

BAROCKBERICHTE

29/30



Johann Bernhard Fischers von Erlach Hochaltar und die Arbeiten Lorenzo Mattiellis in Mariazell

Der Hochaltar der Wallfahrtskirche in Mariazell zählt zu den Initialwerken hochbarocker Inszenierungskunst in Österreich. Sein Inventor Johann Bernhard Fischer von Erlach nannte ihn stolz „... ein Werk, dergleichen wenig zu sehen sein“.¹ Sedlmayr lobt ihn als „eines der dächtesten und dichterischsten Werke“ Fischers.² Erst kürzlich wurde der Altar als Beispiel angewandter „visueller Rhetorik“ interpretiert.³ Polleroß hebt die „besonders geglückte Verbindung von Inhalt und Form“ hervor. Dennoch existierte bis heute keine der Vielschichtigkeit des Werkes gerecht werdende monographische Studie.⁴ Die eben abgeschlossene aus vielen Gründen problematische Restaurierung, die sich zum Ziel gesetzt hatte, unter Berücksichtigung der aktuellen liturgischen Vorschriften den Eindruck des barocken Erstzustands so weit wie möglich wiederherzustellen, bot den Anlaß für eine neuerliche Auseinandersetzung mit der Werkgenese im Kontext von Kirche und kaiserlicher Repräsentation. Zu fragen war auch nach den Voraussetzungen für das Programm und seiner Realisierung mittels hochbarocker Gestaltungsmuster.⁵

Vorgeschichte

Wie so viele Wallfahrtskirchen besitzt die Kirche von Mariazell zwei kultische Zentren – den Gnadenaltar im Zentrum und den Hochaltar in der Apsis. Diese Situation war erst entstanden, als in den vierziger Jahren des 14. Jahrhunderts an das romanische Langhaus der langgestreckte gotische Chor angebaut wurde.⁶ Da der Ursprungsort der Wallfahrt mit dem Baum, an dem der Legende nach der Mönch aus dem Benediktinerstift St. Lambrecht das Madonnenbild angebracht hatte, unverrückbar war, blieb der Gnadenaltar an dieser Stelle. In der Apsis des gotischen Chors, dessen Bau von Herzog Albrecht II. gefördert worden war, wurde, wie Wonisch vermutet, der von ebendiesem gestiftete Flügelaltar aufgestellt (Abb. 1). Es war also bereits der gotische Hochaltar eng mit dem Haus Habsburg verbunden.⁷ Die Gnadenkapelle mit dem Gnadenaltar wurde mit vier weiteren Altären in einen Lettnerbau integriert, der seitlich nur zwei schmale Durchgänge für das Zirkulieren der Pilgerprozessionen freiließ. Der Altar links vom Gnadenaltar war dem Heiligen Geist, der rechte dem Heiligen Kreuz geweiht, denn seit dem 14. Jahrhundert besaß die Kirche außer dem Marien- auch das Kreuzpatrozinium.⁸ Im frühen 17. Jahrhundert befand sich nachweislich ein großes Kreuz am Hochaltar (heute Karuer). Spätestens bei Abbruch des gotischen Chors (ab 1644) wurde der albertinische Altar entfernt. Noch vor Beginn des

barocken Neubaus des Ostteiles der Kirche wurde 1638 bei Michael Hönel, dem Schöpfer des Gurker Hochaltars und zweier Altäre in St. Lambrecht, ein neuer Hochaltar in Auftrag gegeben, der wahrscheinlich nie an den vorgeschenen Ort gelangte.⁹ Heute befindet er sich in reduzierter und um 1730 veränderter Form in der von Domenico Sciascia errichteten Sebastianskirche, der letzten Station für die von Wieu kommenden Pilger vor dem Wallfahrtsziel (Abb. 2). Wie nahezu alle Hochaltäre von Stifts- und Marienwallfahrtskirchen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist es ein Marienaltar. Allerdings ist unklar, ob schon das ursprüngliche Altarbild eine Marienkrönung darstellte. Denkbar wäre m. E. auch eine plastische Gruppe im Zentrum. Die überlebensgroße Madonna Immaculata (1642), die sich heute in der Vorhalle der Stiftskirche St. Lambrecht befindet, wäre dafür in Betracht zu ziehen. Bemerkenswert sind die in die Säulen integrierten geschnittenen Reliefs in Knorpelwerkrahmen. Sie erzählen unterstützt von lateinischen Inschriften die Geheimnisse des freudreichen und schmerzhaften Rosenkranzes, möglicherweise ein Bezug zu einer in Mariazell 1633 registrierten Rosenkranzbruderschaft (Abb. 3).¹⁰ An der linken Säule sind von oben nach unten abzulesen: Mariae Verkündigung, Heimsuchung, Christi Geburt, Darbringung und Auffindung im Tempel; an der rechten Säule Christus am Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung. Die inneren Säulen zeigen Kompositkapitelle mit integrierten Adlern, eine Form, die Johann Indau 1686 in seinem Säulenbuch als die „kaiserliche“ aufnahm.¹¹ Die besondere Beziehung des Kaiserhauses zu Mariazell ist also auch beim Hochaltar des 17. Jahrhunderts erkennbar. Johannes der Täufer und Johannes Evangelist im Aufsatz erinnern an den albertinischen Vorgängeraltar, der nicht nur der Gottesmutter, sondern auch dem Erlöser und den beiden Johannes geweiht war; die blockhaften Heiligen Lambert und Benedikt vor den erwas zurückgestellten und mit Weinranken umwundenen äußeren Säulen bezeugen die Zugehörigkeit zum Mutterkloster St. Lambrecht. Der Maßstab der Figuren entspricht mit knapp über zwei Metern dem späteren Hochaltar Fischers. Ebenfalls vor Beginn des Chorneubaus wurde 1653 die gotische Gnadenkapelle abgerissen und über trapezförmigem Grundriß neu erbaut, „multo maiusquam antea fuerat, in modernam formam“¹², wobei jedoch gotische Werkstücke bewußt mitverwendet und die vermeintlichen Köpfe der Sifter König Ludwig von Ungarn und seiner Gattin Elisabeth über der Kapellenöffnung eingemauert wur-

den. 1629 war der Gnadenaltar auf Kosten von Karl Graf Harrach erneuert worden, 1657 hatten die Stände Steiermarks einen silbernen Tabernakel gestiftet, 1690 wurde der Altaraufsatz durch Fürst Paul Esterházy verändert. In dieser Form ist er auf einem Bußzettel von 1693 überliefert (Abb. 4).¹³ Nicht zu erkennen ist das 1679 von Kaiser Leopold I. anlässlich der Geburt seines Sohnes Joseph gestiftete silberne Gitter. Auf dem Strich behrucht die dilettantische Wiedergabe von P. Oddo Koptik in seiner illustrierten Geschichte der Gnadenkirche „Regio Mariana“.¹⁴ Der Chronist gibt aber auch die veränderte Situation um 1730 wieder, allerdings so vereinfacht, daß der neue auf versilberten Wolken schwebende tempiertoförmige Gnadenaltar von Josef Emanuel Fischer von Erlach (1727) nicht zu erkennen ist (Abb. 5).¹⁵ Bemerkenswert ist, daß Koptik die räumliche Situation so zeichnet, als gäbe es eine Blickverbindung von der Guadenkapelle über die Mariensäule zum Hochaltar, der zwar ungeschickt, aber unverkennbar das Werk Johann Bernhard Fischers von Erlach wiedergibt. In Wirklichkeit bewahrte der Um- und Neubau des 17. Jahrhunderts zumindest optisch die mittelalterliche Trennung von Langhaus und Chor. Die Gnadenkapelle verstellte den Blick auf den Hochaltar, ein erstaunliches Phänomen für die Zeit der Gegenreformation, die normalerweise den Hochaltar in den Blickpunkt rückte und Hindernisse wie Grabtumben oder Altäre aus dem Weg räumte. Das abschnittsweise Erschließen des Raumes durch wechselnde Prospekte entsprach jedoch dem Stationendenken des Wallfahrtszeremoniells und kam der additiven Wahrnehmung des 17. Jahrhunderts entgegen.¹⁶ Deutlich zu erkennen ist bei Koptik auch die sog. Frauensäule. Sie bildete das Zentrum des neugeschaffenen Kuppeltaumes zwischen Langhaus und Chor. Die mit einer Marienfigur des frühen 16. Jahrhunderts bekrönte Marmorsäule wurde zwar erst nach Vollendung des Kirchenbaus 1682 aufgestellt, paßt stilistisch aber durchaus in das Konzept Domenico Sciascias. Sie spielte eine wichtige Rolle im Wallfahrtszeremoniell. Hier wurden Gruppen empfangen und verabschiedet, es fanden Bußübungen statt, im Sockel mit den apotropäisch zu verstehenden Fratzen sind Opferstöcke angebracht. Auch diese gekrönte Madonna mit Kind wurde als Gnadenbild verehrt. Die Himmelskönigin im „imperialen Kuppelraum“, Schutzfrau des Kaiserhauses und der Völker in den habsburgischen Ländern, machte wohl eine weitere Darstellung der Marienkrönung am Hochaltar überflüssig. Der Altar Hönels war spätestens zu diesem Zeitpunkt obsolet. Von



Abb. 1: Der von Herzog Albert II. gestiftete Altar in Mariazell (Repro. aus: O. Wönisch wie Anm. 6, Abb. 5).



Abb. 2: M. Hönel, für Mariazell bestimmter Hochaltar, um 1730 für St. Sebastian bei Mariazell adaptiert (Foto: K. Pani).

Plänen zu einem neuen Hochaltar hören wir allerdings erst zehn Jahre später. Durch den Altaraufbau Johann Bernhard Fischers von Erlach wurde die Frauensäule bis vor kurzem optisch eingebunden in die Triumphalarchitektur, die auch sie einzurahmen schien.¹⁷ Das Konzept von Johann Bernhard Fischer von Erlach stellt nun nicht nur in formaler Hinsicht eine neue Lösung dar, es führt ein ikonographisches Programm ein, das in erster Linie dem Kreuzparozonium Rechnung trug, und hielt in der besonderen Betonung des Erlösungsgedankens die Erinnerung an den albertinischen Altar wach (Abb. 6).¹⁸

Zu den Quellen

Das relativ reiche, wenn auch nicht vollständige Quellenmaterial ist seit der Publikation von Stiftsarchivar P. Othmar Wönisch 1928 bekannt und soll hier nur kurz resümiert werden. Es kann nur durch wenige neue Fakten aus den von Herr Haupt neu durchgesehenen Kammerzahlamtsrechnungen Kaiser Karls VI. zu der kaiserlichen Stiftung ergänzt werden.¹⁹ Wönisch stützte sich auf die Aufzeichnungen der Patres Basileus Finckneis und Petrus Gurnigg, Kapitularen aus Stift Lambrecht, die an der 1686 gegründeten Lehranstalt bei den Schotten in Wien Theologie und Philosophie unterrichteten.

Sie führten die Verrechnung mit Johann Bernhard Fischer von Erlach, der die Leitung des aufwendigen Unternehmens innehatte. Fischer war seit 1690 für den Salzburger Erzbischof Thun tätig, der einheimischen Künstlern besonders wohlgesinnt war, und außerdem die geistliche Jurisdiktion über die inkorporierten Pfarren der Abtei von St. Lambrecht hatte. Zudem war er als Architekturler des Thronfolgers und bereits gekrönten Königs von Ungarn Joseph für eine Aufgabe, die eng mit den habsburgischen Interessen verknüpft war, prädestiniert. Fischer war für die Materialbeschaffung zuständig – Marmor kam aus der Steiermark, aus Tirol, Salzburg und Polen. Der Architekt verpflichtete Handwerker und Künstler aus dem lokalen Bereich von St. Lambrecht (Steinmetzen Matthias und Georg Rumpelmayer), Linz (Peter Spatz) und Salzburg (Johann Schwabl) für die Bearbeitung des Marmors und aus der Hauptstadt Wien für die Bildhauerarbeiten. Hier wurde auch nach Fischers Anweisungen von dem Kunstrischler Andreas Ruspiliati ein leider verlorenes Modell angefertigt, zu dem Adam Kracker, Mitarbeiter Fischers an der Wiener Pestsäule, die Figuren schnitzte. Der aus Schlesien gebürtige Johann Stanerti, der 1705 die Witwe Krackers heiratete, war an den Glorienengeln beteiligt.

Er blieb dem Architekten verbunden und hat in den zwanziger Jahren das Giebelrelief an der Karlskirche ausgeführt. Für die Silberarbeiten wandte sich Fischer einerseits nach Wien – die Goldschmiede Johann Känschbauer und Octavian Kochgessell fertigten die anbetenden Silberengel (1696–1698) – andererseits nach Augsburg, von wo der Silberhändler Christoph II Schanternell den Tabernakel in Form einer Weltkugel beschaffte (1702).²⁰ Aus Augsburg lieferten Christoph Rad und Bartholomäus Hößlin auch die überlebensgroßen Silberfiguren der Dolorosa und des Evangelisten Johannes (1701). Modelle für den Gnadenstuhl fertigte Andreas Faistenberger aus München.²¹ Die Beschaffung der außergewöhnlich großen Menge an Silber bereitete Schwierigkeiten. Stücke aus der Schatzkammer mußten eingeschmolzen, manches versetzt werden. Das Geld für die Verrechnung erhielt der Architekt ausschließlich vom Stift. Abt Franz von Kaltenhausen (1662–1707) fühlte sich für den Auftrag voll verantwortlich. Dafür spricht nicht nur sein überlieferter Ausspruch „Dieser Altar macht mich arm, das Kirchengebäude aber reich“ (s. Koptik, Anhang I), sondern auch die Unterschrift auf dem Stich von Pfeffel/Engelbrecht, in der darauf hingewiesen wird, daß der Altar durch die „Munifi-



zenz“ des Abres Franz errichtet werden konnte. Dem Stift kam dadurch sicher ein zu berücksichtigender Einfluß auf das Konzept zu. Ein Kontrakt mit Fischer ist nicht erhalten, doch die erste Zahlung erhält er für eine Entwurfzeichnung zu Neujahr 1693 (Abb. 6). Es wird vermutet, daß es sich dabei um die Zeichnung im Grazer Landesmuseum handelt, obwohl die Signatur „Fischer von Erlach“ nachträglich angebracht worden sein müßte, denn der Architekt erhielt das Adelsprädikat erst 1696.²² Der Planungsprozeß lief offenbar schon länger. Wir hören, daß bereits 1692 Säulen aus einem einheimischen Marmorbruch gebrochen wurden und Fischer diesbezüglich mit dem Sreinmetz Marthias Rimplmayr einen Vertrag geschlossen hatte. Das Material wurde anscheinend dann anderwertig verwendet, denn die heutigen Säulen sind aus rotgesprenkeltem Rartenberger Marmor.

Daß Fischer nicht nur der Organisator des Unternehmens war, daran ließ er selbst keinen Zweifel. In einem Brief an den Salzamtmann Bartholotti Freiherr von Barrenfeld stellt er ausdrücklich fest, daß der Mariazeller Hochaltar von ihm „inventirt worden und ganz und gar auch ausgeführt“ worden sei und daß er „die völlige direktion darüber“ gehabt habe.²³ Über seine ganze Gebartung stellte Fischer eine eigene „Spezifikation“ aus, die geringfügig von einer Parallelrechnung des P. Gurnigg abweicht. Demnach hätte der Altar zunächst 14.823 fl. 23 kr. bzw. 14.667 fl. 20 kr. gekostet. Die Gesamtkosten einschließlich der Silberarbeiten betragen nach Koptik 145.000 fl., das wäre ungefähr doppelt soviel wie die Wiener Grabensäule.

Der Gekreuzigte und Gottvater waren bei der ersten Weihe am 31. August 1704 noch nicht in Silber ausgeführt. Nach dem Stich von Pfeffel/Engelbrecht (1704) und dem Gedicht des Jesuiten Jacob Pettinati (1709) (Anhang I) zu schließen war die angestrebte Illusion aber bereits wirksam, da offenbar die silbergelassenen Modelle Faisitenbergers angebracht waren (Abb. 7).

Unklar ist, wie Fischer für seine Leistung bezahlt wurde. Nur einmal ist von einer „recompens“ in der Höhe von „einige dreihundert Gulden“ die Rede. Es wäre denkbar, daß Fischer diese Aufgabe im Rahmen seiner Stellung bei Hofe erledigte. Wie schon mehrfach vermutet wurde und auch hier zu zeigen sein wird, paßt der Altar zwar ikonographisch in ein von Benediktinern geführtes Gotteshaus, aber er spiegelt auch deutlich die imperiale Frömmigkeit des Hauses Habsburg, das ja seit dem Mittelalter sich dem Mariazeller Heiligtum verbunden fühlte und im 17. Jahrhundert Mariazell quasi zum Staatsheligtum erhob. Kaiser Karl VI. übernahm auch die Verpflichtung den Hochaltar zu vollenden. Bei einer vielzitierten Wallfahrt im Juni 1715, die dem Zweck diente, nach sieben Jahren vergeblichen Bemühens endlich den ersehnten Thronerben in die Welt zu setzen, gelobten er und seine Gattin Elisa-

berh Christine, das Silberkruzifix ausführen zu lassen. Nach Srenerger deponierte Elisabeth Christine ein goldenes mit Brillanten besetztes Herz, worin das von Karl VI. teilweise eigenhändig geschriebene Verlöbniß einer Urkunde vergleichbar eingeschlossen war.²⁴

Exkurs: Das „goldene Kind“

Wenn auch die Votivgabe des Goldkindes nicht unmittelbar mit dem Hochaltar in Verbindung steht, so soll hier doch seiner ausführlicher gedacht sein, da seine Stiftung die Benützung religiöser Rituale für staatspolitische Anliegen besonders gut veranschaulicht. Die Tagespresse (Wienerisches Diarium) berichtete von diesem Ereignis, und es wird auch durch Quellen im Stiftsarchiv bestätigt.²⁵ Schon drei Wochen nach der tatsächlich am 13. April 1716 erfolgten Geburt des Thronfolgers gab der Kaiser das Kruzifix und ein goldenes Kind in Auftrag, dessen Gewicht dem Neugeborenen entsprechen sollte.²⁶ Nicht nur die durch Karl Gustav Heraeus publizierten Festdekorationen in Wien, sondern auch in der freien Reichsstadt Augsburg, wo man angesichts der großen Aufträge für den Gnadenort wohl genau über das Ereignis informiert war, verherrlichten die Ankunft des Prinzen. Eine Fensterdekoration am Haus des Herrn Dominico Antonio Brandan veranschaulichte allegorisch die Rolle, die der Gnadenmutter von Mariazell an diesem Ereignis beigemessen wurde: Karl VI. thronte als weiser Salomon, neben ihm die Gattin Elisabeth Christine mit dem Erzherzogshut hielt den Bindenschild. Sie repräsentierte Österreich. In den Wolken erblickte man das Gnadenbild von Mariazell, Engel riefen den Thronerben vom Himmel herab. Elisabeth Christine wurde als Mutter des Knaben bezeichnet, die Madonna von Mariazell als ihrer aller Mutter, d. h. nicht nur des Kaiserpaars, sondern des ganzen Landes.²⁷ Der Freude über die Geburt des Thronfolgers Leopold 1716 folgte kurz darauf die Ernüchterung durch seinen Tod. Dennoch wurde das Gelöbniß erfüllt als Zeichen für die Annahme des gottgewollten Schicksals. „Allein unser Kaiser dachte und wusste die Befehle des Himmels so großmütig als Abraham anzunehmen; nachdem er seinen eingeborenen Isaac selbst durch die Hand des grossen Gott geschlachtet . . .“²⁸ Karl und Elisabeth wurden, wie Matsche christomimetisch interpretiert, damit auch Gottvater und Maria ähnlich, die das Kreuzesopfer Christi zur Erlösung der Menschheit annehmen.²⁹

Im Prinzip vergleichbar mit den zahlreichen Wachsotiven des Volkes³⁰, kam der Gabe nicht nur aufgrund des hohen Materialwertes und der sicher qualitätsvollen Ausführung durch die Hofkünstler Matrielli und Käsnichbauer, sondern aufgrund der überlieferten Ikonographie und der Inszenierung ihrer Überbringung nach Mariazell kunstpolitische Bedeutung zu.

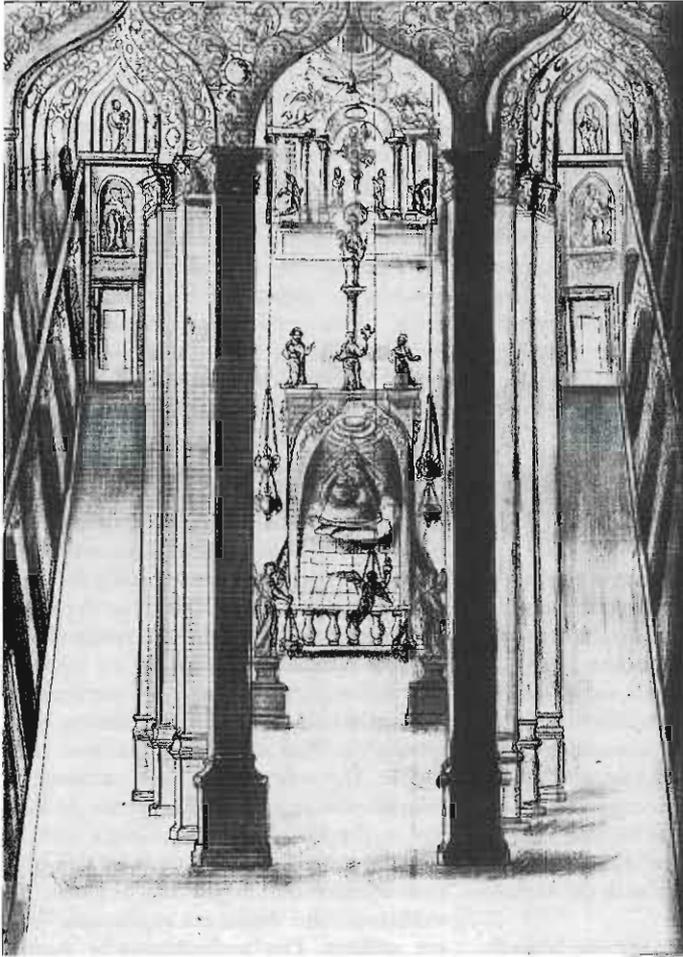
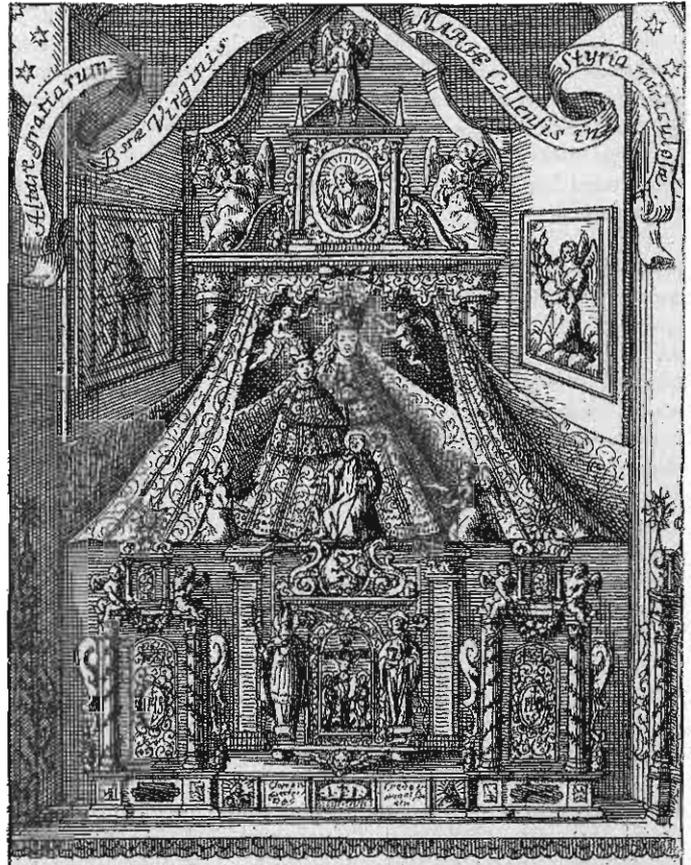


Abb. 3 (links): Detail aus M. Hönel für Mariazell bestimmten Hochaltar (vgl. Abb. 2) (Foto: Karl Pani, Wien).

Abb. 4 (rechts): Der Mariazeller Gnadenaltar (vgl. Abb. 40) auf einem Bußzettel von 1692 (Stiftsarchiv St. Lambrecht).

Abb. 5 (oben): Gnadenaltar, Mariensäule und Hochaltar um 1727 (Repro. aus O. Koptik, Regio Mariana . . ., vgl. Anm. 7).



Almam Ecclesiam D. Virginis Cellenfis in Styria miraculose Pietatis ergo inuifisse, et se Sacrosanctis Poenitentia et Eucharistia Sacramentis, die 24 Mensis 7bris A. 1693 inuifisse, testor ego Pater Bernardus Haider, uifsiabi dem Poenitentiaris, Ordinis S. Benedicti ad S. Lambertum in Styria Professus.

Karl folgte einer alten Tradition seiner Familie. Kaiser Ferdinand II., für den die Marienverehrung ein zentrales Anliegen war und der sein Haus und sein Land unter den Schutz des Gnadenbildes von Mariazell stellte, hatte 1636 anlässlich der Krönung seines Sohnes Ferdinand zum römischen König gelobt, sein eigenes Bildnis in Gold nach Mariazell zu stiften. Das Versprechen wurde von seiner Witwe Eleonora von Gonzaga 1638 verwirklicht: „darzumahl hat sie ein von Gold verfertigte Statuen aufgeoffert in Zell, welche Ferdinand den Anderen knyend und mit zusammengeflochtenen Händen MARIAM anrufend vorstellte, wie dann in Sachen die guldene Bildnuß selbst, als ein ganz lebhaftes Contrafait Ferdinandi des Anderen zur Zeugnuß hätte dienen können“, überliefert P. Kilian Wetlein.³¹

Auch den kleinen Erzherzog Leopold kennen wir nur aus den zeitgenössischen Beschreibungen von P. Werlein, P. Eremiasch und ihm folgend Sternegger. Die Figur glich dem Heilsbringer, dem „Christkind“: „es haltet im

Gewicht tausend und einhalb Douplone, und stellet ein auf einem goldenen Polster sitzendes Kind vor, welches in der rechten Hand ein flammendes Herz, und an der linken Seiten das Erzherzogs=Hütlein und goldene Vließ bey sich ligend hat. Das Fußgestell ist von Ebenholz, und mit Gold beschlagen, auf dessen Mitte ein goldenes Schildlein befestiget, und nachstehendes zu lesen ist:

*Votum
Et
Quem Cellis impetratum, coelis restitutum
Vivum sistere non possunt.
Leopoldum filium
Foecundatis primitias
In auro aequilibri reddunt
CaroLVs & ELIsabetha
AeternVM – DeVotl³²*

Die Ordenskette des Goldenen Vlieses verbunden mit dem Titel eines Prinzen von Asturien war dem Säugling tatsächlich schon am Tag nach seiner Geburt bei der Tauffeier verliehen worden, um als Erbe des erstmals

österreichischen Ordensoberhauptes Karl VI. die Ansprüche auf die spanischen Besitzungen zu demonstrieren.³³ Als Pate fungierte der betagte kaiserliche Kämmerer und Oberstallmeister Graf Philipp Sigmund von Dietrichstein. Dies inspirierte Karl Gustav Heraeus zu einer Parallele mit dem greisen Simeon, der die Ankunft des von ihm geweisagten „Trostes Israels“ vor seinem Tod erwartete (Lukas 2, V. 25 ff.). Die Beschreibung der Figur erinnert auch an die mythologisch-allegorische Darstellung des Kindes auf der Münze, die Heraeus anlässlich der Geburt Leopolds entworfen hat.³⁴ Die Figur wurde in einer feierlichen Andacht, wie P. Eremiasch berichtet, am 2. Jnli 1717, dem Jahrestag des Versprechens, durch Graf Franz Jakob von Brandeis öffentlich ausgesetzt und beim „Offertorium“ als „kaiserliches Opfer“ am Gnadenaltar „dargebracht“. Bald nach ihrer Vermählung hat Maria Theresia am 5. Mai 1736 dem Bild ihres Bruders in der Schatzkammer von Mariazell die Ehre erwiesen und ihm ihre Verlobungsringe in die

Hand gelegt. Sie hat damit den habsburgischen Brauch, den Wunsch nach einem Thronerben dem Gnadensbild von Mariazell anzuvertrauen, fortgesetzt. Die goldene Figur fiel der Einschmelzung zur Zeit der Franzosenkriege ebenso zum Opfer wie die beiden anbetenden Engel, Maria und Johannes vom Hochaltar.³⁵

Erstaunlicherweise noch in situ sind die beiden anderen Motivgaben: das Silberkruzifix und Gottvater am Hochaltar (Abb. 8). Alle drei Kostbarkeiten wurden von dem Goldschmied Johann Känischbauer nach Modellen des Hofbildhauers Lorenzo Mattielli ausgeführt, der dafür die bemerkenswert hohe Summe von 1000 fl. erhielt.³⁶

Mattiellis Name taucht hier erstmals in Zusammenhang mit Mariazell auf. Er ist erst seit 1711 in Wien nachweisbar. Er hatte sich schon in Stift Melk einen Namen gemacht, wo er ab 1712 Fassadenfiguren, Attikafiguren des Prälatenhofes und Figuren der Kaiserstiege ausführte. Abt Dietmayr spielte bei der Vermittlung des kaiserlichen Geschenkes an Mariazell eine gewisse Rolle. Er fragte im Auftrag des Kaisers im Jänner 1715 bei Abr Anton Stroz an, welche Gabe im Wert von 15.000 bis 20.000 fl. am geeignetsten sei.³⁷ Auch über den Hofkanzler Florian von Liechtenstein könnte die Verbindung hergestellt worden sein, hatte sich Mattielli doch 1713–1716 bei der Ausstattung seines Schlosses in Hetzendorf bewährt, ihm verdankt er wohl auch die Ernennung zum kaiserlichen Hofbildhauer 1714. Die Modelle für die Metallplastiken in Mariazell sind der erste nachweisbare kaiserliche Auftrag an ihn.

Die Entstehungsgeschichte läßt sich durch einige neu aufgetauchte Quellen, die Schlagers Recherchen ergänzen, in den Kammerzahlamtsbüchern Karls VI. nun besser zeitlich festlegen (s. Anhang, zit. nach Haupt): Demnach lieferte Mattielli 1716 die Modelle. Wie die Vorbereitung der Silberarbeit abließ, darüber läßt sich nur spekulieren. Der überlieferten Werksrattpraxis bei italienischen und deutschen Silberplastiken gemäß können wir nur annehmen, daß es sich um Holzmodelle im Maßstab 1:1 gehandelt hat. Für die gegossenen Teile müßte es auch Gußmodelle in Gips oder Ton gegeben haben.³⁸ Schon 1717 wurde Känischbauer für das goldene Kind und das Silberkruzifix bezahlt, ein Heinrich Baron Keller scheint finanziell oder mit Altsilber ausgeholfen zu haben, er wurde dafür entschädigt, 1718 und 1719 erhielt Känischbauer weitere Zahlungen für das Kruzifix. Die Ferrigsrellung erfolgte schon 1718, wie die Meistermarke und die eingeprägte Jahreszahl am Corpus bestätigt. Man überlegte, das Kruzifix schon nach Mariazell zu transportieren, beschloß aber doch die Ferrigsrellung Gottvaters abzuwarren. 1720 und 1721 wurde der Goldschmied, dem für die Ausführung der kaiserlichen Aufträge ein Hofquartier zur Verfügung gestellt wurde, für die letzte Figur bezahlt. Gottvater ist mit

der Meistermarke JK und der Jahreszahl 1721 bezeichner. Känischbauer war bei der Anbringung der Figuren in Mariazell am 29. Juli 1722 selbst anwesend. Die neuerliche Weihe fand in Anwesenheit der kaiserlichen Majestären und der Erzherzoginnen Elisabeth und Magdalena am 4./5. August 1722 statt. In dem lateinischen Huldigungstext wurde Karl VI. als „Atlas des römischen Reiches“ gepriesen, als Bezwinger des „thrakischen Feindes“ – eine Anspielung auf die Siege über die Türken, deren roßschweifgeschmückten Fahnen als Trophäen den Alrar flankierten. Sein Weihegeschenk, das silberne Kruzifix, wie schon erwähnt, überstrahlte alles und sei einem Kaiser würdig.³⁹

Der Hochaltar – Das ikonographische Konzept und seine Inszenierung durch Johann Bernhard Fischer von Erlach

Aus der Vorgabe, einen Kreuzaltar zu entwerfen, schuf Fischer ein „Theatrum Sacrum“, eine hochbarocke Triumphalarchitektur, in der er mit Hilfe seiner römischen Erfahrungen ein komplexes Programm verwirklichen konnte, das eng mit der spezifischen Tradition der „Pietas Austriaca“ zusammenhängt. Auch wenn sich der Architekturlehrer des Thronfolgers Joseph seiner ungemainen „Inventio“ rühmt, wurde er sicher von dem Wiener Schottenstift lehrenden Theologen aus St. Lambrecht, über die auch die Abrechnung lief, beraten.

Fischer wählte die Form einer von himmlischer Glorie erfüllten Triumphpforte, die von einem lichtdurchlässigen Transparent hinterlegt ist und im Bereich der Glorie durch ein verdecktes gelb verglastes Fenster das Eindringen göttlichen Lichtes suggeriert. Nahezu gleichzeitig führte Giovanni Giuliani eine berninesk inspirierte Glorie am Hochaltar der Zisterzienserkirche in Heiligenkreuz ein, doch im Unterschied zu der traditionellen Scheidung von Säulenretabel mit Aufsatz und ein durch einen Binnenrahmen isoliertes Altarbild bei Giuliani gestaltete Fischer mit rein plastischen Elementen ein einheitliches, bühnenhaft empfundenes Szenarium.⁴⁰ Die blau lavierte Grazer Federzeichnung – man hat das Gefühl, es soll bereits der Glanz des Silbers suggeriert werden – ist weder eine Skizze wie für Straßengel (1687, Wien, Albertina) noch ein maßstabgerechter Altarriß wie für die Salzburger Franziskanerkirche (1709/10, Salzburg, Dommuseum). Sie ist am ehesten als eine säubedich ausgeführte Idee mit malerischen Qualitäten anzusprechen. Auf die räumliche Situation des Kirchenraumes wird kein Bezug genommen. Ein klärender Grundriß fehlt. Die Zeichnung geht von der Vorstellung einer offenen vielsäuligen Triumphpforte aus, die wie eine Vision hinter der stereometrisch blockhaften einfachen Mensa, Archetypus eines Altars, aufragt. „... Es bildet sich ein konkaves Altar, eine in den Kirchenraum vorgerückte Apsis aus Säulen... Dadurch aber, daß die zweite Kolonnade nicht genau konzentrisch

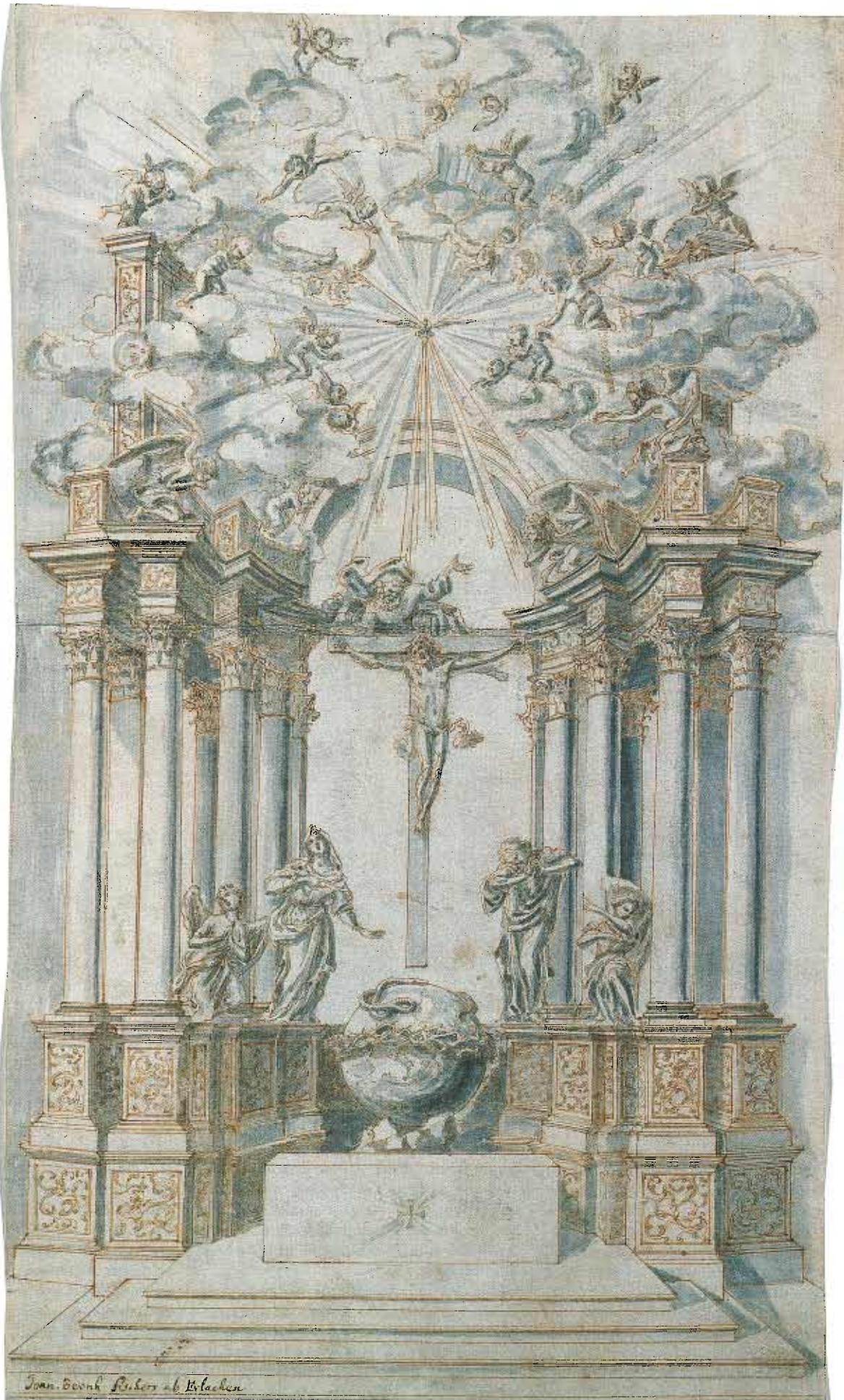
mit der ersten verläuft und Säulen mit vierkantigen Pfeilern in einer schwer durchschaubaren Weise wechseln, kommt in das Gefüge etwas geheimnisvoll Undurchsichtiges, das der Atmosphäre eines Altars besonders angemessen ist. Der überhohe Auszug verschwindet fast ganz in der riesigen Wolkenglorie, die so hoch und breit ist wie die ganze Säulenzzone, und läßt den Säulenwald relativ klein erscheinen. Wieder ist das bildliche Programm der architektonischen Struktur in einfachster Weise zugeordnet.“⁴¹ Trotz dieser treffenden Charakterisierung zweifelt Sedlmayr anscheinend an seinen eigenen Worten, denn zwanzig Jahre später spricht er von dem „großartigen Entwurf“, „dessen Gestalt sich bisher jeder Beschreibung entzogen hat“ und er stellt ihn als Idealprojekt „Schönbrunn I“ zur Seite.

Der Stich von Pfeffel-Engelbrecht (um 1704) gibt bereits den ausgeführten Altar eingebunden ins Presbyterium wieder. Auch hier vermißt man den Grundriß, doch ist der architektonische Aufbau nun klar nachvollziehbar, die Medien sind deutlich zu trennen, was Sedlmayr als Verlust des mysteriösen Eindrucks und als Qualitätsminderung empfunden hat. Nur so war der Altar aber realisierbar. Die acht Säulen sind paarweise in zwei Ebenen angeordnet und durch ein konkav in die Tiefe führendes Gebälk verbunden. In einer dritten Ebene baut sich über zwei Pfeilern der Bogen auf, auf dem die wolkenverhüllte Arrika mit angesetzten Voluten aufliegt. Der architektonische Auszug und die plastische Dekoration gehen hier in illusionistische Malerei über. In der offenen Mitte wölbt sich die Sockelzone konvex vor und öffnet einen Durchgang ins Innere. Damit wurde nicht nur der Portalcharakter der Altararchitektur betont. Wie noch zu zeigen sein wird, führte der Weg der Wallfahrer rarsächlich um den Altar herum. Erst 1730 hören wir von der Einrichtung eines Heiligen Grabes hinter dem Altar. Es ist unklar, ob der deutlich definierte Eingang hinter der Mensa in Fischers Konzeption ein einfaches Opfergangportal war oder schon ursprünglich eine solche Bestimmung vorsah.

Das kleinteilige Rankenwerk, das auf der Zeichnung Sockel und Gebälk überzieht, fehlt am Strich und ausgeführten Altar (Abb. 9). Das kostbare Material – bunter Marmor, Silber und vergoldeter Stuck bzw. Holz – sollte in seiner Wirkung voll zur Geltung kommen.

Es ist schon oft auf den Einfluß von Berninis Cathedra Perri in Rom, St. Peter, für den szenischen Aufbau und die Lichtinszenierung hingewiesen worden. Die offene Triumphpforte, wie sie etwa gleichzeitig auch Andrea Pozzo als Überhöhung von Tabernakelaltären oder plastischen Heiligenbildern propagiert, hat Fischer schon für Straßengel vorgeschlagen.⁴² Der trichterartige Zug in die Tiefe, das konkav-konvexe Umfängen der plastischen Elemente wie auf einer Bühne und die völlig Einbindung in die Apsis bis in die Gewölbezone sind neu und verarbeiten die

Abb. 6: J. B. Fischer von Erlach, Entwurfszeichnung für den Hochaltar in Mariazell, Feder in Braun, blaugrau laviert, 710 x 490 mm. Graz, Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Inv.-Nr. Hz 332 (Foto: Museum).



Joan. B. Fischer v. Erlach



Abb. 7 (links): Der Hochaltar der Wallfahrtskirche Marizell, Kupferstich von Pfeffel/Engelbrecht (Detail).

Abb. 8 (rechts): Marizell, Hochaltar, Detail mit dem Gnadenstuhl (Foto: Michael Oberer, Wien).

(Die Abbildungen 9a und 9b finden Sie auf den beiden folgenden Seiten.)

Abb. 10 (oben): Carlo Fontana, Hochaltar von S. Maria in Traspontina (Stich von Rossi).

römischen Erfahrungen. Fischer kannre auch die Altarprojekte seiner Zeitgenossen an der Accademia Clementina in Rom wie z. B. Carlo Fontanas Altar in S. Maria in Traspontina in Rom (1675), der allerdings einen aus acht Säulen gebildeten vollständigen Tempietro darstellt (Abb. 10). Die grundsätzlich klassische Haltung verbietet Fontana das Ausgreifen der Dekoration in den Raum. Bei Fontanas Altar findet sich meines Wissens erstmals die Idee für den Tabernakel in Gestalt einer Weltkugel, über dem eine Schlan-

ge ein Kreuz stützt. Unter dem Baldachin wird das verehrte Gnadenbild von Engeln empotgetragen.^{42a} Handelt es sich dort um das Symbol der Maria Immaculata, kommt dem Globus in Marizell eine vielschichtige Bedeutung zu.

Die triumphale Architektur rahmt hier ein mystisches Geschehen, das sich über bekannte Zeichen für Sünde, Tod, Fürbitte und Erlösung erschließt. Die Welt in Form des Globus ist fest verankert in felsigem Gestein – eine Vorstellung, die an den Mythos des Tra-

gens durch die griechische Göttin Gää erinnert, wie er explizit an der Fassade der Hofbibliothek (um 1725) dargestellt ist.

Der Kupferstich von Pfeffel und Engelbrecht zeigt, daß am ausgeführten Altar die Weltkugel höher angebracht und scheinbar schwebend erscheint, ein Zustand, den die jüngste Restaurierung wieder herzustellen suchte⁴³. Die Welt ist sündhaft, leid- und schuldbeladen. In Fischers Entwurf weisen Dornenkrone und Schlange darauf hin, die um den Globus geschlungen sind. Über der Welt er-

hebt sich Christus am Kreuz – eine traditionelle Darstellung mit der Aussage „durch sein Kreuz hat er die Welt erlöst“. Bemerkenswert ist jedoch, daß das Kreuz in Mariazell nicht auf der Welt steht, sondern es ist vom Grund abgehoben, es schwebt, optisch unretstützt von der Gestalt Gottvaters. Mit seiner Rechten greift er unrer dem Kreuzbalken durch und scheint das Kruzifix in Schwebelage zu halten. In Schräglage mit ausgebreitetem linkem Arm, hinterfangen von dem wehend gebauschten Manrel und deutlich sichtbaren Füßen ist er als körperhaftes Wesen dargestellt.⁴⁴ Gottvater, der Christus am Kreuz präsentiert, ergänzt durch die Taube des Hl. Geistes, die im Mariazeller Konzepr im Altarauszug aus engelerfüllten Wolken ihre Strahlen durch die Öffnung im Bogenscheitel herabsendet, ist ein altes Bild der Dreifaltigkeit, seit dem Spätmittelalter in streng hieratischer Form als sog. Gnadenstuhl geläufig. Eine ersaunliche Parallele zu dem Programm des Mariazeller Altars findet sich in einem Flügelaltar von Quinten Massys um 1517/19 (München, Alte Pinakothek), wo ein im Dienste der Welser stehender Handelsmann und Weltreisender nur wenige Jahre nach der Entsehung der ersten Modelle der Welt demonstrierte, wie sich das wissenschaftliche Weltbild mit den Glaubenswahrheiten der Kirche in Einklang bringen läßt und für die ganze Welt beausprucht wird (Abb. 11).⁴⁵ Es ist nicht anzunehmen, daß Fischer dieses Bild gekannt hat. Aber die Gegenteformation hat den Gnadenstuhl weiter verwendet. War auch die Darstellung der Dreifaltigkeit als drei Wesen mit menschlicher Gestalt verboten, so bereitete die Verkörperung Gottvaters offenbar keine Probleme. Die mittelalterliche, streng symmetrische Bildform wurde wieder aufgegriffen. So orientiert sich Guido Renis Trinitätsdarstellung in Rom, SS. Trinità dei Pellegrini (1625), am mittelalterlichen Gnadenstuhl (Abb. 12). Das Kreuz erhebt sich über dem Globus, wird in der himmlischen Glorie von Engeln verehrt und von zwei Putti in Schwebelage gehalten, so daß Gottvater segnend beide Arme ausbreiten kann. Im habsburgischen Kerngebiet wurde der archaische Typus in der Gegenreformation in Zusammenhang mit der Förderung der Dreifaltigkeitsverehrung wieder verbreitet. 1614 wurde das Gnadenbild der Dreifaltigkeit in Form eines Gnadenstuhls für die Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg gemalt. Hier wurde bewußt auf die inittelalterliche Form mit der Dominanz des mit päpstlicher Tiara bekrönten Gottvaters zurückgegriffen. Bis zur szenischen Lösung der Wiener Pestsäule, an der Fischer entscheidenden Anteil hatte, wurde das Sonntagberger Muster verbindlich für die zahllosen Dreifaltigkeitssäulen. Kostbar in Kupfer getrieben und vergoldet entstand, um nur ein späres Beispiel zu nennen, 1730 eine Nachbildung des Kultbildes über einer Weltkugel als Votivgabe der Fiaker in Sonntagberg, die noch heute bei Prozessionen



mitgetragen wird (Abb. 13).⁴⁶ Das Wirken der Trinität im gesamten Universum und die Welt als Spiegel görtlichen Lichts war in nahezu emblematisch verkürzter Bildform im katholischen Raum verbindlich, wie ein Kupferstich von Andreas Pfeffel veranschaulichen kann (Abb. 14). Der Gnadenstuhl ist hier aus seiner ikonenhaften Symmetrie befreit. Die Dreifaltigkeitsverehrung ist eine der Grundglaubenssätze der katholischen Kirche und damit Anknüpfungspunkt der religiös

fundierten Saarsauffassung der Habsburger. Darüber hinaus wurde die Analogie zwischen Trinität und irdischem Herrschertum unretstrieben.⁴⁷ Zweifelsohne ist es also richtig, das Thema der Trinität in Form der Kreuzerhöhung über der der Sünde (Dornenkrone, Schlange) verfallenen Welt mit der habsburgischen „Pieras Austriaca“ in Verbindung zu bringen. In diesem Zusammenhang bedeutet der Globus natürlich nicht die Welt allgemein, sondern die Welt unter der Herrschaft des von Gott eingesetzten Kaisers. Kaiser



Leopold hatte mehrere Wallfahrten nach Mariazell unternommen. Er hat nicht nur ein silbernes Gitter für die Gnadenkapelle anlässlich der Geburt des Thronfolgers Joseph I. gestiftet. Von ihm stammt auch die Votivgabe eines Kokosnuß-Pokales in Form einer Weltkugel (Abb. 15). Über das Relief der Erdoberfläche und der Meere sind marianische Szenen verteilt, darüber ist die Szene

der Krönung Mariens durch die Trinität angebracht. Fehlt hier auch ein direkter Hinweis auf den Kaiser, so war er als oberster Schutzherr der Kirche und Förderer der Marienverehrung auf der ganzen Welt wohl angesprochen. Nicht erst unter Karl VI., der auf Empfehlung seines Hofhistoriographen Carl Gustav Heraeus die Weltkugel als „symbolum proprium“ annahm, war der Globus

ein Herrschaftssymbol der Habsburger.⁴⁸ Wichtige öffentlich-repräsentative Bauten wie die Hofbibliothek oder das städtische Zeughaus, aber auch die Reversseiten seines Münzbildnisses sind mit diesem Zeichen versehen. Der Mariazeller Hochaltar muß Karl VI. ausgezeichnet in sein kulturpolitisches Programm gepaßt haben. Es mag dies ein Grund gewesen sein, daß er seine Vollendung zu einem Staatsakt werden ließ. 1726 hat er den Gedanken der Erlösung der Welt durch das Kreuzopfer Christi im sog. Kreuzpartikel-Pacificale (Wien, Geistliche Schatzkammer) durch Johann Känischbauer noch einmal versinnbildlichen lassen. Der kaiserliche Adler trägt eine gläserne Weltkugel, in der eine Kreuzreliquie eingeschlossen ist. Darüber triumphiert der Salvator in kindlicher Gestalt.⁴⁹

Nun kommt der mächtigen Weltkugel im Durchmesser von ungefähr zwei Metern am Mariazeller Hochaltar eine ganz spezielle Funktion zu (Abb. 16). Sie konnte mittels einer versperrbaren Schiebetür geöffnet werden, im Inneren war sie mit Seidenstoff ausgestattet. Sie diente als Tabernakel, war Aufbewahrungsort der Eucharistie, womit der auf die ganze Welt bezogene Erlösungsgedanke im unblutigen Opfer des Altarsakraments bei jeder Messe wiederholt wurde. Der Kaiser wiederum war Verfechter der habsburgischen Tugend der „Pietas Eucharistica“. Explizit veranschaulicht wurde diese Verbindung am Hochaltar von St. Columba in Köln (nach 1711), wo das Kaiserpaar Karl VI. und Elisabeth Christine in Verehrung der Eucharistie dargestellt war, die über einem Aussetzungsthrone in Form einer Weltkugel plazierte wurde.⁵⁰

Es ist uns leider keine zeitgenössische Interpretation der Mariazeller Weltkugel überliefert, so daß unsere Überlegungen Hypothese bleiben müssen. Der Globus erregte Bewunderung wie ein Kunsstkammerstück nicht wegen seiner emblematischen Bedeutung, sondern wegen der topographisch genauen Konstruktion, die allerdings nach damaligem Wissensstand auf bereits überholte Weltkarten zurückging⁵¹, und wegen der kunstvollen Ausführung aus getriebenem und teilweise vergoldetem Silberblech, das über einer Holzkonstruktion montiert ist. Nach P. Koptiks Beschreibung des Hochaltars kamen Geographen aus Leipzig, Augsburg etc. nach Mariazell, um das Kunstwerk zu bestaunen (s. Anhang I). In schriftlich bezeichneter sind Länder und Meere, als Städte eingetragen sind nur Wien (Vienna) – Residenz des die Weltherrschaft beanspruchenden Kaisers und die freie Reichsstadt Augsburg (Augusta Vindeliciana), die legendäre Gründung des Kaisers Augustus, als dessen legitimer Erbe sich der „römisch-deutsche“ Kaiser fühlte. Augsburg mag aber auch nur als Herstellungsort des Globus in der Bedeutung eines „made in Augsburg“ eingezeichnet sein (Abb. 17). Auch dieser Umstand deutet darauf hin, daß von der Intention her der Symbolgehalt und

Abb. 9a (links): Mariazell, Hochaltar, Zustand vor Restaurierung (Foto: Michael Oberer, Wien).



(Anmerkung der Redaktion: Die jüngste Restaurierung des Mariazeller Hochaltars hat viele Fragen aufgeworfen. Die ausführenden Restauratoren bereiten eine eigene, umfassende Veröffentlichung über ihre Arbeiten vor, auch findet zu diesen Themen eine Tagung des Österreichischen Restauratorenverbandes im September 2001 in Mariazell statt. Es gibt also genug Anlässe, um in dieser Zeitschrift auch in Zukunft über die Ausstattung der Wallfahrtskirche zu berichten und zu den damit zusammenhängenden Fragen Stellung zu nehmen.)

Abb. 9b (rechts): Mariazell, Hochaltar, Zustand nach der 2001 fertiggestellten Restaurierung (Foto: M. Oberer, Wien).

die Präsentation des Kunstwerkes wichtiger waren als die wissenschaftliche Aktualität. Mit Vorsicht soll hier eine mögliche weitere Sinnschicht angesprochen werden, die sich auf die Zugehörigkeit Mariazells zum Benediktinerstift St. Lambrecht gründet. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß das Mariazeller Hochaltar-Projekt völlig über das Stift St. Lambrecht, seinen Abt Franz von Kalten-

hausen und seinen aus Stift St. Lambrecht hervorgegangenen Theologen Finckeneis und Gurnigg im Wiener Schottenstift abgewickelt und auch finanziert wurde, ganz im Gegensatz zu der kaiserlichen Stiftung Karls VI. von 1715, die erst zur Vollendung des Altars führte. Wir müssen also annehmen, daß die Geistlichen des Benediktinerordens das inhaltliche Konzept erstellt haben.

Wenn es auch derzeit durch keine schriftlichen Quellen bestätigt werden kann, so fällt doch auf, daß alle demonstrativ und visionär vorgetragene Symbole wie Weltkugel, Dornen, Schlange und die Hl. Dreifaltigkeit in der Ikonographie des hl. Benedikt eine wichtige Rolle spielen folgend der Vita, die uns Gregor der Große berichtet.⁵² Die Schlange, die sich hier um das Tabernakel in Form der



Weltkugel schlingt, entwindet sich dem Giftbecher, der dem Heiligen im Kreis der Gemeinschaft von Vicovaro gereicht wurde, und den er durch ein Kreuzzeichen zum Bersten brachte. Der Tabernakel birgt auch das Brot, in Kombination mit der giftigen Schlange ebenfalls ein Attribut Benedikts, mit dem er in der Einsamkeit versucht wurde. Der Dornenkranz, der sich in der Zeichnung Fischers um die Weltkugel legt, könnte nicht nur an die Passion Christi erinnern, sondern auch auf das Thema der Versuchung Benedikts anspielen, bei der sich der Heilige zur Abtötung des Fleisches in Dornen wälzte, eine Szene, die besonders im gegentelematischeren Schrifttum angeführt wird (J. de Ayala „Pictor christianus eruditus“, lib. I. cap. V, n. 10). Der flammende Erdball ist aus Benedikts Vision eines großen Lichts vertraut, in dem er die ganze Welt in einem einzigen Sonnenstrahl und die Seele des verstorbenen Bischofs

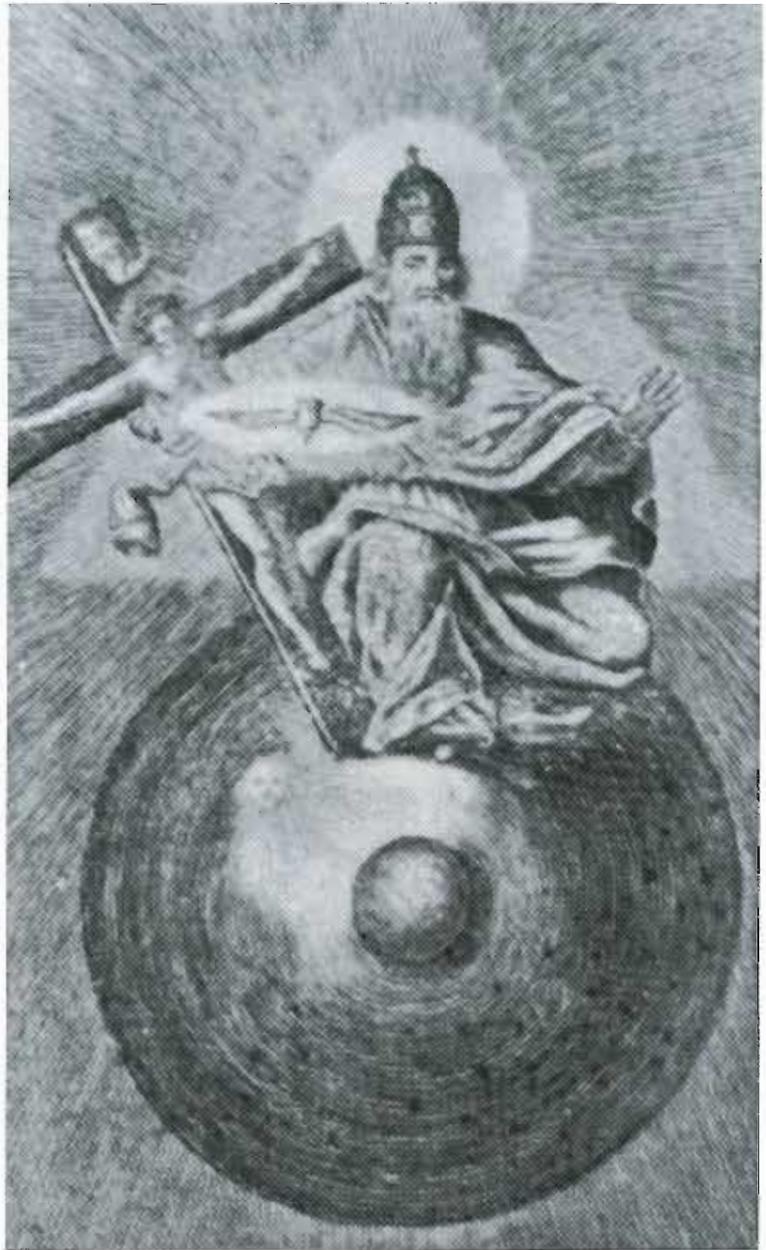
Germanus von Capua als feurige Kugel zum Himmel emporschweben sah. Gerade die Verwendung des Materials Silber und seine Inszenierung in einer Gloriole aus Licht verstärkt die Assoziation zu diesem mystischen Ereignis. Die Vision entstammt dem 35. Kapitel der Dialoge „... fusam lucem desuper cunctas noctis tenebris exfugasse“. Die Darstellung der Vision wurde besonders in der Barockzeit beliebt, häufig hat man auf die Verbindung zum Bischof Germanus verzichtet und beschränkte sich auf die Darstellung der Kosmosvision, wie auch in der Benediktuskapelle in Mariazell (Abb. 18). Am Hochaltar in Mariazell offenbart sich dem Gläubigen der Kosmos im Augenblick der Annahme der Erlösungstat Christi durch Gottvater. Über der Welt öffnet sich der Himmel. Die Entwurfzeichnung Fischers vervollständigt die universelle Schau durch Darstellung von Mond und Sonne.

Abb. 11 (oben außen): Qu. Massys, Detail mit der Hl. Dreifaltigkeit aus der Mitteltafel des Altars (um 1517/19) in der Alten Pinakothek, München (Repro. aus: AK „Exotica“, Wien 1988).

Abb. 12 (oben innen): N. Dorigny's Kupferstich nach G. Renis Trinität von 1625 in SS. Trinità dei Pellegrini, Rom (Repro. aus AK G. Reni und der Reproduktionsstich, Wien 1988, Albertina).

Abb. 13 (auf S. 703 innen): Das sog. „Fiakerkreuz“. Sonntagberg, Schatzkammer der Wallfahrtskirche (Repro. aus: AK Seitenstetten 1988).

Abb. 14 (auf S. 703 außen): A. Pfeffel, Trinität, Kupferstich (Repro. aus: Christliche Kunstblätter 1935).



Eine wichtige Rolle spielt die Visionsdarstellung Benedikts in den thesorischen Thesenblättern, so im Thesenblatt „*Splendor Hercynae*“ von 1681 und bei Reslfeld von 1701 sowie den davon abhängigen Bildern, z. B. das im Wiener Schottenstift entstandene, wo die Spiegelsymbolik besonders deutlich gemacht wird.³³ Über dem Abbild der Welt erscheint stets die Trinität, wobei Christus entweder neben Gottvater thront, als Leichnam in seinem Schoß ruht (Not Gorres) oder in der mittelalterlichen Form des Gnadenstuhls am Kreuz von Engeln oder Gottvater selbst in Schwebelage gehalten wird. In der Skizze zum Altarbild für den Benedikt-altar der Salzburger Kollegienkirche hat Johann Michael Rottmayr diese Idee noch klarer als im ausgeführten Altarbild dargestellt (Abb. 19). Die Weltkugel wurde aber ebenso rein attributiv verwendet wie z. B. zu Füßen der Benediktstatue von Josef Strammell in der Gartenkapel-

le in Stift Admont. Versteht man die am Hochaltar so auffallend isoliert dargestellten Symbole von Passion und Erlösung auch als Attribute Benedikts, so wird der Heilige zu einem wahren „Imitator“ Christi und damit zu einem Vorbild der Gläubigen, speziell der Benediktinerinnenmönche.³⁴ Auch die Compassio des hl. Benedikt mit Maria und Johannes unter dem Kreuz wurde ab und zu dargestellt (z. B. Salzburg, St. Peter um 1680). In der zeitgenössischen Rezeption wird auf dieses Mitleiden, auf das uns die Engel hinweisen und das durch Maria und Johannes vorgeführt wurde, explizit hingewiesen (s. O. Koptik, Anhang I). So scheint Benedikt auch am Mariazeller Hochaltar anwesend, ohne in persona dargestellt zu sein.

Die Christus-Gottvater-Gruppe

Es ist, wie oben ausgeführt, offensichtlich, daß Fischer auch den Trinitätsgedanken dar-

stellen sollte. Er wich allerdings ähnlich wie bei der Pestsäule von der hieratischen Form des Gnadenstuhls ab und führte einen dramatisch-szenischen Aspekt ein, ohne das zentrale Thema des Kreuzes aufzugeben. Fischer sieht einen „Christo vivo“ vor, der sein Haupt Gottvater zuwendet: „Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist“. Dieser scheint sich aus der himmlischen Glorie gelöst zu haben, um den Sohn zu empfangen. Der pathetische Aufblick zum Vater wurde auch als Fürbitte für die Menschheit verstanden: „... *Crucifixus, in forma morientis aut certe pro nobis ad Patrem de Cruce orantis*...“; schreibt Koptik. Fischer mögen dabei Erinnerungen an dogmatisch vorgetragene Lösungen der gegenreformatorischen Kunst präsent gewesen sein. Lodovico Carracci hat diese dramatisierte Darstellung des Kreuzesopfers eindrucksvoll in einem Altarbild in S. Francesca Romana in Ferrara



(1614) gemalt, wobei an Stelle der Weltkugel die unerlösten Seelen sich flehend Christus zuwenden. Eine reicht ein Dornenbündel zu Christus hinauf – Sinnbild für Mühe und Leid der Menschheit und vergleichbar der Dornenkrone, die auf Fischers Zeichnung die Weltkugel umgibt (Abb. 20). Die Szene findet nicht am Golgothahügel statt, sondern in einer transzendenten Ebene, wo himmlisches Licht erfüllt von anteilnehmenden Engeln den verdunkelten Himmel durchbricht.⁵⁵ Solche gemalte Darstellungen kommen der Mariazeller Lösung inhaltlich näher als die immer wieder zitierte mystische Komposition Betninis, welche die Erlösung durch das Blut Christi verbildlicht (Abb. 21).⁵⁶ Wie zu zeigen sein wird, spielt das Blut Christi im Konzept Fischers überhaupt keine Rolle, der Corpus Christi ist völlig unversehrt. Einzelne Motive wie die hingebungsvoll anbetenden Engel der Glorie, Gottvater mit den ausgebreiteten Armen und das frei im Raum schwebende Kreuzifix in hochbarocker Dramatik entstammen allerdings der Dramaturgie Berninis.

Das Schweben des Kreuzes sollte offensichtlich eine weitere Sinnschicht verdeutlichen. In der Einweihungspredigt wird auf das Fest der Kreuzerhöhung hingewiesen, das als Hoffest am 14. September gefeiert wurde, jedoch in der katholischen Kirche nicht überall verbindlich war. *„Kaum ist der eingemischte Sohn Gottes an dem Creutz=Holz gestorben / kaum hat er Ihm das Creutz vor seinen Todt erwählet / da ist auf einmahl auf ewig alle Schmach und Schand von dem Creutz hinweg gewichen / da hat sich seine Vermaledeyung in eine Benedeyung / fons benedictionum‘, sein Verwerfung in eine Erhöhung ‚gloria de opprobij‘, alle vorige Peyn und Marter in süsseste Freud und Ergötzlichkeit verwandelt / vita de morte. A locis infamibus suppliciorum Crux transitum fecit ad frontem Imperatorum‘ (. . .) Von der unehrlichen Gerichts=Statt ist nunmehr das Creutz=Zeichen auf die Stirn deren Kaysern gesetzt worden.“*⁵⁷

Diesem „glor- und freudenreichen“ Aspekt des Kreuzes entspricht seine Darstellung (Abb. 24). Es wird kein leidender Christus gezeigt. Schon die Zeichnung Fischers sah einen heroischen Christus vor, dessen Körperposition mit den ausgebreiteten und nur leicht angewinkelten Armen eher an den heroischen auf Michelangelo zurückgehenden Typus erinnert als an einen qualvoll ans Kreuz Genagelten. Keine Seitenwunde oder Blutspuren an den Wundmalen sind zu erkennen. Abweichend von Fischers Entwurf und der ersten Fassung Andreas Faistenbergers, die uns nur der Stich von Pfeffel/Engelbrecht überliefert, ist die Wahl des Viernageltypus durch Lorenzo Martielli, wodurch die Symmetrie und Ausgewogenheit der Gliedmaßen noch verstärkt wird. Eine leichte Asymmetrie wird nur durch einen Hüftknick links und das Gottvater zugewandte Haupt eingeführt. Im Gegensatz zur absoluten Ruhe des Körpers steht das frei applizierte, dra-

matisch nach links flatternde Lendentuch, das die rechte Hüfte freiläßt, wo es durch eine gedrehte verknotete Kordel festgehalten wird. Wir wissen nicht, wie Faistenbergers Christus ausgesehen hat, Martielli jedenfalls orientierte sich an italienischen Beispielen wie Guido Renis Kruzifix in S. Lucina in Rom, ein Typus, der von Alessandro Algardi in dreidimensionale Medien umgesetzt wurde (Abb. 22). Algardi bevorzugte auch – im Gegensatz zu Bernini – den Viernageltypus, wie Jennifer Monragu meint, aus ästhetischen Gründen.⁹ Beide Möglichkeiten waren üblich. Es ist jedoch zu berücksichtigen, daß es heftige Diskussionen in theologischen Kreisen über die Frage der Form der Annagelung gab, so daß wir doch annehmen müssen, daß jeweils die Einstellung des Auftraggebers entscheidend für die Wahl des Typus war. Aus seiner spanischen Zeit war Karl VI. und seinen Parteigängern der Viernageltypus, wie er von Francisco Pacheco propagiert wurde, als der verbindliche wohl vertraut. Vorbildhaft war jedoch nicht der spanische Typus, der die Füße des Gekreuzigten durch ein Suppedaneum unterstützt, sondern eines der beliebtesten italienischen Kruzifixe im 17. und 18. Jahrhundert. Das bronzene sog. Pallavicini-Kruzifix war eine Variante nach einem verlorenen Silberkruzifix, das Algardi um 1645 für Innozenz X. geschaffen hat.¹⁰ Es ist in vielen Varianten wiederholt worden und war auch durch Graphiken verbreitet. Es zeigt den heroischen „Christo vivo“ mit einem akademisch proportionierten, genau durchgebildeten Körper in harmonischer Schwebe-Position, dem leichten Hüftknick auf der linken Seite, die Fixierung durch vier Nägel, das nach links wegflatternde Lendentuch und die kräftige brezelförmig gebundene Kordel, die allerdings von der Überlieferung abweichend in Mariazell über der unbedeckten Hüfte angebracht ist. Die graphische Reproduktion eines Algardi-Kruzifixes nach einer Zeichnung Masuccis gibt einen Fischer verwandten Concerto wieder: Ein Putto errichtet das Kreuz über der durch kantige Felsblöcke dargestellten Welt, die von einem schlangenschwänzigen Drachen bewohnt wird, der Verkörperung von Sünde (Abb. 23). Fischer kannte aus eigener Anschauung die Werke Algardis, dessen Barockklassizismus aber auch in Wien durch Graphik und plastische Wiederholungen ein Begriff war, so daß wir auch Marriellis Verräuerheit mit diesem Vorbild annehmen können.¹¹ Bemerkenswert ist die Bedeutung, die der extra gegossenen und abnehmbaren Dornenkrone in Mariazell zugewiesen ist (Abb. 25). Auf der Entwurfzeichnung umschlingt sie die Welt, während Christus offenbar keine Dornenkrone trägt, auf dem Strich ist sie vom Globus verschwunden, hingegen deutlich am Haupt Christi zu erkennen. Möglicherweise schloß die Verwendung der Kugel als Tabernakel den sperrigen Gegenstand aus, da sie ja geöffnet werden mußte. Es könnte aber auch eine inhaltliche Verschiebung beabsichtigt



Abb. 15 (links): Kokosnußziborium. Silber, teilweise vergoldet; Kokosnuß, Edelsteine, Höhe 40 cm. Ohne Beschauzeichen, mit (noch nicht exakt zuweisbarer) Meistermarke FWR. Mariazell, Schatzkammer; dorthin gestiftet von Kaiser Leopold I.

Abb. 16 (oben): Mariazell, Tabernakel des Hochaltars der Wallfahrtskirche, nach Restaurierung (Foto: Karl Pani, Wien).

Abb. 17 (unten): Mariazell, Tabernakel des Hochaltars, Detail (Foto: K. Pani).





Abb. 18: Marizell, Wallfahrtskirche, Benediktskapelle, Kosmosvision des hl. Benedikt (Foto: Karl Pani, Wien).



Abb. 19: J. M. Rottmayr, Skizze für das Seitenaltarbild in der Salzburger Kollegienkirche mit Kosmosvision des hl. Benedikt (Detail).

gewesen sein. Durch den Tod am Kreuz wurde die Welt erlöst, Christus jedoch wurde durch sie zum König, sie wird für ihn zu einer transzendierend strahlenden, sie wird eine Mittlerin zum Heil, wie die Darstellungen bei Guido Reni zeigen.⁶¹ In Marizell verlieh man ihr nahezu kultische Bedeutung im mittelalterlichen Sinn. So wurden an der silbernen Dornenkrone anlässlich der Einweihung Reliquien befestigt. „... in fra spineam Coronam crucifixi aliqua Sacra Reliquia una cum Symgrapha reposita sunt.“⁶² Darauf deutet auch die Bildung der Dornen als Widerhaken hin.⁶³ Es wird sich um die Reliquien der frühchristlichen Märtyrer Laurentius und Dionysius Areopagita sowie des hl. Wolfgang gehandelt haben, die O. Koptik erwähnt (s. Anhang I).

Fischer band seine Christus-Gottvater-Gruppe in eine Glorie von vergoldeten engelerfüllten Wolken ein, aus der im Strahlenkranz die versilberte Taube des Heiligen Geistes herabschwebt, und er inszenierte die himmlische Lichtwirkung in berninesker Weise.

Der Wallfahrer, der durch das Seitenportal die Kirche betrat oder sich nach der Andacht in der Gnadenkapelle durch das Seitenschiff wieder in den Kuppelraum begab, muß vom Anblick des lichtdurchfluteten von Marmor, Silber und Gold gleißenden Hochaltars überwältigt gewesen sein. Der Übertaschungseffekt ersetzte in diesem Fall die Einbindung in einen einheitlich dekorierten Raum.

Schon Koptik hebt die kunstvolle Lichtführung durch das verdeckte venezianische Glas hervor: „Superiorem Arae frontem inter luci-

disimas nubes, et artificiose deductos per vetum vitrum solares ornat Spiritus Sanctus, quem animus cominus, inexplicabili cum pompa et decore gestus adornant proni volantesque Coelestes Genij“. Der „große Glanz“, der den Zöllern „den ewigen Tag verheißt“ wie auch der Jesuitenpater Pettinati 1704 in seinem Gedicht anlässlich der Weihe hervorhebt, verband den Akt der Erlösung mit der endzeitlichen Vision des Johannes vom himmlischen Jerusalem, in der es heißt: „Und wird keine Nacht da sein und nicht bedürfen einer Leuchte oder eines Lichts der Sonne; denn Gott der Herr wird sie erleuchten, und sie werden regieren von Ewigkeit zu Ewigkeit.“ (Offenbarung des Johannes, 22, 5). Das große Rundbogenfenster der Apsis war vorhanden und wurde bewußt als heller Hintergrund für die silberne Christus-Gottvater-Gruppe berücksichtigt. Im Bereich der Glorie wurde ein Fenster ausgebrochen, das gelb verglast war. Wie der Stich vermuten läßt und ab 1719 auch archivalisch belegt ist, wurde die Triumphbogenöffnung durch ein Transparent abgedeckt, das wahrscheinlich mit einem zarten Wolkenhimmel bemalt war und damit die Illusion der himmlischen Entscheidung komplettierte.⁶⁴

Die Lichtmysik ist in enger Verbindung zur Ikonologie der Materialien zu sehen.⁶⁵ So steht, wie schon Polleroß bemerkte, dunkler Marmor in der Sockelzone und Silber für die schmerzzerfüllte irdische, heller Marmor und Gold für die himmlische Zone. In der Berührung von Gottvater und Gottsohn vollzieht sich die Wandlung von Passion zur Erlösung.

Die Verwendung von Silber für den figürlichen Schmuck von Altären hat besonders in Wallfahrtskirchen Tradition, es war Schatzkunst mit kultischem Charakter, war doch seit der Antike Götterbildern und Weihegeschenken Edelmetall angemessen.⁶⁶ Gleichzeitig demonstrierte es Stand und Reichtum seines Stifters. In Marizell wurde nicht nur der Gnadenaltar mit Silberschmuck überhäuft, auch der Benediktaltar und Ladislausaltar waren im 17. Jahrhundert mit silbernen Figuren der Heiligen ausgezeichnet, die 1794 eingeschmolzen wurden.⁶⁷ Überlebensgroße Altarfiguren aus Silber sind jedoch schon wegen ihres materiellen Wertes eine Rarität geblieben. Jesuitisch beeinflusste und imperiale Anschauungs-Rhetorik stehen wohl hinter der „Magnificenza“ des Mariazeller Hochaltars.⁶⁸ Besonders die Jesuiten, für die im späten 17. Jahrhundert eine prunkvolle Ausstrahlung der Kirchen „ad maiorem Dei gloriam“ verpflichtend wurde, haben die Verwendung von kostbaren Materialien wie Marmor und Edelmetall in bewußter Erinnerung an frühchristliche Tradition an den Altären propagiert. Bei der Diskussion um den Ignatius-Altar in Il Gesù in Rom, die sich zugleich zur Entstehung des Mariazeller Hochaltars abspielte, wurde auf eine Hierarchie der Materialien hingewiesen, Marmor sei schon zu allgemein, daher sollte die Figur des Heiligen aus Silber gefertigt werden und verborgen hinter einem Gemälde nur bei besonderen Anlässen enthüllt werden.⁶⁹ Der Glanz, verstärkt durch verborgene Spiegel, hatte aber auch symbolische Bedeutung, er ist Reflex des göttlichen Lichtes. Das Gedicht des

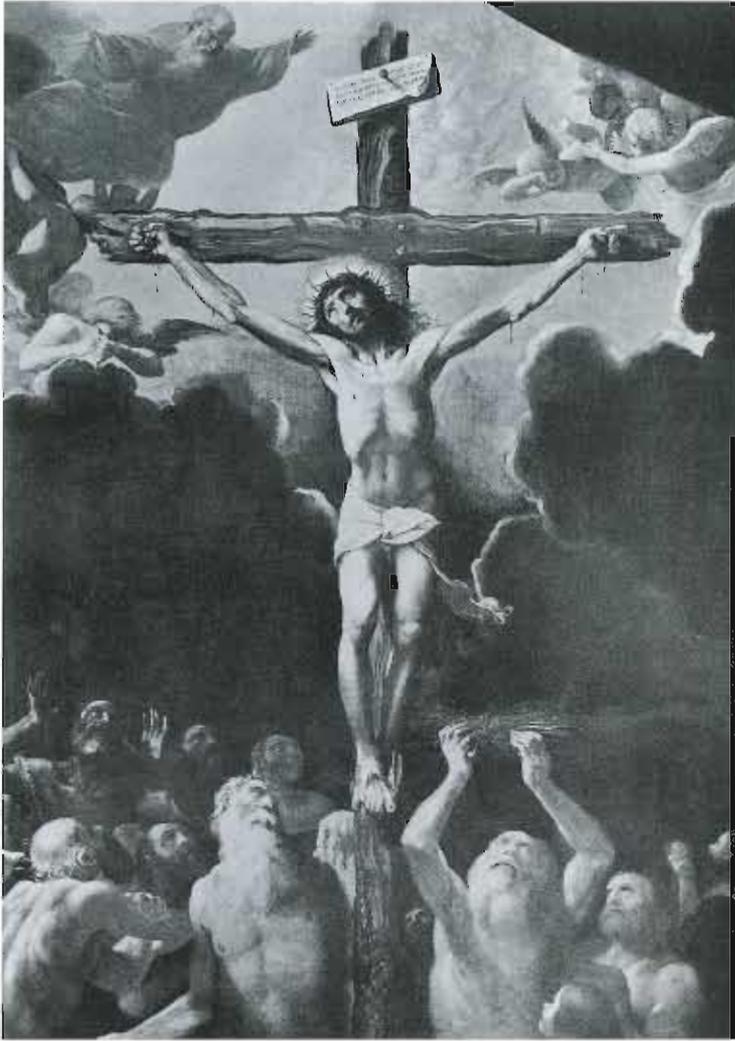


Abb. 20: Lodovico Carracci, Altarbild in S. Francesca Romana in Ferrara (Repro. aus: Storia dell'arte 20, 1974).



Abb. 21: G. L. Bernini, Erlösung durch das Blut Christi, Kupferstich von F. Spierre (Repro.).

Jesuiten Jacob Pettinati aus dem „Zodyacus Marianus“ verrät ähnliche Gedanken, wenn es heißt, der Blick des Betrachters wird von den edlen Streifen des Altaraufbaues sofort abgelenkt zu dem strahlenden Bild des gigantengleich sterbenden Gottes. Das einströmende göttliche Licht verheißt den ewigen Tag (Anhang I).

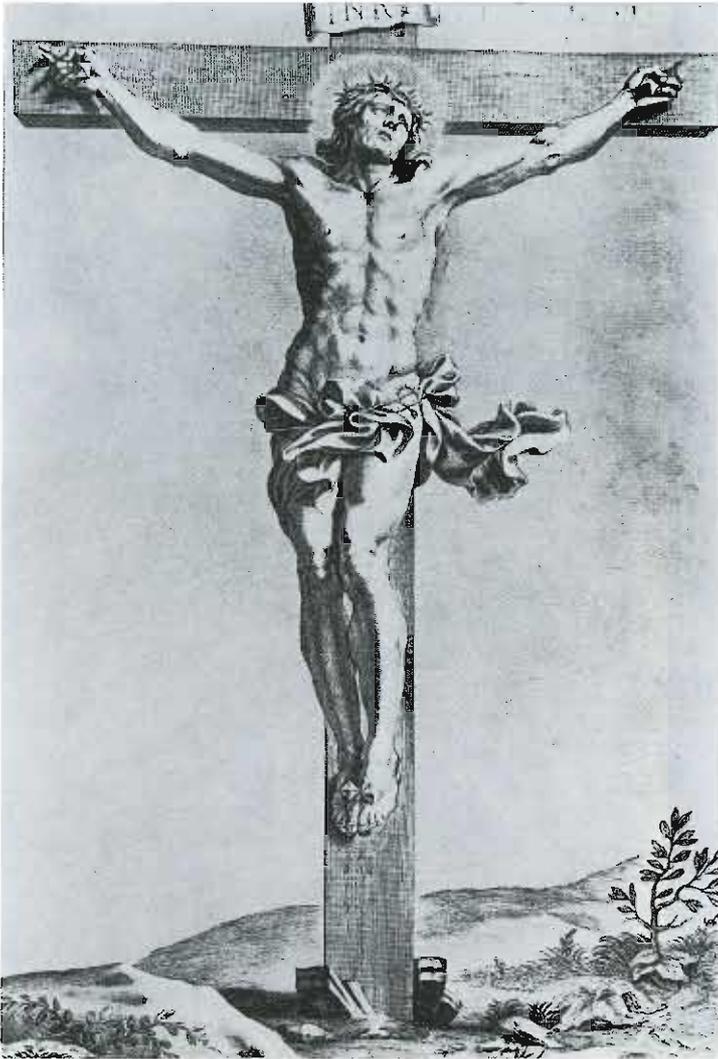
Es ist ein naheliegender, an Kreuzalären öfters umgesetzter Gedanke, die Altarmensa als Grab Christi zu interpretieren. 1730 stiftete der Mariazeller Bürger Johann Feyertag ein Heiliges Grab mit zwei anbetenden Putti, das in einer Nische hinter dem Altar eingelassen wurde (Abb. 26). Sein Besuch konnte so in den Prozessionsweg, der um den Altar herumführte, eingebunden werden. Im Zuge der jüngsten Restaurierung wurden die qualitativ geschnitzte Grabfigur und trauernde Putten im Pfarrhof entdeckt und nun wieder hinter dem Hochaltar ausgebracht. Feyertag erbat für sich selbst ein Begräbnis am Friedhof, der sich hinter dem Chor der Kirche erstreckte.⁷⁰ Er folgte damit einem Usus, der in Adelskreisen häufig zu beobachten ist, die

eigene Grabstätte mit der Stiftung einer Heilig-Grab-Kapelle zu verbinden. Damit hat nach dem Stift St. Lambrecht und dem Kaiserhaus auch ein Vertreter des Bürgertums zur Realisierung dieses prestigeträchtigen Ununternehmens beigetragen. Der von O. Koptik als tugendhaft gerühmte Mann, der große Summen für die Kirche gestiftet hatte und bis zu seinem Tod dem Witwenstand treu blieb, konnte so zum identitätsstiftenden Vorbild werden.

Hinterfragen wir am Ende unserer Untersuchung die eingangs zitierten, nicht gerade bescheidenen Worte seines Schöpfers, der Mariazeller Altar sei ein Werk, dergleichen wenig zu sehen seien, so müssen wir ihm recht geben. Fischer inszenierte ein apsisfüllendes „Theatrum Sacrum“, wie man es vielleicht aus illusionistisch gemalten Bühnendekorationen kannte, bisher hierzulande nicht in den dauerhaften kostbaren Materialien Marmor und Edelmetall verwirklicht hatte. Die Finanzierung, die in ihrem Ablauf nicht ganz geklärt ist, was sicher nur durch entsprechen-

den Druck seitens des Hofes auf das Stift St. Lambrecht und durch Opferung älterer Schätze möglich. Schließlich diente der Altar als würdige Schaubühne für die zeremoniell organisierten Hofwallfahrten und sollte den einfachen Wallfahrer mit ihrem Glanz überwältigen. Fischer setzte damit Maßstäbe, die kaum mehr erreicht wurden.⁷¹

Wie so oft in seinem Werk ist es nicht die architektonische Konstruktion, sondern die plastisch-szenische Wirkung, die beeindruckt, einerseits das Gesamtbild, andererseits die Isolierung einzelner sinnbehafteter Motive wie in Mariazell der Altartisch – der schlangenumwundene Globustabernakel – das Kreuzifix – die affektiven Assistenzfiguren, über die in emblematischer Konzentration das Programm – Tod und Erlösung der sündigen Welt durch den Kreuzestod Christi – transportiert wird. Wie gezeigt werden konnte, ist dieses aber keine „ungemeine Inventio“ des Architekten, sondern eingebettet in eine bis ins Spätmittelalter zurückreichende und in Mariazell selbst verankerte Bildtradition, die im frühen 17. Jahrhundert beson-



ders in der römischen Reformkunst wiederbelebt wurde. Gerade Formulierungen in der Malerei, die Glaubensmysterien mittels lichterfüllter Glorien zu vermitteln suchten, konnten nicht nur für Betinis Altatlösungen, sondern auch für Fischer direkt anregend gewesen sein. Die Identifikation mit dem Thema entsprach aber auch der „Pietas Austriaca“ der Habsburger, die aus der religiös fundierten Staatsmystik ihre Herrschaft legitimierten. Gerade in den Jahren der Entstehung des Altars sah Kaiser Leopold I. die Aussicht auf ein Weltreich unter der Herrschaft seiner Söhne zum Greifen nahe. So ist das ambivalente Sinnbild des Globus zu verstehen, noch ehe es zum „symbolum proprium“ Karls VI. wurde.

Das glänzende, göttliche Licht reflektierende Bild der Welt führte uns zu einer weiteren Interpretation. Kennt man das Prinzip der assoziativen Analogisierung in der barocken Predigt, so mag auch die hier vorgeschlagene These zulässig sein, die Idee der erlösten Welt mit der Kosmosvision des hl. Benedikt in Verbindung zu bringen.

Unter Berücksichtigung des ursprünglichen Zustandes, der trotz aller denkmalpflegeri-

schen Bemühungen unwiederbringlich verloren ist, kann also der Behauptung seiner Interpreten der Altar sei in seiner geglückten Verbiudung von Inhalt und Form eines der dichtesten Werke Johann Bernhard Fischers von Erlach vorbehaltlos zugestimmt werden.

Anhang I:

1.) Die Christus-Gottvater-Gruppe (Abb. 8, 24, 25), (Technische Angaben, stilistische Auffälligkeiten:)

Christus und Kreuztitulus tragen Wiener Beschauezeichen von 1718 und Meistermarke IK, Gottvater trägt Wiener Beschauezeichen von 1721 und Meistermarke IK, am Rücken Gravur WS

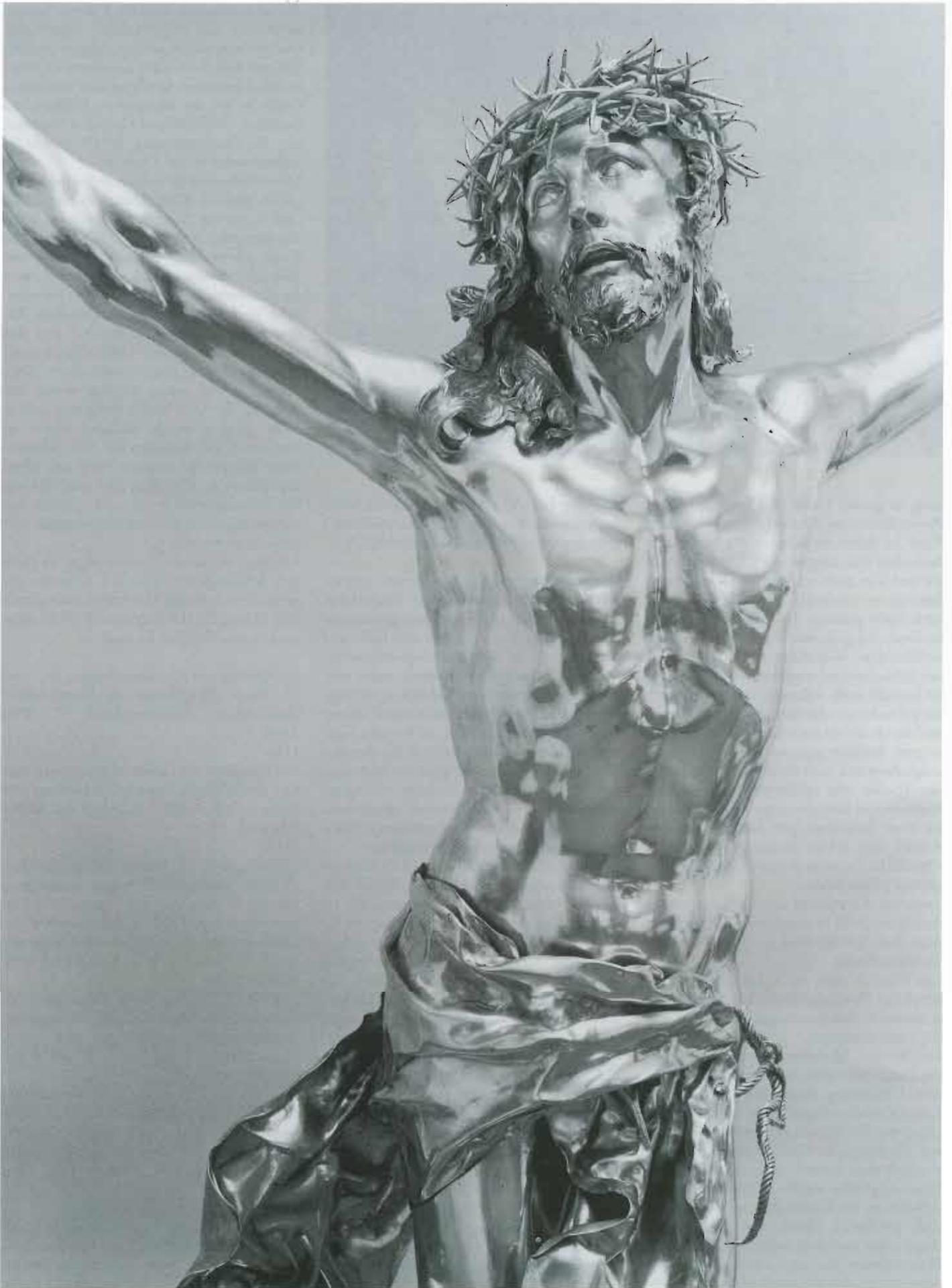
Silberkruzifix: Länge: 2,37 m, Spannweite der Arme: 1,70 m, Gewicht: 72 kg. Wie bei großer Silberplastik üblich, sind die Gliedmaßen und der Kopf gegossen, der Corpus ist getrieben, die Haarkalotte ist extra gegossen. Die sehr feiu nachziselieren strähnigen Haare sind wie eine Perücke aufgesetzt und mit dem Gesichtsschädel verschraubt.

Verständlicherweise ist nur die Vorderseite anatomisch genau ausgearbeitet, die Rückseite ist ziemlich flach belassen, auf die Anbrin-

Abb. 22 (oben links): Kupferstich nach einem Kruzifix Algardis (?) (Repro. aus: Storia dell'arte 20, 1974).

Abb. 23 (oben rechts): J. Frey, Stich nach einer Zeichnung von Agostino Masucci nach einem Kruzifix von Algardi (Repro. aus: J. Montagu, Algardi, London 1985, Abb. 215).

Abb. 24 (rechts): L. Mattielli und J. Känischbauer, Silberkruzifix am Hochaltar von Mariazell, nach Restaurierung (Foto: K. Pani, Wien).





gung in großer Höhe (8–13 m) ist bei der Proportionierung Rücksicht genommen, der Kopf ist daher verhältnismäßig groß, aber besonders fein ausgearbeitet, die Augenhöhlen sind leer, doch von der Gestik und Kopfhaltung ist eindeutig ein flehender Blick nach oben gemeint. Die abnehmbare Dornenkrone ist gegossen, die Dornen mit den auffallenden Widerhaken zur Befestigung der Reliquien sind angelötet. Die Oberfläche ist bewußt rau belassen. Das Lententuch beeindruckt als selbständige plastische Form und durch ein voluminöses Faltenrelief, es ist in zwei Stücken gegossen und verschraubt, möglicherweise nach einer in Gips getauchten Textilie, die mächtigen geschmiedeten Kreuzesnägel könnten ursprünglich sein, die zu einer brezelförmigen Masche geformte Kordel mit scharf ziseliert realistischer Oberfläche ist extra gegossen und über der rechten Hüfte fixiert.

Auch der Kreuzestitel mit der eingepträgten Aufschrift INRI ist möglicherweise aus Silber nach dem Modell einer in Gips getauchten Textilie gefertigt.

Das Kreuz ist nicht wie in den Quellen angegeben aus Ebenholz, es wurde möglicherweise erneuert. Restaurierungen sind 1891 und 1912 dokumentiert.

Die Art der Modellierung verrät eindeutig die Hand Mattiellis, auch wenn die technische Umsetzung durch den Goldschmied Känischbauer erfolgte. Das kann ein Vergleich mit den Köpfen von Petrus und Paulus am Hochaltar in Melk verdeutlichen, die ebenfalls nach Modell Mattiellis von anderer Hand ausgeführt wurden, besonders deutlich zu sehen an der Kopfbildung mit dem pathetisch geöffneten Mund, den aufgerissenen Augen, den malerisch weich geschwungenen Haarsträhnen, die im Grund zu verlaufen scheinen, an den organisch lebendig wirken-

den, aber künstlerisch frei gebildeten Ohren, den anatomisch richtig, aber vereinfacht und gelängt gebildeten Gliedmaßen (Abb. 27).

Gottvater: Länge: ca. 2,2 m, Breite: 1,88 m. Die Figur hat keinen wirklichen Körperkern, sie wird gebildet aus einem hohl gegossenen (getriebenen?) Untergewand mit Hals und Arinstumpfen, an denen extra getriebene ärmelartige Manschetten ansetzen, unter welche die gegossenen Arme geschoben wurden, angesetzt ist ein geraffter, nach unten offener Überwurf, das rechte Bein ist bis zum Knie ausgearbeitet, das linke Bein nur bis über den Knöchel, die Beine sind gegossen und wurden der beabsichtigten leichten Schräglage entsprechend in das Gewand geschoben. Kopf, Haar und Bart sind aus einem Stück gegossen und kleinteilig durchziseliert.

Es ist zu vermuten, daß es im Falle Gottvaters abgesehen vielleicht von einer plastischen Ideenskizze kein Gesamtmodell 1:1 gegeben hat, sondern nur Detailmodelle für Kopf, die Gewandstücke und Gliedmaßen. Die Figur wirkt in ihrer Gesamtbewegung steif und irgendwie mißglückt. Nach der Idee Fischers sollte Gottvater von rechts heranschweben, seine Rechte segnend ausgestreckt, mit der Linken unter dem Kreuzesbalken durchgreifen und den Arm des Sohnes unterstützen. Im Unterschied zu dem Kreuzifix gab es für eine solche Figur kaum ein plastisches Vorbild. Dennoch würde man Mattielli, dem Meister geflügelter Wesen in unterschiedlichen Positionen, eine dynamischere geschlossenere Figur zutrauen. Allerdings ist zu berücksichtigen, daß Gottvater nicht dafür gedacht war, in seiner Gesamtheit wahrgenommen zu werden. Zu erkennen sind der über den Kreuzesbalken greifende linke Arm, der die Hand Christi berührt, das Haupt, das über dem mächtigen Kreuz-

zestitel sichtbar ist, und die Füße in Schwebe-Position, die Körperlichkeit suggerieren. Der wie vom Sturm geblähte Mantel schließt sich mit dem flatternden Lententuch Christi zu einer bewegten Konfiguration zusammen (nicht so bei der Konzeption Fischers, wo zwischen Gottvater und Gottsohn Freiraum ist), die Durcharbeitung der Oberfläche ist summatischer als bei Christus.

Die auffallenden Unterschiede der beiden Figuren, obwohl Känischbauer quellenmäßig und durch die Meistermarke für beide als Ausführender gesichert ist, führen zu der Frage, ob wirklich beide 1:1-Modelle von Mattielli stammen. Spielte eventuell auch das Faistenberger-Modell für die Gottvaterfigur noch eine Rolle? Oder arbeitete Känischbauer nach eigenem Entwurf (vgl. den Gottvater der Prager Loreto-Monstranz)? Die Ausführung zögerte sich relativ lange hinaus, so daß schon überlegt wurde, das Kreuzifix, das 1718 bereits fertig war und in Wien gelagert wurde, zunächst alleine zu montieren. Die Montage hat 1722 Känischbauer selbst vorgenommen. Nach den Montagelöchern zu schließen, sind nach Aussage der Restauratorinnen trotz der späteren Restaurierungen keine Ummontierungen vorgenommen worden.

Offenbar wurde die Gottvaterfigur als nicht ganz befriedigend empfunden, denn alle späteren Ansichten des Hochaltars orientierten sich an dem Pfeffel/Engelbrecht-Strich, nicht an dem tatsächlichen Zustand.

2.) Quellen zur Gottvater-Gruppe, zit. nach H. Haupt, *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs, Ergänzungsband 12, Wien 1993*:

1716

153 No. 2502. H. Lorenz Matielli wegen zum kay. Opfer nacher Mariazell gemachten modellen . . . fl. 1.000 – KZAB 3 fol. 470r-v (Haupt S. 23)

1717

233 No. 1878. H. Johann Känischbauer kay. Cammer goldschmidt wegen verfortigung des von Ihro kay. und cath. maytt. Nach dem gotteshauß Maria Zell in Steyermarkht verlobten goldenen kindts über schon abgestatte 500 fl. . . . fl. 672 kr. 30. – KZAB 4 fol. 319v. (Haupt S. 28)

235 No. 1880. Dan mehr die wegen einer nacher vorged. Maria Zell zu verfortigen habenden crucifix von silber (sc. dem Johann Känischbauer) . . . fl. 1.200. – KZAB 4 fol. 320r. (Haupt S. 28)

252 No. 2208. Dem kay. hoff cammer rath h. Anno Heinrich baron von Keller wegen zu verfortigung des grossen silbernen crucifix nacher Maria Zell vorkommenden kleineren außgaben . . . fl. 600. – KZAB 4 fol. 388v. (Haupt, S. 30)

1718

331 Nr. 2094. Dem kay. cammer goldschmidt Johann Kanischbauer die ihme wegen außmachung des von Seiner kay. maytt. Nacher Maria Zell verlobten silbernen crucifix a con-

Abb. 25 (rechts): L. Mattielli und J. Känischbauer, Silberkruzifix am Hochaltar von Mariazell, Detail, nach Restaurierung (Foto: Karl Pani, Wien).

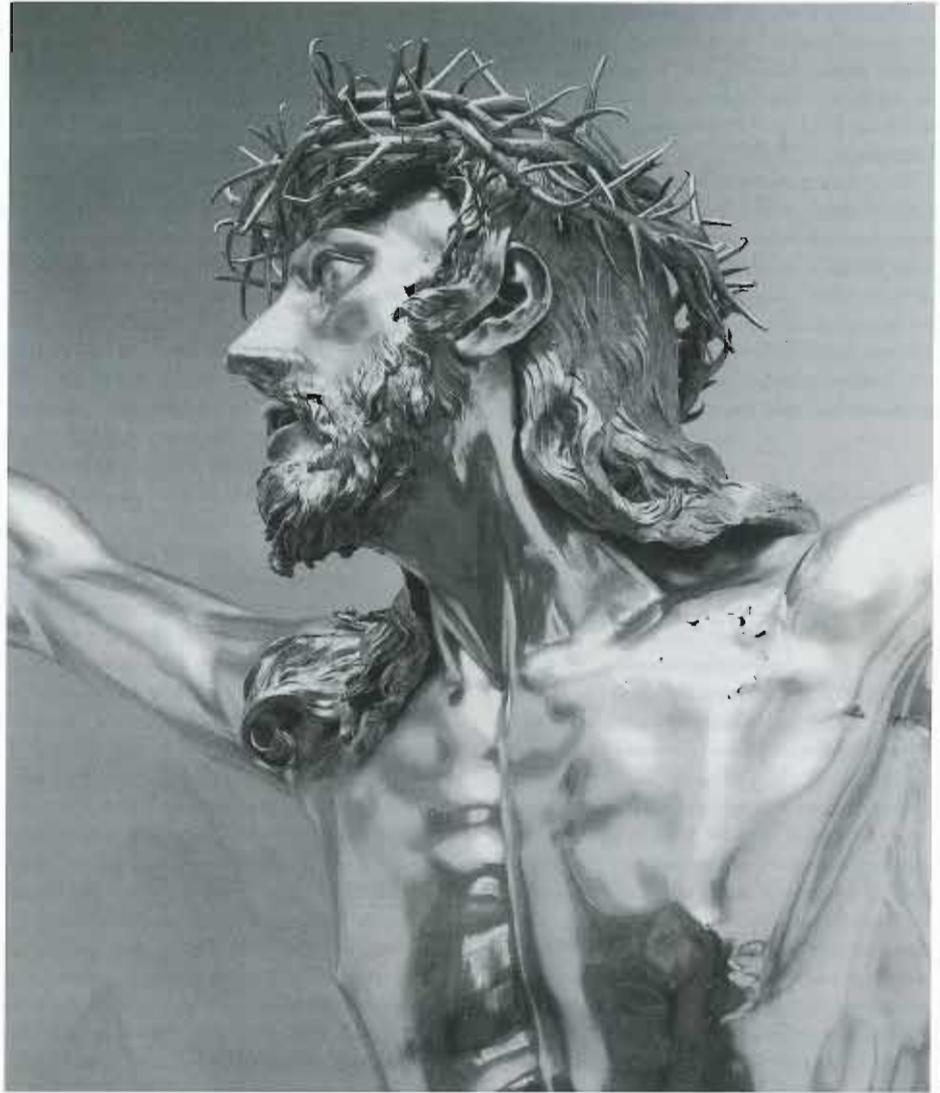


Abb. 26 auf Seite 713.

Abb. 27 (links): L. Mattielli und P. Widerin, Detail der Petrus-und-Paulus-Gruppe am Hochaltar der Benediktinerabteikirche Melk (Foto: I. Schemper, Wien).

to . . . angeschaffte fl. 500.— KZAB 5 fol. 284v. (Haupt S. 35)

1719

417 Nr. 1711 Abermahlen nnd zwar wegen zu den von Ihro kay. may. Nach Maria Zell vortirten silbernen crucifix beygeschafften 29 march 6 loth 13 läthiges silber die . . . bezahlte fl. 513 kr. 8 — KZAB 6 fol. 229r. (Haupt S. 41)

438 Nr. 2093 Dem kay. camer goltschmid Johann Kanischbauer wegen verfürttigung des von Ihro kay. maytt. Nacher maria Zell verlobren silbernen crucifix, über die ihme behändigte 269 march 14¹/₂ loth 3 d. silber zu dem crucifix, über die ihme behändigte 269 march 14¹/₂ loth 3 d. silber zu dem darzu gemachten titl blats noch mehrers verwandten (. . .), verner für die vier nögl zu denen händen und füßen, wie auch schrauffen . . . fl. 472 kr. 43. — KZAB 6 fol. 319t-v (Haupt S. 43)

1720

528 Nr. 2372. Dem kay. camer goltschmid Johann Kanischbauer, die wegen des von Ihro kay. mayrt. nacher Maria Zell verlobten silbernen Gottvaters in abschlag seines macher-

lohns und zu bestreitung anderer von ihme darzu aufzuwenden habenden spesen (. . .) zu bezahlen verwilligte . . . 1.350 fl. — KZAB 7 fol. 260 r. (Haupt S. 50)

1721

671 No. 2411. Den kay. camer goldrschmidr und cammer adjuncten h. Johann Kanischbauer zu entlichen verfürttigung des silbernen Gottvatersbildnus über die bereits in abschlag empfangene helffte seines macherlohns per 1.350 fl. Die dermahlen widerumb angeschaffte . . . 675 fl. — KZAB 8 fol. 319v. (Haupt S. 62)

672 No. 2412. Item demselben (sc. Johann Känischbauer) wegen obigen endtvermög gepflogener berechnung annoch hinaus gebührende und verwilligte . . . 520 fl. 54³/₄ kr. — KZAB 8 fol. 319v. (Haupt S. 62)

1722

857 No. 2547. Marx Antoni Mileck wegen seines dem kay. hoff goldtschmidr Kanischbauer zu verfürttigung eines goldenen kindl, crucifix und silbernen Gottvaters bis zu dessen verfürttigung eingeraumbren hoffquartiers die für solche zeir (. . .) angeschaffte . . . 500 fl. — KZAB 9 fol. 321 r.

3.) P. S. J. Jakob Pettinati, in: *Sacer Marianae Styriae Zodiacus*, 1709

Summa Almae Triadi (cui dignius?) ara sacra-

tur,

*Quo nullum manus orbis opus.
Hanc videt ut molem probat illico Daedalus
ipse*

*Et fingi melius non potuisse refert.
Ars pretio certat. Quina regione vocatum
Marmor; durum alias mox rotat inde caput.
Alternis readiis fulvum livensque metallum
Marmoribus palmam praeripuisse volunt.*

*In medio virtus, Servator stipite fixus
Eminent: hine Mater, Filius inde novus.
Utraque conspicuo de Lunae fusa metallo
Parque Giganteis surgit imago viris.
Moesta parens Coelis defixa fronte dolorem,
Alter submissa, se nihil esse, notant.*

*Pone genu curvant albi sumulacra duo,
Hic caput attollit, simplex ut numen adoret;
Scrutari renuens deprimit ille caput.
Coelitum pubes nubesque serenior auro
Gloria siderea luce coronat opus.*

*Prob! Quantus summa promanat splendor ab
ara!*

Perpetuum Cellis comprobat esse diem.

P. Adalbert Eremiasch, Apparatus Exigeticus ad conscribendam historiam seu Annalos Ecclesiae miraculosae B. M. Virgenis Cellensis in Styria ex Chartophylacio Lambertino desumptus 1713, p. 151 (Manuskript, St.-A. Sr. Lambrecht, o. Sign.)

1717 2 July transmiserunt Sue Maiestates Carolus 6 Imp. et Elisabetha Christina ex puro auro Statuam representantem eorum serenissimum filium Leopoldum, in forma infantili. Sedentem supra aureum culcitam, in dextera manu tenentem calicem versus flammum cor, sub sinistra manu hebenstem Archiducalem pileum (?), et aureum velus, in medio pedestalij quo est ex ebano hac auro insculpta segnatur

Votum

Et

Quem Cellis impetratum Caroli restitutum
Vivum sistese non probant
LEOPOLDUM FILIUM
Faecunditatis primitias
In auro aequilibri reddunt
Carolus et Elisabetha
Aeternumdevotum.

Hoc inscriptio confirmat hoc quod totus Christianus . . . orbis resonabant cathedra, et in publicum dederunt proba nimerum Hanc Archiducem per B. V. Cellensem fuisse impetratum post transactos septem sterilitatis annos, quatuor in Hispania, tres in Austria Vienna. Hanc statuam submiserunt Augustissimi seu Illustrissimi Dominum Franciscum Jacobam comitem de Brandis, qui 2da Julij ante sumum Sacrum eande in mensula tapete strata ante aram gratiosam populo videndam exponit, ab offertorium autem summi sacri eandem accipient nomini Suarum Maiestatem sub ara imponit precando ut Mater Gratiiosa Sua apud Deum fiducissimae prere huic Archiones? Vivum substituat. Hac statua ponderat 1000 duplicatos aureos. Aurifabro Domino Joanni Canischbaur soluti sunt pro labore 1080 fl. Hic archidux natus est 1716. 13. Aprilij, et eodem anno 4 novembrij mortuus est.

P. Oddo Koptik, Descriptio summae Arae in Basilica Cellensis

Summarium, aus: Regio Mariana, I, De ortu et progressu regionis et Cellae Marianae, um 1730, handschriftlich, um 1730, St.-A. St. Lambrecht

I. Quando caepta erigi, et ex qua materia. II. Altaris mensa unicum indivisum marmor. III. Figura argentea, atque affectus Dei Patris, et Filij crucifixi ex ara pendentis. IV. Globus argenteus quanti artificij? V. Quae alia in hoc Altari pulchra, et decorata pretiosa.

Summa, qua hodie stat, Basilicae Cellensis ara Anno 1695 25 (9?) Augusti erigi caepta, et primo: Anno 1704. Sub regimine Francisci Abbatis ad corronidem deducta, nec non tertia Augusti eiusdem anni Solito Ecclesiae ritu consecrata fuit. Marmore pretioso constat, eos ex Polonia, Tyroli, Salisburgensi Provincia, nec non vicinis Austriae et Styriae montibus laboriose delato. Sed antequam eam formam informia Saxa obtinerent, novem omnino assiduis annis lapicidarum manus fatigarunt.

Altaris mensa ex unico eque indiviso marmoris rubei Saxo eleganter Secta, tantae molis est, ut licet viginti quatuor boum iuga illud in Rheda Seu trabeis de industria pro hac vectura confectis traxerint, una tamen die vix ultra decem passus confecti sunt, ac proinde a Sola marmoricina Cellensi Sesqui leuca Cellis distante tres integrae hyemes consumi debuerint.

In medio arae argenteus ingentis molis Crucifixus, in forma morientis aut certe pro nobis ad Patrem de Cruce orantis, quasi liber in auris pendet id munus Sac.: Caesariae Maiestatis Caroli VI. prout et figura argentea Dei Patris, animam morientis filij quasi in manus recipientis quae eadem in vacuo aere consistens, non exiguum toti arae decorem conciliat. Crux vero, cui subfixa dependet Dei filij figura, opus admodum ex meris Ebeni lignis argenti pretium aequantibus est fabricata.

Sub Crucifixo hiat argenteus orbis terraquie globus. Mole sua Sedecim cubitos, id est mediam super duas orgijas comprehendens. In cuius cavitare concinne tabernaculum est. Exterivi vero Superficies Insularum, regionum (o?)urbium geographiam et maria tam convenienter Simul ac artificiose Signata Repraesentat, ut peritissimam quique Geographi, nec non aurifabri, Lypsia, Norinberga, Francoforto, nec non alijs finitimis urbibus convenirent, operis tam eximij Spectandi gratia. Globum sub cruce stantes cingunt duae similiter argenteae statucae, quarum altitudo virum superat. Una est figura Dolorosae Virginis, altera S: Joannis Evangelistae morienti Dei filio, Simul cum acclinibus ad utrumque latus genijs argenteis vivo quasi gestu compatiendum. Superiorem Arae frontem inter lucidissimas nubes, et artificiose deductos per venetum vitrum solares radios ornat Spiritus Sanctus, quem animus comminus, inexplacabili cum pompa et decore gestus adornant proni, volantesque Coelestes Genij. Suprema regione Sese in tenues auras, nubesque Sat vivaciter adspectabiles videndam praebente. Tantus insuper ab hac ara nonnumquam fulgor per Ecclesiam Spargitus, ut non inconvenienter iterum in zodiaco Mariano quidam S. G. Poeta exclamavit:

Hem quantus Summa promanat Splendor ab ara

Perpetuam Cellis comprobat esse diem.

Denique si columnas, coronides, epistilia, bases, alcunar, partim ex galactite, partim ex aephte, partim ex dephria, nec non alijs lapidibus constructa, et totam Porphireticam machinam Spectes. Nihil non Seu ab arte seu pretio, multum aestimabile hic invenies. Certe Franciscus venerabilis Abbas S. Lamberti, idem qui molem hanc erigi fecerat, mox usque quaque praevivens tantorum impendiorum excessum, durante adhuc labore dicere consueverat: haec ara Sola me pauperem facit, at dives aedifico. Quare non immerito memoratus Poeta cecinit in Suo zodiaco Mariano:

Arae quis pretium, quis indicet artem?

Hoc nullum majus viderat orbis opus.

Hanc videt ut molem probat illico Daedalus ipse

Et fingi melius non potuisse refert.

Ars pretio certat, quina regione vocatum Marmor, durum alias mox rotat inde caput.

Alternis radijs fulvum, livensque metallum Marmoribus palmam praeripuisse volunt.

In medio virtus Servator stipite fixus

Eminet, hinc Mater, filius inde novus.

Utraque conspicio de Lunae fusa metallo

Carq giganteis Surgit imago viris.

Pone genu curvant albi simulacra metalli

Aligerum fratrum sunt simulacra duo.

Hic caput atollit simplex ut Numen adoret.

Scrutari renuens deprimit ille caput.

Hoc porro tam pretio quam arte praecellens Altare consecratum est Anno 1704 velut instrumentum consecrationis e latere pendens honore: Ego: Franciscus Ord: S. Benedicti Exempti Monasterij ad S: Lambertum, et Cellas has Marianas Abbas vigore Privilegij Apostolici secravi hoc Summum Altare in honorem Sanctae Crucis, et Reliquies SS.M.M.: Dionisij Areopagita M: et S. Laurentij M: nec non S: Wolfgangi Episcopi et Confessoris in eo inclusi, et singulis Christi fidelibus (?) hodie unum annum et in die anniversario consecrationis hujus modi ipsum visitantibus quadraginta dies de vera Indulgentia in forma ecclesiae consueta concessi.

Post Altaris mensam, quam adventantes, et recedentes peregrini plerumque devotionis causa circummeunt spectabilis est Christus Dominus iacens in sepulchro pium ad motum impensis Domini Joannis Feyertag Civis Cellensis erecto, pone quod exterius in coemeterio vir piissimus sibi Sepulchrum fodi petijt, et tandem tumulatus ibi requiescit. Hic vir statu viduitatis Sancte Servato, fere 40. Florenorum millia ad pias causas expendit, atque ut in hoc Sepulchro Christi Lampas perpetuum arderet facta fundatione stipulatus fuit.

Sinngemäße Übersetzung der Hochaltarbeschreibung von P. Oddo Koptik:

Hauptinhalt

I. Wann man begonnen hatte, ihn zu erbauen und aus welchem Material

II. Der Alarrisch, der unvergleichliche, ungeteilte Marmor

III. Die silberne Figur und der Ausdruck Gottes des Vaters und des vom Altar herabhängenden gekreuzigten Sohnes

IV. Der silberne Globus und wie teuer das Kunstwerk war

V. Anderes, was auf diesem Altar schön und kostbar geschmückt ist.

Der ganze Altar der Kirche von Zell, wie er heute steht, wurde im Jahr 1695 zu erbauen begonnen und zunächst im Jahre 1704 unter der Leitung des Abtes Franziskus zu Ende geführt und im selben Jahr nach gewohntem heiligen Brauch der Kirche geweiht. Er besteht aus wertvollem Marmor und dieser wurde aus Polen, aus der Provinz Tirol und Salzburg und auch aus den benachbarten Gebirgen Österreichs und der Steiermark mühevoll herbeigeschafft. Aber bevor die unförmigen Steine ihre Form erhielten, „ermüdeten“ sie in neun rätigen Jahren die Hände der Steinmetze.

Der Altartisch ist aus einzigartigem und ungeteilten Stein von rotem Marmor fein herausgeschnitten. Er ist von solcher Größe, daß vielleicht 24 unter dem Joch gehende Rinder ihn auf einem Wagen oder auf eigenen für diesen Transport verfertigten „Rollen“ gezogen haben; deunoch schaffte man an einem Tag kaum mehr als 10 Klafter und ebenso mußten von dem einzigen und dazu noch noch weißen Zeller Steinbruch drei weitere Winter verbraucht werden (?).

Mitten auf dem Altar hängt ein silbernes Crucifix von gewaltigem Gewicht in Gestalt des sterbenden und sicher für uns vom Kreuz zum Vater Bittenden – gleichsam frei in der Luft (schwebend). Dieses Geschenk der kaiserlichen Majestät Karls VI. sowie auch die silberne Figur Gottvaters, die Seele des sterbenden Sohnes gleichsam in die Hände aufnehmend, welche ebenso in der freien Luft schwebt, vermittelt dem ganzen Altar nicht geringen Schmuck. Das Kreuz steillich, an das geheftet, die Figur des Gottessohnes hängt, ein ungemein großartiges Werk, wurde aus Ebenholz gefertigt, das dem Wert von Silber gleichkommt.

Unter dem Kruzifix steht die silberne Weltkugel, die mit ihrer Größe von 16 Ellen, die Mitte über zwei „Orgien“ (?) einnimmt. In dessen Wölbung ist ein geschmackvoller Tabernakel. Die Erdoberfläche zeigt die Inseln, Länder, Städte und Meer so treffend und zugleich kunstvoll geprägt, daß auch die erfahrensten Geographen und Goldschmiede aus Leipzig, Nürnberg, Frankfurt und anderen benachbarten Städten zusammenkommen, um dieses so hervorragende Werk zu betrachten. Den Globus flankieren zwei unter dem Kreuz stehende ähnliche Statuen, deren Höhe einen Mann überragt. Eine ist die Figur der schmerzreichen Jungfrau, die andere die des hl. Evangelisten Johannes, zusammen mit sich an jeder Seite anschließenden Engeln in einem gleichsam lebendigen Ausdruck von Mitleidenden. Die obere Seite des Altars zwischen hell leuchtenden (glänzend weißen) Wolken und kunstvoll durch venezianisches Glas hinab geführte Sonnenstrahlen ziert der Heilige Geist, den mit unglaublichem Prunk und Schönheit der Bewegung vornüberhängende und fliegende Engel umgeben. Ein so großer Glanz breitet sich manchmal von oben herab von diesem Altar durch die Kirche aus, daß sehr wohl übereinstimmend in dem Buch „Sacer Marianae Styriae Zodiacus“ ein Dichter ausrief: O, welch großer Glanz fließt vom Hochaltar herab, und beweis den Zellern, daß ewiger Tag herrscht.

Schließlich, wenn man die Säulen, die Voluren, das Gebälk, die Sockel teils aus „Galactis“, „Aephire“, „Tephria“ und aus den anderen Steinen verfertigt und den ganzen „purpurroten“ Aufbau betrachtet, wird man hier nichts mehr Beachtenswerteres finden, was die Kunst und den materiellen Wert anbelangt. Sicher, der ehrwürdige Abt von Sr. Lambrecht, derselbe, der bewirkt hatte, daß



Abb. 26: Mariazell, Hl. Grab hinter dem Hochaltar, vor Restaurierung (Foto: I. Schemper).

dieser Riesenbau errichtet wurde, sah die hohen Kosten voraus und pflegte zu sagen: dieser Altar allein macht mich arm, aber ich werde umso reicher, wenn ich ihn erbaue. Deshalb sang auch der nicht zu Unrecht berühmte Dichter in seinem „Sacer Marianae Styriae Zodiacus: Wer könnte den Wert, wer die Kunstfertigkeit des Altars beurteilen? Kein größeres Kunstwerk als dieses hat die Welt je gesehen. Selbst wenn Daedalus dieses Bauwerk erblickt, heißt er es auf der Stelle gut und sagt, es hätte nicht besser geschaffen werden können. Die Kunst werteifert mit dem Wert. Von wo überall der Marmor geholt wurde! Doch schon wendet sich der Blick anderswohin. Es ist zu wünschen, daß das rorgoldene und silberblaue Metall mit den wechselnden Strahlen über die Marmorsteine den Siegespreis davonträgt. In der Mitte ragt die Verkörperung der „Tugend“ hervor, / der an den Pfahl geheftete Retter, / hier die Mutter, dort der neu angenommene Sohn. / Jeder gegossen aus dem auffallenden mondglänzenden Metall / Gigantengleich erhebt sich das Abbild des Mannes. / Der Vater des Himmels empfängt die Leiden. / Zwei Statuen aus weißem Metall beugen das Knie. / Es sind die Bilder geflügelter Wesen, / der eine hebt den Kopf, um Gott anzubeten, / der andere senkt bedrückt den Kopf, um (über den Tod) nachzuforschen.

Sodann wurde dieser Altar, sowohl im Wert als auch in der Kunst hervorragend im Jahr

1704 geweiht. Gleichsam als Zeugnis der Weihe ist an der Seite eine ehrenvolle Inschrift angebracht:

Ich, Franziskus, Ordensbruder des Heiligen Benedikt, Abt des exenten Kloster zum Hl. Lambert und zu Mariazell durch die Kraft des Apostolischen Privilegs habe diesen Hochaltar geweiht zu Ehren des Heiligen Kreuzes und habe die Reliquien der heiligen Märtyrer darin eingeschlossen, die des Märtyrers Dionysius Areopagita und des Heiligen Laurentius und auch des Heiligen Bischofs und Bekenner Wolfgang und jeden treuen Christen habe ich heute ein Jahr und am Jahresrag der Weihe denen, die ihn auf diese Art besuchen vierzig Tage den wahren Ablass in der gewohnten Weise der Kirche zugestanden.

Hinter dem Altartisch, um den die herankommenden und zurücksrömenden Fremden meistens der Verehrung wegen herumgehen, ist bemerkenswert, der Herr Jesus Christus, der in einem Grab liegt, das aus frommer Geste auf Kosren des Herrn Johann Feyertag, eines Zeller Bürgers, errichtet wurde, hinter dem weiter draußen auf dem Kirchhof der äußerst fromme Mann bat, daß ihm ein Grab gegraben werde und schließlich ruhr er dort begraben. Dieser Mann, der den Witwensrand heilig bewahrte, gab ungefähr 40.000 fl. für fromme Zwecke aus und hat sich durch eine Stiftung ausbedungen, daß in diesem Grab Christi das Ewige Licht brenne.



Abb. 28: L. Mattielli, hl. Josef, Mariazell, Josefskapelle.



Abb. 29: L. Mattielli, hl. Johannes Nepomuk, Mariazell.

Andere Werke Mattiellis für Mariazell:

Die Heiligendenkmale

Der Name Mattiellis scheint durch die kaiserliche Stiftung Karls VI. für die Äbte von St. Lambrecht ein Begriff für qualitativvolle Bildhauerarbeit geworden zu sein.

Im Nachlaß des um Mariazell so verdienten Archivars P. Orthmar Wonisch findet sich eine Mappe mit handschriftlichen Notizen zu einem unveröffentlichten Artikel betreffend die Arbeiten des Bildhauers Lorenzo Mattielli für die Gnadenkirche.⁷²

Die Versuche Wonischs, ihm die Modelle für die silbernen Weihrauchfaß schwingenden Engel des Gnadenaltars von 1721 zuzuschreiben, sind zwar nicht geglückt, die Idee wurde von ihm selbst letztlich verworfen.⁷³ Archivalisch gesichert und stilistisch eindeutig diesem Meister zuzuweisen sind jedoch die überlebensgroßen Sandsteinfiguren des hl. Josef, die sich in einer eigenen Kapelle außerhalb der Kirche befindet, sowie der heiligen Johannes von Nepomuk und Florian, die heute seitlich des Stiegenaufganges aufgestellt sind (Abb. 28–30).

Die Inszenierung einzelner Heiliger als Denkmäler in der Landschaft, auf Brücken oder auf Plätzen eines Gemeinwesens ist

nicht einfach als Ausdruck der Volksfrömmigkeit zu verstehen, sondern erinnert noch heute an die Vereinnahmung religiöser Motive für politische Zwecke in der Barockzeit. Die sakralen Denkmäler gaben Auskunft über die religiöse Einstellung des Herrschaftsbesitzers oder des Stifters und über seine nationale Zugehörigkeit. Andachten hier dienten als Katalysator für Anliegen der Bevölkerung, die eigentlich Sache der Regierung gewesen wären: die Abwendung von Krieg, Seuchen, Hunger, Feuer. Die Heiligen waren Fürbitter auch in Anliegen persönlicher Natur. Die steinernen Zeichen hatten nicht zuletzt apotropäischen Charakter, allein das Versprechen ihrer Errichtung konnte schon Unheil abwenden. Trotz Förderung des Heiligenkultes war es Anliegen seit dem Tridentinum, mißbräuliche Anbetung der Bilder zu vermeiden. Die Habsburger lebten dieses in der Gegenreformation intensivierte Frömmigkeitsverständnis vor – für persönliche und Staatsangelegenheiten wurden Dreifaltigkeit, Maria und bestimmte Heilige bemüht. Mariazell war die wichtigste Kultstätte des Reiches, wo nicht nur der Herrschaftsanspruch auf die Erbländer, sondern auch auf Ungarn, Mähren und Böhmen religiös verbrämt ausgedrückt werden konnte.⁷⁴ Neben

der Gnadenstätte kamen an den Altären der Seitenkapellen die Heiligen zu ihrem Recht. Sie waren Stiftungen von Adeligen verschiedener Länder und daher auch den „Nationalheiligen“ geweiht.⁷⁵ Schon die Wege, auf denen sich die Wallfahrer der Kirche näherten, waren mit Kapellen und Statuen gesäumt. Auch hier wurde auf die Herkunft bei der Wahl des Heiligenbildes Rücksicht genommen. Es gab, wie P. Koptik berichtet, an den Einzugsstraßen von Mariazell eine Reihe von Heiligenstatuen, so Richtung Graz den steirischen Landespatron St. Ägydus und St. Maximilianus, an der Neustädter Straße, die von Ungarn herführte, die heiligen Stephanus und Emmerich, an der Wiener Straße die heiligen Leopold und Wenzel. Die künstlerisch bedeutungslosen Figuren sind an den Toren der Umfassungsmauer der Kirche noch zu sehen.

Seit 1729 erwarteten die Herrschaften aus Wien bei ihrer Ankunft auch die vertrauten heiligen Johannes von Nepomuk und Josef, aus Stein gehauen von ihrem geschätzten Hofbildhauer Lorenzo Mattielli.

Es ist kein Zufall, daß gerade 1729 die heiligen Johannes von Nepomuk und Josef mit Denkmälern geehrt wurden. 1729 wurde Johannes von Nepomuk kanonisiert, sein Kult



Abb. 30: L. Mattielli, hl. Florian, Mariazell (Abb. 31–33 auf Seite 716–717).



Abb. 34: L. Mattielli/P. Widerin, hl. Leopold, Melk.

nicht nur in Böhmen, sondern im ganzen Habsburgerreich gefördert, 1729 erfährt auch der Josefskult eine Belebung durch die Grundsteinlegung zur endgültigen Gestalt der Josefssäule bzw. des Vermählungsbrunnens in Wien. Der hl. Josef war sozusagen „Hausheiliger“ der Habsburger.⁷⁶ Im Zisterzienserstift Lilienfeld, wo der Hof am Weg nach Mariazell häufig abstieg, befand sich eine besondere Pflegestätte des Josefskultes, nicht zu vergessen die dem Bräutigam Mariens geweihte Kirche am Josefsberg. Die Enthüllung der Heiligendenkmäler wurde unter viel Zulauf des Volkes, wie es in der Chronik heißt, mit einem musikalisch untermalten Festakt begangen.⁷⁷ Den ursprünglichen Standort beim Marktbrunnen kennen wir aus der Beschreibung von Koptik. Der Autor verdeutlicht die Situation durch eine dilettantische Zeichnung der Stadt (Abb. 31). Die Figuren waren offenbar der Kirche zugewandt. Auf zwei Einzelzeichnungen der Statuen ist zu erkennen, daß Johannes von Nepomuk einen ähnlich aufwendig gestalteten hohen Sockel mit szenischen Reliefs und Akanthuskonsolen an den Kanten hatte wie Josef (Abb. 32, 33). Nach Koptik war auch eine Dreifaltigkeitssäule geplant, eine Idee, die nicht ausgeführt wurde. Hingegen ent-

stand noch die Figur des hl. Florian, der ebenfalls von Mattielli aus Stein gehauen wurde (Abb. 30). Seine Anwesenheit als Schutzpatron gegen Brandgefahr war in einem Markt nahezu unerlässlich, verhinderte aber nicht die Brandkatastrophe von 1827, die auch für die Heiligenfiguren Folgen hatte. Diese hatten um die Mitte des 18. Jahrhunderts eigene Kapellen erhalten, die Wohnisch nach alten Stadtansichten an den drei Hauptstraßen Wiener Straße, Linzer Straße, Grazer Straße ausmachen konnte. Nach dem Brand wurden zwei Kapellen abgerissen und die drei Figuren vorübergehend in der Josefskapelle vereint.⁷⁸

P. Koptik erlebte die Entstehung der Figuren zur Zeit seiner Seelsorgetätigkeit in Mariazell. Er informiert uns über Material, Kosten und Arbeitsweise.⁷⁹ Die Blöcke wurden im Steinbruch von Eggenburg gebrochen, aus dem Groben gehauen und nach Mariazell gebracht, wo Mattielli mit vier Gesellen die Figuren ausarbeitete. Für zwei Figuren erhielt er 400 fl. Der Chronist betont aber auch den künstlerischen Wert und den sentimentbetonten Ausdruck der Heiligenbilder: „... statuas memoratas tam eleganter effigavit, ut nihil amplius in illis ab arte vel affectu desiderabile videatur. Dulcum prorsus aspec-

Abb. 35 (unten): St. Torelli/L. Zucchi nach L. Mattielli, hl. Florian von der Dresdner Hofkirche, Kupferstich.



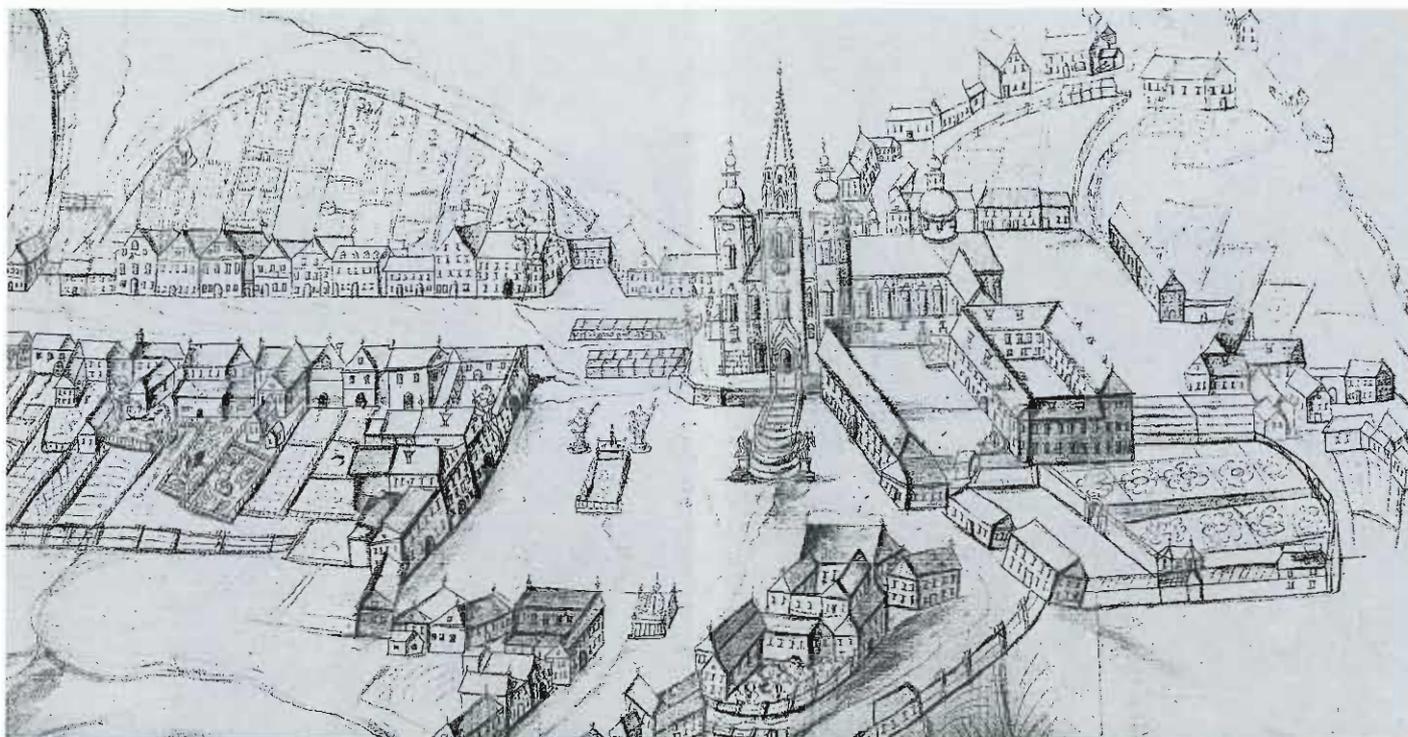


Abb. 31: P. O. Koptik, Mariazell mit dem Marktplatz, aus: *Regio Mariana . . .* (vgl. Anm. 7).

tum praeferrunt, et fiduciam ergo Sanctos / quorum sunt imagines / mira suavitate potenter invitant . . .“ Explizit wird auf ihren Status als Bild und ihre Aufgabe, Glauben im Betrachter zu erwecken, hingewiesen.

Für Mattielli bedeutete dieser Auftrag Rourinearbeit. Er stand am Höhepunkt seiner Karriere in Wien, die Arbeiten an der Karlskirche, bei denen seine Werkstatt führend war, gingen dem Ende entgegen, die Fassade der Reichshofkanzlei mit den mächtigen Herkulesgruppen und den allegorischen Figuren auf der Attika waren noch in Arbeit. Seit seinen ersten Aufträgen für Stift Melk 1714 verfertigte er freistehende Heiligenfiguren. Grobschlächtig wirken Koloman und Leopold als Wächter des Stiftes Melk, was wohl auf hohen Anteil des Sr. Pöltener Bildhauers Peter Widerin zurückzuführen ist (Abb. 34). Dennoch zeigen sie bereits bestimmte Eigenschaften, die zu einem Charakteristikum des Meisters werden sollten: ein Srandmoniv im leichten Kontrapost, die genaue Charakterisierung durch Attribute, oft aus anderem Material wie Metall, wie z. B. der Wanderstab des hl. Koloman in Melk, die Lilie des hl. Josef in Mariazell, musterartiges Gestalten von Details der Oberfläche, ein gemäßigtes Pathos und leichtes Sentiment in Gestik und Blick und eine Emanzipation der Figuren vom Sockel durch Überschreiten der Kanten, häufig sogar Verbreiterung der Standflächen nach Bedarf. Zur Vervollständigung der Statuen gehört auch ein Miteinbeziehen des Raumes durch tiefe Unterschnidung, oft Freistellung einzelner Elemente, eine Festlegung des Betrachterblickes meist auf Frontal und zwei Schrägsichten.

Josef und Johannes von Nepomuk sind als Gegenstücke konzipiert. Josef, den Lilienstab in der Rechten, neigt sich zu den Gläubigen herab, ihnen das Christuskind präsentierend, das die Rechte zum Segensgestus erhoben weniger auf seinem Arm als auf einem Mantelteil zu sitzen scheint, darunter ein Cherubskopf, der die Schrägsicht von rechts betont. Als Pendant ist Johannes von Nepomuk ein Kinderengel beigegeben, der mit an die Lippen gelegtem Zeigefinger den Schweigegestus andeutet. Seine Schrittbewegung verläuft schräg zum Heiligen und betont hier die linke Schrägsicht. Der Aufbau der Statuen wurde einst durch den Sockel, deren Kanten mit mächtigen Voluten besetzt waren, unterstützt. Der Heilige hielt in pathetisch-missionarischer Geste das heute verlorene Kreuz erhoben und blickte in Gegenbewegung zu Josef himmelwärts.

Prinzipiell ähnlich aufgebaut ist der hl. Florian. Nur seine reichverzierte Monrur als jugendlicher Soldat und die unter seinem linken Arm durchgezogene Fahne, die sich mir dem locker über die Schulrer gelegten Mantel zu einer malerisch bewegten Silhouette zusammenschließt, verleihen ihm einen anderen Charakter. Florian hat den Wasserkrug auf das brennende Haus zu seinen Füßen gerichtet, er blickt sehnsuchtsvoll nach oben, als rief er den Himmel zu Hilfe. Selbst eine so traditionelle Heiligenfigur erhält dadurch ein erzählerisches Moment. Hier ist auch die Oberfläche recht gut erhalten, an der zu erkennen ist, wie raffiniert einzelne Motive wie die Maskarons an der Rüstung, die Quasre an der Fahnenstange oder die Fassadenstruktur des Hauses ausgearbeitet sind. Wie so manche in seiner Wiener Zeit entworfene Fi-

gur hat Mattielli auch den hl. Florian an der Fassade der Hofkirche in Dresden zehn Jahre später wiederverwendet. Dem hohen Aufstellungsort entsprechend blickt er jedoch nach unten, das Pathos und die Bewegung sind zurückgenommen (Abb. 35).⁶⁰

Seit dem Prototyp des Johannes von Nepomuk, den Matthias Rauchmiller für Prag entworfen hat, wurde auch die Möglichkeit genutzt, den Sockel mittels Reliefs künstlerisch zu gestalten und die Aussagemöglichkeit des Denkmals zu erweitern – Kapner nennt es der barocken Bühnenpraxis vergleichbar die „exegetische Funktion der verdoppelten Bilder“.⁶¹ Die aufwendig gestalteten hohen Sockel trugen einiges zur monumentalen Wirkung der Heiligenbilder aus der Werkstatt Mattiellis bei. Er war kein reflektierender Meister des Reliefs wie Georg Raphael Donner, doch hat er Reliefs immer wieder benötigt, um bei seinen dekorativen Ensembles durch narrative Details, z. B. bei den Raptusgruppen im Wiener Schwarzeberggarten, die eindeutige ikonografische Bestimmung zu gewährleisten. Beim Josefsdenkmal in Mariazell erhalten die konkav eingezogenen Sockel szenische Reliefs aus der Vita des Heiligen. Die ursprünglich, wie die Zeichnung von Koptik überliefert, an der Vorder- und Rückseite angebrachten Reliefs wurden bei der Neuaufstellung in der Kapelle offenbar abgenommen und übereck so angebracht, daß sie beide erhalten blieben. Sie zeigen die Geburt Christi und die Flucht nach Ägypten. Mattielli baute die Szenen diagonal gegengleich über einem bogenförmigen Bodensstreifen auf, der den leicht konkav eingezogenen Grund optisch vertiefen soll. Die Figuren heben sich stellenweise freiplastisch vom



Abb. 32: P. Koptik, hl. Josef (wie Abb. 31).



Abb. 33: P. Koptik, hl. Joh. Nepomuk.



Abb. 36: Mattielli, hl. Joh. Nepomuk, Weikendorf (Foto: I. Schemper).

Hintergrund ab, perspektivisch verkürzte Darstellungen werden vermieden. In diesem Zusammenhang fällt eine Bemerkung ein, die Füssli überliefert. Mattielli hätte für die Säulenreliefs der Karlskirche Modelle geliefert, die jedoch aufgrund ihrer starken Reliefhöhe zu witterungsanfällig und daher unbrauchbar waren, daher hätte Christoph Mader den Zuschlag erhalten.⁸²

Wie schon angedeutet, arbeitete Mattielli bei seinen Heiligenfiguren mit einem Vorrat an statuarischen Motiven und Gesten, die er der Formgelegenheit und der geforderten Ikonographie entsprechend variierte und kombinieren konnte. Ihr wirkungsvoller Einsatz trug wesentlich zu jenem Affekt bei, den Koptik so bewunderte.

Jede Bildhauerwerkstatt des 18. Jahrhunderts mußte einige Varianten des Johannes-von-Nepomuk-Typus vorrätig haben. So hat auch Mattielli sich mehrfach mit dem Thema auseinandergesetzt. Es ist anzunehmen, daß nicht alle Statuen erhalten sind. 1725 schuf er im Auftrag von Abt Dietmayr für die Melker Stiftspfarrkirche Weikendorf eine Figur des böhmischen Nationalheiligen (Abb. 36). Der Heilige in der üblichen Kanonikerkleidung schmiegt ein Kreuzifix an seine Wange, eine gefühlsberohnte barocke Geste, die Vertrautheit und Nähe zu dem Bild des Gekreuzigten ausdrückt. Der Sockel mit dem Melker Stiftswappen und zwei gestikulierenden Putti wurde 1754 verändert. Sehr detailliert sind die plissierte Oberfläche des Kleides, der Spitzenbesatz der Ärmel und die Musterung des Ornats im Stein wiedergegeben. Haar und Bart in weichen Wellen um den Kopf gelegt, die großen mandelförmigen Augen sind wie meist bei Mattielli blicklos. Es wur-

de bereits erkannt, daß eine Zeichnung im sog. Skizzenbuch des Johann Wolfgang Van der Auwera in Würzburg der Weikendorfer Figur in Schrittbewegung und bewegtem Faltenwurf sehr ähnlich ist (Abb. 37).⁸³ Der Bildhauer war während seines Wiener Aufenthalts in der Werkstatt Mattiellis beschäftigt, wobei offenbar sein Talent als Zeichner besonders geschätzt war, denn seine Skizzen gehen in der malerischen Durchführung über reine Studienzeichnungen hinaus. Wie häufig verzichtet Van der Auwera auf den Sockel und stellt den Heiligen in eine angelegte Landschaft. Im Gegensatz zu Weikendorf hält er das Kreuz demonstrativ in missionarischer Pose in die Höhe. Abweichend sind allerdings die gelängten Proportionen, die dem Entstehungsdatum der Zeichnung 1735 entsprechen. Möglicherweise zeichnete Van der Auwera nach einem Modell in der Werkstatt. Die Mariazeller Statue liegt zeitlich dazwischen. Johannes präsentiert hier ruhig stehend das Kreuz in der erhobenen Rechten. Bewegung kommt durch den schräg plazierten Putto in die Gruppe. Er legt einen Finger an die Lippen, an das Beichtgeheimnis erinnernd, das der Heilige laut Legeude bewahrt hat, und hielt ursprünglich mit der anderen Hand die Märtyrerpalm. Die Oberfläche muß ursprünglich sehr differenziert auf stoffliche Effekte bearbeitet gewesen sein, heute ist sie stark verwittert. Der Sockel entsprach einst im Aufbau seinem Gegenstück. Er war auch mit zwei Reliefs bestückt, die an der Vorder- und Rückseite angebracht waren.⁸⁴ Koptik hat nur den Brückenturm skizziert. Unter den Skizzen des Johann Wolfgang Van der Auwera in Würzburg findet sich eine bis jetzt nicht

beachtete weitere Darstellung eines Johannes von Nepomuk, die m. E. mit seinem Wiener Aufenthalt zusammenhängt (Abb. 38).⁸⁵ Sie scheint weniger ein malerisch veränderter Ricordo zu sein als ein vielleicht selbständiges Denkmalprojekt, bei dem den Bildhauer vor allem die Gestaltung des dreiseitigen Sockels interessierte. Er ist im Grund- und Aufsicht in Feder wiedergegeben, während die figürlichen Teile nur zart laviert angedeutet sind. Johannes präsentiert wiederum das Kreuz mit seiner Rechten und legt demütig betuernd seine Linke an die Brust. Ikonographisch ungewöhnlich ist das Hochstellen seines linken Fußes auf einen Himmelsglobus, auf dem bei genauem Hinsehen noch Sterne zu ahnen sind. Dieses seltsame Motiv weist wohl unter Einbeziehung des Attributs des Sternenkranzes auf seine Apotheose hin.⁸⁶ Der Sockel ist zweigeschoßig über einem niedrigen Podest, die Kanten sind wie in Marizell mit konsolartigen Voluten besetzt, auf denen Putti sitzen. Einer hält das Barock, der andere deutet den Schweigegeßus an, die Seiten des Sockels schwingen konkav ein und sind in beiden Geschoßen mit Reliefs besetzt. Unten ist am Original der Brückenturm, darüber die Beichte der Königin im Obergeschoß zu erkennen.

Noch stärkere Parallelen als zu Marizell zeigt der Sockel auf der Würzburger Zeichnung zum Johannes-von-Nepomuk-Denkmal in der Stadt Melk, das Abt Dietmayr 1736 errichten ließ (Abb. 39). Es wird Peter Widerin aus St. Pölten zugeschrieben, der im Stift zwischen 1714 und 1732 mit Mattielli zusammengearbeitet hat. Mattielli ist zwar 1736 im Stift nicht mehr nachweisbar, aber sein Wirken im Hintergrund durchaus vor-



Abb. 37: J. W. Van der Auvera, hl. Johann Nepomuk, aus dem sog. Wiener Skizzenbuch, Würzburg, J.-M.-v.-Wagner-Museum.

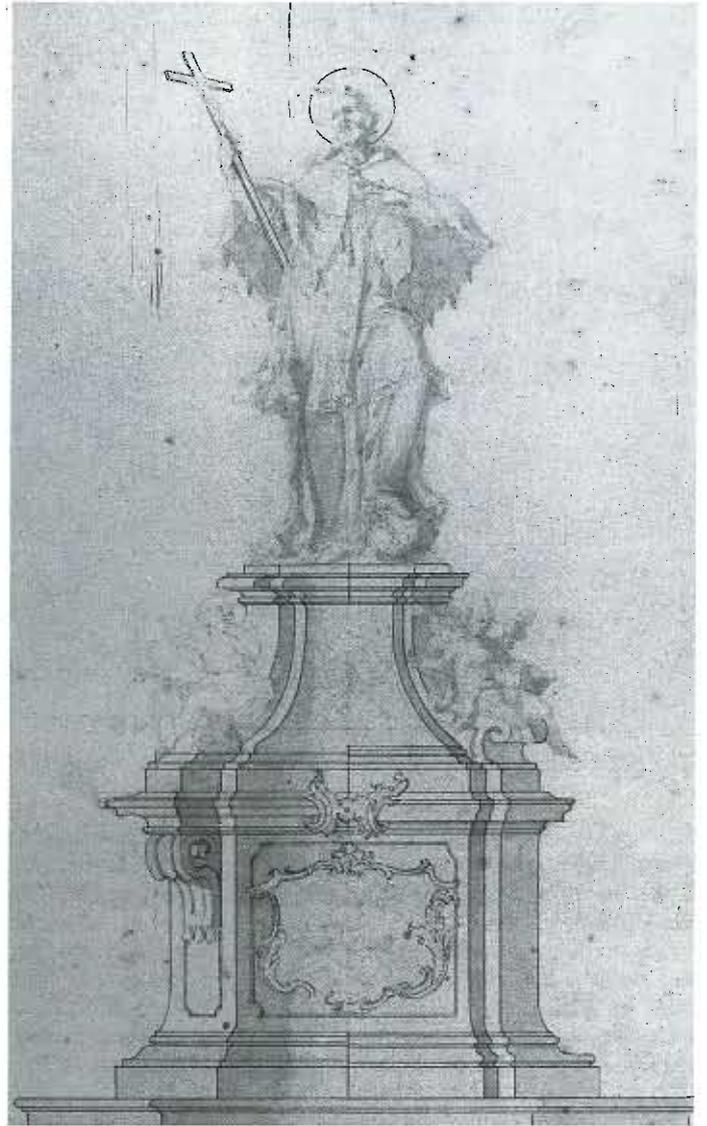


Abb. 38: J. W. Van der Auvera, Skizze zum Johannes-Nepomuk-Denkmal, Würzburg, J.-M.-v.-Wagner-Museum (Fotos: Museum).

stellbar. Die Qualität des Denkmals ist so hoch, die gelängten Proportionen, die ruhig klassizierende Haltung, der idealisierte Kopf-typus, die schmalen, sich verzweigenden Faltenstege entsprechen deutlich Martiellis spätem Stil, wie ihn auch die geschnitzten Figuren der Mariazeller Gnadenkapelle, von denen noch die Rede sein wird, repräsentieren. Es ist zu überlegen, ob nicht ein Modell aus seiner Werkstatt vorausgesetzt werden kann.⁸⁷ Auch die architektonische Form des Sockels und die Ornamentik mit den blattwerkbesetzten Voluten erinnern an die kaiserliche Bautätigkeit der Dreißigerjahre. Bei der Zeichnung Van der Auveras, die im zarten Rokokoornament von den Werken Martiellis abweicht, könnte es sich auch um ein Alternativprojekt für Melk handeln, wobei der Anteil des Würzburger offenbleiben muß. Die Reliefs in Melk entsprechen in ihrer kleinteiligen Erzählweise den bekannten Arbeiten Peter Widerins.

Die Aufsatzfiguren der Gnadenkapelle

Noch einmal erhielt der Hofbildhauer Martielli einen Auftrag für Mariazell, als die Aufsatzfiguren der Gnadenkapelle erneuert werden sollten.

Wie eingangs beschrieben, befindet sich die Gnadenkapelle seit dem 14. Jahrhundert im Zentrum der Kirche, dem ehemaligen Ostende des romanischen Baues, sie bezeichnet den Ort, wo der aus St. Lambrecht entsandte Mönch die erste Kapelle für die Gnadenstatue errichtet haben soll. Ihre heutige Gestalt erhielt sie um 1653, wobei aus dem vierzehnten Jahrhundert stammende Bauteile mitverwendet bzw. gotisierend gestaltet wurden wie der über der halbkreisförmigen Eingangsöffnung vorgeblendete Kielbogen. Im übrigen ist die Kapelle ein einfaches Gebäude über trapezförmigem Grundriß mit gerade abschließendem Gebälk, das sich um die rahmenden Pilaster verkörpert. Ihr Eindruck wird heute wesentlich von der hellen

Kunstmarmorfassung aus dem Jahr 1898 mitbestimmt (Abb. 40).⁸⁸ Bekrönt wird der Bau im Bau von drei Statuen, die sich als Fortsetzung der architektonischen Gliederung über dem Dach als plastische Akzente frei entfalten. Nach der Zeichnung bei Koprik befanden sich schon im 17. Jahrhundert in der Mitte Josef, mit Lilie als Bräutigam der Gnadenmutter dargestellt, seitlich wahrscheinlich schon damals Joachim und Anna, die Eltern Mariens (Abb. 5).

1734, so wird in den „Ephemerides Cellenses“ (pag. 68) berichtet, „sien die alte statuen oberhalb der Gnadenkapelle hinwöckh genommen und mit neuen von Herrn Mathielli verfertigten sodan durchauß versilberten ersözet worden.“⁸⁹ Dies war wohl notwendig geworden, um den 1727 nach Entwurf Josef Einauvel Fischers von Erlach errichteten Gnadenaltar einen würdigen Rahmen zu geben. Die Selbständigkeit der Figuren im Verhältnis zur Architektur erinnern an Fischers klas-



Abb. 39: Melk (NÖ), Johannes-Nepomuk-Denkmal (Foto: Karl Pani, Wien).



Abb. 40 (oben): Mariazell, Wallfahrtskirche, Gnadenaltar (Foto: M. Oberer).

Abb. 41 (rechts): L. Mattielli, Apotheose des hl. Josef (Foto: Karl Pani, Wien).

sizierenden Hofstil, so daß ein Konzept aus seinem Arelier in Betracht zu ziehen ist. Auch deshalb war es naheliegend, seinen bewährten Mitarbeiter Mattielli für die Ausführung heranzuziehen. 1724 waren silberne Engel mit Weihrauchgefäßen vor der Kapelle aufgestellt worden.⁹⁰ So war es klar, daß auch die Dachfiguren eine silberne Oberfläche tragen mußten. Allerdings begnügte man sich diesmal mit versilberten Holzfiguren: im Zentrum setzt Josef die Vertikale über dem Gnadenbild dem Doppeladler und den eingemauerten gotischen Köpfen des Königspaares Ludwig und Elisabeth von Ungarn in den Himmel fort, als vermittele er die Gebete an die Gottesmutter weiter, seitlich über den Pilastern verfolgen Anna und Joachim, die Eltern Mariens, das Geschehen (Abb. 41–43).

Die Figuren schöpfen aus Mattielli's bewährtem Typenvorrat, tragen aber die akademisch-beruhigten Züge seiner späten Wiener Jahre. In Josef ist der bärtige Charakterkopf aus der Josefskapelle wiederzuerkennen, dessen Haupthaar jedoch schürter geworden ist, wodurch er sich dem Petrus-Typus annähert (vgl. Melk, Hochaltar, Abb. 27). Er ist auch ganz ähnlich wie der jüngere Josef gekleidet mit einem langärmeligen gegürteten togaartigen Gewand, über das ein offener Mantel gelegt ist, der mit einer Schließe über der Brust zusammengehalten wird. Im Gegensatz zu der den Gläubigen zugewandten beschwingten Josefsfigur mit dem segnenden Christuskind von 1729 ist der Josef der Gnadenkapelle im Akt der disanziierten Apotheose dargestellt. In einem angedeuteten Kniefall scheint er auf Wolken emporzuschweben, die von

Putten und Cherubsköpfchen belebt werden, die Arme im Adorationsgestus geöffnet, den Blick dem Himmel zugewandt, sehr verwandt im Aufbau dem hl. Karl Borromäus von Johann Stanetti über dem Portikusgiebel der Karlskirche in Wien. Die Eltern Mariens sind ideal schöne alte Menschen, ähnlich wie am Hochaltar der Barmherzigen-Brüder-Kirche in Wien oder der Bronze Gruppe in der Österreichischen Galerie 1736 (Abb. 44). Mattielli weicht hier von seiner drastisch-typisierenden Darstellung alrer Frauen mit faltendurchfurchten runzeligen Zügen, wie sie den Winter im Schwarzenberg-Garten in Wien verkörpert, ab und folgt hier einem raffaelisch-akademischen Figurenideal. Die Randfiguren sehen in leichtem Kontrapost dem Wunder der Apotheose Josefs zugewandt, jede ein Buch unterm Arm, Anna als Erzieherin Mariens streckt ihren linken Arm in rhetorischer Geste aus, Joachim stützt sich auf einen Stock. Diese kleinen Aktionen bewirken, daß ihre Mäntel an der Innenseite die Silhouette vergrößern und die so entstehende schattende Raumhöhle das Körpervolumen verstärkt, ein wirkungsvoller Kontrast zu dem enganliegenden, körperbetonenden, von scharfkantigen Falten durchzogenen Untergewand. Alle drei Figuren sind durch ihre Platzierung auf architektonisch aufgebauten Sockeln mit profilierten Deckplatten und eingeschwungenen Kanten als Statuen definiert, betonen aber ihre Selbständigkeit durch bewußtes Überschreiten der Sockelkanten, dem bewährten Gestaltungsmittel Mattielli's. Wie deutlich der Barockplastiker dennoch die Einbindung in das Ambiente im Auge hatte, ist am Aufbau der Apotheose Josefs zu sehen. Die Wolken und die Körperbiegung der Figur setzen die Linie des Kiebbogens über der Kapellenöffnung fort.

Die in der Literatur angezweifelte Eigenhändigkeit betrifft die gesamte Schnitzplastik des Meisters, auch wenn wir wissen, daß er diese Technik beherrschte. Die Figuren entstammen sicher seiner Werkstatt und wurden von ihm autorisiert. Fremd wirken nur die Putti in der Glorie.

Mattielli hat von Beginn seiner Laufbahn in Wien bis gegen Ende die plastische Ausstattung in Mariazell entscheidend mitgeprägt. Das zeigt einmal mehr das große Interesse, das am Wiener Hof an der qualitativ vollen Ausgestaltung der Wallfahrtskirche bestand. Nicht zufällig wandte man sich einige Jahrzehnte später an Balthasar Ferdinand Moll für die Metallfiguren der Stifter und an Franz Anton Zauner für die Ersatzfiguren der eingeschmolzenen Engel beim Gnadenaltar, wenn auch dieser Auftrag nicht zustande kam. In den Jahren vor dem Auftreten der Donner-Nachfolger vertrat Mattielli den Wiener Akademie-Stil, ohne offiziell fest in dieser Institution verankert zu sein. Die Analyse seiner Arbeiten in Mariazell beweist, wie bewußt er sich mit den gestellten Aufgaben Kruzifix und Heiligendenkmal auseinandergesetzt hat.



Anhang II:
 Die Heiligenstatuen Joseph, Johannes von Nepomuk und Florian:
 Ephemerides Cellenses 1729, fol. 66: Den 21
 Marzi Rev.D.D. Abbas noster Kilianus Werlein,

statuas duas, namque S. Josephi, et S.: Joan:
 Nepomuceni, praeterito anno, per Dnm Ma-
 thieli sculptas ex lapido, et in foro hujus oppidi
 publica Venerationi expositas benedicit, mox
 subsequenter ibidem litanijis cum tubis et

Tympanis in praesentia magni confluxus populi.
 Bestätigt wird diese Aufzeichnung in den
 „Ephemerides“ durch die euphorische Be-
 schreibung P. Odo Koptiks, in: „Regionis
 Marianae“, I, fol. 110 (1732):



De signis caelestibus, electione, religione et protectione divina circa cellam et regionem Marianam.

Ultero stant in foro Cellense duae perinsignes statue, una D. Josephum, altera divum Joannem Nepomucenum repraesentans, quarum statuarum rudis et informis lapis huc ex lapicidina quadam Austriae in Eggenburg longo viarum intervallo distante advectus 400 non minus florentis constitit. Deinde celebris quidam sculptor caesareus D. Laurentius Matthielli cum 4 laborum sociis sculpturam auspiciato, multas hic hebdomedas in illo lapide debitam in formam redigendo consumpsit, et tandem statuas memoratas tam eleganter effigiavit, ut nihil amplius in illis ab arte vel affectu desiderabile videatur. Dulcem prorsus aspectum praeferrunt, et ad fiduciam erga Sanctos I: quorum sunt imagines: I mira suavitate potenter invitant. Opus hoc potissimum cura et connisu A:R:P: Ernesti loci Superioris sub Reverendissimo, ac Amplissimo P:D: Kiliano Praesule anno 1729 primum surrexit. Adquod, et tertia – Divi Floriani statua, nec non praegrandis columna SS. Trinitatis, si pias intentiones Superi secundaverint, brevi post accedet. Nos interim figuram huius totius molis in adjecto inferius cupro quandantisper effingiamus.

Singemäße Übersetzung:

Über die himmlischen Zeichen, die religiösen Bräuche und den göttlichen Schutz rund um die Zelle und das Marianische Gebiet:

Außerdem stehen auf dem Marktplatz von Zell zwei sehr auffallende Statuen, die eine zeigt den heiligen Joseph, die andere den heiligen Johannes von Nepomuk; der rohe und unbehauene Stein dieser Statuen ist hierher aus dem österrreichischen Steinbruch in Eggenburg, der eine weite Wegstrecke entfernt ist, herbeigeschafft worden und kostete nicht weniger als 400 Gulden. Dann verwendete der berühmte kaiserliche Bildhauer Herr Lorenzo Matthielli, nachdem er mit vier Mitarbeitern die Skulptur begonnen hatte, viele Wochen darauf, jenen Stein in die gebührende Form zu bringen und schließlich gestaltete er die erwähnten Statuen so fein, daß nichts mehr zu wünschen übrig blieb, weder was die Kunst betrifft, noch den Ausdruck. Sie bieten einen geradezu süßen (gefühlbetonten) Anblick und laden zum Glauben an die Heiligen, deren Bilder sie darstellen, mit wunderbarer Liebenswürdigkeit ein. Dieses Werk entstand unter der besonderen Obhut und Sorge von Superior P. Ernestus und dem hochwürdigen Abt P. Kilian im Jahr 1729. Dazu wird in Kürze auch eine dritte Statue, die des heiligen Florian, und auch eine großartige Säule der Heiligen Dreifaltigkeit kommen, wenn Gott so will. Wir wollen inzwischen ein Bild dieser Bildwerke in Kupfer beifügen. (Koptik plante offenbar im Falle der Drucklegung die Statuen in Kupferstich abzubilden, im Manuskript sind nur seine eigenen ungelinkten Zeichnungen mit Feder eingefügt. Für die offenbar noch nicht fertige Floriansstatue und die nie ausgeführte Dreifaltigkeitssäule sind Blätter freigelassen.)

Abb. 42 (links): L. Mattielli, hl. Anna, Mariazell, Gnadenkapelle (Foto: K. Pani, Wien).



Abb. 43 (rechts): L. Mattielli, hl. Joachim, Mariazell, Gnadenkapelle (Foto: K. Pani, Wien).

Anmerkungen:

Bei den Übersetzungen unterstützten mich Irmgard Kreuzer und Alfred Schütz.

(1) Brief an Freiherr von Bartenfeld, zit. nach A. Rabensteiner, J. B. Fischer von Erlach und der Lambacher Hochaltar, in: Monatsblatt des Altertumsvereins zu Wien, XII, 1918, S. 135.

(2) H. Sedlmayr, in: J. B. Fischer von Erlach, Wien 1976, S. 109

(3) F. Polleroß, *Docent et delectant – Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte II, 1996, S. 179 f.

(4) P. O. Wonisch, *Der Hochaltar J. B. Fischers von Erlach in Mariazell*, wissenschaftliche Abhandlung des Stiftsarchivs in St. Lambrecht, 1928 veröffentlichte die Quellen – A. Sammer, *Mariazeller Hochaltar J. B. Fischer von Erlach*, Mariazell 1979 bereite diese für ein breiteres Publikum auf und ergänzte die Betrachtung des Altars mit religiös-meditativen Gedanken.

(5) Danken möchte ich den Restauratorinnen Mag. Erika Thümmel, Graz, Mag. Elisabeth Krebs und Mag. Verena Krehon, Wien, die mich in die Debatte um die Restaurierung einbezogen haben und eine Besichtigung der Silberplastiken während der Restaurierung ermöglichten. Mein Dank geht auch an P. Superior Mag. Karl Schauer, Mariazell, für seine Zustimmung für die fotografischen Aufnahmen, die Karl Pani, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, in bewährter Qualität anfertigte. Zur Restaurierung s. Anm. 17, 35, 41, 52.

(6) P. O. Wonisch, *Die vorbarocke Kunstentwicklung der Mariazeller Gnadenkirche – dargestellt im Lichte der Geschichte, der Legenden und Mirakel*, Graz 1960. – Zum letzten Forschungsstand s. L. Schultes, in: *Die Bildende Kunst in Österreich II: Gotik* (Hrsg. G. Brucher), München 2000.

(7) Mit der Altarstiftung war auch eine Messstiftung verbunden, die auf ewige Zeiten eine tägliche Messe für das Haus Habsburg vorsah. Diese wurde später auf den Gnadenaltar übertragen. Der Flügelaltar war um 1730 noch erhalten und wurde von P. Oddo Koptik in einer Zeichnung überliefert, s. P. Oddo Koptik, *Regio Mariana Pars I. De ortu et progressu regionis et Cellae Marianae*, handschriftlich, um 1730. Der Bindenschild weist deutlich auf die habsburgische Stiftung hin. Seit dem 18. Jahrhundert (P. Oddo Koptik) findet sich in der Literatur auch die Meinung, daß es sich bei dem albertinischen Altar um den Gnadenaltar gehandelt hätte.

(8) Darauf weisen schon die Tympanonreliefs des 14. Jahrhunderts über dem Eingangportal hin, die in der unteren Zone die Gründungslegenden, in der oberen die Kreuzigungsszene darstellen.

(9) 1639 arbeitete der aus Pirna bei Meissen gebürtige Hönel den Entwurf „die begehrte Visierung zum Zellerischen Altar“, 1641 reiste er nach Mariazell, um die Arbeit in Angriff zu nehmen und erhielt einen Teilbetrag von 270 fl., Leonhard Fez wurde für Altarbilder auf Zinn erst 1649 bezahlt, nach Wonisch, zit. Anm. 6. Für die Bewältigung des Altarvorha-

bens verlegte Hönel 1641 seine Werkstatt von St. Lambrecht nach Aflenz, wo er noch 1644 ansässig war. Dann zog er weiter nach Judenburg. – Siehe K. Ginhart, *Michael Hönel und seine Beziehungen zu St. Paul i. L.*, in: *Carinthia I*, 1959, 189–193.

(10) P. B. Sternegger, *Sechstes Jahrhundert der zu Mariam nach Cell in Steyermark angefangenen Wallfahrt . . .*, Steyr 1758, S. 292. Als Mitglied der Bruderschaft wird z. B. 1664 Fürst Paul Esterházy genannt. L. Lynn Kinsey, *The Habsburgs at Mariazell: Piety, Patronage, and Statecraft. 1620–1760*, masch. Diss. University of California, Los Angeles 2000. Für die Möglichkeit der Einsichtnahme in diese quellenreiche Arbeit zum habsburgischen Wallfahrtszeremoniell danke ich F. Michael Staberl, der mir auch das dzt. im Stiftsarchiv St. Lambrecht zugängliche Quellenmaterial zur Verfügung stellte.

(11) Die Kapitellform findet sich auch in der von Kaiser Leopold gestifteten „Kaiserkapelle“ in der Wiener Franziskanerkirche.

(12) Zit. nach Wonisch, Anm. 6.

(13) In einen zweigeschoßigen Aufbau aus gedrehten Säulen ist das Gnadenbild unter einem zeltförmigen Baldachin aufgestellt. Im Aufsatzbild ist Gottvater mit der Weltkugel zu erkennen, auf den Voluten und im Sprenggiebel sind Engel angebracht. Das Tabernakel rahmen die heiligen Benedikt, Lambert und Bernhard (? mit Hund), seitlich sind Reliquientafeln aufgestellt.

(14) Koptik, zit. Anm. 7, pag. 174.

(15) Möglicherweise entstand die Zeichnung zu dem Zeitpunkt, als der alte Altaraufbau bereits abgerissen, der neue noch nicht aufgesetzt war. O. Koptik war ein vehementer Vertreter spätkarolinger Frömmigkeitsformen mit gegenreformatorischen Absichten, aber auch eines früh-aufklärerischen Bildungsideals. Geboren 1692 im südböhmischen Klattovy (Klattau), trat er 1713 in St. Lambrecht ein, 1717 wurde er in Graz zum Priester geweiht, 1727–1732 war er in Mariazell als Seelsorger tätig, wo er in lateinischer Sprache die 7 Foliobände füllende Geschichte von Mariazell schrieb und mit eigenhändigen Zeichnungen und Kupferstichen illustrierte. Sie überliefert uns u. a. den ursprünglichen Zustand der frühbarocken Altäre in der Stiftskirche. 1732–1739 lehrte er in Salzburg Philosophie und Kontroverstheologie. 1737 errichtete er ein Kollegium für adelige Studenten in Salzburg, für das er finanzielle Hilfe auch in Ungarn erbat. Der Erzabt von Pannonhalma verlieh ihm 1739 den Titel „Abt von Dölmök“. Nahe der in Wirklichkeit nicht mehr existenten ungarischen Abtei errichtete er eine Kapelle, später eine Kirche für eine Kopie des Gnadenbildes von Mariazell, ließ es bald für wunder-tätig erklären und initiierte eine Wallfahrt, die sich vorübergehend großen Zulaufs erfreute. Er wollte auch eine ungarische Adelsakademie gründen und den St.-Stephans-Orden erneuern. Für diese Pläne fand er jedoch keine Unterstützung bei Hof. Er überzog schließlich seine Kompetenzen, übernahm sich finanziell und geriet in Konflikt mit dem Erzabt von Pannon-

halma. Zwangsweise wurde er nach Göttweig versetzt, wo er bis zu seinem Lebensende 1755 um sein Recht kämpfte. Zu Koptik s. G. Tüskés, É. Knapp, *Frömmigkeit zwischen Aufklärung und Gegenklärung. Eine personengeschichtliche Untersuchung*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts*, 9, 1994, S. 56–73.

(16) B. Euler-Rolle, *Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barock bis 1720/30*, masch. Diss. Wien 1983.

(17) Besonders gut zu sehen auf dem Aquarell von Eduard Gurk (1801–1841) aus dem Zyklus „Wallfahrt nach Mariazell“, NÖ. Landesmuseum. Dieses historisch gewachsene Ensemble fiel bei der jüngsten Restaurierung der Errichtung eines Volksaltars zum Opfer. Die Mariensäule wurde an den Gnadenaltar herangerückt und umgedreht, so daß die Madonna nun zum Hochaltar blickt. Auch wenn die Säule im Konzept D. Sciassias noch nicht nachweisbar ist, so war sie doch idealer Bezugspunkt des an und für sich unmotiviert wirkenden Kuppelraumes. Im übrigen besetzt auch den Mittelpunkt von St. Sebastian eine Säule mit der Figur des Titelheiligen.

(18) In einer der Nebenkapellen des Sciassiaumbaus befand sich zwar ein Dreifaltigkeitsaltar, aber kein eigener Kreuzaltar. Der neue Hochaltar ersetzte also auch den mittelalterlichen Kreuzaltar des Lettners.

(19) Wonisch, zit. Anm. 3. Ich stütze mich auf die Publikation von Wonisch, da die Originale im Stiftsarchiv St. Lambrecht derzeit nicht zugänglich sind. – H. Haupt, *Kunst und Kultur in den Kameralzahlamtsbüchern Kaiser Karls VI.*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, Ergänzungsband 12 – s. Anhang I.

(20) Der Silberschmied ist nicht bekannt. In Frage käme Abraham Drentwett, der um 1700 einige Silbergloben auf Trägerfiguren fertigte. P. Allmayer-Beck (Hrsg.), *Modelle der Welt, Erd- und Himmelsgloben*, Wien 1997, S. 258. – Die Gold- und Silberschmiedekunst und ihre bereits globale Vermarktung gehörte zu den wichtigsten Gewerbe-zweigen Augsburgs. Der Handel war offenbar unter den Familien regional geregelt. Schon 1642 war Arnold II Schanternell kaiserlicher Hofjuwelier. Christoph II Schanternell gelangte durch den Silberhandel zu großem Reichtum und Mitgliedschaft im Augsburger Patriziat. Er lieferte im Auftrag Kaiser Leopolds I. 1698 Silbergerät für dessen Sohn Karl und Geschenke für die türkische Pforte anlässlich des Friedens von Karlowitz. Zu diesem Anlaß waren auch Christoph Rad und dessen Schwiegersonn Bartholome Hösslin mit kaiserlichen Geschenken unterwegs. Sie hatten 1690 eine Firma gegründet, die 1705/06 eine Filiale in Wien errichtete. Bei Rad wurde die kupfergetriebene Dreifaltigkeitsgruppe der Wiener Grabensäule nach dem Modell von Paul Strudel beauftragt. Rad und Hösslin pflegten auch Geschäftsverbindungen zu den Klöstern wie Heiligenkreuz, Zwettl, Lambach etc. und zu wichtigen Adelsfamilien, gut doku-

Abb. 44: L. Mattielli, Hl. Familie und hl. Anna. Terracotta, bronziert, Höhe 61 cm. Wien, Österr. Galerie (Foto: Museum).



mentiert z. B. die Beziehung zu Fürst Johann Adam von Liechtenstein. Ihre Rolle als Vermittler künstlerischer Ideen – sie waren auch als Kunstagenten tätig – wäre noch stärker zu berücksichtigen, vgl. Anm. 60. – S. Rathke-Köhl, *Geschichte des Augsburger Goldschmiedegewerbes vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben, 6, 1964.

(21) Über den Urheber der Modelle für die Silberengel ist nichts bekannt. Da die Ausführung in Silber in Wien erfolgte, könnte man an Johann Stanetti denken. In Frage kommt aber auch Faistenberger, denn die Tatsache, daß die Modelle für den Gnadenstuhl aus München 1702 nach Mariazell gebracht und hier offenbar zunächst probeweise montiert wurden, spricht für eine geplante Ausführung in Wien. Allerdings lief die Bezahlung Faistenbergers auch über die Augsburger Firma Rad und Hösslin. Wohl aus finanziellen Gründen unterblieb zunächst die Ausführung in Silber. Das Provisorium blieb bis 1722 bestehen. Auch

Giovanni Giuliani wäre in Betracht zu ziehen. Seine Abwesenheit bei diesem Projekt erstaunt, hat er doch später mit Fischer für den Winterpalast des Prinzen Eugen zusammengearbeitet. Über ihn wäre auch die Vermittlung des Auftrages an Faistenberger erklärlich (C. Rösner, *Andreas Faistenberger, 1646–1735, Leben, Werk und Stellung eines Münchner Hofbildhauers um 1700*, *Miscellanea Bavarica Monacensis*, Dissertationen zur bayrischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte, hrsg. K. Bosl/R. Bauer, München 1988, 92–94). Nach Vincenzo Fanti kam Giuliani mit Faistenberger aus Venedig nach München, wo dieser die Stelle eines Hofbildhauers erlangte, Giuliani ging um 1690 nach Wien, konnte aber zunächst nicht Fuß fassen und versuchte sein Glück in Augsburg, ehe er 1693 seine Einbürgerung in Wien erreichte. Es ist genau jener Zeitpunkt, als die Aufträge für den Hochaltar in Mariazell vergeben wurden. Auch der Urheber der Modelle für Johannes und die Dolorosa ist unbekannt. Für Giuliani ist eine „Kirchfahrt“ nach Mariazell im Jahr 1700 überliefert, als er schon in Diensten des Fürsten Johann Adam von Liechten-

stein stand (Hausarchiv Liechtenstein Vaduz, Karton 321). – I. Schemper-Sparholz, *Bemerkungen zur Stilbildung bei Giovanni Giuliani*, in: *Sbornik prací filosofické fakulty brněnské univerzity* F37–39, 1993–1995, S. 59–74. Nicht zuletzt ist auch Fischer selbst in Betracht zu ziehen, der gerade in der Frühzeit, z. B. bei der Grabensäule als Bildhauer auftrat. Für Kä-nischbauer entwarf er auch die Monstranz für das Prager Lorettokloster.

(22) Feder in Braun, mit Tusche blaugrau laviert, 71 × 49 cm, Graz, Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Inv.-Nr. HZ 332, s. *Ausstellungskatalog Triumph der Phantasie*, Wien, Österreichische Galerie, 1998, Kat.-Nr. 3 (M. Krappf).

(23) A. Rabensteiner, zit. Anm. 1.

(24) Sternegger, zit. Anm. 10.

(25) P. Adalbert Eremiasch, *Apparatus Exegeticus*, zit. Anm. 32.

(26) Hofkammerarchiv Wien, Hoffinanz Österreich, HK-1716-V-1 & HK-1716-X-31.

(27) Johann Christian Kolben, *Das Frolockende Augspurg: die solches wegen der höchstbeglückten Geburt dess durchleuchtigsten Ertz-*

Hertzogen und Prinzen (Augsburg, 1716), zit. nach Kinsey, zit. Anm. 10.

(28) P. B. Sternegger, Sechstes Jahrhundert der zu Mariam nach Cell in Steyermark angefangenen Wallfahrt . . . Steyr 1758, S. 331.

(29) F. Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, Wien – Berlin – New York 1981, I, S. 126 f.

(30) L. Kriss-Rettenbeck, Ex Voto, Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum, Zürich 1972.

(31) R. P. K. Werlein, Anmoch offener Gnadenschatz . . . , Steyr 1721. – 1656 stiftete Kaiser Ferdinand III. ein silbernes Kind. Das kaiserliche Opfer Karls VI. wurde durch Adelige imitiert: 1720 stiftete der kaiserliche General Graf de Galbes eine silberne Statue seines Sohnes, 1719 ein Graf Windischgrätz ein silbernes, auf einem Polster sitzendes Kind. Die Habsburger folgten einem seit dem Mittelalter gebräuchlichen Ritual. In Altötting hat sich als kostbares Votivgeschenk die Statue des Wittelsbacher Prinzen Karl Josef von Guillelmus De Groff (1737) als Dank für die Genesung nach schwerer Krankheit erhalten (P. Volk, Bayrische Rokokoplastik, München 1981, 54). Die meisten Gaben wurden bei Bedarf eingeschmolzen, das Metall wurde für neue „Opfer“ verkauft, oder aber mußte per allerhöchster Verordnung abgeliefert werden, um die Kriegskasse zu unterstützen, das meiste ging in den Franzosenkriegen verloren.

(32) P. Adalbert Eremiasch, Apparatus exegeticus ad conscribendam historiam seu Annales ecclesiae miraculosae B. M. Virginis Cellensis in Styria, handschriftlich ab 1729, St. Lambrecht, Stiftsarchiv.

(33) Beschreibung der am 13. April 1716 Glücklichst in Wien beschehenen Entbindung Ihro Majest. Der Regierenden Kayserin/ Und des andern Tages in der Kayserlichen Burg Prächtigst-vollbrachten Tauff=Ceremonien des Durchlauchtigsten Printzen Leopold Erz=Hertzogen von Oesterreich und Prinzen von Asturien, Wien 1716. Frdl. Hinweis F. Polleroß – Zur Bedeutung des Vliesordens unter Kaiser Karl VI., s. F. Matsche, zit. Anm. 29, S. 253–266.

(34) K. G. Heraeus, Gedicht auf den Tod von Graf Philipp Sigmund von Dietrichstein, s. Matsche, zit. Anm. 29, I, S. 229. – Als von der Tiburtinischen Sibylle prophezeites göttliches Kind erscheint Erzherzog Leopold auf einer nach römisch-antiken Vorbild von Heraeus entworfenen Medaille „auf Wolken gleichsam vom Himmel herabgelassen auf die Erde“. In der Rechten hält er das Palladium als Zeichen der Aeternitas Romana, das, zusammen mit dem ewigen Feuer, „die Vestalinnen behüteten als Unterpfand der Salus publica, nach dem Beispiel des zerstörten Troia“, zit. nach Matsche, I, S. 229.

(35) Noch 1786 wird das goldene Kind im Inventarium der St. Lambrechter Pfarrei anlässlich der vorübergehenden Stiftsaufhebung genannt: „ . . . goldene Statue eines Prinzen darstellend auf einem goldenen Polster mit ei-

nem holzenen Postament, woran das Laubwerk von Gold und das Gold 1920 fl. . . . mit Nr. 208. – Die bei der jüngsten Restaurierung entstandene Hoffnung, die Holzmodelle für die beiden Silberengel gefunden zu haben, hat sich leider nicht bestätigt. Dennoch wurden die zwei barocken Figuren in Silber gefasst und anstelle der Engel aus dem frühen 19. Jahrhundert angebracht. Maria und Johannes konnten allerdings nicht ersetzt werden, so daß die jetzige Zusammenstellung eine ziemlich willkürliche ist.

(36) Johann Känschbauer (1668–1739) hatte schon 1694 einen Anbetungengel ausgeführt. Über den bedeutenden kaiserlichen Goldschmied, der nach Entwürfen von Johann Bernhard Fischer von Erlach, Matthias Steidl u. a. figurale Plastik ausführte, in dessen Werkstatt aber auch selbständige Entwürfe wie ein Altarriß für den Hochaltar von Zwettl entstanden, wird Franz Wagner in einem der nächsten Hefte dieser „Barockberichte“ in größerem Zusammenhang berichten. Zu Mattielli, dessen Bedeutung für die Wiener Plastik zur Zeit Karls VI. immer mehr erkannt wird, bereitet die Verfasserin in Zusammenarbeit mit Ilse Schütz eine Monographie vor.

(37) Der bei Wonsisch, zit. Anm. 1, erwähnte Brief ist dzt. im Stiftsarchiv St. Lambrecht nicht auffindbar.

(38) Zum technischen Befund s. Anhang I.

(39) Aquila imperialis Provocans ad volandum pullos suos. Deutron., 32,1. Die Augustissimus Romanorum Imperator: Rex Hispaniarum catholicus &c. Carolus VI. Cum Augustissima Coniuge Elisabetha Christina Et Serenissimis Archi-Ducibus Sororibus Elisabetha & Magdalena, Magna tum Aulicorum Ministrantium, tum Aliorum Nobilissimorum ex Austria, & Styria, Nec non minoris gentium frequentia stipatus Cellas Marianas in superiore Styria visitans, ibidemque Magnifico, ex argento, opere Laboratum aeterni Patris, & Salvatoris Crucifixi anathema: Sui in Deum, ac Dei param Virginem perpetui Amoris mnemosynonstatuens, Die 4. Augusti. Anno 1722. Angeschlossen ist die Festpredigt von P. Marian Winger, Steyr 1722, vgl. Anm. 50.

(40) Ausst.-Kat. Triumph der Phantasie, zit. Anm. 22, S. 94–99, Kat.-Nr. 5 (H. Stoll).

(41) H. Sedlmayr, J. B. Fischer von Erlach, Wien, München 1956, S. 84. Vgl. Fassung 1976, S. 66f.

(42) Vgl. schon den Hochaltar von S. Giovanni e Paolo in Venedig von Baldassare Longhena, Mitte 17. Jahrhunderts, Abb. 46 in: O. Selvafolta (Hrsg.), B. Longhena, Rassegna Internazionale delle Arti e della Cultura, Lugano 1982.

(42a) Die in einer Zeichnung Fontanas überlieferte illusionistische Verbindung von schwebendem Globus – Wolkenspirale – und dem von Engeln gehaltenen Gnadenbild ging durch spätere Veränderungen verloren. Abb. dazu bei: C. Catena, Traspontina – Guida storica e artistica, Roma 2000, S. 39 (Gerhard Wolf, Universität Trier, sei für die Beschaffung der Information herzlich gedankt). Fontana selbst be-

zeichnete in anderem Zusammenhang sein Projekt als „opere molto imitata de professori in altre simili“ (A. Braham/W. Hager, Carlo Fontana – The drawings at Windsor Castle, London 1977, S. 87).

(43) 1754 verlor der Globus seine Tabernakelfunktion, die von einem Silbertabernakel von Josef Würth übernommen wurde, das wiederum Anfang des 19. Jahrhunderts durch ein klassizistisches Tabernakel ersetzt wurde. Durch das Höhersetzen des Globus und der Verlängerung des Kreuzes nach unten verlor das Kreuzifix seine Schwebeposition und wirkte wie am Erdball aufruhend.

(44) Allgemein bekannt war die Gestaltung durch Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle. Die traditionelle frontale Darstellung Gottvaters beim Gnadenstuhl verbirgt den Körper unter einem prunkvollen, flächenhaft empfundenen Gewand, die barocken Lösungen z. B. Lodovico Carraccis oder Berninis lassen den Körper meist in einer strudelnden Gewandmasse verschwinden und konzentrieren sich auf das kirchlicherseits erlaubte Greisenantlitz und den rhetorischen Gestus der Arme. Fischer hatte die Schräglage Gottvaters vorgesehen. In der heutigen Montierung, die nach Auskunft der Restauratoren die ursprüngliche und infolge des Gewichts einzig mögliche sei, ist seine Position stehend und wirkt seltsam steif und ungelent.

(45) Auffallend ist hier die bewusste Asymmetrie. Gottvater errichtet das Kreuz nicht über dem Nordpol, sondern über dem Indischen Ozean, der Anfang des 16. Jahrhunderts von den Portugiesen erforscht und als Handelsraum erschlossen wurde. Die Welser hatten eine Handelsniederlassung in Lissabon. M. Neuwirth in: Exotica, Ausstellungskatalog Wien, Kunsthistorisches Museum 2000, S. 49 f.

(46) Seitenstetten, Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs, Stift Seitenstetten 1988, Kat. 33.46.

(47) Im Zusammenhang mit Mariazell ist bemerkenswert, daß an der Triumphforte der fremden Niederleger in Wien, die Fischer von Erlach zum Einzug Josephs I. als neugewählter römischer König in Wien 1690 errichtete, über dem Scheitel des Torbogens ein Tricephalus, ein Dreigesicht, dargestellt war, ein altes trinitarisches Zeichen. Darüber thronten Kaiser Leopold I. seine 1690 zur Kaiserin gekrönte Gemahlin Eleonora Magdalena über einem großen Weltball, während davor König Joseph I. in einer strahlenden Aureole erschien – Apollo oder Christus gleich (nach Matsche, zit. Anm. 29, S. 104f). – In Mariazell gab es eine eigene Dreifaltigkeitsbruderschaft, in die sich auch Kaiserin Elisabeth Christine 1707 eintragen ließ, Wienerisches Diarium, Nr. 423, 21. August 1707, zit. nach Kinsey, s. Anm. 10.

(48) F. Polleroß, „AUSTRIAE EST IMPERARE ORBI UNIVERSO“ Der Globus als Herrschaftssymbol der Habsburger, in: 1492–1992: Spanien, Österreich und Iberoamerika, Akten des 7. Spanisch-österreichischen Symposiums 16.–21. März 1992 in Innsbruck, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 86, Innsbruck 1993, S. 35–49.

- (49) F. Matsche, zit. Anm. 29, S. 125–127.
- (50) H. P. Hilger, *Der barocke Hochaltar aus St. Columba in Köln als Monument kaiserlicher Pietas Eucharistica*, in: *Wallfrat-Richartz-Jahrbuch XLVII*, 1986, S. 91–100. Vorbild war hier der Altar Carlo Fontanas in S. Maria in Traspontina in Rom. Vgl. Anm. 42a.
- (51) Nach Auskunft von Jan Mokre, Globensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Diese Mißachtung der aktuellsten Weltmodelle erstaunt umso mehr, als der wichtigste Globenhersteller dieser Jahre, Vincenzo Coronelli, 1680 nachweislich Augsburg besuchte. Kaiser Leopold I. besaß Welt- und Himmelsglobus von Coronelli, die unter Karl VI. im Prunksaal der Hofbibliothek aufgestellt wurden. Jan Mokre bereitet eine Analyse des Kartenbildes des Mariazeller Globus und seiner Vorbilder vor.
- (52) Die folgenden Überlegungen stützen sich auf den Ausstellungskatalog „1500 Jahre St. Benedikt Patron Europas, V. Sonderschau des Dommuseums Salzburg, Mariazell 1980, besonders auf den Artikel von P. G. M. Lechner, *Der heilige Benedikt in der Ikonographie*, S. 21–45.
- (53) Lechner, zit. Anm. 52, Kat.-Nr. 267, 275, 280. – Eine verwandte Interpretation der Vision findet sich im Deckenbild des Kapitelsaals von Benediktbeuern (um 1689/90), wo Benedikt umgeben von den Personifikationen der Weltteile und von Engeln, die seine Attribute, u. a. den zerbrochenen Kelch mit der Schlange, halten, in einer strahlenden Kugel die Heilige Dreifaltigkeit erblickt. – Im Gregor-Kommentar von Rupert Sutor OSB, „*Lehr-Tugend und Wunder Spiegel – Daß ist des großen Patriarchen Ertz-Stüffiers Benedicti . . . Leben*“, München 1719, S. 169 f., heißt es: „Aus diesen Worten Gregorj . . . schließen nicht unrecht vil berühmte Theologi . . . Daß der H. Benedict . . . die Göttliche Essenz oder Wesenheit nicht nur im Spiegel oder Figur, sondern in sich selbst gleich wie die Heilige und Außerwählte in dem Himmel gesehen . . .“ (Zitat nach H. Bauer und B. Rupprecht, *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, 2, Freistaat Bayern, München 1981, S. 70–72. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Werner Telesko herzlich.)
- (54) Unter diesem Aspekt erhält die Vision der Hl. Dreifaltigkeit über der Weltkugel durch Abt Maximilian Pagl von C. I. Carlone am Gottvateraltar in Stadl-Paura eine neue Dimension. Der Abt erscheint als ein „neuer Benedikt“, Lambach als ein zweites Montecassino, zu Stadl-Paura, s. Ausst.-Kat. *Triumph der Phantasie*, zit. Anm. 22, Kat.-Nr. 67. Das Thema des weltumspannenden Wirkens der drei göttlichen Personen wird in den drei kugelförmigen Tabernakelaufsätzen noch einmal auseinandergelagt. Wenn letztlich die Aussage dieselbe ist, muß doch festgehalten werden, daß es sich im Unterschied zu Mariazell nicht um Weltmodelle, sondern um reine Symbole handelt. Die Oberfläche ist mit figürlichen Reliefs überzogen: Gottvater – Paradies, Gottsohn – Erlösung der Seelen aus dem Kerker der Sünde, Heiliger Geist – Pfingstwunder.
- (55) So mutig die Entscheidung war, das dunkelbunte Glasfenster aus dem frühen 20. Jahrhundert hinter dem Hochaltar bei der jüngsten Restaurierung zu entfernen, so problematisch ist die Anbringung des abstrakt eierschalenfarbenen Stofftransparentes hinter dem Gnadenstuhl. Es ist wahrscheinlich davon auszugehen, daß wie auf dem Stich von Pfeffel/Engelbrecht angedeutet die plastische Glorie des Auszuges durch die malerische Darstellung eines Wolkenhimmels auf einem lichtdurchlässigen Transparent ihre Fortsetzung fand und so die Kreuzgruppe in die Gesamtkomposition eingebunden wurde.
- (56) H. Aurenhammer, J. B. Fischer von Erlach, London 1973, weist auf den Stich von Franciscus Spierre (1670) nach Bernini hin. Zuletzt Polleroß, zit. Anm. 3.
- (57) P. Marian Winger OSB, *Festtägliche Predig So folgenden Tag darauf als dem 5. August Vor Ihro Römisch=Kayslerlich=Königl. Katholischen Majestäten / Und Beeder Aller-durchleuchtigsten Ertz=Hertzoginnen Elisabetha Und Magdalena In Unterthänigster Auf-wartung Kayserlichen Hoffstatt / und Hoher Adelschafft auß Steyermarck Vorgetragen*, Steyr 1722, o. S. (vgl. Anm. 39) – Auf diese Interpretation wies schon F. Polleroß hin: wie Anm. 3, S. 179. Ihm verdanke ich auch den Hinweis auf die Predigt von P. Marian Winger.
- (58) J. Montagu, F. Algardi, New Haven – London 1985 II., S. 325–341, besonders L. 16.
- (59) F. Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in: *Storia dell'arte* 20, 1974, S. 57–80.
- (60) Wie die Verbreitung der Kompositionen erfolgte, läßt sich wie so oft an der Sammeltätigkeit des Hauses Liechtenstein zeigen. So sandte der Gipskunsthändler Mayer aus Augsburg über die Juweliere Rad und Hößlin am 16. 9. 1694 eine Liste mit Objekten von Algardi, Bernini und Duquesnoy an Fürst Johann Adam von Liechtenstein. Er könne davon Abgüsse in Gips oder Wachs erwerben. Erwähnt wird auch von Algardi „Ein crucifix, 2. Schuch ein halben hoch, ganz rund . . . fl. 6“ (Hausarchiv Liechtenstein Vaduz, Karton 68, 741). Auch der von Liechtenstein so hoch aestimierte Massimiliano Soldani verwendete den Pallavicini-Typus Algardis für das Silberkruzifix in San Lorenzo in Florenz (Montagu wie Anm. 58).
- (61) Molanus vertrat die Ansicht, daß Jesus die Dornenkrone am Kreuz noch trug, was von evangelischen Theologen gelehnet wurde. Ch. Hecht, *Katholische Bildtheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*, Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997, S. 383. – Vgl. auch J. M. Rottmayrs „Kreuzigung“ in der Wiener Paulanerkirche um 1700 (E. Hubala, J. M. Rottmayr, Wien 1981, Abb. 135).
- (62) *Ephemerides Cellenses*, pag. 47, 1722 *Exaltatio crucis et crucifici in summo altare*.
- (63) Zur technischen Ausführung und stilistischen Besonderheiten s. Anhang I. Zur Restaurierung erscheint eine eigene Publikation in Mariazell 2001.
- (64) Die späteren Golgothadarstellungen, wie sie auch das jetzt entfernte bunte Glasfenster von 1904 zeigt, sind dem Thema nicht angemessen. Trotz der Anwesenheit von Maria und Johannes handelt es sich nicht um die historische Kreuzigungsszene, sondern um eine mystische Veranschaulichung von Tod und Erlösung. Über die Form des ersten Transparentes – der Maler Heinitz wird für Arbeiten am Hochaltar bezahlt – fehlt jede Information.
- (65) Polleroß wie Anm. 3, S. 179. – Vgl. auch Anm. 55.
- (66) M. Hering-Mitgau, *Barocke Silberplastik in Südwestdeutschland*, Weissenhorn 1973.
- (67) Die Benediktiskapelle war eine Stiftung des Fürsten Hartmann von Liechtenstein 1674, die gegenüberliegende Ladislaukapelle eine Stiftung des Fürstprimas von Ungarn Georg Szelepchenyi, 1677, der sein Vermögen der Gnadenkirche vermachte und sich in der Kapelle begraben ließ.
- (68) 1732–1736 entstand als kaiserlicher Auftrag der Grabaltar für den hl. Johannes von Nepomuk mit der Silberfigur des Heiligen im St.-Veits-Dom in Prag, G. R. Donner versuchte gleichzeitig einen ähnlichen Effekt beim Martinsaltar im Preßburger Dom mit einer Blei-Zinn-Legierung zu erzielen. – Eine berühmte und häufig kopierte Silberplastik war die überlebensgroße Madonna in der Münchner Frauenkirche, über deren Entstehungsgeschichte es genaue Unterlagen gibt; s. M. Hering-Mitgau, *Asams verlorene Silbermaria der Frauenkirche in München*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 45, 1988, S. 207–247.
- (69) *Saint, Site and Sacred Strategy*, Ignatius, Rome and Jesuit Urbanism, Rome 1990, S. 55ff.
- (70) P. O. Koptik, s. Anhang I.
- (71) Der gleichzeitig durch Giuliani errichtete Hochaltar der Stiftskirche Heiligenkreuz war ganz aus Holz, auch Pozzo arbeitete kurz darauf in der Wiener Jesuitenkirche vorwiegend mit der illusionistischen Wirkung von bemaltem Holz und Stuckmarmor, dieser Eindruck war wohl für die Ansprüche, die Abt Dietmayr in Melk stellte, entscheidend. Die Stein-Altäre waren meist Tischlerarbeit, mit Ausnahme in Zwettl (im unteren Teil Marmor) und Klosterneuburg, wo wiederum kaiserliches Interesse bestand. Ein ähnlicher Anspruch ist beim ungarischen Krönungsaltar in Preßburg zu spüren, wo sich die ehrgeizigen Pläne des Bauherrn Fürstbischof Esterházy mit den Wünschen des Hofes trafen. In diesem Fall wurde der aus Holz und Papiermaché errichtete Altaraufbau im 19. Jahrhundert als wertlos vernichtet, die Metallplastiken Donners sind erhalten.
- (71a) Die lateinischen Beschriftungen griechischen Ursprungs der Steinsorten entnahm Koptik offenbar Plinius' *Naturalis Historiae*, Liber XXXVI, 55, bzw. Liber XXXVII, 162 (nach der zweisprachigen Ausgabe Zürich 1994),

oder der darauf zurückgehenden Heilmittellehre des Dioskurides. Dort wird der Serpentinstein als „ophites“ (bei Koptik: „aephites“) – gefleckter Stein – erwähnt, „tephrias“ meint einen aschfarbenen Marmor, und „galactis“ – Milchstein –, eigentlich weiß mit blutroten Adern, soll wohl den rötlichen Marmor definieren.

(72) Nachlaß O. Wonisch, St. Lambrecht, St.-A. o. Sign. – In der älteren kunsthistorischen Literatur zu Mattielli wird meist nur auf die kaiserliche Stiftung des Kreuzifixes und die Aufsatzfiguren der Gnadenkapelle hingewiesen. A. Bärnreuther, Studien zu Leben und Werk L. Mattielli, masch. Mag.-Arbeit, Nürnberg – Erlangen 1985. – Kohlbach erwähnt die Josefstatue in der Josefskapelle, R. Kohlbach, Steirische Bildhauer, Graz 1956.

(73) Abt Anton Stroz gab die Engel, eine Stiftung der Gräfin Maria Antonia Josepha Montecucoli, geb. Colloredo, 1721 in Augsburg in Auftrag, am 12. 10. 1723 erhielt er von der Hofkammer einen Freipaß zur Einfuhr, vgl. auch Anm. 88.

(74) Das wird in den Gründungslegenden, die Markgraf Heinrich von Mähren und König Ludwig von Ungarn eine wichtige Rolle zuweisen, deutlich.

(75) Die Stiftungen und die entsprechende Ikonographie der Altäre des 17. Jahrhunderts ist bei O. Koptik, zit. Anm. 7, genau dokumentiert.

(76) B. Mikuda-Hüttel, Vom „Hausmann“ zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert (Bau- und Kunstdenkmäler im östlichen Mitteleuropa 4), Marburg/L. 1997.

(77) Epherimides Cellenses, fol. 66, s. Anhang II.

(78) Diese Situation gibt ein altes Foto wieder, s. Nachlaß O. Wonisch, zit. Anm. 72.

(79) Koptik, zit. Anm. 7, fol. 110, Zitat, s. Anhang II.

(80) Zu Mattielli Spätzeit s. K. Rudert, Lorenzo Mattielli in seiner Dresdner Zeit (1738–1748), Studien zu Leben und Werk eines Bildhauers des Spätbarock in Sachsen, masch. Diss. TU-Dresden 1994.

(81) G. Kapner, Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger, Wien 1978.

(82) Aufschlußreich ist ein Vergleich mit den Reliefs des Vermählungsbrunnens am Hohen Markt in Wien, die Antonio Corradini geschaffen hat. Auch hier finden wir ein extremes Hochrelief, das allerdings nicht in den Grund eingebettet ist, sondern sich aus dem Grund herausentwickelt (daher auch entsprechend gelitten hat), eine spezifisch oberitalienische Relieftchnik, die schon Mattielli Lehrer bei den Reliefs an der Fassade der Wallfahrtskirche am Monte Berico bei Vicenza verwendet.

(83) Würzburg, Martin von Wagner Museum, Feder, laviert, 37,5 × 22,3 cm – W. G. Rizzi, Mattielli und Beduzzi, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege LIV, 2000, H. 2/3, 392–414.

(84) Die ursprünglichen Sockel dürften bei der Aufstellung in der Josefskapelle noch in umgear-

beiteter Form vorhanden gewesen sein, wie auf dem Foto zu erkennen ist.

(85) Würzburg, Martin von Wagner Museum, Graphische Sammlung, schwarze Feder über Graphit, grau laviert, 70,8 × 36,3 cm, Inv. Hz 153 (alt 127/102).

(86) Dieses Motiv findet sich auch bei einem plastischen Andachtsbild aus der Mitte des 18. Jahrhunderts in Tiroler Privatbesitz, s. 250 Jahre hl. Johannes von Nepomuk, Ausstellungskatalog Salzburg, 1979, Tafel XI.

(87) W. G. Rizzi hält eine Entstehung des in Melk und Würzburg vorhandenen Altarrisses von Van der Auwera für die Melker Stiftspfarre Ravelsbach (1736) in der Werkstatt Mattielli für möglich, Rizzi, zit. Anm. 79.

(88) P. O. Wonisch, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht, Österr. Kunsttop. XXXI, Wien 1951.

(89) Ephemerides Cellenses, Archiv des Benediktinerstiftes St. Lambrecht, Nr. 1487.

(90) P. O. Wonisch wollte zunächst in den Engeln der Mariazeller Kapelle in St. Lambrecht die Holzmodelle der ursprünglichen Silberengel erkennen, nahm diese Meinung jedoch später zurück. Es gibt keinen archivalischen Hinweis, daß Mattielli diese Engel geschaffen hätte, wenn es auch nicht auszuschließen wäre. Allerdings spricht der stilistische Befund dagegen, auch ein Dokument aus dem Jahr der Einschmelzung im Jänner 1794. Damals wandte man sich an den „berühmten Professor Zauner in Wien, nebst Übernehmung des Risses gedachter Statuen ohne Zeitversäumnis zu beratschlagen, aus welcher Materie diese Statuen am schicklichsten und ziellichsten dürften verfertigt und ersetzt werden.“ Dieses im Stiftsarchiv St. Lambrecht, Nachlaß O. Wonisch erhaltene Antwortschreiben ist ein interessantes Dokument über die Wertschätzung barocker Kunst und die Einstellung zu bestimmten Materialien. Zauner bezeichnet den „Stil“ der Silberengel als „roh und geschmacklos“, was er wohl bei einem Werk Mattielli nicht gesagt hätte, verwirft das Material Holz, das sich zwar zum Versilbern eigne, aber vergänglich sei. In Frage kommen für ihn nur „weisse Komposition“ d. h. eine Blei-Zinn-Legierung in der Tradition der Donnerschule, die aber sehr teuer sei, und Marmor als das edelste Material. Aus Kostengründen könnte er die Engel auch aus Gips fertigen und versilbern. In dieser Version verlangt er für 2 Engel 1000 fl., in Metallguß 6000 fl. Zauner war offenbar zu teuer. Die heutigen Engel sind aus Holz und versilbert. Der unbekannte Bildschnitzer hat versucht, sie an die verlorenen barocken Silberengel stilistisch anzupassen, wahrscheinlich um den Verlust möglichst vor den Gläubigen zu verbergen.

Anschrift der Verfasserin:

Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz
Institut für Kunstgeschichte
der Universität Wien
Spiralgasse 2, Hof 9
A-1090 Wien