzimmer. Auch der zu beauftragende Maler, der entsprechende Werke anderer Meister kannte und nicht selten einen ganzen Katalog an Vorlagen im Gedächtnis hatte oder auf Papier besaß, brachte dabei seine Vorschläge und Überlegungen mit ein.

Als mögliche Programmautoren kommen in Frage:

---

<sup>187</sup> Polzhofer, Stiftsbibliothek, 2012, S. 100 ff.

**Amandus Karl Haring** (1686 – 1739) legte 1710 die feierliche Profess in Vorau ab. Von 1710 bis 1718 war er Kaplan in Irdning (inkorporierte Pfarre des Stiftes Rottenmann), daran anschließend Präfekt im Vorauer Hof in Graz, 1724 wurde er Stiftsdechant. Er dichtete in lateinischer Sprache und verfasste mehrere lateinische Chronogramme. Seine literarischen Werke sind größtenteils handschriftlich erhalten, nur eines ist im Druck erschienen.<sup>188</sup>

**Johannes Antonius Zunggo** (1686 – 1771) wurde 1711 zum Priester geweiht. Nach einigen Jahren Seelsorgetätigkeit in den Pfarren Wenigzell, Irdning und Dechantskirchen wurde er 1733 Bibliothekar im Stift. In dieser Funktion richtete er die neu erbaute Stiftsbibliothek nach einem von ihm entworfenen Aufstellungsplan ein. Dazu legte er auch Bandkataloge und Verzeichnisse der Handschriften und Wiegendrucke an. Sein bibliophiles Interesse bewog ihn nach dem Vorbild mittelalterlicher liturgischer Handschriften ein Graduale (Cod. 256), ein Hymnale (Cod. 257) und ein Antiphonale (Cod. 258) zu schreiben und mit Buchmalereien und musikalischer Notation auszustatten<sup>189</sup>. Sein literarisches Hauptwerk ist die erste Geschichte des Ordens der Augustiner-Chorherren „*Historiae generalis et specialis de ordine canonicorum regularium S. Augustini prodromus*“. Für seine Verdienste wurde J. A. Zunggo mit der Würde eines „Notarius publicus juratus“ und eines „Poenitentiarius apostolicus“ ausgezeichnet.<sup>190</sup>

**Julius Franz Gussmann** (1702 – 1776) legte 1721 in Vorau die feierliche Profess ab. 1725 empfing er die Priesterweihe. Das Studium der Theologie schloss er mit dem Bakkalaureat ab und das Studium der Philosophie mit dem Doktorat. Nach vier jähriger Tätigkeit als Kaplan in Wenigzell wurde er Stiftsbibliothekar, als welcher er den ersten wissenschaftlichen Katalog der mittelalterlichen Handschriften verfasste. Einige seiner Werke zu Fragen der Philosophie, der Theologie, des Ordensrechtes und der Kirchengeschichte erschienen im Druck, einige sind handschriftlich erhalten. Neben dieser Tätigkeit wirkte er auch als Stiftsdechant.<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> Černik, Schriftsteller, 1905, S. 318.

<sup>189</sup> Fank, Catalogus, 1936, S. 143 f: Cod. 256, 257, 258.

<sup>190</sup> Černik, Schriftsteller, 1905, S. 318 f.

<sup>191</sup> Černik, Schriftsteller, 1905, S. 319 f.

## Die Künstler

Von keinem einzigen Werk im Fürstenzimmer ist der Künstler mittels Signatur oder Beleg nachgewiesen. Für die Ausführung des Augustinus-Zyklus auf den bemalten Wandbespannungen und der Wandmalerei einschließlich der Embleme kommen folgende drei in dieser Zeit in Vorau tätige Maler in Frage:

### Joseph Semek

Die Autoren Pius Fank und Grete Lesky erwähnen in Bezug auf das Fürstenzimmer Joseph Semek, seines Zeichens Maler und Vergolder, als Künstler. Angeblich stammt er aus Kirchberg am Wechsel, was sich leider bis dato trotz Anfrage bei der Pfarre in Kirchberg am Wechsel nicht bestätigen ließ. Pius Fank schreibt Semek die Vollendung der Wandmalereien mit den Emblemen zu; Lesky übernimmt diese Annahme.<sup>192</sup> Eine Signatur, oder Dokumente, die das beweisen würden, lassen sich nicht mehr auffinden.

Zu Joseph Semek sind in der kunstgeschichtlichen Literatur keine weiteren biographischen Angaben zu finden. Ob Kirchberg Geburtsort oder letzter Aufenthaltsort war, ist nicht nachweisbar.<sup>193</sup> In den Matrikenbüchern der Pfarre Vorau begegnet sein Name mit dem Zusatz „Maler und Vergolder“ zwischen 1741 und 1759. Verzeichnet ist das Sterbedatum seiner ersten Frau, Maria Gertraud, die im Alter von 47 Jahren am 26. April 1741 gestorben und am 28. April in der St. Ägydium-Kirche begraben wurde.<sup>194</sup>

Es ist anzunehmen, dass er nochmals geheiratete hat, denn es sind zwischen 1742 bis 1759 insgesamt neun seiner Kinder in Vorau getauft worden. Zwei Kinder musste er schon sehr bald wieder zu Grabe tragen, auch eine Todgeburt ist verzeichnet. 1759 findet sich im Taufbuch die letzte Eintragung in den Matrikenbüchern aus dem Vorauer Stiftsarchiv unter dem Namen Semek. Danach taucht der Name nicht wieder auf.

### Josef Georg Mayr

Ferdinand Hutz verfasste über die beiden Maler Josef Georg Mayr und Ignaz Gottlieb Kröll eine Biografie, sofern sich diese anhand der noch vorhandenen Quellen

---

<sup>192</sup> Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 183; Lesky, Embleme, 1963, S. 99.

<sup>193</sup> Die Anfrage in der Pfarre Kirchberg am Wechsel brachte lediglich in Erfahrung, dass der Name Semek in den Matrikenbüchern nicht auftaucht.

<sup>194</sup> Sterbebuch III Vorau, S. 314, Stiftsarchiv Vorau

rekonstruieren ließ. Auch späteren Erwähnungen in der Literatur geht er sehr genau nach und prüft sie auf ihre Richtigkeit.<sup>195</sup>

Über Josef Georg Mayr sammelte Ferdinand Hutz alles, was er an Einträgen und Notizen finden konnte. Josef Georg Mayr wurde am 18. November 1707 in Vorau geboren<sup>196</sup>, als erstes Kind „des löbl. Stüfft Vorau bestelter Hoffschreiber und Kastner“ Josef Gottfried Mayr und dessen Frau Gertraud. Sein Taufname lautet Georg Josef, doch in den meisten Quellen wird er nur als Josef erwähnt oder als Josef Georg. Mayr wuchs im Stift auf und wurde später Lehrling des Stiftsmalers Johann Cyriak Hackhofer. Gleich nach dessen Tod am 9. Mai 1731 sah sich Mayr „vor die Aufgabe gestellt, das ehemalige Handschriftenzimmer der Stiftsbibliothek malerisch auszuschnücken.“<sup>197</sup> Anfang der 40er Jahre des 18. Jahrhunderts verlässt Mayr Stift Vorau, um im Stift Rein tätig zu werden. Im Stiftsarchiv Vorau findet sich im Trauungsbuch II/213 als erster Eintrag zum Jahr 1733: „Dem 12. Jän: ist Josephus Georgius Mayr, ein junger Gesell und Hofmahler zu Vorau, des Joseph Gottfried Mayr, Canzleyschreiber in dem Stüfft Vorau und Gertraud, seiner Ehefrauen ehlich erzeugter Sohn mit der Jungfrauen Maria Juliana Josepha Steegmayrin, des Joannes Steegmayr, Bürger und Rathsverwandter alhier und seiner Ehefrauen Maria Gertraud ehlich erzeugter Tochter copuliert worden. Beede aus dieser Pfarr. Testes: Hans Haubenwalder, Marckhtrichter, Matthias Taubenschuss, Stüfftorganist.“ Hutz vermutet aufgrund der Bezeichnung „Hofmahler“, dass Mayr die Nachfolge des 1731 verstorbenen Johann Cyriak Hackhofer angetreten hatte.<sup>198</sup> Anhand der wenigen erhaltenen Quellen lässt sich nur für ein einziges Ölgemälde die Autorschaft Mayrs beweisen, nämlich für das Porträt des am 2. Dezember 1736 verstorbenen Vorauer Propstes Franz Sebastian Graf von Webersberg, für das „Dem Joseph Mayr, Mahlern, vor des gnädigen Herrn seel. Contrefait bezalt 8 fl.“<sup>199</sup> Im selben Jahr findet sich am 16. August eine Auszahlung von weiteren 57 Gulden, scheinbar für daselbe Bild. Andere Werke, wie die Freskenausstattung in der Pfarrkirche zu Wenigzell, welche im Krieg zerstört wurde, und das Chorfresko der Reiner Stiftskirche, für die Mayr laut Rechnungen ebenfalls verantwortlich zeichnet, existieren

---

<sup>195</sup> Hutz, Ignaz Gottlieb Kröll, 1983, S 113-118

<sup>196</sup> Taufbuch IV/338, Stiftsarchiv Vorau.

<sup>197</sup> Zit. Hutz, Josef Georg Mayr, 2000, S. 28.

<sup>198</sup> Hutz, Josef Georg Mayr, 2000, S. 29.

<sup>199</sup> Zit. Stiftsarchiv Vorau, Lade 11, Kanzleirechnung 1737, fol. 39v., zitiert in: Hutz, Josef Georg Mayr, 2000, S. 30.

heute nicht mehr. Am 27. Mai 1744 wurde „*der edl kunstreiche Herr Joseph Mayr, incorporirter Mahler*“<sup>200</sup> in Graz begraben.

### **Ignaz Gottlieb Kröll**

Über Ignaz Gottlieb Kröll, der für die Deckenfresken der Bibliothek verantwortlich zeichnet, wissen wir nur von seiner Eheschließung mit der Witwe Hackhofers. Johann Cyriak Hackhofer war am 9. Mai 1731 verstorben. Die Hochzeit fand am 22. Mai 1732 statt. Im Trauungsbuch des Stadtpfarramtes Hartberg finden wir zu lesen: „...*ist der khunstreiche herr Jgnatij Gottlieb Khröll, ein j:(unger) gsöll und maller alda, des h:(errn) Märtin Khröll, gewesten kaufman in der statt Lientz in Tyroll seel:(ig), Agnes, dessen ehedr:(au) noch in leben, ehelich hinderlassner sohn mit der edl ehrntugendsamen frauen Anna Maria, des woll edlen und khunstreichen und berümbten herrn Johann Ciriac Hackhofern, gewesten mallern im hochlöbl:(ichen) stüfft Vorau seel:(ig) hinderlassenden frauen wittib durch h:(errn) Matthaeus Kühnhofer cop:(uliert) worden.*“<sup>201</sup> Hutz fand heraus, dass zwar Krölls Eltern sich zur Zeit seiner Heirat in Lienz aufgehalten haben, sofern die Angaben im Matrikenbuch überhaupt stimmen, aber dass Lienz nicht Krölls Geburtsort ist. Durch einen weiteren Eintrag im Sterbebuch des Stadtpfarramtes in Hartberg wissen wir, dass er dort am 22. März 1737 als „*burger undt mahler alda, mit 34 jahr*“<sup>202</sup> begraben worden ist. In ein paar wenige Aktenvermerke und Notizen zeigt uns Hutz, dass Kröll Taufpate war, im Haus von Johann Cyriak Hackhofer in Hartberg wohnte respektive dieses bei der Eheschließung übernommen hatte und dass er im Stift Vorau im Jahr 1735 500 Gulden mit einer Verzinsung von 4 % angelegt hatte, welche 1746 ausbezahlt wurden. Weiters befindet sich im Stiftsarchiv Vorau ein Vorlagenbuch, das auf der Innenseite des rückwärtigen Einbanddeckels den handschriftlichen Vermerk trägt: „*Gehörth mier Jgnätei Gotlieb Kröll, pictor in 1732. 73 blath von Martin de Vos et fecit.*“<sup>203</sup> Hutz meint, dass diese gebundene Sammlung von Kupferstichen höchstwahrscheinlich ursprünglich in Hackhofers Besitz war und durch die Heirat mit dessen Witwe in Krölls Hand kam, denn dafür würde die Jahreszahl 1732 sprechen, das Jahr in dem die Hochzeit stattfand. Hutz geht auch Krölls

---

<sup>200</sup> Zit. nach: Hutz, Josef Georg Mayr, 2000, S. 31.

<sup>201</sup> Zit. Stadtpfarramt Hartberg, Trauungsbuch I, S. 562, zitiert in: Hutz, Ignaz Gottlieb Kröll, 1983, S. 114.

<sup>202</sup> Zit. Stadtpfarramt Hartberg, Sterbebuch I b (unpaginiert), zitiert in: Hutz, Ignaz Gottlieb Kröll, 1983, S. 115.

<sup>203</sup> Zit. Stiftsarchiv Vorau, Vorlagenbuch, zitiert in: Hutz, Ignaz Gottlieb Kröll, 1983, S. 116. (Foto des handschriftlichen Besitzvermerks ebenda S 117, Fotonachweis Stiftsarchiv Vorau)



Berufsbezeichnung nach, die von „junger Gesell“ bei der Eheschließung, über „bürgerlicher Maler“ 1733, bis zu „Malermeister“ bei der Geburt seines zweiten Sohnes im Jahr 1736 reicht, wobei er meistens als „Bürger und Maler“ bezeichnet wurde. Nach Hutz ausführlichen Recherchen lässt sich die Annahme von Pius Fank, Kröll sei „später Stiftsbeamter“ in Vorau gewesen, nicht nachweisen. Auch Grete Lesky hat diese Feststellung von Fank kritiklos übernommen. Krölls umfangreichstes Werk dürfte, die malerische Ausstattung des Vorauer Bibliothekssaales geblieben sein, zumindest sind andere Werke nicht gesichert. Lesky schreibt ihm noch zwölf Embleme auf der Orgelempore der Stiftskirche zu – allerdings wieder ohne Quellenangabe. Hutz vermutet auch, dass drei skizzenhafte Handzeichnungen in Bleistift auf dem letzten Blatt des zuvor genannten Hackhoferschen Vorlagenbuches ebenfalls von Kröll stammen, und dass sicher noch so manches andere Werk im Stift Vorau Krölls Hand zuzuschreiben wäre.<sup>204</sup>

*„Ignaz Gottlieb Kröll und Josef Georg Mayr, zwei Altersgenossen, hinterließen im Stift Vorau und in anderen steirischen Orten Kunstwerke, bei denen sich noch deutlich der Einfluss bzw. die Weiterbildung Hackhoferscher Stilelemente zeigt, sind doch beide Schüler dieses großen steirischen Fresko- und Barockmalers.“<sup>205</sup>*

## Zuschreibung

Die Frage nach dem Künstler oder den Künstlern der bemalten Wandbespannungen und der Embleme ist nur schwer zu beantworten. Trude Aldrian vermutet, dass die Wandbespannungen aus der Werkstatt des stiftischen Hofmalers Josef Georg Mayr stammen<sup>206</sup>. Ihre Annahme dürfte darauf beruhen, dass Mayr mit dem Titel „Stiftsmaler“ in den Quellen genannt wird. Beweise, wie zum Beispiel eine Signatur, Verträge oder Rechnungen fehlen ganz. Sicher ist, dass Josef Georg Mayr und Ignaz Gottlieb Kröll Schüler von Johann Cyriak Hackhofer waren und beide nach dessen Tod weiter für das Stift Vorau gearbeitet haben. Denkbar wäre auch, dass die Maler eine gemeinsame Werkstatt geführt haben könnten, oder eng zusammengearbeitet haben.

Da Joseph Semek in den Matrikenbüchern des Stiftsarchivs Vorau als „Maler und Vergolder“ bezeichnet wird, kann man annehmen, dass die Vergoldungen im Fürstenzimmer ihm zuzuschreiben sind. Pius Fank und Grete Lesky sehen in ihm den

---

<sup>204</sup> Lesky, Embleme, 1963, S. 19, 84; Hutz, Ignaz Gottlieb Kröll, 1983, S. 116 f.

<sup>205</sup> Zit. Hutz, Ignaz Gottlieb Kröll, 1983, S. 118.

<sup>206</sup> Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 57.

verantwortlichen Künstler für die Embleme. Möglicherweise stammen auch die restlichen ornamentalen Wandmalereien von seiner Hand. Beweise dafür fehlen auch hier.

Für eine eindeutige Zuschreibung an einen der genannten Künstler fehlen vergleichbare Werke. Die im Stift Vorau den Malern Mayr und Kröll zugeschriebenen Deckenfresken im Handschriftenzimmer respektive in der Stiftsbibliothek zeigen keine stilistischen oder kompositorischen Ähnlichkeiten mit den Wandbespannungen des Fürstenzimmers. Von Semek konnten bis dato keine Werke gesichert werden.

## Datierung

Die Frage der Datierung der bemalten Wandbespannungen im Fürstenzimmer kann ebenfalls nicht restlos geklärt werden. Wie schon anfangs festgehalten, gibt es keine Schriftdokumente aus der Entstehungszeit. Laut Trude Aldrian sind die Wandbespannungen um 1735/40 entstanden; für diese Datierung gibt sie keine Begründung an. Die Embleme wurden nach Fank und Lesky 1746 gemalt. Wie sie zu dieser Datierung kommen, geben beide nicht preis.<sup>207</sup>

Der Bau des Nord- und Westtrakts wurde 1733 vollendet. Es liegt daher nahe, dass der Beginn der Arbeiten an der Ausstattung des Fürstenzimmers kurz nach diesem Jahr anzusetzen ist. Es ist anzunehmen, dass die Stuckdecke als Erstes entstand, worauf dann der Ofen und die übrigen Ausstattungsteile gefolgt sein dürften.

Sowohl Robert Meeraus, als auch Hilde Schwarz ordnen die Entstehung der Stuckdecken um 1740 respektive ins 4. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, also nach der Stuckierung der Stiftsbibliothek (1731) und der Westfassade (1733). Schwarz untermauert ihre Datierung mit dem Vergleich der Stuckdecke im Prälatensaal St. Lambrecht von 1739, sowie den Kaiserzimmern des Stiftes Klosterneuburg.<sup>208</sup>

Wenn Mayr oder Kröll (oder deren Werkstätten) für die bemalten Wandbespannungen als ausführende Maler in Frage kommen, ergibt sich für dieses Medium ein Ende der Arbeiten zwischen 1737 (Krölls Sterbejahr) und Anfang der 1740er Jahre, bevor Mayr nach Rein gegangen ist, was die Annahme Trude Aldrians rechtfertigt, dass der Augustinus-Zyklus zwischen 1735 und 1740 entstanden ist. Die Befestigung der

---

<sup>207</sup> Aldrian, Wandbespannungen, 1952, S. 57; Fank, Chorherrenstift, 1959, S. 183; Lesky, Embleme, 1963, S. 99.

<sup>208</sup> Meeraus, Vorau, 1928, S. 22 f; Schwarz, Bandlwerk, 1950, S. 150.

Wandbespannungen im Fürstenzimmer ist vermutlich wesentlich später also nach Abschluss aller anderen Arbeiten geschehen.

Semeks Anwesenheit in Vorau ist zwischen den Jahren 1741 und 1759 durch die Einträge in den Matrikenbüchern im Stiftsarchiv gesichert. Wenn man ihm die Wandmalereien mit den Emblemen, sowie die Vergoldungen zuschreiben möchte, dann wäre durchaus auch eine Datierung ein paar Jahre früher denkbar, als Fank und Lesky mit 1746 angeben. Wenn die Stuckdecke um 1740 entstanden ist, liegt es nahe, ein Ende der Arbeiten an den Fresken ein bis zwei Jahre danach zu vermuten.

In dem Nachlassinventar von Propst Webersberg aus dem Jahr 1737 wird der Raum noch nicht als Bischofszimmer bezeichnet und auch die bemalten Wandbespannungen werden dort nicht erwähnt. Dies geschieht erst im Nachlassinventar von Propst Leitner aus dem Jahr 1769. Folglich ist die Raumausstattung erst nach 1737 vollendet worden, aber mit großer Wahrscheinlichkeit vor 1769. Der Rahmen des Fertigstellungsdatums lässt sich auf die Jahre zwischen 1740 und 1746 eingrenzen.

## **Resümee**

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der barocken Gestaltung des Fürstenzimmers und in Besondere auf dem Augustinus-Zyklus, sowie dessen Korrespondenz mit den Emblemen.

Das Fürstenzimmer ist Teil des Prälaturtraktes und in Zusammenhang mit dessen Ausgestaltung zu sehen; dazu gehört unter anderem auch die Stiftsbibliothek. Dieser Repräsentationsraum wurde in der bisherigen Literatur lediglich periphär erwähnt und es gibt bis dato keine umfassenden Untersuchungen zur barocken Gesamtausstattung dieses Raumes. In der vorliegenden Arbeit wird wahrscheinlich erstmalig seit der Barockzeit versucht, nicht nur die enge Beziehung der Embleme auf die Person des hl. Augustinus zu deuten und damit die Korrespondenz zwischen dem Augustinus-Zyklus und den Emblemen aufzuzeigen, sondern auch die einzelnen Teile des Interieurs näher zu beschreiben. Neu ist auch die Sichtweise des Paravents als Brücke zwischen den Medien.

Der Augustinus-Zyklus und das Programm der Embleme beziehen sich auf den Ordensvater Augustinus, seine wichtigsten Lebensstationen, seine Aktivitäten der Institutionalisierung des gemeinschaftlichen Klosterlebens in der Kirche, als Bischof und herausragender Theologe. Die bildlichen Darstellungen der bedeutendsten Leistungen

des hl. Augustinus sollen dem in diesem Raum als Gast weilenden Bischof als Vorbild für seine Amtsführung dienen. Besonderes Augenmerk hat man dabei auf die Klostergründung, die Bekämpfung der Irrlehren und die gute spirituelle Führung der Kirchengemeinde gelegt.

Die Fragen nach der Autorschaft der Programminvention, den Künstlern und der Datierung können trotz aller Bemühungen aufgrund der fehlenden schriftlichen und bildlichen Dokumente nicht geklärt werden.

Das gesamte Interieur des Fürstenzimmers ist zwar von den Herstellungstechniken der Wandgestaltung her einfacher als die genannten Vergleichsbeispiele aus anderen Stiften, dennoch fügt es sich in den Kontext der repräsentativen Raumschöpfungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es wäre somit denkbar, dass auch für die übrigen Repräsentationsräume im Osttrakt, welche eine ähnliche Grundausstattung mit weißen Stuckdecken und formal identischen, farblich variierenden Kachelöfen, sowie ornamental bemalten Türflügeln wie im Fürstenzimmer umfassen, eine aufwendigere Wandgestaltung vorgesehen gewesen sein könnte.

Mit dem Motto des zuletzt angeführten Emblems (Nr. 17) „Occulta revelo“ schließt sich der Kreis: Diese Arbeit enthüllt Verborgenes im Fürstenzimmer – wenn sich auch so manches Geheimnis vorerst nicht lüften lässt.

# Bibliografie

## Handschriftliche Quellen

**Nachlassinventar**, Leitner 1769. Stiftsarchiv Vorau

**Augustin Rathofer**, Geschichte des Chorherren-Stiftes Vorau und dessen geistlichen Sprengels. 9 Bände, Bd. 1-4 (1871), Bd. 5 (1872), Bd. 6-7 (1874), Bd. 8 (1877), Bd. 9 (Quellensammlung, o. J.).

**Augustin Rathofer**, Geschichte des Chorherren-Stiftes Vorau und dessen geistlichen Sprengels. 2 Bände, 1884 (Zusammenfassung)

## Sekundärliteratur

**800 Jahre Chorherrenstift Vorau**, in unum congregati. 1963 [Festschrift]

**Trude Aldrian**, Wandbespannungen des XVIII. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Dekorationskunst des Rokoko. Graz 1952.

**Anton Allmer**, Das Freskenprogramm der Stiftskirche Vorau. Beschreibung und Versuch einer Deutung. Theol. DA. Innsbruck 1987.

**Anton Allmer**, Stufen zum Himmel. Das Freskenprogramm der Stiftskirche. In: Gerhard Rechberger u. a. (Hrsg.), 850 Jahre Augustiner-Chorherrenstift Vorau. 1163 – 2013. [Vorau] 2012, S. 90 – 103.

**Gottfried Allmer**, Das Chorherrenstift Vorau im Lauf der Zeiten. In: Gerhard Rechberger u. a. (Hrsg.), 850 Jahre Augustiner-Chorherrenstift Vorau. 1163 – 2013. [Vorau] 2012, S. 36 – 48.

**Gottfried Allmer**, Baugeschichte des Chorherrenstiftes Vorau. In: Gerhard Rechberger u. a. (Hrsg.), 850 Jahre Augustiner-Chorherrenstift Vorau. 1163 – 2013. [Vorau] 2012, S. 64 – 88.

**Gottfried Allmer**, Baugeschichte der inkorporierten Kirchen des Stiftes Vorau. In: Gerhard Rechberger u. a. (Hrsg.), 850 Jahre Augustiner-Chorherrenstift Vorau. 1163 – 2013. [Vorau] 2012, S. 202 – 217.

**Karl Amon**, Die Chorherrenstifte der Steiermark. In: Floreat Canonica Voravii. 825 Jahre Chorherrenstift Vorau 1163 – 1988 [Festschrift]. In unum congregati 35 (1988) 21 – 33.

**Karl Amon**, Erzbischof Eberhard I., ein Friedensheiliger. In: Karl Amon und Maximilian Liebmann (Hrsg.), Kirchengeschichte der Steiermark, Graz Wien Köln 1993, S. 68-69.

**Karl Amon**, Eine „Unglücksgeschichte“ und ihr guter Ausgang. In: Karl Amon und Maximilian Liebmann (Hrsg.), Kirchengeschichte der Steiermark, Graz Wien Köln 1993, S. 69-71.

**Karl Amon und Maximilian Liebmann** (Hrsg.), Kirchengeschichte der Steiermark. Graz – Wien – Köln 1993.

**Franz Attems – Johannes Koren**, Kirchen und Stifte der Steiermark. Innsbruck 1988.

**Herta Arnold**, Barocke Rätsellust. Embleme in der Tiroler Kunst (Tiroler Kulturgüter). Innsbruck – Wien 2008.

**Aurelius Augustinus**, Bekenntnisse. Übersetzung von Wilhelm Thimme. Mit einer Einführung von Norbert Fischer. Düsseldorf 2007.

**Hermann Hans Urs von Balthasar**, Die großen Ordensregeln (Menschen der Kirche in Zeugnis und Urkunde 6). Köln 1948, Einsiedeln <sup>3</sup>1974.

**Hermann Bauer und Bernhard Rupprecht**, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. insgesamt 15 Bände, München 1. Bd. (1976), 2. Bd. (1981), 3. Bd. I. Teil (1987), 3. Bd. II. Teil (1989), 4. Bd. (1995), 5. Bd. (1996), 6. Bd. (1998), 7. Bd. (2001), 8. Bd. (2002), 9. Bd. (2003), 10. u. 11. Bd. (2005), 12. Bd. I. u. II. Teil (2006), 13. Bd. ??, 14. u. 15. Bd. (2010)

**Wolfgang Bauer**, Lexikon der Symbole. Wiesbaden 2004.

**Udo Becker**, Lexikon der Symbole. Freiburg i. Breisgau 1992.

**Rupert Berger**, Liturgische Gewänder und Insignien. In: Gestalt des Gottesdienstes. Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen (Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft. Hgg. v. Hans Bernhard Meyer u. a. 3. Bd.). Regensburg <sup>2</sup>1990, S. 309 – 346, bes. S. 335 f, 342 f.

**Gilda Betz**, Die Bildprogramme der Sakristeien Stiftskirche Voralpe und Pfarrkirche Pöllau. Phil. DA, Graz 2000.

**Gilda Betz**, Die Voralper Sakristei. In: Gerhard Rechberger u. a. (Hrsg.), 850 Jahre Augustiner-Chorherrenstift Voralpe. 1163 – 2013. [Voralpe] 2012, S. 104 – 111.

**Hans Biedermann**, Lexikon der Symbole. München 2008.

**Eva Börsch-Supan**, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung, Berlin 1967.

**Günter Brucher**, Die barocke Baukunst in der Steiermark. In: Lust und Leid. Barocke Kunst barocker Alltag. Steirische Landesausstellung 1992. Graz 1992, S. 117-138.

**Günter Brucher** (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich. Salzburg – Wien 1994.

**Günter Brucher**, Barockarchitektur in Österreich. Köln 1983.

**Günter Brucher**, Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz 8 (1973) S. 1 – 122. [auch als eigenständige Publikation in Graz 1973 erschienen]

**Günter Brucher**, Die Entwicklung barocker Kirchenfassaden in der Steiermark. In: Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 5 (1970) S. 33-76; 6 (1971) S. 59-96.

**Paul Buberl**, Die illuminierten Handschriften in Steiermark. 1. Teil: Die Stiftsbibliothek zu Admont und Vorau (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich 4). Leipzig 1911.

**Frank Büttner**, Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006.

**Mary Cable**, Escorial. (Wonders of man) Wiesbaden 1976.

**Berthold Otto Černik**, Die Schriftsteller der noch bestehenden Augustiner-Chorherrenstifte Österreichs von 1600 bis auf den heutigen Tag. Wien 1905.

**Günter Cerwinka**, Die Gründung des Chorherrenstiftes Vorau und ihr politisch-historisches Umfeld in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. In: Gerhard Rechberger u. a. (Hrsg.), 850 Jahre Augustiner-Chorherrenstift Vorau. 1163 – 2013. [Vorau] 2012, S. 20 – 34.

**Jeanne und Pierre Courcelle**, Iconographie de Saint Augustin. 4 Bände, Paris 1. Bd. (1965), 2. Bd. (1969), 3. Bd. (1972), 4. Bd. (1980)

**Felix Czeike**, Historisches Lexikon Wien. 6 Bde. Wien 2004.

**Annedore Dedekind**, Grazer Stuckdekorationen des XVIII. Jahrhunderts. phil. Diss. Graz 1959.

**Wilhelm Deuer**, Die romanischen Klosterkirchen der Steiermark. Unter besonderer Berücksichtigung historischer und kulturhistorischer Faktoren. (Hausarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung) Wien 1980.

**Mechthild Dreyer**, Artes liberales. In: Lexikon für Theologie und Kirche Bd. 1 (1993) Sp. 1045.

**Hubertus R. Drobner**, Kirchenväter. In: Lexikon für Theologie und Kirche Bd. 6 (1997) Sp. 70 f

**Eva Elm**, Die Macht der Weisheit. Das Bild des Bischofs in der Vita Augustini des Possidius und anderen spätantiken und frühmittelalterlichen Bischofsviten. Leiden 2003.

**Pius Fank**, Das Chorherrenstift Vorau und sein Wirken in Vergangenheit und Gegenwart. Graz 1925, <sup>2</sup>1959.

**Pius Fank**, Catalogus Voraviensis seu Codices manuscripti bibliothecae canonicae in Vorau quos ex mandato Ill<sup>mi</sup> ac Rev<sup>mi</sup> Domini Praepositi Prosperi Berger recensuit. Graz 1936.

**P[ius] F[ank]**, Wer hat das Stift gerettet? In: 800 Jahre Chorherrenstift Vorau [Festschrift]. In unum congregati. Mitteilungen der Österreichischen Chorherrenkongregation. 10 (1963) H. 3, S. 132 – 141.

**Pius Fank**, Stift Vorau Werden und Wirken, [Stiftsführer] Vorau 1968.

**Pius Fank**, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Vorauer Landschaft aus dem Blickfeld des Stiftes. In: Blätter für Heimatkunde 43 (1969) S. 113 – 127.

**Petr Fidler**, Domenico Sciascia und seine Landsleute in Österreich und im Königreich Ungarn. In: **Michael Kühnental** (Hrsg.), Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum. Locarno 1997. S. 309-338.

**Norbert Fischer**, Selbsterkenntnis und Gottsuche. Wien (u.a.) 2007.

**Rainald Fischer**, Kloster/ Klosteranlage. In: Theologische Realenzyklopädie. Hgg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller. 36 Bde. Berlin – New York 1977 – 2004, 4 Erg.-bde. 1998 – 2007. Bd. 19 (1990) S. 275-281.

**Floreat Canonica Voravii**, 825 Jahre Stift Vorau. In unum congregati. 1988. [Festschrift]

**Rudolf Flotzinger** (Hrsg.), Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980. Graz 1982.

**R[udolf] F[lotzinger]**, Vorau. In: Österreichisches Musiklexikon. Hgg. v. R. Flotzinger. 5 Bde. Wien 2002 – 2005, S. 2564 f.

**Dorothea Forstner**, Die Welt der christlichen Symbole. Innsbruck – Wien <sup>5</sup>1986.



- Karl Suso Frank**, Geschichte des christlichen Mönchtums. Darmstadt 1975, <sup>5</sup>1993.
- Rosemarie Franz**, Der Kachelofen – Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus (Forschungen und Berichte des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Graz 1). Graz 1969.
- August Franzen**, Kleine Kirchengeschichte. Hgg. v. Remigius Bäumer. Durchgesehen u. erweitert bis in die Gegenwart von Roland Fröhlich. Freiburg – Basel – Wien <sup>5</sup>2000.
- Benno E. Friedrich**, Augustins Weg zu Gott. Eine didaktische Lesehilfe zu den >Bekenntnissen< (I – IX). Würzburg 1996.
- Natalie Frieß**, Domenico Sciascia. Phil. Diss, Graz 1980.
- Birgit Maria Gabis**, Die malerische Ausstattung der Stiftskirche in Vorau. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des „Farbbarock“ in Österreich. Phil. DA, Wien 2001.
- Wilhelm Geerlings**, Augustinus. In: Lexikon für Theologie und Kirche 31 (1993) Sp. 1240 – 1247.
- Wilhelm Geerlings**, Augustinus (Reihe Meisterdenker) Freiburg – Basel – Wien 1999.
- Wilhelm Geerlings** (Hrsg.), Possidius. Vita Augustini. lateinisch/deutsche Ausgabe eingeleitet, kommentiert und herausgegeben von Wilhelm Geerlings, Paderborn – München – Wien – Zürich 2005.
- Karl Ginhart** (Hrsg.), Die bildende Kunst in Österreich. Barock und Rokoko von etwa 1690 bis um 1780. Baden bei Wien 1939.
- Moses Hadas**, Kaiserliches Rom. [Amsterdam] 1966.
- Dorothee Hansen**, Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner. Berlin 1995.
- William S. Heckscher – Karl-August Wirth**, Emblem. Emblembuch. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte [RDK] hgg. v. Ludwig Heinrich Heydenreich u. Karl-August Wirth. Stuttgart 1967, 5. Bd., Sp. 85-228.
- Arthur Henkel – Albrecht Schöne** (Hrsg.), Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Taschenausgabe. Stuttgart – Weimar 1996.
- Thomas Hoffmann**, Die Kunst des Barock. Stuttgart 2004.
- Monika Horny**, Bemalte Wandbespannungen des 18. Jahrhunderts in Österreich. Phil. DA, Wien 1994.

**Ferdinand Hutz**, Das Augustiner-Chorherrenstift Vorau zur Zeit der Reformation und Gegenreformation. theol. Diss. Graz 1977.

**Ferdinand Hutz**, Das Augustiner-Chorherrenstift Vorau. In: Rudolf List, Kunst und Künstler in der Steiermark. Ein Nachschlagewerk. 3 Bde. Ried i. Ikr. 1967, 1971, 1977, 3. Bd. (1977) S. 1083 – 1040.

**Ferdinand Hutz**, Johann Cyriak Hackhofer. [Ausstellungsführer] Vorau 1981.

**Ferdinand Hutz**, Ignaz Gottlieb Kröll. Notizen zum Leben eines steirischen Barockmalers. In: Blätter für Heimatkunde 57 (1983) S. 113-118.

**Ferdinand Hutz**, Der Hochaltar von Mönichwald und seine Künstler: Blätter f. Heimatkunde 23 (1985) Nr. 59, S. 83-86.

**Ferdinand Hutz**, Reformation und Gegenreformation im Stift Vorau. Zur geistigen, religiösen und personellen Situation des Stiftes im 16. Jahrhundert: Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark 77 (1986) S. 127–151.

**Ferdinand Hutz**, Zur Gründung und Gründungsurkunde des Stiftes Vorau. In: Floreat Canonia Voravii. 825 Jahre Chorherrenstift Vorau 1163 – 1988 [Festschrift]. In unum congregati 35 (1988) 6-16

**Ferdinand Hutz**, Die Gründungssage des Stiftes Vorau. In: Floreat Canonia Voravii. 825 Jahre Chorherrenstift Vorau 1163 – 1988 [Festschrift]. In unum congregati 35 (1988) 17 – 20.

**Ferdinand Hutz**, Zur Baugeschichte der Johanneskirche in Vorau. In: Blätter für Heimatkunde 62 (1988) S. 71 – 77.

**Ferdinand Hutz**, Der Verlust an Pergamenturkunden des Stiftsarchives Vorau im Kriegsjahr 1945. In: Geschichtsforschung in Graz. Festschrift 125-Jahr-Jubiläum des Instituts für Geschichte der Karl- Franzens-Universität Graz. Hgg. v. Herwig Ebner, Horst Haselsteiner u. Ingeborg Wiesflecker-Friedhuber. Graz 1990, S. 305 – 310.

**Ferdinand Hutz**, Zum Bau des Vorauer Glockenturms. In: Blätter für Heimatkunde 65 (1991) S. 27 – 30.

**Ferdinand Hutz**, Johann Philipp Leisl. Propst von Vorau (1691-1717). In: Lust und Leid. Barocke Kunst barocker Alltag. Steirische Landesausstellung 1992. Graz 1992, S. 265 – 270.

**Ferdinand Hutz**, Klöster und Orden vom Trienter Konzil bis zu Maria Theresia. In: Karl Amon – Maximilian Liebmann (Hg.), Kirchengeschichte der Steiermark. Graz – Wien – Köln 1993, 191-202.

**Ferdinand Hutz**, Das Patrozinium der Vorauer Stiftskirche. In: Blätter für Heimatkunde 69 (1995) S. 51-55.

**Ferdinand Hutz**, Der Pfarrpatron Thomas. Vorauer Heimatblätter 19 (1997) S. 7-8.

**Ferdinand Hutz**, Vorau. In: Floridus Röhrig (Hrsg.), Die bestehenden Stifte der Augustiner-Chorherren in Österreich, Südtirol und Polen. Klosterneuburg – Wien 1997, S. 385-467.

**Ferdinand Hutz**, Der Vorauer Barockmaler Josef Georg Mayr (1707-1744). In: Blätter für Heimatkunde 74 (2000) S. 27-31.

**Ferdinand Hutz**, Propst Matthias Singer. In: Vorauer Heimatblätter 26 (2003) S. 12.

**Ferdinand Hutz**, Stift Vorau im 20. Jahrhundert. Stift Vorau 1. Bd. 2004, 2. Bd. 2006.

**Günter Irmischer**, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900). Darmstadt 1984.

**Hiltgart L. Keller**, Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. 9. durchgesehene Auflage, Stuttgart 2001.

**Cornelia Kemp**, Angewandte Emblematis in süddeutschen Barockkirchen. Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 53. München – Berlin 1981

**Engelbert Kirschbaum SJ** (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968.

**Ehrenfried Kluckert**, Emblematis. In: Rolf Toman (Hrsg.), Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei. Königswinter 2004. S. 428-429.

**Hans Koepf** und **Günther Binding**, Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart<sup>3</sup>1999.

**Rochus Kohlbach**, Die Stifte Steiermarks. Ein Ehrenbuch der Heimat. Graz 1953.

**Rochus Kohlbach**, Steirische Bildhauer – vom Römerstein zum Rokoko. Graz 1956.

**Manfred Koller**, Zur Stucktechnik von Graubündner Meistern in Österreich. In: Michael Kühnental (Hrsg.), Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum. Locarno 1997. S. 363-369.

**Franz-Michael Konrad**, Geschichte der Schule. Von der Antike bis zur Gegenwart. München 2007.

**Thomas Korth**, Die Kaiserzimmer. In: Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian. Bearbeitet von Veronika Birke u. a. Beiträge von Rotraud Bauer u. a. Redigiert ... von Margareta Vyoarl-Tschapka, Theodor Brückler. (Österreichische Kunsttopographie 48). Wien 1988, S. 257-315, besonders S. 304 f.

**Ferdinand Krauß**, Die Oststeiermark. 2. Auflage vollständig neu bearbeitet von Robert Meeraus, Graz 1930.

**Peter Krenn**, Zur Baugeschichte des Stiftes Vorau. In: 825 Jahre Chorherrenstift Vorau 1163 – 1988. Vorauer Heimatblätter 10 (1988) S. 9 – 14.

**Peter Krenn**, Die Oststeiermark. Ihre Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen. Graz – Wien – Köln, erweiterte Neuauflage 1997.

**Hildegard Kretschmer**, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2008.

**Rupert Kroisleitner**, Zur Stiftsfassade 1987/88. In: Vorauer Heimatblätter 10 (1988)

**Rupert Kroisleitner** (Hrsg.), „Verborgene Kostbarkeiten – Kultgegenstände und Kunstobjekte“ Hintergründe und Beschreibung einiger Objekte der Ausstellung. Ein Begleitheft zur Ausstellung im Stift Vorau. Vorau 1994.

**Johann Kronbichler**, Der Augustinus-Zyklus aus dem Refektorium des ehemaligen Augustiner-Chorherrenstiftes St. Pölten. In: Hippolytus – St. Pöltener Hefte zur Diözesankunde, Heft 1, 1981. S. 24-32.

**Michael Kühental** (Hrsg.), Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum. [Locarno] 1997.

**Gregor Martin Lechner**, Stift Göttweig und seine Kunstschatze. Bilddokumentation: Herbert Fasching. St. Pölten – Wien <sup>2</sup>1983.

**Edgar Lein**, Seemanns Lexikon der Ornamente. Leipzig 2006.

**Karl Josef Lesch**, Das Schulwesen am Vorabend der Reformation. In: Kronabel, Zur Geschichte des katholischen Schulwesens (Handbuch Katholische Schule Bd. 3) Köln 1992. S. 15-35.

**Grete Lesky**, Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Österreichs. Graz 1963.

**Lexikon für Theologie und Kirche**. Begründet v. Michael Buchberger. Hgg. v. Walter Kaspar u. a. 11 Bände. Freiburg – Basel – Rom - Wien <sup>3</sup>1993 – 2001.

**Rudolf List**, Kunst und Künstler in der Steiermark – Ein Nachschlagewerk, 3 Bde., Ried im Innkreis 1967, 1971, 1977.

**Hellmut Lorenz** (Hrsg.), Barock (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Band 4) München – Berlin – London – New York 1999.

**Hellmut Lorenz**, Architektur. In: Hellmut Lorenz (Hrsg.), Barock (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band 4). München – London – New York 1999, S. 219 – 302.

**Hellmut Lorenz**, Tradition und Innovation. Zur Baukultur der Barockklöster in Mitteleuropa. In: Elisabeth Vavra (Hrsg.), Die Suche nach dem verlorenen Paradies. Europäische Kultur im Spiegel der Klöster. Niederösterreichische Landesausstellung (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F 428). St. Pölten 2000, S. 113-122.

**Lust und Leid**. Barocke Kunst barocker Alltag. Steirische Landesausstellung 1992. [Ausst.-Kat.]. Graz 1992.

**Anna Mader**, Die Ausstattung der Kalvarienberg- und Rosenkranzkapellen auf der Festenburg durch Johann Cyriak Hackhofer. Phil. DA, Wien 2001.

**Robert Meeraus**, Das Chorherrenstift Vorau (Österreichische Kunstbücher von Dagobert Frey Band 58). Wien – Augsburg – Köln 1928.

**Robert Meeraus**, Johann Cyriak Hackhofer. Graz 1931.

**Helmut J. Mezler-Andelberg**, Kirche, Staat und Orden in der Barockzeit. In: Lust und Leid. Barocke Kunst barocker Alltag. Steirische Landesausstellung 1992. Graz 1992, S. 77 – 87.

**Karl Möseneder**, Zum Streben nach „Einheit“ im Österreichischen Barock. In: Hellmut Lorenz (Hrsg.), Barock (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band 4). München – London – New York 1999, S. 51 – 74.

**Andor Pigler**, Barockthemen: Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. Und 18. Jahrhundert. 2. erweiterte Auflage, Budapest 1974.

**Sabine Poeschel**, Handbuch der Ikonographie: sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt 2005.

**Friedrich B. Polleroß**, Porträts barocker Bauprälaten in Österreich. In: Kunsthistoriker 4 (1987) S. 61-64.

**Friedrich B. Polleroß**, Baugeschichte des Stiftes Seitenstetten im 17. und 18. Jahrhundert. In: Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs.

Niederösterreichische Landesausstellung. Stift Seitenstetten 1988 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F. 205). Wien 1988, S. 34-59.

**Friedrich B. Polleroß**, Die österreichischen Stifte und ihre Bauherren im 17. und 18. Jahrhundert. In: Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs. Niederösterreichische Landesausstellung Stift Seitenstetten 7. Mai – 30. Oktober 1988 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge Nr. 205). Wien 1988, S. 256-280.

**Friedrich B. Polleroß**, Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich. In: Hellmut Lorenz (Hrsg.), Barock (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band 4). München – London – New York 1999, S. 17-50

**Christine Polzhofer**, Die Stiftsbibliothek Vorau. Idee und Form, unter besonderer Berücksichtigung der Emblemata. Phil. DA, Graz 2012.

**G[ilbert] P[renner]**, Das Chorherrenstift Vorau in den Jahren 1938 bis 1945. Seine erstmalige Aufhebung in der Geschichte. In: 800 Jahre Chorherrenstift Vorau [Festschrift] In unum congregati. Mitteilungen der Österreichischen Chorherrenkongregation. 10 (1963) H. 3, S. 118 – 131.

**Leonore Pühringer-Zwanowetz**, Matthias Steinl. Wien – München 1966.

**Christine Rabensteiner – Gottfried Biedermann**, Plastik und Stuck der Barockzeit in der Steiermark. In: Lust und Leid. Barocke Kunst barocker Alltag. Steirische Landesausstellung 1992. Graz 1992, S. 139-184.

**Maria Raunacher**, Zur Wandausstattung der Kaiser- und Fürstenzimmer. Die Wandbespannungen des Napolenzimmers und des Benediktiappartements. Technik und Erhaltung. In: 900 Jahre Stift Göttweig 1083-1983. Ein Donautift als Repräsentant benediktinischer Kultur. [Ausstellungskatalog] Göttweig 1983, S. 146-155.

**Gerhard Rechberger** u. a. (Hrsg.), 850 Jahre Augustiner-Chorherrenstift Vorau. 1163 – 2013. [Vorau] 2012.

**Andreas Redtenbacher**, Zukunft aus dem Erbe. Charisma und Spiritualität der Augustiner-Chorherren. Innsbruck – Wien 1984, <sup>2</sup>2007.

**Karl Rehberger**, Die Augustiner-Chorherren. Ihre Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart. In: Hans Eugen Specker – Hermann Tüchle (Hg.), Kirchen und Klöster in Ulm. Ein Beitrag zum katholischen Leben in Ulm und Neu-Ulm von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ulm 1979, S. 39 – 48.

**Karl Rehberger – Karl Suso Frank**, Augustiner-Chorherren. In: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 31 (1993) S. 1250 f.

**Christine Ressmann**, Das Benediktinerstift Göttweig und seine Voraussetzungen in der Klosterbaukunst des 17. und 18. Jh. Beiträge zu einer Entwicklungsgeschichte der barocken Klosteranlage im süddeutschen und österreichischen Raum und Untersuchungen über das Verhältnis der hochbarocken Reichsstifte zum Herrscherhaus. phil. Diss. Wien 1976.

**Peter Riegler**, Das Bildungshaus Voralpe. In: Floreat Canonica Voravii. 825 Jahre Chorherrenstift Voralpe 1163 – 1988 [Festschrift]. In unum congregati 35 (1988) S. 66 – 71.

**Floridus Röhrig**, Der Orden der Augustiner-Chorherren. In: Gerhard Rechberger u. a. (Hrsg.), 850 Jahre Augustiner-Chorherrenstift Voralpe. 1163 – 2013. [Voralpe] 2012, S. 16 – 19.

**Hannelore Sachs**, Wörterbuch der christlichen Ikonographie. 8. veränderte Auflage, Regensburg 2004.

**Saur**, Allgemeines Künstlerlexikon. Bio-bibliographischer Index A-Z. München-Leipzig 2000, <sup>2</sup>2008.

**Gernot Schafferhofer**, Die Bibliothek des Augustiner-Chorherrenstiftes Voralpe. In: Gerhard Rechberger u. a. (Hrsg.), 850 Jahre Augustiner-Chorherrenstift Voralpe. 1163 – 2013. [Voralpe] 2012, S. 112 – 137.

**Ingeborg Schemper-Sparholz**, Graubündner Stukkateure in Österreich. In: Michael Kühnental (Hrsg.), Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum. Locarno 1997. S. 339-362.

**Alfred Schindler – Gordon Leff – Ulrich Bubenheimer – Martin Schmidt**, Augustin/Augustinismus. In: Theologische Realenzyklopädie. Hgg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller. 36 Bde. Berlin – New York 1977 – 2004, 4 Erg.-bde. 1998 – 2007, 4. Bd. (1979) S. 645 – 723.

**H[einrich] Schipperges**, Artes liberales. In: Lexikon des Mittelalters. 9 Bde. Stuttgart – Weimar 1999, 1. Bd., Sp. 1058 – 1063.

**Michael Schmid**, Augustiner-Chorherren, In: Theologische Realenzyklopädie. Hgg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller. 36 Bde. Berlin – New York 1977 – 2004, 4 Erg.-bde. 1998 – 2007, 4. Bd. (1979) S. 723 – 728.

**Hans Christian Schmidbauer**, Augustinus begegnen. Augsburg 2003.

**Joseph C. Schnaubelt** (Hrsg.), Augustine in Iconography. History and Legend. New York – Wien (u.a.) 1999.

**Hilde Schwarz**, Das Bandlwerk. phil. Diss. Wien 1950.

**Horst Schweigert**, Barocke Malerei in der Steiermark. In: Lust und Leid. Barocke Kunst barocker Alltag. Steirische Landesausstellung 1992. Graz 1992, S. 185-204.

**Horst Schweigert**, Der Aufschwung der Barockkunst nach dem Türkensieg von 1683 in der Steiermark. In: Steiermark. Brücke und Bollwerk. Hgg. v. Gerhard Pferschy u. Peter Krenn. Graz 1986, S. 380 – 392.

**Jutta Seibert**, Herders Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole. Erfstadt 2007.

**Monika Soffner-Loibl**, Augustiner-Chorherrenstift Vorau. [Stiftsführer] 2012. [Vordruckexemplar im Stiftsarchiv Vorau]

**Wolfgang Suppan**, Vorau. In: Steirisches Musiklexikon. Hgg. v. Wolfgang Suppan. Graz <sup>2</sup>2009, S. 742 – 744.

**Rolf Toman** (Hrsg.), Die Kunst des Barock. Königswinter 2004.

**Georg Matthäus Vischer**, Topographia Ducatus Stiriae. Hgg. v. Anton Leopold Schuller. 1681. Nachdruck Graz <sup>2</sup>1977.

**Franz Wagner**, Kunsthandwerk, In: Hellmut Lorenz (Hrsg.), Barock (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band 4). München – London – New York 1999, S. 549 – 606.

**Carsten-Peter Warncke**, Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder. Köln 2005.

**Christine Weeber**, Der Vorauer Stiftsmaler Johann Cyriak Hackhofer 1675-1731. 2 Bde. Phil. Diss, Graz 1987.

**Huberta Weigl**, Stift Klosterneuburg – Der Österreichische Escorial. Von der ersten barocken Neuplanung zur Klosterresidenz Kaiser Karls VI. In: Karl Holubar – Wolfgang Christian Huber, Die Krone des Landes. Mit Beiträgen v. Floridus Röhrig u. a. Eine Ausstellung des Stiftsmuseums Klosterneuburg. Wien 1996, S. 75 – 98; S. 174 – 178.

**Huberta Weigl**, Stift Klosterneuburg. Planungs-, Bau- und Ausstattungsgeschichte der Klosterresidenz Kaiser Karls VI. 2 Bde. DA, Wien 1997



**Huberta Weigl**, Die Genese der Klosterresidenz Kaiser Karl V. – Zur Planungs- und Baugeschichte von Stift Klosterneuburg in den Jahren 1730-1740. In: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 17 (1999) 279-364.

**Stefan Weinfurter**, Salzburger Bistumsreform und Bischofspolitik im 12. Jahrhundert. Der Erzbischof Konrad I. von Salzburg (1106-1147) und die Regularkanoniker (Kölner Historische Abhandlungen Bd. 24). Köln – Wien 1975.

**Josefine Maria Wienerroither**, Steirische Innendekorationen von den ersten Deckengestaltungen italienischer Stukkateure im 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert. Graz 1952.

**Kurt Woisetschläger – Peter Krenn**, Alte Steirische Herrlichkeiten. 800 Jahre Kunst in der Steiermark. Graz – Wien – Köln <sup>2</sup>1973.

**Kurt Woisetschläger – Peter Krenn** (u.a.), Die Kunstdenkmäler Österreichs: Steiermark (ohne Graz) (Dehio-Handbuch XXIII). Wien 2006.

**Othmar Wonisch**, Wer war der Erbauer der Vorauer Stiftskirche? In: Blätter für Heimatkunde 31 (1957) S. 99 – 102.

**Wilhelm Wühr**, Das abendländische Bildungswesen im Mittelalter. München 1950.

**Adolar Zumkeller**, Das Mönchtum des hl. Augustinus. (Cassiciacum 11) Würzburg <sup>2</sup>1968.

Literatur auf Webseiten

**Friedrich Müller**, Die Künstler aller Zeiten und Völker. Oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. (1857) <http://www.textlog.de/9656.html>

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: El Escorial, Kupferstich , Ortelius 1591. (aus: Mary Cable, Escorial, Wiesbaden 1976)
- Abb. 2: El Escorial, Grundriss. (aus: Mary Cable, Escorial, Wiesbaden 1976)
- Abb. 3: Stift Vorau, Luftbild. (Stiftsarchiv Vorau)
- Abb. 4: Stift Vorau, Grundriss. (aus: Pius Fank, Chorherrenstift Vorau, 1925)
- Abb. 5: Stift Vorau 1452, Johann Zunggo um 1720-1730. (Foto der Verfasserin)
- Abb. 6: Stift Vorau, Kupferstich, G. M. Vischer 1681. (Stiftsarchiv Vorau)
- Abb. 7: Stift Vorau, Kupferstich, Matthias Steinl um 1680. (Stiftsarchiv Vorau)
- Abb. 8: „Idea“ Hackhofer, Detail. (Foto der Verfasserin)
- Abb. 9: „Idea“ Hackhofer, Detail. (Foto der Verfasserin)
- Abb. 10: Stift Vorau Idealansicht, 1720-1730. (aus: Robert Meeraus, Chorherrenstift Vorau, 1928)
- Abb. 11: Stift Vorau, Fassade. (Stiftsarchiv Vorau)
- Abb. 12: Stift Vorau, Fassade, Detail. (aus: Manfred Koller, Zur Stucktechnik, 1997)
- Abb. 13: Prälaturhof. (Stiftsarchiv Vorau)
- Abb. 14: Klausurhof. (Foto der Verfasserin)
- Abb. 15: Einblick Fürstenzimmer Richtung Westen. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 16: Einblick Fürstenzimmer Richtung Osten. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 17: Einblick Turmerker Richtung Fürstenzimmer mit Paravent. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 18: Ofen Fürstenzimmer. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 19: Fresken hinter Ofen, Detail. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 20: Ofen Fürstenzimmer, Detail. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 21: Türflügel Fürstenzimmer. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 22: Türschloss. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 23: Südtüre, Gesamtansicht. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 24: Porträt Eberhard I. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 25: Porträt Konrad II. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 26: Stuckdecke Fürstenzimmer. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 27: Stuckdecke Fürstenzimmer, Detail. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 28: Stuckdecke Turmerker. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 29: Wandmalerei Fensterlaibung. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 30: Emblem 1. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 31: Emblem 2. (Foto Sighard Schreiner)

Abb. 32: Emblem 3. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 33: Emblem 4. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 34: Emblem 5. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 35: Emblem 6. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 36: Emblem 7. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 37: Emblem 8. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 38: Emblem 9. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 39: Emblem 10. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 40: Emblem 11. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 41: Emblem 12. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 42: Emblem 13. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 43: Emblem 14. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 44: Emblem 15. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 45: Emblem 16. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 46: Emblem 17. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 47: 1. Szene: Augustinus im Gespräch mit zwei Gelehrten beim Sternedeuten.  
(Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 48: 1. Szene, Detail. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 49: Rottenbuch, Augustinus im Kreis der Manichäer. (aus: Courcelle, Bd. 4)  
Abb. 50: Indersdorf, Augustinus im Kreis der Manichäer. (aus: Courcelle, Bd. 4)  
Abb. 51: 2. Szene: „Tolle, lege!“. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 52: „Tolle, lege!“, Bolswert. (aus: Courcelle, Bd. 3)  
Abb. 53: „Tolle, lege!“, Weyarn. (aus: Courcelle, Bd. 4)  
Abb. 54: 3. Szene: Taufe. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 55: Taufe, Au am Inn. (aus: Corpus, Bd. 8)  
Abb. 56: 4. Szene: Priesterweihe. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 57: Priesterweihe, Bolswert. (aus: Courcelle, Bd. 3)  
Abb. 58: 5. Szene: Klosterbau. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 59: 6. Szene: Regelübergabe. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 60: Regelübergabe, Bolswert. (aus: Courcelle, Bd. 3)  
Abb. 61: Klostergründung, Weyarn. (aus: Courcelle, Bd. 4)  
Abb. 62: Klostergründung, Rottenbuch. (aus: Courcelle, Bd. 4)  
Abb. 63: Klostergründung, Indersdorf. (aus: Courcelle, Bd. 4)  
Abb. 64: 7. Szene: Sturz einer heidnischen Götterstatue. (Foto Sighard Schreiner)  
Abb. 65: Augustinus bekämpft die Häretiker, Schlehdorf. (aus: Corpus, Bd. 2)  
Abb. 66: Einblick Turmerker, schmale Wandstreifen. (Foto Sighard Schreiner)

- Abb. 67: Wandstreifen links. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 68: Wandstreifen Mitte. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 69: Wandstreifen rechts. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 70: 8. Szene: Bekehrung der Häretiker. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 71: Bekehrung der Häretiker, franko-flämische Tapiserie. (aus Courcell, Bd. 2)
- Abb. 72: 9. Szene: Augustinus am Schreibpult. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 73: Augustinus am Schreibpult, Bolswert. (aus: Courcelle, Bd. 3)
- Abb. 74: Augustinus am Schreibpult, Schlehdorf. (aus: Corpus, Bd. 2)
- Abb. 75: Paravent. (Foto Sighard Schreiner)
- Abb. 76: Faistenberger-Zimmer, St. Florian. (aus: Thomas Korth, Die Kaiserzimmer, 1988)
- Abb. 77: Goblinzimmer, Stift Göttweig. (aus: Maria Raunacher, Wandausstattung, 1983)
- Abb. 78: Detail Leinwandtapete „Blaues Zimmer“, Stift Göttweig. (aus: Maria Raunacher, Wandausstattung, 1983)
- Abb. 79: Detail Leinwandtapete „Wasserkabinett“, Stift Göttweig
- Abb. 80: Skizze der Korrespondenz zwischen dem Augustinus-Zyklus und den Emblemen (Skizze der Verfasserin)
- Abb. 81: Stift Vorau, Grundriss Prälaturtrakt, 2. Stock (Stiftsarchiv Vorau)
- Abb. 82: Porträt Konrad II, Kapitelsaal Stift Vorau
- Abb. 83: Emblem 1, Kapitelsaal Stift Vorau



Abb. 1: El Escorial,  
Kupferstich,  
Ortelius 1591

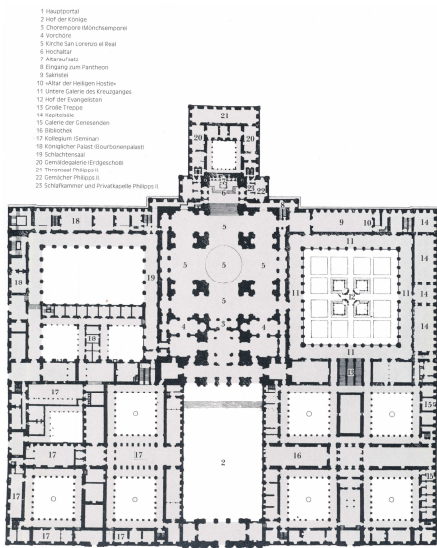


Abb. 2: El Escorial Grundriss



Abb. 3: Stift Vorau Luftbild

Abb. 4: Stift Vorau Grundriss

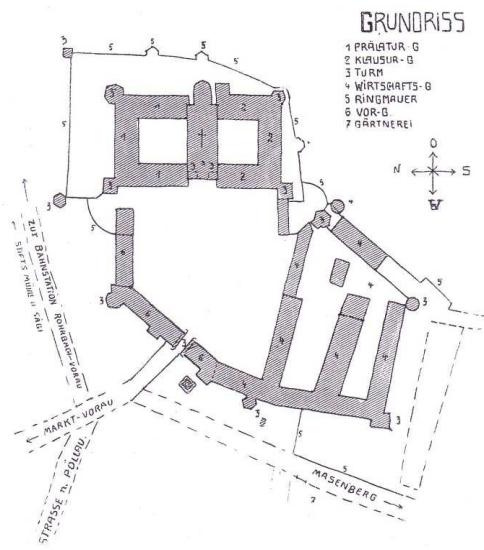


Abb. 5: Stift Vorau 1452,  
Johann Zunggo  
um 1720-1730

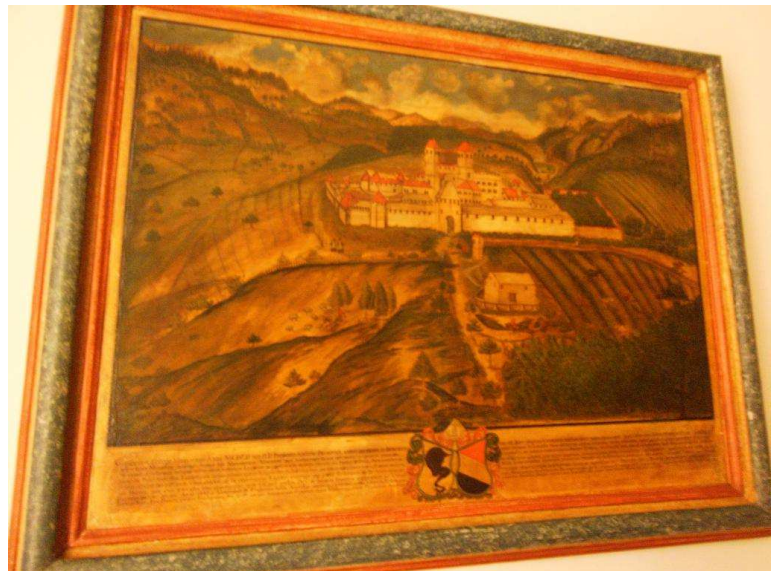


Abb. 6: Stift Vorau,  
Kupferstich  
G. M. Vischer 1681



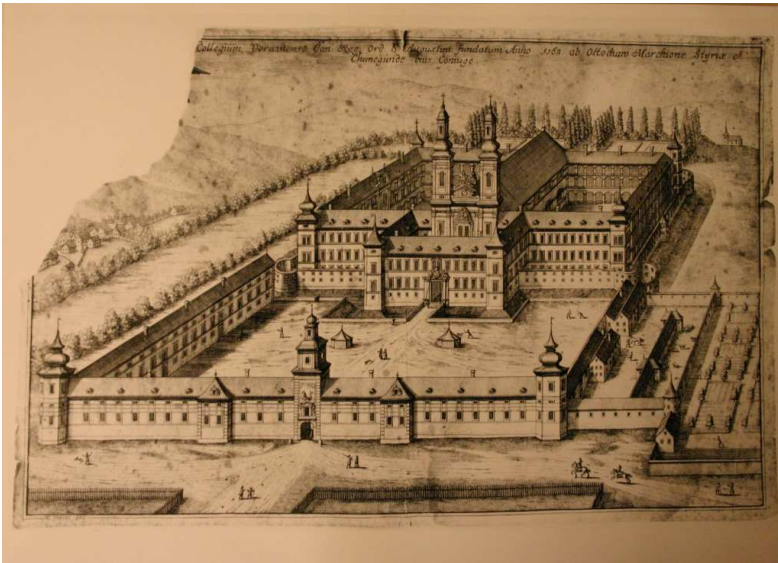


Abb. 7: Stift Vorau, Stich Steinl



Abb. 8: „Idea“ Hackhofer  
1711, Detail



Abb. 9: „Idea“, Hackhofer  
1711, Detail

Abb. 10: Stift Vorau

Idealansicht, 1720-1730



2. Das Stift nach einem Gemälde der Zeit um 1720—1730.



Abb. 11: Stift Vorau, Fassade

Abb. 12: Stift Vorau, Fassade, Detail







Abb. 13: Prälaturhof



Abb. 14: Klausurhof



Abb. 15: Einblick  
Fürstenzimmer  
Richtung Westen



Abb. 16: Einblick Fürstenzimmer Richtung  
Osten

Abb. 17: Einblick Turmerker Richtung  
Fürstenzimmer mit Paravent





Abb. 18: Ofen Fürstenzimmer



Abb. 19: Fresken hinter Ofen, Detail

Abb. 20: Ofen Fürstenzimmer, Detail

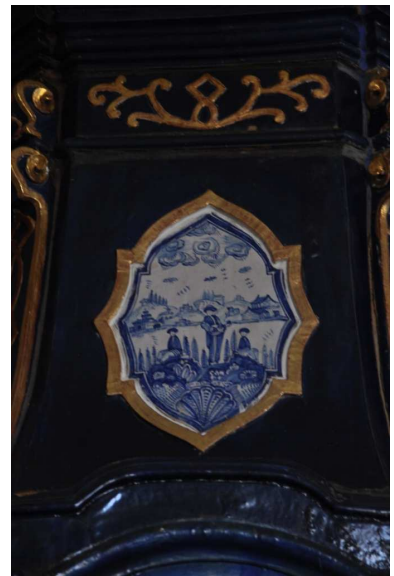


Abb. 21: Türflügel Fürstenzimmer



Abb. 22: Türschloss

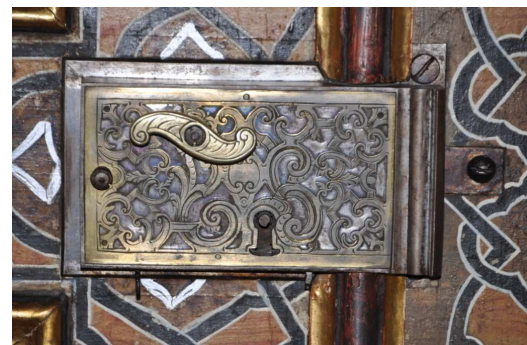




Abb. 23: Südtüre, Gesamtansicht



Abb. 24: Porträt Eberhard I.



Abb. 25: Porträt Konrad II.



Abb. 26: Stuckdecke Fürstenzimmer

Abb. 27: Stuckdecke  
Fürstenzimmer, Detail



Abb. 28: Stuckdecke  
Turmerker





Abb. 29: Wandmalerei Fensterlaibung

Abb. 30: Emblem 1



Abb. 31: Emblem 2



Abb. 32: Emblem 3



Abb. 33: Emblem 4



Abb. 34: Emblem 5







Abb. 35: Emblem 6

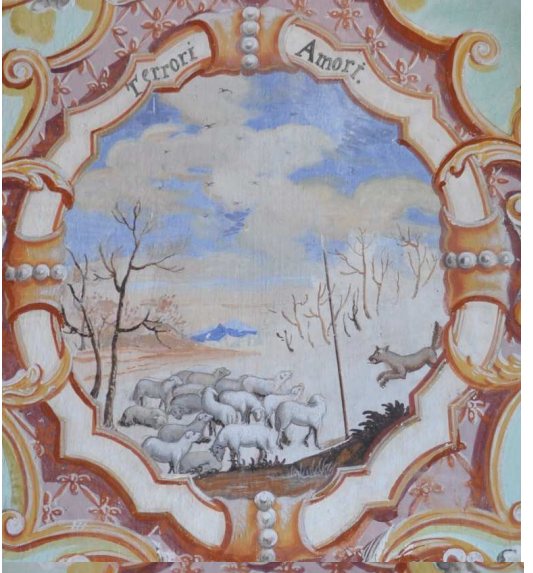


Abb. 36: Emblem 7



Abb. 37: Emblem 8

Abb. 38: Emblem 9



Abb. 39: Emblem 10



Abb. 40: Emblem 11

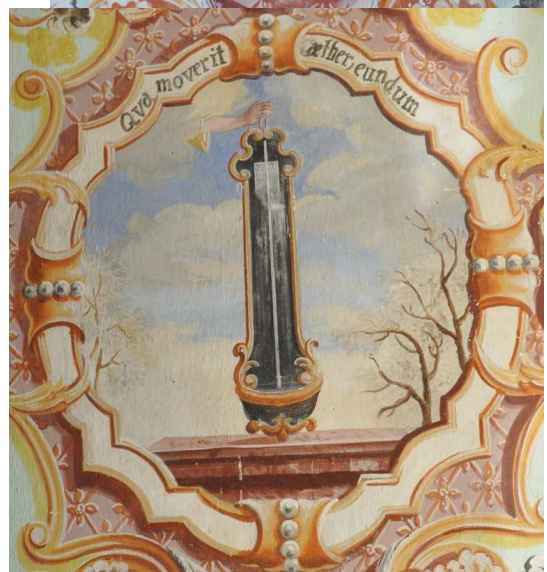




Abb. 41: Emblem 12



Abb. 42: Emblem 13



Abb. 43: Emblem 14

Abb. 44: Emblem 15



Abb. 45: Emblem 16



Abb. 46: Emblem 17





Abb. 47: 1. Szene: Augustinus im Gespräch mit zwei Gelehrten beim Sternedeuten



Abb. 48: 1. Szene, Detail

Abb. 49: Rottenbuch,  
Augustinus im  
Kreis der Manichäer

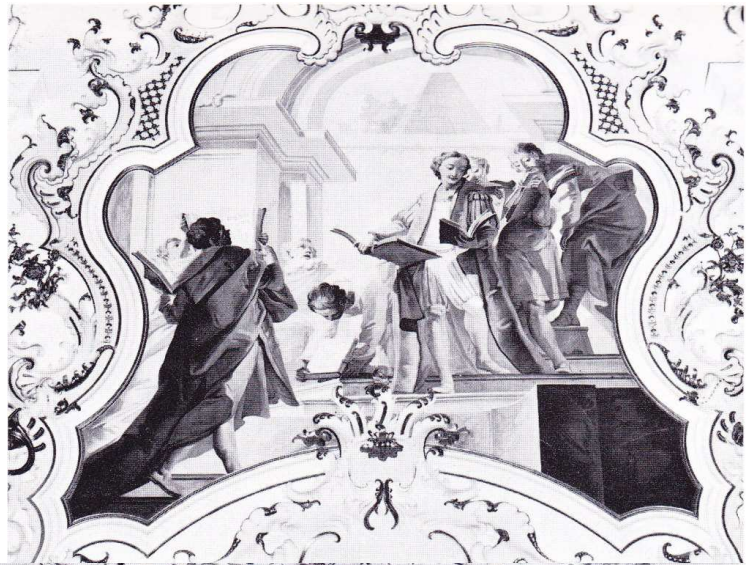


Abb. 50: Indersdorf,  
Augustinus im  
Kreis der Manichäer



Abb. 52: „Tolle, lege!“, Bolswert





Abb. 51: 2. Szene:  
„Tolle, lege!“



Abb. 53: „Tolle, lege!“  
Weyarn



Abb. 54: 3. Szene: Taufe



Abb. 55: Taufe, Au am Inn





Abb. 56: 4. Szene: Priesterweihe



Abb. 57: Priesterweihe, Bolswert



Abb. 58: 5. Szene: Klosterbau



Abb. 59: 6. Szene: Regelübergabe

Abb. 60: Regelübergabe, Bolswert



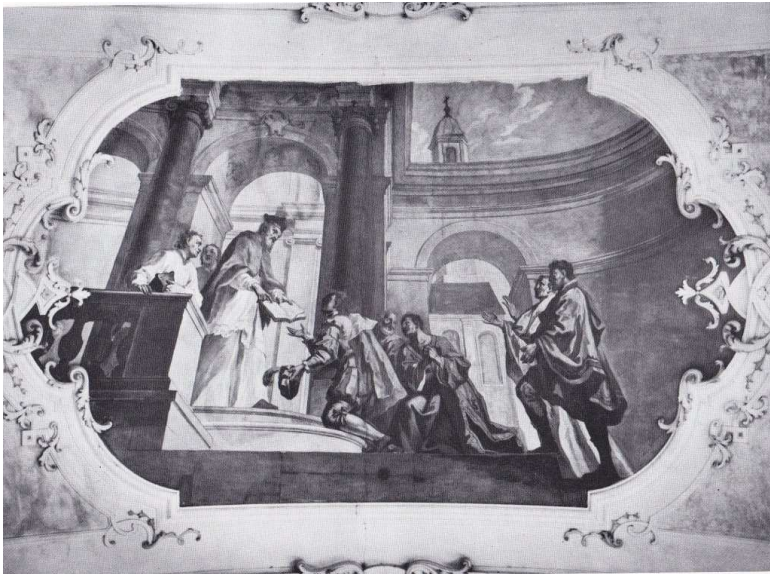


Abb. 61: Klostergründung,  
Weyarn

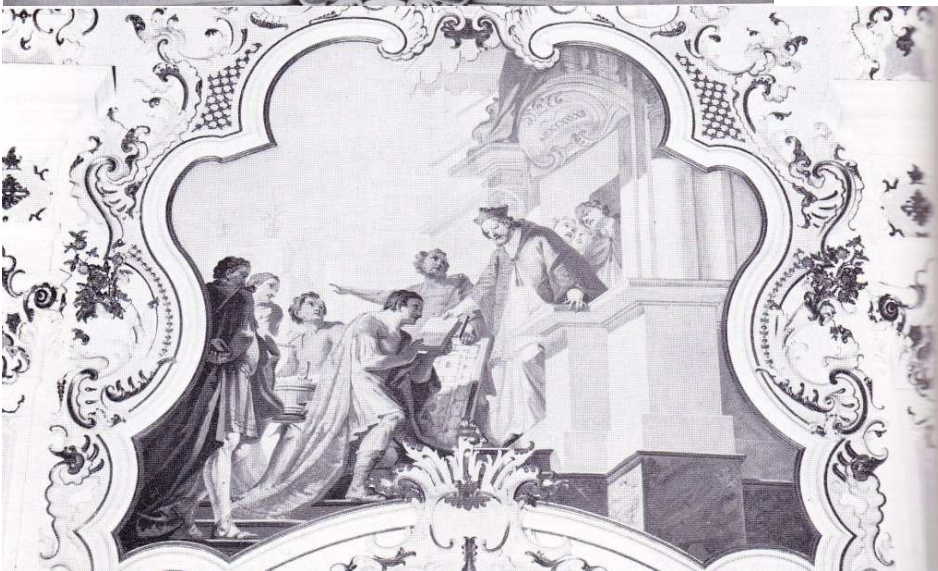


Abb. 62:  
Klostergründung,  
Rottenbuch



Abb. 63:  
Klostergründung,  
Indersdorf



Abb. 64: 7. Szene: Sturz einer heidnischen Götterstatue



Abb. 65: Augustinus bekämpft die Häretiker, Schlehdorf



Abb. 66: Einblick  
Turmerker, schmale  
Wandstreifen



Abb. 67: Wandstreifen links

Abb. 68: Wandstreifen Mitte

Abb. 69: Wandstreifen rechts



Abb. 70: 8. Szene:  
Bekehrung der Häretiker

Abb. 71: Bekehrung der  
Häretiker,  
franko-flämische Tapissérie





Abb. 72: 9. Szene: Augustinus am Schreibpult



Abb. 73: Augustinus am Schreibpult, Bolswert



Abb. 74: Augustinus am Schreibpult, Schlehdorf

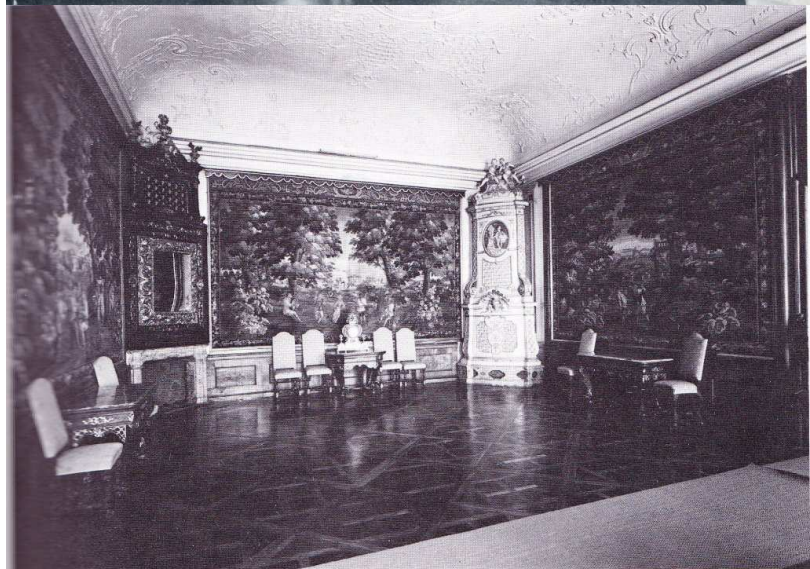
Abb. 75: Paravent



Abb. 76: Faistenberger-Zimmer, St. Florian



Abb. 77: Goblinzimmer, Stift Göttweig





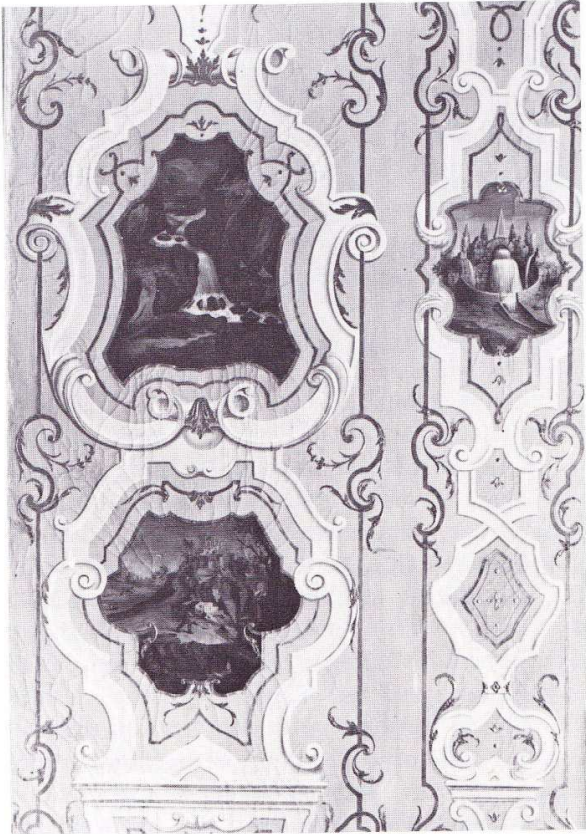


Abb. 78: Detail Leinwandtapete „Blaues Zimmer“, Stift Göttweig

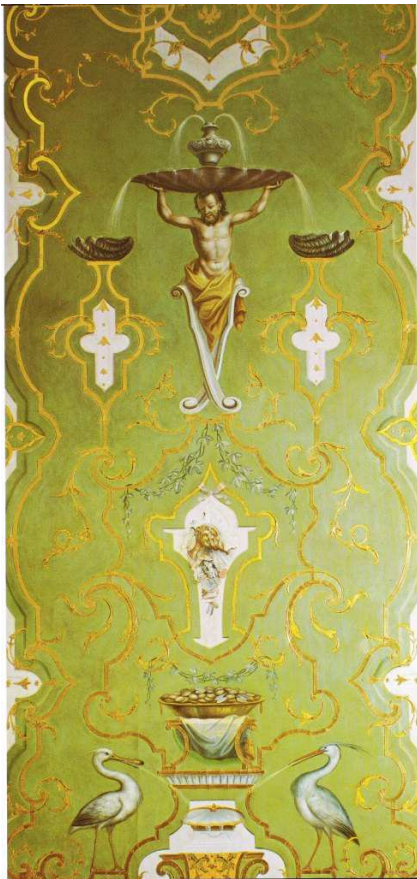


Abb. 79: Detail Leinwandtapete „Wasserkabinett“, Stift Göttweig

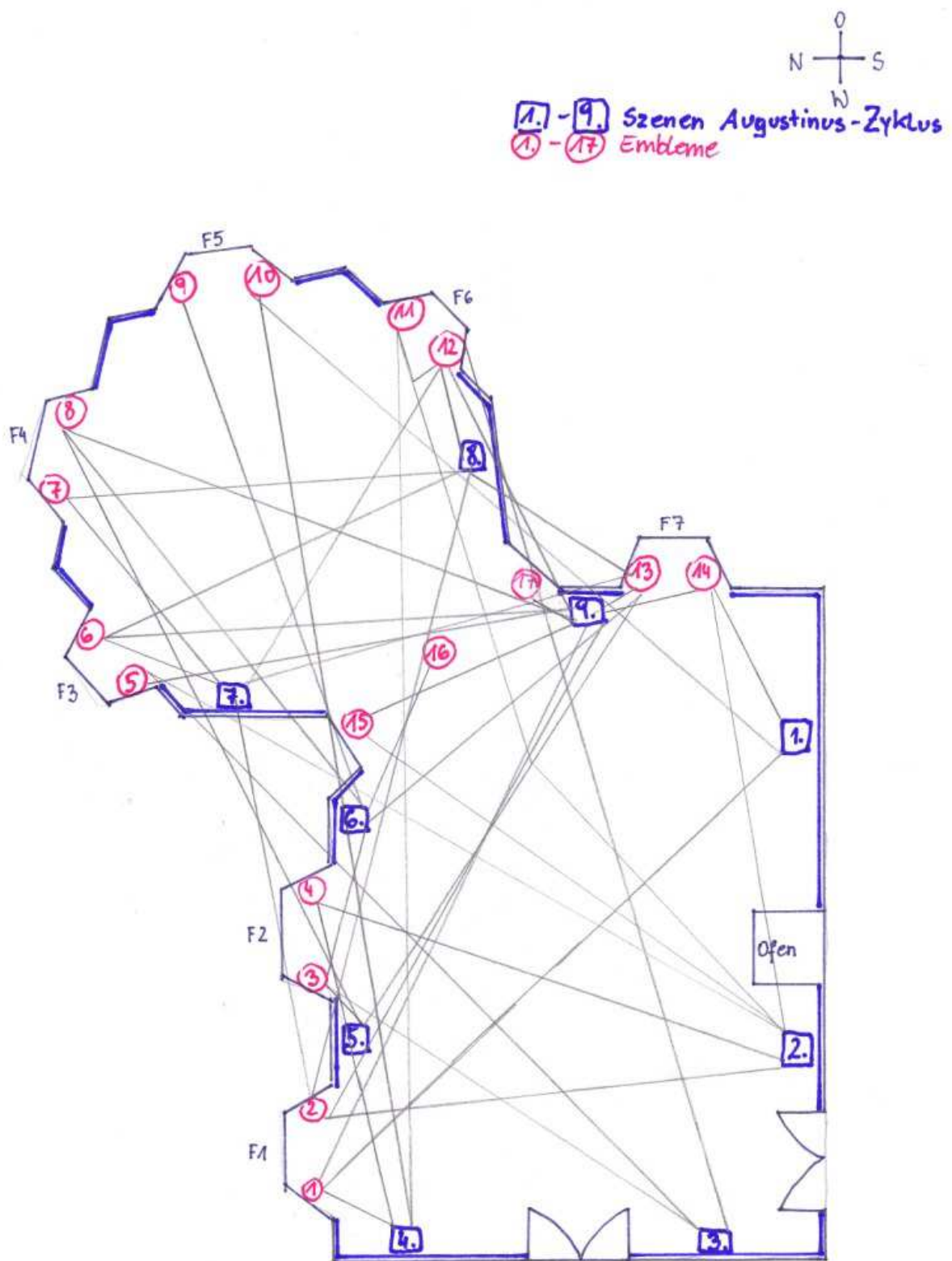


Abb. 80: Skizze der Korrespondenz zwischen dem Augustinus-Zyklus und den Emblemen

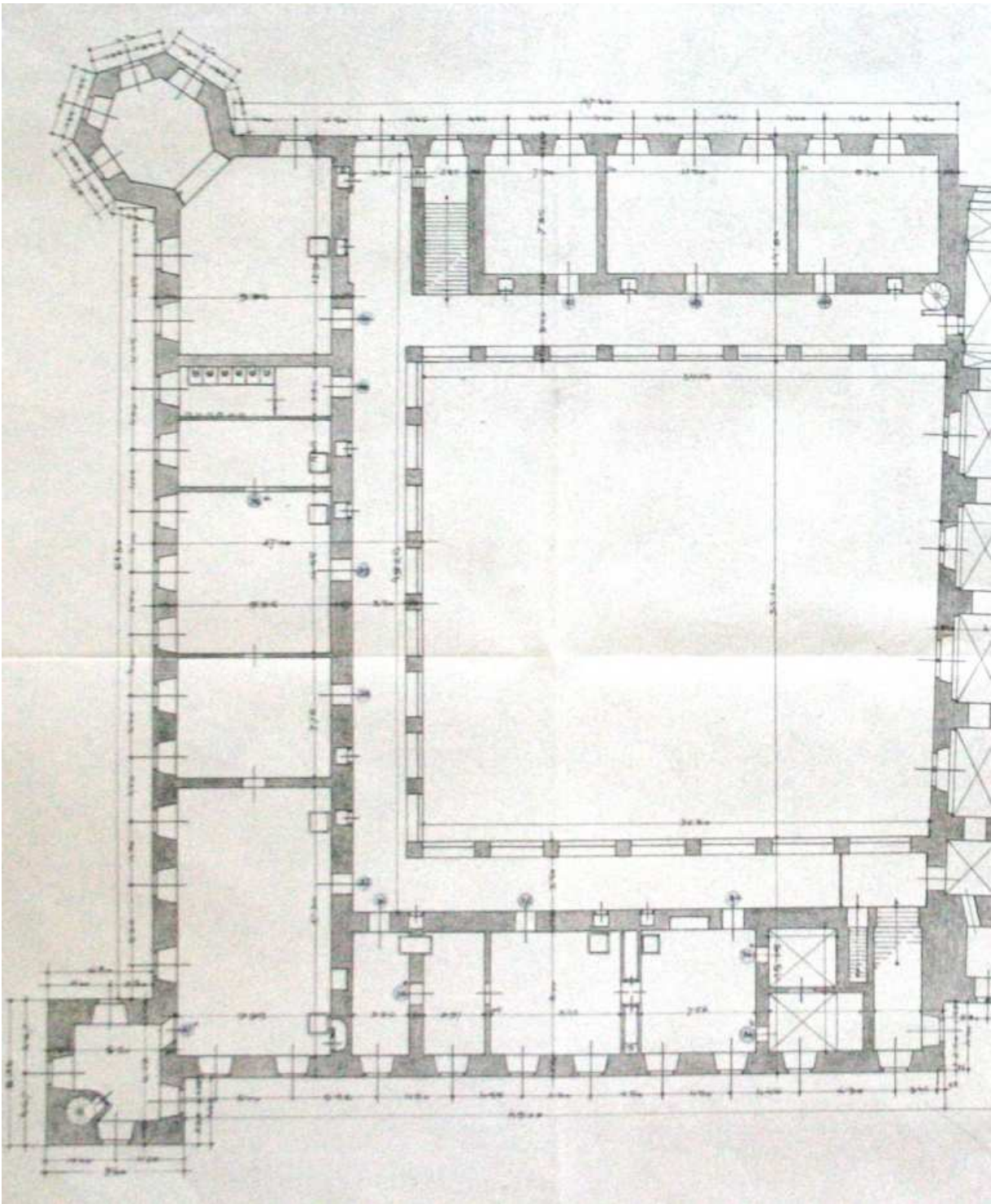


Abb. 81: Stift Vorau, Grundriss Prälatenwohntrakt, 2. Stock

Abb. 82: Porträt Konrad II,  
Kapitelsaal Stift Vorau



Abb. 83: Emblem 1, Kapitelsaal Stift Vorau

# Zusammenfassung

„Die barocke Ausstattung des Fürstenzimmers im Augustiner Chorherrenstift Vorau“

Diplomarbeit am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien

vorgelegt von Cordula Mitterschiffthaler

Diese Arbeit behandelt die barocke Ausstattung des Fürstenzimmers in der Prälatur des Augustiner-Chorherrenstiftes Vorau in der Steiermark, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf den Augustinus-Zyklus auf bemalten Wandbespannungen und dessen programmatische Beziehungen mit den Emblemen in der Wandmalerei der Fensterlaibungen und dem Paravent gelegt wird.

Nach einer Einführung in die wechselvolle Geschichte und Baugeschichte des Stiftes und einer Betrachtung der geplanten barocken Gestaltung der gesamten Anlage widmet sich der Hauptteil dem Augustinus-Zyklus. Zum besseren Verständnis desselben wird ein Überblick über die Vita und das Wirken des Ordensheiligen Augustinus gegeben.

Diese Arbeit versucht wahrscheinlich erstmalig seit der Barockzeit, nicht nur die enge Beziehung der Embleme auf die Person des hl. Augustinus zu deuten und damit die Korrespondenz zwischen dem Augustinus-Zyklus und den Emblemen herzustellen, sondern auch die einzelnen Teile des Interieurs näher zu beschreiben. Neu ist auch die Sichtweise des Paravents als Brücke zwischen den Medien.

Aufgrund fehlender Hinweise und Dokumente müssen die Fragen nach dem Programminventor, den ausführenden Künstlern und einer genauen Datierung weitgehend offen bleiben.

Auch wenn das Interieur des Fürstenzimmers von den Herstellungstechniken her einfacher ist als die beiden genannten Vergleichsbeispiele in den Stiften St. Florian und Göttweig, so kann es dennoch in den Kontext der repräsentativen Raumschöpfungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingefügt werden.

# Lebenslauf

## Cordula Mitterschiffthaler

### Persönliche Daten

Geburtstag und Geburtsort  
Familienstand  
Staatsbürgerschaft  
Eltern

1. Mai 1978 in Steyr  
Ledig  
Österreich  
Edith Mitterschiffthaler, Theatersouffleuse in Pension.  
Prof. Mag. Dr. Karl Mitterschiffthaler, AHS-Lehrer, Musikforscher.

### Schulische Ausbildung

**1984-1988** Volksschule Gramastetten  
**1988-1996** WRG Körnerschule Linz (1.-5. Klasse)  
**1996-1999** HBLA Landwiedstraße Linz  
**1999-2001** HLW Biedermannsdorf  
Fachschule mit Ausbildungsschwerpunkt Kulturtourismus. Abschluss mit Auszeichnung.

### Akademische Ausbildung

Ab **Wintersemester 2001/02**  
außerordentliches Diplomstudium der Kunstgeschichte.  
Studienberechtigungsprüfung für Kunstgeschichte.  
Ab **Wintersemester 2003/04** ordentliches Diplomstudium der Kunstgeschichte. Mit Wahlfachschwerpunkt Kunstgeschichte und Geschichte.  
Abschluss im **Wintersemester 2012/13**.

### Beruflicher Werdegang

**Okt. 2002-Okt. 2003** Eurojobs geringfügige Anstellung als Servicekraft (vielfältiger Einsatz im Service und in der Küche)  
**11.7.-4.8.2005** Gourmet Catering Service  
Urlaubsvertretung als selbständige Küchenkraft  
**15.2.-15.4.2007** Markus Löffelmann Handels KEG (Tom Tailor, SCS) als Teilzeit-Verkäuferin.  
**Seit 25.1. 2010** Hortbetreuerin im Gemeindehort Breitenfurt (Vollzeit).