universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Der Hochaltar im Werk des Johann Bernhard Fischer von Erlach: Zur Typengeschichte der Fischerschen Altararchitektur anhand ausgewählter Beispiele

verfasst von / submitted by

Elisabeth Wimmer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 835
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Kunstgeschichte
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Doz. Mag. Dr. Herbert Karner

Danksagung

Ein aufrichtiges Danke...

... An meine Familie, vor allem an meine Mama und meinen Papa (1963 – 2011)

... An meine Firmpaten

... An meine Freunde

... An Herbert Karner

... und an das MAMUZ

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung S. 5 – S. 7
2. Forschungsstand S. 7 – S. 12
3. Johann Bernhard Fischer von Erlach S. 12 – S. 16
   3.1. Johann Bernhard in Salzburg S. 16 – S. 17
4. Katalogische Aufzählung der Altäre S. 17 – S. 62
   4.1. Der Hochaltar der Wallfahrtskirche Maria Strassengel S. 18 – S. 21
      4.1.1. Geschichte der Wallfahrtskirche Maria Strassengel S. 18 – S. 19
      4.1.2. Der Entwurf S. 19 –S. 21
   4.2. Der Hochaltar der Wallfahrtskirche Mariazell S. 21 – S. 33
      4.2.1. Geschichte und Umbau der Wallfahrtskirche Mariazell S. 21 – S. 23
      4.2.2. Geschichte des Hochaltars S. 23 – S. 25
      4.2.3. Der Entwurf für Mariazell S. 25 – S. 26
      4.2.4. Der Kupferstich von Pfeffel/Engelbrecht S. 26
      4.2.5. Der ausgeführte Altar S. 27 – S. 28
      4.2.6. Die Ikonographie S. 28 – S. 29
      4.2.7. Die Adaption an den Kirchenraum S. 29 – S. 33
   4.3. Der Hochaltar des Grazer Mausoleums (Katharinenkirche) S. 33 – S. 36
      4.3.1. Geschichte und Architektur der Katharinenkirche S. 33 – S. 34
      4.3.2. Der Hochaltar S. 34 – S. 36
      4.3.3. Die Adaption an den Kirchenraum S. 36
   4.4. Der Hochaltar der Salzburger Dreifaltigkeitskirche S. 36 – S. 41
      4.4.1. Geschichte der Dreifaltigkeitskirche S. 36 – S. 38
      4.4.2. Der Innenraum S. 38 – S. 39
      4.4.3. Der Entwurf S. 39
      4.4.4. Der Hochaltar S. 39 – S. 41
      4.4.5. Die Adaption an den Kirchenraum S. 41
   4.5. Der Hochaltar der Salzburger Kollegienkirche S. 42 – S. 50
      4.5.1. Geschichte und Architektur der Kollegienkirche S. 42 – S. 44
      4.5.2. Der Innenraum S. 44 – S. 45
      4.5.3. Geschichte des Hochaltars S. 45 – S. 48
      4.5.4. Die Adaption an den Kirchenraum S. 48 – S. 50
   4.6. Der Hochaltar der Salzburger Franziskanerkirche S. 50 – S. 55

4.6.1. Geschichte und Architektur der Franziskanerkirche S. 50 – S. 51
4.6.2. Geschichte des Hochaltars S. 51
4.6.3. Der Entwurf und der Altar S. 51 – S. 53
4.6.4. Die Adaption an den Kirchenraum S. 53 – S. 55
4.7. Der Entwurf des Hochaltars der Wallfahrtskirche Sallapulka S. 55 – S. 56
4.8. Der Hochaltar der Wiener Karlskirche S. 56 – S. 62
4.8.1. Geschichte der Karlskirche S. 56 – S. 57
4.8.2. Die Architektur der Karlskirche S. 57 – S. 59
4.8.3. Der Innenraum und Hochaltar S. 59 – S. 61
4.8.4. Die Adaption an den Kirchenraum S. 61 – S. 62
5. Der römische Einfluss auf die Altarbauten S. 62 – S. 66
5.1. Conclusio S. 65 – S. 66
6. Die Altäre im Vergleich S. 66 – S. 72
6.1. Die Altäre – Eine Analyse der Fischerschen Motivik S. 66 – S. 67
6.2. Die Begriffe Triumphtor und Raumtor S. 67 – S. 69
6.3. Die „ovale Öffnung“ und die Lichtsituation S. 69 – S. 70
6.4. Der Strahlenkranz S. 70 – S. 71
6.5. Der Herztabernakel S. 71 – S. 72
6.6. Conclusio S. 72
7. Wie funktioniert die Verzahnung der Hochaltäre in Fischerschen und „fremden“ Sakralräumen? S. 73 – S. 75
8. Der Hochaltar der Karlskirche S. 75 – S. 82
8.1. Die Thesen der Literatur S. 75
8.2. Das Altarmodell von Ferdinand Brokoff S. 76
8.3. Der Hochaltar – eine Fischersche Schöpfung? S. 76 – S. 78
8.4. Die Authentizität S. 78 – S. 82
9. Schlussbetrachtung S. 82 – S. 84
10. Literaturverzeichnis S. 85 – S. 91
11. Abbildungsnachweis S. 92 – S. 94
12. Abbildungen S. 95 – S. 144
13. Zusammenfassung S. 145

1. Einleitung

Johann Bernhard Fischer von Erlach gehört zu den wichtigsten Vertretern der österreichischen Barockarchitektur. Er war sowohl im Profan-, als auch im Sakralbereich tätig. Dabei beschränkt sich sein Oeuvre nicht nur auf Architektur, sondern auch Medaillen, Parktore, Vasen und Entwürfe zählen zu seinem Fundus. Überdies schuf er ein umfangreiches Stichwerk, „Entwurff einer historischen Architectur", welches 1720/1721 veröffentlicht wurde.[1]

Die Kunstgeschichte hat seit Ende des 19. Jahrhunderts unzählige Literatur- und Forschungsergebnisse zu der Person Johann Bernhard und dessen Werke hervorgebracht. Dabei lag der Schwerpunkt meistens auf dem Architekten und seinen baulichen Errungenschaften.

Die Altarbauten hingegen erfuhren kaum Beachtung in der kunsthistorischen Forschung. Einzelne Werke wurden monographisch behandelt, wie etwa der Hochaltar der Wallfahrtskirche Mariazell oder jener der Salzburger Kollegienkirche, doch fehlt bislang eine komplexe und im Zusammenhang stehende Untersuchung der Altäre. So hat diese Masterarbeit zum Ziel, die Altäre komparatistisch zu untersuchen und in einen stilgeschichtlichen Kontext zu setzen.

Bei den zu analysierenden Altären handelt es sich um die Werke für: Wallfahrtskirche Strassengel (Entwurf, 1687) (Abb. 1), Wallfahrtskirche Mariazell (Entwurf und Ausführung 1692) (Abb. 2 und Abb. 3), Mausoleum (Katharinenkirche) in Graz (Ausführung 1695 – 1699) (Abb. 4), Dreifaltigkeitskirche in Salzburg (Entwurf und Ausführung 1694) (Abb. 5 und Abb. 6), Kollegienkirche in Salzburg (Entwurf und Ausführung 1696) (Abb. 7 und Abb. 8), Franziskanerkirche in Salzburg (Entwurf und Ausführung 1709/1710) (Abb. 9 und Abb. 10) und Wallfahrtskirche Sallapulka (Entwurf 1720) (Abb. 11).

Der Entwurf für die Wallfahrtskirche Strassengel (Abb. 1) gilt als erste Zeichnung, die Fischer von Erlach zugeordnet werden kann, jedoch wurde der Altar nie ausgeführt. Für Mariazell ist ebenfalls ein Entwurf (Abb. 2) erhalten, der Altar wurde schließlich 1700-1702 aufgestellt. Fischer von Erlach gilt auch als Urheber des Hochaltars für die Grazer Katharinenkirche (Abb. 4), der in den Jahren 1695-1699 aufgestellt wurde.

[1] Lorenz 1992, S. 42 – S. 43.

Die neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts gelten als die große Epoche Fischer von Erlachs. In diese Zeit fallen unter anderem die Errichtungen seiner Salzburger Kirchen. Sowohl für die Dreifaltigkeitskirche (Abb. 12), als auch für die Kollegienkirche (Abb. 13) entwarf der Künstler die Hochaltäre. Ebenso fand in der Salzburger Franziskanerkirche (Abb. 14) 1709/1710 ein Hochaltar (Abb. 10) von Fischers Hand Aufstellung.
Als letzter, gesicherter Entwurf gilt jener eines Altars für die Pfarrkirche von Sallapulka (Abb. 11) (Niederösterreich), 1720 datiert.

Die vorgestellten Altäre sollen zunächst durch eine katalogische Aufzählung präsentiert werden. Dabei ist unter anderem auf Geschichte und Architektur ihres Aufstellungsraumes einzugehen, um eine mögliche Adaption an den bestehenden Kirchenraum feststellen zu können. Jene Untersuchung führt zu der Frage, inwiefern es Unterscheidungen gibt zwischen jenen Altarbauten, die sich in von Fischer von Erlach errichteten Kirchen befinden, und solchen, die in Sakralräumen Aufstellung fanden, die nicht von ihm selbst geplant wurden. Um diese Frage beantworten zu können, ist auch eine architektonische Beschreibung des bestehenden Innenraums der Kirche von essentieller Bedeutung.
Ferner soll eine Beschreibung der jeweiligen Entwürfe und ausgeführten Altarbauten erfolgen. Dadurch können etwaige Gemeinsamkeiten oder Unterschiede im Bezug auf Aufbau und plastische Elemente der einzelnen Altäre festgestellt werden. Darauf aufbauend werden die stilistische Herkunft des Fischerschen Hochaltars und dessen Elemente diskutiert. Für diese Untersuchung bilden auch die Biographie, vor allem aber Johann Bernhards Studienaufenthalt und die daraus resultierenden Künstlerkontakte, eine gewichtige Grundlage. Daneben soll auch seine Salzburger Zeit beleuchtet werden.
Die Kenntnisse der römischen Erfahrungen, die Stilanalyse der Entwürfe und ausgeführten Altarbauten und die Auseinandersetzung mit dem architektonischen Umfeld fungieren als wichtige Voraussetzungen, um die Altäre miteinander zu vergleichen und um eine mögliche Formel des Fischerschen Altarbaus ableiten zu können. Überdies führen diese Untersuchungen zu einer weiteren wichtigen Frage, die sich mit der Authentizität des Hochaltars der Wiener Karlskirche beschäftigt.
Der Bau der Karlskirche wurde 1714 nach Plänen des Johann Bernhard begonnen. Im Jahr 1722 wurde die Bauleitung von seinem Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach übernommen, da der Vater krank wurde und kurz darauf verstarb. Bis 1739 vollendete der jüngere Fischer von Erlach den Bau, unter seiner Leitung kam es zu

Planänderungen.[2] Die Architektur der Karlskirche ist häufig Gegenstand der kunsthistorischen Literatur, eine grundlegende und bis heute gültige Analyse wurde von Hans Sedlmayr durchgeführt.[3] Auch die 1955 veröffentlichten Planstufen von Liselotte Popelka[4] leisten einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Karlskirche.

Doch hat sich bis dato die kunsthistorische Forschung nur bedingt mit der Frage der Autorenschaft des Hochaltars der Karlskirche auseinandergesetzt. Auch haben sich diesbezüglich keine zeitgenössischen Archivalien erhalten. So werden in der Literatur grundsätzlich zwei Theorien vertreten, die zu einem Johann Bernhard als ausführenden Künstler nennen, zum anderen in Ferdinand Brokoff den Urheber der Hochaltar-Pläne sehen.

Die vorangegangen Stilanalysen der Fischerschen Altarbauten und die in der Literatur vertretenden Theorien sollen zu einer Beantwortung der Fragen führen: Handelt es sich bei diesem Hochaltar um ein Werk des Johann Bernhard? Sind seine Pläne zu einem späteren Zeitpunkt von seinem Sohn Joseph Emanuel adaptiert worden? Oder gilt als Schöpfer der tschechische Bildhauer Ferdinand Brokoff? Die Ergebnisse dieser zu untersuchenden Fragen sind im Kapitel 8.4. „Die Authentizität“ zu präsentieren.

2. Forschungsstand

Von grundlegender Bedeutung für den barocken Altarbau sind die Dissertationen von Gudrun Rotter „Die Entwicklung des österreichischen Altarbaus im 17. Jahrhundert mit Beschränkung auf Niederösterreich und Oberösterreich, Steiermark und Salzburg“[5], und Bernd Euler–Rolle „Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barock bis 1720/30“[6]. Sowohl Gudrun Rotter als auch Bernd Euler–Rolle versuchen, eine Entwicklung im Altarbau aufzuzeigen. Doch fehlt bis dato ein Überblickswerk, das sich mit der allgemeinen Entwicklung der barocken Altararchitektur in Österreich beschäftigt. Als ein Standardwerk für den österreichischen Altarbau kann immerhin der Ausstellungskatalog „Triumph der

[2] Sedlmayr 1997, S. 279 und S. 394.
[3] Sedlmayr 1997, S. 280 – S. 300.
[4] Popelka 1956, S. 75 – S. 132.
[5] Rotter 1956.
[6] Euler-Rolle 1983.

Phantasie“, welcher 1998 veröffentlicht wurde, gelten.[7] Ingeborg Schemper – Sparholz zeichnet in ihrem Aufsatz „Barockaltäre in Österreich – Möbel, Schaubühne, Denkmal. Versuch einer typologischen Ordnung“ die Entwicklung verschiedener Altartypen nach.[8]
Eine grundlegende und im Kontext stehende Untersuchung des Fischerschen Altar Oeuvres fehlt bislang in der Forschung. Für die architektonischen Werke des Künstlers hingegen bietet sich eine beinahe unüberschaubare Literatur an. Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Werk des Johann Bernhard Fischer von Erlachs begann mit der 1895 erschienen Monographie „Die Fischer von Erlach. Leben und Werke Joh. Berh. Fischer’s von Erlach des Vaters“ von Albert Ilg.[9] Bereits im ersten Satz des Vorwortes legt Albert Ilg seine Intention dar: „(...) das Leben und Schaffen des grössten Künstlers seines Vaterlandes in einer ausführlichen Darstellung zu entwickeln.“[10]
Daraufhin setzt sich der Autor intensiv mit Jugend und Ausbildung, der Salzburger Zeit und seinen Werken für den Adel in Wien auseinander, hinterfragt Verhältnis und Rivalität von Hildebrandt und Fischer und beleuchtet die Karlskirche und seine späteren Werke bis hin zu seinem Tod. Albert Ilg ordnet gewissermaßen die Werke biographisch ein und legt das Augenmerk auf die Architektur. Der Altarbau hingegen wird als beinahe irrelevant behandelt. Für jenen der Salzburger Dreifaltigkeitskirche erwähnt Albert Ilg die Verträge für den Hochaltar und die Nachricht, Andreas Götzinger habe den Hochaltar nach Fischers „Rüss und angeben“ errichtet.[11]
Ferner liefert Albert Ilg eine Beschreibung des Altars der Salzburger Kollegenkirche und bespricht die damit in Verbindung stehenden Verträge, lässt aber den ursprünglichen Fischerschen Tabernakel unerwähnt.[12] Den Hochaltar der Karlskirche erwähnt er insofern, als dass das Modell von Ferdinand Brokoff stammt.[13]
Auffallend ist, dass Albert Ilg dem Hochaltar für Mariazell ein eigenes, kleines Teilkapitel widmet. So wird jener im Vergleich zu den anderen Altarbauten isoliert behandelt. Diesbezüglich gibt der Autor an, dass er lange Zeit keine schriftlichen Quellen für jenen Altar gefunden hat. Erst 1892 stieß er auf ein Dokument, welches die Summen, die

[7] Krapf 1998.
[8] Schemper-Sparholz 1998, S. 49 – S. 65.
[9] Ilg 1895.
[10] Ilg 1895, Vorwort VII.
[11] Ilg 1895, S. 217.
[12] Ilg 1895, S. 226 und S. 232 – S. 233.
[13] Ilg 1895, S. 645.

Fischer von Erlach für sein Werk erhielt, auflistet.[14] Daraufhin folgen eine Beschreibung des Altars und eine kurz umrissene Geschichte der Assistenzfiguren.[15]

Hans Sedlmayr publizierte mit „Fischer von Erlach der Ältere“ 1925 ein weiteres, wichtiges Werk zu Johann Bernhard.[16] Sowohl Albert Ilg, als auch Hans Sedlmayr betreiben einen künstlermonographischen Heroenkult, wie Hellmut Lorenz dezidiert in seinem Aufsatz „Dichtung und Wahrheit – das Bild Johann Bernhard Fischers von Erlach in der Kunstgeschichte“ festhielt.[17] Allerdings muss hinzugefügt werden, dass Hans Sedlmayrs Schriften kritisch zu hinterfragen sind, da er vor allem in seiner intensivsten nationalsozialistischen Phase in der Fischerschen Architektur das „Deutsche“ sah und später den Begriff „Reichsstil“ prägte. Doch während Kunsthistoriker in den Dreißigern und Vierzigern des 20. Jahrhunderts versuchten, die „Führerpersönlichkeit“ Fischer von Erlachs als „deutsch“ zu betonen, sieht Hans Sedlmayr die Bedeutung Roms für den Künstler. Hans Sedlmayrs Forschungen sind noch heute wichtig für den kunsthistorischen Diskurs.[18]

Im Jahr 1956, zum 300. Geburtstag des Künstlers, erschienen wieder zwei Werke, die ebenfalls noch heute ihre Gültigkeit besitzen: die umfangreiche und umgearbeitete Monographie von Hans Sedlmayr „Johann Bernhard Fischer von Erlach“[19] und der Ausstellungskatalog von Hans Aurenhammer „Johann Bernhard Fischer von Erlach“[20]. Bei Hans Sedlmayr findet sich nun erstmals ein eigenständiges Kapitel zu den Altären. Dabei handelt es sich um eine Aufzählung, beginnend beim Entwurf für Strassengel über Graz und Mariazell bis hin zur Kollegienkirche, Franziskanerkirche und dem Entwurf für Sallapulka. Der Altar der Dreifaltigkeitskirche bleibt hingegen unerwähnt. Auffallend ist hier, dass der Autor die Vorbilder in Rom sieht und Parallelen zu den Fischerschen Torbauten (Torräume der Parkeingänge) zieht. Zwar zeichnet sich hier eine leichte Tendenz des Versuchs ab, die Altäre einzuordnen, doch ist das Kapitel weitgehend oberflächlich gehalten. Der Zweck dieses Kapitels liegt in der Absicht des Autors, die Altäre in ihrer architektonischen Form zu beschreiben.[21]

---

[14] Ilg 1895, S. 162 – S. 163.
[15] Ilg 1895, S. 165 – S. 166.
[16] Sedlmayr 1925.
[17] Lorenz 1995, S. 129 – S. 147.
[18] Lorenz 1995, S. 130 – S. 131.
[19] Sedlmayr 1956.
[20] Aurenhammer 1956.
[21] Sedlmayr 1956, S. 83 – S. 88.

Im Gegensatz zu Hans Sedlmayr bereitet Hans Aurenhammer im von ihm publizierten Ausstellungskatalog kleine, monographische Aufsätze zu den einzelnen Altären auf. Dabei geht der Autor einheitlich vor. Zunächst erfolgt die Geschichte des Hochaltars, welcher sich – teilweise – der Versuch einer Einordnung in das Fischersche Oeuvre anschließt. Ebenso sieht Hans Aurenhammer die Vorbilder für einige Altäre in der römischen Kunst. Auch Stilbeschreibungen der erhaltenen Entwürfe und ausgeführten Werke finden ihren Platz. Auffallend ist, dass auch Hans Aurenhammer den Werken für Mariazell und der Franziskanerkirche eine ausführlichere Auseinandersetzung einräumt.[22] Das Werk der Dreifaltigkeitskirche hingegen wird hier ebenso spärlich behandelt, da der Entwurf knapp erwähnt wird.[23]
Allerdings muss hinzugefügt werden, dass einige Auszüge bei Hans Aurenhammer heute nicht mehr nachvollziehbar sind. So berichtet er von einem Modell für den Grazer Altar, der weder in der jüngeren Literatur erwähnt wird, noch ist eine Abbildung auffindbar.[24]
Es lässt sich zusammenfassen, dass bei Hans Aurenhammer 1956 erstmals eine Vorstellung aller Altarbauten des Fischer von Erlachs zu finden ist. Jene beschränkt sich aber nicht nur auf Beschreibungen der Werke, sondern bietet auch einen geschichtlichen Hintergrund mit Datierungen und einen Versuch der stilistischen Einordnung in das Fischersche Gesamtwerk. Ein grundlegender Überblick ist somit gegeben, doch fehlt auch hier ein Kontext der einzelnen Altarbauten.[25]

Erst die jüngere Kunstgeschichte beschäftigt sich monographisch vereinzelt mit den Altären.
Mit „Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation“, geschrieben von Andreas Kreul, ist ein umfangreiches Überblickswerk 2006 erschienen.[26] Neben einigen Essays präsentiert der Autor in einem Katalog die zugeschriebenen Werke, ebenso die Altäre. Peter Prange beschäftigt sich in „Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) mit den Zeichnungen.[27] Dabei geht er zunächst auf die römische Zeichnung bei Borromini und Bernini ein, da diese in den

[22] Aurenhammer 1956, S. 61 – S. 63 und S. 137 – S. 139.
[23] Aurenhammer 1956, S. 73.
[24] Aurenhammer 1956, S. 81.
[25] Aurenhammer 1956, S. 179. Eine Ausnahme bildet der Entwurf für Sallapulka. Hans Aurenhammer sieht hier eine stilistische Verbindung zu jenem für Strassengel. Aurenhammer S. 179.
[26] Kreul 2006.
[27] Prange 2004.

Werken Fischer von Erlachs nachwirken. Ebenso zeigt der Autor eine Genese der Fischerschen Handzeichnung und die Editionsgeschichte des Traktates „Entwurff einer historischen Architectur“ auf. Im Katalogteil stellt Peter Prange Zeichnungen vor, unter anderem die Altar – Entwürfe für Mariazell, Kollegienkirche und Franziskanerkirche.

Eine grundlegende Analyse mit den neuesten Ergebnissen zu Mariazell lieferte 2001 „Der Mariazeller Hochaltar“, herausgegeben vom Kloster Sankt Lambrecht, Superiorat Mariazell.[28] Besonders die Aufsätze von Erika Thümmel, „Die Baugeschichte des Hochaltars, spätere Veränderungen sowie die Maßnahmen der Rückführung“[29] und Ingeborg Schemper-Sparholz, „ Der Hochaltar des J. B. Fischer von Erlach in Mariazell und seine Vollendung unter Kaiser Karl VI.“[30] bilden für die vorliegende Arbeit eine bedeutende Grundlage. Erika Thümmel war die Koordinatorin der Hochaltar-Restaurierung (1997-2000) und legt in ihrem Aufsatz folgende Ergebnisse dar. Nach einer kurzen geschichtlichen Einleitung zum Hochaltar selbst bereitet die Autorin die durchwachsene Genese der Figurengruppen auf und stellt die durch die Restaurierung gewonnenen Erkenntnisse zu den verwendeten Materialien vor. Jene ermöglichen es, Unterschiede zwischen Entwurf und ausgeführtem Werk zu erklären und geben ferner die Möglichkeit, die Verzahnung von Hochaltar und Kirchenraum nachvollziehen zu können.
Ingeborg Schemper-Sparholz rollt hingegen dezidiert die Geschichte der Hochaltäre von Mariazell auf und beschäftigt sich in Zuge dessen mit den erhaltenen Bildquellen des Fischerschen Hochaltars. Einen wichtigen Punkt stellt ebenso die Ikonographie des Altars dar, welche erstmals gründlich in der Wissenschaft analysiert wird. Überdies untersucht Ingeborg Schemper-Sparholz im Aufsatz „Hochaltar, Gnadenaltar und der Schatzkammeraltar in der Basilika von Mariazell“ [31] die Beziehung der Altäre untereinander.
Auch dem Altar der Kollegienkirche sind etliche, monographische Untersuchungen gewidmet worden. So beschäftigt sich Franz Wagner in seiner Ausführung „Zum Hochaltar und zu den Veränderungen der Langhauswölbung“ mit dem Altar, erschienen

[28] Benediktiner Superiorat 2001.
[29] Thümmel 2001, S. 79 – S. 142.
[30] Schemper-Sparholz 2001, S. 54 – S. 78.
[31] Schemper-Sparholz 2004, S. 133 – S. 151.

in der neusten Monographie zur Kollegienkirche.[32] Der Autor erläutert nicht nur ausführlich die Geschichte des Hochaltars, sondern setzt sich ebenso intensiv mit seinen einzelnen Bestandteilen auseinander. Jener Altar war kein Retabel im herkömmlichen Sinn, sondern setzt sich aus einem Tabernakel, zwei rahmenden Säulen, einer Stuckwand mit einer Figur der Maria Immaculata und zwei Fenstern zusammen.[33]
Ebenso ist der Hochaltar der Franziskanerkirche eingehend behandelt worden. Margit Kern beschäftigt sich in ihrem Aufsatz „Die Rezeption des römischen Hochbarock unter Wahrung spätmittelalterlicher Frömmigkeitstraditionen am Beispiel ausgewählter Marienaltäre in Österreich“ [34] mit dem Salzburger Werk und beleuchtet seinen architektonischen Aufbau.
Auffallend ist, dass die Literatur die Werke für Graz und für die Dreifaltigkeitskirche beinahe unerwähnt lässt, wohingegen jene für Mariazell, Kollegienkirche und Franziskanerkirche ausführlich in der Forschung diskutiert worden sind.
Auch der Hochaltar der Wiener Karlskirche wurde keiner nennenswerten Analyse unterzogen. Dieser Umstand soll im Kapitel 8.4. näher diskutiert werden.

3. Johann Bernhard Fischer von Erlach

Johann Bernhard Fischer wurde um den 18. Juli 1656 in Graz geboren und am 20. Juli in der Kirche zum Heiligen Blut getauft.[35] Das Adelsprädikat „von Erlach“ wurde ihm erst im Jahr 1696 verliehen.[36] Seine Eltern waren Johann Baptist Fischer und Anna Maria, verwitwete Erlacher. Diesen Namen nahm er bei seiner Nobilitierung als Adelsprädikat an.[37] Der junge Johann Bernhard erhielt seine erste Ausbildung als Bildhauer in der Werkstatt seines Vaters in Graz.[38] Der Vater Johann Baptist ist durch Werke kaum greifbar, daher ist es schwierig, sich ein Bild von seinen Leistungen und Fähigkeiten zu machen. Überliefert ist dennoch, dass er mit seiner Werkstatt an der vierzig Meter

[32] Wagner 2013, S. 136 – S. 146.
[33] Der Tabernakel wurde bereits 1738 abgerissen und durch den heutigen Aufbau ersetzt. Der ursprüngliche Zustand ist durch einen Stich überliefert. Vergleiche Abbildung 53 und Kapitel 4.5.3. dieser Arbeit.
[34] Kern 1998, S. 73 – S. 85.
[35] Sedlmayr 1997, S. 31.
[36] Lorenz 1992, S. 9. Um in dieser Arbeit einheitlich zu arbeiten, wird der Künstler durchgehend mit Adelsprädikat – Fischer von Erlach – tituliert.
[37] Lorenz 1992, S. 9.
[38] Lorenz 1992, S. 9 und Sedlmayr 1997, S. 5.

hohen Ehrenpforte mitgearbeitet hat, die für den Einzug Kaiser Leopolds I. 1660 in Graz aufgestellt wurde.[39]

Schon sehr früh – das genaue Datum ist nicht überliefert, doch wird das Jahr 1671 angenommen[40] – trat Fischer eine Studienreise nach Italien an.[41] In Rom war er zunächst im Atelier von Johann Paul Schor, auch bekannt als Giovanni Paolo Tedesco (1615-1674) und dessen Sohn Philipp Schor tätig.[42] Um 1720 erzählt Fischer von Erlach einem Mitglied der Künstlerfamilie, Johann Ferdinand Schor (1686-1767), von seiner Zeit in Rom, welche Johann Ferdinand in einem Zitat wiedergibt: „Es kame nemblich obgemelter Herr V Erlach in seiner jugendt als ein Bildhauer nacher Rom, konnte aber unter denen Romanischen (=römischen) Bildhauern seine Convenientz (=eine ihm konvenierende Beschäftigung) nit finden. da wurd ihme gerathen, sich beim H: Philippen Schor zu melden als welcher sehr villes zu Thun habe, und dessentwegen unter andern auch einen bei sich zu halten pflegte so mit der Bildhauerey und absonderlich mit possiren (=bossieren, modellieren) umgehen konnte, um dadurch seine Verzierungs Inventionen in modellen fürstellen zu können wo mit dann der fürtreffliche geist des H: V Erlach zu gleich auch sich die Architectur bekannt macht, und solcher gestalten darinnen zu nahme,...“[43]

Philipp Schor war Johann Bernhards erster Lehrer, doch ist er als individuelle Künstlerpersönlichkeit kaum fassbar. Vermutlich war er primär nur „Bestandteil“ in der Werkstatt seines Vaters Giovanni Paolo. Die Schor Werkstatt war im Rom dieser Jahre mit vielen, wichtigen Ausstattungsarbeiten beauftragt. Die Werkstatt ermöglichte Fischer von Erlach, das künstlerische Gestalten zu erlernen, von Medaillen und Ornamenten bis zur kompletten Dekoration monumentaler Bauten, vom Entwurf bis zur handwerklichen Ausführung. Gleichzeitig eröffnete sich für ihn die Möglichkeit, mit führenden Künstlerpersönlichkeiten in Kontakt zu treten, wie etwa Gian Lorenzo Bernini.[44]

Hans Sedlmayr zufolge hat Bernini durch seine architektonischen Entwürfe sehr stark auf ihn gewirkt. Der junge Fischer hatte vermutlich Zugang zu Berninis Zeichenbeständen gehabt, denn er besaß bestimmte Abzeichnungen von Entwürfen, die

[39] Sedlmayr 1997, S. 31.
[40] Kreul 2004, S. 423.
[41] Sedlmayr 1997, S. 31. Hans Sedlmayr gibt das Jahr 1674 an. Sedlmayr S. 31.
[42] Kreul 2004, S. 423.
[43] Sedlmayr 1997, S. 31.
[44] Lorenz 1992, S. 9 – S. 10 und Sedlmayr 1997, S. 31 – S. 33.

nicht veröffentlicht waren.[45] Auch wurde ihm der Zugang zur wichtigsten Ausbildungsstätte Roms, der „Accademia di San Luca“ ermöglicht.[46] Fischer von Erlach konnte so die Bild- und Bauwerke der römischen Antike intensiv studieren. Dieses Studium schlägt sich in seinem Traktat „Entwurff einer historischen Architectur“ nieder. Bei den ersten gesicherten Werken von Fischers Hand handelt es sich um zwei Gussmedaillen, die während seiner Zeit in Rom entstanden sind. Sie sind 1679 und 1682 entstanden und zeigen Bildnisse des Königs und der Königin von Spanien, Karl II. und Maria Ludovica. Die Ausbildung zum Medailleur genoss Fischer vermutlich im Atelier Berninis.[47]

Im Frühjahr 1687 hielt sich Fischer von Erlach wieder in Wien und Graz auf und erhält die ersten zwei kaiserlichen Aufträge. Am 23. Februar 1687 wurde er von Kaiser Leopold I. berufen, das unfertige und teilweise schadhafte Mausoleum Ferdinands II. zu renovieren. In Wien arbeitete Fischer von Erlach gemeinsam mit Lodovico Burnacini Vorschläge für die 1682 begonnene Pestsäule aus, die dem Kaiser präsentiert wurden. Hans Sedlmayr vertritt die Ansicht, dass Fischer von Erlach dem Kaiser empfohlen worden ist. Er hatte vermutlich sehr schnell das Vertrauen des Kaisers gewonnen, da er zugleich zwei kaiserliche Aufträge zugeteilt bekam und in Wien mit dem älteren und hochangesehenen Burnacini gleichgestellt wurde.[48]

Der Bedarf an Künstlern, die eine Ausbildung in Italien genossen, war nach der Abwehr der Türkenbelagerung 1683 groß.[49] Im ausgehenden 17. Jahrhundert waren vor allem der Adel und die Kirche bedeutsame Mäzene.[50] Aufgrund seiner Ausbildung in der römischen Werkstätte der Familie Schor, konnte Fischer auf verschiedenen Gebieten tätig sein. Neben Altären schuf er Stuckdekorationen und Denkmäler, Schlossbauten und Parktore, Vasen und Stallungen, Gartencasinos, Medaillen und Brunnen.[51]

Im so genannten „großen Jahrzehnt“, 1690 – 1700, war Fischer von Erlach nicht nur in Salzburg tätig, sondern baute auch für den Wiener Adel Paläste.[52] Bereits 1689 wurde

[45] Sedlmayr 1997, S. 33 – S. 34. Dazu zählen unter anderem der erste und zweite Louvre Entwurf, der Entwurf für die Cathedra Petri in Sankt Peter und die Entwürfe für die Fassade und Türme für Sankt Peter, Rom. Sedlmayr 1997, S. 33 – S. 34.

[46] Sedlmayr 1997, S. 32. Johann Paul Schor wurde bereits 1648 zum Principe der Accademia gewählt. Sedlmayr 1997, S. 32.

[47] Sedlmayr 1997, S. 37.

[48] Sedlmayr 1997, S. 40.

[49] Lorenz 1992, S. 15.

[50] Lorenz 1992, S. 15.

[51] Lorenz 1992, S. 15.

[52] Lorenz 1992, S. 19.

Fischer von Erlach zum Architekturlehrer des Thronfolgers Joseph ernannt. Einen großen Erfolg konnte er 1690 mit seinen Wiener Ehrenpforten verzeichnen.[53] Im Jahr 1696 wurde ihm für seine Verdienste das Adelsprädikat „von Erlach" verliehen. Doch fehlte es an Aufgaben, da das Interesse Kaiser Leopolds I., laut Hellmut Lorenz, an Architektur gering war. In diese Zeit fallen Fischer von Erlach auch keine Projekte im Sakralbau zu. Die wenigen und bedeutenden Projekte, den Kirchenbau betreffend, wurden anderen Künstlern zugeteilt.[54]

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erhielt Fischer von Erlach vom Kaiserhaus kaum Aufträge, obgleich ihm bei Regierungsantritt Josephs I. (1705 – 1711) der Titel „Ihrer Km. Maj. Sambtlicher Hoff- und Lust–Gebäu Ober–Inspector" verliehen wurde.[55] Diese Umstände sind mitunter ein Grund, warum Fischer von Erlach bereits um 1705 mit der Arbeit an seinem großformatigen Stichwerk „Entwurff einer historischen Architectur" begann. Der Erstausgabe von 1721 ist zu entnehmen: „durch sechzehen Jahr lang an einem solchen Werk seiner Profession gearbeitet". Die Abhandlung war wohl ursprünglich für Joseph I. angedacht, wurde aber Karl VI. gewidmet. Eine Manuskriptfassung konnte Fischer von Erlach bereits 1712 Karl VI. widmen. Die im Stichwerk verarbeiteten Ideen stammen wohl aus dem Fundus seiner italienischen Studienzeit. Titelblatt und Einleitung vermitteln dem Leser, welche Absicht der Künstler in das Stichwerk legt, nämlich eine „Historische Architectur, in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker", um „das Auge der Liebhaber zu ergötzen, und denen Künstlern zu Erfindungen Anlaß zu geben".[56]

Unter Karl VI., der 1711 zum Kaiser gekrönt wurde, wurde Fischer von Erlach im Herbst 1712 aufgrund seiner „in der Baukunst erworbener trefflicher guter Wissenschaft, Erfahrungen und an den Tag gelegter Proben" als „Inspector über alle Kays. Hoff- und Lustgebäude" bestätigt.[57]Fischer von Erlach war in den folgenden Jahren für den Bau der Hofstallungen, der Hofbibliothek und der Karlskirche verantwortlich. Der

[53] Lorenz 1992, S. 18.
[54] Lorenz 1992, S. 19. Den Auftrag für die Peterskirche bekam Gabriele Montani, später wurde der Bau von Johann Lucas von Hildebrandt übernommen. Die Jesuitenkirche in Wien wurde von Andrea Pozzo umgestaltet. Lorenz 1992, S. 19.
[55] Lorenz 1992, S. 33.
[56] Lorenz 1992, S. 42 – S. 43.
[57] Lorenz 1992, S. 36.

künstlerische Anteil des älteren Fischers ist bei diesen Bauten nicht mit völliger Klarheit, wie Hellmut Lorenz betont, von jenen seines Sohnes Joseph Emanuel zu trennen.[58]
Überliefert ist, dass Johann Bernhard 1722 „wegen erreichten Alters und obhabender Leibs-Schwachheit" seiner Tätigkeit nicht mehr nachgehen konnte. So wurde zu Beginn 1722 Joseph Emanuel von seinem Studienaufenthalt in Paris nach Wien berufen, um die Bauten des Vaters zu vollenden. Am 5. April 1723 verstarb Johann Bernhard Fischer von Erlach und wurde in der Gruft zu Sankt Stephan in Wien bestattet.[59]

3. 1. Johann Bernhard in Salzburg

Wie Peter Prange in seinem Aufsatz schreibt, wurde Fischer „weitgehend freie Hand bei der Gestaltung gelassen und gleichsam das Monopol über die Architektur in Salzburg in einer Art und Weise übertragen, dass er ein urbanistisches Ensemble schaffen konnte, das noch heute die Erscheinung Salzburgs bestimmt".[60]
Im Gegensatz zu Wien, wo er vorwiegend für profane Bauten beauftragt wurde, trat er in Salzburg vor allem als Architekt wichtiger Sakralbauten hervor. Neben profanen Aufträgen wie das Seitenportal der Hofstallkaserne (1693-1694), dem Hoyos Stöckl in Kleßheim (1694) und dem Schloss Kleßheim selbst (1700-1709), schuf er das St. Johannes Spital mit Kirche (1693-1694), die Dreifaltigkeitskirche mit Priesterseminar (1694-1702), die Wallfahrtskirche Maria Kirchenthal bei Lofer (1694-1701), die Ursulinenkirche (1694-1705), die Kollegienkirche (1696-1707) und den Hochaltar der Franziskanerkirche (1709-1710). Diese rege Bautätigkeit fällt unter die Regierungszeit des Erzbischofs Johann Ernst Graf von Thun und Hohenstein (1643-1709).[61]
In den Jahren 1679-1687 war er Bischof von Seckau, von 1687 – 1709 hatte er das Amt des Fürsterzbischofs von Salzburg inne. Der Erzbischof hatte den unter Wolf Dietrich von Raitenau (Fürsterzbischof von Salzburg 1587 – 1612) begonnenen Ausbau Salzburgs zu einem „Rom des Nordens" wiederaufgenommen. Aus diesem Grund wurde Fischer von Erlach nach Salzburg berufen.[62]

---

[58] Lorenz 1992, S. 36 – S. 40.
[59] Sedlmayr 1997, S. 279.
[60] Prange 2013, S. 64. Johann Bernhard wurde insofern freie Hand bei der Gestaltung gelassen, als dass Erzbischof Johann Ernst Graf Thun den im frühen 17, Jahrhundert begonnenen Ausbau Salzburgs zu einem „Rom des Nordens" wiederaufgenommen und zu diesem Zweck Fischer von Erlach berufen hatte. Prange 2013, S. 64.
[61] Kreul 2013, S. 45.
[62] Prange 2013, S. 61.

Ein aus dem Jahr 1699 stammender Kupferstich (Abb. 15) zeigt das Brustbild des Bauherrn von Thun inmitten seiner zahlreichen Stiftungen. Der Stich verbildlicht die rege Bautätigkeit unter dem Erzbischof.[63]

Neben seinem Traktat „Entwurff einer historischen Architectur“ plante Fischer von Erlach ein Stichwerk zu den Salzburger Bauten.[64] Mit der Unterstützung des Erzbischofs wollte er “von denen Under der Regierung Sr. hochfürstlichen Gnaden zu der ehr Gottes, auch zu nuz und Zierde der Residenz Statt und des Landts bisshero geführten Verschiedenen Gepeuen etliche prospectus und grundt-Riss auf 12 halbe Regal Platt“ herausbringen.[65]
Allerdings, bedingt durch den Tod von Erzbischof Graf Thun 1709, blieb das Salzburger Stichwerk mit Ansichten seiner Bauten unvollendet. Zu diesem Zeitpunkt waren bereits drei Ansichten der Kollegienkirche gestochen worden. Am 2. Dezember 1709 ließ der neue Erzbischof Franz Anton Graf von Harrach das Projekt einstellen. Fischer von Erlach schickte die drei Ansichten nie an den Erzbischof Graf von Harrach, sondern verwendete sie später für die „Historische Architectur“. Weshalb das Projekt eingestellt wurde, lässt sich heute schwer sagen. Jedoch ist belegt, dass Erzbischof Graf von Harrach die Architekten wechselte. Anstatt Johann Bernhard Fischer von Erlach sollte sein „Rivale“, Johann Lucas von Hilderandt, zukünftige Bauprojekte unter dem Erzbischof leiten.[66]

4. Katalogische Aufzählung der Altäre

Nachfolgend sollen die Altäre des Johann Bernhard Fischer von Erlach vorgestellt werden. Die Präsentation ergibt sich durch einen Katalog zu den einzelnen Werken. Dabei soll neben Daten wie die Jahre der Planung bzw. Aufstellung und Mitwirkung verschiedener Handwerker, auch unterschiedliche Aspekte angesprochen werden, die im Zusammenhang mit den Altären stehen. Konkret bedeutet das unter anderem, die Geschichte und Architektur des Sakralraumes, in welchem der Hochaltar aufgestellt ist, zu beleuchten. So kann die Adaption und Verzahnung an den bestehenden Sakralraum untersucht werden. Diese Ergebnisse bilden die Grundlage der Frage, ob es Unterschiede in der Aufstellung der Altäre in Fischerschen und „fremden“ Sakralräumen

[63] Hermann 2010, S. 108. Vergleiche auch das Kapitel 4.4.4. dieser Arbeit.
[64] Prange 2013, S. 61.
[65] Prange 2013, S. 64.
[66] Prange 2013, S. 64.

gibt. Einen weiteren Punkt bilden die erhaltenen Entwürfe. Aufgrund dieser sollen etwaige Unterschiede zwischen Entwurf und Ausführung aufgezeigt werden. In diesem Zusammenhang ist auch die Beschreibung des gebauten Altars von essentieller Bedeutung. Dadurch sollen mögliche Gemeinsamkeiten der Altäre festgestellt werden. Jene Untersuchung bildet die Basis für das Kapitel „Die Altäre im Kontext".
Auch soll die stilistische Untersuchung der Altäre dazu dienen, den Hochaltar der Wiener Karlskirche einzuordnen und seine Autorenschaft diskutieren zu können.

4.1. Der Hochaltar der Wallfahrtskirche Maria Strassengel

4.1.1. Geschichte der Wallfahrtskirche Maria Strassengel

Die Anfänge der Wallfahrtskirche (Abb. 16) gehen bis in das frühe 13. Jahrhundert zurück. Das erste Mal berichtet eine Urkunde des Erzbischofs Eberhard II. von Salzburg aus dem Jahr 1208 von einer Kapelle in Strassengel. Doch wird in der Forschung angenommen, dass der Beginn der Wallfahrten und die Existenz einer Kapelle bereits um die Mitte des 12. Jahrhunderts gegeben waren. Einer Legende nach schenkte Markgraf Otakar III. 1157 dem Kloster Rein, welches die Wallfahrtskirche betreute, ein Marienbild, das er von der „heiligen Wallfahrt aus Palästina" mitbrachte. An diese Schenkung knüpfte der Markgraf die Auflage, das Bild in Strassengel für die öffentliche Verehrung aufzustellen. Ein weiterer Gegenstand, der noch heute verehrt wird, ist ein 1255 gefundenes Wurzelkreuz.[67]
Urkundliche Erwähnungen zu dem gotischen Kirchenbau haben sich kaum erhalten. Bekannt ist, dass der Grundstein zum gotischen Neubau vom Reiner Abt Hertwig von Emerberg (1331 – 1349) am 8. Dezember 1346 gelegt wurde. 1349 waren vermutlich die Choranlage und das Mauerwerk des Langhauses bis zur Fensterhöhe vollendet. Im Jahr 1355 fand die Einweihung durch Bischof Ulrich III. von Seckau statt, allerdings war der Bau zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendet.[68]

Das Langhaus ist fünfjochig und wird von einem 5/8 Chor abgeschlossen. Zwei vierjochige Seitenschiffe begleiten das Langhaus und werden ebenfalls von je einem 5/8 Chor abgeschlossen. Als Abschluss dient ein Kreuzrippengewölbe (Abb. 17). Im Norden

[67] Gerstenberger 1997, S. 2.
[68] Gerstenberger 1997, S. 3.

schließen sich die Muttergottes- und die Annakapelle und die Sakristei an. Die Annakapelle wurde im Jahr 1723 errichtet (Abb. 17 und Abb. 18).[69]

Im 14. Jahrhundert waren vermutlich mindestens fünf Altäre aufgestellt. Urkundlich gesichert ist hingegen, dass in den Jahren 1703 bis 1707 ein neuer Gnadenaltar errichtet wurde. Laut Marianne Gerstenberger geschah dies „vielleicht nach einem Entwurf von Johann Bernhard Fischer von Erlach".[70] Weitere Hinweise diesbezüglich sind in der Literatur nicht auffindbar. Marianne Gerstenberger zufolge wurde jener Gnadenaltar im Zuge der josephinischen Pfarrregulierung abgebrochen.[71] Am Ende des 18. Jahrhunderts, 1779/1781, kam es zu einer erneuten Altarausstattung in den Chören, die Ölbilder des Hochaltars und der beiden Seitenaltäre wurden von Martin Johann Schmidt gefertigt. Das Hochaltarblatt befindet sich seit 1819 am Hochaltar der Stiftskirche Rein.[72]

Dieser Hochaltar wurde bereits 1884/1885 durch das heutige Retabel ersetzt, welchem das Gnadenbild „Maria im Ährenkleid" eingefügt wurde. Die heutigen Altäre stehen mit dem Fischerschen Entwurf somit in keiner Beziehung.[73]

4.1.2. Der Entwurf

Zu einem Hochaltar hat sich ein Entwurf (Abb. 1) mit Beschriftung erhalten, welcher Fischer von Erlach zugeschrieben wird. Warum der Altar nicht ausgeführt wurde, konnte von der Forschung bislang nicht beantwortet werden, da sich diesbezüglich keine zeitgenössischen Quellen erhalten haben. Auch ist aufgrund der Nichtrealisierung die mögliche Adaption an den bestehenden Kirchenraum schwer nachzuvollziehen. Der Entwurf für den Hochaltar steht laut Hans Sedlmayr durch folgende Geschichte in Verbindung mit Strassengel.[74]

Johann Bernhard war als Kind schwer erkrankt. Sein Vater Johann Baptist Fischer „verlobte" ihn zu dem wunderwirksamen Wurzelkreuz nach Straßengel mit dem Versprechen, den Sohn später in das Stift Rein eintreten zu lassen. Doch konnte bis jetzt nicht geklärt werden, warum dieses Gelübde gelöst wurde.[75]

---

[69] Brandtner 1993, S. 45 – S. 46.
[70] Gerstenberger 1997, S. 17.
[71] Gerstenberger 1997, S. 17.
[72] Gerstenberger 1997, S. 17.
[73] Gerstenberger 1997, S. 17.
[74] Sedlmayr 1997, S. 43.
[75] Sedlmayr 1997, S. 43.

Sowohl Hans Aurenhammer als auch Hans Sedlmayr datieren diesen „frühesten architektonischen Entwurf“[76] aus motivgeschichtlichen Gründen in das Jahr 1687.[77] Da sich keine urkundlichen Nachrichten zu einem Plan oder Ausführung eines Altars durch Fischer von Erlach erhalten haben, so ermöglicht eine eigenständige Beschriftung des Künstlers die Lokalisierung dieses nicht ausgeführten Projektes: „Erster gedankhe od abriß so ih Naher straßengel an den hb: Prelatten Von Kloster Rein geschikht hob“.[78] Obwohl es sich hierbei um den „ersten abriß“ und nicht um das an den Prälaten vollkommen ausgeführte Blatt handelt, so ist sie doch die früheste gesicherte Zeichnung.[79] Es ist auffallend, dass die Zeichnung am oberen und rechten Rand abgeschnitten ist. So fehlt ein Teil des oberen Aufsatzes, als auch ein Teil der rechten Säulenstellung und somit eine vierte Statue. Dadurch erhärtet sich die These, dass es sich bei diesem Blatt um eine bloße Skizze und nicht um einen fertigen Entwurf handelt.

Fischer von Erlach verwendet für diesen Altar (Abb. 1) die Idee eines Triumphtors.[80] Eine Mensa bildet die unterste Zone. Auf ihr sind drei Statuen angebracht. Hans Aurenhammer identifiziert diese als Darstellungen des hl. Rochus und der Erzengel Michael und Gabriel.[81]

Vor der Mensa ist ein Altartisch aufgestellt, auf ihm befindet sich ein herzförmiger Tabernakel, der von einem kleinen, angedeuteten Kruzifix bekrönt ist. Vermutlich handelt es sich dabei um das zu verehrende Wurzelkreuz.[82] Wolken und adorierende Engel umgeben den Tabernakel, dessen Form später auch beim Hochaltar der Salzburger Dreifaltigkeitskirche verwendet wurde.

Über dem Unterbau des Altars erhebt sich eine reiche Säulenarchitektur, die aus je vier kreuzförmig angeordneten Säulen mit angedeuteten Korinthkapitellen besteht. Die Säulen tragen einen Aufbau, der sich am Scheitel rundbogig öffnet. Jener Arkadenbogen ist am Scheitelpunkt durch eine ovale Öffnung durchbrochen. Eine solche Öffnung findet sich auch beim Mariazeller Altar (Abb. 3). Bekrönt wird der Bogen von einem Aufsatz. Um eine Weltkugel mit Kreuz gruppieren sich Christus und Gottvater, über ihnen

[76] Sedlmayr 1997, S. 43.
[77] Aurenhammer 1956, S. 60 und Sedlmayr 1997, S. 43.
[78] Sedlmayr 1997, S. 43.
[79] Sedlmayr 1997, S. 43.
[80] Aurenhammer 1956, S. 60. Zum Begriff Triumphtor vergleiche das Kapitel 6.2. dieser Arbeit.
[81] Aurenhammer 1956, S. 60.
[82] Aurenhammer 1956, S. 60.

schwebt die Heiliggeisttaube. Die Dreifaltigkeit wird von Wolkengebilde und Putti umgeben. Ebenso ist ein Strahlenkranz angedeutet.
Inmitten der Triumphbogenarchitektur wird ein Rahmen von Engeln gehalten. Andreas Kreul geht davon aus, dass es sich hierbei um das zu integrierende Marienbildnis handle.[83] Doch ist die Befestigung des Bildes und tragender Putti fraglich. Möglich wäre, dass diese an einer rückwärtigen Altarwand angebracht sind. Eine andere Möglichkeit der Gestaltung wäre mit einer Art bemalter Folie gegeben, die rückwärtig am Altar angebracht ist.[84]

Aufgrund der Nichtrealisierung ist eine Adaption des Hochaltars an den bestehenden Raum kaum nachzuvollziehen. Der Entwurf gibt weder darüber Auskunft, welche Maße der Altar besitzen, noch aus welchen Materialien er erbaut werden sollte. Die Nichtrealisierung könnte im Zusammenhang mit einer möglichen Barockisierung der Wallfahrtskirche stehen.[85] Zwar geben die zeitgenössischen Quellen über einen möglichen Umbau keine Auskunft, jedoch könnte die Entscheidung, die Kirche nicht umzugestalten, ausschlaggebend für die Nichtaufstellung des Fischerschen Altars gewesen sein. Gesichert hingegen ist, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwei Kapellen und eine Sakristei angebaut und neue Altäre errichtet wurden.[86]

4.2. Der Hochaltar der Wallfahrtskirche Mariazell

4.2.1. Geschichte und Umbau der Wallfahrtskirche Mariazell

Die Geschichte der Wallfahrtskirche (Abb. 19) geht bis in das 12. Jahrhundert zurück. Im Jahr 1156 gründete das Stift St. Lambrecht eine Klosterzelle. 1200 wurde mit dem Bau einer romanischen Kirche begonnen. In den Jahren 1340-1400 entstand der gotische Neubau mit dem von König Ludwig von Ungarn finanzierten, noch bestehenden Westturm. Da zu Beginn des 17. Jahrhunderts das Wallfahrtswesen im Zuge der Gegenreformation gestärkt wurde, konnte der Bau den neuen Anforderungen nicht mehr entsprechen. 1644 wurde der Stiftsbaumeister Domenico Sciassia von Abt Pierin

[83] Kreul 2006, S. 108.
[84] Vergleiche hierfür das Kapitel 6.3. dieser Arbeit.
[85] An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer Herbert Karner bedanken, der mich auf diese Möglichkeit hinwies.
[86] Gerstenberger 1997, S. 17.

mit dem Um- und Erweiterungsbau der gotischen Kirche beauftragt. Aus dem ersten Entwurf von Sciassia ist eine Dreiturmfassade, eine Verlängerung des Langhauses und der Anbau von Seitenkapellen abzulesen, jedoch war noch keine Kuppel geplant gewesen.[87] In dieser ersten Bauphase wurde das dreischiffige gotische Langhaus mit Seitenkapellen und darüber liegenden Emporen erweitert.[88] Anhand des Grundrisses (Abb. 20) ist die gotische Substanz nicht von der barocken zu trennen. Am Eingangsjoch fügt sich das fünfjochige und dreischiffige Langhaus an, das im Baukern noch gotisch ist. Die drei Schiffe werden durch die barock ummantelten Pfeiler getrennt. Beiderseits werden die Schiffe durch je fünf Seitenkapellen begleitet, die zwischen den Strebepfeilern in die Außenwand eingelassen worden sind.[89] Auch wurde der Bau stuckiert und freskiert.[90] Am Langhaus setzt das Pseudoquerhaus[91] mit angrenzendem Kuppelraum an.

Für die Ausstattung (Abb. 21) der Wallfahrtskirche sind Künstler aus dem Raum Como bezeugt. Der Comaskae Mattia Comin schuf im Zeitraum 1649 – 1669 den Stuck im Langhaus (Abb. 21), in den Seitenkapellen (Abb. 22) und auf den Emporen. Die beiden Sakristeien wurden von Alessandro Serenio in den Jahren 1664/1665 stuckiert. Für die Stuckausstattung des Pseudoquerhauses, des Kuppelraumes und des Presbyteriums war Giovanni Rocco Bertoletti verantwortlich. Die Arbeiten wurden im Zeitraum 1666 – 1672 vorgenommen.[92] Für die Freskenausstattung waren der aus Bamberg stammende Georg Hausen und der Italiener Giovanni Battista Colomba verantwortlich. Georg Hausen war ab 1649 nachweislich in Mariazell tätig, Colomba ab 1665. Natalie Frieß zufolge ist eine umfassende, stilistische Zuweisung noch nicht erfolgt, doch werden Georg Hausen die Gewölbeteile im westlichen Langhaus zugeschrieben. Colomba könnte den Barockbau samt Sakristeien und Schatzkammern mit Fresken ausgestattet haben.[93]

Szenen aus der Gründungslegende von Mariazell werden in Wandmalereien im Presbyterium dargestellt. Die Darstellung der Himmelfahrt Mariens, umgeben von

[87] Benediktiner-Superiorat 2001, S. 164.
[88] Benediktiner-Superiorat 2001, S. 164.
[89] Frieß 2001, S. 34.
[90] Frieß 2001, S. 39.
[91] Frieß 2001, S. 34. Der Begriff des Pseudoquerhauses wird von Natalie Frieß verwendet. Die Autorin begründet dies damit, dass die querhausartige Erweiterung am Außenbau nicht in Erscheinung tritt. Frieß 2001, S. 34. Auch Hellmut Lorenz verwendet den Begriff Pseudoquerhaus. Vergleiche Lorenz 1999, S. 243.
[92] Frieß 2001, S. 39.
[93] Frieß, S. 40 – S. 41.

musizierenden Engeln, ist im Pseudoquerhaus dargestellt (Abb. 23). Zu Seiten der Darstellung sind Fresken der zwölf Apostel sowie die der beiden Stifterlegenden um Markgraf Heinrich von Mähren und König Ludwig I. von Ungarn angebracht.[94] Die Kuppelfresken hingegen stammen aus dem Jahr 1829. Bis 1827, dem Jahr des großen Brandes, waren die acht Seligpreisungen der Bergpredigt dargestellt. Heute sind Fresken der vier Hauptpatrone der österreichisch-ungarischen Monarchie (Leopold, Joseph, Johannes von Nepomuk und König Stephan von Ungarn) sowie die der vier Evangelisten angebracht. Die Kartuschen der Pendentifs zeigen die weiblichen Personifikationen der vier Erdteile, dargestellt mit charakteristischen Tieren (Abb. 24).[95]

4.2.2. Geschichte des Hochaltars

Durch den Anbau des langgestreckten Chores an das romanische Langhaus in den vierziger Jahren des 14. Jahrhunderts entstand in Mariazell die Situation zweier kultischer Zentren: des Gnadenaltars im Zentrum und des Hochaltars in der Apsis. Der Chorbau wurde von Herzog Albrecht II. gefördert. Ebenso war der gotische Hochaltar, ein Flügelaltar, eine Stiftung des Herzogs und daher eng mit dem Hause Habsburg verbunden.[96]

Der albertinische Altar wurde spätestens beim Abbruch des gotischen Chores 1644 entfernt. Bereits 1638, noch vor Beginn des barocken Neubaus des Ostteils der Kirche, wurde bei Michael Hönel ein neuer Hochaltar in Auftrag gegeben. Vermutlich gelang dieser nie an den vorgesehenen Ort und befindet sich heute in reduzierter und um 1730 veränderter Form in der von Domenico Sciassia errichteten St. Sebastian-Kirche (Abb. 25).[97]

Es handelt sich um einen Marienaltar, doch ist unklar, ob bereits das ursprüngliche Altarblatt eine Marienkrönung darstellte.[98] Dieser Altar macht die besondere Beziehung

[94] Frieß 2001, S. 41 – S. 42.
[95] Frieß 2001, S. 42.
[96] Schemper-Sparholz 2001, S. 54.
[97] Schemper-Sparholz 2001, S. 54. Die St. Sebastian-Kirche ist die letzte Station für die Pilger auf ihrem Weg von Wien nach Mariazell. Schemper 2001, S. 54.
[98] Schemper-Sparholz 2001, S. 54. Ingeborg Schemper-Sparholz zufolge wäre es auch möglich, dass eine plastische Gruppe das Zentrum ausfüllte. Denkbar wäre hierfür die überlebensgroße Madonna Immaculata (1642), die sich heute in der Vorhalle der Stiftskirche befindet. Schemper-Sparholz 2001, S. 54.

des Hauses Habsburg zu Mariazell sichtbar. Die in die Säulen geschnitzten Reliefs zeigen Marianische Szenen und Szenen der Passion. An den Kompositkapitellen der inneren Säulen sind Adler, die auf das Haus Habsburg hinweisen, angebracht.[99]

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, warum zunächst bei Hönel ein Hochaltar in Auftrag gegeben, dieser aber nie am vorgesehenen Platz aufgestellt wurde. Ingeborg Schemper-Sparholz sieht die Gründe im Stationendenken des Wallfahrtszeremoniells verhaftet. Die sogenannte Frauensäule (Abb. 26), bekrönt mit einer Marienfigur aus dem frühen 16. Jahrhundert, wurde zwar erst 1680 aufgestellt, doch passt sie in Domenico Sciassias Konzept. Die Säule bildet das Zentrum des neuen Kuppelraumes zwischen Langhaus und Chor. Im Wallfahrtszeremoniell spielte sie eine wichtige Rolle, denn hier wurden Gruppen empfangen und verabschiedet. Des Weiteren fanden hier Bußübungen statt. Auch wurde die bekrönte Madonna als Gnadenbild verehrt. Ingeborg Schemper – Sparholz zufolge macht die Statue als Himmelskönigin im „imperialen Kuppelraum", Schutzfrau des Kaiserhauses und der Völker in den habsburgischen Ländern, eine weitere Darstellung der Marienkrönung am Hochaltar wohl überflüssig. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war der Hochaltar Hönels obsolet.[100]

Ob das Wallfahrtszeremoniell oder die spätere Aufstellung der Mariensäule ausschlaggebend waren, den Auftrag bei Michael Hönel zurückzuziehen, sei dahingestellt.
Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts haben sich keine weiteren Quellen zu einer Neuaufstellung eines Altars erhalten. Erst mit dem an Fischer von Erlach erteilten Auftrag eines neuen Hochaltars geben die Quellen diesbezüglich wieder Auskunft.[101] Als Auftraggeber des heutigen Hochaltars gilt der Abt des Stiftes St. Lambrecht, Franz von Kaltenhausen.[102] Bereits im Jahr 1692 legte Fischer von Erlach einen Entwurf (Abb. 2) vor.[103]

---

[99] Schemper-Sparholz 2001, S. 55.
[100] Schemper-Sparholz 2001, S. 56.
[101] Schemper-Sparholz 2001, S. 56.
[102] Thümmel 2001, S. 80.
[103] Prange 2004, S. 106. Hans Aurenhammer schreibt ferner, dass Fischer am Neujahrstag 1693 vom Auftraggeber ein Honorar über 30 Dukaten für den Entwurf erhielt. Des Weiteren soll aus Zahlungen an Handwerkern hervorgehen, dass es bereits 1692 Entwürfe gegeben haben dürfte. Weitere Hinweise zu früheren Entwürfen waren in der verfügbaren Literatur nicht auffindbar. Aurenhammer 1956, S. 61.

Archivalisch nachweisbar ist, dass Fischer von Erlach ein Modell des Hochaltars lieferte. Dieses ist heute verschollen, auch ist nichts über sein Aussehen bekannt. Aus Quellen geht jedoch hervor, dass der Wiener Kunsttischler Andreas Ruspiliati es anfertigte und dafür 30 Gulden erhielt. Die Figuren dürften vom Wiener Bildhauer Adam Kracker stammen, ihm wurden 10 Gulden „vor die kleinen model oder figuren zu den kleinen model" ausbezahlt.[104]

Fischer von Erlach leitete die Arbeiten am Hochaltar persönlich, dessen Grundstein am 25.8.1695 gelegt wurde. Erst in den Jahren 1700 – 1702 kam es zur Aufstellung. Am 31.8.1704 fand die Einweihung des Hochaltars durch Abt Franz von Kaltenhausen statt.[105]

4.2.3. Der Entwurf für Mariazell

Der Entwurf (Abb. 2), eine lavierte Federzeichnung, stammt aus dem Jahr 1692 und befindet sich heute in der Alten Galerie Graz am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum.[106] Ingeborg Schemper-Sparholz spricht das Blatt jedoch nicht als Entwurf an, sondern sieht es als eine sauber ausgeführte Idee mit malerischen Qualitäten. Ingeborg Schemper-Sparholz argumentiert, dass auf die räumliche Situation des Kirchenraumes kein Bezug genommen wurde und dass ein klärender Grundriss fehle. Der Hochaltar präsentiert sich am Entwurf als eine offene, vielsäulige Triumphpforte, anzusprechen als ein „Theatrum Sacrum". Die offene, konkave Triumphpforte bezieht sich themenmäßig auf „Die Erlösung der gefallenen Welt".[107]

Fischer von Erlach konnte, dank seiner römischen Erfahrungen, ein komplexes Programm verwirklichen, welches in einer engen Beziehung mit der „Pietas Austriaca" steht. Wahrscheinlich ist, dass er von den im Wiener Schottenstift lehrenden Theologen aus St. Lambrecht beraten worden war.[108]

Die unterste Zone des Altars bildet eine zweiteilige Postamentzone, die ornamentales Rankenwerk aufweist. Auf dieser Ebene sind vier Figuren aufgestellt. Die beiden äußeren Figuren sind Engel, bei den beiden inneren Figuren handelt es sich um Maria und Johannes. Sowohl die Engel, als auch Johannes blicken von der Altarmitte weg.

[104] Thümmel 2001, S. 81.
[105] Aurenhammer 1956, S. 61.
[106] Schemper-Sparholz 2001, S. 57.
[107] Schemper-Sparholz 2001, S. 58. Vergleiche hierfür auch das Kapitel 4.2.6. dieser Arbeit.
[108] Schemper-Sparholz 2001, S. 58. Vergleiche hierfür auch das Kapitel 4.2.6. dieser Arbeit.

Einzig Maria blickt zum Kreuz hinauf, und auch der rechts außenstehende Engel verweist mit seiner linken Hand zum Gekreuzigten.

Über der Podestzone erhebt sich die Säulenarchitektur, die sich aus je drei konkaven Säulenreihen bildet, und trichterartig in die Tiefe führt. Der Architrav weist, wie das zweiteilige Postament, ornamentales Rankenwerk auf. Ein durch eine dichte Wolkenformation kaum wahrnehmbarer Aufsatz verbindet die Säulenarchitektur miteinander. So ergibt sich der Triumphbogen – Charakter des Altars. Dem Altar ist eine kastenförmige Mensa vorgestellt. Auf ihr ruht eine Weltkugel, umschlungen von einer Schlange und Dornenkranz. Ein Felsbrocken dient der Weltkugel als Podest. Über der Kugel schwebt, inmitten der Säulenarchitektur, ein Kruzifix. Gottvater ist neben dem Kruzifix schwebend, fast waagrecht dargestellt. Der Gebälksaufbau wird von einer reichen Wolkenformation mit Putti überlagert, deren Zentrum die Taube des Heiligen Geistes zeigt. Von ihr strahlt ein Glorienschein aus.

4.2.4. Der Kupferstich von Pfeffel/Engelbrecht

Der Stich (Abb. 27) ist um 1704 zu datieren.[109] Anders als der Entwurf (Abb. 2), zeigt der Stich den bereits in das Presbyterium eingebundenen Hochaltar. Eine räumliche Situation ist somit gegeben, doch fehlt ebenfalls ein Grundriss. Der architektonische Aufbau ist nun klar nachzuvollziehen, die Medien sind deutlich zu trennen.[110]

Es lassen sich auch einige Unterschiede zum Entwurf festmachen. Die dem Hochaltar vorgestellte Altarmensa ist nicht blockartig gestaltet, die Weltkugel ruht auf keinem Steinbrocken mehr. Vielmehr scheint sie zu schweben und wird nur noch von einer Schlage umschlungen, der Dornenkranz fehlt hier. Auch die Säulenarchitektur ist anders gestaltet: Acht Säulen sind paarweise in zwei Ebenen angeordnet. Ein konkav in die Tiefe führendes Gebälk verbindet die Säulenstellungen. Der Aufsatz ist in seinem architektonischen Aufbau klarer nachzuvollziehen, da die Wolkenformation kleinteiliger gestaltet ist.

[109] Schemper-Sparholz 2001, S. 58.
[110] Schemper-Sparholz 2001, S. 58.

4.2.5. Der ausgeführte Altar

Der ausgeführte Altar (Abb. 3) weist Unterschiede zum Entwurf (Abb. 2) und Stich (Abb. 27) auf. Diese hängen mit Veränderungen am Hochaltar zusammen, die bereits 1754 vorgenommen worden sind.[111]

In diesem Jahr erfolgte durch die Aufstellung eines neuen Tabernakels und die daraus resultierende Höhersetzung der Weltkugel ein schwerer Eingriff in das formale wie auch inhaltliche Konzept der Altargestaltung. 1806 waren die silbernen Statuen von Maria und Johannes, sowie die anbetenden Engel, den Franzosenkriegen zum Opfer gefallen. Sie wurden 1812 in Holz ersetzt. Auch wurde das Transparent als Hintergrund des Altars mehrmals ersetzt, 1905 wurde schließlich ein Glasgemälde mit einer Darstellung Jerusalems an seine Stelle gesetzt.[112]

Auch in der Anbringung von Gottvater und dem Gekreuzigten (Abb. 28) sind Unterschiede festzustellen. Diese sind mit späteren Veränderungen zu erklären und ein Produkt einer durchwachsenen Genese. Nachweisbar sind je zwei Modelle für Gottvater und den Gekreuzigten.[113]

Die ersten Modelle für den Gekreuzigten und Gottvater stammen von Andreas Faistenberger (1647 – 1736) und befanden sich von 1704 bis 1722 am Hochaltar.[114] Es ist belegt, dass von Anfang an geplant war, die Figuren in Silber fertigen zu lassen und dass der Abt bereits 1698 für den Gekreuzigten, Gottvater, Maria und Johannes Silber nach Augsburg liefern ließ. Doch aus Kostengründen kam es nur zur Anfertigung der Modelle. Daher wurden vorerst die Modelle Faistenbergers am Hochaltar montiert. Karl VI. erbat während der Wallfahrt 15. bis 17. Juni 1715 bei Maria einen männlichen Erben und versprach bei dieser Gelegenheit, die Kreuzgruppe in Silber anfertigen zu lassen.[115] Tatsächlich kam am 13. April 1716 der ersehnte Prinz, Erzherzog Leopold, zu Welt. Obwohl dieser schon im November desselben Jahres verstarb, setzte Karl VI. sein Gelöbnis um und beauftragte den Goldschmied Johann Känischbauer mit der Ausführung der silbernen Figuren. Das Kreuz konnte am 29. Juli 1722 am Hochaltar

---

[111] Thümmel 2001, S. 80.

[112] Thümmel 2001, S. 80.

[113] Thümmel 2001, S. 83.

[114] Thümmel 2001, S. 83. Die zweiten Modelle stammen von Lorenzo Mattielli, wurden 1714 gefertigt und befanden sich bis 1722 in der Werkstatt Känischbauers. Erika Thümmel zufolge ist es umstritten, warum erneut Modelle angefertigt wurden. Aus den Quellen geht nicht hervor, ob dies auf stilistische oder künstlerische Gründe zurückzuführen ist. Thümmel 2001, S. 83 – S. 84.

[115] Thümmel 2001, S. 82.

befestigt werden, die Einweihung erfolgte durch Abt Anton in Anwesenheit des Kaisers, der Kaiserin und der Schwester des Kaisers.[116]

Primär ist die Position Gottvaters (Abb. 28) auffallend. Während er im Entwurf (Abb. 2) und auf den historischen Stichen fast waagrecht liegend dargestellt ist, ist er am ausgeführten Werk beinahe aufrecht stehend hinter dem Gekreuzigten montiert. Diese Tatsache führte zunächst zur Vermutung, dass seine Montage seither verändert worden war. Doch wie festgestellt werden konnte, bezogen sich die Abbildungen auf den Entwurf bzw. auf den Zustand zum Zeitpunkt der Einweihung.[117] Auch kann die waagrechte Stellung aus statischen Gründen ausgeschlossen werden. Überdies stellte V. Krehon fest, dass am Altarbau nur die Montagemöglichkeit der senkrechten Position nachzuweisen ist.[118]

4.2.6. Die Ikonographie

Mit dem bereits angesprochenen ikonographischen Konzept hat sich vor allem Ingeborg Schemper-Sparholz in ihrem umfassenden Aufsatz auseinandergesetzt. Der Autorin zufolge schuf Fischer von Erlach eine „hochbarocke Triumphalarchitektur", er konnte dank seiner römischen Erfahrungen ein komplexes Programm verwirklichen. Dieses Programm stehe auch in einem engen Zusammenhang mit der Pietas Austriaca.[119] Allerdings ist davon auszugehen, dass Fischer von Erlach für das ikonographische Konzept von den im Wiener Schottenstift lehrenden Theologen aus St. Lambrecht beraten wurde.[120]

Im Besonderen kommt dem Globus (Abb. 29) eine komplexe Bedeutung zu. Im Entwurf fest in Gestein verankert, symbolisiert der Globus einerseits die Welt.[121] Um ihn herum sind eine Dornenkrone und eine Schlange gelegt. Auch konnte er geöffnet werden und diente so als Tabernakel und Aufbewahrungsort der Eucharistie. In seine Oberfläche ist eine Weltdarstellung eingraviert, die von Szenen aus dem Marienleben begleitet wird.

---

[116] Thümmel 2001, S. 82 – S. 83.

[117] Jene Abbildungen, die auf den Entwurf bzw. auf den Zustand der Einweihung zurückgehen, zeigen die Holzmodelle von Andreas Faistenberger von 1702. Vergleiche dazu Erika Thümmel, Die Baugeschichte des Hochaltars, spätere Veränderungen sowie die Maßnahmen der Rückführung, in: Benediktiner Superiorat (Hg.), Der Mariazeller Hochaltar, St. Pölten 2001, S. 79 – S. 142.

[118] Thümmel 2001, S. 83.

[119] Schemper-Sparholz 2001, S. 58. Die Pietas Austriaca bezeichnet die Österreichische Frömmigkeit, wobei das Haus Österreich gemeint ist.

[120] Schemper-Sparholz 2001, S. 58.

[121] Schemper-Sparholz 2001, S. 60.

Über der Welt erhebt sich Christus am Kreuz, traditionell aussagend: „Durch sein Kreuz hat er die Welt erlöst". Doch steht das Kreuz nicht auf der Welt, sondern schwebt und wird optisch durch Gottvater gehalten.[122] Ingeborg Schemper-Sparholz sieht zwischen der Trinitätsdarstellung am Altar und der Habsburgischen Herrschaft einen ikonographischen Konnex: „Zweifelsohne ist es also richtig, das Thema der Trinität in Form der Kreuzerhöhung über der der Sünde (Dornenkrone, Schlange) verfallenen Welt mit der habsburgischen „Pietas Austriaca" in Verbindung zu bringen, war doch Mariazell seit der gegenreformatorischen Wiederbelebung der Wallfahrt im 17. Jahrhundert sozusagen zum Staatsheiligtum geworden."[123] Vor diesem Hintergrund bedeutet der Globus überdies die Welt unter der Herrschaft des von Gott eingesetzten Kaisers, gemeinsam mit den eingravierten Marianischen Szenen am Globus.[124]

4.2.7. Die Adaption an den Kirchenraum

Fischer von Erlach hat in Mariazell einen Altarraum (Abb. 3) geschaffen, der sich in der Identifikation von Hochaltar und Raumabschluss verwirklicht.[125] „Der Chorschluß hingegen wird durch den marmorierten Altar in Gestalt eines konkaven, mehrschaligen, aus Kolonnaden zusammengesetzten Raumtors zu einer in den Kirchenraum vorgeschobenen Apsis transzendiert."[126] Zu beantworten gilt, ob der Beobachtung Bernd Euler-Rolles zuzustimmen ist und wenn ja, mit welchen Mitteln ein Altarraum geschaffen wurde, in dem der Hochaltar mit dem Chorschluss eine Symbiose eingeht.

In diesem Zusammenhang ist die Lichtführung von großer Bedeutung. Der Hochaltar wird ostseitig durch zwei große Fenster hinter der Gnadenstuhlgruppe erhellt. Das große zentrale Fenster war mit einem Transparent versehen, das zweite ist ein kleineres, gelblich geglastes Oberfenster. Das heutige Transparent wurde im Zuge der großen Restaurierung 1997-2000 angefügt. Über das originale Transparent bzw. das verwendete Material ist kaum etwas bekannt. Erika Thümmel versucht in ihrem Aufsatz jedoch, das Erscheinungsbild zu rekonstruieren. Während am Fischerschen Entwurf (Abb. 2) der Grund hinter der Gnadenstuhlgruppe fehlt, ist dieser am Stich (Abb. 27)

---

[122] Schemper-Sparholz 2001, S. 61. Dabei handelt es sich um eine alte Trinitätsdarstellung, welche seit dem Spätmittelalter auch als Gnadenstuhl bekannt ist. Schemper-Sparholz 2001, S. 61.

[123] Schemper-Sparholz 2001, S. 62.

[124] Schemper-Sparholz 2001, S. 62.

[125] Euler-Rolle 1983, S. 131.

[126] Euler-Rolle 1983, S. 131. Bernd Euler-Rolle verwendet für Mariazell den Begriff Raumtor. Vergleiche hierfür das Kapitel 6.2. dieser Arbeit.

anlässlich der Weihe mit Wolken ausgestaltet. Da dadurch der Originalzustand zum Zeitpunkt der Fertigstellung gegeben ist, wird die Annahme bekräftigt, dass das Transparent ursprünglich Wolken darstellte.[127]

Das Transparent durchlief viele Erneuerungen, so bereits 1764. Im Jahr 1807 wurde das Transparent aus Materialgründen erneut gewechselt. Nach weiteren, zahlreichen Erneuerungen wurde 1905 das buntfarbige historische Glasgemälde bei einem unbekannten Künstler in Auftrag gegeben. Es zeigte eine Darstellung Jerusalems. Im Jahr 2000 wurde schlussendlich das bestehende Transparent montiert.[128] Heute ist der Hintergrund neutral gehalten und ermöglicht so die Illusion von einem Raumtor, hinter dem sich das Göttliche Licht ausweitet.

Die im Bogen eingelassene ovale Öffnung (Abb. 30) der Gnadenstuhlgruppe ermöglicht ebenfalls, das durch die Fenster scheinende Licht auf den Altar zu lenken.[129] Da die gesamte Kirche zwischen 1649 und 1672 stuckiert wurde, musste Fischer von Erlach seinen Altar in den bereits ausgestaltenden Raum integrieren. Erika Thümmel findet für diese elegante Lösung passende Worte: „Gerade Fischer von Erlach zeichnet sich jedoch dadurch aus, dass er immer wieder singuläre Lösungen für komplexe Probleme entwickelt hat."[130] Bei der gestalterischen Aufgabe handelt es sich um das knapp zehn Jahre zuvor fertiggestellte Presbyterium mit einem großen zweigeteilten Fenster als Chorabschluss. Fischer von Erlach löste dieses Problem insofern, als dass er das Fenster nicht verbaute, sondern in sein Konzept integrierte. So wurde es zum Bestandteil der Dramaturgie, indem der Altaraufbau exakt an die Größe des Fensters anpasst wurde. Dank des Transparents wurde die silberne Gnadenstuhlgruppe auf perfektionistische Weise beleuchtet und die Gefahr eines zu grellen Gegenlichtes konnte damit gebannt werden.[131]

Aufgrund dieser Beobachtungen ist Bernd Euler-Rolle zuzustimmen, der Hochaltar transzendiere den Chorschluss. Dies erfolgt durch die Einbeziehung der bestehenden Architektur.

---

[127] Thümmel 2001, S. 122. Es wird angenommen, dass das Material ursprünglich Stoff war. Papier muss ausgeschlossen werden, da dieses um 1700 nur im Format von maximal 50 cm x 70 cm vorhanden war, das Transparent aber dürfte das Format von 7,20 m x 3,10m besessen haben. Thümmel 2001, S. 126.

[128] Thümmel 2001, S. 124 – S. 125.

[129] Eine solche ovale Durchbrechung des Bogens ist auch am Entwurf für Strassengel (Abb. 1) zu beobachten. Vergleiche hierfür die Kapitel 4.1.2. und 6.3. dieser Arbeit.

[130] Thümmel 2001, S. 121 – S. 122.

[131] Thümmel 2001, S. 122.

Ein weiterer Punkt der optischen Verzahnung mit dem Innenraum könnte sich in der Blickverbindung Eingang, Gnadenaltar (Abb. 31) und Hochaltar finden.

Betrachtet man den Gnadenaltar vom mittleren Eingangsjoch aus, so ist auffallend, dass die am Hochaltar gesetzte Ädikula die mittlere Figur des hl. Josephs, am Gnadenaltar stehend, zu rahmen scheint (Abb. 32). Die Ädikula wurde um 1703 geschaffen und schließt den Hochaltar nach oben hin ab.[132] Der Gnadenaltar fand seine Aufstellung im sechsten Joch.[133] Der Legende nach wurde an dieser Stelle von einem Mönch die erste Zelle für das Gnadenbild errichtet. Die erste, steinerne Gnadenkapelle wurde 1369 unter König Ludwig von Ungarn errichtet, deren Werkstücke im Zuge der großen Umgestaltung ab 1644 in den Kapellenbau übernommen wurden. Die gotische Gnadenkapelle wurde 1653 abgerissen, im selben Jahre wurde der Bau über einem trapezförmigen Grundriss errichtet.[134] Das Gehäuse birgt den Gnadenaltar, der Blick in das Innere wird durch ein Silbergitter mit großer Mittelöffnung ermöglicht.[135]

Ein neuer Gnadenaltar wurde 1629 von Carl Graf Harrach finanziert, jedoch wurde dieser bereits 1690 durch einen von Fürst Paul Esterhazy gestifteten Alter ersetzt. Diese beiden Altäre sind uns heute in graphischen Reproduktionen erhalten. Ingeborg Schemper -Sparholz zufolge konnten die zahlreichen Erneuerungen und Bereicherungen durch Gegenstände aus Silber und kostbare Textilien den Eindruck eines veralteten Altartypus nicht mindern. Diese Wirkung musste durch die Neuaufstellung des Hochaltars 1700 – 1702 noch verstärkt worden sein, „die Gnadenkapelle bedurfte also eines, dem Hochaltar ebenbürtigen Prospektes."[136] So kam es in den Jahren 1726/1727, angestrebt durch Abt Kilian Werlein, zu einer Neuaufstellung. Ein neuer Altaraufsatz aus der alten Silberverkleidung wurde in der Augsburger Werkstatt von Philipp Drentwett geordert. Die Invention geht auf den Sohn Johann Bernhards, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, zurück.[137]

---

[132] Frieß 2001, S. 40. Gleichzeitig wurden die obere Fensterlaibung und einige Wolken von den Stuckatoren Domenico Bosco und Francesco Casagrande ausgeführt, welche auch in Graz wirkten. Aus der Literatur geht nicht hervor, welche „obere Fensterlaibung" Natalie Frieß meint. Vermutlich ist das Fenster hinter dem Hochaltar gemeint. Frieß 2001, S. 40.

[133] Am Grundriss (Abb. 20) ist abzulesen, dass der Gnadenaltar die gotische Substanz nach Osten hin abschließt.

[134] Schemper-Sparholz 2004, S. 138.

[135] Rizzi 1998, S. 114 – S. 115.

[136] Schemper-Sparholz 2004, S. 142.

[137] Schemper-Sparholz 2004, S. 142.

Überdies haben sich Entwurf und Grundriss erhalten.[138] Das Mariazeller Gnadenbild (Abb. 33) ist einem Tempietto mit Kassettendecke eingestellt. Von dem Bild erstrecken sich Strahlen, umgeben von silbernen Wolken und Putti. Der silberne Altar wird zu beiden Seiten von einer Volute (Abb. 34 und Abb. 35) gerahmt, auf welchen je ein adorierender Engel angebracht ist.[139] Im Jahr 1756 stiftete Maria Theresia das heute noch existierende Silbergitter, welches von den Wiener Goldschmieden Johann Würth und Joseph Moser nach einem Entwurf Andrea Altomonte gefertigt wurde. Die Aufsatzfiguren Anna, Joseph und Joachim waren bereits 1734 von Lorenzo Mattielli erneuert worden. Jedoch gab es Vorgängerfiguren des gleichen Themas, wie zeitgenössische Stiche des 17. Jahrhunderts bekräftigen.[140]

Da sich bezüglich einer Blickverbindung Eingang, Gnadenaltar und Hochaltar keine schriftlichen Quellen erhalten haben, müssen nachfolgende Überlegungen hypothetisch bleiben. Zunächst scheint eine optische Verbindung (Abb. 32) gewollt zu sein. Allerdings müssen in diesem Zusammenhang zwei Faktoren berücksichtigt werden. Da der Hochaltar-Entwurf (Abb. 2) eine aufsitzende Ädikula nicht erkennen lässt und auch am Stich von Pfeffel/Engelbrecht (Abb. 27) anlässlich der Weihe ein solch architektonisches Konstrukt nicht dargestellt ist, ist die Überlegung einer von Johann Bernhard intendierten Blickverbindung brüchig. Auch muss festgehalten werden, dass der Gnadenaltar erst 1726/1727 neu errichtet wurde und die ihm aufgestellten Figuren erst 1734 von Lorenzo Matielli geschaffen wurden.[141] Allerdings ist durch Kupferstiche des 17. Jahrhunderts gesichert, dass es Vorgängerfiguren gleichen Themas gab. Auch ein Stich (Abb. 36), der den von Joseph Emanuel geplanten Gnadenaltar zeigt, gibt ebenfalls diese Vorgängerfiguren des 17. Jahrhunderts wieder. Daraus ist zu schließen, dass dem Gnadenaltar zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung 1726/1727 die Assistenzfiguren des 17. Jahrhunderts aufsaßen.[142]

Zu beachten ist nun, dass der Hochaltar im Zeitraum 1700-1702 aufgestellt, die scheinarchitektonische Ädikula um 1703 hinzugefügt wurde und 1704 die Weihe erfolgte. Aufgrund dieser Daten ist es möglich, dass Fischer von Erlach eine

[138] Rizzi 1998, S. 115.
[139] Solche Voluten sind auch an der Mensa des Hochaltars der Karlskirche in Wien zu finden. Vergleiche hierfür die Kapitel 8.3. und 8.4. dieser Arbeit.
[140] Schemper-Sparholz 2004, S. 143.
[141] Schemper-Sparholz 2004, S. 142 – S. 143.
[142] Schemper-Sparholz 2004, S. 143.

scheinarchitektonische, dem Hochaltar aufsitzende Ädikula plante. Auch kannte er die Gnadenaltar Situation des 17. Jahrhunderts. Doch stellt sich die Frage, welchem Zweck eine Blickverbindung dienen sollte. Ist eine formale Verzahnung der Altäre im Kontext des Wallfahrtszeremoniells angestrebt? Oder aber soll der Status des hl. Josephs, eines Patrons des Hauses Habsburg, hervorgehoben werden? Diese Überlegungen müssen hypothetisch bleiben. Fakt ist, dass Entwurf und Stich gegen eine Blickverbindung sprechen, da keine Ädikula zu erkennen ist. Ein optischer Zusammenhang von Gnaden- und Hochaltar und eine damit verbundene starke Eingliederung im Innenraum sind somit schwer zu untermauern.

4.3. Der Hochaltar des Grazer Mausoleums (Katharinenkirche)

4.3.1. Geschichte und Architektur der Katharinenkirche

Das Mausoleum mit Katharinenkirche (Abb. 37) wurde im Jahr 1614 im Auftrag Kaiser Ferdinands II. von Pietro de Pomis begonnen. Die Grundsteinlegung erfolgte 1615, zu der de Pomis selbst die Gründungsmedaille gestaltete.[143] Später wurde der Bau von Pietro Valnegro weitergeführt, da de Pomis 1633 verstarb.[144]

Der Zustand des Mausoleums und der Katharinenkirche war zu diesem Zeitpunkt verheerend. Das Gewölbe war größtenteils noch nicht eingedeckt, dadurch waren bereits Schäden, bedingt durch die Witterung, entstanden. Die Ausstattung der Räume fehlte ebenfalls. Der Innenraum befand sich noch im Rohzustand, als Kaiser Ferdinand II. nach seinem Tod am 15. Februar 1637 nach Graz überführt und in der Krypta beigesetzt wurde. Die Innenausstattung erfolge erst 50 Jahre später durch Fischer von Erlach.[145]

Am 23. Februar 1687 wurde Fischer von Erlach von Kaiser Leopold I. beauftragt, die Stuckdekorationen von 1640 zu restaurieren, da Wasserschäden diese beschädigt hatten. Aus diesem Grund lieferte Fischer von Erlach Entwürfe für die Stuckierung der Kuppeln.[146] In den Archiven der Hofkammer werden laut Rochus Kohlbach als

[143] Kern 2008, S. 9.
[144] Kreul 2006, S. 206.
[145] Kern 2008, S. 11.
[146] Sedlmayr 1997, S. 43.

Stuckateure Joseph Sereni, Hieronymus Rossi und Anton Quadrio genannt.[147] Erst 1714 erfolgte die Weihe der Katharinenkirche mit Mausoleum und der Altäre.[148]

Die Katharinenkirche wird im Süden vom Mausoleum flankiert. Der Grundriss (Abb. 38) der Katharinenkirche ist kreuzförmig und besitzt ein einschiffiges Langhaus mit zwei Jochen. Eine Gliederung der Wände erfolgt im Bereich der Vierung durch gebündelte Pilaster mit Kompositkapitellen. Pendentifs mit Personifikationen von vier Habsburgern leiten in die Tambourkuppel über (Abb. 39). Das Langhaus erfährt eine horizontale Gliederung durch ein breites Stuckband, das direkt unter dem Gebälk ansetzt und den gesamten Innenraum durchläuft. Als Abschluss dient ein Tonnengewölbe, auch die Querhausarme öffnen sich tonnengewölbt zum Langhaus hin (Abb. 40).
Stuckrahmungen mit Fresken sind in das Tonnengewölbe des Langhauses eingelassen (Abb. 41). Die Fresken haben die Apotheose der Taten Kaiser Leopolds I. und des österreichischen Kaiserhaues zum Thema. Als Freskant wird Franz Stainpichler vermutet, der Entstehungszeitraum wird um 1688/1689 angesetzt.[149]

4.3.2. Der Hochaltar

Bezüglich der Autorenschaft Fischer von Erlachs haben sich keine direkten, schriftlichen Quellen erhalten. In einem Schlusspassus einer Archivalie ist nachzulesen: „Kaiserliche Majestät möge den Rüss etwo durch dero darauss haltenden Hoff Architecto Fischer, der ohne deme bey hierigen I. Ö. Hofpfennigamt ein jährliche Pension zu geniessen hat, gnädigst vbersechen.“[150] So geht Rochus Kohlbach davon aus, dass Fischer von Erlach den Entwurf für den Hochaltar überprüft, wenn nicht sogar gezeichnet hat.[151] Durch eine Urkunde ist auch belegt, dass Fischer von Erlach am 7. April 1698 den Riss für den Seitenaltar in der Kapelle zur linken Seite des Hochaltars überprüfen soll. Aufgrund dessen vertritt auch Hans Aurenhammer die Ansicht, dass der Hochaltar auf Johann Bernhard zurückgeht.[152] Er begründet seine Annahme mit den Argumenten, dass Fischer von Erlach bereits die Innenausstattung restauriert hatte und dass sich der Altar

[147] Kohlbach 1951, S. 93.
[148] Kohlbach 1951, S. 104 und Kreul 2006, S. 206.
[149] Schweigert 2006, S. 26.
[150] Kohlbach 1951, S. 99.
[151] Kohlbach 1951, S. 99.
[152] Aurenhammer 1956, S. 80.

in das Fischersche Opus einordnen lässt.[153] Von der Autorenschaft Fischer von Erlachs ist auch Hans Sedlmayr überzeugt, da der „Grundriß eine Idee des römischen Hochbarock aufgreift."[154]

Der Entschluss, einen der hl. Katharina geweihten Hochaltar in der Kirche aufzustellen, wurde bereits 1695 gefasst.[155] Der Tischler Servilius Haaß legte am 5. Januar 1696 ein Modell vor. Rochus Kohlbach nennt auch den Maler des Modells, Johann Jakob Wubitsch. [156] Im Mai 1697 wurden drei Kostenvoranschläge bei der innerösterreichischen Hofkammer eingereicht. Am 23. Juli desselben Jahres fand der Hochaltar schlussendlich seine Aufstellung.[157] Dazu hat sich ein Schreiben des Grafen Franz von Dietrichstein an den Kaiser erhalten: „(Der Hochaltar, 48 Schuh hoch, 16 Schuh breit), von schöner bestendiger Fürneiss arbeith mit allerhandt formirten Märblen auch gueter Architectur."[158]

Der Hochaltar (Abb. 4) präsentiert sich als eine Art offenes Raumtor.[159] Der konkaven Säulenstellung, aufbauend auf einem zweiteiligen Sockel, ist eine Figur der hl. Katharina (Abb. 42) eingestellt, welche ihren Blick gen Himmel richtet. Vor ihr sitzt ein Pelikan, der seine Brust öffnet, um seine Küken mit seinem Blut zu füttern.[160] Die Figur der Katharina stammt von Max Schokotnigg aus 1699.[161] Die Säulenarchitektur wird von einem schweren Architrav mit aufsitzender Volutenkrone abgeschlossen. Zu Seiten dieser sind Figuren der Fides und Prudentia aufgestellt, welche ebenfalls 1699 von Schokotnigg geschaffen wurden.[162] Unterhalb der Volutenkrone sind Putti aufgesetzt, der mittlere hält ein Buch mit der Inschrift: Initium Sapientieae Timor Domi. Sie blicken auf die Figur der hl. Katharina hinunter. Als Abschluss der Krone dient ein Adler.

---

153 Aurenhammer 1956, S. 80.
154 Sedlmayr 1997, S. 386.
155 Aurenhammer 1956, S. 80.
156 Kohlbach 1951, S. 98.
157 Aurenhammer 1956, S. 80.
158 Kohlbach 1951, S. 98.
159 Für eine Definition des Begriffes Raumtor vergleiche das Kapitel 6.2. dieser Arbeit.
160 Büttner 2009, S.103.
161 Aurenhammer 1956, S. 80.
162 Aurenhammer 1956, S. 80. Die Figuren wurden vermutlich nach Entwürfen Fischer von Erlachs gefertigt. Siehe Sedlmayr 1997, S. 386.

Auffallend ist, dass die Figur der hl. Katharina beinahe von selber Größe wie die Säulen ist. So wirkt der Hochaltar, auch aufgrund des mächtigen Sockels und Architravs, „klein und fast intim."[163]

Bezeichnend für den Hochaltar ist die ausgeprägte Farbintensität, die eine Marmorierung suggeriert. Die Mensa (Abb. 43) zeigt in einem ovalen Bildnis die bevorstehende Enthauptung der Katharina. Flankiert wird das Bild von zwei Putti, jeweils sitzend auf einem Vogel und einen Blumenstrauß haltend.

Sowohl der Unterbau als auch das Gebälk und das Podest des Adlers sind in einem satten, gesprenkelten Grün gehalten (Abb. 4). Der unterste Bau (Abb. 43) weist gelbliche, eingefasste Marmorierungen auf. Dem oberen Bau sind Rechtecke eingelassen, wobei die jeweils zwei mittleren Engel, die beiden äußeren Rechtecke florale Motive zeigen. Die Säulen sind in einem hellen, gesprenkelten Braunton, die Volutenkrone in einem satten Rotbraun gehalten.

4.3.3. Die Adaption an den Kirchenraum

Ikonographisch steht der Hochaltar im Zusammenhang mit dem Apsisfresko. Die goldene Figur der Katharina ist mit ihren Attributen Schwert und Rad ausgestattet. Sie hebt ihren Blick zum Himmel bzw. zum Fresko, welches die Mystische Vermählung der heiligen Katharina zeigt.[164] Formal fügt sich das konkave, offene Raumtor in die Apsis ein. Farblich setzt es Akzente zu dem farblich schlicht gehaltenen Raum. Aus diesen Beobachtungen ist zu schließen, dass eine Adaption an den Innenraum kaum gegeben ist (Abb. 4).

4.4. Der Hochaltar der Salzburger Dreifaltigkeitskirche

4.4.1. Geschichte der Dreifaltigkeitskirche

Im Jahr 1694 fasste Erzbischof Johann Ernst Graf von Thun (1687-1709) den Entschluss, ein neues Priesterhaus, ein Gebäude für das Collegium Virgilianum (Priesterseminar), und eine Kirche erbauen zu lassen.[165] Zum leitenden Architekt wurde Fischer von Erlach bestimmt, der Vertrag zwischen Erzbischof und Architekt wurde am 25. Juni 1694 abgeschlossen. Dieser verpflichtet Fischer von Erlach, „dass er schuldig sein soll, anheur

[163] Sedlmayr 1997, S. 202.
[164] Poeschel 2009, S. 248 – S. 249.
[165] Aurenhammer 1956, S. 70.

noch einmahl – die nachfolgenden zway jahr aber, in welchen man selbigen [Bau] mit Hilf gottes zum endt zu bringen verhofft, jedes [Jahr] dreymal - alher zu begeben und darbey zuezusehen (...) solche Reisen aber auf aigene Uncosten zu verrichten." Dafür „haben Ihre hochfürstlichen Gnaden sich erclärt, dass Sie ihme Herren Fischer für diese mühwaltung drey Jahr nacheinander mit einschluss des heurigen iedes 500 fl. und nach beendetem Pau 100 Duggaten in specie zu recompens außfolgen und erlegen lassen wollen. Wormit beede thail zufrieden zu sein sich declarirt".[166]

Die Bauarbeiten schreiten schnell voran, die Weihe konnte bereits am 14. Juni 1699 durch den Bischof von Chiemsee, Karl Sigismund Graf von Castell-Barco, vollzogen werden. Bereits 1702 sind die letzten Arbeiten abgeschlossen. Eine Ansicht (Abb. 44) zum Zeitpunkt der Fertigstellung findet sich in Franz Anton Danreiters bekannter Stichfolge Salzburger Kirchen, um 1730, wieder.[167]

Aber bereits 1757, unter Erzbischof Sigismund von Schrattenbach (1753-1771), wird das äußere Erscheinungsbild der Kirche verändert, da beide Türme um 7,50 Meter erhöht werden. Im Jahr des großen Brandes 1818 wurden mit dem Aufsatz von flachen Hauben die gravierenden Eingriffe an den Doppeltürmern abgeschlossen.[168]

Die Kirche (Abb. 12) ist in die Mittelachse des langgestreckten Baublocks des Priesterseminares gesetzt. Hellmut Lorenz zufolge griff Fischer von Erlach auf römische Erfahrungen zurück, insbesondere ist S. Agnese auf der Piazza Navona ein wichtiges Vorbild.[169]

Die Kirche ist ein Kuppelbau, ihr ist eine konkav einschwingende Zweiturmfassade vorgesetzt. Die Gliederung setzt sich aus zwei Zonen zusammen. Der Sockel besteht aus Nagelfluhquadern und ist grau gefasst.[170] Das Portal ist zentral eingelassen und schlicht gehalten. Eine Gliederung dieses Geschosses erfolgt durch Fenster. Über dieser Ebene setzt das Hauptgeschoss an. Dieses wird durch Halbpilaster gegliedert, die Fensterabfolge entspricht jener des Sockels. Die Mittelachse wird durch Doppelsäulen akzentuiert, dadurch wird das schlichte Portal hervorgehoben. Dem konkav schwingenden Mittelteil ist die hohe Tambourkuppel aufgesetzt, die von den Türmen begleitet wird. Hellmut Lorenz schreibt: „Ein derart prononciertes Ausspielen

[166] Tinzl 1990, S. 26.
[167] Tinzl 1990, S. 26.
[168] Tinzl 1990, S. 26.
[169] Lorenz 1999, S. 283.
[170] Tinzl 1990, S. 26.

dreidimensionaler Kontraste ist für Fischers Baukunst dieser Jahre überaus kennzeichnend – vgl. die wenig spätere Fassade der Kollegienkirche."[171]

4.4.2. Der Innenraum

Der Grundriss (Abb. 45) der Dreifaltigkeitskirche ist ein Längsoval mit vier in den Hauptachsen angesetzten Räumen. Diese Räume sind tonnengewölbt und durch große Rundbögen mit dem Hauptraum verbunden (Abb. 46). Diagonal wurden insgesamt vier Nischen gesetzt. Diese Nischen, mit Muscheldekor ausgestattet, werden von Wandvorlagen gerahmt. Über den Nischen setzen Fresken mit Darstellungen der vier Kirchenväter an. Als Abschluss dient ein umlaufendes Gebälk, das von Halbsäulen getragen wird. Darüber setzt der Tambour an, der von Doppelpilastern mit ionischen Kapitellen gegliedert wird. Die ovale Laternenkuppel bildet den Abschluss.

Für die Freskenausstattung (Abb. 47) der Kirche wurde Johann Michael Rottmayr (1654 – 1730) beauftragt. In der Literatur wird vermutet, dass zunächst eine Stuckdecke und keine Fresken vorgesehen gewesen waren. Diese Annahme ergibt sich aus einer Zeichnung Fischer von Erlachs, in die diese eingetragen sei. Katharina Hermann vermutet jedoch, dass es sich hierbei um einen Vorschlag für die Fußbodengestaltung handelt.[172] Daneben argumentiert Hellmut Lorenz, „daß Fischer – wie auch in seinen anderen Salzburger Kirchen (Kollegienkirche, Johannesspitalkirche) – an einer Raumwirkung interessiert war, die sich in klassischer Weise auf die genuin architektonischen Wirkungsmittel von Proportion und Gliederung konzentiert."[173]
Johann Michael Rottmayr fertigte sowohl die Fresken mit den Darstellungen der Kirchenväter (Abb. 48), als auch das Kuppelfresko (Abb. 47) an. Die Ausmalung der Kuppel erfolgte vermutlich vom Sommer bis Spätherbst 1697.[174] Rottmayr schuf im Deckenbild einen umfangreichen Heiligenhimmel. Zentral ist die „Krönung Mariens durch Christus und Gottvater" platziert.[175]

---

[171] Lorenz 1999, S. 283. Diese Aussage ist auch im Zusammenhang mit dem Tabernakel der Kollegienkirche von essentieller Bedeutung. Vergleiche hierfür die Kapitel 4.5.3. und 4.5.4. dieser Arbeit.
[172] Hermann 2010, S. 88.
[173] Lorenz 1999, S. 284.
[174] Hermann 2010, S. 87.
[175] Hermann 2010, S. 89.

Als Urheber des Bildprogramms gilt Erzbischof Johann Ernst von Thun. Es ist auch davon auszugehen, dass der Erzbischof das Konzept der Grabkirche für sein Herz mit jenem der Priesterseminarkirche verbunden hat. Vermutlich war bereits zu Beginn der Planungen ein Konzept für die Ausstattung ausgearbeitet. Als Entstehungszeitunkt des Ausstattungsprogramms wird in der Literatur das Jahr 1694 genannt.[176]

4.4.3. Der Entwurf

Aus dem Jahr 1702 hat sich der Aufriss (Abb. 5) des Hochaltars erhalten. Dieser wurde nach Entwürfen von Fischer von Erlach durch Andreas Götzinger aufgestellt. Im Kontrakt ist diesbezüglich zu lesen: „nach Fischers Rüss und angeben".[177]
Der vorliegende Entwurf zeigt einen einfachen Aufbau, bestehend aus einer Mensa, einer Säulenarchitektur bzw. Pilaster und einem bekrönenden Segmentgiebel. Eine Darstellung der hl. Dreifaltigkeit ist gemeinsam mit einer Weltkugel in den Aufbau gesetzt. Die Taube des hl. Geistes ist im Giebel angebracht, von ihr erstrecken sich die Strahlen. Auffallend ist, dass der architektonische Aufbau schwach hervortritt. Im Gegensatz dazu steht die hl. Dreifaltigkeit, da diese mit Feder ausgezeichnet ist. Auch sind die korinthischen Kapitelle der linken Säulen, nicht aber die rechten zeichnerisch hervorgehoben. Der Herztabernakel[178], der sich am Hochaltar befand, ist im Entwurf nicht eingezeichnet.[179] Um 1842 wurde der Hochaltar verändert. Hans Sedlmayr zufolge hat sich vom Fischerschen Altar nur die Dreifaltigkeitsgruppe erhalten, der Tabernakel wurde abgerissen. Die Gründe werden in der Literatur nicht erörtert. In den Jahren 1947 und 1955 wurde der Altar wieder auf den ursprünglichen Zustand zurückgeführt.[180]

4.4.4. Der Hochaltar

Für den Hochaltar (Abb. 6) wurde Roter Marmor aus Adnet verwendet.[181] Ein Vergleich mit dem Entwurf (Abb. 5) zeigt einige Unterschiede auf. Diese betreffen vor allem die

[176] Hermann 2010, S. 88.
[177] Kern 1998, S. 91.
[178] Laut Hans Sedlmayr hatte der Tabernakel eine Größe von vier Schuh. Sedlmayr 1997, S. 383.
[179] Ein Herztabernakel wäre auch für den Hochaltar der Wallfahrtskirche Strassengel geplant gewesen.
[180] Euler-Rolle 1986, S. 614 und Sedlmayr 1997, S. 383.
[181] Kern 1998, S. 91.

plastische Gruppe der hl. Dreifaltigkeit. Die architektonische Sprache jedoch blieb erhalten. Es handelt sich um einen Wandaltar mit Pilasterarchitektur.

Der Entwurf zeigt Jesus und Gottvater auf einer Wolkenbank sitzend. Im ausgeführten Werk aber stehen beide Figuren auf einem Wolkenpodest und richten ihren Blick nach unten. Gottvater legt seine rechte Hand auf den Globus. Von der Gruppierung führen Strahlen weg. Im Segmentgiebel ist, wie im Entwurf, die Heiliggeist Taube angebracht, auch von ihr erstreckt sich ein Glorienschein.

Da zwischen Entwurf und Ausführung Unterschiede bestehen, stellt sich die Frage, ob es zu Änderungen in der Planung kam. Die Literatur ist sich weitgehend einig, dass sich einzig die Dreifaltigkeitsgruppe original erhalten hat. Einer der Gründe der Planänderung könnte im Trinitätskonzept des Erzbischofs liegen.[182] Wie bereits erörtert, war der Herztabernakel im Hinblick auf die unter dem Hochaltar liegende Herzgruft des Erzbischofs konzipiert.[183]

Katharina Hermann zufolge ist die Grabinschrift des Auftraggebers im Fußboden der Kirche für das Verständnis des Gesamtkonzepts von großer Bedeutung. Die von Erzbischof Johann Ernst von Thun gestiftete Kirche hat nicht nur die Funktion einer Priesterseminarkirche, sondern auch die einer Ruhestätte für das Herz des Erzbischofs. Der Gläubige wird aufgefordert, das reine Herz zu bewundern, das Gott in Erzbischof Johann Ernst von Thun geschaffen hat.[184] Dieses Herz habe der Erzbischof sein Leben lang vor dem Bösen bewahrt und will es nun, als Sterbender, dem Dreifaltigen und einem Gott zurückgeben.[185] So erhofft sich der Erzbischof, in ähnlicher Weise wie Maria im Deckenbild, von der Dreifaltigkeit im Himmel empfangen zu werden. Maria, die vorbildhafte Jungfrau, wird mit der Krönung durch die Trinität ausgezeichnet. Johann Ernst von Thun wird in der Grabinschrift ebenfalls als *Virgo*[186] bezeichnet, auch hat er in

[182] Hermann 2010, S. 106.
[183] Aurenhammer 1956, S. 73.
[184] Hermann 2010, S. 108. VIATOR / SISTE ET MIRARE / COR MUNDUM, / QUOD CREAVIT DEUS / IN IONNE ERNESTO. Hermann 2010, S. 108.
[185] Hermann 2010, S. 108. QUIANNIS LXVI, QUIBUS VIXIT, / ID ILLIBATUM SERVAVIT / MORIENS VERO XX. APRILIS M.DCC.IX / DEO SUO REDDI VOLUIT / TRINO ET UNI. Hermann 2010, S. 108.
[186] Hermann 2010, S. 108. DIC REQUIEM CASTO / QUI VIRGO MAN- / SIT IN AEVUM. Hermann 2010, S. 108.

seinem Wappen ein Einhorn.[187] Daraus ist zu schließen, dass er sich selbst als *Virgo* versteht und sich so erhofft, Maria nachfolgen zu können.[188]

Der ehemals am Hochaltar stehende Tabernakel in Herzform, umgeben von zwei Engeln, ist ebenfalls für die Gesamtdeutung wichtig, seine Erklärung findet sich in einem Kupferstich (Abb. 15) wieder. Dieser wird in das Jahr 1699 datiert, wurde von Johann Pereth (1643-1694) angefertigt und zeigt den Erzbischof inmitten seiner Stiftungen. Das Priesterseminar wird gemeinsam mit der Dreifaltigkeitskirche von Engeln in den Himmel getragen. Ein geflügeltes Herz steigt zur Dreifaltigkeit hoch, vom Herz wegführend eine Inschrift: *Haec requies mea*. Die Conclusio daraus ist, dass das aufsteigende Herz seine Ruhe in der Dreifaltigkeitskirche findet.[189]
Vor diesem Hintergrund ist eine Planänderung des Hochaltars nicht verwunderlich. Blickten Christus und Gottvater im Entwurf noch in die Ferne, so sind ihre Blicke im ausgeführten Werk nach unten gerichtet, in Erwartung des Herzes des Erzbischofs, der laut Hermann die Trinität schon zu Lebzeiten im Herzen trug.[190]

4.4.5. Die Adaption an den Kirchenraum

Mit seinem abschließenden Rundgiebel antwortet der Hochaltar auf das darüber liegende Halbfenster (Abb. 6) und auf die Rundbögen (Abb. 49), die die Seitenarme zum Hauptraum hin öffnen. Auch die Nischen mit Muscheldekor, die in die Diagonalen des Raumes eingelassen sind, korrespondieren mit dem Rundgiebel des Hochaltars. Farblich geht der Altar insofern eine Beziehung mit dem Innenraum ein, als dass der rote Adneter Marmor mit den weiß getünchten Wänden kontrastiert.
Dieser formalen Adaption steht die bereits besprochene inhaltliche Verzahnung mit dem Kirchenraum gegenüber. Diese begründet sich im Kontext von Hochaltar, Herztabernakel und Herzgruft.

[187] Hermann 2010, S. 108. Der Legende nach kann ein Einhorn nur von einer Jungfrau gefangen werden. Hermann 2010, S. 108.
[188] Hermann 2010, S. 108.
[189] Hermann 2010, S. 108.
[190] Hermann 2010, S. 109.

4.5. Der Hochaltar der Salzburger Kollegienkirche

4.5.1. Geschichte und Architektur der Kollegienkirche

Bereits unter den Erzbischöfen Paris Graf von Lodron (1586 – 1563) und Guidobald Graf von Thun und Hohenstein (1616 – 1668) war die Errichtung einer eigenen Kirche für das seit 1522 in Salzburg bestehende Benediktiner-Kollegium geplant gewesen. Aber erst unter Johann Ernst Graf von Thun und Hohenstein wurde die Kirche auf dem noch freien Grund des ehemaligen Frauengartens neben der Universität realisiert. Der Erzbischof verfügte am 6. Dezember 1694 mit einem „Decretum proprium" „bey dem alhiesigen Collegio und Universität der Patres Benedictorum daselbst ein förmbliche Kirchen oder Gotthaus erpauen zu lassen", damit die Gottesdienste nicht mehr wie bisher in der Aula Academica gehalten werden müssen.[191]

Karin Uetz konnte, trotz wenig erhaltener Archivalien, einen kontinuierlichen Baufortschritt nachweisen.[192]
Mit der Grabung der Fundamente wurde am 12. März 1696 begonnen, am 8. Mai desselben Jahres wurde der Grundstein durch den Abt von St. Peter, Edmund Sinnhuber, gelegt. Bis zur Einweihung hatte der Hofmaurermeister Johann Grabner die Bauleitung inne.[193] Im 1697 erneuerten und verlängerten Vertrag mit Fischer ist nachzulesen, dass der Architekt dem Erzbischof für die laufenden Bauvorhaben (Dreifaltigkeitskirche, Kollegienkirche, Maria Kirchenthal bei Lofer) zur Verfügung stehen sollte und dreimal im Jahr die Bauprojekte vor Ort kontrollieren musste.[194]
Aus der frühen Phase der Erbauung haben sich weder ein Grundriss, noch ein Präsentationsplan der Kirche erhalten. Ein Alternativgrundriss (Abb. 50) vom Ende des Jahres 1696 gilt als erstes graphisches Baudokument. Das Blatt weist auf eine Störung im Baufortschritt hin. Die Benediktiner, denen die Salzburger Universität unterstand, regten eine Vergrößerung des Projektes an. Die Veränderung der Breite und Länge des Schiffes, und vor allem die Verlängerung des Chorarmes um ein weiteres Joch sind im Plan vorgesehen. Aufgrund der bestehenden Planungsunsicherheit wurde am 1. Jänner

[191] Kreul 2013, S. 45 und Wagner 2013, S. 137.
[192] Uetz 1998, S. 93.
[193] Kreul 2013, S. 45.
[194] Tinzl 1990, S. 26. Vergleiche hierfür das Kapitel 4.4.1. dieser Arbeit.

1697 in der Erneuerung des Kontraktes mit Fischer von Erlach die Forderung nach einem „verlässlichen Modell“ des Bauwerks angegeben.[195]

Mit den Arbeiten an der Innenausstattung konnte bereits 1702 begonnen werden, wie ein Vertrag mit Christoph Athenberger für die Sockel und Schaftgesimse der rahmenden Säulen des Presbyteriums zeigt.[196] Etliche Verträge haben sich zu den Innenarbeiten erhalten, auch ist das Datum der Weihe überliefert: Diese fand am 20. November 1707 unter dem Koadjutor des Erzbischofs, Franz Anton Fürst von Harrach zu Rorau (1665 – 1727) statt.[197] Die Seitenaltäre waren zu diesem Zeitpunkt provisorischen Charakters. Der Maler Johann Martin Schaumberger erhält 1708 für seine Malarbeiten an diesen Altären sein Gehalt. Durch den Tod des Stifters Erzbischof Johann Ernst Graf von Thun und Hohenstein im Jahr 1709 verzögerten sich die Arbeiten an der Innenausstattung.[198]

Der Außenbau (Abb. 13) war vermutlich im Jahr 1707 fertig gestellt. Für die Außengestaltung der Kollegienkirche findet Hellmut Lorenz folgende Worte: „In der Fassade variiert Fischer das Grundthema seiner Kunst: die kraftvolle, zugleich aber fein berechnete Kontrastwirkung dreidimensionaler Bauformen.“[199] Der Fassadenkörper bildet sich konvex nach vorne und wird von zwei Türmen eingespannt. Die Rücklagen zwischen Mittelrisalit und Türmen treten schwach hervor. Der konvexe Baukörper ist dreiachsig, die untere Zone öffnet sich durch drei Portale in eine Vorhalle. Auch in den Rücklagen sind Tore eingelassen. Über den Portalen des Mittelrisalits sind Fenster eingelassen, wobei die Mittelachse durch ein großes Rundbogenfenster, das in das Gebälk einschneidet, betont wird. Pilaster umspannen beide Zonen. Über dem schweren Gebälk erhebt sich eine Attika mit drei Okuli von gleicher Größe. Als Abschluss dient ein Giebelfeld, das sich wie der Fassadenkörper konvex biegt. Dieser Giebel wird in der Forschung auch als Diadembogen angesprochen.[200] Diesem sphärischen Bogen ist eine

[195] Uetz 1998, S. 93.
[196] Uetz 1998, S. 93 und Nadler 2013, S. 94.
[197] Nadler 2013, S. 94 – S. 95.
[198] Nadler 2013, S. 95.
[199] Lorenz 1999, S. 285.
[200] Kreul 2013, S. 50. Das Motiv des Diadembogens findet eine häufige Anwendung bei Fischer von Erlach. Die Portale des Palais Dietrichstein-Lobkowitz in Wien und der Seitenfassade der Hofstallkaserne in Salzburg weisen dieses Motiv auf. Aber auch im Hochaltar der Franziskanerkirche ist dieses Motiv eingebunden. Vergleiche hierfür das Kapitel 4.6.3. dieser Arbeit.

Figur der Maria Immaculata aufgesetzt.[201] Die Gliederung der Türme weist dieselbe Gliederung wie der Mittelrisalit auf. Über dem Gebälk sind den Türmen Fenster mit halbrundem Abschluss eingesetzt.
Auf den abschließenden Balustraden sind Skulpturen der Evangelisten und der lateinischen Kirchenväter angebracht, die Michael Bernhard Mändl schuf.[202]

4.5.2. Der Innenraum

Hans Sedlmayr bezeichnet den ganz in weiß gehaltenen Innenraum (Abb. 51) als eine Idee des in die Länge gestreckten griechischen Kreuzes mit vier ovalen Kapellen für die vier Fakultätsheiligen (Abb. 52):[203] der hl. Thomas von Aquin für Theologie, der hl. Ivo für Rechtswissenschaft, der hl. Lukas für Medizin und die hl. Katharina von Alexandrien für Philosophie.[204] Diese Kapellen sind in den Winkeln der Kreuzarme eingelassen. Durch Öffnungen sind sie mit den darüber liegenden Oratorien verbunden. Die Gliederung der Wände erfolgt durch Pilaster mit Korinthkapitellen. Darüber setzt ein umlaufendes Gebälk mit Stuck an. Als Abschluss dient ein Tonnengewölbe, über der Vierung erhebt sich die Tambourkuppel.
Auch Ulrich Fürst hat sich intensiv mit dem Raumkonzept der Kollegienkirche auseinandergesetzt.[205] Fürst zufolge ist die baukünstlerische Qualität durch die proportionalen Verhältnisse der architektonischen Komponenten zueinander gegeben, „(...) wobei hier unter Raum nicht eine meßbare physikalische Größe, sondern ein architektonisch gestaltetes Ganzes zu verstehen ist.“ [206] Die Verhältnisse der Kollegienkirche sind von der Proportionierung der Längs- und Querarme bestimmt.[207] Dadurch rücken die Wände zusammen und es entstehen enge Raumverhältnisse von steilem Zuschnitt. Nicht die Rundung der Raumgestalt, sondern die der Raumgrenze, die Wandform, nimmt eine übergeordnete Rolle ein und so werden Richtungskontraste wirksam. Da die Gliederung der Wände kein Äquivalent im Gewölbe findet, wird der Effekt zusätzlich gesteigert. Eine Fortführung der senkrechten Leitlinien der

[201] Die Figur der Maria Immaculata am Giebel ist für die Deutung des Hochaltars von essentieller Bedeutung. Vergleiche hierfür das Kapitel 4.5.4. dieser Arbeit.
[202] Nadler 2013, S. 94.
[203] Sedlmayr 1997, S. 185.
[204] Kreul 2013, S. 54.
[205] Fürst 2002, S. 66.
[206] Fürst 2002, S. 66.
[207] Fürst 2002, S. 68. Die lichte Breite verhält sich zur Gesamthöhe wie 1:2,4, das Verhältnis der lichten Breite zur Höhe der Pilasterordnung beträgt 1:1,8. Fürst 2002, S. 68.

Pilasterordnung als Gurtbögen in die Wölbung ist nur am Anfang und am Ende der Kreuzarme zu beobachten.[208]

„Im Raumbild, im räumlichen Gefüge treten nun neuartige Zusammenhänge in den Vordergrund – und gerade darin besteht die Grundidee der Kollegienkirche."[209] Der gestalterische Aufwand konzentriert sich nicht auf eine geschlossene Raumhülle, sondern auf die Wandgliederung. Wie bereits darauf hingewiesen, setzt sich diese aus einer korinthischen Ordnung mit kolossalen Pilastern, die auf hohen Sockeln ruhen, zusammen. Die Wände der Querarme werden durch Travéen gebildet, in den Längsachsen findet eine Zusammenfügung schmaler und breiter Travéen zum dreiteiligen Motiv der rhythmischen Travée statt. Gemeinsam mit den Bogenöffnungen werden diese Wandfelder der Längsachse als „riesige Triumphbögen" gedeutet.[210] Daneben kommt dem Relief der Pilasterordnung, wie es Ulrich Fürst formuliert, eine gewichtige Bedeutung zu. Dieses artikuliert die Oberfläche der Körper und die Wände werden dadurch als „Fassaden" im Innenraum gekennzeichnet. Auch wird den Wänden dadurch ein hohes Maß an tektonischer Festigkeit gegeben.[211] Die Ordnung unterstützt die aufragenden Proportionen der Baukörper und den steilen Charakter des Innenraums durch die hohe Aufsockelung und den steilen Zuschnitt der Travéen.[212]

4.5.3. Geschichte des Hochaltars

Am 26. Oktober 1706 wurde zwischen den Stuckateuren Diego Francesco Carlone und Paolo d'Aglio und dem erzbischöflichen Hofbauamt ein Vertrag „wegen Außzierung und Verferrtigung der Stuckatorarbeit in dem Hochaltar der neuen Collegi – Khürchen" abgeschlossen. [213] Im Jahr 1707 wurden die Verträge zur Errichtung des Hochaltarsunterbaus nach „dem von Herrn Johann Bernhardt Fischer Khayserlichen Ingenieur vnd Ober Inspectorn aller Khayserlichen Gebeyen gemachten Rüss" und für die Stufenanlage sowie Friese und den Boden unter der Kuppel mit den Steinmetzmeistern gefertigt.[214]

[208] Fürst 2002, S. 68.
[209] Fürst 2002, S. 70.
[210] Fürst 2002, S. 70.
[211] Fürst 2002, S. 70.
[212] Fürst 2002, S. 70.
[213] Wagner 2013, S. 138.
[214] Nadler 2013, S. 94.

Aus diesem archivalisch überlieferten Kontrakt ist bereits zu entnehmen, dass es sich beim Fischerschen Hochaltar um keinen Altaraufbau im herkömmlichen Sinn handelt. Ursprünglich stand auf der freistehenden Mensa nur ein monumentaler Tabernakel (Abb. 7), beidseitig von je einer Monumentalsäule flankiert. Franz Wagner bezeichnet die begleitenden Säulen als Zeichen des Triumphes, oder die des Salomonischen Tempels oder des Herkules. Ferner vertritt Wagner die Ansicht, dass die Säulen als selbstständige Baukörper den Raum, und nicht die Wand gliedern.[215] Dieser Aussage ist nur bedingt zuzustimmen. Zwar sind diese Säulen architektonisch freigestellt, doch wachsen sie aus der Wandgliederung heraus und sind somit Teil der Raumgliederung.
Die von Carlone und d'Aglio geschaffene Stuckdekoration, die in großer Klarheit die Wand des Chorschlusses einnimmt, charakterisiert Franz Wagner als Altarbild.[216] Vor dem Fenster der Südwand findet Maria Immaculata, „den Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt ein Kranz mit zwölf Sternen", ihren Platz. Das ovale Fenster interpretiert Franz Wagner als ein Aufsatzbild.[217]

Dieser ursprüngliche Zustand (Abb. 53) wird durch den Dedikationsstich der Kollegienkirche aus dem Jahr 1707 wiedergegeben.[218]

Der Kupferstich war ein „tholus gratiorum" der Benediktineruniversität an den Stifter des Bauwerks, Johann Ernst Graf von Thun. Vermutlich wurde das Blatt von dem Augsburger Kupferstecher Johann Ulrich Kraus gestochen. Der Mondseer Frater Aemilian Rösch gilt als Urheber der Reinzeichnung. Doch ist nicht überliefert, wer der Inventor der einzelnen Ansichten der Kollegienkirche ist.[219] Dieses „Fehlen" könnte laut Peter Prange bedeuten, dass der Aufbau des Blatts in der Art eines Thesenblatts nicht auf Aemilian Rösch zurückgeht. Peter Prange vermutet, dass er die einzelnen Ansichten nach fremden Entwürfen in einer Reinzeichnung für den Stecher zusammengestellt hat. Aufgrund der auffälligen perspektivischen Manipulationen und der theatralischen Inszenierung, welche auch auf anderen Zeichnungen oder Stichen nach Fischer von Erlach auftreten, liegt die Vermutung nahe, dass diese Ansichten ebenfalls auf Fischer

[215] Wagner 2013, S. 138.
[216] Wagner 2013, S. 138. Ob die Stuckdekoration die Funktion und Form eines Altarbildes übernehmen kann, ist fraglich.
[217] Wagner 2013, S. 138.
[218] Die ursprüngliche Altarsituation mit Tabernakel wird auch in einem Längsschnitt der Kirche von Fischer von Erlach wiedergeben. Vergleiche hierfür die Abbildung 54.
[219] Die einzelnen Ansichten beziehen sich auf eine Seitenansicht, eine Frontansicht und auf einen Grundriss der Kollegienkirche. Siehe Abbildung 53.

zurückgehen.[220] Es wäre also denkbar, dass Rösch bestimmte Zeichnungen hatte, die er im Stich zu einem „theatrum sacrum“ kombinierte.[221]
Der Kupferstich (Abb. 53) gibt den Innenraum der Kirche wieder, gerahmt von gerafften Vorhängen. Wichtig ist, dass das Raumbild das zeigt, was man sehen soll. Der Prospekt ist im Sinne des bildhaften Eindrucks nicht immer perspektivisch korrekt, oder auf einen bestimmten Standort bezogen. Wichtig war, bei der Projektion der Architektur die architektonische Wirkung zu steigern und die wesentlichen baukünstlerischen Intentionen herzustellen.[222]

Vermutlich war der Tabernakel, zu dem sich ein Entwurf (Abb. 7) erhalten hat, bereits bei der Weihe der Kirche im November 1707 fertiggestellt gewesen.[223]
Die Tempelarchitektur besitzt eine konkav schwingende Schauseite, an der sich je eine Kolonnade anschließt Auch hier fallen wieder die verschiedenen Grade der Ausarbeitung auf.[224] Sowohl an der rechten Kolonnade, als auch an der Kuppel setzen Figuren an. Die linke Hälfte hingegen ist weniger stark ausgearbeitet.
Im Jahr 1738 wurde der Tabernakel unter Erzbischof Leopold Anton Eleutherius Freiherr von Firmian (1697 – 1744) abgerissen und durch einen Aufbau von Johann Kleber ersetzt.prange118 Dieser Neubau wurde von Josef Pfaffinger ausgeführt. Die Zeichnung (Abb. 55) von Johann Kleber, 1738, in Tinte und Aquarell gibt diesen neuen Altar wieder.[225]
Es handelte sich um eine auf einer Mensa aufgebaute Säulenarchitektur. Vor der Architektur ist der Tabernakel mit Abstufungen und darauf sitzenden Löwen angebracht. Zu Seiten der Säulen befinden sich Figuren der christlichen Tugenden Hoffnung und Liebe. Zahlreiche Personifikationen sind inmitten der Säulen angebracht, welche von einem Architrav und darüber liegenden Aufsatz abgeschlossen werden. Inmitten des Architravs sitzt Christus, umgeben von Wolken und Putti. Auf den abschließenden Sockeln gruppieren sich die sieben Erzengel, obwohl nur Michael mittig zu identifizieren ist.

---

[220] Prange 2004, S. 120. Peter Prange vermutet, dass diese Ansichten in einem Zusammenhang mit jenen stehen, die Fischer von Erlach zunächst für das Salzburger Stichwerk anfertigte, aber schlussendlich der „Historischen Architectur“ einfügte. Prange 2004, S. 120.
[221] Prange 2004, S. 120.
[222] Prange 2004, S. 120.
[223] Prange 2004, S. 118.
[224] Prange 2004, S. 118.
[225] Prange 2004, S. 118 und Kreul 2006, S. 174 und S. 364.

Dieser Altar wurde wiederum 50 Jahre[226] nach seiner Aufstellung nach einem Entwurf des Hofbauverwalters des Erzstiftes Salzburg, Wolfgang Hagenauer (1726 – 1801), verändert (Abb. 8).[227]

4.5.4. Die Adaption an den Kirchenraum

Johann Bernhards Altarkonzept sieht einzelne Kompartimente vor, die sich zu einer Einheit zusammenfügen (Abb. 8 und Abb. 53). Der Rundtempel fungiert als Tabernakel, welcher von den kolossalen Säulen gerahmt ist, die aus der Wandgliederung heraus wachsen (Abb. 56). Die an der Altarwand angebrachte Stuckdekoration mit der Figur der Maria Immaculata (Abb. 57) interpretiert Franz Wagner als ein Altarbild, das ovale Fenster versteht sich als ein Aufsatzbild.[228] All diese Elemente ergeben einen einheitlichen Altar, der in den Altarraum integriert ist. Diese Eingliederung ist sowohl auf die Säulen, als auch auf die Stuckdekoration zurückzuführen, da diese auf die Säulen übergreift. Auf dem Architrav der linken Säule sitzen Putti, jener der rechten Säule ist von einer Wolke mit Figuren ummantelt (Abb. 58). Aufgrund der Tatsache, dass die beiden Monumentalsäulen Teil der Raumgliederung sind, ist hier eine Verzahnung mit dem Raum gegeben. Allerdings kann die Stellung der Säulen auch den Eindruck von Chorschranken und so eine Abgeschiedenheit vom restlichen Kirchenraum suggerieren. Doch im Wesen des Verhältnisses dieser Integration und gleichzeitiger Ausgrenzung des Chorraumes liegt das Verständnis der Hochaltarlösung begründet.

Eine weitere Verzahnung mit dem Innenraum bildet der Tabernakel. Er ist nicht nur durch den Dedikationsstich von 1707 (Abb. 53), sondern auch am Längsschnitt (Abb. 54) der Kirche wiedergegeben. Aus beiden geht hervor, dass der Tabernakel beinahe dieselbe Höhe wie die Säulensockeln hatte.

Auch nimmt der Tabernakel, architektonisch betrachtet, als Rundtempel Züge der Fassade der Kollegienkirche auf (Abb. 13). Beide Baukörper besitzen einen konvexen Körper, an dem sich Türme bzw. im Falle des Tabernakels Kolonnaden anschließen. Die Okuli über der Gebälkszone können als eine weitere architektonische Gemeinsamkeit von Tabernakel und Fassade gesehen werden. Als Argument kann auch die Figur der Maria Immaculata herangezogen werden. Während diese im Chorbereich über dem

[226] Kerschbaum 2013, S. 105.
[227] Kreul 2006, S. 364.
[228] Wagner 2013, S. 138.

Tabernakel schwebt, ist am aufsitzenden Diamandbogen der Fassade ebenso eine solche Marienskultpur gesetzt, fast schwebend über der Architektur.
Aufgrund dieser Beobachtungen ist eine Verzahnung von Altar und Architektur festzustellen, denn der architektonische Aufbau und seine szenische Präsentation im Presbyterium prädestinieren den Tabernakel dazu, ihn mit der Fassade und somit mit dem Außenbau der Kollegienkirche in eine Beziehung zu bringen.

Diese Erkenntnis lässt die Frage zu, warum der Tabernakel bereits 1738 abgerissen wurde. Inwiefern ändert sich durch diesen Abriss das Fischersche Gesamtkonzept des Altarraums? Roland Kerschbaum beschäftigt sich in seinem Aufsatz mit dem Bezug des heutigen Tabernakelaufbaus zum Altarraum. Den Grund für den Abriss des Fischerschen Tabernakels sieht er im Theologischen Programm verhaftet. Der Tabernakel stand vor allem durch seine Architektur in einer Beziehung zum Gesamtbau. Der heutige Aufbau (Abb. 8) hingegen tritt durch ein theologisches Programm, das vermutlich auf den damaligen Hofarchitekten P. Bernhard Stuart zurückzuführen ist, hervor.[229]
Maria übernimmt als Sitz der Weisheit Eigenschaften von König Salomo und der Königin von Saba. Im Hinblick auf diese Traditionen der Weisheit erschließt sich das theologische Programm. Die auf den Stufen sitzenden sechs Löwen, die sich heute nicht mehr am Altar befinden, waren ebenfalls eine Anspielung auf den Thron Salomons. Die sieben Säulen bringen durch den Tabernakel die Weisheit in einen Kontext mit dem eucharistischen Brot: „Die Weisheit hat ihr Haus gebaut, ihre sieben Säulen behauen (...) Zum Unwissenden sagt sie: Kommt, esst von meinem Mahl, und trinkt vom Wein, den ich mischte.“[230] Hinzu kommt, dass der neue Tabernakel wie die Stuckglorie Mariae, ebenfalls von Wolken und geflügelten Wesen umgeben ist. Bei ihnen handelt es sich um Personifikationen von Künsten und den vier Fakultäten. Sie werden von den drei Tugenden fides, caritas und spes begleitet, in Maria auf ideale Weise verwirklicht.[231]
Folglich manifestiert sich der Bezug des neuen Tabernakels zum Kirchenraum in einem komplexen theologischen Programm. „Architektonisch mag der Abriss des ursprünglichen Tabernakels bedauert werden, doch lieferte P. Bernhard Stuart mit seinem Programm für den erneuerten Aufbau ein ausgeklügeltes theologisches Konzept mit vielfältigen Bezügen zwischen dem Patrozinium dieser Marienkirche und ihrer

[229] Kerschbaum 2013, S. 105.
[230] Kerschbaum 2013, S. 105.
[231] Kerschbaum 2013, S. 105 – S. 106.

Aufgabe als Gottesdienstraum einer Universität."[232] Eine formale Verschneidung mit dem Raum hingegen ist partiell gegeben. Die bräunliche Farbfassung des Altars korrespondiert mit den flankierenden Säulensockeln, das Gold der aufgestellten Figuren antwortet auf die Strahlen und Mondsichel der Maria Immaculata. Die konkave Säulenstellung jedoch antwortet auf den architektonischen Aufbau des Fischerschen Tabernakels.

4.6. Der Hochaltar der Salzburger Franziskanerkirche

4.6.1. Geschichte und Architektur der Franziskanerkirche

Die Franziskanerkirche (Abb. 14) war ursprünglich eine Tauf- und Synodalkirche, die schon vor der Erbauung des Domes bestand und der Gottesmutter geweiht war. Um 1130 wurde sie den Petersfrauen als Klosterkirche zugewiesen, neun Jahre später wurde sie zur Pfarrkirche erhoben. Nach einem Brand um 1167 wurde eine dreischiffige, romanische Kirche gebaut, die 1223 geweiht wurde. Die Kirche wurde 1592 von Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau den Franziskanern übergeben.[233]

Das Innere der Kirche (Abb. 59 und Abb. 60) ist ein dreischiffiges, ursprünglich basilikales spätromanisches Langhaus. Das Mittelschiff gliedert sich in drei Joche, die Seitenschiffe in je sechs Joche. Darüber liegen Emporen, die aus dem 15. Jahrhundert und Anfang des 17. Jahrhunderts stammen.[234] Im Mittelschiff befinden sich hohe Pilaster zwischen den Diensten, welche Blattkapitelle tragen. Ein Kreuzrippengewölbe bildet den Abschluss. Die Seitenschiffe (Abb. 61) werden durch ein Kreuzgratgewölbe abgeschlossen. Die Orgelempore im Westjoch besitzt einen neuromanischen Stützbogen und eine Balustrade, die um 1900 angefertigt wurden.[235] Das Vorhallenjoch unter der Empore schließt mit einer Stichkappentonne ab, die auf Pilastern mit barocken Stuckkapitellen ruht. Der Chor wurde wahrscheinlich noch im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts unter Meister Hans von Burghausen begonnen. Nach dessen Tod wurde der Chor 1432 unter Stephan Krumenauer vollendet.[236]

Der Chorbereich (Abb. 62) ist um zwei Stufen erhöht, es handelt sich um einen dreischiffigen Hallenraum in der Breite des Langhauses, besitzt zwei Joche und ist von

[232] Kerschbaum 2013, S. 106.
[233] Euler 1986, S. 560.
[234] Euler 1986, S. 561.
[235] Euler 1986, S. 561.
[236] Euler 1986, S. 560.

einem Kapellenkranz, welcher sich zwischen tief eingezogenen Wandpfeilern erstreckt, umgeben. Den Abschluss bildet ein Sternrippengewölbe über fünf freistehenden, schlanken Säulen. Der barocke Kapellenkranz mit darüberliegendem Umgang wurde ab Anfang des 17. Jahrhunderts bis Anfang des 18. Jahrhunderts errichtet und ausgestattet.[237]

4.6.2. Geschichte des Hochaltars

Ursprünglich stand an der Stelle des heutigen Altars ein Wandelaltar von Michael Pacher. Nach seiner Visierung entstand der Aufbau des Hochaltars durch den Zimmermeister Leonhard und Ulrich der Tischler. Zwischen 1495 und 1498 verweilte Michael Pacher in Salzburg, um persönlich am Altar mitzuarbeiten.[238] 1709 wurde der Altar abgebrochen, da er „pervetustum et ruinosum" war.[239] Drei Tafeln haben sich dennoch erhalten, die heute in Wien aufbewahrt werden. Ikonographisch umfasste der Pacher Altar das Leben Christi und Mariae mit typologischen Vorbildern aus dem Alten Testament.[240] Zentrales Mittelstück war die als Gnadenbild verehrte Madonna, die 1709 bekleidet in den Altaraufbau Fischers mit einem barocken Jesuskind übernommen wurde.[241] Anfang 1709 kam es zwischen dem damaligen Guardian des Salzburger Franziskanerklosters Pater Marinus Panger[242], dem Maler Balthasar Böckl, dem Bildhauer Simon Fries und dem Tischler Lorenz Windpichler zu einem Kontrakt „wegen Verfassung eines neuen Hochaltares in U. L. Frauen Gotteshaus nach dem gemachten Visier (...) /das/ auf den Fest der hl. Pfingsten 1710 in völligen Stand zu sötzen ist." Demnach wurde der neue Altarbau in der Zeit von Pfingsten 1709 bis Pfingsten 1710 aufgestellt.[243]

4.6.3. Der Entwurf und der Altar

Die visierte Federzeichnung (Abb. 9) hat sich erhalten, welche in der Literatur Fischer von Erlach zugeschrieben wird. Kurt Rossacher sieht diese Zuschreibung als kritisch an. „Bei aller liebevollen Qualität im Detail und der schön gezeichneten Ornamentik vermißt

[237] Euler 1986, S. 562.
[238] Neuhardt 1983, S. 77.
[239] Kern 1998, S. 93.
[240] Neuhardt 1983, S. 34.
[241] Neuhardt 1983, S. 77. Dieses Jesuskind ging jedoch verloren, als man das Gnadenbild 1709 nach Vorschlägen Fischer von Erlachs in den neuen Altar integrierte. Neuhardt 1983, S. 77.
[242] Prange 2004, S. 108.
[243] Kern 1998, S. 93.

man den großen Atem, die innere Monumentalität des großen Architekten. Der Genius Fischers kann nicht als Autor hinter dieser schönen Kalligraphie stehen. Hier ist ein guter untergeordneter Zeichner am Werk, der die abgeschlossene Invention für den Auftraggeber reizvoll wiedergibt."[244]

Der Altar zeichnet sich durch eine Säulenstellung, über die ein Diadembogen gesetzt ist, aus. Im darüber liegenden Aufsatz befindet sich Gottvater, von ihm senken sich Strahlen mit der Taube des Heiligen Geistes nach unten. In der Altarnische thront die gotische Madonna mit dem Jesuskind. Durch die Einbindung des gotischen Gnadenbildes wird dem spätgotischen Erbe[245] Rechnung getragen. Ihre Mittlerfunktion als „coram Deo" wurde von der Gegenreformation stark betont, da sie laut Margit Kern als „figura" der Ecclesia auf die irdische Heilsverwaltung durch die römisch – katholische Kirche bezogen werden konnte.[246] Zu Seiten des Hochaltars befinden sich die Schreinwächter, die hll. Florian und Georg. Sie sind eine Arbeit von Simeon Fries.[247]

Peter Prange sieht in der Dreiteilung des Entwurfes (Abb. 9) sowohl traditionelle, als auch moderne Tendenzen. Die Seiten mit den Schreinwächtern über den Durchgängen und der hohe Aufsatz mit Gottvater erinnern stark an gotische Altäre.[248] Hans Aurenhammer schreibt: „Der Kern der Anlage jedoch ist geradezu eine Vollendung von Prinzipien der Fischer`schen Portal-, Altar- und Monumentarchitektur, indem er die Idee eines „Raumtores mit Flügeln" mit der Prospektwirkung eines Monuments und der krönenden Funktion eines Gnadenaltars verbindet."[249]

Der Entwurf unterscheidet sich zum ausgeführten Werk (Abb. 10) wieder in einigen Punkten. Im Plan ist das innere Säulenpaar übereck und das äußere frontal gestellt, in der Ausführung ist dies umgekehrt. Vermutlich wurde diese Änderung aus praktischen Gründen vorgenommen, da die Basen der Säulen die Aufstellung der Altarmensa gehindert hätten. Des Weiteren wurden die Breitenmaße zugunsten der

[244] Rossacher 1983, S. 96. Kurt Rossacher schreibt, dass in vielen Fällen in größeren Ateliers nicht der Meister selbst der Autor einer Modellzeichnung ist. Rossacher 1983, S. 94.
[245] Kern 1998, S. 77.
[246] Kern 1998, S. 78.
[247] Gritsch 1924, S. 155.
[248] Prange 2004, S. 108.
[249] Aurenhammer 1956, S. 137. Hans Aurenhammer schreibt von einer Idee eines „Raumtors mit Flügeln". Zu Begriffserklärung Raumtor vergleiche hierfür das Kapitel 6.2. dieser Arbeit.

Höhenentwicklung merklich verringert. Die Bögen über Aufsatz und Mittelnische sind deutlich höher geschwungen.[250]
Der Altar erfuhr bereits im 18. Jahrhundert einige Veränderungen. Unter anderem wurde die Mittelnische ausgeräumt und mehrere Figuren wurden umgruppiert. Laut Balthasar Gritsch passierte dies durch den im 18. Jahrhundert angeschafften Baldachin. Um ihn anzubringen, wurde unter anderem die große Girlande entfernt, die sich um Diadembogen und Mittelnische schwang. Erst 1939 unternahm der Restaurator Pfefferle aus München den Versuch, eine Angleichung an 1709/1710 zu vollbringen.[251]

Obwohl die Altararchitektur flach gestaltet ist, suggeriert Fischer von Erlach durch eine an der Rückwand perspektivisch nach unten geschwungene Gebälkführung Raum (Abb. 63). So zeigt sich nur aus der Ferne am ersten Blick eine konkav schwingende Raumeinheit.[252] Das Besondere jenes Altars ist dessen visueller Aspekt aus der Fern- und Nahsicht. Fischer von Erlach verschmilzt hier ein Tor, von der Art wie das Portal des Palais Dietrichstein (Abb. 64) und einem Altar Tempietto, ähnlich seinem Grazer Altar (Abb. 4). Der Künstler erreichte dies dadurch, dass er das Gebälk der konkaven Nische hinter der Gottesmutter nach unten durchbog und es genau gleich profilierte wie das Gebälk des Diadembogens vorne und das der Säulen. So schließt sich in der Fernsicht der aufsteigende Bogen mit dem sinkenden Gebälk der Nische zu einem einheitlichen Gebilde zusammen. Tritt man näher heran, so wölbt sich der Vorderteil des Bogens nach oben und was als hintere Hälfte des Reliefs schien, wird zu einem in sinkender Kurve gebogenen Abschluss der Nische.[253] Dadurch ergibt sich eine raumhaltige Architektur, der das gotische Gnadenbild (Abb. 65) eingestellt ist. Die Wirkung wird durch die herabsenkenden Strahlen unterstrichen.

4.6.4. Die Adaption an den Kirchenraum

Der Hochaltar ist flach gehalten und integriert sich durch seine Schlankheit und Höhe inmitten der fünf stehenden Säulen. Überdies ist zu bemerken, dass der Altar an die hintere Säule angepasst wurde (Abb. 66). Der Altar ist um diese Säule gearbeitet worden, sie unterbricht das Gesims der rückwärtigen Altararchitektur. Mit dem

[250] Gritsch 1924, S. 156.
[251] Gritsch 1924, S. 156 – S. 157.
[252] Kern 1998, S. 77.
[253] Sedlmayr 1997, S. 258.

Diadembogen antwortet der Hochaltar auf die Rundbögen des Kapellenkranzes (Abb. 10). So kann der Hochaltar quasi als eine Weiterführung des Kapellenkranzes gesehen werden. Eine von Fischer von Erlach intendierte Weiterführung wäre durchaus denkbar, da die Kapellen im Zeitraum Anfang des 17. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts errichtet wurden. Da der Altar 1709/1710 aufgestellt wurde, kannte Fischer von Erlach bereits den Kapellenumgang.

Franz Fuhrmann hat sich in seinem Aufsatz „Der Marienaltar Michael Pachers in der Stadtpfarrkirche „Zu Unserer Lieben Frau" (Franziskanerkirche) in Salzburg" vorwiegend der Rekonstruktion des Pacher Altars (Abb. 67) gewidmet. Ihm zufolge war dieser ein doppelter Flügelaltar, ähnlich wie jener von Sankt Wolfgang. Mit einer Höhe von knapp 16 Metern und einer Breite von acht Metern erreichte der gotische Altar monumentale Ausmaße. Als der Pacher Altar 1709 entfernt wurde, spielte wohl der Zeitgeist eine große Rolle. Nach der etappenhaften Barockisierung des Kapellenkranzes musste der gotische Hochaltar wie ein Fremdkörper gewirkt haben, den man durch ein zeitgemäßes barockes Gebilde unter Beibehaltung der Madonna als religiösen Kern ersetzen wollte. Franz Fuhrmann zufolge ist es wahrscheinlich, dass der Altar Pachers noch inmitten des barocken Kapellenkranzes gestanden ist und dies vermutlich der Auslöser für jenes gotisch-barocke Zusammenspiel durch Fischer von Erlach war.[254] Dem ist nur bedingt zuzustimmen. Wie bereits erwähnt, ist durch zeitgenössische Quellen überliefert, dass der gotische Altar „pervetustum et ruinosum" war.[255] Durch die Einbindung des gotischen Gnadenbildes und mit Rücksicht auf jenes entwickelte Fischer von Erlach eine Binnengliederung der Altararchitektur, die das Gnadenbild räumlich hinterfängt.[256] Der Fischersche Altar bezieht sich überdies in seinen einzelnen Gliedern auf den gotischen Altarbau. Wie Peter Prange feststellt, sind die Schreinwächter über den Durchgängen genauso eine Reminiszenz an gotische Altäre wie der hohe Aufsatz mit Gottvater in der Strahlenglorie, der an das Gesprenge mittelalterlicher Altäre erinnert.[257] Vergleicht man dazu die Rekonstruktion des Pacher Altars (Abb. 67), publiziert von Franz Fuhrmann, so ist Peter Prange zuzustimmen. Der Fischersche Altar passt sich mit seinen Maßen an den gotischen Bau an, auch der Aufsatz und die Schreinwächter nähern sich dem ursprünglichen Altar an. Zusammenfassend lässt sich

[254] Fuhrmann 2000, S. 33 und S. 47.
[255] Kern 1998, S. 93.
[256] Kern 1998, S. 77 – S. 78.
[257] Prange 2004, S. 108.

sagen, dass sich der Altar durch seine Form und Architektur an den gotischen Raum angleicht, auch konnten Parallelen zum Pacher Werk nachgewiesen werden.

4.7. Der Entwurf des Hochaltars der Wallfahrtskirche Sallapulka

Für den Hochaltar der Wallfahrtskirche St. Maria im Gebirge in Sallapulka hat sich ein Entwurf (Abb. 11) erhalten, der Fischer von Erlach zugeschrieben wird. Die Zeichnung wird in das Jahr 1720 datiert und befindet sich heute im Stiftsarchiv Herzogenburg. Als Auftraggeber gilt Probst Wilhelm von Schmerling. Die Gründe, warum Fischer von Erlach beauftragt wurde, sind in der Forschung nicht restlos geklärt. Eine Erklärung könnte sein, dass Sallapulka dem Stift Herzogenburg inkorporiert ist, für das Fischer von Erlach ebenfalls Pläne lieferte.[258] Aus den zeitgenössischen Quellen geht ebenfalls nicht hervor, ob der Altar realisiert wurde oder nicht.[259] Wahrscheinlich ist, dass es nie zu einer Ausführung kam.[260] Das Blatt weist eine Signatur am unteren rechten Rand auf: Fischer V Erlach 1720. Ebenso steht über dem Entwurf geschrieben: Ab Riß des Altars in die Kirchen Nach Salapulkha von Herrn vo Fischer gemacht 13. Xbris 1720.[261] Hans Sedlmayr zufolge ist es der späteste Entwurf von Fischers Hand, der bekannt ist.[262]

Der Entwurf (Abb. 11) präsentiert sich als Säulenarchitektur, die sich über einen Sockel erhebt. Es entsteht der Eindruck einer runden Tempelarchitektur. Vor dem Altar ist eine blockartige Mensa mit Tabernakel aufgestellt. Bei diesem handelt es sich wieder um eine selbstständige Tempelarchitektur, vergleichbar mit dem Tabernakel der Kollegienkirche.
Darüber halten Engel das Gnadenbild der Immaculata mit Strahlenkranz. Die Szenerie wird von zwei Figuren begleitet, ihre Identifikation ist aufgrund fehlender Attribute schwierig. Dem Aufsatz ist ein Bogen eingeschrieben, er gibt in einem Transparent Gottvater und die Heiliggeist-Taube wieder.[263] Ein Dreiecksgiebel dient als Abschluss, welcher wiederum von einem ovalen Reif, gehalten von Engeln, bekrönt wird. Welchem

[258] Aurenhammer 1956, S. 179.
[259] Aurenhammer 1956, S. 179.
[260] Sedlmayr 1997, S. 398.
[261] Aurenhammer 1956, S. 180.
[262] Sedlmayr 1997, S. 277.
[263] Bei der im Bogen eingeschriebenen Szenerie könnte es sich aber auch um eine Stuckformation handeln.

Zweck dieser Reif dient, ist schwer zu beantworten. Hans Aurenhammer ist der Ansicht, dass es sich um ein Fenster handelt.[264] Auf den Voluten sind Alternativlösungen für die Dekoration (Engel bzw. Vasen) angegeben.[265]

Die ältere Literatur berichtet teilweise von der Aufstellung sämtlicher Altäre in der Wallfahrtskirche. Augustin Rudolf zufolge wurde die Kirche 1674 vergrößert und ein neuer Hochaltar aufgestellt. Dieser wurde folgendermaßen beschrieben: „Ein vom Pflaster bis an das Gewölbe reichender, mit Engelrot und Stritzelgelb beckleckster, aus hölzernen Würfeln bestehender Holzstoß aus dem zu oberst Eisenstangen hervorragen und eine kolossale Dreifaltigkeit tragen, bildet den rückwärtigen Teil des Altares. Der Vorderteil ist großartig, eine Art Triumphpforte mit zwei Säulengängen. Ober dem Eingange rechts liegt in einer Grotte oder Grabeshöhle die hl. Rosalia, das Haupt auf eine Hand gestützt und in der anderen den Jungfrauenkranz haltend. Oder dem Eingange links liegt die hl. Magdalena, mit dem Haupte auf dem Arme ruhend, umgeben mit Symbolen der Buße. Zwischen diesen beiden Eingängen ist die Tumba, der Opfertisch und der Tabernakel: ein wenig zurückgerückt die Weltkugel, auf welcher Maria mit himmelwärts gekehrtem Blicke und gefalteten Händen betet, umgeben von huldigenden Engeln. Alles ist Bildhauerarbeit von kolossaler Größe und gut vergoldet.“[266]
Ferner berichtet Augustin Rudolf, dass 1854 ein „neuer gotischer Hochaltar“ aufgestellt wurde.[267] Ferner wurden vom alten Hochaltar die Statuen der Dreifaltigkeit, der Madonna, der hll. Rosalia und Magdalena übernommen.[268]
Der Entwurf Fischer von Erlachs für die Wallfahrtskirche wird hingegen nicht erwähnt.

4.8. Der Hochaltar der Wiener Karlskirche

4.8.1. Geschichte der Karlskirche

Kaiser Karl VI. gelobte am 22. Oktober 1713, eine Kirche anlässlich der Abwendung der Pestepidemie errichten zu lassen.[269] Bereits 1714 wurde in allen habsburgischen Ländern begonnen, Gelder für den Bau zu sammeln. Dies zeigt, dass die Kirche als

[264] Aurenhammer 1956, S. 180.
[265] Aurenhammer 1956, S. 180.
[266] Rudolf 1948, S. 5.
[267] Rudolf 1948, S. 7.
[268] Rudolf 1948, S. 7.
[269] Kreul 2006, S. 266.

gemeinsame Sache der Monarchie gesehen wurde. Ob dieses „Bauprojekt“ ausgeschrieben wurde, ist in der Literatur noch nicht geklärt. Albert Ilg schreibt: „Ob von hohem Orte aus im modernen Sinne eine Concurrenz förmlich ausgeschrieben wurde, oder ob eben nur ganz spontan mehrere, bei Hof bekannte und beliebte Künstler sich mit Entwürfen einstellten – dieses wissen wir nicht genau zu beantworten. Es scheint nur, dass (...) die allgemeine Form eines centralen Kuppelbaues zum Thema gegeben war, und ist ferner erwiesene Thatsache, dass die drei gewaltigsten Heroen der Architektur im damaligen Österreich: Joh. Bernh. Fischer von Erlach, Joh. Lucas von Hildebrandt und Ferdinando Galli-Bibiena, Modelle zum Kirchenbaue einreichten.“[270] In diesem Zusammenhang sei auch eine Stelle in einem Brief von Carl Gustav Heraeus an Gottfried Wilhelm Leibniz zu erwähnen, zitiert nach Sedlmayr: „contre beaucoup d’autres pour les desseins de Mr. de Fischers“.[271]

Über die Modelle Fischer von Erlachs ist in den zeitgenössischen Quellen nichts überliefert. Die Modelle der Konkurrenz haben sich ebenfalls nicht erhalten, doch finden sie Erwähnung in Überlieferungen. Das Modell Johann Lucas von Hildebrandts war 1718 „auf Begehrten im kaiserlichen Hofbauamt noch anzutreffen und zu sehen“.[272] Bereits 1715 wurde der Bauplatz festgelegt, welcher am 11. November 1715 vom Hofkriegsrat genehmigt wurde. Die Entscheidung des Kaisers fiel am 4. Dezember 1715, das Projekt Fischer von Erlachs wurde gewählt.sedlmayr269 Karl VI. legte am 4. Februar 1716 den Grundstein, im Frühjahr desselben Jahre wurde mit der Anschaffung der Baumaterialien begonnen.[273]

4.8.2. Die Architektur der Karlskirche

Die Genese der Karlskirche ist durchwachsen und von einigen Planänderungen gekennzeichnet. Jedoch haben sich die ursprünglichen Pläne Johann Bernhards durch vier Stiche der „Historischen Architectur“ (IV, 12-15) erhalten. Dabei handelt es sich um die Schauseite (Abb. 68), den Längsschnitt (Abb. 69), den Seitenaufriss (Abb. 70) und um den Grundriss (Abb. 71).[274] Hans Sedlmayr stellt ferner die von Daniel Warou geprägte

[270] Ilg 1895, S. 622.
[271] Sedlmayr 1997, S. 269. Hans Sedlmayr zufolge könnte die Passage bedeuten, dass sich Karl VI. gegen viele andere Projekte, es kann aber auch heißen, dass er sich gegen die Meinung vieler anderer für den Entwurf Fischer von Erlachs entschieden habe. Sedlmayr 1997, S. 269.
[272] Sedlmayr 1997, S. 270.
[273] Sedlmayr 1997, S. 394.
[274] Sedlmayr 1997, S. 280.

Medaille (Abb. 72) anlässlich der Grundsteinlegung 1716 vor. Diese zeigen ebenfalls die ursprüngliche Situation.[275]Die Ansicht der Medaille ist laut Hans Sedlmayr die für den Bau maßgebendste Ansicht. Die perspektivische Ansicht – die Schauseite – der „Historischen Architectur" weicht jedoch am ehesten vom ausgeführten Bau ab.[276]

Um sich der baulichen Veränderungen bewusst zu werden, ist es dennoch essentiell, zunächst die Stiche der „Historischen Architectur" mit dem heutigen Bau in einen Vergleich zu setzten.

Hellmut Lorenz sieht in der Schauseite (Abb. 68) die früheste Fassung des Fischerschen Projektes, die bereits die wesentlichen Elemente aufweist: das Motiv der hohen Tambourkuppel über der Tempelfront, begleitet von den beiden römischen Triumphsäulen und den seitlich abschließenden Durchfahrtpavillons.[277] Überdies versucht Hellmut Lorenz, die Schauseite mit dem Grundriss (Abb. 71) in eine Übereinstimmung zu bringen. Doch kann eine dementsprechende Übereinstimmung laut Lorenz nicht stattfinden: „(...) denn die ovale Rotunde scheint unmittelbar hinter dem Portikus hochzuwachsen, ohne daß hier Platz für die längsrechteckige Emporenhalle wäre, in die die von den seitlichen Pavillons ausgehenden Zugänge münden."[278] Demzufolge gewährt Fischer von Erlachs frühes Schaubild der Fassade einen „Einblick in die Prinzipien seines architektonischen Komponierens."[279] Die dreidimensionale Wirkung der Baukörper scheint, am Anfang seiner Überlegungen zu stehen.[280]

Vergleicht man nun die Schauseite mit dem gegenwärtigen Bau (Abb. 73), so sind etliche Veränderungen festzustellen. Diese betreffen vor allem den Tambour und die Kuppel. Hans Sedlmayr betont, dass diese Änderungen auf Joseph Emanuel zurückgehen: „Es ist unmöglich, dass Johann Bernhard sein durch eine Medaille festgehaltenes und veröffentlichtes Projekt im letzten Augenblick, während der Bau in vollem Gang war, geradezu ins Gegenteil verkehrt hätte. (...) Man muß nur sehen, daß die Änderung keine „Entwicklung" sondern einen Bruch darstellt.[281] Anschließend führt Sedlmayr ein

[275] Sedlmayr 1997, S. 280.
[276] Sedlmayr 1997, S. 280.
[277] Lorenz 1992, S. 151.
[278] Lorenz 1992, S. 153.
[279] Lorenz 1992, S. 153.
[280] Lorenz 1992, S. 153.
[281] Sedlmayr 1997, S. 394.

psychologisches Argument an: Da Fischer von Erlach 1721 bereits krank war (er starb am 5. April 1723), müssten die Änderungen spätestens 1720 geplant worden sein.[282]
Liselotte Popelka hat in ihrem Aufsatz „Studien zur Wiener Karlskirche" acht Planstufen aus dem vorhandenen Material entwickelt, um die Entwicklungsgeschichte zu analysieren. Das vorhandene Bildmaterial beginnt mit der Darstellung der Schauseite in der „Historischen Architectur" und endet im fertig ausgeführten Bau.[283]
Der für die vorliegende Arbeit wichtige Part findet sich in den Änderungen des Innenraumes wieder. Ein Vergleich vom Grundriss (Abb. 71) der „Historischen Architectur" mit dem gegenwärtigen (Abb. 74) macht deutlich, dass die Chorpartie verändert worden ist: Weglassen des Priesterchores, Verlegung von Hochaltar und Chorkuppel, Umgestaltung der Oratorien. Dadurch rücken Kuppelraum und Altarraum so weit auseinander, dass diese nicht mehr miteinander verklammert sind. Die Folge ist, dass der Altarraum als ein selbstständiges Kompartiment auftritt. Vorwiegend die Belichtung macht diesen Umstand deutlich. Zwischen dem hellen Zentralraum und dem Altarraum, der durch eine Kuppel beleuchtet wird, schiebt sich ein dunkles Zwischenglied, in dessen Seitenwände die Kaiseroratorien eingelassen sind.[284] Bezüglich der Verlegung des Hochaltars schreibt Thomas Zacharias: „Der Hauptaltar, der nach dem Plan Johann Bernhards vor der Folie einer geöffneten Rückwand frei im Raume stand, ist als flächiger Prospekt an die nunmehr geschlossene Rückwand geschoben."[285]

4.8.3. Der Innenraum und Hochaltar

Der Grundriss (Abb. 74) der Kirche ist eine längsovale Rotunde mit Querkapellen. In den Diagonalen sind insgesamt vier Seitenkapellen über einen ovalen Grundriss gesetzt. An der Rotunde schließt sich im Süden der um ein paar Stufen erhöhte Chorbereich mit begleitenden Sakristeien und geradem Abschluss an. Nach Norden hin wird der Grundriss von einem „Querriegel" mit einer mittigen Vorhalle und seitlichen Verbindungsgängen zu den über rechteckigem Grundriss errichteten Turmpavillons

[282] Sedlmayr 1997, S. 394.
[283] Popelka 1956, S. 75 – S. 132. Ebenso spricht Liselotte Popelka die Unterschiede der verschiedenen Darstellungen und Risse der Karlskirche zum ausgeführten Bau an. Auch sie führt die Veränderungen, die sich vorwiegend auf die Choranlage beziehen, an. Dabei sind diese nicht auf einmal vorgenommen worden, sondern haben sich aus den verschiedenen Stadien des Entwurfes gebildet. Vergleiche hierfür das Kapitel 8.3. dieser Arbeit.
[284] Popelka 1956, S. 96 – S. 103.
[285] Zacharias 1960, S. 102.

abgeschlossen. Ein weit vortretender Säulenportikus mit Stufen akzentuiert die Mittelachse.

Die Gliederung des Hauptraumes (Abb. 75) erfolgt durch eine große korinthische Pilasterordnung. Sie überragt die Seitenräume und gliedert das aufgehende Mauerwerk der längsovalen Rotunde. Auf dieser Ordnung ruht ein umlaufendes Gebälk mit Sohlgesims. Darüber erhebt sich ein hoher Tambour mit Fenster und einer ebenfalls korinthischen Pilastergliederung. Der Tambour wird wiederrum von einem umlaufenden Gebälk abgeschlossen, darüber setzt die Kuppelschale an (Abb. 76). Ferner gibt die profilierte Gebälksführung (Abb. 77) dem aufgehenden Mauerwerk der Querräume (Eingangsjoch, Chorjoch und Querkapellen) eine horizontale Struktur. Auch ist sie die Basis der aufsitzenden Arkadenbögen. Dennoch ist diese Gebälksführung, obwohl sie die Querräume in den Achsen gliedert, kein Teil einer architektonischen Ordnung, da keine Pilaster und Kapitelle vorhanden sind. Somit kann sie als eine Art Pseudo – Ordnung tituliert werden. Die eigentliche zweite Ordnung ist den Querräumen eingestellt und manifestiert sich in einer ionischen Säulenordnung (Abb. 78). Die zweigeschossige Gliederung der Diagonalkapellen (Abb. 78) nimmt überdies die Maßverhältnisse der Querräume an.[286]

Das Kuppelfresko (Abb. 76) und die Gewölbefresken in den Querkapellen wurden von Johann Michael Rottmayr in den Jahren 1725-1730 geschaffen. Das Kuppelfresko hat die Intercessio des hl. Karl Borromäus zum Thema. Maria fungiert vor der hl. Dreifaltigkeit als Vermittlerin für die Menschheit zugunsten der Abwendung der Pest. Dabei sind ihr die drei Tugenden Fides, Caritas und Spes zur Seite gestellt.[287]

Der Hochaltar (Abb. 79) nimmt architektonisch das gesamte Chorjoch ein und gliedert dieses. Die Wandzonen (Abb. 80) werden von der besprochenen zweiten Ordnung, durch vier Prostasen von Halbsäulen mit goldenen, ionischen Kapitellen und durchlaufendem Architrav gegliedert. In den äußeren Kompartiments ist jeweils ein Oratorium eingelassen, dessen Brüstung konvex in den Chorraum einschwingt. Diese Gliederung der Wandzonen ist Teil des Hochaltars, da der Architrav das gesamte Joch umläuft (Abb. 80). Zentral ist eine plastische Glorie des hl. Karl Borromäus mit Engeln

[286] An dieser Stelle möchte ich mich bei Herbert Karner bedanken, der mir bei der Aufarbeitung der architektonischen Besonderheiten der Karlskirche mit Rat zur Seite stand.
[287] Czerny 1993, S. 146.

und Putti eingelassen (Abb. 81). Die Szene wird durch die rückversetzte Architektur hinterfangen. Vor dem Chorfenster ist mittig das Dreifaltigkeitssymbol angebracht. Von ihm erstreckt sich ein Strahlenkranz. Eine Engelsgloriole ist zusätzlich in Ringformation um das Fenster mit dem Dreifaltigkeitssymbol gelegt (Abb. 79).
Auf den seitlichen Attiken über den inneren Säulenpaaren sind Sitzfiguren der vier lateinischen Kirchenväter Ambrosius, Gregor, Hieronymus und Augustinus angebracht. Diese rahmenden Säulenpaare besitzen wie die Prostasen der Wandzonen goldene, ionische Kapitelle. Somit erhärtet sich die These, dass der Hochaltar einen das Chorjoch umspannenden Charakter aufweist.[288]

4.8.4. Die Adaption an den Kirchenraum

Die Verzahnung von Innenraum und Hochaltar basiert sowohl auf architektonischer, als auch auf farblicher Ebene. Für die Hauptordnung der längsovalen Rotunde wurde Marmor verwendet, dessen Schattierungen zwischen Rot und Braun variieren (Abb. 75). Ebenso weisen die Säulen und Halbsäulen der Altararchitektur diese Marmorschattierungen auf (Abb. 79). Auffallend dabei ist, dass sowohl die vertikale, als auch die horizontale Gliederung von Rotunde und Altar farblich ident gehalten sind.
Architektonisch manifestiert sich die Adaption unter anderem an einer Weiterführung der Ordnung der Diagonalkapellen (Abb. 82). Es scheint, dass das Gesims dieser Kapellen als Fortführung des Altars fungiert. Die angedachte Weiterführung wird jedoch im Chorbereich von der sogenannten Pseudo – Ordnung unterbrochen. Eine solche angedachte Weiterführung ist nicht nur im Chorbereich zu beobachten, sondern betrifft die gesamte Rotunde. Allerdings wird diese Weiterführung durch die Hauptordnung unterbrochen (Abb. 75).
Einen weiteren Punkt der Verzahnung bildet die ionische Säulenordnung des Altars. Zu beobachten ist, dass ionische Kapitelle in den vier Hauptachsen des Längsovals auftreten: im Eingangsjoch (Abb. 83), im Chorbereich (Abb. 79) und in den beiden Querkapellen (Abb. 83). Somit ist klar festzustellen, dass die Altararchitektur Teil der zweiten architektonischen Ordnung ist und daher im Gegensatz zur Hauptordnung steht.
Aufgrund dieser Beobachtungen ist eine optische und einheitliche Auskleidung des gesamten Kirchenraumes gegeben. Durch die farblichen und architektonischen

[288] Vergleiche hierfür auch das Kapitel 8 dieser Arbeit.

Anknüpfungspunkte wird die Altararchitektur im Innenraum verwoben. Obwohl eine architektonische Weiterführung durch die Pseudo - Ordnung unterbrochen wird, greift der Altar dennoch in den Innenraum ein und ist somit Teil der zweiten architektonischen Ordnung.

5. Der römische Einfluss auf die Altarbauten

Infolge des langen Rom Aufenthalts von 1671 (1674) bis 1684[289] konnte Johann Bernhard die römische Kunst eingehend studieren. Seine Tätigkeit in der Werkstatt der Schor ermöglichte es dem jungen Fischer von Erlach Kontakte mit führenden Künstlerpersönlichkeiten zu knüpfen. Ein Glücksfall, wie Hans Sedlmayr es nennt, war, dass Gian Lorenzo Bernini noch lebte, als Fischer von Erlach nach Rom kam. So konnte er das Entstehen der bernineskеn Spätwerke aus nächster Nähe verfolgen.[290] Auch muss dem jungen Fischer von Erlach Zugang zu den Zeichenbeständen Berninis gewährt worden sein. Hans Sedlmayr ist der Ansicht, dass wie „Fischer sein Handwerk als Architekt bei Philipp Schor erlernt hat, so verdankt er seine Auffassung von Architektur, ja von Künstlertum überhaupt, ganz Bernini.“[291]

In der Literatur wurde schon des Öfteren auf die Auswirkungen der Bernineskеn Altäre auf die Fischerschen verwiesen.
Ingeborg Schemper – Sparholz spricht ebenso den Einfluss von Berninis Cathedra Petri (Abb. 84) in Rom in Bezug auf den szenischen Aufbau und die Lichtinszenierung von Mariazell an.[292] Den Kern der Anlage bilden die vier Kirchenväter, die um den Thron gruppiert sind. Die Szenerie wird bekrönt mit einem ovalen Fenster und der Heiliggeist Taube. Eine Wolkengloriole mit Figuren umrahmt dieses Lichtbündel, auch erstrecken sich Strahlen, die in ihrer Anordnung an ein Dreieck erinnern. Dieses Altarensemble,

[289] Die genauen Jahreszahlen des Italienaufenthaltes sind in der Forschung umstritten. Es ist durchaus möglich, dass Fischer von Erlach auch erst 1674 nach Rom ging, In den Jahren 1684 bis 1687 hielt sich Fischer von Erlach in Neapel auf. Sedlmayr 1997, S. 39.
[290] Sedlmayr 1997, S. 33.
[291] Sedlmayr 1997, S. 33.
[292] Schemper-Sparholz 2001, S. 60. Bei der Cathedra Petri handelt es sich um den Bischofsthron des hl. Petrus, der in der Sakristei aufbewahrt wurde und nur an den beiden Festtagen der Stuhlfeier Petri am 18. Jänner und am 22. Februar vor der Confessio ausgestellt wurde. Bernini erhält 1630 den Auftrag, den Thron in einem sprechenden Reliquiar über einem Altar der Taufkapelle der dauerhaften Verehrung darzubieten. Vergleiche hierfür Schütze 2014, S. 162.

welches als Aufbewahrungsort der wichtigen Reliquie, des Thrones Petri, dient, durchlief mehrere Planungsstadien.[293] Der Entschluss, die Cathedra einer neuen Präsentation zuzuführen, wurde zu Beginn des Pontifikates Alexander VII. (1655 – 1667) gefasst.[294] Insgesamt können zu der Cathedra vier Projekte nachgezeichnet werden, Bernini legte bereits in den 1650ern Pläne vor. Die Arbeiten begannen im Sommer 1663, in der zweiten Jahreshälfte wurde der Thron gegossen. 1664 wurde an der Glorie, am Sockel und an der Feinbearbeitung und Teilvergoldung der Kirchenväter gearbeitet, welche 1665 aufgestellt wurden. Bernini kehrte im November 1665 aus Paris zurück, sein persönlicher Anteil an den Arbeiten sind in den Korrekturen und Modifikationen der Wolkenglorie zu finden. Am 17. Jänner 1666, dem Vortag der Stuhlfeier Petri, konnte das Werk im Beisein des Papstes enthüllt werden.[295]
Ein Vergleich mit dem Mariazeller Altar (Abb. 3) macht die bernineskеn Einflüsse deutlich. Diese bekunden sich vor allem in der geführten Lichtinszenierung. Auch die zentrale Heiliggeist Taube mit wegführenden Strahlen und Wolkenformationen ist eine Reminiszenz an den bernineskеn Altar.
Ebenso könnte der Globus auf ein römisches Vorbild zurückgehen. Ingeborg Schemper – Sparholz zufolge findet sich bei Carlo Fontanas Altar in S. Maria in Traspontina, Rom 1675, erstmals die Idee eines Globus-Tabernakels (Abb. 85). Daher kann davon ausgegangen werden, dass Fischer die Altarprojekte seiner Zeitgenossen an der Accademia Clementina in Rom kannte.[296]

Auch dürften die bernineskеn Einflüsse im Tabernakel für die Salzburger Kollegienkirche (Abb. 7) nachwirken. Peter Prange sieht im erhaltenen Entwurf Ideen von Berninis Tabernakel der Cappella del Sacramento in Sankt Peter, Rom, verankert (Abb. 86). Auch variiert hier Fischer Berninis Santa Maria Assunta in Ariccia (Abb. 87) und Cortonas Santa Maria della Pace (Abb. 88).[297]
Dem Tabernakel für die Cappella del Sacramento (Sakramentskapelle) in Sankt Peter geht eine komplizierte Vorgeschichte voraus, deren Verlauf hier nur umrissen werden soll.[298] Im Jahr 1629 wurde Bernini der Auftrag eines Tabernakels für Sankt Peter zuteil.

[293] Ackermann 2007, S. 180.
[294] Ackermann 2007, S. 181.
[295] Ackermann 2007, S. 181 – S. 183.
[296] Schemper-Sparholz 2001, S. 60.
[297] Prange 2004, S. 108.
[298] Ackermann 2007, S. 207 – S. 219.

Es handelte sich um ein Holzmodell, das zunächst in der Cappella Gregoriana und 1638 in der Cappella del SS. Sacramento aufgestellt wurde. Hier fand der Tabernakel seinen Platz vor Pietro da Cortonas 1632 vollendetem Trinitätsgemälde. Durch die Uneinigkeit der Päpste über den endgültigen Aufstellungsort erfolgte die Ausführung in Bronze erst sehr spät.[299] Nach mehreren Planungsphasen erfolgte schlussendlich die Aufstellung des Sakramentsaltares von Sankt Peter unter Papst Clemens X. 1672-1675.[300] Der Tabernakel (Abb. 86) ist zweigeteilt, die untere Zone ist von kannelierten Säulen und Pilastern umstellt., welche mittig durchbrochen ist. Diese tragen einen Architrav, auf dem kleine Figuren gesetzt sind. Auch bei Fischer findet sich eine Säulenanordnung, die mittig durchbrochen ist. Dieser Durchbruch markiert mit dem im Tambour gelegenen Ovalfenster eine vertikale Akzentuierung, wie es auch am römischen Beispiel der Fall ist. Überdies finden auch am Architrav des Salzburger Tabernakels (Abb. 7) Figuren ihren Platz.
Bemerkenswert ist, dass sich Fischer von Erlach nicht nur an dem Tabernakel, sondern auch an den Bauten Santa Maria Assunta in Ariccia von Bernini (Abb. 87) und Santa Maria della Pace in Rom (Abb. 88), erbaut von Cortona, orientierte.[301] Vor allem der Vergleich mit Santa Maria della Pace zeigt, dass Fischer römische Erfahrungen im Tabernakel verarbeitete. Der Fassade ist eine konvexe Säulenvorhalle vorgesetzt. Zu beiden Seiten der Fassade erstreckt sich je ein konkav schwingender Baukörper. Diese Anordnungen sind auch am Fischerschen Tabermakel-Entwurf abzulesen.

Im Zusammenhang mit der Cathedra Petri wurde schon der Einfluss auf den Mariazeller Hochaltar diskutiert. Überdies hatte die Cathedra (Abb. 84) Vorbildwirkung für die stuckierte Altarwand (Abb. 57) der Kollegienkirche, wie Franz Wagner in seinem Aufsatz anmerkt.[302]
Die Gemeinsamkeiten der beiden Werke liegen sowohl im Stuck, als auch in den ovalen Fenstern begründet. Während dem Fenster des römischen Beispiels die Taube des Heiligen Geistes eingebunden und eingebettet in einer Gloriole liegt, ist das Salzburger Fenster dezent von Stuck umgeben. In beiden Fällen jedoch fungieren die Fenster quasi als ein Aufsatzbild, durch welches das göttliche Licht in den Kirchenraum fluten kann.

[299] Schütze 2014, S. 180 – S. 181.
[300] Ackermann 2007, S. 207 – S. 219.
[301] Prange 2004, S. 118.
[302] Wagner 2013, S. 140.

Ebenso weist der Hochaltar der Franziskanerkirche (Abb. 10) stilistische Verbindungen zur römischen Kunst auf. Margit Kern spricht in diesem Zusammenhang die Nähe zu Berninis Altarlösung der Cappella Cornaro (Abb. 89) an.[303] Ebenso sieht Peter Prange in den herabfallenden Strahlen Nachwirkungen bernineskер Inszenierung der Cappella.[304]
Die Cappella Cornaro, Teil der Kirche Santa Maria della Vittoria, dient als Kapelle und Grabstätte der Familie Cornaro und wurde in den Jahren 1647 – 1652[305] ausgestattet.[306] Die Cappella wurde in den linken Querhausarm eingelassen, welcher doppelt so hoch und breit wie die Seitenkapellen ist. Zusammen mit dem umlaufenden und dem vorkragenden Gebälk ist der Querhausarm vielmehr Teil des Kirchenraumes als ein eigenständiger Raum. Dadurch wurde im Planungsverlauf ein „aus dem Kirchenraum klar ausgeschiedener, eigenständiger Kapellenraum mit dem damit verbundenen gesteigerten repräsentativen Potential“ angestrebt.[307]
Vergleicht man die Cappella mit dem Fischerschen Altar, so fällt eine Gemeinsamkeit auf. Diese bekundet sich im Mittelteil der Nische, die den Blick auf die Verzückung der hl. Theres freigibt. Auf die Szenerie strecken sich Strahlen herab, die gemeinsam mit dem konvexen Architrav einen Tiefenraum erzeugen. Eine solche Illusion findet sich auch beim Altar der Franziskanerkirche. Hier erzeugt der Diadembogen gemeinsam mit den auf das Gnadenbild herabsenkenden Strahlen einen suggerierten Raum.

5.1. Conclusio

An einigen Altararchitekturen des Fischer von Erlachs ist der römische Einfluss abzulesen. Vorwiegend dürfte Berninis Cathedra Petri (Abb. 84) eine Vorbildwirkung für seine Altäre gehabt haben. Diese Suggestion trifft vor allem auf die Werke für Mariazell (Abb. 3) und die Salzburger Kollegienkirche (Abb. 8) zu. Die Annahme begründet sich für Mariazell im szenischen Aufbau und in der Lichtführung.[308] Die vor dem Fenster positionierte Heiliggeist Taube mit wegführenden Strahlen bildet hier ein bedeutsames Andenken an das römische Werk. Der Tabernakel in Form einer Weltkugel

[303] Kern 1998, S. 77.
[304] Prange 2004, S. 108.
[305] Die Cappella wurde bereits 1651 eröffnet, dennoch war sie erst 1652 vollendet. Ackermann 2007, S. 44.
[306] Ackermann 2007, S. 43 – S. 44.
[307] Ackermann 2007, S. 44.
[308] Schemper-Sparholz 2001, S. 60.

geht auf ein anderes römisches Werk zurück, den von Carlo Fontana geschaffenen Hochaltar von S. Maria in Traspontina (Abb. 85).[309]

Für die Altarwand der Kollegienkirche (Abb. 8) spielt die Cathedra Petri gleichermaßen eine Rolle. Primär ist die Stuckformation auf das römische Werk zurückzuführen. Zwar ist bei beiden Werken die Struktur der Apsis noch klar zu erkennen, doch ist die bernineske Gloriole mit einer größeren Anzahl an himmlischen Boten besetzt. Auch ist anzumerken, dass jene sich um das zentrale Ovalfenster konzentriert. Beim Salzburger Werk hingegen zieht sich der Stuck über die gesamte Apsiswand.

Die Form des heute nicht mehr vorhandenen Tabernakels ist eine Synthese verschiedener italienischer Werke: Berninis Tabernakel in der Cappella del Sacramento (Abb. 86), Sankt Peter, die Kirche Santa Maria Assunta in Ariccia (Abb. 87), ebenfalls von Bernini geplant und Cortonas Bau Santa Maria della Pace in Rom (Abb. 88).[310]

Überdies fließt auch Berninis Cappella Cornaro (Abb. 98) in das Werk Fischers ein. Ein Vergleich mit dem Altar der Salzburger Franziskanerkirche macht deutlich, dass der römische konvexe Architrav mit herabsenkenden Strahlen als Konsequenz für das Fischersche Werk gelten kann.

6. Die Altäre im Vergleich

6.1. Die Altäre – Eine Analyse der Fischerschen Motivik

Dieses Kapitel soll zum Ziel haben, die Fischerschen Altäre in einen Vergleich zu setzen, um sie komparatistisch untersuchen zu können. Dadurch sollen etwaige Gemeinsamkeiten und Unterschiede abgeleitet werden. Die Basis hierfür bildet vorwiegend der Katalogteil mit den Beschreibungen der Altäre. Diese Analyse soll dazu dienen, eine mögliche, gültige Formel für den Fischerschen Hochaltar aufstellen zu können. Die Studie etwaiger Motive, die an den Altären auftreten, ermöglicht ebenso eine Erörterung der Problematik, die im Zusammenhang mit der Autorenschaft des Hochaltars der Karlskirche in Wien steht. So soll durch eine Komparatistik aller Fischerschen Altarbauten geklärt werden, ob dieser Hochaltar auf Pläne des Johann Bernhard zurückgeht und infolge der Bauübernahme durch seinen Sohn Joseph

[309] Schemper-Sparholz 2001, S. 60.
[310] Prange 2004, S. 118.

Emanuel adaptiert wurde. Auch bestünde die Möglichkeit, dass der Hochaltar auf den böhmischen Bildhauer Ferdinand Brokoff zurückzuführen ist.

6.2. Die Begriffe Triumphtor und Raumtor

Die Begriffe Triumphtor und Raumtor werden im Zusammenhang mit der Fischerschen Altararchitektur häufig und selbstverständlich genannt. Eine Definition oder Beschreibung jener Termini erfolgt jedoch nicht. Im Folgenden soll nun der Versuch unternommen werden, Definitionen für diese Begriffe zu formulieren, um den architektonischen Typus der einzelnen Altarbauten einordnen zu können. Worin manifestiert sich ein Fischersches Triumph- oder Raumtor? Inwiefern unterscheiden sich die Altarbauten voneinander? Oder haben diese Sujets architektonische Ähnlichkeiten?

Hans Aurenhammer sieht im Typus des Entwurfs für Strassengel (Abb. 1) ein Triumphtor verwirklicht. Demnach erhebt sich das Tor über einer Säulenstellung, welche sich aus je vier Säulen um einen kreuzförmigen Pfeilerkern bildet.[311] Auch der Altar für Mariazell (Abb. 3) kann Ingeborg Schemper-Sparholz zufolge als ein Triumphtor interpretiert werden.[312] Aufgrund der Lichtsituation im Chorbereich wird dieser „theatrum sacrum“ – Effekt verstärkt, die Möglichkeit, den Altar als eine raumgreifende Architektur aufzufassen wird dadurch unterstrichen.

Die Wurzeln eines Triumphtors, oder auch Triumphbogen, liegen in der römischen Antike. Es handelt sich um einen eintorig oder dreitorigen Aufbau, dessen Zweck es ist, Personen der Öffentlichkeit zu repräsentieren oder an bestimmte Ereignisse zu erinnern. Die Idee eines Triumphbogens als Ehrenpforte wurde wieder von der italienischen Renaissance aufgegriffen.[313]
Liegt den Altären für Strassengel und Mariazell ein torartiger Aufbau zugrunde? Dies ist zu bejahen. Bei beiden Beispielen zeigt sich eine torartige Struktur, dessen Durchbrechung genutzt wird, um ein bestimmtes Objekt zu integrieren. Dem Strassengel-Entwurf ist das Marienbildnis, Mariazell eine Darstellung des Gekreuzigten mit Gottvater eingebunden.

---

[311] Aurenhammer 1956, S. 60.
[312] Schemper-Sparholz 2001, S. 58. Die Autorin verwendet den Begriff „Triumphpforte“.
[313] Aurenhammer 1956, S. 50.

Die Bezeichnung Raumtor wird in der Literatur ebenfalls selbstverständlich in einen Kontext mit den Fischerschen Hochaltären gesetzt.
Im Grazer Altar (Abb. 4) sieht Hans Aurenhammer ein „über ovalem Grunriß bestehendes geöffnetes Raumtor".[314]Auch für Sallapulka (Abb. 11) sieht der Autor ein „Raumtor mit Flügeln."[315] Beiden Altären ist ein identer Aufbau gegeben, der sich in einer konkaven Säulenstellung bekundet. Aus dieser Beobachtung kann folgende Überlegung abgeleitet werden: Bei einem Raumtor handelt es sich um eine konkav einschwingende Säulenreihe, die sich über einem Postament erhebt. Die daraus erzielte Konkavität erzeugt Raum, die zum Einstellen verschiedener Andachtsmomente genutzt wird. Dadurch wird der Raumcharakter zusätzlich unterstrichen.

Davon ausgehend, wird der architektonische Unterschied zu einem Triumphtor klar. Der Gegensatz begründet sich in der architektonischen Durchbrechung der Architektur, das Triumphtor lässt einen Durchgang frei. Die Architektur des Raumtors hingegen ist nicht durchbrochen, die konkave Säulenstellung suggeriert eine raumhaltige Sphäre.
Für die Auseinandersetzung mit dem Raumtor im Fischerschen Oeuvre ist Renate Wagner – Riegers Aufsatz „Borromini und Österreich" von grundlegender Bedeutung. Sie thematisiert den Einfluss des Italieners auf Fischer von Erlach und zeigt somit die Wurzeln diverser architektonischer Motive, die für die Fischersche Altararchitektur wichtig sind, auf. Sie sieht im Werk Fischer von Erlachs borromineske Ideen, die der Künstler in sein Konzept einschmilzt und verändert. Fischer von Erlachs intensive Auseinandersetzung mit Borromini markiert der Triumphbogen für den Einzug Josephs I. 1690 in Wien (Abb. 90). Dies wird am mittleren Durchgang klar, der sich als querovaler Raum präsentiert. Die Unterzone ist konvex gebildet, wobei die den Aufsatz tragende Pfeiler konkav ausschwingen.[316]
Daneben verdeutlicht auch das Portal Oeuvre die Einschmelzung und Abänderung borrominesker Ideen, als Beispiel sei das Portal des Hofmarstalls in Salzburg angeführt (Abb. 92). Durch die Einbindung des Diadembogens sind die Portale in ihrer

[314] Aurenhammer 1956, S. 81.
[315] Aurenhammer 1956, S. 179. Unklar ist allerdings, was Hans Aurenhammer mit dem Begriff „Raumtor mit Flügeln" vermitteln möchte. Sind mit „Flügeln" die ausschwingenden Säulen des Altars gemeint?
[316] Wagner-Rieger 1967, S. 222. Renate Wagner-Rieger führt als borromineskes Vorbild San Carlo alle Quattro Fontane an (Abb. 91).

Räumlichkeit bereichert und werden in „ihrer hochbarocken Plastizität in ein stärker bildhaftes Arrangement überführt."[317] Auch steht die Modifikation des Motives eines Säulentempels mit den Portalanlagen im Zusammenhang, als Beispiel nennt sie den Grazer Altar.[318]

Eine für den Zusammenhang wichtige Aussage lässt sich ebenfalls bei Renate Wagner – Rieger finden: „Überdies spielt bei ihm das raumhaltige Tor eine grössere Rolle als nur die eines übernommenen und weitergebildeten Architekturmotives. Vielmehr lässt es sich gewissermassen als ein Leitgedanke seiner Kunst bezeichnen, das als architektonisch selbstständiges Gebilde bei Triumphtoren, Belvederen, Parktoren oder Lustgebäuden in mannigfaltiger Abwandlung auftritt und dabei als höchst persönliches künstlerisches Gedankengut angesprochen werden darf."[319] Die Autorin lässt die Altarbauten unerwähnt, doch kann dieser Leitgedanke auch auf Graz und Sallapulka übertragen werden, da beide eine raumhaltige Struktur aufweisen.

Neben Graz und Sallapulka, bezeichnet Hans Aurenhammer auch den Altar der Franziskanerkirche (Abb. 10) als ein Raumtor mit Flügeln.[320] Die Räumlichkeit wird hier nicht durch eine konkave Säulenstellung, sondern durch den Diadembogen und das herabsinkende Gebälk erzeugt. Dadurch entsteht ein anderes Raumverständnis, das in sich geschlossener wirkt. Dadurch avanciert der Altar für das spätgotische Gnadenbild quasi zu einer Art Bühne.

6.3. Die „ovale Öffnung" und die Lichtsituation

Die Öffnungen sind von ovaler Dimension und an den Werken für Strassengel (Abb. 1) und Mariazell (Abb. 3) zu finden.[321] Sie sind am Scheitelbogen der Aufsätze eingelassen und ermöglichen so eine indirekte Beleuchtung der Szenerie am Altar, wie es für Mariazell nachgewiesen wurde. Wie bereits im Kapitel 4.2.7. dargelegt, war die originale Folie, die vor den großformatigen Fenstern angebracht war, mit Wolken bemalt. Die heutige ist das Produkt der Restaurierung von 1997 – 2000. Die Folie erlaubt es, dass das Licht den Altar gedämpft beleuchtet, und so als Mittel für eine gelungene Lichtregie bewertet werden kann.

---

[317] Wagner-Rieger 1967, S. 222- S. 223.
[318] Wagner-Rieger 1967, S. 223.
[319] Wagner-Rieger 1967, S. 223.
[320] Aurenhammer 1956, S. 137.
[321] Die kunsthistorische Forschung hat keinen eigenen Begriff für diese ovalen Durchbrechungen.

In Strassengel könnte dieser Durchbruch ebenso dazu dienen, das Gnadenbild indirekt zu beleuchten.[322] Allerdings ist die Lichtsituation eine andere. Die Wallfahrtskirche wurde keiner Barockisierung unterzogen, die gotische Bausubstanz wurde belassen. Auch die gotischen Fensterbahnen des Chores mit den Glasgemälden sind erhalten geblieben. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie der Fischersche Altar mit Folie (?), ähnlich wie Mariazell, gewirkt hätte. Zu bedenken ist, dass die Fensterbahnen nicht bodenlang sind, ebenso sind die einzelnen Glasfenster kleinteilig.

Dadurch wäre ein anderer Lichtzufluss für den Hochaltar gegeben gewesen, die Wirkung einer indirekten Beleuchtung ist somit kaum zu bekräftigen. Doch könnte die ovale Öffnung einer anderen Funktion dienen. Diese könnte in der Bildregie begründet liegen. [323] Die Öffnungen könnten eine Verbindung zwischen irdischem und himmlischem Geschehen darstellen. Diese Theorie wird am Beispiel Strassengel untermauert. Bei genauerer Betrachtung ist festzustellen, dass die Putti aufwärts zu fliegen scheinen. Die das Gnadenbild haltende Putti blicken nach oben, drei oder vier weitere sind im Begriff, durch die ovale Öffnung zu schweben. Somit ist eine Tendenz des Aufwärtsstrebens gegeben. Diese Bewegung wird dadurch hervorgehoben, als dass im Aufsatz Christus und Gottvater nach unten blicken. Dieser Aspekt wäre auch für Mariazell denkbar.

Auch ergibt sich dadurch eine weitere Möglichkeit, den Franziskaneralter zu beleuchten. Der Diadembogen fungiert gemeinsam mit den herabsenkenden Strahlen ebenso als eine Art Verbindung zwischen irdischem und himmlischem Geschehen. Die Wirkung wird zusätzlich durch das herabführende Gebälk der Rückwand akzentuiert. Dadurch entsteht der Eindruck, dass der Altar sich nach oben hin öffnet.

6.4. Der Strahlenkranz

Der Strahlenkranz ist keinesfalls eine rein Fischersche Motivik. Das Sujet lässt sich unter anderem auch an den Hochaltären für die Wallfahrtskirchen Sonntagsberg (1751, Melchior Hefele, Abb. 93) und Maria Taferl (um 1734, Johann Michael Prunner, Abb. 94) finden. Dennoch soll der Strahlenkranz im Fischerschen Werk eingehend behandelt

[322] Die Art der Befestigung des Gnadenbildes ist schwer zu erkennen. Es könnte durchaus gewesen sein, dass es von Putti gehalten werden sollte. Als Hintergrund könnte, wie in Mariazell, eine bemalte Folie gedient haben, da Umrisse von Wolkenformationen zu erkennen sind. Eine weitere Möglichkeit wäre eine plastische Stuckbildung, die zwischen der Säulenstellung eingelassen ist.

[323] Hier möchte ich Herbert Karner für diesen Input danken.

werden, da sich das Motiv wie ein Leitgedanke durch das Fischersche Altar-Oeuvre zieht.

Der Entwurf für Strassengel (Abb. 1) offenbart im Aufsatz die Andeutung eines Strahlenkranzes. Auch am Mariazeller Altar erstrecken sich um die Heiliggeist Taube im Aufsatz Strahlen, die sich in ihrer Monumentalität beinahe über den gesamten Aufsatz ziehen. Seine Anbringung vor dem oberen Fenster hebt die Wirkung des Strahlenkranzes zusätzlich hervor.

Anders verhält es sich am Altar der Dreifaltigkeitskirche (Abb. 6). Der Kranz ist am abschließenden Rundgiebel angebracht, allerdings ist er zarter und kleiner gehalten.[324] Eine Strahlengloriole findet sich ebenso am Altar der Kollegienkirche (Abb. 8). Hier ist diese nicht am Aufsatz[325] befestigt, sondern umrundet die Maria Immaculata. Daneben hat auch die Lichtsituation eine essentielle Bedeutung für den Strahlenkranz, der durch das hereinströmende Licht zusätzlich akzentuiert wird. Ein weiteres Beispiel findet sich am Altar der Franziskanerkirche (Abb. 10). Wie bei den vorangegangen Altären ist auch hier die Gloriole im Aufsatz angebracht, deren Strahlen durch die optische Täuschung der Gebälksführung bis zum gotischen Gnadenbild reichen. Auch am Entwurf für Sallapulka (Abb. 11) ist ein Strahlenkranz um das Gnadenbild angedeutet. Einzig dem Grazer Werk wurde kein Strahlenkranz eingefügt.

Die Motivik des Strahlenkranzes geht auf italienische Vorbilder zurück, insbesondere ist der Einfluss der Cathedra Petri in Sankt Peter (Abb. 84) zu nennen. Die Anlehnung an das römische Werk ist frappierend.

6.5. Der Herztabernakel

Ein Tabernakel in Herzform war für Strassengel (Abb. 1) und für die Dreifaltigkeitskirche geplant. Beide sind heute nicht mehr erhalten, da Strassengel nicht realisiert und der Tabernakel der Dreifaltigkeitskirche 1842 entfernt wurde.[326] Der Entwurf für Strassengel zeigt die Aufstellung eines Tabernakels auf einer Mensa vor dem Altar. Umgeben wird jener von Wolkengloriolen und adorierenden Engel. Ihm aufgesetzt scheint das zu verehrende Kruzifix zu sein, das Fischer von Erlach im Altar integrieren sollte. Überdies scheint es, dass dem Tabernakel etwas eingezeichnet ist. Es

[324] Der Grund hierfür ist in den Maßen der jeweiligen Altararchitektur verhaftet, ein monumentaler Giebel nach Mariazeller Vorbild hätte die Altararchitektur überwuchert.
[325] Vergleiche hierfür das Kapitel 4.5.3. dieser Arbeit.
[326] Euler-Rolle 1986, S. 614.

hat den Anschein, dass das mittlere Motiv von einer Kette (Dornenkranz?) umgeben ist. Die ungenaue Einzeichnung erschwert es, eine spezifische Darstellung zu erkennen.
Zum Tabernakel der Dreifaltigkeitskirche hat sich kein Bildmaterial erhalten. Auch im Entwurf für den Altar ist keiner eingezeichnet. Nur ein zeitgenössischer Bericht des Baron von Pöllnitz 1727 gibt ansatzweise Auskunft: „Der Hochaltar ist von ganz eigenartiger Gestalt, aber von großer Schönheit. Zwei Engel aus Bronze, überlebensgroß und in demütiger und anbetender Haltung, tragen ein Herz aus Bronze, das als Tabernakel dient.“[327] Wie Katharina Hermann feststellt, war der Tabernakel in Verbindung mit der darunterliegenden Herzgruft des Erzbischofs Johann Graf Ernst von Thun konzipiert.[328] Somit ergibt sich die Frage, warum der Tabernakel abgerissen wurde. Aufgrund der aktuellen Quellenlage muss die Frage noch unbeantwortet bleiben.

6.6. Conclusio

Einige Elemente finden eine häufige Anwendung in der Altararchitektur, ihre Präsenz zieht sich wie ein Roter Faden durch das Fischersche Altar-Oeuvre. Zu beobachten ist, dass die besprochenen Sujets von Fischer von Erlach für einzelne Altararchitekturen abgewandelt wurden. So findet sich der Strahlenkranz, mit Ausnahme von Graz, in jedem Werk. Diese Verwendung deutet darauf hin, dass sich die römischen Erfahrungen in seinem Altarfundus spiegeln. Jedoch ist festzustellen, dass zwei Altäre von abweichendem Charakter sind und sich in einigen Punkten von den übrigen Altären unterscheiden. Einerseits weist das Grazer Werk (Abb. 4) keines der besprochenen Sujets auf, doch liegt ihm der Typus des Raumtors zugrunde. Andererseits nimmt der Altar der Dreifaltigkeitskirche (Abb. 6) aufgrund seines architektonischen Aufbaus einen singulären Platz in der Kette der Altäre ein.
Eine allgemein gültige Formel kann somit für den Fischerschen Hochaltar nicht aufgestellt werden. Zwar finden spezifische Motive in abgewandelter Form eine häufige Anwendung, doch erfuhr jeder Altar in seiner Gesamtheit eine individuelle gestalterische Lösung.

[327] Hermann 2010, S. 106.
[328] Hermann 2010, S. 109.

7. Wie funktioniert die Verzahnung der Hochaltäre in Fischerschen und „fremden“ Kirchen?

Anhand des Kapitels soll aufgezeigt werden, in welcher Synthese der Fischersche Hochaltar mit dem Sakralraum steht und wie die Verzahnung von Möbel und Architektur funktioniert. Dabei wird zwischen Sakralräumen unterschieden, die von Fischer von Erlach geplant wurden, und jenen, die nicht von ihm konzipiert worden sind. Die Basis dieser Untersuchung bildet vorwiegend der Katalogteil mit den Ergebnissen der Unterkapitel „Adaption an den Kirchenraum“. Allerdings sind die Entwürfe für Strassengel (1687) und Sallapulka (1720) mit Bedacht einzubeziehen, da sie nie realisiert worden sind und so eine mögliche Adaption an den bestehenden Kirchenraum kaum nachzuvollziehen ist.

Setzt man sich mit dem Verhältnis der einzelnen Altäre zu dem bestehenden Sakralraum auseinander, so kann folgende Beobachtung formuliert werden: Eine Adaption des Möbels ist in den verschiedenen Sakralräumen gegeben, wobei Fischer von Erlach eine individuelle Lösung für die jeweilige Aufstellung anstrebte. Allerdings ist zu konstatieren, dass in den Fischerschen Sakralräumen andere Altartypen gegeben sind. Diese manifestieren sich am Beispiel der Dreifaltigkeitskirche (Abb. 6) im architektonischen Aufbau. Hierbei handelt es sich um eine flache, an die Wand gebundene Altarnische und nicht um ein freistehendes Möbel. Eine Vernetzung ist hier vor allem im inhaltlichen Kontext gegeben.[329]

Im Gegensatz dazu steht die Kollegienkirche (Abb. 8). Hier setzt sich der Altar aus verschiedenen Komponenten zusammen, die nicht nur den Chorbereich gliedern, sondern auch mit dem Innenraum verzahnt sind. Einen wichtigen Schnittpunkt hierfür bilden die beiden Säulen. Sie wachsen aus der Raumgliederung heraus und sind somit ein Teil davon.[330] Auch findet durch die Überlappung der Stuckformation mit dem Kapitell der rechten Säule eine Verzahnung mit dem Innenraum statt. Überdies ist am Dedikationsstich (Abb. 53) und am Längsschnitt der Kirche (Abb. 54) zu erkennen, dass der Tabernakel von selber Größe war wie die Sockel der flankierenden Säulen. Auch ist

[329] Das Konzept geht vermutlich auf Erzbischof Johann Graf Ernst von Thun zurück. Mit dem ehemals in den Altar eingebundenen und 1842 abgerissenen Herztabernakel findet eine Verbindung zu der Herzgruft des Erzbischofs statt. Vergleiche die Kapitel 4.4.3. und 4.4.4. dieser Arbeit.

[330] Vergleiche hierfür die Kapitel 4.5.3. und 4.5.4. dieser Arbeit.

eine farbliche Adaption gegeben. Sowohl der Altarstuck, als auch der Innenraum selbst sind in Weiß gehalten.

Ausgehend von der Annahme, Fischer von Erlach habe Pläne für den Hochaltar der Karlskirche (Abb. 79) angefertigt, so ist auch dieser Altar als eine raumumspannende Architektur zu erklären, allerdings mit einem anderen Lösungsansatz.[331] Die architektonische Raumumspannung ist sowohl durch die einheitliche Koloristik, als auch durch die Architektur von Altar und Raum gegeben. Die Gliederungselemente des Altars und die Hauptordnung der Rotunde weisen idente, farbliche Marmorierungen auf. Durch die optische Weiterführung der Ordnung der Diagonalkapellen tritt der Hochaltar in einen Zusammenhang mit dem Innenraum.

Die Altäre der Kollegienkirche und Karlskirche sind als eine Architektur zu verstehen, die über den Chorbereich hinausgeht. Dies bedeutet, dass eine Verzahnung mit dem Innenraum stattfindet, indem der Altar auf architektonischer und farblicher Ebene eine Symbiose mit dem Raum eingeht und so über den Chorbereich hinausgreift. Der Altar der Dreifaltigkeitskirche erfüllt diese Beobachtungen nicht.

In den nicht von Fischer von Erlach errichteten Sakralräumen ist festzustellen, dass eine Eingliederung des Altars in die bestehende Architektur angestrebt ist. Dies ist im Falle von Mariazell (Abb. 3) insofern zu begründen, als dass sich der Hochaltar in das 1672 fertig gestellte Presbyterium einfügt. Auch zog Fischer von Erlach die beiden Chorfenster in seine Planung mit ein, da sie als Beleuchtung der Altarszenerie fungieren. Dadurch ergibt sich eine dem Raum eingebundene Architektur.

Dem gegenüber steht der Grazer Altar (Abb. 4). Hier ist, außer der Verbindung zum Apsisfresko keine besondere Adaption zu erkennen. Auch farblich steht der Altar, aus rotem und grünem fingierten Marmor, im Gegensatz zum weiß gehaltenen Innenraum.

Der Altar der Franziskanerkirche (Abb. 10) fand in einem gotischen Chor mit barockem Kapellenkranz Aufstellung. Eine Verschneidung mit dem Innenraum ist hier ebenfalls gegeben, denn der Altar passt sich mit seinen Maßen an den fünf umstehenden, schlanken Säulen an. Auch ist die Altararchitektur um die rückwärtige Säule geformt (Abb. 66). Ebenso knüpft der Altar an das Vorgängerwerk von Michael Pacher an.[332] Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Verzahnung von Altar in Fischerschen und

[331] Vergleiche hierfür die Kapitel 4.8.3. und 8.4. dieser Arbeit.

[332] Dem Fischerschen Werk ist einerseits das gotische Gnadenbild des Pacher Altars eingestellt worden, andererseits orientierte sich Fischer von Erlach, wie Franz Fuhrmann festgestellt hat, an den Maßen des Pacher Altars. Vergleiche hierfür die Kapitel 4.6.3. und 4.6.4. dieser Arbeit.

„fremden“ Architekturen verschieden funktioniert. Tendenziell ist zu beobachten, dass Fischer von Erlach die vorgegebenen Raumverhältnisse nutzte und versuchte, diese in seinen Altarbau zu integrieren. Dabei ist die Vorgangsweise in jeder Kirche eine andere. Daher ist Erika Thümmel zuzustimmen: „Gerade Fischer von Erlach zeichnet sich jedoch dadurch aus, dass er immer wieder singuläre Lösungen für komplexe Probleme entwickelt hat.“[333] Dagegen stehen die von Fischer von Erlach geplanten Sakralräume, die Dreifaltigkeitskirche, Kollegienkirche und, gesetzt den Fall Fischer von Erlach lieferte Pläne für den Hochaltar, die Karlskirche.

Die ihnen eingestellten Hochaltäre sind nicht nur auf den Chorbereich beschränkt, sondern greifen in den Innenraum über und gehen somit eine Synthese mit diesem ein. Eine Ausnahme bildet der Altar der Dreifaltigkeitskirche. Aufgrund seines architektonischen Typus und Adaption an den Kirchenraum steht jener isoliert in der Kette der Fischerschen Hochaltäre.

8. Der Hochaltar der Karlskirche

8.1. Die Thesen der Literatur

Die Frage nach der Authentizität des Hochaltars ist eine der zentralen Forschungsfragen der vorliegenden Arbeit. Einer genaueren Analyse des Altars wurde bis dato kaum Aufmerksamkeit in der kunsthistorischen Literatur geschenkt. Zwar bietet sowohl die ältere, als auch die jüngere Kunstgeschichte zwei Thesen bezüglich der Autorenschaft des Altars, allerdings wurden diese oberflächlich gehalten.

Eine Theorie ist, dass das (Altar)Modell und die Ausführung von Ferdinand Brokoff, einen tschechischen Bildhauer, stammen.

Die zweite Theorie ist, dass die Entwürfe zum Altar von Johann Bernhard stammen, aber sein Sohn Joseph Emanuel diese in einer abgeänderten Form ausführte. Infolge sollen diese Theorien näher vorgestellt und analysiert werden, um einen Überblick zum Forschungsstand geben zu können. Gleichzeitig bilden diese Analysen den Ausgangspunkt der Untersuchungen. Gemeinsam mit den Ergebnissen der stilistischen Untersuchungen aller Altäre und deren Adaption an den bestehenden Kirchenraum, soll die Frage nach der Autorenschaft des Hochaltars geklärt werden.

[333] Thümmel 2001, S. 121 – S. 122.

8.2. Das Altarmodell von Ferdinand Brokoff

Ferdinand Maximilian Brokoff war ein böhmischer Bildhauer und Zeichner. Er wurde am 12. September 1688 in Rothenhaus geboren und verstarb am 8. März 1731 in Prag. Zunächst lernte er gemeinsam mit seinem Bruder Joseph beim Vater, dessen Werkstatt er nach dem Tod des Bruders gemeinsam mit der Mutter weiterführte. Sein Aufenthalt bei Peter und Paul Strudel, vor 1708, und Kontakte mit Johann Bernhard und dessen Sohn Joseph Emanuel prägten seine künstlerische Laufbahn. Die erste Zusammenarbeit mit Johann Bernhard erfolgte in den Jahren 1715/1716. Ferdinand Brokoff führte das Grabmal des Wratislav aus Mitrovice in der Jakobskirche nach einem Entwurf Fischer von Erlachs aus.[334] Ebenso habe Ferdinand Brokoff auch das Modell für den Hochaltar der Karlskirche geliefert.

Allerdings ist festzuhalten, dass die Literatur verschiedene Angaben zu Brokoffs Tätigkeit angibt. So schreibt Albert Ilg, Ferdinand *Prokoff* besorgt das Modell zum Hochaltar für 100 fl. Andreas Kreul hingegen gibt an, dass das Modell und der ausgeführte Hochaltar auf Ferdinand Brokoff zurückzuführen sind. In „Die Kunstdenkmäler Österreichs" ist nachzulesen, dass das Altarmodell von Ferdinand Brokoff stammt, 1728 urkundlich nachgewiesen ist und dass es 1729 eine Marmorlieferung dafür gab.[335] Oskar Pollak schreibt 1910 ebenfalls, dass der Hochaltar von Ferdinand Brokoff stammt.[336] Die Literatur ist sich demzufolge nicht einig, wie die Tätigkeit Ferdinand Brokoffs für den Hochaltar genau aussah.

8.3. Der Hochaltar – eine Fischersche Schöpfung?

Der Brokoffschen These gegenüber steht jene, dass die Gestaltung des Hochaltars auf Entwürfe des älteren Fischer von Erlachs zurückgehen.

In „Die Kunstdenkmäler Österreichs" ist nicht nur nachzulesen, dass der Hochaltar nach einem Entwurf von Johann Bernhard entstand, sondern auch der Mensen und Tabernakelbereich auf seinen Sohn Joseph Emanuel zurückgehen.[337] Thomas Zacharias untermauert die Autorenschaft Fischer von Erlachs durch die baulichen Veränderungen

---

[334] Allgemeines Künstlerlexikon 1996, S. 344.

[335] Allgemeines Künstlerlexikon 1996, S. 345. Der Bildhaer Ferdinand Prokoff besorgt das Modell zum Hochaltar für 100 fl. Ilg 1895, S. 645. Der Hochaltar wurde von Ferdinand Maximilian Brokoff ausgeführt. Kreul 2006, S. 266. Altarmodell stammt von Ferdinand Brokoff und ist 1728 urkundlich erwähnt. Czerny 1993, S. 144 – S. 145.

[336] Pollak 1910, S. 73.

[337] Czerny 1993, S. 143 – S. 147.

der Karlskirche.[338] Dabei beruft sich der Autor auf die Ergebnisse Liselotte Popelkas, die einen Achtstufenplan zur Architektur der Karlskirche dargelegt hatte, der im anschließenden Kapitel zu besprechen ist. Sollte Johann Bernhard entsprechende Entwürfe geliefert haben, so stimmen sie nicht mit dem ausgeführten Werk überein, da sich die räumlichen Voraussetzungen durch das Eingreifen Joseph Emanuels geändert haben. Thomas Zacharias Schlussfolgerung ist, dass die Idee des Vaters vom Sohn übernommen und abgewandelt wurde. Die Änderungen sieht der Autor in der flächigen Ausbreitung des Altargefüges und in seiner Abgrenzung gegenüber der Wand.[339]

Ein weiteres Argument, das in gewisser Weise für eine Fischersche Weiterentwicklung spricht, ist die Anlage der Mensa des Mariazeller Gnadenaltars (Abb. 95). Dieser Altar ist ein gleichzeitiges Werk (1725/1726 entworfen) Joseph Emanuels. Bei beiden Werken ist der Mensakörper hinten von zwei hochgezogenen Voluten gerahmt, auf denen Engelsfiguren knien (Abb. 34 und Abb. 35). Vergleicht man diese rahmenden Voluten, so besteht eine gewisse Ähnlichkeit (Abb. 96).

Für eine Fischersche Autorenschaft würden auch die wenigen, erhaltenen Archivalien sprechen. Überliefert ist, dass Joseph Emanuel im Juni 1722 durch ein Dekret „mit der Ausführung deren von seinem, zur Dienstleistung fast nicht mehr im Stand seyenden Vater angefangenen kay. Gebäuden“ beauftragt wurde.[340] Im März 1723 fasste Karl VI. den Entschluss, die Bautätigkeiten an der Karlskirche durch Joseph Emanuel wieder aufzunehmen. Überdies ist urkundlich belegt, dass Ferdinand Brokoff 1728 ein Altarmodell lieferte. Eine Lieferung in diesem Sinn bedeutet, Ferdinand Brokoff hat es gefertigt.[341] Gemeinsam mit dem Gnadenaltar, der 1726/1727 in Mariazell aufgestellt wurde, lässt sich die Entstehungszeit des Hochaltars weiter eingrenzen. Ferner ist das Datum der Hochaltar Weihe bekannt: Andreas Kreul zufolge wurde der Hochaltar am 28. Oktober 1737 durch Kardinal Erzbischof Sigismund Graf von Kollonitz (1677-1751) geweiht.[342] Aufgrund dieser Daten kann der Aufbau des Hochaltars in der Zeit von 1728-1737 angenommen werden. Somit kann auch davon ausgegangen werden, dass Johann Bernhard an der tatsächlichen Aufstellung des Hochaltars nicht mehr beteiligt war, sondern das Projekt auf seinen Sohn Joseph Emanuel zurückzuführen ist.

---

[338] Zacharias 1960, S. 102.
[339] Zacharias 1960, S. 103.
[340] Sedlmayr 1997, S. 394.
[341] Ergo muss es nicht zwingend bedeuten, dass der Bildhauer es auch geplant hat. Der Bildhauer könnte es nach Entwürfen des älteren oder jüngeren Fischers angefertigt haben.
[342] Kreul 2006, S. 268.

Ebenso von der Annahme, der Hochaltar sei ein Werk des älteren Fischers, geht Hans Aurenhammer aus. Er schreibt im Ausstellungskatalog: „Anstatt des palladianischen Motivs des Durchblicks durch einen Säulenschleier aus dem ersten Entwurf hat Fischer hier ähnlich wie in der Kollegien- und St. Johannes – Spitals – Kirche und der Schloßkapelle in Frain den Hochaltar die gesamte Abschlußwand durch eine Stuckglorie des h. Karl Borromäus erfüllen lassen, über der mit einem bernineskеn Gegenlichteffekt das Zeichen Jahwes im Strahlenkranz erscheint."[343]

Hans Aurenhammer berichtet von einem „ersten Entwurf", der das palladianische Motiv des Durchblicks durch einen Säulenschleier zeigt. Ein Entwurf war nicht auffindbar, auch findet die Erwähnung eines Entwurfs in der Literatur keinen Eingang.[344]

8.4. Die Authentizität

Da sich keine Entwürfe oder zeitgenössische Quellen bezüglich des Hochaltars erhalten haben, basieren folgende Überlegungen auf stilanalytischen Untersuchungen und Vergleichen mit den bereits vorgestellten Altären und ihre Anbindung an den bestehenden Kirchenraum.

Ein wichtiger Punkt bezüglich der Analyse ist gewiss die Architektur der Karlskirche, für die Liselotte Popelka eine wichtige Basis lieferte. Nach einem Versuch Popelkas, die Architektur der Karlskirche in ihrer Genese darzustellen, stellt sie eine Analyse der Entwurfsstadien vor. Diese sind insofern im Kontext wichtig, als dass sie zeigen, wie sich der Aufstellungsort des Hochaltars in den verschiedenen Stadien des Entwurfes veränderte.[345] Als Basis dieser Untersuchung zieht Liselotte Popelka verschiedenste Bildmaterialien heran. Bei diesen Materialien handelt es sich um: 1. Lageskizze des Bauplatzes vom Oktober 1715; 2. Medaille anlässlich der Grundsteinlegung 1716 von Daniel Warou (Abb. 72); 3. Vier Kupferstiche aus dem „Entwurff einer historischen Architectur", 1721: a. perspektivische Frontansicht (Abb. 68), b. Längsschnitt (Abb. 69), c. orthogonale Ansicht der Südwestseite (Abb. 70), d. Grundriss (Abb. 71); 4. Salomon Keiner, Vorzeichnung um 1721 zum Stich der Karlskirche; 5. Salomon Kleiner, Vorzeichnung zwischen 1733 und 1736 zum Stich der Karlskirche; 6. Zwei Zeichnungen der Sammlung Heymann: a. Grundriss der Karlskirche (Abb. 97), b. Kuppelbau der

[343] Aurenhammer 1956, S. 173.
[344] Aurenhammer 1956, S. 173. Wahrscheinlicher ist, dass sich Hans Aurenhammer auf den Grundriss der Historischen Architectur bezieht und, ähnlich wie Liselotte Popelka, eine Genese des Hochaltars dadurch nachzeichnen will.
[345] Popelka 1956, S. 92 – S. 93.

Karlskirche; 7. Grundriss der Karlskirche und der Kuppel, erstes Viertel 18. Jahrhundert.[346] Allerdings ist der Aufsatz kritisch zu hinterfragen. Zunächst schreibt die Autorin, dass sich die unternommenen Veränderungen an der Architektur in den verschiedenen Stadien des Entwurfes ergeben haben. Daher kann durch die angeführten bildlichen Darstellungen „eine künstlerische Genese der in der Erscheinungsform des ausgeführten Baus festgelegten Gedanken" aufgezeigt werden.[347] Nachdem Liselotte Popelka das Bildmaterial vorgestellt hat, schreibt sie: „Die Chronologie des hier angeführten Materials ist jedoch nur eine äußerliche und bezeichnet keineswegs die Abfolge in der künstlerischen Entwicklungsgeschichte."[348] Dadurch stellt sich die Frage, ob das Bildmaterial nun eine Entwicklungsgeschichte präsentiert oder nicht. Dennoch ist festzustellen, dass sich die Aufstellung des Hochaltars im Laufe der Planungen veränderte. Dies wird erstmals mit der Stufe V, veranschaulicht durch den Heymannschen Grundriss (Abb. 97), ersichtlich.[349] In diesem ist ein rundbogiger Chorabschluss eingetragen, an den nun der Hochaltar aus seiner im Grundriss der „Historischen Architectur" (Abb. 71) und dem Schnitt (Abb. 69) der „Historischen Architectur" angegebenen Stellung zwischen den Säulenpaaren in der Mitte des Chorarmes sehr nah herangerückt ist.[350] Die Stufe VI wird durch einen anonymen Grundriss repräsentiert, welcher zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden ist (Abb. 98). Im Gegensatz zur Stufe V ist der Hochaltar hier etwas weiter gegen den Kuppelraum gerückt. Ergo ist zu erkennen, dass der Hochaltar zunächst frei im Raum stand und er im Laufe der Planungen an die Rückwand des Chors geschoben wurde. Aufgrund dieser Beobachtung ist davon auszugehen, dass sich auch die Gestalt des Hochaltars im Laufe der Planungen verändert hat. Heute präsentiert sich der Hochaltar als eine Architektur, die das gesamte Chorjoch umfasst (Abb. 79). Ihm sind Elemente eingebunden, die ebenfalls an anderen Altären auftreten, die Fischer von Erlach entworfen hatte. Besonders der Strahlenkranz findet eine häufige Anwendung im Fischerschen Altar Oeuvre. Er ist an den Werken für Mariazell (Abb. 3), Dreifaltigkeitskirche (Abb. 6), Kollegienkirche (Abb. 8) und Franziskanerkirche (Abb. 10) zu finden. Aber auch die

[346] Popelka 1956, S. 93 – S. 94.
[347] Popelka 1956, S. 93.
[348] Popelka 1956, S. 94.
[349] Der Heymann Grundriss ist ebenfalls problematisch. Liselotte Popelka gibt keine Datierung an. Dementsprechend kann keine zeitliche Einordnung erfolgen. Popelka 1956, S. 94.
[350] Popelka 1956, S. 100.

Entwürfe für Strassengel (Abb. 1) und Sallapulka (Abb. 11) weisen dieses Motiv auf.[351] Im Zusammenhang mit dem Strahlenkranz stehend sind Fenster und die damit verbundene Lichtregie. Auch dies ist ein Motiv, das in Mariazell und in der Kollegienkirche umgesetzt wurde.[352]

Überdies ist die Stuckglorie ein Motiv, das bei mehreren Fischerschen Bauten zu finden ist. Bereits in dem Entwurf für Strassengel (Abb. 1) ist diese römische Erfahrung verarbeitet worden. Ausführungen erfolgten an den Werken für Mariazell (Abb. 3), Kollegienkirche (Abb. 8) und kleinteilig für die Franziskanerkirche (Abb. 10). Ein Vergleich der Stuckformationen zeigt, dass diese an den verschiedenen Werken unterschiedlich behandelt worden sind. Obwohl sich jene in Mariazell über den gesamten Abschluss zieht, wirkt sie kleinteilig und beinahe zerrissen. Dadurch entsteht ein leichter und luftiger Eindruck. Der Stuck der Kollegienkirche hingegen zieht sich gleichermaßen wie ein dichtes Band über die gesamte Apsiswand. Auch der Stuck der Karlskirche wirkt dicht und schwer. Eine direkte Anlehnung an das römische Vorbild Cathedra Petri (Abb. 84) ist hier gegeben. Beim Wiener Werk bildet eine Wolkenbahn mit Karl Borromäus den Anfang und entwickelt sich anschließend zu einem Ring, der sich um das Fenster mit dem göttlichen Auge legt. Auch in Rom ist eine ähnliche Situation gegeben. Um den Bischofsstuhl entwickelt sich die Wolkenformation, die im Ring mit unzähligem Himmelspersonal um das Fenster mit der Heiliggeist Taube gipfelt.

Sowohl der Strahlenkranz, als auch Stuck sind dem Altar der Karlskirche eingebunden. Formal betrachtet, steht das Wiener Werk der Kollegienkirche sehr nah. Bei beiden ist eine Verzahnung mit dem kompletten Kirchenraum gegeben, die sich durch Überschneiden von Altararchitektur und Innenraum ergibt. Aufgrund der Beobachtung dieser verbindenden Elemente kann davon ausgegangen werden, dass Johann Bernhard Fischer von Erlach Pläne für den Hochaltar lieferte. Vor allem das lichtdurchflutete Fenster, der Strahlenkranz und die Stuckformationen könnten als eine Retrospektive der Altäre für Mariazell und der Salzburger Kollegienkirche gelten. Vermutlich wurden die Pläne von seinem Sohn Joseph Emanuel abgewandelt. Einen indirekten Beweis hierfür liefern die Voluten, die die Mensa umrahmen. Ein Vergleich mit dem Mariazeller

[351] Wie bereits darauf hingewiesen, beschränkt sich das Motiv des Strahlenkranzes nicht nur auf Werke von Fischer von Erlach. Vergleiche auch die Kapitel 5 und 6.4. dieser Arbeit.

[352] Wie bereits ausführlich dargelegt, hat dieses Motiv ihren Ursprung in der Cathedra Petri von Bernini. Vergleiche hierfür das Kapitel 5 dieser Arbeit.

Gnadenaltar von 1726/1727, entworfen von Joseph Emanuel[353], untermauert diese Überlegung. Auch hier lassen sich Voluten dieser Art finden, ihre Ähnlichkeit ist frappierend. Weitere Indizien finden sich in den wenig erhaltenen Archivalien, die sich direkt auf den Hochaltar beziehen. Auch die wenig vorhandenen Quellen lassen den Schluss zu, dass der Hochaltar auf Pläne des Johann Bernhards zurückgeht und sein Sohn diese zu einem späteren Zeitpunkt veränderte.

In diesem Kontext stellt sich die Frage, wie die Pläne Johann Bernhards für den Hochaltar ausgesehen haben. Aufgrund der derzeitigen Quellenlage müssen folgende Überlegungen zwar hypothetisch bleiben, basieren jedoch auf Ergebnissen und Beobachtungen der vorangegangen Kapitel.

Wie am Grundriss der „Historischen Architectur“ (Abb. 71) zu lesen ist, plante Fischer von Erlach zunächst einen im Raum freistehenden Hochaltar. Zu hinterfragen gilt ebenfalls, ob der Hochaltar in einem Verhältnis zu den dahinterliegenden Säulen stand und damit eine Adaption an den Kirchenraum gegeben war. Hans Aurenhammer bezeichnet diesen Umstand als ein „palladianisches Motiv des Durchblicks durch einen Säulenschleier.“[354] Eine Verzahnung mit der Architektur wäre durchaus denkbar. Wie bereits im Kapitel Sieben dieser Arbeit erörtert, strebte Johann Bernhard eine Adaption der Altäre an den Raum an. Doch stellt sich die Frage, ob der Säulenschleier zusammen mit der Bildregie des Hochaltars funktioniert hätte. Um diese Problematik zu erörtern, muss die architektonische Gestalt des Hochaltars präzisiert werden. Eine Möglichkeit wäre, dass dem Hochaltar ein ähnlicher konkaver Säulenaufbau in Form eines Triumphtors zugrunde liegt, vergleichbar mit jenem für Mariazell. Eine Darstellung des hl. Karl Borromäus könnte dem Altar mittig eingelassen sein. Infolge dessen kann der Säulenschleier als eine Weiterführung der Altarsäulen und eine damit verbundene Erweiterung des Hochaltars verstanden werden. Auch würde diese optische Weiterführung Raum für die szenische Darstellung des Karl Borromäus bieten.

Allerdings ergibt sich die Frage, warum der Hochaltar mittig im Chorarm aufgestellt werden sollte. Sowohl am Schnitt (Abb. 69), als auch am Grundriss (Abb. 71) der „Historischen Architectur“ ist zu erkennen, dass eine Aufstellung zwischen den Doppelsäulen angedacht war. Auch ist die Möglichkeit erkennbar, den Hochaltar umschreiten zu können.

---

[353] Zacharias 1960, S. 103.

[354] Aurenhammer 1956, S. 173. Der Säulenschleier gibt den Blick frei in den angrenzenden Priesterchor. Als ein Vorbild kann Il Redentore in Venedig, von Andrea Palladio, gelten.

Die genannten Hinweise und die damit angestellten Überlegungen erschweren eine Einordnung des ursprünglich geplanten Hochaltars in das Fischersche Oeuvre. Aufgrund der Stiche lässt sich zwar der Aufstellungsort, aber nicht dessen Gestalt erkennen. Eine Möglichkeit besteht in der Annahme, dass es sich beim architektonischen Typus um ein Triumphtor handelt. Ebenso ist die Verzahnung mit dem Innenraum nicht nachzuvollziehen. Eine Einbeziehung der Säulenstellung ist aus verschiedenen Gründen nicht im Fischerschen Geist verhaftet. Da der gegenwärtige Hochaltar bestimmte Charakteristika aufweist, kann eine ursprünglich intendierte Fassung von Johann Bernhard angenommen werden, doch ist diese in ihren Einzelheiten nicht mehr greifbar.

9. Schlussbetrachtung

Für eine Auseinandersetzung mit der Architektur des Barock auf heutigem österreichischem Gebiet gilt es, einen ihrer wichtigsten Vertreter zu studieren: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Sein Opus wurde dementsprechend seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in der Kunstgeschichte erforscht. Dabei wurde der Fokus meist auf den Architekten Fischer von Erlach gelegt. Die Mikroarchitektur der Hochaltäre hingegen wurde keiner nennenswerten Analyse, die den Fischerschen Hochaltar in einen Vergleich setzt, unterzogen. Daher setzt sich diese Arbeit mit einer Untersuchung sämtlicher Altarbauten und Entwürfe, die eine dementsprechende Kontextualisierung ermöglichen soll, auseinander.

Als Basis dieser Untersuchung dient eine katalogische Aufzählung der Altäre. Die damit gegebene Darstellung bietet eine fundierte Übersicht zu Aufstellungsort, Entwicklungsgeschichte und Entstehungszeitpunkt der jeweiligen Werke.

Eine Beschreibung der Altäre ermöglicht es überdies, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bezug auf Architektur und Motivik feststellen und damit einen Roten Faden des Fischerschen Altarbaus präsentieren zu können. Als Ergebnis ist festzuhalten, dass einigen Altären derselbe architektonische Typus zugrunde liegt. Für Strassengel (Abb. 1) und Mariazell (Abb. 3) manifestiert sich dieser in einem Triumphtor, für Graz (Abb. 4) und Sallapulka (Abb. 11) in einem Raumtor. Auch der Altar der Franziskanerkirche (Abb. 10) kann als Raumtor verstanden werden, doch ist die gegebene Raumhaltigkeit durch die flache Altarwand und das sich herabsenkende Gebälk komprimiert. Der Altar der Dreifaltigkeitskirche (Abb. 6) hingegen nimmt eine

isolierte Stellung in der Kette der Fischerschen Altarbauten ein. Dies ist damit zu begründen, dass es sich hierbei um einen flachen Wandaltar ohne formale Adaption an den Kirchenraum handelt.

Ebenso setzt sich der Hochaltar der Kollegienkirche (Abb. 8) in Bezug auf seinen architektonischen Aufbau von den anderen Altären ab. Da sich dieser aus mehreren Komponenten zusammensetzt, ist ein anderes Raumverständnis gegeben. Durch das Übergreifen der Stuckformation auf die begleitenden Monumentalsäulen, die Teil der Raumgliederung sind, findet eine Symbiose zwischen Altarbild[355] und Innenraum und damit eine raumumspannende Architektur statt. Der Begriff der Raumumspannung ist für jene Altäre, die in von Fischer von Erlach errichteten Sakralräumen Aufstellung fanden, von grundlegender Bedeutung. Auch der Altar der Karlskirche (Abb. 79) greift durch seinen Aufbau in die Architektur des Innenraumes über. Dies bekundet sich vor allem an der Weiterführung der zweiten architektonischen Ordnung und der farblich identen Marmorierungen von Innenraum und Hochaltar.

Daneben ist die Verzahnung der Hochaltäre Mariazell, Graz und Franziskanerkirche mit Sakralräumen, die nicht von Fischer von Erlach geplant wurden, anzuführen. Diese zeigt sich in der Beobachtung, dass die Werke individuell auf den bestehenden Innenraum antworten. Dies geschieht vor allem durch die Einbindung bestehender architektonischer Elemente. Am Beispiel Mariazell funktioniert dies insofern, als dass Fischer von Erlach das zweigeteilte Fenster des Chorabschlusses zu einem Bestandteil der Hochaltar – Dramaturgie modifiziert. Auch der Altar der Franziskanerkirche antwortet mit seinen Maßen auf den gotischen Chorraum. Überdies ist das Werk um die rückwärtig gestellte Säule gearbeitet. Eine Verzahnung mit der bestehenden Architektur ist somit auch hier gegeben. Dagegen steht der Hochaltar der Katharinenkirche. Dieser zeigt keine nennenswerte Adaption an den Innenraum.

Zusammenfassend lässt sich die Beobachtung aufstellen, dass Fischer von Erlach die Altäre in den bestehenden Raum zu integrieren versuchte, wobei der Hochaltar in einem Fischerschen Sakralraum einen raumumspannenden Charakter aufweist. Dieses Charakteristikum trifft ebenso auf den Hochaltar der Karlskirche zu. Darüber hinaus sind ihm Elemente eingebunden, die ebenfalls an anderen Altären Anwendung finden. So ist eine ähnliche Behandlung des Stucks auch am Beispiel der Kollegienkirche zu beobachten. Ferner erinnert das Fenster mit dem eingeschriebenen Zeichen Jahwe, von

[355] Zum Begriff Altarbild vergleiche das Kapitel 4.5.3. dieser Arbeit.

dem sich Strahlen erstrecken, an die Stuck- und Fenstergestaltung der Kollegienkirche. Dieser gestalterische Moment geht auf die Cathedra Petri in St. Peter (Abb. 84) zurück, wie schon hinlänglich diskutiert worden ist.
Zusammen mit der Erkenntnis, dass der Hochaltar der Karlskirche im Verlauf der Planungen von seinem mittig gestellten Platz im Chorarm an die Chorschlusswand geschoben wurde und dies ab dem Zeitpunkt geschah, als bereits Joseph Emanuel die Bauleitung inne hatte, zeigt die stilistische Analyse: Der Hochaltar der Wiener Karlskirche geht auf Johann Bernhard zurück, wobei es zu einem späteren Zeitpunkt zu Planänderungen kam. Das Altarmodell hingegen wurde, entsprechend der vorhandenen zeitgenössischen Quellen, von Ferdinand Brokoff angefertigt. Fischer von Erlach könnte ursprünglich als Hochaltar ein Triumphtor mit einer Darstellung des hl. Karl Borromäus geplant haben, der seine Aufstellung im mittleren Chorarm finden sollte.

Der Hochaltar im Werk des Johann Bernhard Fischer von Erlach: Er ist von einer Diversität gekennzeichnet, und doch lässt sich in Bezug auf Aufbau, Motivik und Raumverständnis ein roter Faden erkennen. Seine allgemeine Einordnung im Österreichischen Altarbau des 17. und 18. Jahrhunderts gilt es hingegen noch zu erörtern.

10. Literaturverzeichnis

Ackermann 2007

Felix Ackermann, Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini: das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation, Petersberg 2007.

Alsterová 1996

Alena Alsterová, Ferdinand Maximilian Brokof, in: K.G. Saur Verlag. Allgemeines Künstler Lexikon, Leipzig 1996, S. 344 – S. 345.

Aurenhammer 1956

Hans Aurenhammer, Johann Bernhard Fischer von Erlach (Kat. Ausst., Graz – Wien – Salzburg 1956/1957; veranstaltet von der Johann Bernhard Fischer von Erlach Gesellschaft aus Anlass der 300. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Bernhard Fischer von Erlach), Wien 1956.

Aurenhammer 1973

Hans Aurenhammer, J.B. Fischer von Erlach, London 1973.

Benediktiner Superiorat 2001

Benediktiner Superiorat (Hg.), Der Mariazeller Hochaltar, St. Pölten 2001.

Brandtner 1993

Clemens Brandtner, Die Geschichte der Wallfahrtskirche Maria Straßengel, St. Bartholomä 1993.

Büttner 2009

Frank Büttner, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2009.

Czerny 1993

Wolfgang Czerny, Wien II. bis IX. und XX. Bezirk, Horn 1993.

Euler 1986

Bernd Euler, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmalinventar Salzburg Stadt und Land, Horn 1986.

Euler-Rolle 1983

Bernd Euler-Rolle, Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barock bis 1720/30, Diss., Wien 1983.

Frieß 2001

Natalie Frieß, Der barocke Erweiterungsbau unter Baumeister Domenico Sciassia, in: Benediktiner Superiorat (Hg.), Der Mariazeller Hochaltar, St. Pölten 2001, S. 31 – S. 42.

Fuhrmann 2000

Franz Fuhrmann, Der Marienaltar Michael Pachers in der Stadtpfarrkirche „Zu Unserer Lieben Frau“ (Franziskanerkirche) in Salzburg, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg 2000, S.29 – S. 52.

Fürst 2002

Ulrich Fürst, Die lebendige und sichtbahre Histori. Programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock (Fischer von Erlach, Hildebrandt, Santini), Augsburg 2002.

Gerstenberger 1997

Marianne Gerstenberger, Die Wallfahrtskirche Maria Straßengel bei Graz, Salzburg 1997.

Gobiet 2013

Ronald Gobiet (Hg.), Kollegienkirche Salzburg: Das Meisterwerk des J.B. Fischer von Erlach, Salzburg 2013.

Gritsch 1924

Balthasar Gritsch, Zur Geschichte des Hochaltars in der Franziskanerkirche zu Salzburg, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg 1924, S. 153 – S. 163.

Hagen-Dempf 1949

Felicitas Hagen-Dempf, Die Kollegienkirche in Salzburg, Wien 1949.

Hermann 2010

Katharina Hermann, De Deo uno et trino: Bildprogramme barocker Dreifaltigkeitskirchen in Bayern und Österreich, Regensburg 2010.

Ilg 1895

Albert Ilg, Die Fischer von Erlach. 1. Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters, Wien 1895.

Kern 1998

Margit Kern, Die Rezeption des römischen Hochbarock unter Wahrung spätmittelalterlicher Frömmigkeitstraditionen am Beispiel ausgewählter Marienaltäre in Österreich, in: Michael Krapf (Hg.), Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo (Kat. Ausst., Oberes Belvedere, Wien, 27. Mai bis 16. August 1998), Wien 1998, S. 73 – S. 85.

Kern 2008

Tina Kern, Das Grazer Mausoleum und die italienische Architektur, Dipl.Arb., Wien 2008.

Kerschbaum 2013

Roland Peter Kerschbaum, Tempel der göttlichen Weisheit und marianisches Heiligtum, in: Ronald Gobiet (Hg.), Kollegienkirche Salzburg. Das Meisterwerk des J.B. Fischer von Erlach, Salzburg 2013, S. 100 – S. 108.

Kohlbach 1951

Rochus Kohlbach, Die barocken Kirchen von Graz, Graz 1951.

Krapf 1998

Michael Krapf (Hg.), Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo (Kat. Ausst., Oberes Belvedere, Wien, 27. Mai bis 16. August 1998), Wien 1998.

Kreul 2004

Andreas Kreul, Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: K.G. Saur Verlag. Allgemeines Künstler Lexikon, Leipzig 2004, S. 423 – S. 426.

Kreul 2006

Andreas Kreul, Johann Bernhard Fischer von Erlach – Regie der Relation, Salzburg 2006.

Kreul 2013

Andreas Kreul, Ein Salzburger Tempel der Weisheit und des Glaubens, in: Ronald Gobiet (Hg.), Kollegienkirche Salzburg. Das Meisterwerk des J.B. Fischer von Erlach, Salzburg 2013, S. 44 – S. 60.

Lorenz 1992

Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich 1992.

Lorenz 1995

Hellmut Lorenz, Dichtung und Wahrheit – das Bild Johann Bernhard Fischers von Erlach in der Kunstgeschichte, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, Wien 1995, S.129 – S.147.

Lorenz 1999

Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4 Barock, München 1999.

Nadler 2013

Stefan Nadler, Bau und Ausstattung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im Spiegel der Quellen, in: Ronald Gobiet (Hg.), Kollegienkirche Salzburg. Das Meisterwerk des J.B. Fischer von Erlach, Salzburg 2013, S. 92 – S. 1000.

Neuhardt 1983

Johannes Neuhardt, 400 Jahre Franziskaner in Salzburg, Salzburg 1983.

Poeschel 2009

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2009.

Pollak 1910

Oskar Pollak, Johann und Ferdinand Maximilian Brokoff. Ein Beitrag zur Geschichte der österreichischen Barockplastik, Prag 1910.

Polleroß 1995

Friedrich Polleroß (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, Wien 1995.

Popelka 1956

Liselotte Popelka, Studien zur Wiener Karlskirche. Zur dreihundertsten Wiederkehr des Geburtstages Johann Bernhard Fschers von Erlach, in: Alte und Neue Kunst, 4, 1956, S.75 – S. 132.

Prange 2004

Peter Prange, Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656 – 1723), Salzburg 2004.

Prange 2013

Peter Prange, Johann Bernhard Fischer von Erlachs Salzburger Bauten in seinen Ansichten, in: Ronald Gobiet (Hg.), Kollegienkirche Salzburg: Das Meisterwerk des J.B. Fischer von Erlach, Salzburg 2013, S. 60 – S. 92.

Rossacher 1983

Kurt Rossacher, Gattungen des barocken Bildhauerentwurfes, in: Von Österreichischer Kunst. Franz Fuhrmann gewidmet, Klagenfurt 1983, S. 93 – S. 100.

Rotter 1956

Gudrun Rotter, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues im 17. Jahrhundert mit Beschränkung auf Niederösterreich und Oberösterreich, Steiermark und Salzburg, Diss., Wien 1956.

Rudolf 1948

Augustin Rudolf, Die Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria im Gebirge, Sallapulka 1948.

Schemper-Sparholz 1998

Ingeborg Schemper-Sparholz, Barockaltäre in Österreich – Möbel, Schaubühne, Denkmal. Versuch einer typologischen Ordnung, in: Michael Krapf (Hg.), Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo (Kat. Ausst., Oberes Belvedere, Wien, 27. Mai bis 16. August 1998), Wien 1998, S. 49 – S. 65.

Schemper-Sparholz 2001

Ingeborg Schemper-Sparholz, Der Hochaltar des J. B. Fischer von Erlach in Mariazell und seine Vollendung unter Kaiser Karl VI., in: Benediktiner Superiorat (Hg.), Der Mariazeller Hochaltar, St. Pölten 2001, S. 54 – S. 78.

Schemper-Sparholz 2004

Ingeborg Schemper-Sparholz, Hochaltar, Gnadenaltar und der Schatzkammeraltar in der Basilika von Mariazell, in: Peter Farbaky (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung (Kat. Ausst., Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Budapest im Museum Kiscell, 28. Mai bis 12. September 2004), Budapest 2004, S. 133 – S. 151.

Schütze 2014

Sebastian Schütze, St. Peter und der Vatikan, in: Hans-Werner Schmidt (Hg.), Bernini. Erfinder des barocken Rom (Kat. Ausst., Museum der Bildenden Künste Leipzig, 9. November 2014 bis 1. Februar 2015), Bielefeld 2014, S. 136 – S. 225.

Schweigert 2006

Horst Schweigert, Graz. Graz zum 850jährigen Stadtjubiläum, 2006.

Sedlmayr 1925

Hans Sedlmayr, Fischer von Erlach der Ältere, München 1925.

Sedlmayr 1956

Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1956.

Sedlmayr 1997

Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Stuttgart 1997.

Thümmel 2001

Erika Thümmel, Die Baugeschichte des Hochaltars, spätere Veränderungen sowie die Maßnahmen der Rückführung, in: Benediktiner Superiorat (Hg.), Der Mariazeller Hochaltar, St. Pölten 2001, S. 79 – S. 142.

Tinzl 1990

Christoph Tinzl, Zur Architektur der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg, in: Christoph Tinzl (Hg.), Handwerk und Genie. Die Arbeitstechniken barocker Freskomaler am Beispiel von Rottmayrs Kuppelbild in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche (Kat. Ausst., Dokumentationsausstellung im Salzburger Barockmuseum, März bis Mai 1990), 1990, S. 26 – S. 30.

Uetz 1998

Karin Uetz, Beobachtungen zur Baugeschichte der Salzburger Kollegienkirche, in: Meisterwerke europäischer Kunst, 1998, S. 92 – S. 116.

Wagner 2013

Franz Wagner, Zum Hochaltar und zu den Veränderungen der Langhauswölbung, in: Ronald Gobiet (Hg.), Kollegienkirche Salzburg. Das Meisterwerk des J.B. Fischer von Erlach, Salzburg 2013, S. 136 – S. 146.

Wagner-Rieger 1967

Renate Wagner-Rieger, Borromini und Österreich, 1967.

Zacharias 1960

Thomas Zacharias, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien 1960.

11. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Sedlmayr 1997, S. 44.

Abb. 2: Prange 2004, S. 107.

Abb. 3: Elisabeth Wimmer.

Abb. 4: Elisabeth Wimmer.

Abb. 5: Triumph der Phantasie 1998, S. 90.

Abb. 6: Elisabeth Wimmer.

Abb. 7: Gobiet 2013, S. 65.

Abb. 8: Elisabeth Wimmer.

Abb. 9: Prange 2004, S. 109.

Abb. 10: Elisabeth Wimmer.

Abb. 11: Sedlmayr 1997, S. 277.

Abb. 12: Kreul 2006, S. 191.

Abb. 13: Blaschke, UNIDAM.

Abb. 14: Elisabeth Wimmer.

Abb. 15: Gobiet 2013, S. 63.

Abb. 16: Gerstenberger 1997, Titelseite.

Abb. 17: Gerstenberger 1997, S. 12.

Abb. 18: Gerstenberger 1997, S. 24.

Abb. 19 bis Abb. 24: Elisabeth Wimmer.

Abb. 25: Schemper-Sparholz 2001, S. 55.

Abb. 26: Elisabeth Wimmer.

Abb. 27: Diasammlung, UNIDAM.

Abb. 28 bis Abb. 35: Elisabeth Wimmer.

Abb. 36: Schemper 2004, S. 143.

Abb. 37: Elisabeth Wimmer.

Abb. 38: Schweigert 2006, S. 24.

Abb. 39 – Abb. 43: Elisabeth Wimmer.

Abb. 44: Tinzl 1990, S. 27.

Abb. 45: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Diathek, UNIDAM.

Abb. 46: Elisabeth Wimmer.

Abb. 47 – Abb. 49: Elisabeth Wimmer.

Abb. 50: Gobiet 2013, S. 46.

Abb. 51: Elisabeth Wimmer

Abb. 52: Gobiet 2013, S. 46.

Abb. 53: Gobiet 2013, S. 69.

Abb. 54: Gobiet 2013, S. 117.

Abb. 55: Gobiet 2013, S. 81.

Abb. 56: Elisabeth Wimmer.

Abb. 57: Elisabeth Wimmer.

Abb. 58: Gobiet 2013, S. 139.

Abb. 59: Universität Wien, Diasammlung, UNIDAM.

Abb. 60 – Abb. 63: Elisabeth Wimmer

Abb. 64: Kreul 2006, S. 187.

Abb. 65: Elisabeth Wimmer.

Abb. 66: Elisabeth Wimmer.

Abb. 67: Fuhrmann 2000, S. 40.

Abb. 68: Sedlmayr 1997, S. 281.

Abb. 69: Sedlmayr 1997, S. 281.

Abb. 70: Sedlmayr 1997, S. 283.

Abb. 71: Sedlmayr 1997, S. 287.

Abb. 72: Sedlmayr 1997, S. 284.

Abb. 73: Kreul 2006, S. 267.

Abb. 74: Czerny 1993, S. 144.

Abb. 75: Elisabeth Wimmer.

Abb. 76: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Wien 1994, Abb. XXVII, UNIDAM.

Abb. 77 – Abb. 82: Elisabeth Wimmer.

Abb. 83: Fotosammlung, UNIDAM.

Abb. 84: Antonio Pinelli (Hrsg.), La Basilica di San Pietro in Vaticano/The Basilica of St. Peter in the Vatican, Modena 2000, Atlante fotografico/Photo-Atlas I, S. 605 - 606, Nr. 790, UNIDAM.

Abb. 85: Schemper 2001, S.60.

Abb. 86: Schütze 2014, S. 180 – S. 181.

Abb. 87: Pippal, Wien, UNIDAM:

Abb. 88: Christina Strunck (Hg.), Rom – Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute, Petersberg 2007, S. 189, UNIDAM,

Abb. 89: Charles Avery, David Finn, Bernini. Genius oft he Baroque, London 2006, S. 146 – S. 147, UNIDAM.

Abb. 90: Kreul 2006, S. 143.

Abb. 91: Hermann Schlimme, Die Kirchenfassade in Rom. „Reliefierte Kirchenfronten". 1475 – 1765, Petersberg 1999, UNIDAM.

Abb. 92: Kreul 2006, S. 169.

Abb. 93: Triumph der Phantasie, S. 258.

Abb. 94: Triumph der Phantasie, S. 191.

Abb. 95: Elisabeth Wimmer.

Abb. 96: Elisabeth Wimmer.

Abb. 97: Popelka 1956, S. 94.

Abb. 98: Popelka 1956, Abbildung 25.

12. Abbildungen

Abb. 1: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für die Wallfahrtskirche Strassengel, 1687.



Abb. 2: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hochaltar – Entwurf für die Wallfahrtskirche Mariazell, 1692.

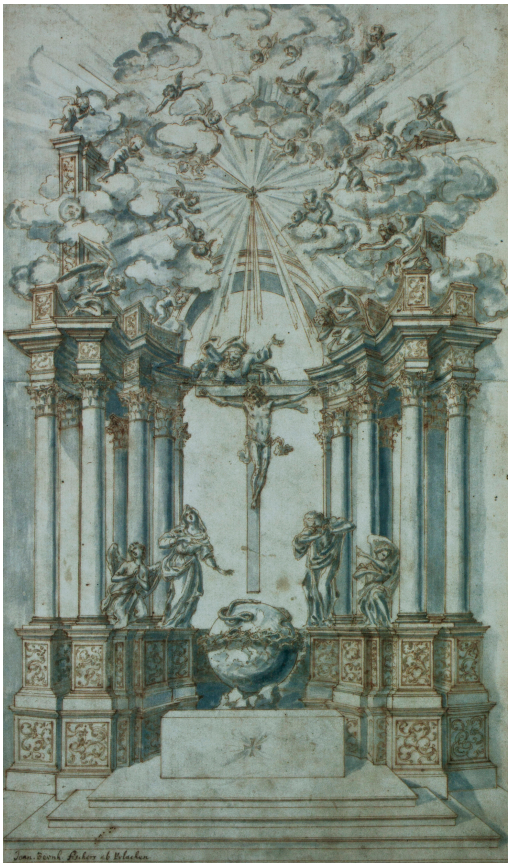


Abb. 3: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hochaltar der Wallfahrtskirche Mariazell, 1700 – 1702.



Abb. 4: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hochaltar der Katharinenkirche in Graz, 1697.



Abb. 5: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für den Hochaltar der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg, 1702.

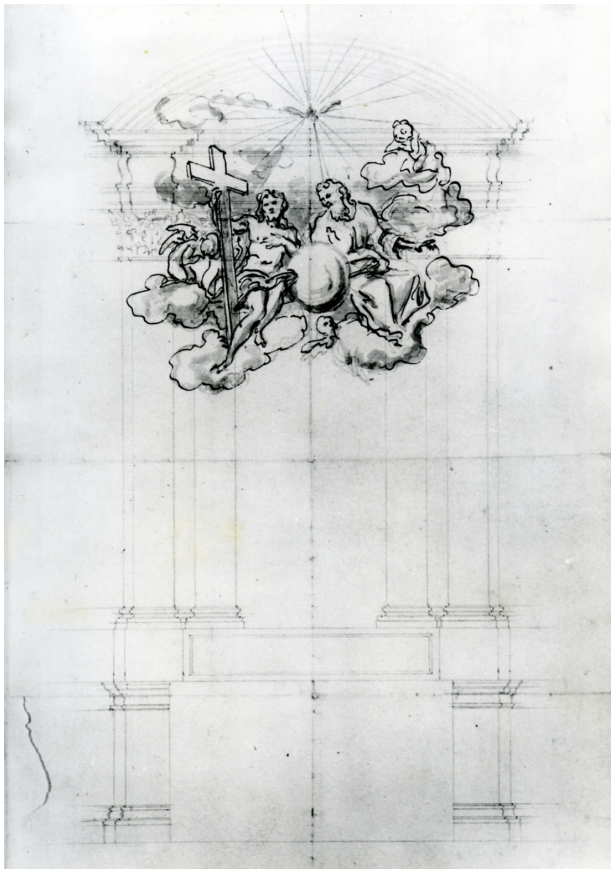


Abb. 6: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hochaltar der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg, 1702.



Abb. 7: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für den Tabernakel des Hochaltars der Kollegienkirche in Salzburg, 1707.

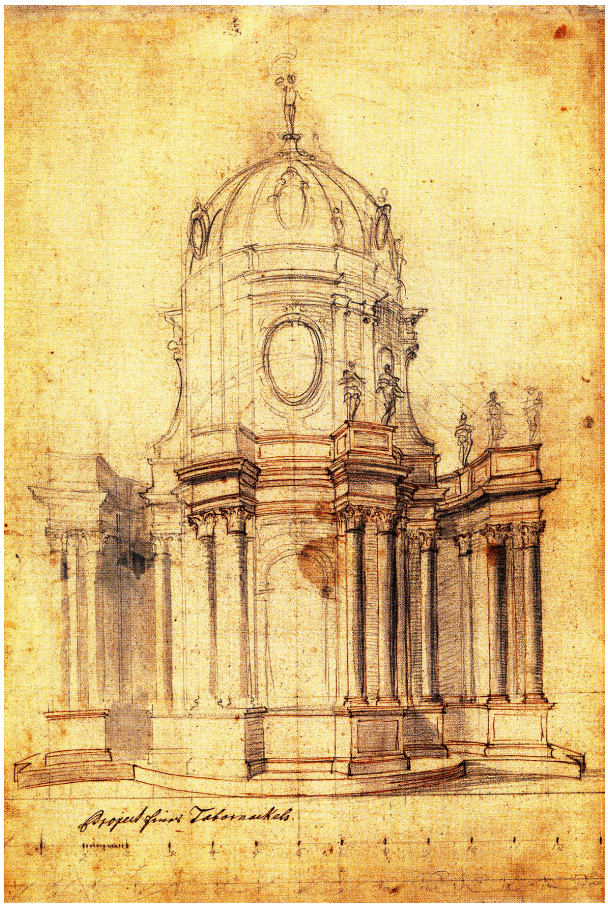


Abb. 8: Johann Bernhard Fischer von Erlach, heutiger Zustand des Hochaltars der Kollegienkirche in Salzburg.



Abb. 9: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für den Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg, 1709/1710.

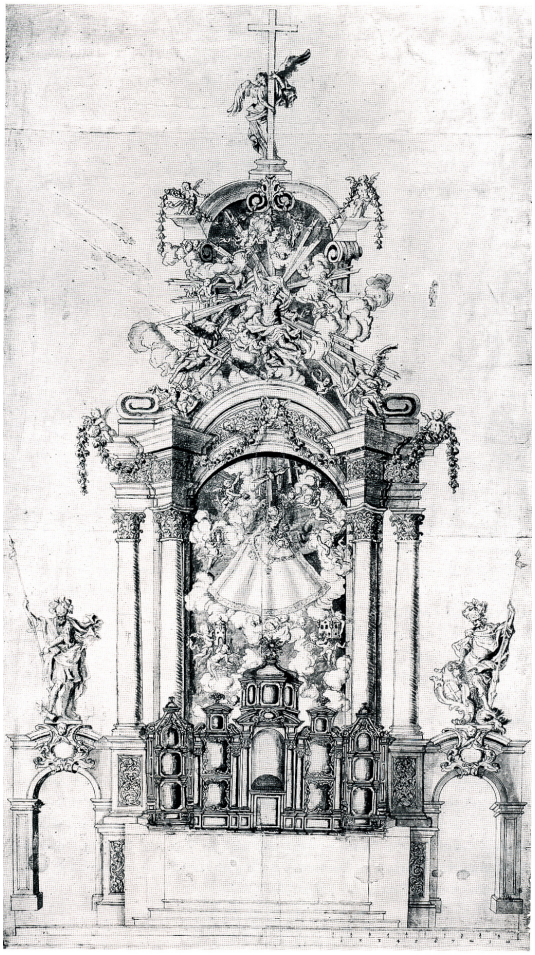


Abb. 10: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg, 1709/1710.



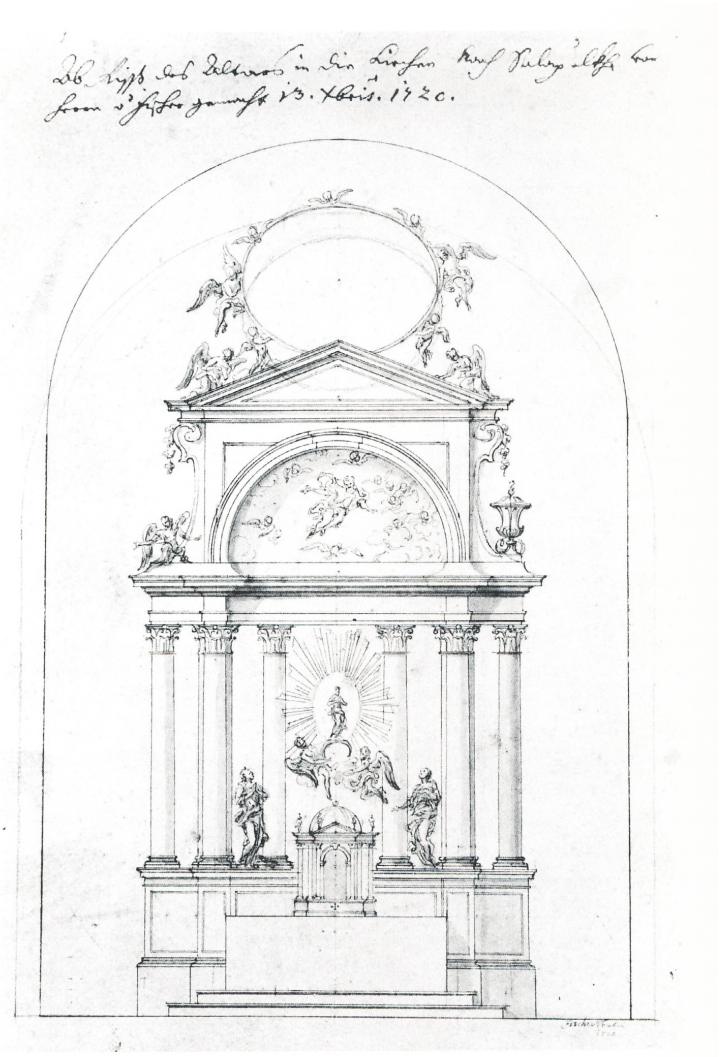


Abb. 11: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für den Hochaltar der Wallfahrtskirche Sallapulka, 1720.



Abb. 12: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Fassade der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg.

Abb. 13: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Fassade der Kollegienkirche in Salzburg.



Abb. 14: Franziskanerkirche in Salzburg.





Abb. 15: Johann Friedrich Pereth, Erzbischof Thun mit seinen Stiftungen, 1699.



Abb. 16: Wallfahrtskirche Maria Strassengel bei Graz.

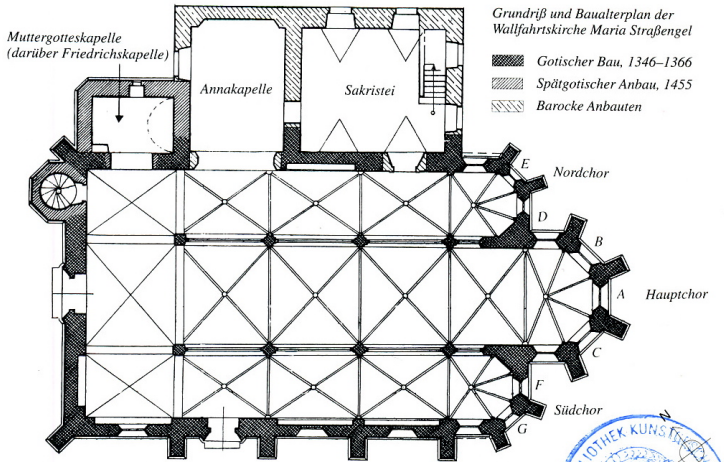


Abb. 17: Grundriss der Wallfahrtskirche Maria Strassengel bei Graz.



Abb. 18: Innenansicht der Wallfahrtskirche Maria Strassengel bei Graz.

Abb. 19: Die Wallfahrtskirche Mariazell.



Abb. 20: Grundriss der Wallfahrtskirche Mariazell.

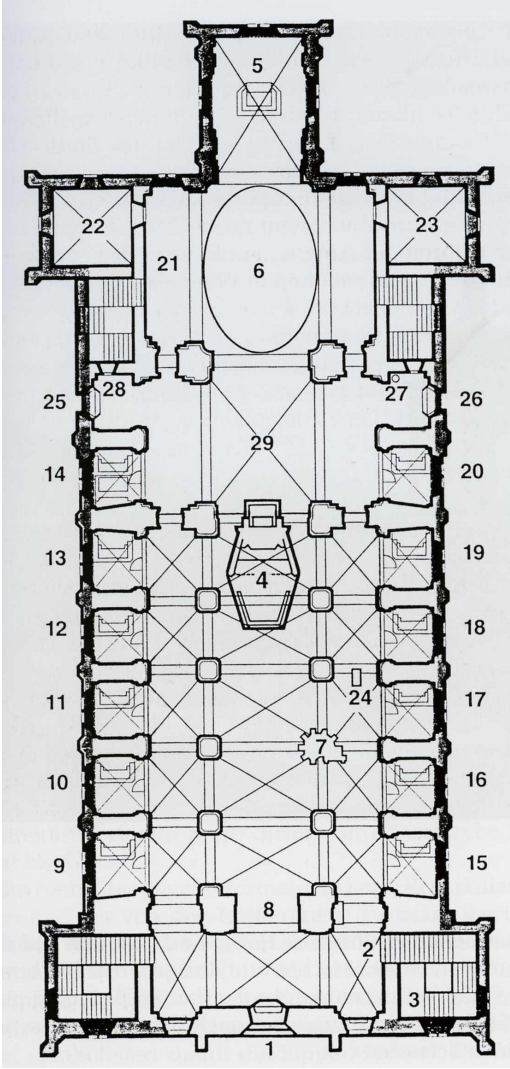


Abb. 21: Wallfahrtskirche Mariazell. Blick vom Eingangsjoch Richtung Gnadenaltar.



Abb. 22: Wallfahrtskirche Mariazell, Seitenkapellen der N- Seite, Detailaufnahme.



Abb. 23: Wallfahrtskirche Mariazell, Himmelfahrt Mariens.



Abb. 24: Wallfahrtskirche Mariazell, Kuppel, Detailaufnahme.



Abb. 25: Michael Hönel, Hochaltar der Sebastianikirche, erste Hälfte 18. Jahrhundert.





Abb. 26: Wallfahrtskirche Mariazell, die sog. Frauensäule, 1680 aufgestellt, Blick vom Hochaltar Richtung Frauensäule und Gnadenaltar.



Abb. 28: Hochaltar der Wallfahrtskirche Mariazell, Gottvater und der Gekreuzigte, Detailaufnahme.

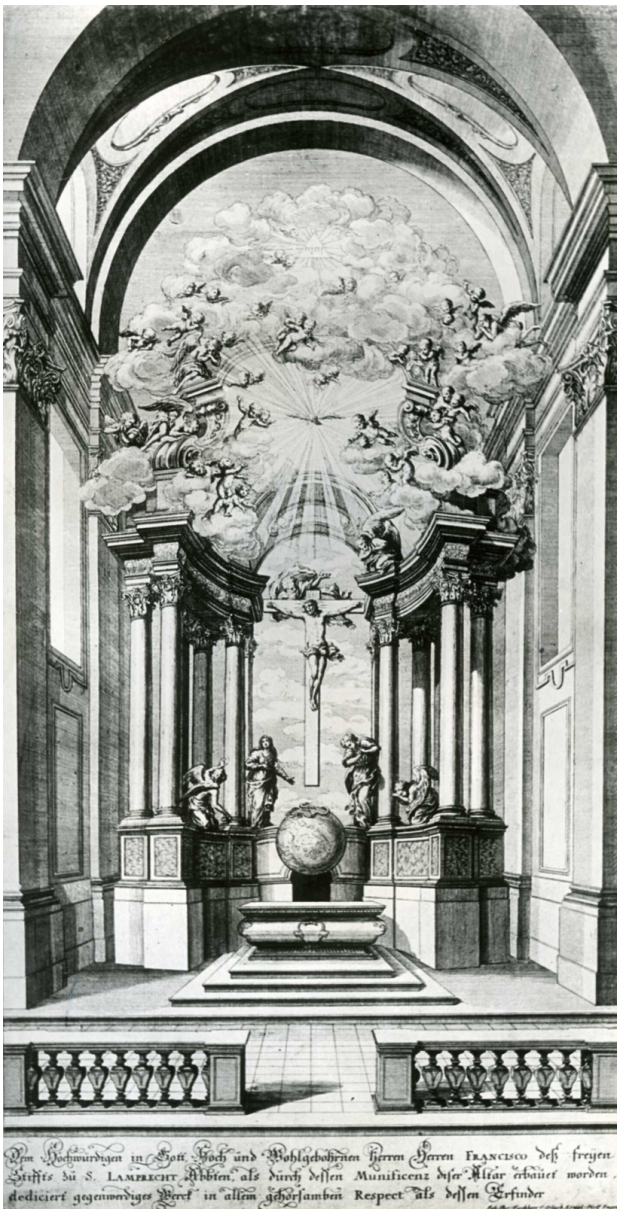


Abb. 27: Pfeffel/Engelbrecht, Kupferstich des Hochaltars der Wallfahrtskirche Mariazell, 1704.

Abb. 29: Hochaltar der Wallfahrtskirche Mariazell, Globus, Detailaufnahme.



Abb. 30: Hochaltar der Wallfahrtskirche Mariazell, Ovale Öffnung, Detailaufnahme.



Abb. 31: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Gnadenaltar der Wallfahrtskirche Mariazell, 1726/1727.



Abb. 32: Blick vom Gnadenaltar Richtung Hochaltar.



Abb. 33: Gnadenaltar der Wallfahrtskirche Mariazell.



Abb. 34: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Gnadenaltar der Wallfahrtskirche Mariazell, linke Volute, Detailaufnahme, 1726/1727.



Abb. 35: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Gnadenaltar der Wallfahrtskirche Mariazell, rechte Volute, Detailaufnahme, 1726/1727.



Abb. 36: Gnadenkapelle der Wallfahrtskirche Mariazell, Kupferstich, vor 1734.

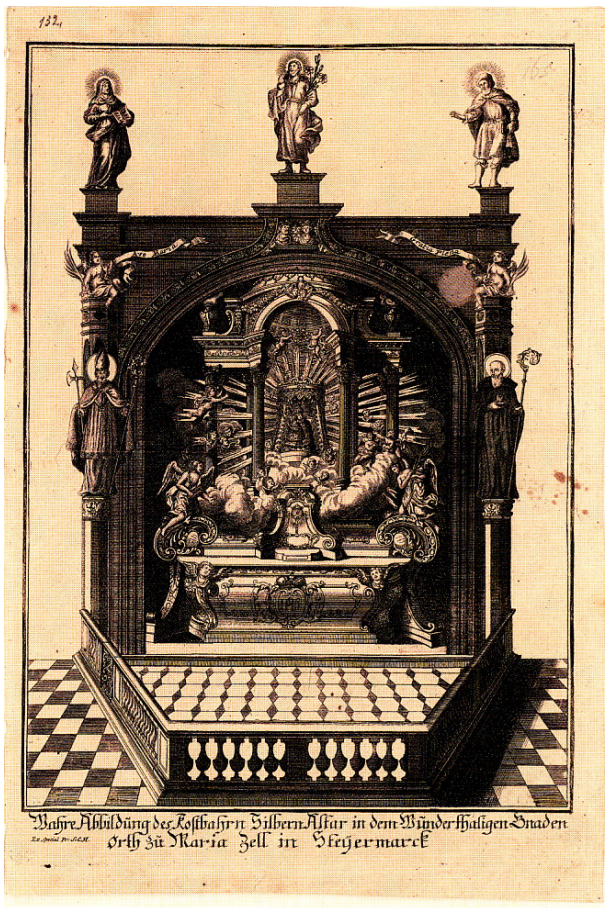


Abb. 37: Pietro de Pomis/Pietro Valnegro, Fassade der Katharinenkirche in Graz, Beginn 1616.



Abb. 38: Grundriss der Katharinenkirche mit angrenzendem Mausoleum in Graz.

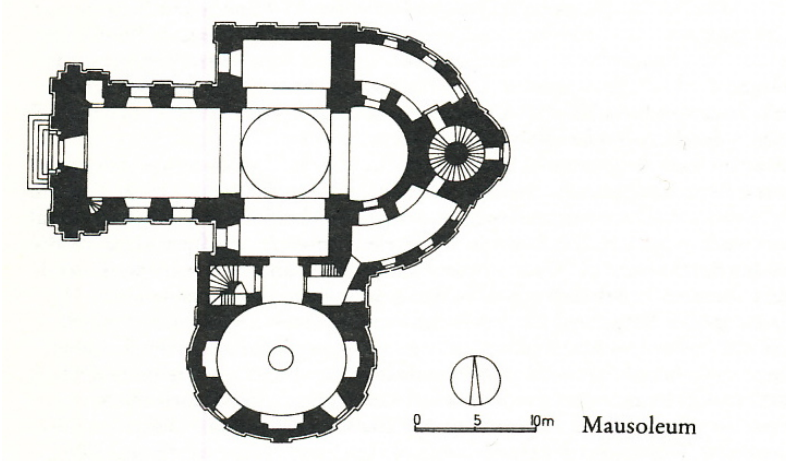


Abb. 39: Katharinenkirche in Graz, Blick in die Kuppel, Detailaufnahme.



Abb. 40: Katharinenkirche in Graz, Blick vom Hochaltar Richtung Eingang.



Abb. 41: Katharinenkirche in Graz, Blick in das Tonnengewölbe.



Abb. 42: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hochaltar der Katharinenkirche in Graz, Detailaufnahme, 1695.





Abb. 43: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hochaltar der Katharinenkirche in Graz, Mensa, Detailaufnahme.



Abb. 44: Franz Anton Danreiter, Vorzeichnung für die Dreifaltigkeitskirche und Priesterhaus, um 1730.

Abb. 45: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Grundriss der Dreifaltigkeitskirche und Priesterseminar in Salzburg, ab 1694.

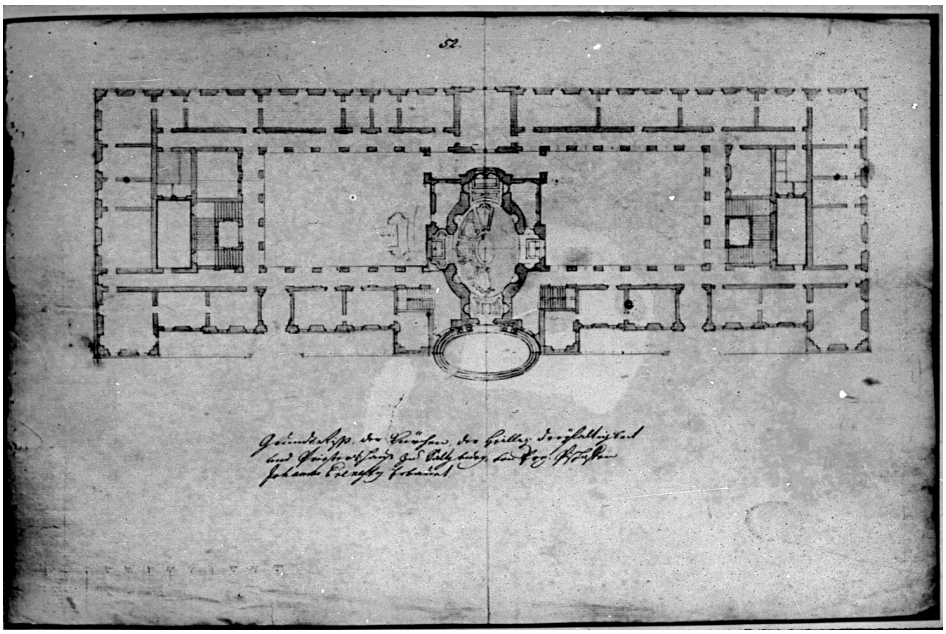


Abb. 46: Innenraum der Dreifaltigkeitskirche, mit Blick auf den Hochaltar.





Abb. 47: Johann Michael Rottmayr, Kuppelfresko der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg, 1697.



Abb. 48: Johann Michael Rottmayr, Zwei der Vier Fresken der Kirchenväter, um 1697.



Abb. 49: Innenraum der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg.

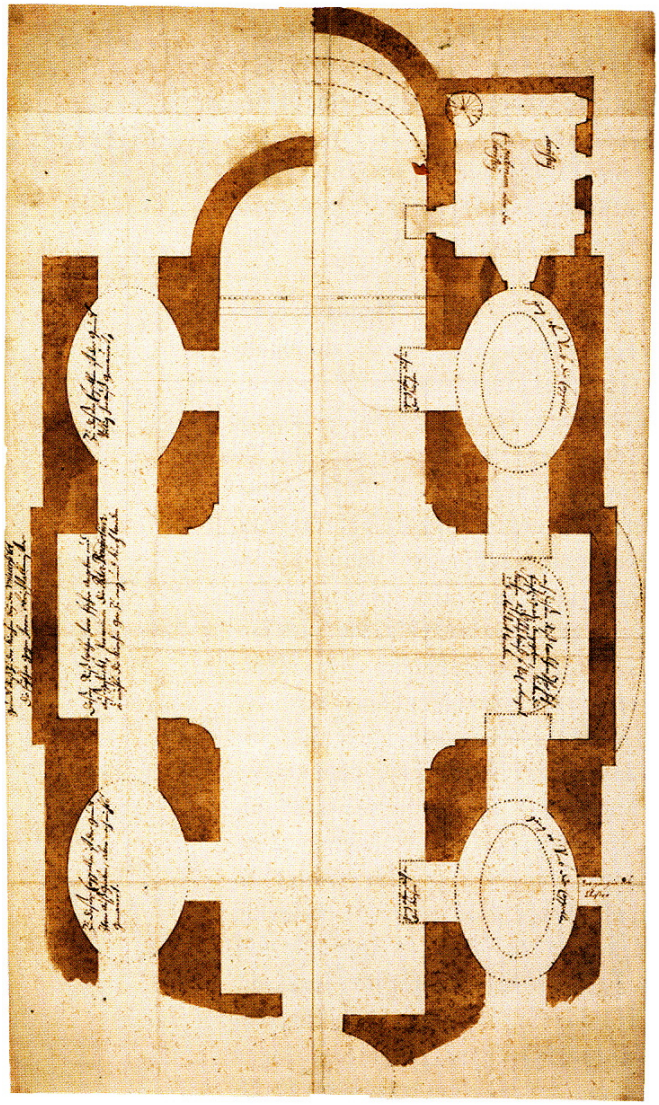


Abb. 50: Alternativer Grundrissentwurf für die Kollegienkirche in Salzburg, 1696.

Abb. 51: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Kollegienkirche in Salzburg, Innenraum.



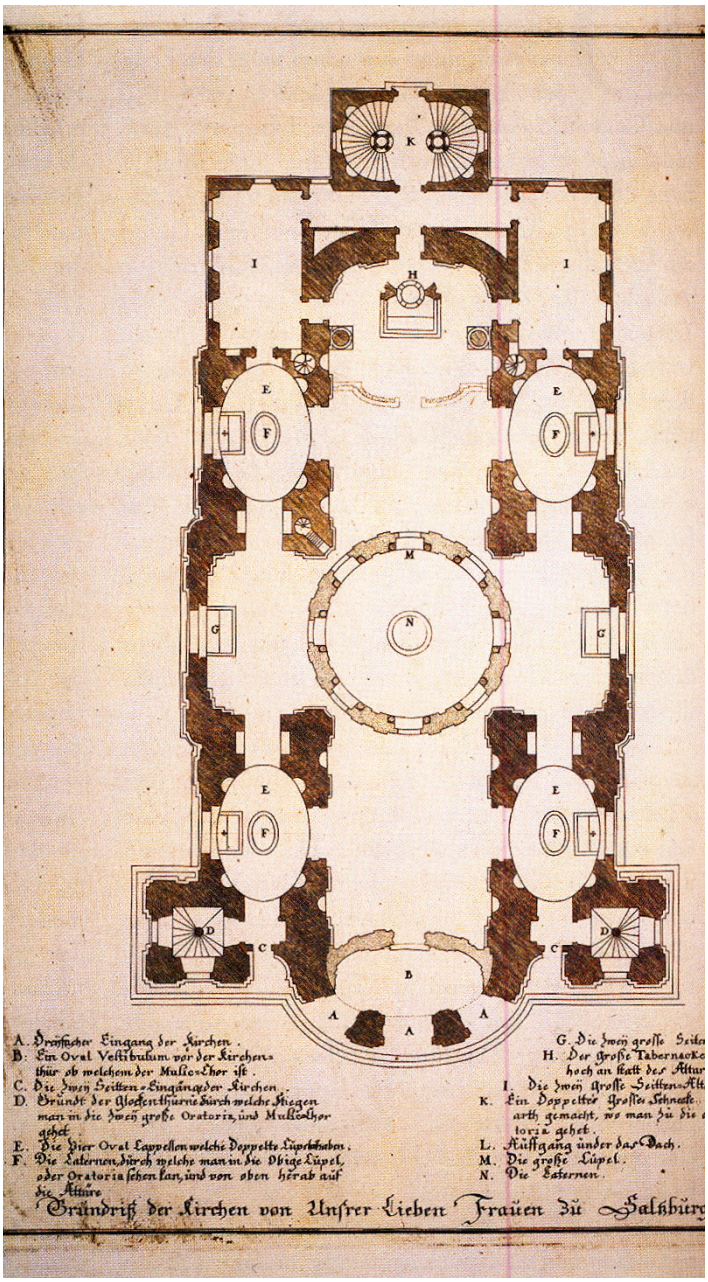
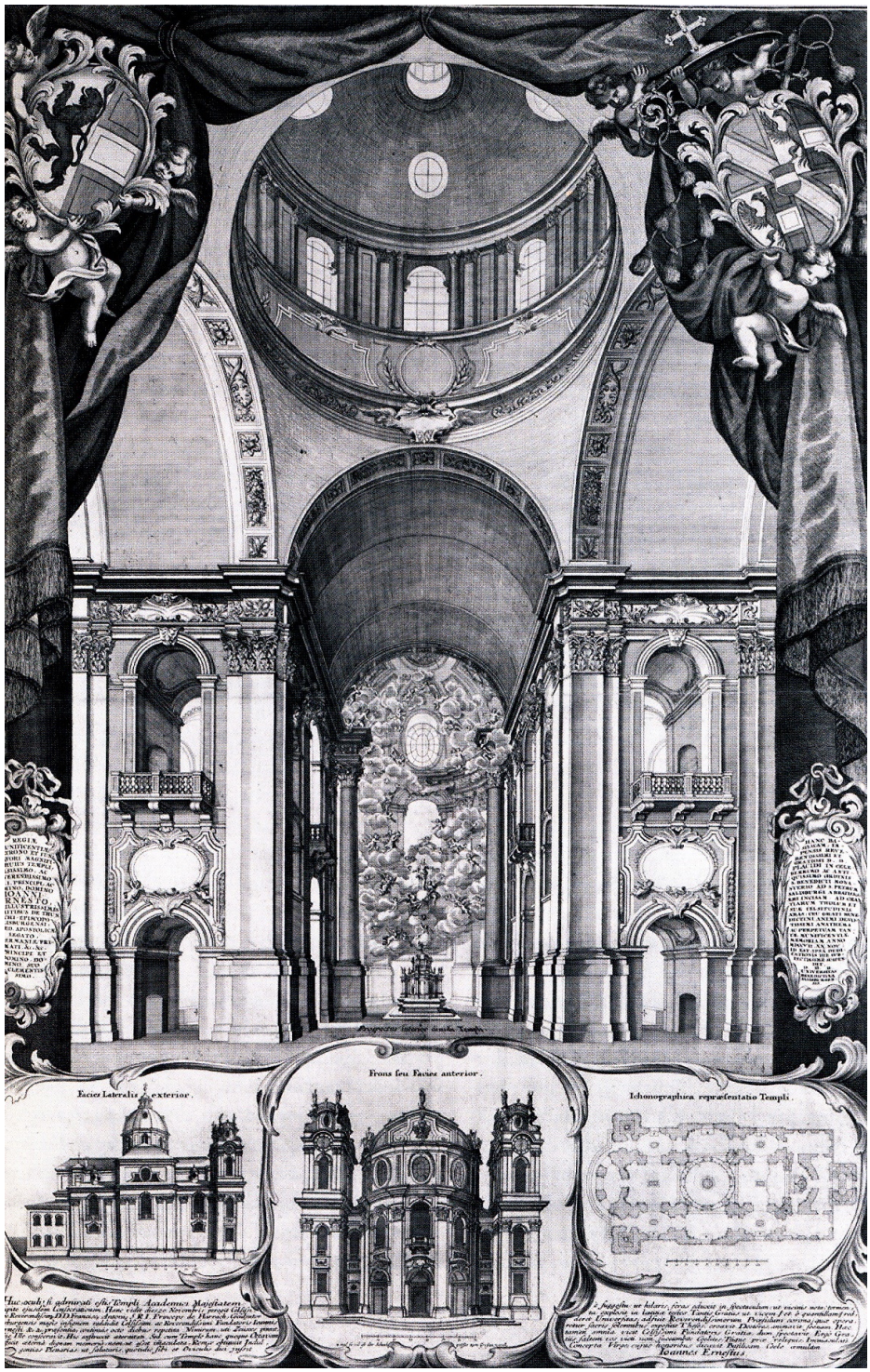


Abb. 52: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Grundriss der Kollegienkirche in Salzburg, aus „Entwurff einer historischen Architectur“, 1721.

Abb. 53: Johann Ulrich Kraus, Dedikationsstich zur Kollegienkirche, 1707.



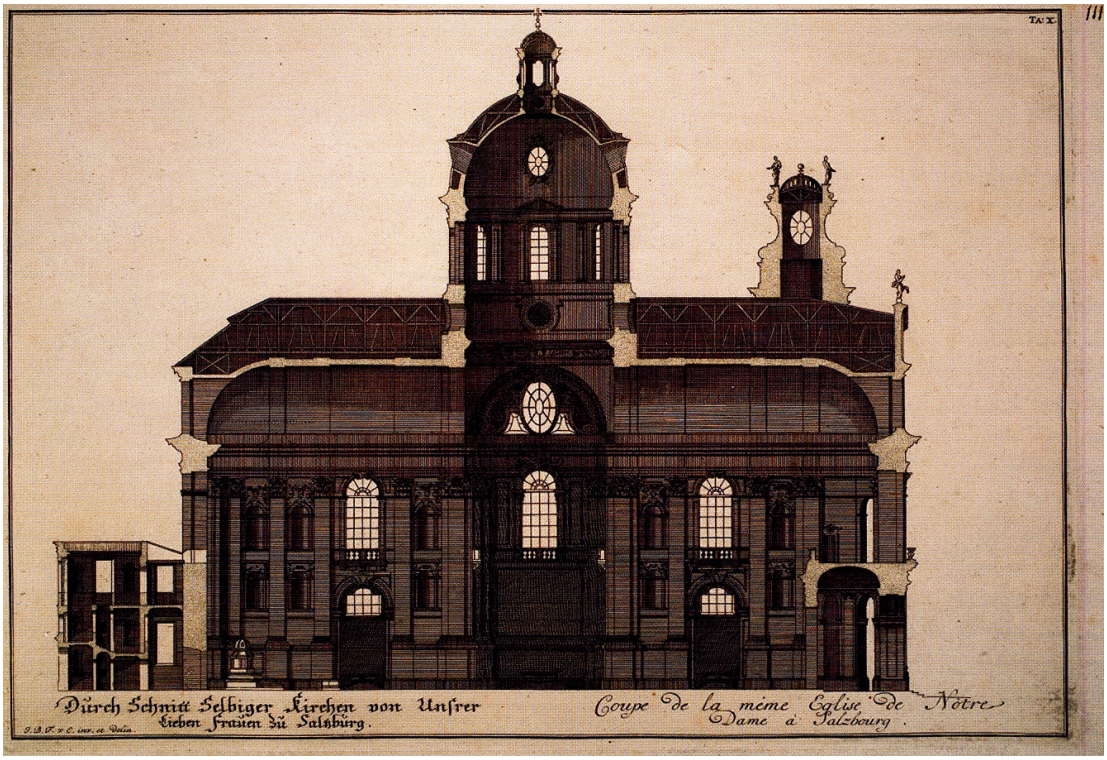


Abb. 54: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Längsschnitt der Kollegienkirche in Salzburg aus „Entwurff einer historischen Architectur“, 1721.

Abb. 55: Johann Kleber, Zeichnung des neuen Hochaltars, 1738.

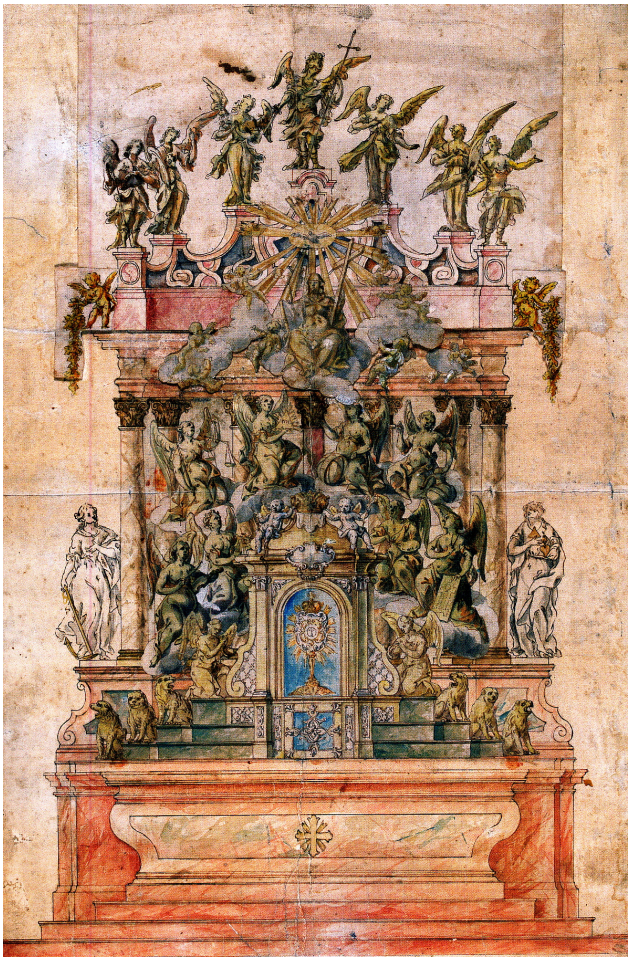


Abb. 56: Hochaltar der Kollegienkirche in Salzburg, rechte Monumentalsäule, Detailaufnahme.





Abb. 57: Der Hochaltar der Kollegienkirche in Salzburg, Maria Immaculata, Detailaufnahme.



Abb. 58: Johann Bernhard Fischer von Erlach, der Hochaltar der Kollegienkirche in Salzburg.

Abb. 59: Grundriss der Franziskanerkirche in Salzburg.

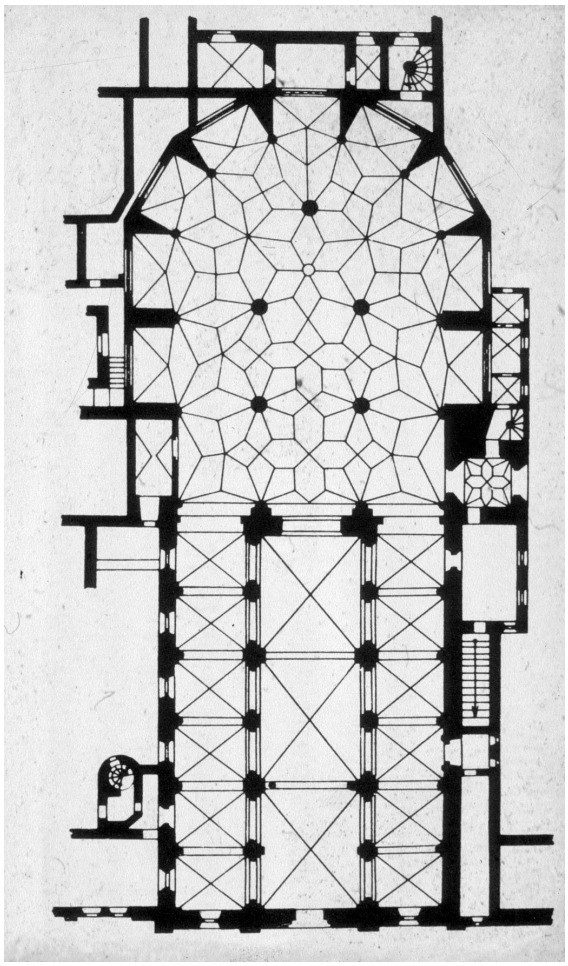


Abb. 60: Der Innenraum der Franziskanerkirche in Salzburg mit Blick Richtung Hochaltar.



Abb. 61: Das südliche Seitenschiff der Franziskanerkirche in Salzburg.



Abb. 62: Der Chor der Franziskanerkirche in Salzburg.





Abb. 63: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg, Detailaufnahme.



Abb. 64: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Portal des Palais Dietrichstein – Lobkowitz, 1694.

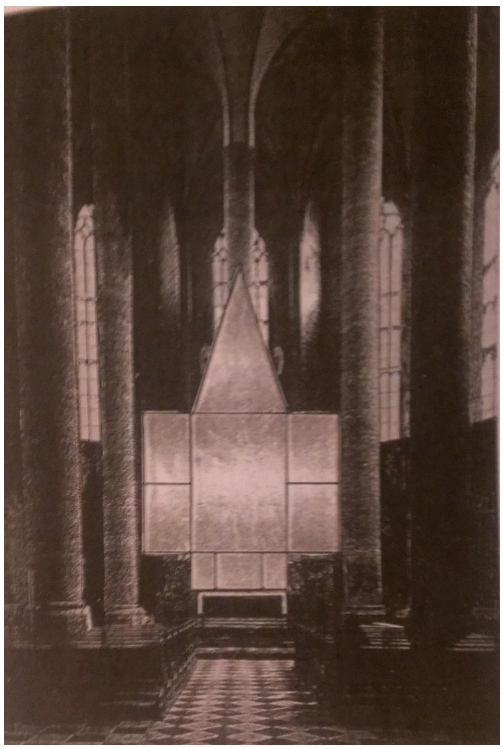
Abb. 65: Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg, Detailaufnahme.



Abb. 66: Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg, Rückseite.



Abb. 67: Rekonstruktion des Hochaltars der Franziskanerkirche in Salzburg von Michael Pacher. Nach Franz Fuhrmann.



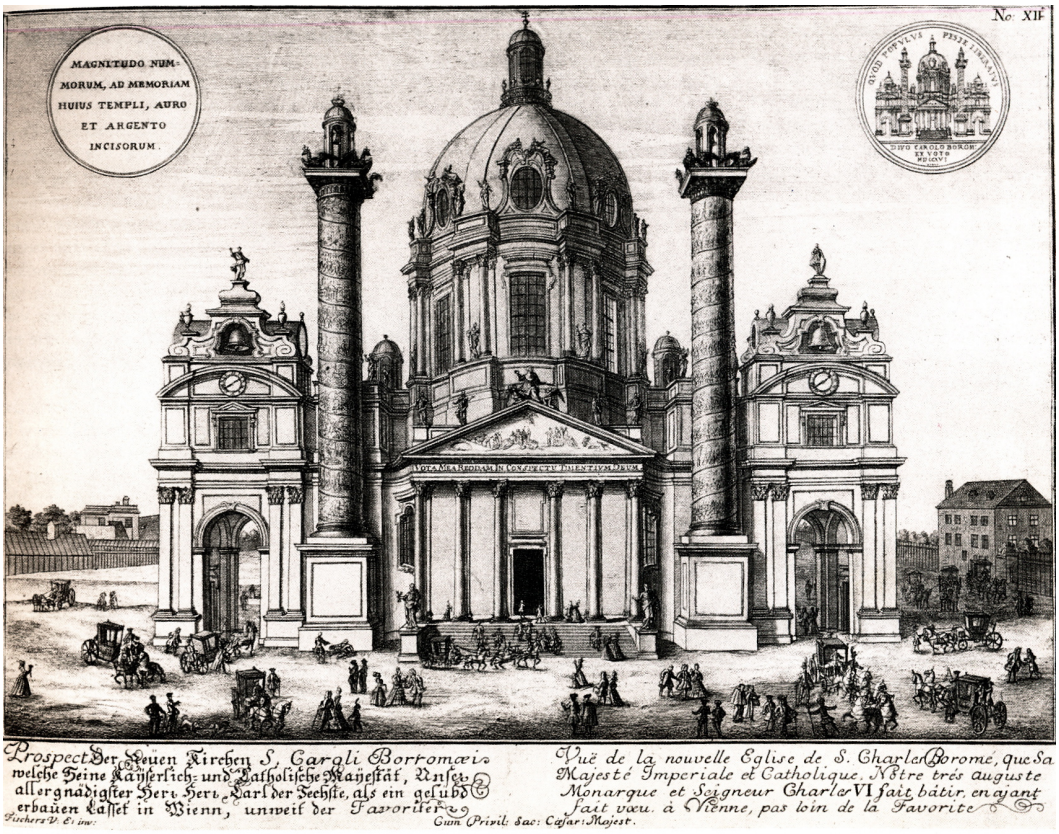


Abb. 68: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Schauseite der Karlskirche in Wien, aus „Entwurff einer historischen Architectur“,Buch IV, Taf. XII, 1721.

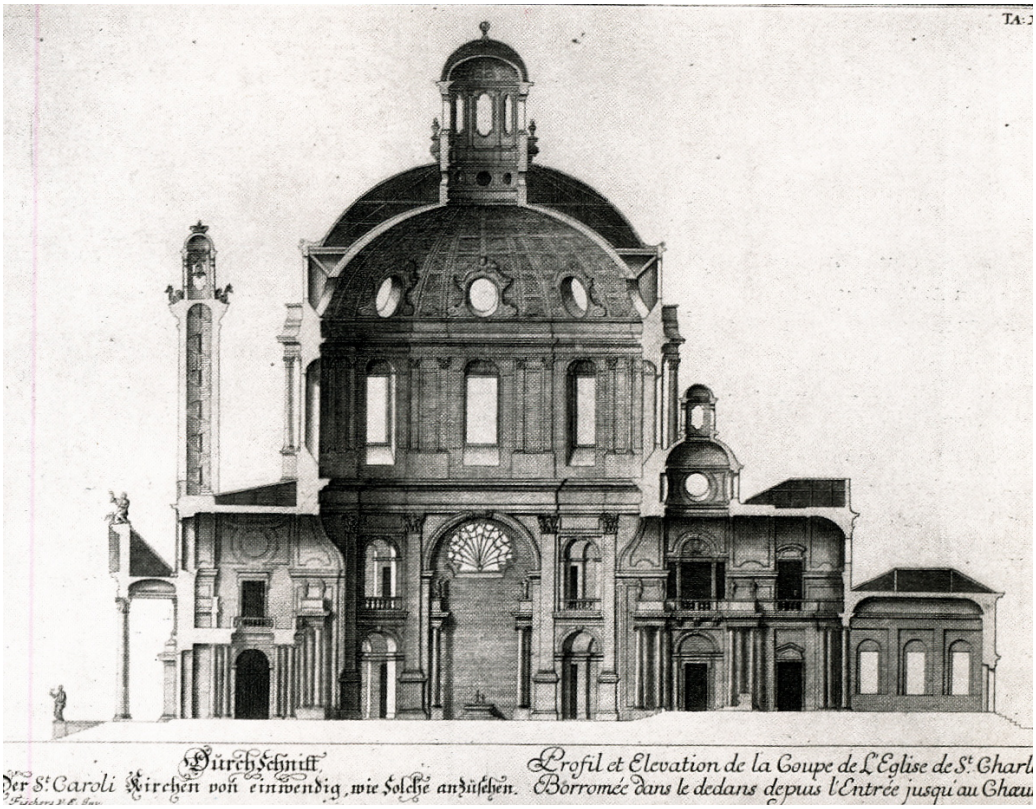


Abb. 69: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Längsschnitt der Karlskirche in Wien, aus „Entwurff einer historischen Architectur“, Buch IV, Taf. XIII, 1721.

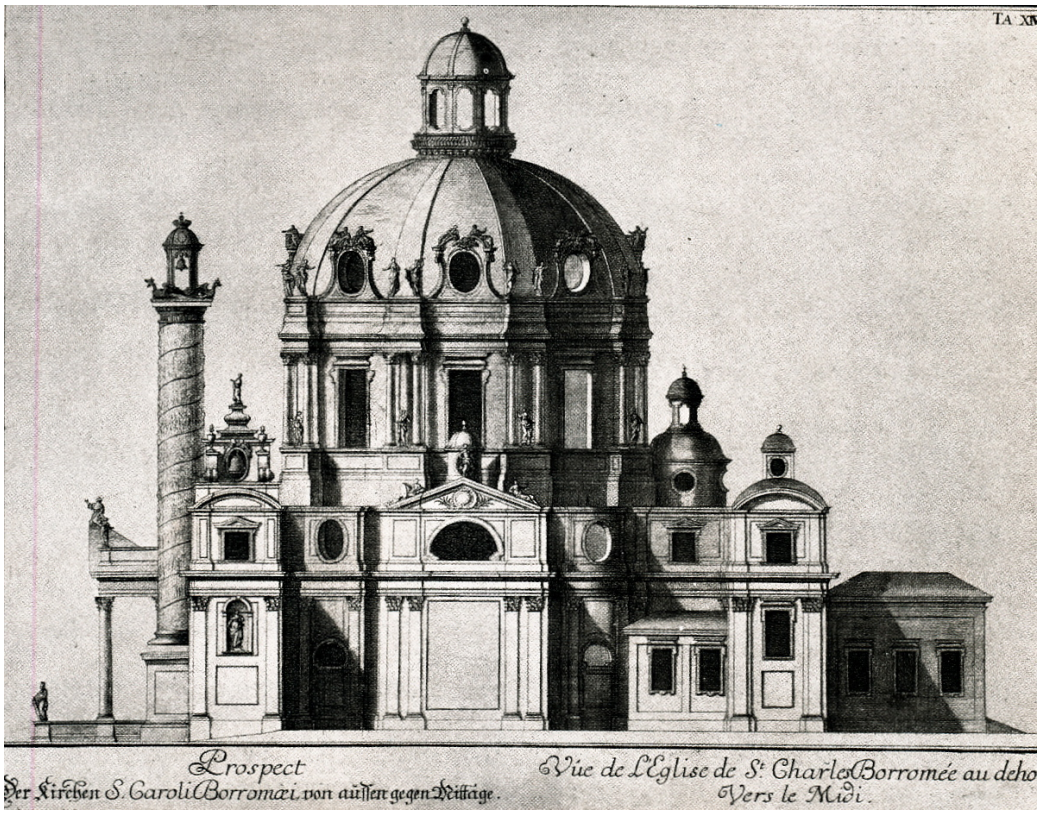


Abb. 70: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Seitenaufriss der Karlskirche in Wien, aus „Entwurff einer historischen Architectur“, Buch IV, Taf. XIV, 1721.

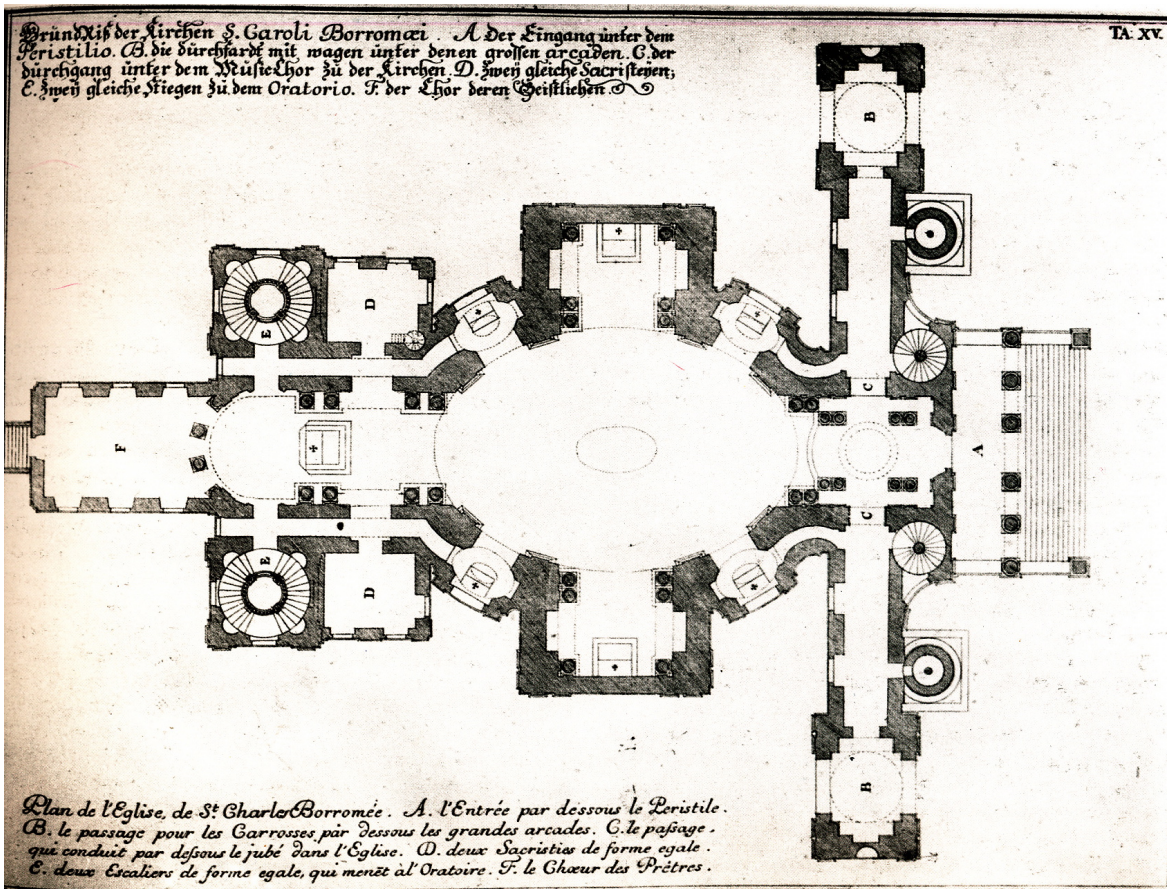


Abb. 71: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Grundriss der Karlskirche in Wien, aus „Entwurff einer historischen Architectur“, Buch IV, Taf. XV, 1721.



Abb. 72: Daniel Warou, Medaille der Karlskirche anlässlich der Grundsteinlegung, 1716.



Abb. 73: Fassade der Karlskirche.

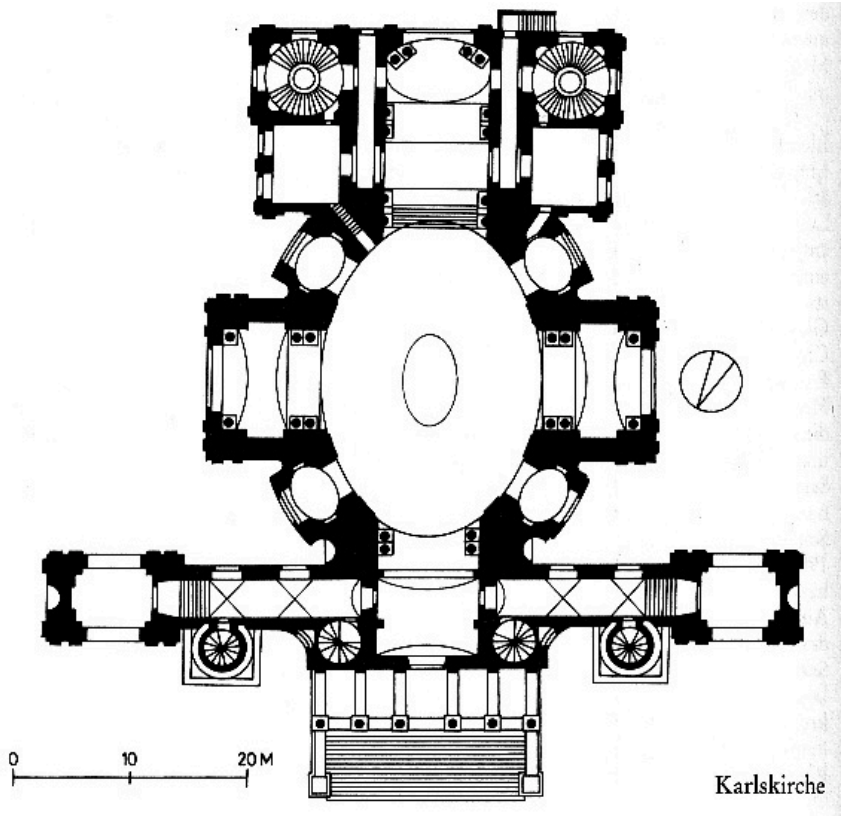


Abb. 74: Grundriss der Karlskirche.

Abb. 75: Innenraum der Karlskirche in Wien.



Abb. 76: Johann Michael Rottmayr, Kuppelfresko der Karlskirche in Wien, 1725 – 1730.



Abb. 77: Gebälksführung, die sogenannte „Pseudo – Ordnung“.





Abb. 78: Das Eingangsjoch.



Abb. 79: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hochaltar der Karlskirche.



Abb. 80: Hochaltar der Karlskirche, Detailaufnahme.



Abb. 81: Hochaltar der Karlskirche, Detailaufnahme.



Abb. 82: Angedachte Weiterführung von Altararchitektur und der zweiten architektonischen Ordnung des Innenraumes (Diagonalkapellen).

Abb. 83: Innenraum der Karlskirche, Blick Richtung linker Querkapelle und Chorjoch.



Abb. 84: Giovanni Lorenzo Bernini, Cathedra Petri, St. Peter, Rom, 1666.



Abb. 85: Carlo Fontana, Hochaltar, S. Maria in Traspontina, Rom

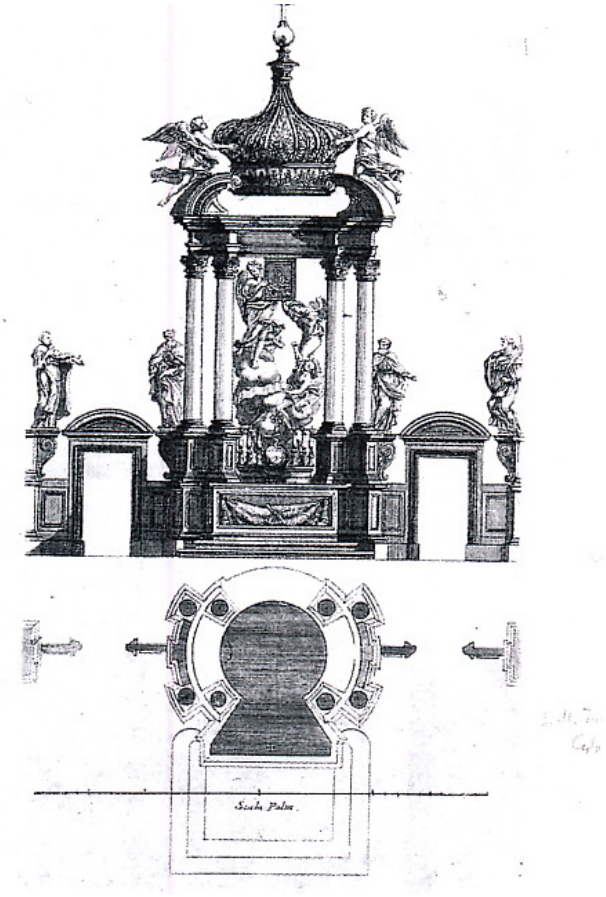


Abb. 86: Giovanni Lorenzo Bernini, Tabernakel der Cappella Sacramento, St. Peter, 1672 – 1675.

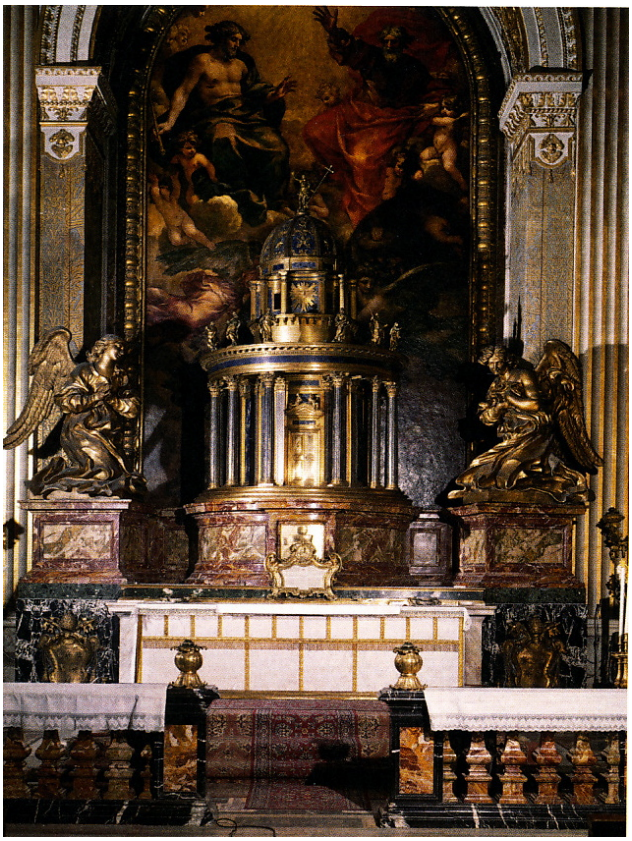


Abb. 87: Giovanni Lorenzo Bernini, Santa Maria Assunta, Ariccia, ab 1664.



Abb. 88: Pietro da Cortona, Santa Maria della Pace, Rom, 1656 – 1657.



Abb. 89: Giovanni Lorenzo Bernini, Cappella Cornaro, Santa Maria Vittoria, Rom, 1652.



Abb. 90: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Triumphpforte der Stadt Wien für Joseph I., 1690.

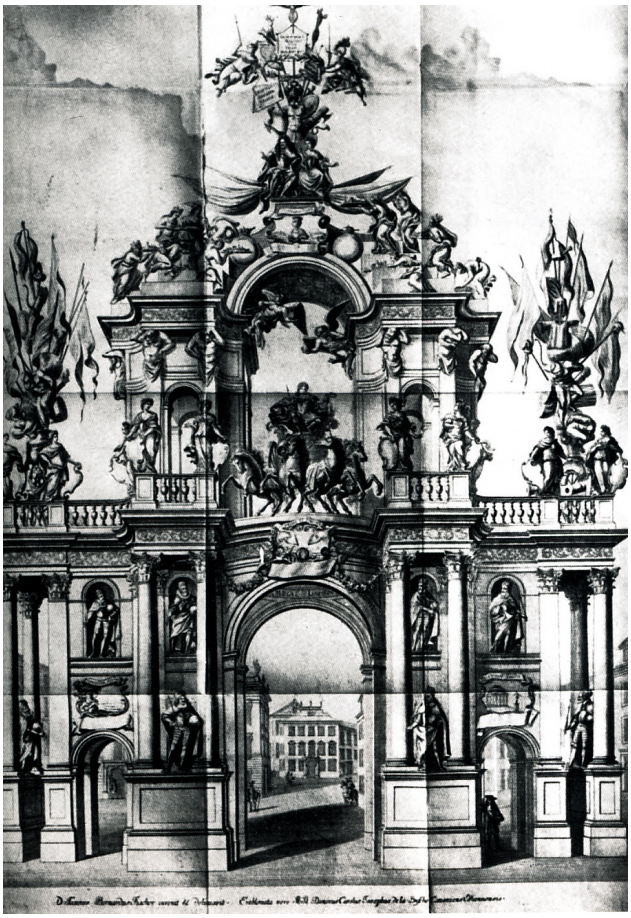


Abb.91: Francesco Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane, Rom, 1665 – 1667.



Abb. 92: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hofmarstallportal, Salzburg, 1694.



Abb. 93: Nach Melchior Hefele, Hochaltar der Wallfahrtskirche Sonntagsberg, 1677.



Abb. 94: Johann Michael Prunner, Hochaltar der Wallfahrtskirche Maria Taferl, um 1734.



Abb. 95: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Gnadenaltar der Wallfahrtskirche Mariazell, 1726/1727, Detailaufnahme.





Abb. 96: Hochaltar der Karlskirche, Mensa mit rahmende Voluten.

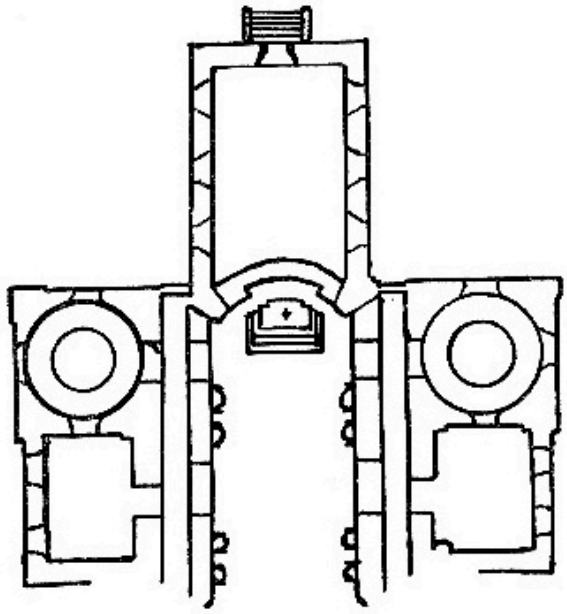


Fig. 5. Chorlösung der Karlskirche nach dem Heymannschen Grundriß

Abb. 97: Heymann Grundriss der Karlskirche, Datierung?

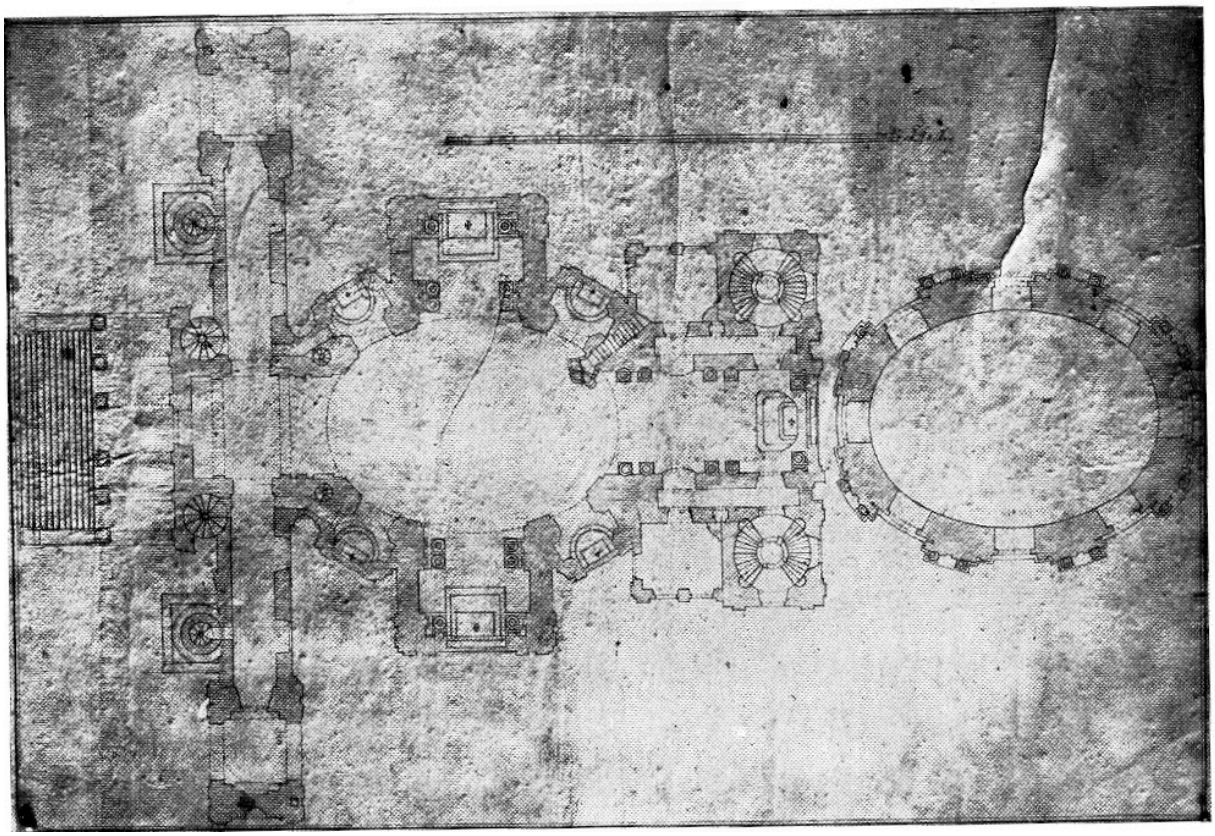


Abb. 98: Anonymer Grundriss der Karlskirche, Anfang 18. Jahrhundert.

13. Zusammenfassung

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert hat sich die Kunstgeschichte intensiv mit Johann Bernhard Fischer von Erlach und dessen architektonischen Errungenschaften auseinandergesetzt. Die Mikroarchitektur der Altäre hingegen erfuhr kaum Beachtung in der kunsthistorischen Forschung.

Im Rahmen dieser Masterarbeit sind ausgewählte Hochaltarbauten des Johann Bernhard Fischer von Erlach in einen Vergleich gesetzt worden. Aufgrund dieser angestrebten Komparatistik haben sich zahlreiche Fragen ergeben: Wo liegen die Wurzeln des Fischerschen Altarbaus begründet? Gibt es bestimmte Motive, die Fischer von Erlach in seine Altarbauten integrierte? Wie funktioniert die Verzahnung der Hochaltäre in Fischerschen und „fremden" Sakralräumen? Diese Fragestellungen führen zu der Frage, ob der Hochaltar der Karlskirche in Wien ein Werk Johann Bernhard Fischer von Erlachs ist. Bezüglich der Authentizität haben sich weder schriftliche Quellen erhalten, noch wurde die Frage bis dato in der kunsthistorischen Literatur diskutiert.

Die Grundlage dieser Fragen bietet eine katalogische Aufzählung der ausgewählten Hochaltäre. Dabei wurden zunächst die Geschichte und Architektur ihres Aufstellungsraumes besprochen. Auch die Stilanalyse erhaltener Entwürfe und der ausgeführten Altarbauten bildet eine essentielle Grundlage.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Fischersche Hochaltar von einer Diversität gekennzeichnet ist, doch lässt sich in Bezug auf Aufbau, Motivik und Raumverständnis ein roter Faden erkennen. Die Wurzeln der Fischerschen Altararchitektur sind im römischen Barock verhaftet, vor allem Berninis Cathedra Petri kann als Vorbild gelten.

Ferner ist zu beobachten, dass die Verzahnung von Altar und Fischerschen bzw. „fremden" Architekturen verschieden funktioniert. Fischer von Erlach nutzte die vorgegebenen Raumverhältnisse und versuchte, diese in seinen Altarbau zu integrieren. Dagegen stehen die von Fischer von Erlach geplanten Sakralräume (Kollegienkirche, Karlskirche). Die ihnen eingestellten Hochaltäre greifen in den Innenraum über und gehen somit eine Synthese mit diesem ein. Dem Hochaltar der Karlskirche liegt nicht nur eine solche architektonische Synthese zugrunde, sondern ihm sind auch bestimmte Motive eingebunden, die ebenfalls an anderen Altären Anwendung finden. Somit kann folgende These aufgestellt werden: Der Hochaltar geht auf Johann Bernhard zurück, wobei es zu einem späteren Zeitpunkt zu Planänderungen durch seinen Sohn, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, kam.