



universität  
wien

## MASTERARBEIT/MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit/Title of the Master's Thesis

**„Die Besonderheiten am barocken Ausstattungskonzept  
(1661-1667) der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen (OÖ) mit  
dem Versuch einer Einordnung in die Entwicklungsgeschichte der  
frühbarocken Kirchenausstattungen nördlich der Alpen“**

verfasst von/submitted by

Magdalena Schachinger BEd

angestrebter akademischer Grad/in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
**Master of Arts (MA)**

Wien, 2020/Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt/  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt/  
degree programme as it appears on the  
student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von/Supervisor:

Mag. Dr. Herbert Karner, Privatdozent

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>1 Einleitung</b>	<b>4</b>
<b>2 Forschungsstand</b>	<b>5</b>
<b>3 Die ehemalige Stiftskirche Waldhausen</b>	<b>7</b>
<b>3.1 Die Geschichte des Stiftes bis ins 17. Jahrhundert</b>	<b>7</b>
<b>3.2 Die Barockisierung und der Niedergang des Klosters</b>	<b>8</b>
<b>3.3 Eine Beschreibung der barocken Stiftskirche</b>	<b>9</b>
<b>3.3.1 Der Grundriss der Stiftskirche</b>	<b>9</b>
<b>3.3.2 Die Fassade der Stiftskirche</b>	<b>10</b>
<b>3.3.3 Der Kircheninnenraum</b>	<b>10</b>
<b>4 Die barocke Ausstattung 1661-1667 mit Stuck und Fresken</b>	<b>13</b>
<b>4.1 Der Stuck</b>	<b>14</b>
<b>4.2 Die Fresken, ihre Ikonographie und ihr inhaltliches Programm</b>	<b>15</b>
<b>4.2.1 Die Hauptfresken im Langhaus und im Chor</b>	<b>17</b>
<b>4.2.2 Das Fresko am Triumphbogen</b>	<b>23</b>
<b>4.2.3 Die Fresken der Emporen und der Seitenkapellen</b>	<b>24</b>
<b>4.2.4 Die Fresken der Gurtbögen und kleine Ausblicke in den Himmel</b>	<b>25</b>
<b>4.3 Die Sakristei der Stiftskirche</b>	<b>26</b>
<b>5 Besonderheiten der Fresken in Waldhausen</b>	<b>27</b>
<b>5.1 Die ungewöhnliche Kartusche in Kreuzform</b>	<b>27</b>
<b>5.1.1 Die Jesuitenkirche in Linz</b>	<b>28</b>
<b>5.1.2 Die Pfarr- und Wallfahrtskirche Frauenberg ob der Enns</b>	<b>29</b>
<b>5.1.3 Die Wallfahrtskirche Mariazell</b>	<b>31</b>
<b>5.1.4 Die Schatzkammer im Stift Kremsmünster</b>	<b>31</b>
<b>5.1.5 Kreuzkartuschen in Italien</b>	<b>32</b>
<b>5.2 Die Blickrichtung zur Wahrnehmung der Freskendarstellungen</b>	<b>33</b>
<b>5.3 Das «Sotto in su»</b>	<b>33</b>
<b>5.4 Die Ausblicke der Freskenfelder in den Himmel</b>	<b>34</b>
<b>5.5 Die «Glorie»</b>	<b>37</b>
<b>6 Das «Gesamtbildwerk» der barocken Ausstattung</b>	<b>41</b>
<b>6.1 Die inhaltliche Verknüpfung von Seitenkapellen, Emporengewölben und Hochaltar</b>	<b>44</b>
<b>6.2 Das gemeinsame Konzept der Deckenfresken von Langhaus und Chor</b>	<b>45</b>
<b>6.3 Conclusio zum Konzept des «Gesamtbildwerkes»</b>	<b>47</b>
<b>7 Die Künstler der barocken Umgestaltung</b>	<b>48</b>
<b>7.1 In Frage kommende Künstler</b>	<b>49</b>
<b>7.1.1 Der Baumeister Carlo Canevale</b>	<b>49</b>
<b>7.1.2 Der Baumeister Carlo Antonio Carlone</b>	<b>51</b>

7.1.3 Die Brüder Giovanni Battista und Christoph Colomba	52
7.1.4 Die Brüder Grabenberger	54
7.1.5 Georg Hausen	55
<b>7.2 Die Problematik der Urheberschaft</b>	<b>56</b>
<b>7.3 Wer war der Baumeister?</b>	<b>57</b>
<b>7.4 Versuch einer Freskenzuschreibung</b>	<b>57</b>
<b>8 Geschichtliche Entwicklung der italienischen Freskomalerei und der Einfluss aus Italien</b>	<b>63</b>
<b>9 Vergleich der barocken Stuck- und Freskenausstattung in Österreich nördlich der Alpen des 17. Jahrhunderts</b>	<b>65</b>
9.1 Der Salzburger Dom, 1623-1628	66
9.2 Die Wallfahrtskirche Mariazell, 1649-1672	70
9.3 Die Dominikanerkirche Wien, 1674-1676	73
9.4 Die Stiftskirche Kremsmünster, 1681	76
9.5 Die Stiftskirche Garsten, 1677-1693	79
9.6 Die Stiftskirche Schlierbach, 1683-1685	83
9.7 Die Stiftskirche Klosterneuburg, 1689-1729	86
9.8 Die Stiftskirche St. Florian, 1690-1695	89
<b>10 Fazit: Einordnung des barocken Ausstattungskonzepts der Stiftskirche Waldhausen in die Entwicklungsgeschichte nördlich der Alpen und die Besonderheiten in Waldhausen</b>	<b>93</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>101</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>107</b>
<b>Abbildungsteil</b>	<b>113</b>
<b>Abstract</b>	<b>212</b>
<b>Abstract (English)</b>	<b>213</b>

## 1 Einleitung

Die Kirche des Augustiner-Chorherrnstifts Waldhausen im Strudengau in Oberösterreich wurde unter Propst Laurenz Voss in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufwändig umgebaut<sup>1</sup>. Dabei handelt es sich um eine frühbarocke Stuck-Fresco Ausstattung. Die polychromen Fresken sind stilistisch ungewöhnlich bzw. heben sich die Bildanlagen im Verbund mit der Stuckstruktur von den sakralen Ausstattungen des 17. Jahrhunderts ab. Die Zuschreibung der Autorenschaft der etwa 300 Freskenfelder im Kirchenraum und in der Sakristei konnte bis jetzt nicht eindeutig geklärt werden.

Im Fokus der Arbeit liegen zwei Forschungsschwerpunkte. Zuerst beschäftigt sie sich mit einer Analyse der Deckenanlage und ihrer Spezifika mit folgenden Fragestellungen im Zentrum:

- a) Wie können die Fresken von Waldhausen stilistisch eingeordnet werden? Wie können sie in die Entwicklung der barocken Deckenmalereien in Österreich nördlich der Alpen eingeordnet werden?
- b) Die Ausblicke in den Himmel: Entwickeln sich diese im Kirchenraum weiter?
- c) Die Narration der Ausstattung – Besteht eine inhaltliche Verknüpfung der Fresken, der Ölbilder der Seitenkapellen und der Ölbilder des Hochaltars mit den Schnitzfiguren?
- d) Welche Fresken in benachbarten Stiften entstanden zeitgleich? Welche davor oder auch kurz danach?
- e) Gibt es Vorbilder für den Stil des Malers und für das Format der Freskenfelder, vor allem betreffend die ungewöhnliche Stuckkartusche in Kreuzform im Langhaus?
- f) Spielt das in den einzelnen Fresken in Bewegungsrichtung sich verändernde «Sotto in su» eine Rolle in der Konzeption der Ikonographie?
- g) Besteht ein italienischer Einfluss auf die Gestaltung der Fresken? Welche Künstlerpersönlichkeiten waren zu dieser Zeit beeinflussend für die Arbeiten in OÖ?

Anschließend soll versucht werden, die Waldhausener Deckengestaltung in die Ausstattungskultur der oberösterreichischen Klöster in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einzuordnen. Dazu ist es unumgänglich, wichtige Kirchenausstattungen dieser Zeit in Salzburg, Ober- und Niederösterreich, der Steiermark und Wien mit einzubeziehen. Die Berücksichtigung des Austausches und Wissenstransfers unter der damaligen Künstlerschaft, die von Italienern dominiert und auch von einheimischen Kollegen durchsetzt war, ist unumgänglich, um die Forschungsfragen zu klären. Da auch mit den Colomba oberitalienische Künstler (Comasken) als Ausführende der Fresken in Betracht kommen, wird sich die Einbeziehung ihres

---

<sup>1</sup> Vgl. Luger 1969, S. 155.

Formenrepertoires auf die Ausstattungskultur österreichischer Stiftskirchen nördlich der Alpen als hilfreich darstellen.

Methodisch orientiert sich die Untersuchung an der Stilanalyse, der Abklärung der Ikonographie sowie der formalen Struktur der Stuck- und Freskoanlage.

Der erste Schritt ist jedoch, die Literatur und ihre Autoren anzuführen, die sich bereits mit den barocken Deckenfresken der Stiftskirche Waldhausen auseinandergesetzt, eine Zuschreibung versucht und die Ikonographie bzw. den Zusammenhang von Fresken und Altarbildern aufgezeigt haben. Der Forschungsstand umfasst auch Arbeiten zu den wichtigsten Baumeistern und Künstlern dieser Zeit, die vor allem aus Oberitalien stammen.

## 2 Forschungsstand

Das Bundesdenkmalamt (Hg.) beschreibt die ehemalige Stiftskirche Waldhausen in Bezug auf Grundriss, Aufriss, Fassade und auch den Kircheninnenraum, wobei die Fresken nur kurz beschrieben werden und Georg Hausen zugeschrieben werden. Da die Literatur die Stiftskirche Waldhausen eher spärlich behandelt, werden auch die Kirchenführer als Recherche herangezogen, wobei sie wissenschaftlich wenig fundiert aufbereitet sind. Diese wären zum Ersten der Stiftsführer von Johann Wimmer von 1972 und 1993 mit einer spärlichen Beschreibung der Fresken und einer Zuschreibung an Christoph Colomba und zweitens der Führer von Johann Wimmer und Heidemarie Schiller von 2002. Die Ikonografie der Fresken wird darin kurz beschrieben. Auch hier wird Christoph Colomba als Freskant angeführt. Walter Luger schreibt 1969 die Fresken den Brüdern Grabenberger zu. Ansonsten entfallen weitere Ausführungen zur barocken Deckenausstattung. Manfred Koller (2004) spricht sich in seinem Artikel über die Technologie der barocken Decken- und Wandmalereien in Österreich für eine Freskomalweise der Arbeiten von Georg Hausen in der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen aus. Michael Krapf (1994) schreibt in seinem Artikel im herausgegebenen Werk von Günter Brucher «Die Kunst des Barock in Österreich», dass der Stuck von Christoph Colomba sei. Die Fresken der Stiftskirche erwähnt er nicht und er äußert sich auch zu keinem Künstler. Er führt allerdings an, dass diese Stiftskirche nach dem Typus der Jesuitenkirchen errichtet wurde und es sich um die Gattung der Totalausstattung handelt. Karl Möseneder schreibt 1999 im von Hellmut Lorenz herausgegebenen Werk «Kunst in Österreich. Barock» einen Artikel «Zum Streben von Einheit im österreichischen Barock». Hierbei ordnet er die barocke Umgestaltung der Stiftskirche Waldhausen in der Entwicklung in Österreich nach der Stiftskirche Kremsmünster ein. Er benennt die Stiftskirche als erste, bei der ein konsequent verfolgtes Konzept umgesetzt wurde. Dies betrifft die Altarblätter, die Kapellengewölbe und Emporen und auch die Deckenfresken. Dieses Bildsystem schreibt er Christoph Colomba und Georg

Hausen zu. Das Besondere an den Fresken ist außerdem, dass sich die Felder der Mittelachse mit Glorien als überirdische Lichtquellen auszeichnen. Dazu ist vor allem das Werk von Christian Hecht zur «Glorie» aus dem Jahr 2003 wichtige Grundlage zur Entwicklung dieser Ausblicke in den göttlichen Himmel. Esther Meier verfasste 2011 einen Aufsatz in der *Acta Historiae Artis Slovenica* über den «Offenen Himmel» in den Fresken der Stiftskirche Waldhausen. Sie schreibt die Fresken Georg Hausen zu. Sehr genau schildert sie die Erzählstruktur der Fresken und den inhaltlichen Zusammenhang von Fresken, Ölbildern der Seitenkapellen sowie der Hochaltarbilder samt Schnitzfiguren. Der Höhepunkt bzw. die Zusammenführung aller Themen befindet sich im Chorbereich, dort wo sonst die Eucharistie am Altar gefeiert wird, ist auch im Gewölbe der Höhepunkt der himmlischen Liturgie zu sehen. Erwähnenswert sind noch unpublizierte Dissertationen. Bernd Euler-Rolle schrieb 1983 über Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen im Barock und beschreibt dahingehend auch die Erzählstruktur des Ausstattungsprogrammes der Stiftskirche Waldhausen. Brigitte Faszbinder-Brückler befasste sich 1979 vor allem mit einer Zuschreibung der Fresken mit einer Form- und Stilanalyse und einem Vergleich zu Fresken beispielsweise der Wallfahrtskirche Mariazell. Johann Sturm schrieb seine Dissertation über die Architektur der Car lone in Österreich 1968/69. Darin behandelt er auch die Stiftskirche Waldhausen, die er stilistisch den Car lone-Kirchen zuordnet. Die Besonderheit von Waldhausen sieht er in der qualitätsvollen Dekoration aus Stuck. Eine weitere Dissertation verfasste Hermann de Verrette 1936 über die Stiftskirche Waldhausen, in der er zwar die Baugeschichte ausführlich behandelt, unter anderem detailgetreue Zeichnungen des Aufrisses des Kircheninnenraumes erstellt, jedoch die Ausstattung mit Stuck und Fresken nur am Rande behandelt. Er vermutet, dass die Stuckarbeiten von G. B. Colombara stammen. Die Fresken schreibt er den Brüdern Grabenberger zu. Die Dissertation von Augustine Hartl (1987) über die Künstlerfamilie der Canevale in Österreich gibt einen guten Überblick über die Tätigkeiten, das Zusammenwirken und den Austausch der oberitalienischen Künstler nördlich der Alpen. Ebenso ist das Werk von Lucia Pedrini Stanga von 1994 über die Künstlerfamilie der Colombara aus Arogno, ebenso Oberitalien, wichtige Grundlage für die Zuschreibung der Fresken in der Stiftskirche Waldhausen.

Dieser Forschungsstand bietet zwar eine wichtige Grundlage für die Erstellung dieser Masterarbeit, zeigt jedoch auch auf, dass die barocke Ausstattung der Stiftskirche Waldhausen lückenhaft behandelt wurde und für eine Masterarbeit prädestiniert ist.

Die vorliegende Arbeit gibt zu Beginn einen Überblick über die Geschichte des Stiftes Waldhausen mit besonderem Augenmerk auf die barocke Umgestaltung, die unter anderem den Höhepunkt der historischen Entwicklung der Stiftsanlage darstellt.

### **3 Die ehemalige Stiftskirche Waldhausen**

Die ehemalige Stiftskirche Waldhausen (Abb. 1) befindet sich am Schlossberg in der Marktgemeinde Waldhausen im Strudengau in Oberösterreich. Heute ist dort nur mehr die Stiftskirche mit Resten des ehemaligen ersten Hofes mit Arkadengang erhalten. Zusätzlich gehören zu dieser Anlage das ehemalige Schusshaus des Bürgercorps, jetzt ist dies der Pfarrhof, der ehemalige Meierhof, das ehemalige Spital, das ehemalige Mesnerhaus und die ehemalige Josefikapelle.<sup>2</sup> Bei Grabungen in den Jahren 2000-2002 anlässlich der Oberösterreichischen Landesausstellung konnten Grundmauern eines mittelalterlichen Saals unter dem damaligen Refektorium des Stiftes und eine Zisterne/Latrine (im Norden der Stiftskirche) freigelegt werden. Diese sind heute zur Besichtigung zugänglich.<sup>3</sup> Schreitet nun der Besucher durch das barocke, imposante Tor des Torturms durch, ist der Blick auf die ehemalige Kirche des Stiftes Waldhausen frei. Zur Zeit des aktiven, belebten Stiftes mussten zuerst zwei Höfe durchschritten werden, um schließlich in die Stiftskirche zu gelangen. Die Stiche aus dem Jahr 1674 aus der G.M. Vischers Topographia Austriae superioris modernae (Abb. 2) und auch von Jean Ullrich von 1688 (Abb. 3) zeigen die imposante, barocke Anlage des damaligen Augustiner-Chorherren Stifts. Zu sehen sind hier die rahmenden Klostermauern, der Wirtschaftstrakt, das ist der Teil der heute noch besteht und als Schloss Waldhausen bekannt ist, das Refektorium, die Zisterne und auch die beiden Höfe und die Gärten der Stiftsanlage.<sup>4</sup> Insgesamt somit eine großzügige und weitläufige Anlage des 17. Jahrhunderts, die auf Grund von finanziellen Schwierigkeiten und der Aufhebung des Klosters so nicht bestehen bleiben konnte.

#### **3.1 Die Geschichte des Stiftes bis ins 17. Jahrhundert**

Otto von Machland gründete 1147 das Chorherrenstift Hl. Johannes der Täufer in Säbnich. Dies lag wahrscheinlich bei der Kirche in Sarmingstein nur wenige Kilometer von Waldhausen entfernt, im heutigen Gemeindegebiet von St. Nikola an der Donau.<sup>5</sup> Die Ehe von Otto von Machland mit seiner Frau Jeuta von Peilstein blieb kinderlos, daher widmete er sein Stammschloss in Baumgartenberg in ein Kloster um und entschied sich, ein weiteres zu gründen. Dies war das Stift in Säbnich.<sup>6</sup> Es wurde mit Augustiner-Chorherren aus Wettenhausen aus Bayern besiedelt. 1162 wurde schließlich das Stift Säbnich nach Waldhausen verlegt, wo schon zuvor eine Regularkanonikerzelle von 1138-1144 bestanden hat.<sup>7</sup> Hier wurde somit ein zweites Kloster mit dem Namen *Silvia Domus*, das *Haus im Walde* gegründet. Von

<sup>2</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 929.

<sup>3</sup> Vgl. Wimmer 2011<sup>3</sup>, S. 7.

<sup>4</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 934.

<sup>5</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 929.

<sup>6</sup> Vgl. Wimmer 2011<sup>3</sup>, S. 3.

<sup>7</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 929.

dieser Namensgebung leitet sich auch der Name des Ortes Waldhausen ab.<sup>8</sup> 1190 zogen in das Kloster Waldhausen auch Chorfrauen ein und es wurde zum Doppelkloster. Anfang des 14. Jahrhunderts, 1330 war das Kloster in einem schlechten Bauzustand. 1428 und 1432 zerstörten die Hussiten die Klosteranlage schwer. Diese konnte zwar wieder aufgebaut werden, doch kam es schließlich im 16. Jahrhundert zum Niedergang des Klosters.<sup>9</sup> Die Gegenreformation des 16. und 17. Jahrhunderts schuf aber wieder die Möglichkeit zur Vertiefung des Glaubens. Der wirtschaftliche Aufschwung wurde von Äbten unter anderem für großartige Bauten im nun üblichen Barockstil verwendet. Diese indizierten Klosteranlagen brachten den österreichischen Barockstil zur Blüte.<sup>10</sup>

### 3.2 Die Barockisierung und der Niedergang des Klosters

Beim Augustiner-Chorherren Stift in Waldhausen handelte es sich bei Propst Laurentius Voss (1647-1680) um den bedeutendsten Propst der Barockzeit, der nun einen grandiosen Umbau und eine barocke Neugestaltung der Stiftskirche beauftragte.<sup>11</sup> Erst der prunkliebende Propst Augustin Ochs von Sonnau schaffte es, trotz völliger Überlastung der Finanzen, die Kirche mit Fresken und Stuck auszustatten zu lassen. 1697 gab er Carlo Carbone sogar noch den Auftrag, die später profanierte Josefikapelle unweit der Klosteranlage zu erbauen.<sup>12</sup> Als Baumeister, der sowohl innen als auch außen barock umgestalteten Kirche, wurden höchstwahrscheinlich die Italiener Carlo Canevale und Christoph Colombo beauftragt.<sup>13</sup> Es kam zu einem großen Kostenaufwand. Dies führte zu einer starken Überbelastung der finanziellen Mittel des Stiftes. Nach dem Ableben von Propst Sonnau 1721 konnte der Niedergang des Stiftes nicht mehr aufgehalten werden. Die Schuldenlast war zu groß und war für Kaiser Josef II. eine willkommene Gelegenheit die Verwaltung des Stiftes 1786 dem Propst des Stiftes St. Florian zu überlassen. Unter Kaiser Leopold II. wurde das Kloster Waldhausen 1792 schließlich ganz aufgehoben. Die Klosteranlage blieb in ihren damaligen Dimensionen nicht erhalten. Von 1792-1800 wurde ein Großteil der Anlage abgetragen und als Baumaterial für die Franzensburg in Laxenburg (NÖ) verwendet. Beinahe alle Kunstwerke wurden veräußert. Der Brunnen im ersten Hof kam in den Prälatenhof des Stiftes Melk. Das Linzer Domkapitel, das 1785 von Kaiser Josef II. durch die Gründung der Diözese Linz errichtet wurde, erhielt die Besitzungen des Stiftes als Dotationsgut. Wie eingangs beschrieben, blieben von der opulenten, großzügigen barocken Anlage nur die Stiftskirche, der Torturm mit dem Granitportal von 1671 und der

<sup>8</sup> Vgl. Schütz 2005, S. 644.

<sup>9</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 929.

<sup>10</sup> Vgl. Luger 1969, S. 15.

<sup>11</sup> Vgl. Luger 1969, S. 155.

<sup>12</sup> Vgl. Schütz 2005, S. 647.

<sup>13</sup> Vgl. Luger 1969, S. 155 und Schütz 2005, S. 646.

Arkadengang des ehemaligen Wirtschaftsgebäudes bestehen.<sup>14</sup> Zu verdanken ist dies dem Erbauer der Franzensburg, der Hofbaudirektor Michael Riedel von Leuenstern, der auf Drängen der Bevölkerung und auch auf Grund seines eigenen Kunstinteresses die Stiftskirche vor der Vernichtung rettete.<sup>15</sup> Die ehemalige Stiftskirche hat seit dem 19. Jahrhundert traditionell den Rang einer Pfarrkirche.<sup>16</sup>

### **3.3 Eine Beschreibung der barocken Stiftskirche**

Die barocke Stiftskirche steht nun frei am Gelände der ehemaligen Klosteranlage und steht unter dem Patrozinium von Maria Himmelfahrt.<sup>17</sup> Die Westfassade mit dem Turm war ursprünglich in die Gebäudetrakte der ehemaligen Prälatur eingebunden. Vom romanischen Bau ist noch der Westturm erhalten. Mittelalterliches Mauerwerk könnte sowohl im Fassadenbau als auch an den Längswänden der Kirche miteingebunden worden sein. Die Grundsteinlegung für den barocken Umbau erfolgte 1661. Der Bau wurde von 1662 bis 1667 durchgeführt.<sup>18</sup>

#### **3.3.1 Der Grundriss der Stiftskirche**

Der Grundriss (Abb. 4) der barocken Stiftskirche zeigt eine Wandpfeilerkirche. Dem Langhaus ist im Westen ein Fassadenbau vorgesetzt, der die Treppen zur Orgelempore und zur nördlichen und südlichen Empore birgt. In der Mitte befindet sich der romanische, barockisierte Mittelturm. Der Saalbau besteht aus einem vierjochigen Langhaus mit beidseitig je vier Seitenkapellen. Das Tonnengewölbe ist auf den Wandpfeilern aufgesetzt und weist Stichkappen auf. Über den Seitenkapellen befinden sich Emporen mit Quertonnen überwölbt. Im Osten ist der gleich hohe, jedoch in der Breite leicht verminderte, zweijochige Chor mit geradem Schluss, der auch mit einer Stichkappentonne überwölbt wird, angeschlossen. Die großzügige Sakristei ist in der gleichen Breite an die Chorwand angeschlossen und liegt quer. Sie ist etwas niedriger als der Kirchenraum, jedoch zweigeschossig.<sup>19</sup> Auch die Sakristei samt ihrer Ausstattung stammt aus der Erbauungszeit des 17. Jahrhunderts.<sup>20</sup>

Nun folgen Beobachtungen zur barocken Gestaltung der Fassade der Stiftskirche, die bis heute noch in diesem Aussehen besteht.

---

<sup>14</sup> Vgl. Wimmer 2011<sup>3</sup>, S. 5-6.

<sup>15</sup> Vgl. Schütz 2005, S. 650.

<sup>16</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 929.

<sup>17</sup> Vgl. Schütz 2005, S. 643.

<sup>18</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 930.

<sup>19</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 929-930.

<sup>20</sup> Vgl. Gierse 2010, S. 525.

### **3.3.2 Die Fassade der Stiftskirche**

Der westliche Fassadenbau (Abb. 5) ist dreiachsig aus seichten Seitenrisaliten und einer breiten Mittelachse gegliedert. Die mittlere Zone ist mit einem mächtigen Rundbogengiebel versehen, der in einer Rundbogennische die Figur aus Sandstein der bekrönten Madonna birgt. Diese stammt aus dem 3. Viertel des 17. Jahrhunderts. Dominiert wird die Ansicht der Fassade im Westen von Pilastern, die über die ersten beiden Geschosse führen. Die Hauptachse wird von geschichteten Pilastern gerahmt. Diese wird beherrscht vom monumental gerahmten Eingang in die Stiftskirche und zeigt die originale Holztür mit geschuppten Pilastern, Knorpelwerk und Sternen. Das Wappen von Propst Laurentius Voss ist im Segmentbogengiebel darüber zu sehen. Flankiert wird dieser Giebel von sitzenden Engelsfiguren. Leicht nach hinten versetzt befindet sich über der barocken Westfassade der monumentale Mittelturm, der jedoch erst 1962 den Zwiebelhelm erhielt. Auch dieser ist zweigeschossig, wird von Pilastern gerahmt und von Fenstern mit gesprengten Dreiecksgiebeln durchbrochen. Die Geschosshöhen werden von einem durchlaufenden mehrfach profilierten Gebälk begrenzt. An allen vier Seiten des Turms ist die Turmuhr zu sehen. Auffällig ist die südliche Wandgestaltung (Abb. 6) des Eingangsbereiches. Diese zeigt ebenerdig ein gotisches Spitzbogenportal (vermutlich aus dem 14. Jahrhundert), darüber drei Rundbogennischen und als Abschluss ein vertieftes kreisrundes Fenster. Die zweigeschossigen Seitenfassaden von Langhaus und Chor werden beherrscht von Rundbogenfenstern mit geradem Fenstersturz. Die Geschosshöhe der Seitenfassaden stimmen mit der Westfassade nicht überein. Sie ist seitlich deutlich höher. Die Fenster im Chorbereich sind noch einmal etwas nach oben verschoben. Zu sehen ist noch ein umlaufendes Traufgesims mit Zahnschnittfries. Die angebaute Sakristei ist deutlich niedriger und dreizonig gegliedert. Sie zeigt weiters eine Eckquaderung und Gesimsbänder. Das Dach in Langhaus, Chor und Sakristei weist unterschiedliche Höhen auf. Es handelt sich dabei um ein Satteldach, bei der Sakristei um ein angeschiftetes Walmdach.<sup>21</sup> Insgesamt ist die Außengestaltung der Stiftskirche eher schlicht gehalten. Sie lässt das Aussehen des Kircheninnenraums noch nicht vermuten und nimmt auf keinen Fall etwas von der großartigen, fulminanten, barocken Ausstattung vorweg.

### **3.3.3 Der Kircheninnenraum**

Die Ausstattung im Innenraum der Stiftskirche (Abb. 6) stammt aus den Jahren 1666/67. Der Gesamtentwurf der barocken Umgestaltung mit den Seitenaltären stammt wahrscheinlich von Giovanni Battista Colombara. Es handelt sich dabei um einen übersichtlichen, hellen Kirchenraum, der durch das Zusammenspiel aus Wandpfeilerstruktur, plastischem Stuck, bunten kleinteiligen Fresken und der Einrichtung in Schwarz-Gold beherrscht wird. Für das gut

---

<sup>21</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 930-931.

beleuchtete Kirchenschiff sorgen die Emporenfenster. Die Wandpfeiler des Langhauses und des Chors bestehen aus geschichteten Pilastern mit Kapitellen in Kompositordnung. Bekrönt werden diese durch ein mächtiges, stark vorkragendes, umlaufendes Gebälk. Im Westen wird das Langhaus durch drei rundbogige Pfeilerarkaden geöffnet. Die Orgelempore zeigt eine hölzerne Balusterbrüstung, die von zwei Konsolen mit Engelhermen getragen wird.<sup>22</sup> Darüber ist die Anton-Heiller-Gedächtnis-Orgel zu sehen.<sup>23</sup> Unter den südlichen Kapellen befinden sich zwei Krypten, die von außen zugänglich sind. Diese bergen mittelalterliche Knochen, Skelette und Mumien, die bei archäologischen Untersuchungen gefunden wurden.<sup>24</sup>

Die Ausstattung in der insgesamt 56m langen Stiftskirche wird vom Farbakkord Weiß-Gold-Schwarz eingenommen.<sup>25</sup> Dominiert wird der erste Eindruck des Kircheninneren vom großzügigen Hochaltar, dem Chorgestühl, der Kanzel, der Orgel, der reichen, plastischen Stuckausstattung und von den beinahe 300 Freskenfeldern. Der Hochaltar (Abb. 7) stammt vom Passauer Tischler Paul Deniffl und ist signiert mit der Jahreszahl 1669. Das klassizistische Altarblatt zeigt heute den «Tod und die Himmelfahrt Mariens» (Abb. 8). Dieses kann in den Umkreis von Vinzenz Vischer angeordnet werden und stammt aus dem 2. Viertel des 18. Jahrhunderts. Kaiser Franz II. hat dieses Bild der Stiftskirche Waldhausen anlässlich der Wiedereröffnung der Kirche 1800 geschenkt.<sup>26</sup> Das ursprüngliche Altarbild stammte von Joachim von Sandrart und stellte die «Die Ausgießung des Heiligen Geistes» dar.<sup>27</sup> Dieses wurde nach der Aufhebung des Klosters durch französische Soldaten zerstört.<sup>28</sup> Hier kann nur mehr auf das Modello (Abb. 9) zurückgegriffen werden, das sich im Benediktinerstift Lambach befindet.<sup>29</sup> Wahrscheinlich gelangte es dorthin, weil der damalige Abt Placidus Hieber in engem Kontakt mit dem Waldhausner Propst Laurentius Voss gestanden hatte und er ihm dies für seine Vermittlerdienste, den Künstler Joachim von Sandrart betreffend, überlassen hatte. Dass es sich um eine Darstellung mit der Herabkunft des Heiligen Geistes handelt, ist in der Teutschen Akademie von Joachim von Sandrart vermerkt.<sup>30</sup> Hier steht, dass er „[...] für das Closter Waldhausen in Ober-Österreich auf einem großen Altarblatt die Sendung des heiligen Geistes mit vielen herrlichen Figuren ganz lebhaft ausgebildet“<sup>31</sup> gemalt hat. Das Jüngste Gericht, das am Auszugsbild des Hochaltars (Abb. 10) dargestellt ist, ist als Original erhalten

<sup>22</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 930-931.

<sup>23</sup> Vgl. Wimmer 2011<sup>3</sup>, S. 16.

<sup>24</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 931.

<sup>25</sup> Vgl. Wimmer 2011<sup>3</sup>, S. 9.

<sup>26</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 931.

<sup>27</sup> Vgl. Klemm 1986, S. 274.

<sup>28</sup> Vgl. Wimmer 2011<sup>3</sup>, S. 14.

<sup>29</sup> Vgl. Klemm 1986, S. 278.

<sup>30</sup> Vgl. Klemm 1986, S. 274.

<sup>31</sup> Klemm 1986, S. 274.

geblieben und ein Werk von Joachim Sandart.<sup>32</sup> Flankiert wird das Altarblatt von den beiden Kirchenvätern Hl. Augustinus (links) und Hl. Ambrosius (rechts). Sie stammen wahrscheinlich aus der Werkstatt von Johann Seitz. Das Auszugsbild wird gerahmt von vier weiteren Heiligen. Dabei handelt es sich um den Hl. Stephanus, die Hl. Katharina, die Hl. Barbara und den Hl. Laurentius. Am höchsten Punkt befindet sich noch die Figur von Gottvater zwischen zwei Engeln. Auch diese Skulpturen stammen vermutlich von Johann Seitz. In der ersten Zone sind jeweils im Norden und im Süden ein Opfergangsportal zu sehen. Über diesen befinden sich Kartuschen mit Wappen. Über dem nördlichen Portal ist das Wappen des Stiftes Waldhausen zu sehen, über dem südlichen jenes von Propst Laurentius Voss.<sup>33</sup>

Das Chorgestühl aus Nussholz, an beiden Seitenwänden des Presbyteriums, sind die Wappen mit der Jahreszahl 1672 versehen. An der Nordseite ist das Wappen des Stifters Otto von Machland zu sehen. Dieses wird später das Landeswappen von Oberösterreich. Gegenüber auf der Südseite ist das Wappen des Erbauers Propst Laurentius Voss angebracht.<sup>34</sup> Die Kanzel an einem Pilaster an der Nordseite des Langhauses ist bezeichnet mit der Jahreszahl 1672. Die Brüstung wird verziert von Engelskaryatiden. Dazwischen sind etwas kleiner die vier Evangelisten in Muschelnischen zu sehen. An der Rückwand wiederholt sich das Wappen von Propst Laurentius Voss, das mit dem Bild eines Cherubims ergänzt wird. Die Figur des auferstandenen Christus' mit Kreuz und Segensgestus steht am Schalldeckel der Kanzel. Das Dekor der gesamten Kanzel besteht aus Knorpelwerk.<sup>35</sup> An den weiteren Pilastern befinden sich lebensgroße Figuren von Heiligen, teils auf datierten, barocken Konsolen. Beginnend an der Nordseite im Eingangsbereich und im Uhrzeigersinn weitergehend sind dies: Hl. Petrus Fourier, Hl. Josef, Hl. Sebastian und Hl. Florian am Triumphbogen, Hl. Johannes Nepomuk, Hl. Monika und Hl. Donatus. An der Westempore sind zwei Engelsfiguren angebracht.<sup>36</sup>

Die Altäre in den Seitenkapellen befinden sich jeweils an der östlichen Wand der Kapellen. Auch die Kapellenaltäre dürften nach einem Entwurf von Giovanni Battista Colomba errichtet worden sein und sind nahezu ident gestaltet. Sie bestehen aus einem Säulenretabel mit hohen rundbogigen Bildern, darüber gesprengte Dreiecks- oder Segmentbogengiebel mit Auszugsbildern von Putten flankiert. Die Darstellungen der Altarblätter mit den Bildern im Auszug werden nun wieder im Uhrzeigersinn vom Norden beginnend genannt:

1. N-Kapelle: Altarbild mit Kreuzigung Christi, im Auszug Gottvater;

---

<sup>32</sup> Vgl. Wimmer 2011<sup>3</sup>, S. 14.

<sup>33</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 931-932.

<sup>34</sup> Vgl. Wimmer 2011<sup>3</sup>, S. 15.

<sup>35</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 932.

<sup>36</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 933.

2. N-Kapelle: Altarbild mit Verklärung Christi, im Auszug die Brotbrechung Christi in Emmaus;
3. N-Kapelle: Altarbild mit Geißelung Christi, im Auszug die Ölbergsszene;
4. N-Kapelle: Altarbild mit Auferstehung Christi, im Auszug Christus als Weltenrichter;
5. S-Kapelle: Altarbild mit Hl. Augustinus, im Auszug Gottvater mit den Chören der Engel;
6. S-Kapelle: Altarbild mit Maria Verkündigung, im Auszug die Grablegung Christi;
7. S-Kapelle: Altarbild mit Anbetung der Hirten, im Auszug das Zinsgroschengleichnis;
8. S-Kapelle: Altarblatt mit der Taufe Jesu, im Auszug die Epiphanie;<sup>37</sup>

Abschließend zur Beschreibung des Kircheninnenraumes noch ein paar Worte zur Hauptorgel, der sogenannten Anton-Heiller-Gedächtnis-Orgel. Das Gehäuse stammt aus 1677, das Orgelwerk wurde 1956 von Johann Pircher erbaut. Auch sie ist in den Farben Schwarz-Gold gehalten und bildet ein monumentales Schauwerk an der westlichen Wand. Verziert ist die Orgel mit musizierenden Engeln und Knorpelwerkornamentik. Den Abschluss der ansonsten ungestalteten Westwand bildet mittig eine Uhr.<sup>38</sup>

Der letzte und wohl größte Teil der Beschreibung der barocken Innenausstattung der Stiftskirche befasst sich mit dem Stuck und den Fresken, da sie das Hauptthema der Arbeit bilden. Eine detaillierte Beschreibung der Fresken der Decke im Langhaus und im Chorbereich, sowie einem inhaltlichen Zusammenhang der Fresken der Seitenkapellen inklusive der Altarblätter und der Fresken der Empore mit den Hauptbildern der Decke darzulegen, ist für eine genaue Analyse unumgänglich.

#### **4 Die barocke Ausstattung 1661-1667 mit Stuck und Fresken**

Betritt die Besucherin/der Besucher die ehemalige Stiftskirche Waldhausen ist der erste Eindruck beinahe ein *horror vacui*. Es sind kaum freie Flächen sichtbar. Der gesamte Kirchenraum (Abb. 6) ist mit Stuck, Fresken, Seitenaltären und dem Hauptaltar, einem Chorgestühl, einer Kanzel und der Orgel vollgefüllt. Die architektonischen Formen wie das Tonnengewölbe, die Gurtbögen, die Stichkappen und die Zwickel (Abb. 11) lassen sich erkennen, sind jedoch mit Stuck und Fresken überzogen. Insgesamt jedoch vermittelt das Kircheninnere einen wohltuenden, harmonischen Gesamteindruck, der den eines Gesamtkonzeptes erahnen lässt.

An dieser Stelle muss noch angemerkt werden, dass in Waldhausen zwar eine aktive Denkmalpflege gelebt wird, aber es nur rund um 1900 zu einer größeren Restaurierung der barocken Kirchenausstattung gekommen ist. Wenn Restaurierungen durchgeführt wurden,

---

<sup>37</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 932.

<sup>38</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 932.

betraf es großteils den Stuck und nur wenige Fresken in den Emporen oder in den Seitenkapellen, die auf Grund von Wasserschäden in Mitleidenschaft gezogen wurden. Die Sakristei hingegen wurde von 1981 bis 1983 restauriert. Dabei wurde der Stuck ausgebessert und die Fresken gereinigt, gefestigt, Sprünge gekittet und retuschiert.<sup>39</sup> Somit dürften alle Fresken des Kircheninnenraumes noch immer den originalen Stil und die damals gewählte Farbigkeit des Künstlers aufweisen und auch der Stuck dem ursprünglichen Formengut großflächig entsprechen.

#### 4.1 Der Stuck

Der Stuck ist teilweise vollplastisch und zeigt Engel, spiralförmige Akanthusranken, Fruchtgirlanden, Engelsköpfchen, florale Motive, Ranken, Blattwerk, Rollkartuschen, Blattgirlanden und flache, aufgefächerte Vorhänge. Weiters nimmt er die Architekturformen wieder auf (Abb. 11). Zum Beispiel sind über den Stichkappen des Gewölbes gesprengte Giebel zu sehen, die mit einem Rundbogen- oder Dreiecksgiebel abgeschlossen werden. Insgesamt werden die Seitenwände und das Gewölbe von schwerem, großen Stuck geziert. Besonders die Seitenkapellen sind mit mächtigen Fruchtgirlanden, die seitlich von Blüten oder Knospen gehalten werden, geschmückt (Abb. 12). Im Langhaus ist der Stuck nur teilweise halbplastisch ausgeführt. Es gibt nur eine Ausnahme: Dabei handelt es sich um einen vollplastischen Engel, der mit einem Lorbeerkrantz aus dem blauen Freskenfeld nach unten stürzt (Abb. 13). Er befindet sich am zweiten östlichen Gurtbogen. Im Chorbereich ist der Stuck figürlich, halb- und vollplastisch (Abb. 14). Zu sehen sind hier die vier lateinischen Kirchenväter mit ihren Attributen Bischofsstab, Patriarchenkreuz und Kreuzstab (beim Hl. Hieronymus ist sein Attribut der rechten Hand verloren) und die vier Evangelisten mit ihren Attributen Löwe, geflügelter Mensch, Stier und Adler. Der Stuck ist großteils weiß, nur der Lorbeerkrantz der herabstürzenden Engel am Gurtbogen sowie am Triumphbogen ist grün bzw. sind die Attribute der Kirchenväter im Chorbereich schwarz. Der Stuck ab der Empore bis zum Kirchenboden erhält Vergoldungen. So werden die Flügel der Engel und auch der Lendenschurz mit Gold gefasst. Ganz zierlich mit Gold umrandet und verziert ist die, von vier vollplastischen Engeln getragene, Kartusche an der Position des Schlusssteins am Triumphbogen (Abb. 15). Die Flügel und Lententücher der beinahe liegenden Engel links und rechts der Kartusche sind auch zart mit Gold versehen. Der restliche Stuck ist zur Gänze weiß. So kann eine Entwicklung in der Farbigkeit Richtung Gewölbe der Decke erkannt werden, die so vermutlich den polychromen Freskenfeldern mehr Wirkung einräumt. Im Langhaus werden die Stuckkartuschen der kreuzförmigen Freskenfelder (Abb. 16) von Engeln getragen, die keck am Rundbogen oder am

---

<sup>39</sup> Vgl. Archiv des Bundesdenkmalamtes Linz, Akten ab 1945.

Dreiecksgiebel sitzen bzw. seitlich am gesprengten Giebel stehen. Die Freskenfelder im Chorbereich (Abb. 17) sind oval gerahmt und zusätzlich durch ein kreuzförmiges Rahmenwerk versehen. Auch dieses tragen Engel an den vier Enden. Die Gurtbögen zwischen den Tonnengewölben sind mit feinerem Stuck aus Ranken und Blattwerk verziert und weisen jeweils 5 Freskenfelder (Abb. 18) auf. Die Gurtbögen vor dem Chor und im Chorbereich sind mit vielen, halbplastischen Engeln und riesigen Rosetten ausgestattet. Insgesamt nimmt der Stuck zwar viel Fläche des Gewölbes in Anspruch und lässt kleine, aber auch mittelgroße Felder frei, die schließlich mit Fresken ausgestattet werden konnten.

Abschließend kann zum Stuck noch auf Feststellungen von Lucia P. Stanga aus ihrem Werk über die Handwerkerfamilie der Colomba hingewiesen werden. Sie meint, dass die Formensprache der Stuckaturen eher an die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts hinweist. Dabei geht sie auf das Geflecht des Stucks am Tonnengewölbe ein, das den architektonischen Rahmen nicht verbirgt, sondern die Linien der Architektur respektiert und unterstreicht (Abb. 19). Die ornamentalen Motive befinden sich in einer klaren Aneinanderreihung, sind gut voneinander abgegrenzt und sehr geometrisch. Auf die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, also auf die Entstehungszeit der barocken Ausstattung, sind nur wenige Formen und der spärliche Einsatz von plastischen Elementen zurückzuführen. Einige Motive, wie zum Beispiel die Akanthusspiralen oder die extrem mächtigen Blüten mit großen Stempeln, erinnern an das Formenrepertoire von Giovanni Antonio Colomba, dem Großvater von Giovanni Battista. Wobei es sich nicht einfach um eine Kopie seiner Formen handelt, sondern sein Enkel diese weiterentwickelt und in einen neuen Kontext eingefügt hat. Dies wäre ein gutes Beispiel dafür, dass Skizzen und Formenideen gut aufbewahrt wurden und so von Generation zu Generation in der Familie weitergegeben werden konnten.<sup>40</sup>

#### **4.2 Die Fresken, ihre Ikonographie und ihr inhaltliches Programm**

Die Fresken der Stiftskirche stellen Szenen aus dem Leben Jesu dar, Geschichten aus der Apokalypse, also aus der Offenbarung, Darstellungen aus dem Leben von Heiligen oder Personen, die in der Geschichte der Gründung des ehemaligen Klosters von Waldhausen eine bedeutende Rolle spielten. Die gemalte Ausstattung ist großteils polychrom, also farbig und ganz bunt. Dominant ist ein Farbspektrum von warmen Farben, wie Orange, Gelb, Rot, Bordeauxrot, Ocker, Braun, Beige oder auch ein warmes, sattes Grün. Ein kühles Blau kommt in den Darstellungen wenig vor. Blau wird Großteils für die Ausblicke in den Himmel, für Himmelsöffnungen oder als Hintergrundfarbe verwendet. Beherrscht wird der Kirchenraum von den sechs Hauptfeldern, die im Langhaus eine kreuzförmige und im Chorbereich eine ovale

---

<sup>40</sup> Vgl. Stanga 1994, S. 139-140.

Grundform aufweisen. In diesen Fresken entwickelt sich die Farbwirkung vom Westen in den Osten, von einer eher satten, dunkleren Farbwahl zu einer hellen, warmen, strahlenden Farbgebung. Im Chorbereich kommen die Fresken ganz besonders zum Strahlen, da hier der Lichteinfall durch die paarweise angeordneten Emporenfenster auf beiden Seiten besser gegeben ist. Aber auch die Fresken des Langhauses sind nur mittels natürlichem Licht gut erkennbar. Der Höhepunkt jedoch befindet sich im Osten, am Ort der Eucharistie, im Presbyterium, das besonders kräftig belichtet wird.<sup>41</sup> Weiters kann festgestellt werden, dass in den Darstellungen der Fresken vor allem Personen zu sehen sind – Jesus, Heilige, Maria, Apostel, die 24 Ältesten, etc. und Ausblicke in den Himmel bzw. Himmelsöffnungen oder Glorien. Landschaften mit Bäumen, Sträuchern oder Ausblicke in eine Landschaft sind ebenfalls zu sehen. Kaum jedoch wird Architektur gemalt. Lediglich beim Fresko mit der Steinigung von Stephanus ist im rechten Bildhintergrund eine Stadt zu sehen. Die Figuren aller Fresken sind plastisch ausgeführt und ihre Modellierung lässt ein dreidimensionales Erscheinungsbild erkennen.

Aufzeichnungen zum gesamten Programm der Fresken fehlen vollständig. In der Literatur wird als Ideengeber für den Gesamtentwurf der barocken Umgestaltung Giovanni Battista Colombara genannt.<sup>42</sup> Inwieweit er auch das inhaltliche Konzept der Fresken mitbestimmte, ist unklar. Es ist bloß belegt, dass Propst Laurentius Voss bereits 1666 erste Absprachen zur barocken Ausstattung der Stiftskirche getroffen hat. Er trat mit dem Nürnberger Künstler Joachim Sandrart in Kontakt und beauftragte ihn mit der Gestaltung von zwei Gemälden für den Hochaltar, die 1669 geliefert wurden.<sup>43</sup> Auch manche Altarblätter der Seitenaltäre wie zum Beispiel die «Geißelung Christi» von Jan de Herdt, die das Datum 1668 trägt, wurden vermutlich zu dieser Zeit schon an die Künstler vergeben. Da ein inhaltlicher Zusammenhang der Altarblätter der Seitenkapellen, der beiden Hochaltarbilder und der Fresken besteht, ist anzunehmen, dass das Konzept für das Bildprogramm schon 1666 vorgelegen haben muss.<sup>44</sup> Im Kapitel 6 (Das «Gesamtbildwerk» der barocken Ausstattung) wird diese Möglichkeit eines zusammenhängenden Inhalts von Ölgemälden, Fresken und Skulpturen näher betrachtet und Gegenstand der Ausführungen.

An dieser Stelle kann jedoch angemerkt werden, dass es sich bei den barocken Deckenfresken, die nun im Anschluss genauer beschrieben werden, um eine grandiose Leistung eines Künstlers handelt, der gekonnt eine Steigerungsform in der Darstellung und in der Farbwirkung einsetzte

---

<sup>41</sup> Vgl. Sturm 1969 I, S. 63.

<sup>42</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 930.

<sup>43</sup> Vgl. Klemm 1986, S. 274.

<sup>44</sup> Vgl. Meier 2011, S. 119.

und den Kirchenraum malerisch mit Fresken, in inhaltlicher Abstimmung mit den Altarblättern, ausgeschmückt hat.

#### **4.2.1 Die Hauptfresken im Langhaus und im Chor**

Die mittleren Freskenfelder des Langhauses weisen alle vier eine kreuzförmige Stuckkartusche auf. Die im Chor sind oval gefasst und mit einem kreuzförmigen Rahmen umrandet. Im Vergleich zu den anderen Freskenfeldern der Seitenkapellen und der Emporentonne, die sehr stark variieren und nur die Kartuschen im Norden eine Symmetrie zu denen im Süden bilden, betont dies eine Entwicklung hin zum Hochaltar bzw. es liegt eine Abfolge vor, die das Auge zum Chor, also zum Höhepunkt jeder liturgischen Feier, der Eucharistie, führt. Die Fresken im Langhaus und im Chor werden seitlich von kleinen Freskenfeldern in Form eines Dreipasses flankiert (Abb. 20). Je Seite sind dies drei Felder mit einem größeren Mittelfeld. Das mittlere stellt jeweils eine Szene dar, die sich auf die Darstellung im Mittelfeld bezieht. In den seitlichen Kartuschen sind Engel mit Attributen dargestellt.

Die drei östlichen Fresken des Langhauses beziehen sich auf Maria, den Hl. Paulus und den Hl. Stephanus. Das westliche Hauptfresco im Langhaus und die beiden Fresken im Chor sind Darstellungen aus der Offenbarung des Johannes. Die Apokalypse zeigt die Pläne Gottes vom Weltgericht. Es handelt sich dabei um eine Vision des Johannes, der als Verfasser gilt. Es soll sich hierbei um den Evangelisten Johannes handeln, der auf der griechischen Insel Patmos eine Vision vom Ende der Welt gesehen haben soll. Gott siegt in dieser über Satan. Dieser Sieg und das folgende Weltgericht sind voll von mystischer Symbolik und phantasiereicher Bildsprache.<sup>45</sup> „Nach der Vision des himmlischen Thronsaals enthüllt das Lamm im Buch mit den sieben Siegeln den göttlichen Heilsplan, die Schrecken der kommenden Epochen bis zur Wiederkehr Christi und dem Weltgericht über die Lebenden und die Toten“.<sup>46</sup> Diese Schilderungen werden beinahe wortwörtlich in den Scheitelfresken von Langhaus und Chor umgesetzt.

##### **4.2.1.1 Die Fresken im ersten westlichen Joch**

Das erste Fresko im Westen zeigt «Johannes auf Patmos» (Off 1, 12-16) (Abb. 21). Der kniende Johannes blickt, mit den Armen als Schutz vor dem hellen Licht nach oben gehalten, Richtung einer gelben, strahlenden Öffnung am Himmel. Dort sieht er eine Person gleich dem Menschensohn, die mit einem hellen, bodenlangen Gewand bekleidet ist und einen Gürtel aus Gold trägt. Umgeben ist sie von sieben goldenen Leuchtern, die für die „Sendschreiben an sieben christliche Gemeinden in der Provinz Asien“<sup>47</sup> stehen. In der rechten Hand hält sie einen

---

<sup>45</sup> Vgl. Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 201.

<sup>46</sup> Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 201-202.

<sup>47</sup> Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 202.

Ring aus sieben Sternen und aus ihrem Mund kommt ein scharfes, zweischneidiges Schwert.<sup>48</sup> Die Figur von Johannes befindet sich auf der Erde und ist umgeben von großen Bäumen und dem Ausblick auf eine Landschaft. Im seitlichen Fresko im Norden ist der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund, der den Drachen überwältigt (Off. 20, 1-6) und im Süden der Engel, der Johannes die Neue Stadt Jerusalem zeigt (Off. 21, 9-21), dargestellt. Auch diese Themen stammen aus der Offenbarung des Johannes und beziehen sich somit auf die Hauptszene in der Mitte.

#### **4.2.1.2 Die Fresken im zweiten Joch**

Im zweiten Joch ist die «Himmelfahrt Mariens» (Abb. 22) freskiert und stellt einen Verweis zum Patrozinium der Kirche dar. „Die Legenden aus dem Buch vom *Heimgang der allerseligsten Jungfrau* wurden seit dem 13. Jh. in der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, der die leibliche Himmelfahrt Mariens betonte, verbreitet“.<sup>49</sup> Die Apostel sind auf der Erde rund um ihr Grab versammelt und blicken erstaunt, traurig oder erschrocken umher oder gegen die gelb, orange Himmelsöffnung, in der Maria von einer Engelsschar auf Wolken Richtung Paradies empor getragen wird. Maria, in rotem Kleid und blauem Mantel bekleidet, blickt auch nach oben und streckt ihre Hände, zum Gebet gefaltet, Richtung Himmelsöffnung. Diese Szene der auffahrenden Mutter Jesu kann die Gläubigen mit einer dramatischen Bewegung anrühren. Beherrscht wird dieses Fresko von den Aposteln, von vielen schweren Wolken, den emportragenden Engeln und der Figur von Maria. Symbolische Verweise auf Maria, wie zum Beispiel Rosen oder weiße Lilien oder auch Christus und Gottvater, die die Jungfrau im Himmel bereits erwarten, fehlen völlig.<sup>50</sup> Der Künstler konzentriert sich mit dieser Darstellung somit auf die Hauptakteure und verzichtet auf jegliche zusätzlichen Symbole oder Personen. Das zweite Joch steht, im Gesamten betrachtet, im Zeichen von Maria. In der nördlichen Stichkappe (Abb. 23) sind zwei beflaggte Schiffe abgebildet. In den Wolken darüber breitet Maria ihre Arme über diese Kriegsschiffe aus. Dargestellt ist die Schlacht von Lepanto. 1571 konnte die Heilige Liga unter der Führung von Don Juan d'Austria, dem Bruder des größten katholischen Monarchen der Welt, Philipp II von Spanien, über die heidnischen Türken im Mittelmeer siegen. Papst Pius V schrieb diesen Sieg dem Rosenkranzgebet zu. 1573 wurde sogar das Fest *Unserer Lieben Frau des Sieges* zum Gedenken an diese Schlacht eingeführt. Dieses Kriegsereignis gilt als der letzte heldenhafte Kreuzzug, der hier auf Erden für Gottes Königreich erkämpft wurde.<sup>51</sup> Bedeutend für die Darstellung im Fresko der Stichkappe ist jedoch, dass

---

<sup>48</sup> Vgl. Katholisches Bibelwerk 2017, S. 1425.

<sup>49</sup> Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 123.

<sup>50</sup> Vgl. Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 124.

<sup>51</sup> Vgl. Warner 1982, S. 353-354.

dieser Sieg Maria zugeschrieben wird. Unter ihrem Schutz konnte die christliche Armee die Heiden abwenden. Im Freskofeld in der südlichen Stichkappe (Abb. 24), also im seitlichen Mittelbild, sind zwei Ordensbrüder (ein Franziskaner links und ein Dominikaner rechts) zu sehen, die nach oben in den Himmel zu Maria und Jesus Christus, dem Salvator Mundi, dem Erlöser der Welt, blicken. Zwischen den Ordensmännern ist eine große Weltkugel zu sehen, die klar in der Mitte den Himmel von der Erde trennt. Christus sitzt auf einem Regenbogen, darunter ist wiederum eine Weltkugel dargestellt. Auffallend sind noch Pfeile, die Richtung der Ordensbrüder gesendet werden und ein Bündel Pfeile in der rechten Hand Christi. Es handelt sich auch hierbei um eine gegenreformatorische Szene. Maria ist hier als Fürbitterin in der Bedrohung der Welt durch die Zornespfeile Christi zu sehen. Als Stellvertreter für das Gute auf der Welt sind der Hl. Franziskus und der Hl. Dominikus freskiert.<sup>52</sup> Die Engel in den kleineren Freskenfeldern zeigen im zweiten Joch Spruchbänder, die Maria gewidmet sind. Zu lesen ist «Regina Angelorum», «Regina Apostolorum», «Auxilium Christianorum» und «Refugium Peccatorum» (Abb. 22). Aus dem Lateinischen übersetzt heißen diese Inschriften, dass Maria die Königin der Engel und der Apostel ist, sie den Christen beistehen soll und sie Zufluchtsort für Sünder ist.

#### ***4.2.1.3 Die Fresken im dritten Joch***

«Die Bekehrung von Paulus» (Apg. 9, 1-30) (Abb. 25) ist im dritten Joch dargestellt. Saulus von Tarsus war ein Christenverfolger. Er verfolgte die Christen von Jerusalem und reiste nach Damaskus, um auch dort die Anhänger Christi gefangen zu nehmen.<sup>53</sup> Saulus stürzt auf dieser Reise, geblendet vom gleißenden Licht Gottes, vom Pferd, jedoch blickt er mit weit offenen Augen in diesen hellen Schein, der ihn für die nächsten drei Tage blind machen wird. Auch die anderen Männer sind geblendet, wenden sich von der Mitte ab oder halten sich schützend die Hände vors Gesicht. Aus den braunen Wolken kommt blendendes Licht hervor, das einen Ausblick in den Himmel jedoch nur vermuten lässt. Die Darstellung ist eher düster und dunkler als die anderen Fresken gehalten. Aus der Mitte der Himmelsöffnung ist der Lichtstrahl in Blitzform begleitet vom Schriftzug «Saule, Saule quid me persequiris» zu sehen. Übersetzt heißt dies: „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“<sup>54</sup> Beherrscht wird dieses Fresko von einer dichten Darstellung des stürzenden Pferdes mit Saulus und von den drei begleitenden Männern. Zwei Bäume flankieren das zentrale Thema des Saulussturzes. Saulus musste nach seinem Sturz nach Damaskus begleitet werden, da er für drei Tage blind war. Das Blindsein steht für die Unfähigkeit, Gott zu erkennen. Bei seinem Sturz hörte Saulus auch eine Stimme, die er fragte,

---

<sup>52</sup> Vgl. Euler-Rolle 1983, S. 60.

<sup>53</sup> Vgl. Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 199.

<sup>54</sup> Katholisches Bibelwerk 2017, S. 1264.

wer sie denn sei. Die Antwort darauf war, dass es sich hierbei um Jesus Christus handelt, den er verfolgt. Damit wurde der Christenverfolger Saulus vom auferstandenen Christus selbst bekehrt. Er nannte sich ab diesem Zeitpunkt Paulus und erhielt damit seine Berufung. Paulus ist für das Christentum eine entscheidende Figur. Ohne ihn würde sie nicht zur Weltreligion geworden sein. Paulus konnte schreiben und verfasste seine Paulus-Briefe, die zum großen Bestandteil des Neuen Testaments wurden und zur Grundlage der Kirchenführung gehören. Weiters ist er verantwortlich für den Begriff *Evangelium*, das vom Griechischen *Frohe Botschaft* kommt und auch für die Auslegung dieser als Botschaft des Heils. Gemeinsam mit Petrus gehört Paulus zu den berufenen Gründern der Kirche und sie sind zugleich die bedeutendsten römischen Märtyrer. Die seitliche Kartusche im Süden stellt seine Schifffahrt nach Rom dar. Dort traf er angeblich auch Petrus. Kaiser Nero ließ ihn jedoch hinrichten. Weil er aber Träger des römischen Bürgerrechts war, wurde er enthauptet und nicht gekreuzigt. In der nördlichen Kartusche der Stichkappe wird seine Enthauptung gezeigt.<sup>55</sup>

#### **4.2.1.4 Die Fresken im vierten Joch**

Im vierten Joch des Langhauses ist die «Steinigung von Stephanus» (Apg. 7, 54-60) (Abb. 26) zu sehen. Stephanus in der Mitte des Bildes wird von mehreren Männern mit Steinen zu Tode gebracht. Er blickt aber, erfüllt vom Heiligen Geist, zum Himmel. Über ihm breitet ein Engel seine Flügel aus und trägt Märtyerpalmen in seinen weit ausgestreckten Händen. In einer Himmelsöffnung sind Gottvater, der auferstandene Sohn zu seiner Rechten und der Heilige Geist sichtbar, die die Bitte von Stephanus, es möge sein Geist aufgenommen werden, erhört haben. Die Szene spielt sich auf der Erde vor den Toren Jerusalems ab.<sup>56</sup> Angedeutet ist dies durch einen Ausblick auf eine Stadt im rechten Bildhintergrund. Als Erzdiakon von Jerusalem war Stephanus einer von den sieben Aposteln, die zum Diakon geweiht wurden. Die Handauflegung eines Apostels unter Gebet auf Grund der Auserwählung von Stephanus zum Diakon (Apg. 6, 1-7) wird im Fresko der nördlichen Stichkappe gezeigt. Stephanus beherrschte die griechische Sprache und soll ein großartiger Prediger gewesen sein, dem die Gläubigen aufmerksam zuhörten. Voll von Worten von Weisheit und vom Geiste Gottes ist Stephanus in der seitlichen Freskenkartusche im Süden zu sehen (Apg. 6, 8-10). Er wurde jedoch der Gotteslästerung angeklagt. Bei seiner flammenden Rede zu seiner Verteidigung waren die Mitglieder des Hohen Rates wie taub und wollten nichts von ihm hören. Seine Widersacher waren sehr verärgert und steinigten ihn daraufhin. Stephanus gilt als erster christlicher Märtyrer.<sup>57</sup> Ergänzt werden diese drei Hauptfresken noch mit vier kleinen abgerundeten

<sup>55</sup> Vgl. Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 199-200.

<sup>56</sup> Vgl. Katholisches Bibelwerk 2017, S. 1262.

<sup>57</sup> Vgl. Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 272.

Freskenkartuschen in den Zwickeln. Diese zeigen Engel, die die Attribute des Heiligen Stephanus präsentieren. Dabei handelt es sich um die Märtyrerpalme und ein Buch nördlich und einen Lorbeerkrantz und Steine südlich. Mit dem Heiligen Stephanus schließen die Hauptfresken im Langhaus ihre Erzählungen ab.

#### ***4.2.1.5 Die Fresken des ersten Chorjochs***

Im ersten Chorjoch ist «Johannes und das apokalyptische Weib» (Off. 12, 1-6) (Abb. 27) zu sehen. Johannes sitzt auf der linken Bildhälfte am Boden vor Bäumen, hält sein Buch und einen Stift in den Händen und blickt nach oben. Neben ihm ist sein Attribut, der Adler, freskiert. Auf der rechten Bildhälfte ist ein Ausblick auf eine Landschaft zu erkennen. Darüber, auf einer Wolke thronend und hell von der Sonne umstrahlt, ist das Apokalyptische Weib auf einer Mondsichel dargestellt. Dabei handelt es sich um eine blaugewandete Frau mit engelhaften Flügeln. Der Kranz von zwölf Sternen rund um ihr Haupt lässt sich nur erahnen. Es scheint weiters, als hätte sie eine Krone auf. Rechts etwas unterhalb von ihr sitzt der siebenköpfige Drache mit den sieben Diademen (als Sterne links und rechts neben seinem Schwanz interpretiert). Im oberen Bereich des ovalen Bildfeldes nimmt Gottvater das soeben von diesem Weib geborene Kind, also den Christusknaben, in den Himmel auf.<sup>58</sup> Erzengel Michael wird gegen diesen Drachen den Kampf aufnehmen und ihn vom Himmel stürzen. Dies bezeugt seine Position als Kämpfer Gottes, der den Drachen, als Sinnbild für Satan, überwindet. Die apokalyptische Frau mit ihrem Kind wird seit dem 12. Jahrhundert als Maria mit Christus verstanden. Diese Vision von Johannes ist prägend für das Bild der Immaculata, also für Maria mit der Unbefleckten Empfängnis. Weiters steht Marias Triumph im Himmel über dem Drachen, also dem Satan, für ihre Himmelfahrt.<sup>59</sup> Insgesamt zeigt jedoch das Fresko im ersten Chorjoch, wie Johannes seine Vision niederschreibt. Die Handlung ist bereits ins Positive gekehrt, denn es ist kein Kampf sichtbar. Der große, mächtige Drache ist bloß ein kleines Würmchen, von dem keine Gefahr ausgehen kann. Maria ist hell umstrahlt und in ruhiger, demütiger Haltung gezeigt, denn ihr Kind wird bereits von Gottvater gerettet.

In den seitlichen Freskenkartuschen in den Stichkappen sind hier der Passauer Bischof Reginbert (nördlich) und Heinrich Jasomirgott (südlich) dargestellt. In einer kleinen Kartusche darüber befinden sich noch ihre Wappen.<sup>60</sup>

#### ***4.2.1.6 Die Fresken im zweiten Chorjoch***

Im zweiten Chorjoch vor dem Hochaltar ist der «Jubel im Himmel» (Off. 21, 1-8) (Abb. 28) dargestellt. Gottvater zeigt das Lamm Gottes den 24 Ältesten und den vier Lebewesen zu seinen

---

<sup>58</sup> Vgl. Katholisches Bibelwerk 2017, S. 1434.

<sup>59</sup> Vgl. Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 204.

<sup>60</sup> Vgl. Wimmer 2011<sup>3</sup>, S. 13.

Füßen. Bei den Letzteren handelt es sich um die vier Evangelisten, dessen Symbole, der Adler, der Löwe, der Stier und das geflügelte Wesen auf der linken Bildhälfte unter den Engeln dargestellt sind. Alle Genannten fallen vor Gott nieder und beten ihn und das Lamm an.<sup>61</sup> Sie bringen Kronen<sup>62</sup> (hier eine Krone sichtbar), eine Salbendose oder auch eine Harfe. Links und rechts neben Gottvater sind Engel zu sehen. Oberhalb von ihnen ist wiederrum eine helle, gelbliche Himmelsöffnung freskiert, die die sieben Leuchter umfängt. Die sieben Leuchter sind Sinnbild für die sieben Gemeinden, denen diese Vision der Endzeit als Erlösungswerk dargebracht wird. Das Lamm zeigt die Wunden des Todes. Nur es ist in der Lage, das Buch mit den sieben Siegeln (ev. in der rechten Hand von Gottvater zu sehen), das keiner vorher zu öffnen vollbrachte, aufzuschlagen. Christus wird repräsentiert durch dieses Lamm, er ist das Agnus Dei.<sup>63</sup> „Die 24 Ältesten der Apokalypse verweisen auf die zwölf Apostel und auf die zwölf Propheten als Besitzer des Weltgerichts. Ihr Überbringen von goldenen Kronen ist eine antike Form der Ehrerbietung von Untergebenen gegenüber einer höher gestellten Person“.<sup>64</sup> In diesem letzten Hauptbild wird besonders der Jubel, die Freude über Gott, den Herrn, den Herrscher über die gesamte Schöpfung hochgepriesen. Alle, die zu diesem Hochzeitsmahl des Lammes geladen sind, sollen selig sein.<sup>65</sup> Dieses letzte Fresko im Osten wird beherrscht von einer hellen, strahlenden Farbigkeit der gesamten Darstellung. Die Glorie, das helle Licht der göttlichen Himmelsöffnung, umstrahlt Gottvater und die Engel.

Flankiert wird dieses Fresko von den seitlichen Stichkappenkartuschen mit dem Stifterehepaar Otto von Machland (nördlich) und Jeuta von Peilstein (südlich).<sup>66</sup> Im Fresko des Stifters und der Stifterin wird dies durch jeweils ein gemaltes Kirchenmodell klar vor Augen geführt. Vor ihnen ist außerdem eine goldene Kartusche abgebildet, die sie mit Namen nennt. Auch hier befinden sich wieder ihre Wappen im kleinen Fresko darüber.

Zusammenfassend kann zu den Beobachtungen der Hauptfresken gesagt werden, dass diese beherrscht werden von Darstellungen, die einen offenen Himmel zeigen oder einen Blick in den Himmel fokussieren. Szenen mit himmlischen Themen sind schon seit frühesten Zeiten nichts Unübliches, da das materielle Kirchengebäude als Verweis auf das Himmlische Jerusalem gedient hat. Somit ist die Wahl, diese himmlischen Inhalte an die Decke des Kircheninneren zu freskieren, nicht erstaunlich.<sup>67</sup> Weiters kann sich das Himmelsgewölbe mit dem tatsächlichen Gewölbe des Kirchenraums identifizieren. Es dient nicht nur zur

<sup>61</sup> Vgl. Katholisches Bibelwerk 2017, S. 1440.

<sup>62</sup> Vgl. Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 202.

<sup>63</sup> Vgl. Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 202.

<sup>64</sup> Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 204.

<sup>65</sup> Vgl. Katholisches Bibelwerk 2017, S. 1440.

<sup>66</sup> Vgl. Wimmer 2011<sup>3</sup>, S. 13.

<sup>67</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 78.

allegorischen Auslegung des Kirchengebäudes und der Dekoration, sondern hatte auch Einfluss auf die Liturgie. Tatsächliche Öffnungen im Gewölbe, sogenannte Opaion, wurden für überzeugende Inszenierungen während bestimmter Festtage, wie beispielsweise Pfingsten oder Christi Himmelfahrt, genutzt, um den Heiligen Geist in Form von Rosen von oben herabkommen zu lassen.<sup>68</sup> Auch in Waldhausen beziehen sich die dargestellten Szenen in den Chorfresken auf den liturgischen Bereich darunter. Dort, wo in der Heiligen Messe die Eucharistie gefeiert wird, befindet sich in der freskierten Darstellung am Kirchengewölbe das Lamm Gottes. Bildliche Darstellungen helfen somit den Gläubigen, die eucharistische Erfahrung jederzeit, auch außerhalb eines Gottesdienstes, spürbar zu machen. Die Malerei war also in der Lage, relativ unkompliziert bestimmte, gewünschte Themen dauerhaft zu repräsentieren.<sup>69</sup>

#### 4.2.2 Das Fresko am Triumphbogen

Der Triumphbogen am Übergang in den Chorbereich ist nicht bunt, sondern *en grisaille* in gräulich, grünlichem Ton freskiert (Abb. 29). Zu sehen ist ein Vorhang, den Putten zur Seite ziehen. Zwei Putten reichen einen Lorbeerkrantz Richtung Mitte. Die Mitte wird hervorgehoben durch eine bunte Freskokartusche (Abb. 15), in der ein lorbeerbekrönter Jüngling mit blondem Haar und jungem Gesicht in blauem Rock dargestellt ist. In seiner rechten Hand hält er eine Fackel. Diese Kartusche wird von vier Stuckengeln gehalten. Der linke Engel hält eine Bischofsmütze, der rechte den Bischofsstab. Dargestellt ist ein Fackelträger, der als Propst Laurentius Voss oder als sein Namenspatron, der Heilige Laurentius, gesehen werden kann. Diese Verwendung des Symbols der Fackel könnte einen Bezug zur griechischen Bedeutung des Namens Voss sein, denn *phos* bedeutet Licht<sup>70</sup>, aber auch auf den Heiligen Laurentius hinweisen. Laurentius wurde auf Grund seiner Frömmigkeit von Papst Sixtus II. zum Diakon geweiht. Er erlag jedoch, wie auch der Papst selbst, in der Zeit der Christenverfolgung einem Märtyrertod. In der *Legenda aurea* von Jacobus de Voragine wird berichtet, dass er auf einem Rost über glühendem Feuer zu Tode gefoltert bzw. lebendig verbrannt wurde. Somit gehört Laurentius schon seit dem 4. Jahrhundert zu den am meisten verehrten christlichen Märtyrern. Da sich Laurentius' Grab und auch die Gebeine des Hl. Stephanus' in der gleichen Kirche in Rom befinden, werden diese beiden Heiligen oft gemeinsam dargestellt.<sup>71</sup> Auch hier in Waldhausen sind diese beiden Märtyrer räumlich sehr nahe angeordnet. «Die Steinigung von Stephanus» (Abb. 26) befindet sich im letzten Joch vor dem Triumphbogen und der Heilige

<sup>68</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 81.

<sup>69</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 91.

<sup>70</sup> Vgl. Gierse 2010, S. 526.

<sup>71</sup> Vgl. Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 256-257.

Laurentius ist, stellvertretend für Propst Laurentius Voss, in der Kartusche am Triumphbogen (Abb. 15) dargestellt. Der Heilige Laurentius ist wegen seines Feuertodes der Patron der Menschen, die beruflich mit Feuer in Verbindung stehen. Außerdem soll er nach dem Volksglauben Seelen aus dem Fegefeuer retten können. Dies könnte ein Bezug zum Auszugsbild des Hochaltars mit dem Jüngsten Gericht sein. Der Heilige Laurentius wird meist jugendlich ohne Bart in Bekleidung der römischen Diakone dargestellt. Als Attribut dient oft auch die Märtyrerpalme. Diese trägt der Fackelträger in der Kartusche auf seinem Haupt als Siegeskranz der Märtyrer.<sup>72</sup> Genau am Übergang vom Langhaus zum höherrangigen Bereich der Kirche ist dieser blonde Jüngling als Heiliger Laurentius, gerahmt von Bischofsstab und Bischofsmütze und somit stellvertretend für Propst Laurentius Voss im Fresko abgebildet. Er veranlasste diese barocke Kirchenausstattung und hat sich genau an dieser Schwelle verewigen lassen. Seine Bedeutung und sein Engagement für die ehemalige Stiftskirche Waldhausen soll bei den Gläubigen nicht in Vergessenheit geraten. Weiters wird mit dem Übergang von Langhaus in den Chor der irdische Bereich, in dem nur Blicke in den Himmel gewährt werden, verlassen und der himmlische Bereich betreten. Der Chorraum steht für diese himmlische Sphäre, die der/die Gläubige am Ende der Tage sehen wird. Der Triumphbogen ist somit die Schwelle vom Diesseits ins Jenseits. Die freskierten Engel ziehen den Vorhang zur Seite, um den Eintritt oder vorerst nur den Einblick zu erlauben. Dass sich im Chorbereich in den Fresken der Stichkappen die Kirchenstifter bzw. ihre Wappen befinden, ist daher völlig legitim, waren sie es, die den Kirchenbau möglich gemacht haben und sich damit bereits einen Platz im Himmel gesichert haben.<sup>73</sup>

Als nächster Schritt werden die Fresken der Emporen und auch der Seitenkapellen inklusive Ikonografie der einzelnen Szenen analysiert.

#### 4.2.3 Die Fresken der Emporen und der Seitenkapellen

Die Fresken der Emporen sind dreiteilig, die der Seitenkapellen eigentlich vierteilig, wobei das Auszugsbild des Seitenaltars für die Geltendmachung der Symmetrie zu den Gewölbefresken dazugehörend scheint. Die Form der Freskenkartuschen sind in allen vier Jochen ganz unterschiedlich ausgeformt, von kreuzförmig, queroval, rechteckig oder rechteckig mit seitlich angefügten Ausbuchtungen. Alle Emporen und Seitenkapellen sind in gleicher Weise ausgestattet, bloß die Seitenkapellen im Norden und Süden des 1. und 4. Jochs (im Westen beginnend), zeigen zusätzlich in den Bogenlaibungen kleinteilige Fresken, die monochrom ausgemalt sind. Zusätzlich sind im ersten Joch im Westen die Fensterachsen nicht zentriert in

---

<sup>72</sup> Vgl. Poeschel 2014<sup>5</sup>, S. 257-258.

<sup>73</sup> Vgl. Meier 2012, S. 104.

den Seitenkapellen, sondern etwas in den Osten verschoben. Dies könnte daran liegen, dass dieser westliche Bauabschnitt auf Teilen der bereits bestehenden Kirche aufgebaut wurde. Insgesamt sind in den Freskenfeldern der Emporen Szenen aus dem Leben von Jesus dargestellt, die sich auf das darunterliegende Deckenfresko der Seitenkapellen beziehen. Auch hier werden, wieder im Westen beginnend, die Handlungen der Darstellungen beschrieben. Im 1. Joch im Westen befindet sich nördlich die «Vermählung Josefs mit Maria» (Abb. 30). Darunter im Deckenfresko der Seitenkapelle ist der «Traum Josefs» (Abb. 31) dargestellt. Auf der Südseite sind dies «Der zwölfjährige Jesus im Tempel» (Abb. 32) und in der Seitenkapelle «Die Hochzeit von Kana» (Abb. 33). Im 2. Joch ist nördlich «Die Auferweckung von Lazarus» (Abb. 34) zu sehen. Flankiert wird diese von weiteren Heilungs-Darstellungen. Am Deckenfresko der Seitenkapelle ist «Die wunderbare Brotvermehrung» (Abb. 35) dargestellt. Im Süden ist die «Salbung Jesu durch Maria Magdalena» (Abb. 36) zu sehen. Im Deckenfresko der Seitenkapelle befindet sich «Jesus und die Ehebrecherin» (Abb. 37). Ein Joch weiter, also im 3. Joch von Westen gesehen, finden Besucherinnen und Besucher im Deckenbild der Empore «Das Letzte Abendmahl» (Abb. 38). Seitlich ist «Der Judaskuss» und «Die Fußwaschung» zu sehen. Am Deckenbild der Seitenkapelle ist «Der Einzug in Jerusalem» (Abb. 39) freskiert. Auf der Empore im Süden ist «Die Kreuztragung» (Abb. 40) dargestellt. Das Hauptbild in der Seitenkapelle zeigt «Die Verspottung Jesu» bzw. Jesus als «Ecce Homo» (Abb. 41). Das letzte Joch zeigt im Mittelfeld der Empore im Norden «Den ungläubigen Thomas» (Abb. 42). «Der auferstandene Christus mit Maria Magdalena im Garten», also «Noli me tangere» (Abb. 43), zierte das Hauptbild der nördlichen Seitenkapelle. «Petrus mit der Heilung des Gelähmten beim Tempeltor» (Abb. 44) ist hingegen am Hauptbild der Empore im Süden zu sehen. «Die Taufe des heidnischen Hauptmannes Kornelius» (Abb. 45) wird in der südlichen Seitenkapelle den Besucherinnen und Besuchern vor Augen geführt.

#### **4.2.4 Die Fresken der Gurtbögen und kleine Ausblicke in den Himmel**

Die Fresken in den Gurtbögen (Abb. 18) werden von jeweils fünf Putten in unterschiedlichen Haltungen dominiert. Sie zeigen alle mit ihrer Hand- und Fingerhaltung in Richtung Mitte des Gewölbes bzw. zur mittleren Engelsdarstellung. Sie verweisen zum Himmel, zur Himmelsöffnung, zum Ausblick in den Himmel. Die Gurtbögen im Chorbereich zeigen das gleiche Erscheinungsbild, jedoch musizieren die gemalten Engel. Selbst die Gurtbögen hinter dem Hochaltar und hinter der Orgel sind mit Engeln bzw. Ausblicken in den Himmel freskiert, obwohl hinter der Orgel nur ein halber Gurtbogen zu sehen ist.

An den Rundbögen der Seitenkapellen befinden sich an der Position des Schlusssteins des Bogens freskierte, querovale Himmelsausblicke. Weitere Ausblicke in den blauen Himmel

befinden sich in Form dieser ovalen Freskierungen am Fries des umlaufenden Gebälks. Dies beginnt bei der Orgel und endet im Osten beim Hochaltar. Die Bogenlaibungen der Seitenkapellen des 1. und 4. Jochs sind mit kleinen Freskenfeldern bunt hervorgehoben. Die Seitenkapellen des 2. und 3. Jochs sind an den Bogenlaibungen bloß mit Stuck verziert.

Als Abschluss der Beschreibung der barocken Ausstattung der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen, werden nun noch ein paar Worte zur ebenfalls mit Stuck und Fresken ausgestatteten Sakristei verloren.

#### 4.3 Die Sakristei der Stiftskirche

Die Sakristei der Stiftskirche ist mit etwa 80 kleinteiligen Freskenfeldern ausgestattet. Diese wurden in den Jahren 1981-1983 restauriert<sup>74</sup>, das an der intensiveren, etwas heller und strahlender wirkenden Farbgebung, erkennbar ist. Der Hintergrund der Fresken ist gelb mit goldenen Punkten. Der Stuck ist auch in der Sakristei weiß, jedoch nicht vollplastisch, sondern flacher als im Kirchenraum. Halbwüchsige Engel mit Fruchtkörben auf ihren Köpfen, Akanthusblätter, Fruchtkörbe sind die dominierenden Formen des Stucks. Die Sakristei ist zweigeschossig und zeigt drei tatsächliche, hochrechteckige Fenster und drei gemalte. Das Thema der Fresken ist die Eucharistie. Im kreuzförmigen Mittelfeld ist die Verherrlichung des Altarsakraments dargestellt. Die Monstranz mit der Hostie wird durch vier große Engel, die einen Kreis um diese bilden, verehrt. Über dem Allerheiligsten befinden sich schwebende, lorbeerbekränzte Putten mit gefalteten Händen, die sie ebenso anbeten. Das dargestellte Spruchband zeigt die Inschrift «Laudetur venerabili sacramentum». Dies heißt aus dem Lateinischen übersetzt, dass das Sakrament ehrwürdig gepriesen werden soll. Dieses Fresko stellt nicht nur eine Verehrung der Monstranz dar, sondern ist zugleich ein Hinweis auf die Pflichten der Priester. Das Thema der Eucharistie ist für eine Ausstattung von Sakristeien nichts Ungewöhnliches, jedoch wird sonst die Monstranz von einem Putto vorgestellt.<sup>75</sup> Hier in Waldhausen sind es jedoch gleich mehrere tragende Engel und anbetende Putten, denen sich weitere Engel der benachbarten Felder anschließen. Der zusätzliche Spruch am gemalten Band verdeutlicht diese Aufforderung, sich dieser Verherrlichung anzuschließen. Die Deckenfresken in den Stichkappen über den Fenstern stellen Putten mit liturgischen Geräten, Paramenten und kirchlichen Insignien dar. Über den Konsolen sind Putten mit Leuchtern, Vasen und Blumen dargestellt und die Wandfresken in den Schildbögen zeigen anbetende Putten. Die Fresken mit liturgischen Geräte-Trophäen stammen aus einer jüngeren Zeit und nicht aus der Zeit der Erbauung. Eine ähnliche Darstellung dieses Hauptthemas der Verherrlichung der Eucharistie

---

<sup>74</sup> Vgl. Archiv des Bundesdenkmalamtes Linz, Akten ab 1945.

<sup>75</sup> Vgl. Gierse 2010, S. 527.

im Mittelfeld der Sakristei ist nur noch einmal in der Wallfahrtskirche Mariazell in der Steiermark zu finden. Entweder handelt es sich um den gleichen Freskanten, um einen Künstler, der in Waldhausen und in Mariazell gearbeitet hat oder einen, der das Werk in Waldhausen als sein Vorbild verwendet hat.<sup>76</sup> Zu den ausführenden Künstlern widmet sich ein späteres Kapitel. Wertvoll sind noch ein Lavabo an der Südwand der Sakristei, das Stifterbild über dem nördlichen Eingang aus dem Kirchenraum und ein Schutzmantelbild des Hl. Augustinus von 1651 an der Ostwand der Sakristei.<sup>77</sup> Das Lavabo besteht großteils aus Rotmarmor und stammt aus dem dritten Viertel des 17. Jahrhunderts,<sup>78</sup> etwa um 1670.<sup>79</sup> Die auf einem Sockel stehende nischenförmige Grundform zeigt ein großes, muschelförmiges Wasserbecken. Zwei kleinere, die von Löwenköpfen gespeist und von Putten getragen werden, befinden sich darüber. Ins Auge stechen die drei Engelskaryatiden, die die Nische auskleiden bzw. das Gebälk tragen. Am Rundbogen sitzen zwei Putten, die ein Wappen flankieren. Auf diesem ist wieder der Fackelträger, Propst Laurentius Voss als Heiliger Laurentius, dargestellt. Der krönende Abschluss wird von Bischofsmütze und Bischofsstab gebildet.

## 5 Besonderheiten der Fresken in Waldhausen

Im nächsten Abschnitt folgt eine genaue Analyse der Fresken der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen bezüglich der ungewöhnlichen, rahmenden Kreuzkartusche aus Stuck, der Wahrnehmung der Fresken, die die Blickrichtung des Betrachters lenkt und die Darstellung der Untersicht. Weiters liegt der Fokus auf den vielen Ausblicken in den blauen Himmel und den strahlenden Glorien der Hauptfresken. Zu Beginn wird nun die kreuzförmige Stuckkartusche des Langhauses analysiert und mögliche Vergleichsbeispiele gesucht, die eventuell die Herkunft dieser seltenen Form aufzeigen können.

### 5.1 Die ungewöhnliche Kartusche in Kreuzform

Das ungewöhnliche Format der Stuckkartusche, die die Fresken im Langhaus (Abb. 16) bzw. auch die beiden ovalen Chorfresken (Abb. 17) rahmt, ist in Kirchen nördlich der Alpen wenig bekannt. Zu klären ist vermutlich an dieser Stelle, wer für die Stuckkartusche verantwortlich ist. Legte der Freskant die Form für seine szenische Darstellung fest oder musste er sich der vorgegebenen Fläche, die ihm der Stukkateur zugeschrieben hat, unterordnen? Dies lenkt den Blick auf ein Problem bei der Ausstattung von Innenräumen, an der mehrere Künste neben der Architektur vereint werden sollen. Wer hat die Leitung über? Wer übernimmt die «Direction»,

---

<sup>76</sup> Vgl. Gierse 2010, S. 525-527.

<sup>77</sup> Vgl. Wimmer 2011<sup>3</sup>, S. 22.

<sup>78</sup> Vgl. Wimmer/Schiller 2002, S. 20.

<sup>79</sup> Vgl. Wimmer 2011<sup>3</sup>, S. 22.

wie sie im 18. Jahrhundert genannt wurde? Mit der Etablierung der Deckenmalerei gegen 1700 wurde auf jeden Fall dem Freskanten größere Bedeutung, also mehr Verantwortung und mehr Mitspracherecht, zugeschrieben. Es war nicht gebräuchlich, einen detaillierten Entwurf für eine einheitliche, umfassende Ausstattung eines Innenraums zu erstellen. Meist wurde dies zwischen den Künstlern mündlich vereinbart. Besonders in familiären Künstlergemeinschaften war dies üblich.<sup>80</sup> Wer jedoch für diese ungewöhnliche kreuzförmige Kartusche in der Stiftskirche Waldhausen verantwortlich war, lässt sich nur schwer eruieren. Beim Betrachten verschiedenster großer, bekannter Stifts- und Wallfahrtskirchen in der Region rund um den Strudengau, im Bundesland Oberösterreich oder auch mit Blicken nach Niederösterreich oder in die Steiermark, ausgestattet im sogenannten «Stuckbarock», sind nicht viele Kirchen, die diese Stuckform aufweisen, zu finden.

### 5.1.1 Die Jesuitenkirche in Linz

Das erste Beispiel ist die Jesuitenkirche, der Alte Dom von Linz, wo im Chorbereich diese Kreuzkartusche (Abb. 46) zwei Mal wiedergefunden werden kann. Sie rahmt dort zwar kein Fresko, weist jedoch die gleiche nicht geläufige Form eines Kreuzes auf. Diese ist weiters auch in der prachtvoll mit Stuck ausgestatteten Sakristei zu finden, wo sie im Zentrum des Gewölbes angebracht ist.<sup>81</sup> Die Linzer Jesuitenkirche wurde 1669 wahrscheinlich nach Plänen von Pietro Francesco Carbone erbaut und 1678 dem Heiligen Ignatius geweiht. Das Vorbild für diesen weiten Kircheninnenraum mit reichem, plastischem Schmuck war die St. Michaelskirche in München.<sup>82</sup> Fertiggestellt wurde die Linzer Jesuitenkirche mit ihrer Innenausstattung mit dem Hauptaltar und den Seitenaltären erst im Jahr 1683. Besonders in der Fassadengestaltung erinnert sie an frühbarocke Carbone-Bauten.<sup>83</sup> Die Verzierung der Jesuitenkirche in Stuck ist vermutlich eine italienische Ausführung.<sup>84</sup> Auch der beeindruckende Hochaltar stammt von zwei Italienern. Er wurde von Giovanni Battista Colombara entworfen und in Zusammenarbeit mit Giovanni Battista Barberini von 1681 bis 1683 ausgefertigt.<sup>85</sup> Erwähnenswert an dieser Stelle ist, dass Giovanni Battista Colombara als Künstler auch in Waldhausen zu finden ist. Dies könnte ein Hinweis auf die wiederverwendete kreuzförmige Kartusche sein. Zum Gesamteindruck des Kircheninneren muss festgestellt werden, dass es sich bei Grund- und Aufriss um eine sehr ähnliche Gliederung handelt wie in der Stiftskirche im Strudengau. Es handelt sich bei der Linzer Jesuitenkirche um eine dreijochige Wandpfeilerkirche mit

<sup>80</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 72.

<sup>81</sup> Vgl. Woditschka 1933, S.19.

<sup>82</sup> Vgl. Constantini 1959, S. 6-9.

<sup>83</sup> Vgl. Fleckl 2011, S. 110.

<sup>84</sup> Vgl. Constantini 1959, S. 9-10

<sup>85</sup> Vgl. Fleckl 2011, S. 112.

Seitenkapellen. Der Chorbereich ist zweijochig. Der gesamte Kirchenraum ist zweigeschossig und zeigt Emporen mit Obergadenfenster. Der Stuck wird einheitlich, bis auf ein paar Ausnahmen, wie die Kapitelle oder auch die Inschriften in den Chorkartuschen, in Weiß gehalten. Der Hochaltar ist in Rotmarmor mit weißen Stuckfiguren ausgeführt. Der Stuck in der Jesuitenkirche (Abb. 47) ist deutlich flacher und zierlicher als in Waldhausen. Es handelt sich großteils um Blattwerk, florale Elemente, Rollkartuschen und um kleine vereinzelte Engelsköpfchen im Langhaus. Der Stuck im Chorbereich wirkt plastischer und ist dichter angebracht. Hier sind neben dem Blattwerk auch Engelsköpfchen und jeweils vier Engel zu sehen, die die kreuzförmige Stuckkartusche tragen. Bemerkenswert ist der Aufbau und die verwendete Form des Stucks im gesamten Kircheninneren. Die Gliederung der drei Langhausjoche erinnert stark an Waldhausen. Zu sehen ist ein stuckgerahmtes Mittelfeld, das von Stichkappenkartuschen und jeweils zwei Zwickelkartuschen flankiert wird. Das Mittelfeld ist ein Kreis mit eingeschobener Kreuzform. Die Gurtbögen weisen jeweils fünf Kartuschen in der gleichen Form wie in Waldhausen auf. Dabei handelt es sich um ein Rechteck mit an den Längsseiten eingeschobenen Halbkreisen. Auch die Emporengewölbe zeigen jeweils drei große Stuckkartuschen. Die Seitenkapellen weisen ebenso eine große Ähnlichkeit mit der Ausstattung in der Stiftskirche Waldhausen auf. Die Seitenaltäre befinden sich an der östlichen Seitenwand. Darüber im Kapellengewölbe sind drei Stuckkartuschen zu sehen. An der westlichen Seitenwand ist ein Gemälde im Stuckrahmen angebracht. Der Triumphbogen und der Gurtbogen im Chorbereich zeigen jeweils fünf Stuckkartuschen, die aber eine kleinere, gelängte Kreuzform aufweisen und schon auf das Mittelfeld in den beiden Chorjochen vorausweist. Oberhalb des Presbyteriums sind die mittleren Felder nur von den Stichkappenkartuschen gerahmt. Das kreuzförmige Mittelfeld zeigt hier keine leere Fläche, sondern ist mit dem Chronogramm von Maria im westlichen Chorjoch und mit dem vom Hl. Ignatius (Abb. 46) im Osten beim Hochaltar versehen. Der augenscheinlichste Unterschied zur Ausstattung der Stiftskirche Waldhausen sind die fehlenden Fresken. Die leeren Flächen in den Stuckkartuschen sind vorhanden und wirken beinahe so, als würden die Fresken zwar vorgesehen, aber nicht ausgeführt geworden sein.

### **5.1.2 Die Pfarr- und Wallfahrtskirche Frauenberg ob der Enns**

Ein weiteres Mal lässt sich die Kreuzform im Saalraum der Pfarr- und Wallfahrtskirche Frauenberg ob der Enns (Abb. 48), bei Admont in der Steiermark, entdecken. Den Innenraum der Kirche gestaltete 1683 Carlo Antonio Carlone mit einer starken Anlehnung an die Entwürfe seines Vaters Pietro Francesco Carlone. Werden die Innenräume in ihrer Ausstattung der Klosterkirchen Garsten und Schlierbach mit dem in Frauenberg verglichen, erinnern sie stark

an die Werke und Ideen von Pietro Francesco Carloni. Der Entwurf könnte somit noch von ihm stammen, die Ausführung von seinem Sohn abgeschlossen worden sein.<sup>86</sup> Der Vater Carloni ist, wie oben erwähnt, für die Linzer Jesuitenkirche verantwortlich. Dass somit auch hier in dieser Kirche die Kreuzform zu finden ist, ist kaum verwunderlich. Hempel zweifelt jedoch in seinem geschriebenen Artikel 1931 in den Heimatblättern des Historischen Vereins der Steiermark die Tätigkeit von Carlo Antonio Carloni in Frauenberg an. Er begründet dies mit Qualitätsmängel bei den architektonischen Formen, bei der Stuckdekoration oder auch bei der Gestaltung der Lichtwirkung im Innenraum der Kirche. Er meint, das entspreche nicht der Hand dieses bedeutenden Architekten und kann mit seinen zugeschriebenen Werken nicht verglichen werden. Dass Familienmitglieder der Carloni in Frauenberg Anteil an der Gestaltung der Stuckaturen nahmen, scheint im Vergleich zum Stuck in den Stiftskirchen Garsten und Schlierbach auf jeden Fall vertretbar zu sein.<sup>87</sup>

Der Grundriss der Wallfahrtskirche Frauenberg zeigt wiederum eine Wandpfeilerkirche mit Seitenkapellen. Es handelt sich also um eine einschiffige Halle mit drei Jochen und einem etwas schmäleren, zweijochigen Presbyterium.<sup>88</sup> Nur an den zwei östlichsten Jochen sind Seitenkapellen ausgebildet. Oberhalb der seitlichen Kapellen befinden sich Obergadenfenster. Das Gewölbe zeigt ein Tonnengewölbe, ist durch Gurtbögen getrennt und weist je Joch Stichkappen auf. Der überaus schwere und reiche Stuck lässt ein Mittelfeld am Scheitel des Gewölbes und die flankierenden Stichkappen für ein Fresko frei. Bei den Stuckateuren handelte es sich wahrscheinlich um Giovanni Battista Carloni, dem Bruder von Carlo Antonio, und Johann Peter Spaz.<sup>89</sup> Der Stuck wird gebildet aus Früchten, Blumen, Rosetten, Muscheln, Akanthusblättern, Putten oder auch aus vollplastischen Engeln.<sup>90</sup> Für die Fresken sind Antonio Maderni und Johann v. Lederwasch verantwortlich.<sup>91</sup> Beim ersten östlichen Freskenfeld des Langhauses handelt es sich um diesen kreuzförmigen Rahmen aus Stuck (Abb. 48). Diesen tragen, wie in Waldhausen und auch in der Jesuitenkirche in Linz, jeweils zwei Engel pro Seite. Die Kreuzform unterscheidet sich etwas in ihrer Form, da die Ecken zusätzlich ausgebildet sind. Eine ganz klare Kreuzform (Abb. 49) befindet sich jedoch am Gewölbe der ersten westlichen Seitenkapellen. Mit den Baumeistern Pietro Francesco und/oder Carlo Antonio Carloni bzw. mit dem Stuckateur aus der Familie der Carloni ist die Herkunft der Idee zu dieser kreuzförmigen Form ein weiteres Mal in diesem Künstlerkreis zu suchen.

---

<sup>86</sup> Vgl. Himmelstoss/Tomaschek 1975, S. 30.

<sup>87</sup> Vgl. Hempel 1931, S. 95.

<sup>88</sup> Vgl. Himmelstoss/Tomaschek 1975, S. 30.

<sup>89</sup> Vgl. Himmelstoss/Tomaschek 1975, S. 31.

<sup>90</sup> Vgl. Krause 1970<sup>3</sup>, S. 18.

<sup>91</sup> Vgl. Himmelstoss/Tomaschek 1975, S. 31.

### **5.1.3 Die Wallfahrtskirche Mariazell**

Für die nächste entdeckte Kreuzform einer Stuckkartusche bleibt das Bundesland gleich. Diese befindet sich in der Wallfahrtskirche Mariazell. Da diese Basilika noch in einem späteren Abschnitt im Vergleich zu den Fresken der Stiftskirche Waldhausen herangezogen wird, entfällt an dieser Stelle ein kurzer baugeschichtlicher Überblick. Die Kreuzform befindet sich in den seitlichen Gewölbetonnen des kurzen Querschiffes (Abb. 50) und im Gewölbe der Seitenkapellen (Abb. 51) und Emporen (Abb. 52) des zweiten östlichen Jochs. Da hier so viele unterschiedliche Stuckateure beschäftigt waren und es auch Ungereimtheiten bezüglich der Autorenschaft der Fresken gibt, lässt sich diese kreuzförmige Kartusche keiner Künstlerpersönlichkeit zuschreiben. Möglich ist jedoch, dass sich der Künstler auf italienisches Formengut berufen hat, denn wie später erläutert wird, stammt der Großteil der Künstler aus Italien. Der Kreuzrahmen besteht aus schwerem Stuck (Abb. 50). Es handelt sich um einen stark reliefierten Rahmen aus Blattwerk. Die Fresken im Querschiff sind großzügiger gearbeitet und bilden mit diesem dicken, hohen Stuck eine Einheit. Die Kreuzkartusche der Empore (Abb. 52) ist, so wie auch die Fresken, zierlicher gearbeitet. Da die barocke Umgestaltung der Stiftskirche Waldhausen vor jener in Mariazell durchgeführt wurde, kann es sein, dass ein Künstler aus Waldhausen die Idee für die Gestaltung einer kreuzförmigen Stuckkartusche in der Wallfahrtskirche Mariazell geliefert hat.

Das nächste Beispiel einer Kreuzkartusche befindet sich in der Schatzkammer im Stift Kremsmünster in Oberösterreich.

### **5.1.4 Die Schatzkammer im Stift Kremsmünster**

Die Schatzkammer im Stift Kremsmünster ist mit reichlich weißem Stuck ausgestattet. Sie befindet sich im Norden der Stiftskirche im Anschluss an die Sommersakristei. Es handelt sich um einen rechteckigen Raum mit Tonnengewölbe und Stichkappen, getrennt durch Gurtbögen. Die einzelnen Gewölbefelder zeigen ein stuckiertes Mittelfeld. Die Architekturformen sind mit Stuck überzogen. Besonderes Augenmerk liegen auf den beiden seitlichen Jochen, also im Süden und Norden des Raumes, die im Mittelfeld eine stuckierte Kreuzkartusche (Abb. 53) zeigen. Auch hier könnte der Eindruck erweckt werden, dass die Stuckateure Felder für die Freskanten freigelassen haben, also die Mittelfelder und die Stichkappen, es jedoch nie zu einer malerischen Ausstattung kam. Beherrscht wird der Raum vor allem von den prunkvollen Holzschränken an den Wänden. Es handelt sich um einen hellen Innenraum, der durch den Gegensatz von weißem Stuck an der Decke und den dunklen Schränken einen ganz besonderen Eindruck vermittelt. Für die Gestaltung des Innenraums der Stiftskirche war der Architekt Carlo

Antonio Carloni bzw. die Stuckateure Giovanni Battista Barberini und Giovanni Battista Colombo verantwortlich.<sup>92</sup>

In noch zwei weiteren österreichischen Stiftskirchen konnte die Kreuzform aus Stuck gefunden werden und zwar im Gewölbe der Seitenkapelle in der Stiftskirche Garsten und auch in der Stiftskirche Klosterneuburg. Bei beiden Bauten waren die Carloni die ausführenden Baumeister. Dies bestätigt wiederholt, dass die Verwendung der kreuzförmigen Stuckkartusche auf ein Formengut in Österreich ansässiger, oberitalienischer Handwerker beruht.

### 5.1.5 Kreuzkartuschen in Italien

Ein Blick nach Italien, also nach Rom und auch in die Lombardei, könnte bezüglich dieser ungewöhnlichen Kreuzform der Stuckkartusche, lohnenswert sein. Wie eingangs erwähnt, haben sich häufig, die in Ober-, Niederösterreich oder Wien tätigen Künstler, immer wieder an italienischen Ausstattungsformen orientiert.<sup>93</sup> Zwar wurde die Kreuzform in dieser exakten Form wie in der Linzer Jesuitenkirche, in der Wallfahrtskirche Frauenberg, in der Schatzkammer des Stiftes Kremsmünster oder in der Basilika Mariazell in italienischen Kirchen nicht entdeckt, doch ist eine Annäherung an diese Umrisslinie sehr wohl zu erkennen. Der große Unterschied ist weiters, dass es sich meist um eine freskierte Kreuzform handelt und sie nicht in Stuck ausgeführt ist. Als erstes Beispiel sei die Kirche San Faustino Maggiore in Brescia (Abb. 54) angeführt. Sie zeigt im Langhausfresko die Glorie der Heiligen Faustinus und Jovita. Diese Glorie, in der Mitte der Langhausdecke, wird umfasst von einer kreuzähnlichen freskierten Form, ähnlich einer gemalten Kassettendecke ausgeführt. Die Längsseiten des Kreuzes sind abgeschrägt und verleihen somit ein etwas anderes Erscheinungsbild. Weiters ist es kein reliefierter, plastischer Stuckrahmen, sondern ein freskierter goldener Rahmen für das polychrome Fresko im Inneren der Kreuzform. Die freskierte Ausstattung stammt von Antonio und Bernardino Gandino, das in den Jahren 1625/26 begonnen wurde.<sup>94</sup> Der nächste Blick wandert in den Duomo di Monza bei Mailand. Auch hier handelt es sich um ein Fresko, das mit einem zusätzlichen kreuzförmigen, aber gemalten Rahmen, gefasst ist. Die Kirche Santa Maria in Aracoeli auf dem Kapitolinischen Hügel in Rom zeigt in der Kassettendecke mehrmals eine Kreuzform. 1571 wurde dort eine aufwändig geschmückte Decke (Abb. 55) als Denkmal für die «Schlacht von Lepanto» hinzugefügt.<sup>95</sup> Diese Deckendekoration erinnert an einen Stuckrahmen und zeigt unterschiedliche Kreuzformen. Eine ähnliche Gestaltungsweise zeigt die Decke der Basilika Sant’Agnese fuori

<sup>92</sup> Vgl. Wintersteller 1977, S. 68.

<sup>93</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 52.

<sup>94</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 413.

<sup>95</sup> Vgl. Salmi 1963, S. 92-93.

le mura in Rom<sup>96</sup> aus dem 16. Jahrhundert.<sup>97</sup> Auch hier ist es eine Kassettendecke, die kreuzförmige Rahmenformen (Abb. 56) aufweist. Diese erinnern alle stark an die Decke im Langhaus (Abb. 57) und im Querschiff (Abb. 58) von San Giovanni im Lateran. Die Decke des Langhauses entstand unter Papst Pius IV von Flaminio Boulanger und Vico di Raffaele in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.<sup>98</sup> Die Decke des Querschiffes wurde unter Clemens VIII. Ende des 16. Jahrhunderts als reiche Spätrenaissancedecke ausgeführt.<sup>99</sup>

Zusammenfassend kann somit festgestellt werden, dass diese eher ungewöhnliche kreuzförmige Stuckkartusche auf italienischem Formenrepertoire beruht. Die aus dem Gebiet rund um den Comersee stammende Handwerkerfamilie der Carbone sind großteils verantwortlich für die Baumeistertätigkeiten oder auch die Stuckaturen der beschriebenen Kirchen in Österreich, die diese Kreuzform zeigen. Die italienischen Beispiele sind meist freskierte kreuzförmige Formen oder Rahmen einer Kassettendecke, die zwar als Inspiration gedient haben könnten, trotzdem läge es näher die Kreuzform als Eigenheit der in Österreich ansässigen Handwerker der Comasken bzw. der Künstlerfamilie Carbone zu sehen.

## 5.2 Die Blickrichtung zur Wahrnehmung der Freskendarstellungen

Nun folgen noch Beobachtungen zur Blick- und Bewegungsrichtung der Besucherinnen und Besucher der Stiftskirche Waldhausen. Die Hauptbilder der Decke sind in Gehrichtung von Westen nach Osten ausgelegt. Für die seitlichen Darstellungen in den Stichkappen der Decke, für die Hauptbilder der Empore und auch der Seitenkapellen benötigt es eine halbe Drehung Richtung Norden oder Süden, um diese Szenen korrekt wahrnehmen zu können. Außerdem lenken sie den Blick somit auch zu den Seitenkapellen. Beim Weiterschreiten im Mittelgang der Stiftskirche lassen sich die Hauptbilder des Tonnengewölbes im Chorbereich wieder zentral von der Mittelachse aus betrachten. Die seitlichen Fresken der Stifter, Bischöfe und Erbauer der Stiftskirche im Chorbereich benötigen wiederum eine halbe Drehung. Somit liegt der Fokus zwar auf den Hauptfresken, die ganz unkompliziert in der natürlichen Bewegungsrichtung von Westen nach Osten wahrgenommen werden können, um jedoch den Gesamteindruck und das Zusammenspiel der Darstellungen erkennen zu können, bedarf es unterschiedlicher Drehungen im Kirchenraum.

## 5.3 Das «Sotto in su»

Bei den Fresken der Stiftskirche Waldhausen handelt es sich nicht um sogenannte «quadri riportati», also nicht um gerahmte Gemälde mit bildparallelen Darstellungen in Frontalansicht,

---

<sup>96</sup> Vgl. Salmi 1963, S. 77.

<sup>97</sup> Vgl. Andaloro 2008, S. 69.

<sup>98</sup> Vgl. Henze 1962, S. 168.

<sup>99</sup> Vgl. Salmi 1963, S. 38.

die in das Medium des Freskos übersetzt wurden, sondern um Fresken mit Untersicht.<sup>100</sup> Diese Fresken sind also auf eine Betrachtung vom Boden des Kirchenraumes, also von unten komponiert. Das sogenannte «di Sotto in su» stammt aus dem Italienischen und steht für Untersicht. Es entsteht eine illusionistische Vergrößerung, eine Öffnung des Raumes durch eine in die Höhe ausgerichtete Perspektive.<sup>101</sup> Die Schwierigkeit für den Maler besteht darin, dass die Szene, die Darstellung, die Personen am Fresko in Untersicht, also in perspektivischer Verkürzung, dargestellt werden müssen. Gérard de Lairesse schreibt in seinem Traktat 1707, dass deshalb die Malerei an der Decke im Vergleich zu den anderen Kunstgattungen, die schwierigste sei.<sup>102</sup> Diese schon früh beschriebene schwierige Ansicht, dieses «Sotto in su», ist besonders in den Hauptbildern des Gewölbes im Langhaus (Abb. 21, 22, 25 und 26) und im Chorbereich (Abb. 27 und 28) festzustellen. Eine Entwicklung, also eine Steigerung, eine Verstärkung der gemalten Untersicht, hin zum Hochaltar lässt sich nicht ablesen. Der Grad der Untersicht verändert sich in den Hauptbildern der Langhausfresken und auch der Chorfresken nicht. Der Blick wird eher durch die inhaltliche Entwicklung der dargestellten Szenen zum Chor gelenkt. Besonders stark ist der Blickfang Richtung freskierter, illusionistischer Öffnungen in den Himmel. Dies wird ausgelöst durch das bewusst eingesetzte «Sotto in su». Diese Untersicht verhilft dem Betrachter von der irdischen Szene in den geöffneten Himmel zu blicken. Automatisch wird dadurch die Wahrnehmung der dargestellten Handlung weitergeführt und endet in der himmlischen Sphäre oder sogar im göttlichen Himmel, in einem Bereich, in dem sich der gläubige Christ nach seinem Tod und seiner Auferstehung bei Gott Vater und Jesus Christus gerne sehen würde.

#### 5.4 Die Ausblicke der Freskenfelder in den Himmel

Himmelsöffnungen oder Ausblicke in den blauen Himmel bestimmen bei großflächigen Fresken, nicht nur hier in der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen, sondern insgesamt das barocke Deckenbild des späten 17. und des 18. Jahrhunderts. Diese lenken den Blick Richtung Decke nach oben und versuchen, die Vorstellung von irdischer und himmlischer Sphäre zu erzielen. Dem Stuckbarock war dies eher fremd, doch ist auch hier ein Ausblick in den offenen Himmel nicht unmöglich. Hier können viele kleine Freskenfelder ebenso die Illusion erzeugen, kleine Öffnungen in den Himmelsraum zu erwirken. Dies kann den gesamten Kirchenraum mit seinen Darstellungen, Bildthemen und dem theologischen Programm bestimmen. Laut der Kunsthistorikerin Dr. Esther Meier weist ein solch übergreifendes und einheitliches Konzept die Stiftskirche Waldhausen auf und zeigt die Möglichkeit, die auch der Stuckbarock in

<sup>100</sup> Vgl. Roettgen 2007, S. 14.

<sup>101</sup> Vgl. Hartmann 1996, S. 1424.

<sup>102</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 303.

gestalterischer und inhaltlicher Weise zulässt. Die Stiftskirche Waldhausen bildet hierbei in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Auftakt in Österreich.<sup>103</sup> Die Ausblicke in den Himmel dominieren die Gestaltung der Fresken. Vor allem die kleinen Freskenkartuschen geben immer wieder den Blick in den Himmel frei. Am Fries des umlaufenden Gebälks ist bloß ein blaues, gemaltes Sichtfenster zu sehen. Die freskierten Engel in den Gurtbögen (Abb. 18) sowie in den Seitenkartuschen der Stichkappen (Abb. 23 und 24) weisen einen blauen Hintergrund auf. Selbst die Gründer und Stifter des ehemaligen Klosters Waldhausen sind in den Fresken der Stichkappen im Chorbereich mit einem blauen Himmelsgrund versehen.

Des Öfteren wird in der Bibel dieses «Offenstehen» des Himmels erzählt, sei es in einer Vision, als Ereignis oder als Verheißung. Es wurde dabei ein Loch im Himmel sichtbar oder der Anschein erweckt, es sei eine Öffnung sichtbar geworden und die Taube oder die Stimme Gott Vaters herabgekommen. Diese Art der Himmelsöffnung zeigt sich beispielsweise bei der Taufe Jesu Christi durch Johannes den Täufer oder auch beim Martyrium des Hl. Stephanus. Beschrieben werden diese Szenen so, dass sich der Himmel auftat und Christus von einem strahlenden Licht umgeben war. Es hat ihn ein Leuchten umfangen, das vom göttlichen Himmel ausging und auf die irdische Sphäre herab zu strahlen schien.<sup>104</sup> Ganz wichtig sei hier noch erwähnt, dass die wichtigsten Theologen und Kosmologen des katholischen Glaubens an der Existenz eines göttlichen Himmels, dem Empyreum, also der Heimat Gott Vaters, nicht gezweifelt haben. Ganz besonders sei betont, dass sie sich auch über die Eigenschaften dieses Ortes einig waren. Denn trotz der unvorstellbaren Lichtfülle, die dort herrscht, bleibt dieser für das menschliche Auge unsichtbar. Der irdische Himmel ist mit den Sinnen und dem Verstand dem Menschen zugänglich, der göttliche Himmel hingegen kann nur rein in Gedanken, in der reinen Vorstellung begriffen werden. Wie lässt sich das nun mit den barocken Deckenfresken, die einen Blick in den offenen Himmel zeigen, vereinen? Wird dem Gläubigen auf Erden mit visuellen Mitteln das vorgeführt, was dem Auge unsichtbar bleibt? Dies scheint bei Deckengemälden der Fall zu sein. Es tauchen unterschiedliche Begriffe für diese geöffneten Himmelsblicke auf. Sie reichen von «paradiso», bis zur «Glorie» hin zum «empyreischen Jerusalem». Manches bleibt jedoch widersprüchlich, denn meist sind diese Himmelsöffnungen von Wolken gerahmt. Diesem höchsten Teil des Himmels wird aber zugeschrieben, dass er von jeder Veränderung frei ist. Somit stellen die Maler eine Szene dar, die den irdischen Himmel, also einen blauen Wolkenhimmel mit Mond und Sternen, zeigt. Trotzdem ist diese Sphäre oft mit Heiligen oder anderem überirdischen Personal gefüllt und damit die Grenze vom irdischen

---

<sup>103</sup> Vgl. Meier 2011, S. 117.

<sup>104</sup> Vgl. Lindemann 1994, S. 45-46.

zum göttlichen Himmel durchbrochen.<sup>105</sup> Erich Hubala schreibt zu diesem Phänomen Folgendes: „Es soll der Innenraum über uns den Himmel, das Himmlische zeigen, er soll, eine Welt im Kleinen, nicht nur das Irdische, sondern auch die überirdische Sphäre umfassen“.<sup>106</sup> Beeindruckend sei jedoch, dass dieser göttliche Himmel für den Betrachter als erkennbare Erscheinung vorgeführt wird. Es ist somit die Kunst, also die Malerei aufgerufen<sup>107</sup>, „[...] das Überirdische mit den Mitteln irdischer Erfahrung und für die menschlichen Augen zu vergegenwärtigen, besser: zu verwirklichen“.<sup>108</sup> Mit diesem Wolkenhimmel wird somit etwas jenseits des Gegenständlichen Liegendes gezeigt und das in einer hochentwickelten Stufe an Wirklichkeitsaneignung und Naturwiedergabe, die sich in der Renaissance und vor allem im Barock großartig ausbildete.<sup>109</sup> „Der physikalische Himmel ist mit dem theologischen eine Allianz eingegangen [...].“<sup>110</sup> Das dargestellte Himmlische wird durch das visuelle Sichtbarmachen glaubwürdig und gegenwärtig. Daher liegt es klar auf der Hand, dass in der Malerei von Gewölbe oder Kuppeln des 16. – 18. Jahrhunderts Szenen dargestellt werden, die die Wiederkunft Christi oder seine Anwesenheit, seine Gegenwart zeigen. Es wird dem Gläubigen ganz gezielt vor Augen geführt, wie Gott Vater oder Jesus selbst vom göttlichen Himmel herabsteigt oder eine Gemeinschaft der Heiligen dargestellt. Somit wird etwas, an das der gläubige Katholik festhält, naturalistisch und realitätsnah mit den Mitteln der Malerei projiziert.<sup>111</sup> „Wenn die himmlischen Personen sichtbare Gestalt annehmen, so wiederholt sich in ihnen das Wunder [...]“.<sup>112</sup> Sie sind im Kirchenraum gegenwärtig, weil sich die Heiligen und die Seligen des Himmels in den irdischen Bereich herabsenken. Eine solche Himmelsöffnung ist eine besonders beeindruckende und für die Gläubigen bewegende Darstellung eines Herabkommens.<sup>113</sup> Viele Fresken der Stiftskirche Waldhausen zeigen Ausblicke in den blauen Himmel, besonders die gemalten Engel sind von blauem Hintergrund (Abb. 18 und 20) umfangen. Bloß die Erzählungen aus dem Leben von Jesus in den Seitenkapellen und in den Emporen geben keinen Blick in den Himmel frei. Die Hauptbilder der Fresken im Langhaus (Abb. 21, 22, 25 und 26) und im Chor (Abb. 27 und 28) werden sogar von Himmelsöffnungen dominiert und zeigen strahlend helle Ausblicke in den offenen Himmel, in eine himmlische Sphäre. Diese Fresken sind von Stuckrahmen eingefasst und von Engeln getragen. Der Rahmen dient hier nicht bloß als Bilderrahmen, sondern als festliche Bordüre einer Öffnung in den freien

---

<sup>105</sup> Vgl. Lindemann 1994, S. 47-49.

<sup>106</sup> Hubala 1964, S. 210.

<sup>107</sup> Vgl. Hubala 1964, S. 210.

<sup>108</sup> Hubala 1964, S. 210.

<sup>109</sup> Vgl. Lindemann 1994, S. 49-50.

<sup>110</sup> Lindemann 1994, S. 50.

<sup>111</sup> Vgl. Lindemann 1994, S. 50.

<sup>112</sup> Lindemann 1994, S. 50.

<sup>113</sup> Vgl. Lindemann 1994, S. 51.

Himmel.<sup>114</sup> Beim genauen Betrachten der Darstellungen in den Freskenfeldern fallen diese strahlenden, hellen, glanzvollen Öffnungen in einen überirdischen Himmel besonders ins Auge, wodurch der Eindruck einer sogenannten «Glorie» vermittelt wird.

### 5.5 Die «Glorie»

Bei einer «Glorie» handelt es sich um eine illustrierte Lichterscheinung, die mit malerischen oder plastischen Mitteln hergestellt wurde. Ist ein Heiliger von solchem Licht umgeben, soll damit vermittelt werden, dass er nach seinem Tod in den Himmel entrückt ist und nun in dieser «Glorie» von den Gläubigen um seine Fürbitte angebetet werden kann.<sup>115</sup> „[...] Das Himmelslicht ist das wichtigste Mittel, um sowohl die Heiligenglorie als auch den Himmel zu verbildlichen“.<sup>116</sup> Der Begriff der «Gloriole» ist als Verkleinerungsform der «Glorie» entstanden und wird für Lichterscheinungen um den ganzen Körper verwendet, im Vergleich zur «Glorie», die das Bild mit ihrem Strahlen, mit dem Glanz und dem hellen Licht völlig beherrscht.<sup>117</sup> Die Bezeichnung «Glorie» verwendeten schon Lorenzo Ghiberti oder auch Giorgio Vasari in der Mitte des 15. Jahrhunderts für ein heute nicht mehr erhaltenes Apsisfresko in der Unterkirche von Assisi oder auch Joachim von Sandrart im Zweiten Teil der «Teutschen Academie», der 1675 erschienen ist und ein Gemälde von Tizian als himmlische «Glorie» bezeichnete. Erst seit dem 16. Jahrhundert kann eine «Glorie», also eine Lichterscheinung, zum Gegenstand eines Bildes gezählt werden. In der Mitte des 18. Jahrhunderts bezeichnet Jacques Lacombe in seinem «Lexikon der schönen Künste» die «Glorie» als einen offenen und leuchtenden Himmel mit Engeln und Heiligen. Seit dem 16. Jahrhundert ist die «Glorie» nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Plastik beliebt und ein populäres Mittel in der Darstellung des Ephemeren. Weiters sind Engel in diesen «Glorien» meist bedeutender Bestandteil der Darstellungen und der Begriff der «Engelsglorien» taucht auf. Auch hier dienen die Himmelswesen als Hilfestellung zur Illustration des Himmlischen. Eine «Glorie» schafft als ihre Bildaufgabe manchmal auch die Gattungsgrenzen von Plastik und Malerei zu überwinden. Weiters muss hier erwähnt werden, dass sie eine Verbildlichung der höchsten und himmlischen Realität versucht und als Schlüsselthema des barocken Gesamtbildwerkes dient.<sup>118</sup> „[...] Denn die barocke Deckenmalerei ist besonders im sakralen Bereich ohne die bildbeherrschende und –zentrierende Glorie nicht denkbar“.<sup>119</sup> Für den Begriff und die Bildgestalt einer Glorie müssen unbedingt die sogenannten «Quarantore-Aufbauten» erwähnt

---

<sup>114</sup> Vgl. Lindemann 1994, S. 52.

<sup>115</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 9.

<sup>116</sup> Hecht 2003, S. 9.

<sup>117</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 65-67.

<sup>118</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 12.

<sup>119</sup> Hecht 2003, S. 12.

werden. Diese sind großzügig aufgebaute Wolkentürme, die die eucharistische Monstranz aufnehmen bzw. aus denen Lichtstrahlen herausscheinen. Hier kommt auch der Begriff der «Gloria del Paradiso» zu tragen. Dabei kommt deutlich hervor, dass eine enge Verbindung zwischen «Glorie» und Eucharistie besteht.<sup>120</sup> Steht der Begriff der «Glorie» immer im Bezug zu einer Aufnahme der Seele eines Heiligen oder einer Lichterscheinung, wird «Paradiso» auch gerne für die Entrückung Mariens in den Himmel verwendet. Schlussfolgernd werden diese beiden Begriffe also auch manchmal als Synonyme verwendet,<sup>121</sup> wobei doch ein kleiner Unterschied besteht. Ist zwar der Ort des Geschehens immer der Himmel, ist die «Glorie» passender für die Aufnahme eines Heiligen in diesen Bereich und «Paradiso» eher für den Ausblick in die himmlische Sphäre. Das dargestellte Licht jedoch ist nicht verknüpft mit den heiligen Personen oder auch mit der Trinität. Es zeigt auf den ersten Blick einen strahlenden Bildhintergrund, der als überirdischer, als göttlicher Himmel zu erkennen ist.<sup>122</sup> Entwickelt hat sich die «Glorie» aus dem mittelalterlichen Goldgrund. Stand dieser für eine sakrale Szene oder für den Verweis auf etwas Himmlisches, wird nun das Licht zu einer der Wirklichkeit nachempfundenen Darstellung, die sich der Betrachter gut vorstellen kann.<sup>123</sup> „Licht wird damit ausdrücklich zum Gegenstand der Malerei – ein für die Geschichte der Malerei außerordentlich wichtiges Phänomen“.<sup>124</sup>

Ein Heiliger, der in die große himmlische «Communio Sanctorum» aufgenommen wird, stellt eine Verbindung zwischen der himmlischen «Ecclesia triumphans» und der irdischen «Ecclesia militans» dar. Denn der Heilige versucht mit seiner Aufnahme, etwas vom Glanz der himmlischen, triumphierenden Kirche auf die irdische zu vermitteln.<sup>125</sup> Außerdem ist dieses himmlische, strahlende Glorienlicht nicht mit dem irdischen Licht zu vergleichen. Es ist eine „gnadenhafte Vervollkommnung der menschlichen Erkenntniskraft“<sup>126</sup>, „[...] durch die der Mensch die Disposition zur unmittelbaren Gottesschau erhält“.<sup>127</sup> Dieses «lumen gloriae», also dieses Glorienlicht, ist im Grunde genommen aber überhaupt nicht darstellbar. Es ist ein Licht, das den Anwesenden im Himmel vorbehalten ist und auch nicht für den Betenden, für die Menschen auf der Erde sichtbar ist. Da es jedoch das Licht ist, das im Himmel scheint und den bereits Erlösten den Blick auf Gott freigibt, so lässt doch die gemalte «Glorie» die Vorstellung des «lumen gloriae» zu. Daher ist mit diesem Gedanken in der Barockzeit sehr wohl die gemalte

---

<sup>120</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 10-11.

<sup>121</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 14.

<sup>122</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 16.

<sup>123</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 17.

<sup>124</sup> Hecht 2003, S. 17.

<sup>125</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 30.

<sup>126</sup> Ott 1980<sup>10</sup>, S. 27.

<sup>127</sup> Hecht 2003, S. 33.

«Glorie» als Versinnbildlichung des Glorienlichtes gesehen worden.<sup>128</sup> Dieses «lumen gloriae» könnte auch „[...] dazu dienen, dem Bildelement der Glorie eine theologische Bedeutung zu geben“.<sup>129</sup> «Glorien» stellen jedoch den übernatürlichen Himmel dar. Wie weit könnten dann damit theologische oder sogar naturwissenschaftliche Vorstellungen erfüllt worden sein, wenn eine Glorie doch nichts Natürliches, auf dieser Erde Vorkommendes, ist? Die Antwort ist nicht wirklich kompliziert. Im geozentrischen Weltbild liegt nach der äußersten Himmelsschale der Aufenthaltsort Gottes mit den Engeln und Heiligen. Wird in einer «Glorie» eine himmlische Szene dargestellt, eröffnet der Künstler diese Sicht durch die aufgebrochenen, darüberliegenden Himmelsschalen hindurch in den göttlichen Himmel. An dieser Stelle muss jedoch angemerkt werden, dass sich der theologische Ansatz vom bildhaften unterscheiden muss, denn die christliche Theologie würde die Allgegenwart Gottes nicht im Ort des Himmels verankern oder ihn auf einem Thron sehen. Die Bildersprache bedient sich hier also einer Macht, Vorstellungen von Ort und Gestalt des Himmels zu zeigen, die für die Christen eigentlich nicht sichtbar sein können. Dies war schon so in der Antike und geht bis in die Zeit des Barocks und darüber hinaus. Festzustellen ist somit, dass der Himmel als Heilszustand der Menschen, als Ort der Gegenwart Gottes gesehen wird, aber jedoch nicht als ganz klar vorstellbarer Ort innerhalb des Universums, denn Gott ist unendlich, unbegrenzt und allgegenwärtig und hat keinen körperlichen Ort.<sup>130</sup> Weiters ist es auch unmöglich, den Himmel als konkreten Ort zu beschreiben. Selbst in der Bibel gibt es eine Vielzahl von Vorstellungen dieser Sphäre. Das himmlische Reich ist somit eine, die weltliche Wirklichkeit in allem übertreffende Vorstellung. Um den Himmel darzustellen, ist der irdische Himmel das Vorbild. Somit spielen Wolken eine große Rolle. Sie verhelfen, den Bereich von irdischem Sein und himmlischen Sein zu trennen. Sie dienen der Gliederung eines Bildes. Letztendlich interessierten sich Künstler meist nicht für theologische oder meteorologische Wissenschaften, sondern die theologischen Aussagen legten nur die Rahmenbedingungen für das Element dieser gemalten Lichterscheinungen fest. Der gemalte, strahlende Glanz steht somit für das unerreichbare Licht Gottes und mit der Aussage, dass Gott nur in spezieller Weise im Empyreum wohnt, sind gegensätzliche Ansprüche oder Vorstellungen von Theologie und Bildgestalt nicht mehr tragend. Vor allem kann dieses Problem gelöst werden, wenn der Vergleich zu einem tatsächlichen, astronomischen oder astrologischen Abbild der damaligen Himmelsvorstellungen angestellt wird. Dieses zeigt das Firmament mit Sternen oder Sternbildern und stellt somit ein völlig anderes Bild von «Himmel» dar. Zusätzlich kann noch angemerkt werden, dass es bei diesem

---

<sup>128</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 33.

<sup>129</sup> Hecht 2003, S. 34.

<sup>130</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 34-38.

schwierigen Thema der bildlichen Darstellung von Gottvater, dem Heiligen Geist oder auch der Engel, das oft Teil der Bilderstreitigkeiten war, sehr wohl auch die Theologie der Meinung war, dass nicht nur die von Natur aus sichtbaren Dinge dargestellt werden dürfen, sondern auch Vorstellungen und Visionen. Diese Erklärung erleichtert und erlaubt die Darstellungen von «Himmel», vom göttlichen Licht, von «Glorien».<sup>131</sup>

Abschließend kann gesagt werden, dass die «Glorie» vor allem im Barock großen Erfolg hatte. Nicht nur, weil damit das himmlische Licht dargestellt werden kann, ohne eine Abbildung der überirdischen Realität sein zu wollen, sondern auch bezüglich ihrer inhaltlichen Aufgaben. Am häufigsten wurden mit einer «Glorie» die Himmelfahrt oder die Krönung Mariens, die Aufnahme von Heiligen in den Himmel oder auch die Anbetung bei der Heiligen Dreifaltigkeit dargestellt.<sup>132</sup> Dies trifft deutlich für die Fresken im Langhaus (Abb. 21, 22, 25 und 26) der Stiftskirche Waldhausen zu. Johannes, beinahe von der hellen Himmelsöffnung geblendet, erblickt im ersten westlichen Langhausjoch (Abb. 21) den Retter, den Erlöser, umfangen von strahlendem Licht. Er ist von diesem Himmelslicht in seinen Bann gezogen. Maria wird in ihrer Himmelfahrt (Abb. 22) von den Engeln und vielen Wolken in eine helle Öffnung des Himmels empor getragen. Die Stimme Gottes, die aus dem Himmel zu Saulus spricht (Abb. 25) und ihn zum Christentum bekehrt, kommt zwar aus dem Dunkeln, doch lässt sie eine Vorahnung zu, dass auch dieser Heilige Gott Vater und Jesus im Himmel erblicken wird. Der Heilige Stephanus (Abb. 26), der hoffnungsvoll in den Himmel zur Trinität blickt und um seine Aufnahme bittet, sieht ebenfalls den geöffneten Himmel, in dem er mit seinem gelebten intensiven Glauben aufgenommen werden wird. Er kann Vorbild für die Gläubigen auf Erden sein und auch ihnen Hoffnung auf einen späteren Platz im Himmel geben. Dieses himmlische Licht fällt besonders in den beiden Chorfresken auf, denn hier überstrahlt die «Glorie» die gesamte Darstellung der Fresken und erleuchtet sie mit ihrem hellen Glanz. Der Gläubige sieht das soeben geborene Kind (Abb. 27), das von Gott Vater in das himmlische Paradies aufgenommen wird und im östlichsten Fresko (Abb. 28) das anzubetende Lamm, das von Gott, vielen Engeln, von Aposteln und Propheten im Himmel umjubelt wird.

Weiters lag der Errungenschaft der «Glorie» darin, dass sie die Mitte des Deckenbildes festlegte und auch die Leserichtung definierte. Auch jede Interpretation der dargestellten Szene hat die «Glorie» im Mittelpunkt, sowie auch diese helle Lichterscheinung den Hintergrund für die ranghöchsten Personen bildet und die primären Elemente der Darstellung festlegt.<sup>133</sup> Bemerkenswert ist weiter, dass selbst die Hochaltarbilder dieses helle Strahlen einer «Glorie»

---

<sup>131</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 42-48.

<sup>132</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 300.

<sup>133</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 237.

darstellen. Im originalen Hochaltarbild (Abb. 9) von Joachim von Sandrart, das zu den beeindruckendsten Pfingstdarstellungen des 17. Jahrhunderts gehört haben muss, wird die Vergegenwärtigung des Heiligen Geistes durch dieses beinahe gleißende Licht ins zentrale Bild gerückt.<sup>134</sup> Denn hier „[...] strömt der Heilige Geist aus der blendend hell durch den dunklen Grund brechenden Himmelsöffnung ein; senkrecht von oben trifft sein Licht in scharfem Strahl die Figuren und ihre aufleuchtenden Farben [...].“<sup>135</sup>

Die «Glorie» ist mit diesen beschriebenen Eigenschaften in der barocken Ausstattung der Stiftskirche Waldhausen ein gut erkennbares und zentrales Thema. Es geleitet den Besucher vom Eingang im Westen bis zum Chor im Osten. Dieses himmlische Licht steigert sich vor allem bis zum bedeutendsten Bereich des Kircheninneren, dem Presbyterium und lässt die tatsächlich gefeierte Liturgie auf Erden in diesem überirdischen Glanz strahlen. Ob es sich dabei um eine ganz bewusst gesetzte Inszenierung in den Fresken handelt und der Künstler von Propst Laurentius Voss den Auftrag erhielt, besonders dieses himmlische Strahlen in den Darstellungen sichtbar zu machen und den Gläubigen auf diesem Weg Ausblicke in den göttlichen Himmel zu zeigen, die ihnen noch, also im irdischen Leben, verwehrt bleiben, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden.

## 6 Das «Gesamtbildwerk» der barocken Ausstattung

Inhaltlich und formal abgestimmte Konzepte einer Kirche konnten schon immer für starkes Interesse und Eindruck sorgen. Meist stammte das gesamte Programm von einem Künstler und wurde in einem Zuge von diesem nicht nur geplant, sondern auch ausgeführt. Das Resultat war somit abhängig von der Kreativität und dem Talent des Künstlers und bildete eine Harmonie von verwendeten Materialien, Altarbildern, Skulpturen, Wand- und Deckenmalereien, die oft gattungsübergreifend künstlerisch umgesetzt wurden. Diese Abstimmung und dieser Einklang stehen für den Begriff eines «Gesamtbildwerkes».<sup>136</sup> Eine Differenzierung vom «Gesamtkunstwerk» sei hier deutlich gemacht, denn diesen Terminus gab es zur Zeit des Barocks nicht. Erschaffen wurde dieser von Richard Wagner 1850 und erst am Beginn des 20. Jahrhunderts, vor allem in der Kunst und Kunsliteratur des Jugendstils und der Sezession, spielte er eine große und bedeutende Rolle. Rund um 1900 war das «Gesamtkunstwerk» ein geläufiger Begriff, der einfach auf die Zeit des Barocks umgemünzt wurde. Da es auch im Barock ein einheitliches Stilwollen gab, lag es nahe, den Terminus «Gesamtkunstwerk» zu etablieren. Unter dem barocken «Gesamtkunstwerk» verstanden viele große Barockforscher<sup>137</sup>,

<sup>134</sup> Vgl. Klemm 1986, S. 275.

<sup>135</sup> Klemm 1986, S. 275.

<sup>136</sup> Vgl. Meier 2012, S. 97.

<sup>137</sup> Vgl. Euler-Rolle 1993, S. 365-367.

dass es eine „[...] Synthese aller Kunstgattungen zu einer Gesamtwirkung und darüber hinaus die Übereinstimmung dieser Gesamterscheinung mit einem einheitlichen ikonologischen Bedeutungsgehalt“<sup>138</sup> bedeutet. „[...] Es ist dies ferner die vielgenannte Synästhesie, das heißt die simultane Erregung mehrerer sinnlicher Empfindungen, und es ist dies die Verschmelzung von Kunst und Leben, wo es um die Abstimmung der kirchlichen Liturgie [...] auf das architektonische, räumliche und dekorative Ambiente ging“.<sup>139</sup> An dieser Stelle muss auf jeden Fall Gianlorenzo Berninis Idee, die Architektur mit Skulptur und Malerei zu vereinigen, angeführt werden. Es war dies das *bel composto*, also eine schöne Kombination und Zusammenstellung. Erich Hubala beschreibt 1970 dieses *bel composto* als Ergebnis des Arrangements von «Bildwerken». Weiterführend ist Bernhard Rupprecht 1986 der erste, der sich bei der Auseinandersetzung mit Kirchenräumen der Asam in Süddeutschland vom Begriff des «Gesamtkunstwerkes» differenziert und diesen durch «Gesamtbildwerk» ersetzt.<sup>140</sup> Diese Idee wird in der vorliegenden Arbeit unterstützt und für die barocke Ausstattung mit Stuck, Fresken, Altarblättern und Skulpturen in der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen angewandt. Ein schriftliches Programm für das einheitliche Konzept der barocken Stiftskirche im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts kann nicht belegt werden, wobei als Ideengeber der gesamten barocken Ausstattung Giovanni Battista Colombara genannt wird. Inwieweit er das einheitliche Konzept beeinflusst hat, kann aber nicht nachgewiesen werden.<sup>141</sup> So manche Altarblätter der Seitenkapellen, das Auszugsbild des Hochaltares, das Chorgestühl, der Hochaltar und die Schnitzfiguren können aber anhand ihrer Datierung in das gleiche Jahrzehnt gesichert werden. Weiters passt die Ausstattung mit Fresken, Ölgemälden und Schnitzfiguren inhaltlich zusammen, das den Gedanken eines «Gesamtbildwerkes» sehr wohl hervorruft. Die unterschiedlichen Genres von Malerei und Bildhauerei verschmelzen jedoch nicht zu einer optischen Gesamterscheinung, entwickeln aber inhaltlich gemeinsam ein Thema.<sup>142</sup> Bereits 1983 betonte Bernd Euler-Rolle in seiner Dissertation, dass es sich in Waldhausen um ein Konzept handelt, das inhaltlich die Altäre der Seitenkapellen mit den Fresken der Kapellen- und Emporengewölbe verbindet und schließlich im Hauptaltar zusammenfließt.<sup>143</sup> Esther Meier spricht sich jedoch dafür aus, dass diese Erkenntnis noch fortgesetzt werden muss, denn der Höhepunkt befindet sich letztendlich in den Fresken des Chorbereichs (Abb. 27 und 28). Dorthin seien auch die Hauptbilder der Freskenausstattung im Langhaus (Abb. 21, 22, 25 und 26)

---

<sup>138</sup> Euler-Rolle 1993, S. 365.

<sup>139</sup> Euler-Rolle 1993, S. 365.

<sup>140</sup> Vgl. Euler-Rolle 1993, S. 369-370.

<sup>141</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 930.

<sup>142</sup> Vgl. Meier 2011, S. 119.

<sup>143</sup> Vgl. Euler-Rolle 1983, S. 41-43.

orientiert, sodass die Krönung des inhaltlichen, christologischen Bildprogramms im Chorgewölbe stattfindet.<sup>144</sup> Bei der folgenden Beschreibung dieses einheitlichen Konzepts ist zu beachten, dass es sich bei so manchen Altargemälden bzw. auch beim Hauptbild des Hochaltares nicht mehr um die originale Ausstattung handelt. Manche Retabel erhielten einen anderen Platz. Das Altarblatt des Hochaltares von Joachim von Sandrart wurde nach der Auflassung des Stiftes zerstört und später durch das heutige mit dem «Marientod» und der «Himmelfahrt Mariens» (Abb. 8) ersetzt.<sup>145</sup> Die Themen der Altarblätter in den Seitenkapellen seien an dieser Stelle noch erwähnt, da sie in Betrachtung mit den Gewölbefresken der Emporen und der Seitenkapellen einen Zusammenhang bieten.<sup>146</sup> Um diese inhaltliche Abfolge gewährleisten zu können, wurden 1668 die schon als Fresken gemalten Altargemälde durch Ölgemälde ersetzt, die nun dem Erzählstrang entsprachen.<sup>147</sup> Auch Bernd Euler-Rolle betont in seiner Dissertation 1983, dass es sich bei manchen Altarblättern nicht um die Originale handelt und sich ursprünglich in den ersten vier Kapellen im Westen Altarfresken befunden haben.<sup>148</sup> Johann Leinhofer beschreibt 1926 in seinem Werk über die Umgebung und das Stift Waldhausen, dass „die übrigen 4 Seitenaltäre [...] Fresken aufzuweisen“<sup>149</sup> haben. Von den dahinterliegenden Fresken ist heute aber nichts zu sehen, da sie völlig von der rahmenden Architektur der Seitenkapellen verdeckt werden. Die Fresken waren inhaltlich auf die Deckenmalerei abgestimmt und bezeugen das zu Grund liegende einheitliche Konzept der barocken Ausstattung. Es könnte sich allerdings auch um kostengünstigere, vorübergehende Altarbilder *al fresco* gehandelt haben, da schon 1668 eine Serie von inhaltlich gleichwertigen Altarblättern die Fresken ersetzt hat. Auch diese Ausstattung der Seitenaltäre ist teilweise nicht mehr erhalten, da die Bilder nach der Klosteraufhebung zerstört oder verloren gegangen sind. Manche befinden sich in anderen Pfarrkirchen der Region. Bernd Euler-Rolle versucht eine Rekonstruktion der ursprünglichen Ausstattung der Seitenaltäre. Dabei würden die ersten Kapellen im Westen die Kindheit Jesu zeigen, die zweiten Kapellen das Erwachsenenleben Jesu, die dritten Kapellen die Passion verdeutlichen und die vierten Kapellen Szenen Christi nach der Auferstehung bzw. die Mission seiner Apostel darstellen.<sup>150</sup> Wie erwähnt, passen der Großteil der Altarbilder der derzeitigen Ausstattung mit den Fresken inhaltlich nicht mehr zusammen. Ein Beispiel, das heute noch eine chronologische Erzählung aufweist, sei hier aber erwähnt. Im 1. östlichen Joch in der Seitenkapelle im Norden ist am Altarblatt die

<sup>144</sup> Vgl. Meier 2011, S. 119-120.

<sup>145</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 931.

<sup>146</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 932.

<sup>147</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 322.

<sup>148</sup> Vgl. Euler-Rolle 1983, S. 41.

<sup>149</sup> Leinhofer 1926, S. 52.

<sup>150</sup> Vgl. Euler-Rolle 1983, S. 41-42.

«Auferstehung Christi» (Abb. 59) zu sehen. Das Fresko am Gewölbe der Seitenkapelle zeigt Jesus im Garten (Abb. 43), der als Auferstandener Maria Magdalena begegnet. Als nächstes erscheint der auferstandene Jesus seinen Jüngern. Da Thomas in diesem Moment nicht anwesend war, glaubte er nicht an seine Auferstehung, bis er seine Hand in das Wundmal von Jesus Christus legen durfte. Diese Szene ist im Fresko des Emporengewölbes (Abb. 42) zu sehen.

Eine genaue Beschreibung des gesamten, inhaltlich verknüpften Programms von Ölbildern der Altarblätter und den Fresken der Gewölbe der Seitenkapellen und der Emporen, erfolgt jedoch im nächsten Unterkapitel.

## 6.1 Die inhaltliche Verknüpfung von Seitenkapellen, Emporengewölben und Hochaltar

Karl Möseneder betont in seinem Aufsatz «Zum Streben nach Einheit im österreichischen Barock», dass es sich bei der Stiftskirche Waldhausen um den frühesten konzipierten Christuszyklus handelt, der die Altarblätter, die Kapellengewölbe und auch die Emporen miteinschließt. Mit diesem konnte das römische Niveau nicht nur erreicht, sondern auch in ihrer Qualität übertroffen werden.<sup>151</sup> Für einen inhaltlichen Zusammenhang der unterschiedlichen Kunstgattungen bilden die Vorschläge von Bernd Euler-Rolle eine gute Grundlage. Die Narration des Bildprogramms entwickelt sich von Joch zu Joch vom Deckenfresko der Empore über das Deckenfresco der Kapelle Richtung Altarblatt. Abwechselnd wird dieses Schema in jedem zweiten Joch in der umgekehrten Reihenfolge, beginnend mit dem Altargemälde, angewandt. Daraus entsteht eine einheitliche Erzählung, die im Westen beginnt und im Osten endet. Bernd Euler-Rolle bezieht sich bei dieser Schilderung der dargestellten Szenen der Altarblätter nicht auf die tatsächlichen, heutigen Bilder, sondern auf die originale Ausstattung. Den Anfang bildet im 1. Joch im Westen «Die Vermählung Josefs und Marias» (Abb. 30), «Der Traum Josefs» (Abb. 31) und «Maria Verkündigung». Gegenüber schließen «Der zwölfjährige Jesus im Tempel» (Abb. 32), «Die Hochzeit zu Kana» (Abb. 33) und «Die Anbetung der Hirten» an. Mit diesen Darstellungen beginnt somit die Erzählung mit Szenen vor der Geburt Jesus und Themen aus den ersten Jahren seiner Wirkungszeit. Im nächsten Joch startet die Narration mit dem Altarblatt «Der Taufe Christi», setzt fort mit «Der wunderbaren Brotvermehrung» (Abb. 35) und «Der Auferweckung des Lazarus» (Abb. 34). Im südlichen Seitenjoch befinden sich «Die Verklärung Christi», «Jesus und die Ehebrecherin» (Abb. 37) und «Maria Magdalena salbt Jesus die Füße» (Abb. 36). Diese Szenen zeigen, wie Jesus, der göttliche Menschensohn, Wunder erwirken oder Sünden vergeben kann. Im 3. Joch nördlich

---

<sup>151</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 54.

folgen Erzählungen aus der Passion Christi. Es beginnt mit dem «Letzten Abendmahl» (Abb. 38), dem «Einzug Jesus in Jerusalem» (Abb. 39) und «Der Geißelung Christi». Gegenüberliegend wird sein Leidensweg mit der «Kreuztragung» (Abb. 40), «Ecce Homo» (Abb. 41) und der «Kreuzigung» fortgesetzt. Die Reihenfolge des Erzählstrangs wechselt nun im letzten Joch wieder und beginnt beim Altarblatt mit der «Auferstehung» (Abb. 59). Das Fresko der Seitenkapelle zeigt «Noli me tangere» (Abb. 43) und jenes der Empore «Den ungläubigen Thomas» (Abb. 42). Gegenüber im südlichen Joch reihen sich die Darstellungen wie folgt: «Die Himmelfahrt Jesu», «Petrus tauft den heidnischen Hauptmann Kornelius» (Abb. 45) und «Petrus heilt den Gelähmten» (Abb. 44). Die letzten beiden Fresken zeigen das Wirken der Apostel nach der Himmelfahrt Jesu und stammen aus der Apostelgeschichte. Es sind ungewöhnliche Darstellungen, die jedoch mit der gemeinsamen Betrachtung der Hochaltarbilder schlüssig werden.<sup>152</sup> Das originale Hauptbild des Hochaltars (Abb. 9) stellte einst «Die Ausgießung des Heiligen Geistes» dar. Ein Ölmodell ist wohl von diesem Bild noch erhalten und befindet sich im Benediktinerstift Lambach.<sup>153</sup> Mit dem Originalbild des Hochaltars lässt sich nun die Verknüpfung zum letzten Fresko der südlichen Seitenkapelle herstellen. Über den heidnischen Hauptmann Kornelius und seinem Haus kam der Geist Gottes nieder. Daraufhin ließ er sich von Petrus taufen. Dieser Geist Gottes, der die Bekehrung zum Christentum veranlasste, zeigt die Verbindung zum Hochaltar mit der «Herabkunft des Heiligen Geistes zu Pfingsten» auf. Das Auszugsbild stellt «Das Jüngste Gericht» (Abb. 10) dar. Auch hier kann eine gedachte Linie zum vorletzten Fresko der südlichen Empore gezogen werden. Laut der Apostelgeschichte folgt auf die von Petrus durchgeführte Heilung (Abb. 44) eine Predigt, die die Menschen daran erinnern soll, dass Jesus zum Weltende wiederkommen wird. Auch das Hochaltarbild mit der Geistausgießung (Abb. 9) lässt an das Ende der Welt denken, denn Gott hat nicht nur den Heiligen Geist über seine Apostel ausgesandt, sondern wird ihn am Ende der Zeiten, bevor er über die Welt richten wird, über alle Menschen ausgießen.<sup>154</sup>

## 6.2 Das gemeinsame Konzept der Deckenfresken von Langhaus und Chor

Um das weitere Bildprogramm verfolgen zu können, werden nun die Deckenfresken des Langhauses und des Chorbereichs betrachtet und auch da kann ein einheitliches Konzept verfolgt werden. Begonnen wird hierbei wieder im Westen bei «Johannes auf Patmos» (Abb. 21). Dem folgt «Die Himmelfahrt Mariens» (Abb. 22), «Die Bekehrung des Saulus» (Abb. 25) und «Die Steinigung von Stephanus» (Abb. 26). Das Verbindende dieser Szenen ist die Erhebung der Protagonistin/des Protagonisten in eine himmlische Sphäre, sei es visuell, nur

---

<sup>152</sup> Vgl. Meier 2011, S. 119-120.

<sup>153</sup> Vgl. Klemm 1986, S. 274 und S. 278.

<sup>154</sup> Vgl. Meier 2011, S. 120.

durch Stimmen vernommen oder sogar mit dem ganzen Leib. Der Freskant schafft dies nicht durch eine illusionistische Himmelsöffnung, sondern durch eine starke Untersicht des Dargestellten. Somit wird automatisch der Blick nach oben, in den geöffneten Himmel, gelenkt.<sup>155</sup> Stark herausgearbeitet ist die «Glorie», die das göttliche, strahlende Licht darstellt und hier in Waldhausen ganz besonders zur Anwendung kam.<sup>156</sup> Die «Glorie» setzt sich stark von den violetten, dunkelroten oder beinahe braunen Wolken ab. Die Engel der kleineren Freskenkartuschen oder die vielen anderen kleinen Ausblicke in den Himmel zeigen einen blauen Hintergrund. Nur die Hauptdarsteller Johannes, Maria, Paulus und Stephanus sind vom göttlichen, hellen, gelblichen Licht umfangen und mit der paradiesischen Ewigkeit verbunden. Der Leitgedanke war somit der offene Himmel, der jedoch stark, je nach Darstellung, unterschiedlich gewichtet wird und die Himmelssphären zwischen göttlich und irdisch unterscheidet. Weiters ist eine Steigerung dieser Himmelsausblicke im Langhaus Richtung Chor festzustellen. In der Johannesvision (Abb. 21) sieht der Seher nur den Menschensohn und nicht Gott. Maria wird als Gottesmutter in den Himmel geführt (Abb. 22), jedoch bleiben die Apostel am Sarg nur mit einer Vorahnung der Ewigkeit zurück. Paulus hört bloß eine Stimme aus dem Himmel (Abb. 25) und Stephanus (Abb. 26) letztendlich kann schon kurz vor seinem Tod die Dreifaltigkeit im Himmel erkennen. Erst durch das Hinwegziehen des Vorhangs am Triumphbogen (Abb. 29) kann dieser Schritt überwunden werden und die Sicht in den sich auftuenden Himmel ist frei. Mit den beiden Darstellungen aus der Apokalypse des Johannes wird der Blick zu Gott, zum göttlichen Licht, gegeben. Im ersten ovalen Feld (Abb. 27) wird der Menschenknabe von Gott Vater in den Himmel entrückt. Am zweiten ovalen Freskenfeld (Abb. 28) findet nun der Höhepunkt statt. Gott Vater wird von allen Geschöpfen des Himmels und der Erde gepriesen. Auch die musizierenden Engel der Gurtbögen (Abb. 60) stimmen in diese Lobeshymne mit ein. Somit kommt im Chorbereich die Erzählstruktur der Deckenfresken ans Ziel und bietet einen fulminanten Abschluss in der Darstellung des göttlichen Lichts. Auch die beiden Hochaltarbilder leiten zu den Fresken des Chorgewölbes, jedoch mit einem Wechsel der Kunstgattung, über. Diese Funktion übernehmen die geschnitzten Figuren von Gottvater und den flankierenden Engeln. In Verbindung mit dem Ölgemälde des Jüngsten Gerichts (Abb. 10) und dem dort dargestellten Jesus und der Taube des Heiligen Geistes entsteht gemeinsam mit der Schnitzfigur von Gott die Dreifaltigkeit. Weiters fehlen in der Jüngsten Gericht Darstellung die beiden Posaunen blasenden Engel. Diese werden nun wieder mittels Medienwechsel durch die plastischen Holzfiguren am Hochaltar ergänzt. Der Hochaltar stellt

---

<sup>155</sup> Vgl. Meier 2011, S. 121.

<sup>156</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 54.

somit nicht den Höhepunkt des Erzählstrangs dar, sondern bildet bloß das vorübergehende Ziel der beiden Narrationen der Seitenjoche, die nun zum Chorgewölbe weitergeführt werden. Dort findet nun tatsächlich die Krönung aller Bildthemen mit der «Anbetung Gottes und des Lammes» (Abb. 28) statt.

### 6.3 Conclusio zum Konzept des «Gesamtbildwerkes»

Dieses fein und eng abgestimmte inhaltliche und formale Programm zeigt, dass sich der Auftraggeber ganz intensiv mit diesem Konzept auseinandergesetzt haben muss, bevor er die unterschiedlichen Künstler mit dieser Ausstattung beauftragt hat.<sup>157</sup> Auffällig ist weiters, dass sich die Darstellungen in den Fresken sehr genau auf die Inhalte der Bibel beziehen. Selbst Details, die zwar dem Besucher großteils verwehrt bleiben, wurden mit Sorgfalt in den Darstellungen freskiert.<sup>158</sup> Eine umfassende theologische Bildung des Auftraggebers ist evident, denn es wurde nicht nur die Theologie berücksichtigt, sondern auch ihre adäquate Verbildlichung.<sup>159</sup> Besonders war dieser auch für die Koordination der verschiedenen Künstler zuständig. Dies bezeugt ein erhaltener Brief von Propst Laurentius Voss, in dem er schreibt, dass er umgesetzte Details bezüglich ihrer Maßangaben oder ihres Inhalts beziehungsweise anfallende Fragen zwischen Maler und Bildhauer weitergegeben hat.<sup>160</sup> Diese genauen Absprachen zwischen den Künstlern werden vor allem am Hochaltar sichtbar. Die beiden Posaunen blasenden Engel im «Jüngsten Gericht» (Abb. 10) wurden von Joachim von Sandrart weggelassen, dafür setzte sie der Bildhauer aus Holz um und somit flankieren sie nun an hoher Stelle Gott Vater am krönenden Abschluss des Hochaltars.<sup>161</sup> Der Propst sprach auch bei inhaltlichen Aspekten der Ausstattung mit, wie am Modello des Jüngsten Gerichts (Abb. 61) von Joachim von Sandrart vor Augen geführt wird. Auf der Vorzeichnung fehlen die Mutter Jesu und Johannes der Täufer. Sie stellten für den Künstler vermutlich keine Personen von besonderem Rang dar. Dies musste er jedoch beim ausgeführten Werk (Abb. 10) ändern und Maria und Johannes einfügen, die nun als Fürbitter agieren. Sehr viel Spielraum blieb somit dem Künstler nicht. Das letzte Wort bezüglich Ikonografie, die mit den katholischen Vorstellungen der Theologie auf jeden Fall übereinstimmen musste, hatte der Auftraggeber.<sup>162</sup> Zusammenfassend lässt sich damit feststellen, dass eine medienübergreifende Gesamtaussage des bildlichen Programms, das eine gute Zusammenarbeit der Künstler unumgänglich macht, entstanden ist. Es müssen sich bezüglich der exakten Umsetzung der biblischen Texte und auch

---

<sup>157</sup> Vgl. Meier 2012, S. 103.

<sup>158</sup> Vgl. Meier 2012, S. 104.

<sup>159</sup> Vgl. Meier 2012, S. 99-100.

<sup>160</sup> Vgl. Klemm 1986, S. 274.

<sup>161</sup> Vgl. Meier 2012, S. 104.

<sup>162</sup> Vgl. Meier 2012, S. 106.

der Auslassung üblicher Elemente, die dann aber sehr wohl in einem anderen Medium umgesetzt wurden, die Maler, Bildhauer und auch der theologische Berater und Auftraggeber gut abgesprochen haben.<sup>163</sup> Weiters kann abschließend zusammengefasst werden, dass die inhaltliche Verknüpfung des Bildprogramms der Stiftskirche Waldhausen, einerseits chronologisch die Heilsgeschichte von Jesus erzählt, andererseits die Darstellungen des offenen Himmels, die «Glorie», zu einer Steigerung geführt werden. Beide Teile laufen im Chor zusammen, also in dem Bereich, der das Zentrum der liturgischen Feier bildet. Dort wo bei einer Messe die Eucharistie gefeiert wird oder auch das Sakrament, das im Tabernakel des Hochaltars ruht und manchmal zur Verehrung ausgesetzt wird, kann nun auch mit den Deckenfresken des Chorgewölbes in Verbindung gebracht werden. Hier schließt sich letztendlich der Kreis und die Eucharistie wird mittels Fresken, Altarblättern und Schnitzfiguren im Chorbereich als Höhepunkt gekennzeichnet und die Narration des Bildprogramms wird hier nicht nur visuell, sondern tatsächlich, auf realer Ebene bei der Feier der Heiligen Kommunion zu einem feierlichen Ende geführt.<sup>164</sup>

Nach diesen Betrachtungen zum «Gesamtbildwerk» der Ausstattung in der Stiftskirche Waldhausen, soll nun eruiert werden, welche Künstler für dieses barocke Ensemble von Stuck und Fresken verantwortlich waren.

## 7 Die Künstler der barocken Umgestaltung

Wie im Forschungsstand anfangs berichtet, gibt es Unstimmigkeiten in der Zuschreibung an einen bestimmten Baumeister, der für die Ausstattung der Stiftskirche Waldhausen verantwortlich ist. Dies zieht sich weiter, denn auch die Zuschreibung von Stuck und Fresken an einen Künstler ist nicht gesichert. Da die Familien meist eng verflochten waren, kann auch das der Grund für Verwechslungen oder unklare Zuschreibungen sein. In der Fachliteratur gibt es wenige Bücher, Texte oder Aufsätze zu diesen Personen. Nur wenige Werke dieser Persönlichkeiten können fix zugeschrieben werden, das auch einen Stilvergleich der verschiedenen Bauten oder Kunstwerken schwierig gestaltet. Die Stiftskirche Waldhausen betreffend, kommt noch eine Erschwernis dazu, nämlich, dass der Großteil der Urkunden des ehemaligen Stiftes verloren sind. Nur ein geringer Teil befindet sich im Oberösterreichischen Landesarchiv.<sup>165</sup> In diesen Quellen sind jedoch keine Hinweise auf den Architekten oder auf die ausführenden Handwerker des barocken Neubaus zu finden. Sie beinhalten keine Pläne, Baurechnungen oder Kontraktabschlüsse.<sup>166</sup> Dokumentiert wurden nur Rechtsgeschäfte und

<sup>163</sup> Vgl. Meier 2012, S. 106.

<sup>164</sup> Vgl. Meier 2011, S. 121-123.

<sup>165</sup> Vgl. Schütz 2005, S. 658.

<sup>166</sup> Vgl. Hartl 1987, S. 156.

wirtschaftliche Veränderungen des Stiftseigentums.<sup>167</sup> Es fehlt auch eine Signatur der Fresken. In den Restaurierungsberichten des Bundesdenkmalamtes scheinen keine Hinweise auf eine Autorenschaft auf. In dieser Arbeit soll nun trotzdem versucht werden, den Baumeister zu finden, den Stuck und vor allem die Fresken, laut Stilanalyse und im Vergleich zu anderen möglichen Arbeiten des Freskanten, einem Autor zuschreiben zu können.

## 7.1 In Frage kommende Künstler

Als Baumeister der barocken Stiftskirche wird meist Carlo Canevale und Christoph Colomba genannt<sup>168</sup>. Martin Riesenhuber führt 1924 jedoch Carlo Antonio Carloni als Baumeister an.<sup>169</sup> Da diese beiden Künstlerfamilien eng miteinander verbunden waren und zum Beispiel die Kreuzform der Hauptfresken im Langhaus an die Schule der Carloni erinnert, muss hier auch diese Handwerkerfamilie bzw. im Speziellen Carlo Antonio Carloni genannt werden. Als Verantwortliche für die Fresken werden in der Fachliteratur meist die aus Italien stammenden Brüder Giovanni Battista und Christoph Colomba sowie der steirische Maler Georg Hausen oder auch die Brüder Grabenberger aus Krems genannt. Es folgen nun zu jedem dieser Künstler die teilweise wenigen Details, die es zu ihrem Leben und ihren Werken gibt.

### 7.1.1 Der Baumeister Carlo Canevale

Carlo Canevale gehört zu den drei bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten der Comaskenfamilie der Canevale in Österreich. Zwei Linien der Canevale lassen sich in Österreich verfolgen: Eine, die großteils in Linz und ihrer Umgebung arbeitete und die zweite, die sich in Wien niederließ. Zu dieser gehörte Carlo Canevale, der hauptsächlich in Wien und Niederösterreich tätig war.<sup>170</sup> Carlo Canevales Geburtsjahr kann nicht genannt werden. Es besteht jedoch eine Urkunde, die die Taufe des Kindes Carl Anton Canevale, Sohn des Bildhauers Carl Canewal, am 26. März 1653 in Wien dokumentiert. Die Familie stammt ursprünglich aus Lanzo d'Intelvi. Carlo Canevale war Maurermeister und Baumeister. Er machte eine Maurerlehre in Wien und konnte dann seine Ausbildung in der Werkstatt von Carlo Martino Carloni fortsetzen. Als Meister benannt wird Canevale seit 1662, ab 1670 als Unterzechmeister der Bauhandwerkerzunft. Da er in der Carloni-Werkstatt gelernt hatte, wird er oft als Nachfolger von Carlo Martino Carloni genannt.<sup>171</sup> Außerdem wird er erstaunlich oft in so manchen Bauakten gemeinsam mit dem Baumeister Carlo Martino Carloni genannt. Somit kann auf jeden Fall eine Zusammengehörigkeit zu einer Werkstatt angenommen

---

<sup>167</sup> Vgl. De Verrette 1936, S. 3.

<sup>168</sup> Vgl. Luger 1969, S. 155 und Schütz 2005, S. 646 und S. 654.

<sup>169</sup> Vgl. Riesenhuber 1924, S. 393.

<sup>170</sup> Vgl. Hartl 1987, S. 48-49.

<sup>171</sup> Vgl. Konrad/Klimmer 2010.

werden.<sup>172</sup> Zu den Arbeiten von Carlo Canevale gehören in Wien das Postament der Mariensäule am Wiener Hof (1666/67) oder die Servitenkirche in der Rossau (1667). Bei diesem Bau handelt es sich um ein frühbarockes Bauwerk und vor allem um den ersten Zentralbau mit ovalem Kuppelraum in Wien. Dieser wird zum Typus servitischer Sakralarchitektur und vorbildhaft für die Wiener Karlskirche und Peterskirche.<sup>173</sup> Ein weiteres namhaftes Werk ist das nahegelegene Schloss Petronell, das ab 1660 zu einer vierflügeligen Anlage umgebaut wurde. Wobei auch hier die Bauleitung Carlo Martino Carbone und, nach seinem Tod, Carlo Canevale übertragen gewesen sein kann.<sup>174</sup> Weiters ungesichert in der Zuschreibung sind die Wiener Leopoldskirche (um 1670), das Wiener Kärntnertor (1670) und der Palast Lobkowitz. An dieser Stelle muss auch das 1661 fertiggestellte Augustiner-Chorherrenstift Waldhausen angeführt werden. Hier ist seine Mitarbeit als Baumeister aber gleichfalls unsicher.<sup>175</sup> Andreas Baumann schrieb 1803 eine Chronik des Stiftes Waldhausen, in der er jedoch Carlo Canevale als Erbauer der Kirche erwähnt. Baumann war Ordensbruder im Kloster, in das er 1759 eintrat. Er schreibt in seiner Einleitung der Chronik, dass er diese nach glaubwürdiger Tradition verfasst hat, also vieles nur aus mündlichen Quellen und Erzählungen wusste. Sollte Canevale am Kirchenbau tatsächlich beteiligt gewesen sein, war er 1661 noch als Maurerlehrling oder Polier tätig. Den Meistertitel erhielt er, wie erwähnt, erst 1662, ein Jahr später. Auffallend ist jedoch, dass Baumann zwar über Canevale schreibt, Christoph Colomba aber mit keinem Wort erwähnt.<sup>176</sup> Colomba kann aber tatsächlich als Baumeister in Waldhausen nachgewiesen werden, da in den Archivalien der Wallfahrtskirche Maria Taferl in Niederösterreich ein Dokument besteht, in dem angemerkt wird, dass für die Kuppel der Kirche von Maria Taferl der Baumeister Colomba aus Waldhausen herangezogen wurde. Der Umfang seiner Bautätigkeiten in Waldhausen kann jedoch nicht nachgewiesen werden.<sup>177</sup> Weiters können noch zu den Arbeiten von Canevale der Bau des Chaosschen Stiftungshauses (1666/67) in der Kärntnerstraße in Wien mit der Gruftkapelle (1670-72) oder auch die Fassade der Kirche am Hof (1662) angeführt werden.<sup>178</sup> Auffallend ist, dass sich alle seine Arbeiten im Großraum Wien befinden und die Stiftskirche Waldhausen in Oberösterreich schon ein großes Stück entfernt zu finden ist. Weitere Arbeiten in den anderen Bundesländern, Wien ausgenommen, werden in der spärlichen Literatur nicht genannt.

---

<sup>172</sup> Vgl. Hartl 1987, S. 52.

<sup>173</sup> Vgl. Konrad/Klimmer 2010.

<sup>174</sup> Vgl. Kitlitschka 1967, S. 108-109.

<sup>175</sup> Vgl. Konrad/Klimmer 2010.

<sup>176</sup> Vgl. Hartl 1987, S. 156.

<sup>177</sup> Vgl. Bretschneider 1914, S. 111.

<sup>178</sup> Vgl. Riesenthaler 1924, S. 220.

Zum Freundes- und Auftraggeberkreis von Carlo Canevale muss erwähnt werden, dass zwischen den Familien Canevale und Carbone enge Beziehungen bestanden. Dies führt teilweise zu undurchsichtigen Netzwerken und Verbindungen der verschiedenen Handwerkerfamilien, die auf jeden Fall Zusammenhänge bezüglich ihrer Schule, ihrer Ausbildung und ihrer Arbeitsgemeinschaften aufzeigen.<sup>179</sup> Die Maurer-, Baumeister- und Architektenfamilie Canevale war großteils in den Ländern der Monarchie, also Böhmen, Mähren, in der Slowakei, in Schlesien, Ungarn und Österreich tätig. Zu den verschiedenen Auftraggebern ist weiters nichts bekannt, da nur wenige Verträge gefunden wurden.<sup>180</sup> Auf Grund dieser familiären Überschneidungen folgen nun genauere bibliographische Details zur Familie der Carbone, im Speziellen zu Carlo Antonio Carbone. Er wird außerdem als Baumeister der Stiftskirche Garsten (gemeinsam mit seinem Vater Pietro Francesco) und der Stiftskirchen Kremsmünster, Schlierbach und St. Florian genannt, die für den Vergleich der barocken Ausstattung mit Stuck und Fresken für diese Arbeit herangezogen werden. Ein weiterer Grund dafür ist, dass die ungewöhnliche Kreuzkartusche bis jetzt nur in Carbone-Bauten gefunden wurde und somit auch ein Baumeister dieser Handwerkerfamilie für die Stiftskirche Waldhausen in Frage kommen kann.

### 7.1.2 Der Baumeister Carlo Antonio Carbone

Carlo Antonio Carbone wurde um 1635 in Scaria bei Como im Val d'Intelvi als Sohn von Pietro Francesco Carbone geboren. Er starb 1708 in Passau und wurde in der dortigen Abteikirche von St. Nikola begraben. Carlo Antonio Carbone ist der bedeutendste Baumeister und Architekt der berühmten Künstlerfamilie der Carbone.<sup>181</sup> Ab 1652 führte er die Bautätigkeiten gemeinsam mit seinem Vater aus, zu dem er auch in enger künstlerischer Beziehung stand. Zu diesen Bauten gehören das Kloster Göss, das Domstift Gurk, der Klosterbau Seckau und auch die Jesuitenkirche in Passau. Es folgen eigene Arbeiten in Passau. Mit dem Neubau der Marienkapelle (1676-77) im Stift Kremsmünster beginnt seine 30jährige Tätigkeit für dieses Stift. Nach dem Tod seines Vaters übernahm er auch die Bauaufsicht im Kloster Garsten (1680-1686). Dann folgen aber eigene Werke, wie das Stift Admont (1681), die Wallfahrtskirche Frauenberg (1681), das Kloster von Schlierbach (1685 fertiggestellt), St. Ägidius in Vöcklabruck (ab 1686 bis 1690) oder die Schlosskapelle zu Marbach bei Mauthausen (1686). Es folgen noch weitere Aufträge, also eine Summe von Tätigkeiten, die Carlo Antonio Carbone beinahe gleichzeitig durchführte. Ab 1690 sind dies Arbeiten für das Augustiner-Chorherrenstift Reichersberg (1687-1699), das Maria Magdalena Gotteshaus von

---

<sup>179</sup> Vgl. Hartl 1987, S. 127.

<sup>180</sup> Vgl. Konrad/Klimmer 2010.

<sup>181</sup> Vgl. Riesenhuber 1924, S. 220.

Oepping im Mühlviertel (1692-1695) und die Kirche St. Jakob in Rohrbach (1696-1698). Somit lagen die Aufträge am Ende des Jahrhunderts im Gebiet um Linz. Rund um die Jahrhundertwende zum 18. Jahrhunderts folgen dann noch die Klosterkirche von Baumgartenberg (1697 beendet), das Konvent von Lambach (1706/07) und eine Erneuerung des Schlosses Kremsegg (ab 1707). Ab 1680 bis in sein Todesjahr 1708 wird er in den Unterlagen zur Stiftsanlage von St. Florian genannt, wo er schon von 1681-1685 den Gartenpavillon erbaute. Zu bewältigen waren diese vielen Aufträge sicherlich nur mit einer hohen Reisetätigkeit und einer routinierten Baumeisterarbeit. Um die Bedeutung und die Qualität seines gesamten Werkes beurteilen zu können, dürfen nicht nur die großen Stiftsbauten und Klosteranlagen mit einbezogen werden, sondern auch die kleinen Kapellen, wie die Wallfahrtskirche Christkindl bei Steyr (ab 1702) oder auch die Calvarienkapelle in Schwertberg (1689). So lässt sich seine Vorliebe für den Zentralbau ablesen, der als Vorbild die Kirche von San Lorenzo in Mailand diente.<sup>182</sup>

Nach kurzen biographischen Einblicken in Leben und Werk der beiden relevanten Baumeister und Architekten Canevale und Carbone folgen nun die möglichen Künstler, denen in verschiedenster Literatur Stuck und Fresken zugeschrieben werden.

### 7.1.3 Die Brüder Giovanni Battista und Christoph Colombara

Giovanni Battista Colombara war Maler, Stukkateur, Baumeister und Unternehmer. Er wurde 1638 in Arogno bei Lugano geboren. Schon bei seinem Geburtsjahr gibt es Unsicherheiten, da es keinen Verweis auf seine Person unmittelbar in den Jahren davor oder danach im Taufbuch der Pfarre von Arogno gibt. Verstorben ist G. B. Colombara 1693 in Warschau, wo er bei seinen letzten Aufträgen für König Johann III. Sobieski fassbar ist.<sup>183</sup> Zum ersten Mal war G. B. Colombara nördlich der Alpen in Prag nachweisbar tätig. Dort arbeitete er 1664 gemeinsam mit dem Stukkateur Giovanni Bartolomeo Cometta an der Loreto-Kapelle in Prag. 1665 malte er die Pilsner Kapelle im Heiligtum Svatá Hora in Pribram, südlich von Prag, aus. Anschließend soll er die Stuck- und Malereiarbeiten in der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen, gemeinsam mit seinem Bruder Christoph Colombara, ausgeführt haben. Von 1668 bis etwa 1670 bemalte er die Decke der Joanneumskapelle in Graz mit Fresken zum «Tod und der Glorie des Heiligen Benedikts» (Abb. 68 und 69). Er blieb nun in der Steiermark, wo er von 1669-1675 in der Wallfahrtskirche in Mariazell einige Kapellen und «Maria Himmelfahrt» im Zentrum des «Pseudoquerhauses» freskierte. Laut einem Kontrakt vom 23. Mai 1677 stammen die Fresken und der Stuck in der Wallfahrtskirche Maria Taferl auch von G. B. Colombara. In Kremsmünster

---

<sup>182</sup> Vgl. Profanter 2002.

<sup>183</sup> Vgl. Stanga 1994, S. 127-128.

führte er die Fresken der Stiftskirche (1680), sowie Fresken im Gobelinzimmer, aus.<sup>184</sup> An dieser Stelle muss jedoch angemerkt werden, dass die Fresken der Stiftskirche im Stilvergleich keine Ähnlichkeiten mit jenen in Waldhausen, Mariazell oder in der Joanneumskapelle aufweisen und somit diese, wie im Großteil der Literatur auch angeführt, den Brüdern Grabenberger zugeschrieben werden können.<sup>185</sup> Den Stuck in der Stiftskirche Kremsmünster setzte Giovanni Battista Barberini um, mit dem Colomba später den Hochaltar in der Linzer Jesuitenkirche (1679-1681) gestaltete. Als Nächstes leitete G. B. Colomba die Stuckarbeiten im von Carlo Antonio Carbone erbauten Gartenpavillon. Den Stuck führten hingegen G. B. Amadeo, Pietro Antonio Cassati und Andrea Mazza aus. Diese Stuckaturen sind eng an die in Kremsmünster angeglichen und erinnern an das Formengut von Colomba. Von 1682-1688 war er in seiner Heimat beschäftigt, wo er die Pfarrkirche des Hl. Stephanus in Arogno mit Wandmalereien ausstattete. In der Pfarrkirche des Hl. Ägidius in Vöcklabruck malte er zwei Freskenfelder am Gewölbe des Kirchenschiffs im Jahr 1690. Die restlichen Malereien stammen von Carlo Antonio Bussi, der 1690 verstarb und seine Fresken unvollendet hinterließ. Die Arbeit wurde aber von seinem Bruder, von Santino Bussi und von Giovanni Battista Colomba fertiggestellt, das mittels Zahlungen nachweisbar ist. Ab 1690 wurde G. B. Colomba von Johann III. Sobieski nach Polen gerufen, wo er in Warschau mit dem Entwurf der Kirche des Hl. Johannes und mit dem Bau der königlichen Bestattungskapelle in der Kapuzinerkirche betraut wurde. Die Ausstattung der Kirche des Hl. Antonius in Czerniaków mit den Deckenfresken im Kirchenschiff und in der Kuppel sind von 1690 bis 1693 entstanden und waren vermutlich sein letztes Werk.<sup>186</sup>

Giovanni Battista Colomba gehört zu den bedeutendsten Künstlern des Barock in der Donaumonarchie, trotzdem ist nur sehr wenig von seiner Ausbildung bekannt und sein umfangreiches Oeuvre ist nur unzureichend erfasst, erforscht und auch nur wenig gewürdigt.<sup>187</sup> Interessant ist die Tatsache, dass Giovanni Battista seit 1673 immer wieder die Wintermonate in seiner Heimat in Arogno verbracht hat und somit sein Formenrepertoire auffrischen konnte. Er stand weiters in engem Kontakt mit den dortigen Künstlern der Seenregion und konnte sich mit ihnen austauschen. Diese Bindung zum Heimatland und die Verflechtung der einzelnen Künstlerfamilien dort, verhalf G. B. Colomba bestimmt zu seinem Erfolg. Colomba fungierte nicht nur als Architekt, Stuckateur und Maler, sondern war auch Baumeister. Er vermittelte zwischen den Auftraggebern und den Künstlern, bestellte die Belegschaft, prüfte die Arbeit und

---

<sup>184</sup> Vgl. Stanga 1994, S. 123-124.

<sup>185</sup> Vgl. Pötsch 2011, S. 10.

<sup>186</sup> Vgl. Stanga 1994, S. 123-124.

<sup>187</sup> Vgl. Trier 2019.

vergütete diese. Sein Erfolg ist geprägt von seinen handwerklichen Fähigkeiten, aber auch von seinem unternehmerischen Geschick.<sup>188</sup>

Christoph Colomba war Baumeister und Architekt und der Bruder von Giovanni Battista Colomba. Auch er stammt somit aus Arogno bei Lugano. Christoph Colomba wird in der Literatur gemeinsam mit Carlo Canevale als Baumeister der Stiftskirche Waldhausen erwähnt.<sup>189</sup> Wie bereits in der Biografie von Canevale erwähnt, ist Colombas Tätigkeit in Waldhausen mit einer Notiz in einem Dokument im Archiv der Wallfahrtskirche Maria Taferl gesichert.<sup>190</sup> Sonst ist nichts über diesen italienischen Baumeister bekannt. Lucia P. Stanga schreibt ihm, in ihrem Buch über die Handwerkerfamilie der Colomba aus Arogno, gemeinsam mit seinem Bruder Giovanni Battista Colomba, die 300 Freskenfelder und auch den Stuck in der Stiftskirche Waldhausen zu. Auch sie betont jedoch, dass Christoph Colombo von der Kunstgeschichte völlig ignoriert wird und niemand über sein Oeuvre Bescheid weiß. Auch er wird in den Pfarrbüchern von Arogno namentlich nicht genannt. Mit jetzigem wissenschaftlichen Stand ist es schwierig, die Künstlerpersönlichkeit Christoph Colombo zu fassen bzw. sein Werk von anderen, im Speziellen von seinem Bruder Giovanni Battista, zu unterscheiden. Eine fixe Zuschreibung von Stuck und Fresken in der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen macht der Umstand, dass wichtige Archivalien, die eventuell einen Künstlernamen dokumentieren würden, bei der Zerstörung des Klosters und seinem Niedergang nicht erhalten geblieben sind, unmöglich.<sup>191</sup>

#### 7.1.4 Die Brüder Grabenberger

Bei den Brüdern Grabenberger handelt es sich um die Brüder Michael Christoph, Michael Georg, Lorenz Martin, Johann Bernhard, Adam und Adam Michael Grabenberger.<sup>192</sup> Wobei in der Literatur manchmal drei, aber eben auch bis zu sechs Brüder genannt werden. Ihre überwiegende Kunstgattung ist die der Freskomalerei.<sup>193</sup> Der bekannteste von ihnen ist Michael Christoph. Er wurde 1634 geboren<sup>194</sup> und war wohnhaft in Stein an der Donau.<sup>195</sup> Nach dem Ableben seines Vaters übernahm er die Werkstatt in Stein. Ab nun war er der Vertragsunterzeichner der Werkstätte Grabenberger. Er arbeitete meist mit seinen Brüdern zusammen, das eine Differenzierung der unterschiedlichen Hände schwierig macht und sie meist im Kollektiv einer Werkstatt auftraten. Am häufigsten wird auch von den Brüdern

---

<sup>188</sup> Vgl. Stanga 1994, S. 128-129.

<sup>189</sup> Vgl. Huber 2004.

<sup>190</sup> Vgl. Bretschneider 1914, S. 111.

<sup>191</sup> Vgl. Stanga 1994, S. 139.

<sup>192</sup> Vgl. Beyer/Savoy/Tegethoff 2019.

<sup>193</sup> Vgl. Thieme/Willis 1992, S. 468.

<sup>194</sup> Vgl. Beyer/Savoy/Tegethoff 2019.

<sup>195</sup> Vgl. Weninger 1969, Katalogteil Nr. 41.

Grabenberger gesprochen und nicht von einem einzelnen Künstler dieser Familie.<sup>196</sup> Stiftskirchen, die von ihnen mit Deckenfresken ausgestattet wurden sind: das Servitenkloster in Wien (nach 1669), das Stift Kremsmünster, Garsten, Baumgartenberg und Lambach.<sup>197</sup> 1681 wird ein Vertrag zwischen Grabenberger und dem Stift Kremsmünster unterzeichnet. 1682 erfolgt eine Zahlung. Bei der ehemaligen Stiftskirche in Garsten wurden 1682 der Sommerchor, das Presbyterium und das Langhaus freskiert, 1683 kamen noch die Seitenkapellen und die Sommersakristei dazu.<sup>198</sup> Rupert Feuchtmüller (1969) und auch Thieme und Willis (1992) meinen, dass die Brüder Grabenberger als Freskanten auch in Waldhausen tätig waren.<sup>199</sup> Insgesamt zeigen die Fresken der Brüder Grabenberger großteils italienischen Einfluss. Oft werden auch Vorlagen verwendet, weiterentwickelt und zum eigenen Repertoire aufgenommen. Die Fresken im Chor der Stiftskirche Garsten zeigen beispielsweise einen Bezug zu Peter Paul Rubens. Auch Paolo Veronese diente Grabenberger als Inspiration bezüglich Komposition, Lichtführung oder Figuren. Auch wenn keine Studienaufenthalte in Italien, speziell in Venedig, nachweisbar sind, und die lockere Malweise der Venezianer kaum erkennbar ist, lässt die rasch wirkende, wenig detailreiche Zeichenweise doch das venezianische Vorbild oder auch oberitalienische Einflüsse erkennen.<sup>200</sup> Es kann somit angenommen werden, dass Michael Christoph Grabenberger sehr wohl eine Reise zu Studienzwecken nach Norditalien unternahm. Die Werke von Giovanni Battista Carlone kann er in Genua gesehen haben, die von Paolo Veronese in Venedig. Ein Einfluss aus Bologna oder Rom, das wären Werke von den Carracci oder Pietro da Cortona, ist kaum erkennbar.<sup>201</sup>

### 7.1.5 Georg Hausen

Georg Hausen wurde in Bamberg geboren<sup>202</sup> und verstarb 1685 in Mariazell.<sup>203</sup> Ihm sind ein Teil der Deckenfresken der Wallfahrtskirche Mariazell zugeschrieben, die er gemeinsam mit Giovanni Battista Colombo ausgeführt haben soll. Hausen erhielt für seinen Teil der Fresken 2589fl.<sup>204</sup> Weiters wird er immer wieder als Urheber der Fresken in der Stiftskirche Waldhausen genannt.<sup>205</sup> Es sind, wie eingangs schon erläutert, keine Urkunden oder Archivalien erhalten, die Künstler oder Zahlungen nennen. Außerdem fehlen sämtliche Daten zur Biografie und zum Werk von Georg Hausen.

---

<sup>196</sup> Vgl. Beyer/Savoy/Tegethoff 2019.

<sup>197</sup> Vgl. Weninger 1969, Katalogteil Nr. 41.

<sup>198</sup> Vgl. Beyer/Savoy/Tegethoff 2019.

<sup>199</sup> Vgl. Weninger 1969, Katalogteil Nr. 41 und Thieme/Willis 1992, S. 468.

<sup>200</sup> Vgl. Beyer/Savoy/Tegethoff 2019.

<sup>201</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 65.

<sup>202</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 33.

<sup>203</sup> Vgl. Blumauer-Montenave 1977, S. 73.

<sup>204</sup> Vgl. Vollmer 1992, S. 139.

<sup>205</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt 2003, S. 931. Vgl. Koller 2004, S. 326. Vgl. Möseneder 1999, S. 54. Vgl. Meier 2011, S. 117.

## 7.2 Die Problematik der Urheberschaft

Warum gibt es nun Probleme, die Autorenschaft der Fresken, aber auch des Stucks zu klären? Nicht einmal der verantwortliche Baumeister der Stiftskirche Waldhausen kann mit Sicherheit genannt werden. Werden nur die möglichen Baumeister näher betrachtet, haben diese beiden eines gemeinsam. Sie stammen aus dem Gebiet rund um den Comersee und können dem Handwerkergeschlecht der Comasken, der sogenannten *magistri cummacini*, zugeordnet werden. Dieses Intelvital hat schon früh eine besondere Anziehungskraft auf Handwerker ausgeübt und Architekten, Baumeister, Steinmetze, Bildhauer und Stuckateure angezogen. Sie genießen auf Grund der Fertigkeiten, die sie von Generation zu Generation weitergeben, schon seit frühesten Zeiten einen guten Ruf. Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts beginnt schon der Kontakt in Richtung Nordseite der Alpen. Dies sorgt für eine Verbreiterung der Bau- und Dekorationsformen.<sup>206</sup> Die Comasken sind außerdem gut vernetzt. Sie arbeiteten gerne zusammen und spielten sich gegenseitig Aufträge zu.<sup>207</sup> Besonders die Familien Carbone und Canevale sind bekannt für ihre enge Zusammenarbeit. Außerdem waren die oberitalienischen Künstler fleißig, arbeiteten flott und ohne großen Pausen, verursachten wenig Unkosten und vor allem beherrschten sie das neue Formengut. Des Weiteren konnten sie große Aufträge ausführen, da sie sich zu einem Künstlerkollektiv zusammenschlossen. Damit waren sie heimischen Künstlern überlegen.<sup>208</sup> Dass diese Tatsachen jedoch eine Zuschreibung schwierig machen, ist selbsterklärend. Ein weiterer Grund könnte sein, dass der Architekt nicht alleine für den Bau verantwortlich war und somit ging oft eine Künstlerpersönlichkeit im Kollektiv der anwesenden Handwerker unter. Außerdem spielten die Bauherren eine große Rolle, sie waren gebildet und kunstverständig und sprachen häufig bei der Planung mit. So ist es auch im Kloster- und Kirchenbau, wo mit dem Interesse bauverständiger Äbte oder Pröpste zu rechnen gewesen ist.<sup>209</sup> Für Schwierigkeiten in der Zuschreibung sorgen auch oft Aufzeichnungen, die unzulänglich geführt worden sind. Auch die Vornamen können zu Problemen führen, da sie in den oberitalienischen Familien häufiger vorkamen. Hinzu kommt noch die Problematik, dass es meist mehrere Schreibweisen, speziell der italienischen Namen, gibt. Eine Liste an unterschiedlichen Schreibweisen gibt es beispielsweise vom Namen Canevale.<sup>210</sup> Dies zeigt somit die möglichen Gründe auf, warum es bezüglich Autorenschaft beim barocken Umbau der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen keine einfache Antwort gibt und diese sehr unterschiedlich ausfallen. Dennoch soll nun nach diesen kurzen Biografien der in Frage

---

<sup>206</sup> Vgl. Hartl 1987, S. 4-9.

<sup>207</sup> Vgl. Hartl 1987, S. 14-15.

<sup>208</sup> Vgl. Hartl 1987, S. 22-28.

<sup>209</sup> Vgl. Hartl 1987, S. 41-42.

<sup>210</sup> Vgl. Hartl 1987, S. 41-44.

kommenden Baumeister, Stuckateure und Maler versucht werden, diese Namen zu finden. Gelingen kann dies nur durch Ausblicke in andere Bundesländer, wie die Steiermark, und durch Vergleiche der gesicherten Werke der genannten Künstler.

### **7.3 Wer war der Baumeister?**

Auf Grund dieser Probleme ist es schwierig, nur einen Namen für den tatsächlichen Baumeister des barocken Umbaus der Stiftskirche Waldhausen zu nennen. Da beide Familien eng miteinander verstrickt waren, sie sicher auch auf das Formenrepertoire der anderen zugegriffen und sich ausgetauscht haben, ist eine Differenzierung zwischen Canevale und Carbone schwierig. Könnte die Entscheidung nur auf Grund der kreuzförmigen Stuckkartusche getroffen werden, würde Carlo Antonio Carbone am ehesten in Frage kommen. Da aber wahrscheinlich Carlo Canevale bei Carlo Martino Carbone gelernt hat bzw. er in seiner Werkstatt tätig war<sup>211</sup>, könnte es durchaus sein, dass seine Gestaltungsformen eng an die der Familie Carbone angelehnt sind. Betreffend Baumeistertätigkeit von Carlo Antonio Carbone kann auch das Werk über die Handwerkerfamilie Carbone aus Scaria von Silvia Colombo und Simonetta Coppa herangezogen werden, die eine eventuelle Beteiligung am Bau der Stiftskirche Waldhausen in keinem Wort erwähnen.<sup>212</sup> Christoph Colombo wird zwar namentlich in einer Urkunde der Wallfahrtskirche Maria Taferl als Waldhausener Baumeister genannt<sup>213</sup>, sein tatsächlicher Anteil an der Bautätigkeit lässt sich dadurch aber nicht bestimmen. Somit kann dieser Punkt, den Baumeister betreffend, nicht geklärt werden.

### **7.4 Versuch einer Freskenzuschreibung**

Die Freskierung der Stiftskirche Waldhausen stammt wahrscheinlich aus den Jahren 1661-1667. Mögliche und immer wieder in verschiedenster Literatur genannte Künstler sind Giovanni Battista Colombo, Georg Hausen oder die Brüder Grabenberger. Die Letztgenannten können aus stilistischen Gründen und im Vergleich mit den Stiftskirchen Garsten und Kremsmünster, deren Ausstattung ihnen fix zugeschrieben werden kann, ausgeschlossen werden. Giovanni Battista Colombo kann jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit der Künstler der Fresken in Waldhausen sein. Trotz fehlender Urkunden des ehemaligen Klosters Waldhausen soll dies nun mit den nächsten genannten Punkten die schlüssigste und wahrscheinlichste Zuschreibung sein. Diese Überlegungen folgen Brigitte Faszbinder-Brückler, die 1979 ihre Dissertation über «Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum» geschrieben hat und in dieser mit gut nachvollziehbaren Argumenten eine Zuschreibung der Waldhausener Fresken versucht. Mit eigenen Betrachtungen und Analysen

---

<sup>211</sup> Vgl. Konrad/Klimmer 2010.

<sup>212</sup> Vgl. Colombo/Coppa 1997, S. 59-78.

<sup>213</sup> Vgl. Bretschneider 1914, S. 111.

der genannten gesicherten Werke der Künstler kann dies unterstrichen und eine Autorenschaft gut begründet bzw. andere ausgeschlossen werden. G. B. Colomba wird um 1665 das erste Mal in Österreich in Bezug auf die Ausstattung der Wallfahrtskirche Mariazell genannt und kann da sicher nachgewiesen werden. Den Auftrag in Waldhausen dürfte er gemeinsam mit seinen Gehilfen davor ausgeführt haben, also ab 1661. Wie Colomba nach Waldhausen gekommen war, wie er den Kontakt hergestellt hat, ist nicht mehr nachvollziehbar.<sup>214</sup> Nun folgen ein paar Punkte, die einen Vergleich zu gesicherten Fresken von Colomba aufzeigen. Herangezogen werden dabei die Fresken der Wallfahrtskirche Mariazell und die Fresken der Joanneumskapelle von St. Gotthard in Graz.

Beim Betreten des Kirchenraums der Basilika Mariazell stechen die Fresken des Mittelschiffs und der Seitenschiffe ins Auge, die in ihrer Farbigkeit und ihrem Stil den Waldhausener Fresken extrem ähnlich sind. Bei den Fresken in der Querhalle und in den Tonnengewölben des kurzen Querschiffes verhält es sich genauso. Angemerkt sei hier jedoch, dass sich diese Fresken ganz deutlich von denen der Gewölbe in den Seitenkapellen und Emporen bzw. der Chorfresken unterscheiden. Diese stammen bestimmt von einem anderen Künstler. Sie sind kleinteiliger, zierlicher, klarer und in der Farbgebung deutlich anders. Sie stellen ganze Szenen dar, oft mit vielen Beteiligten und Hintergrunddetails. Bezuglich Farbe gehen sie eher ins Blau. Die Fresken von Mittelschiff, Seitenschiff und «Pseudoquerhaus» zeigen, bis auf die Himmelfahrt Mariens im Mittelfeld der Querhalle, maximal zwei Personen und die in extremer Nahsicht. Die dargestellte Person steht im Fokus der Fresken. Hintergrund oder weitere begleitende Szenen haben keinen Platz. Die Figuren dominieren das gesamte Freskenfeld. In der Farbigkeit sind sie in Braun, Rostrot, Okker und in eher gedämpften, warmen Erdtönen gehalten. Besonders ins Auge stechen die Gesichter der dargestellten Personen. Sie sind meist verzerrt, ästhetisch nicht wirklich als schön wahrnehmbar, blicken oft mit verdrehten Augen Richtung Himmel und sind in ihren Proportionen meist nicht ganz korrekt dargestellt. Diese Fresken wirken im Allgemeinen etwas verwischt und sind nicht ganz klar, fein oder zart ausgebildet. Beachtenswert sind wiederum die blauen Ausblicke in den Himmel, die die Engel in den kleinen Freskenfeldern an den Triumphbögen der Vierung umfangen. Vor allem bei den größeren Freskenfeldern ist ein Strahlen, ein heller Ausblick in den göttlichen Himmel, erkennbar. Diese Beschreibungen erinnern stark an die wunderbar strahlenden Glorien der Freskenfelder in der Stiftskirche Waldhausen.

---

<sup>214</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 30-32.

Als erster Vergleich wird nun das Fresko mit der «Himmelfahrt Mariens» herangezogen, das laut dokumentarischer Quellen um 1670 von Giovanni Battista Colomba freskiert wurde.<sup>215</sup> Diese Darstellung befindet sich in Mariazell (Abb. 62) im Hauptfeld der Querhalle, in Waldhausen im zweiten westlichen Joch des Langhauses (Abb. 22). Besonders die begleitenden Engel, die Maria in den Himmel tragen, sind in ähnlicher Weise rund um die auffahrende Mutter Gottes angeordnet. In Mariazell sind diese Engel nicht ganz so geordnet um Maria arrangiert wie in Waldhausen. Die beinah nackten Figuren der Engel und auch ihre Körperhaltungen sind in beiden Ausführungen sehr ähnlich gestaltet und lassen den gleichen Ideenschöpfer zu. Im Fresko von Mariazell fehlen jedoch die trauernden Apostel. Der Fokus liegt hier ganz auf der Himmelfahrt. Die Engel und Maria stehen im Zentrum des Freskos. Die Körperposition, die Haltung und die Bekleidung von Maria sind jedoch wiederum sehr ähnlich ausgeführt. Die kniende Maria faltet die Hände zum Gebet und blickt Richtung Himmel. Sie trägt ein rotes Kleid und einen blauen Umhang. Über ihr ist schon das göttliche, helle Licht zu sehen, also die Sphäre, in die sie nun aufgenommen und von ihrem Sohn und Gott Vater empfangen wird. Dieses Strahlen umfängt den oberen Bereich der Fresken.

Ein Vergleich der dargestellten Gesichter der Apostel soll hier auf jeden Fall Erwähnung finden. Vor allem das verzerrte Gesicht vom Hl. Stephanus (Abb. 26) in der Stiftskirche Waldhausen oder auch der seitlichen Figur im Fresko mit der Heilung durch Petrus vor dem Tempeltor (Abb. 44) zeigt starke Verbindungen zu den Aposteln (Abb. 50 und 63) in den kreuzförmigen Freskenfeldern der Tonnenwölbung im kurzen Querschiff der Basilika in Mariazell. Sie neigen ihren Kopf leicht zur Seite und wenden ihr Haupt gegen den Himmel. Ihre Augen sind groß, verzerrt, leicht nach unten gezeichnet und schlitzartig dargestellt. Ihre Körperhaltung ist aufrecht, etwas nach hinten geneigt. Die Handhaltung lässt vermuten, dass sie das Geschehen über sich ergehen lassen oder hoffnungsvoll diesem entgegentreten werden. Vor allem diese besonderen Gesichter lassen die gleiche Autorenschaft wiedererkennen. Weiters fällt die Ähnlichkeit der Apostel in Mariazell, alle 12 sind in den Fresken des Tonnengewölbes des Querschiffes (Abb. 64) dargestellt, mit denen im Fresko der «Maria Himmelfahrt» (Abb. 22) in Waldhausen auf. Ins Auge stechen die ähnliche Gewandung, die Kopfform, die Haare und die Gesichtsausdrücke. Ein weiterer Vergleich, und zwar jener der dargestellten Engel (Abb. 64 und 65), erachtet sich noch als sinnvoll. Auch diese weisen verzerrte Gesichter auf. Sie blicken oft zum Himmel, zeigen große, verdrehte Augen, kleine, oft offene Münder, lockiges Haar und verdrehte, unübliche Körperbewegungen und Drehungen. Die Kopfform wirkt auch etwas verzerrt und in der Proportion nicht ganz passend.

---

<sup>215</sup> Vgl. Stanga 1994, S. 143.

Auffallend sind auch die ähnlich gestalteten Flügel der Engel. Die Farbigkeit des Inkarnats oder auch der blauen Himmelshintergründe dürfen in der vergleichenden Betrachtung nicht außer Acht gelassen werden.

Brigitte Faszbinder-Brückler vergleicht in ihrer Dissertation noch «die Hochzeit von Kana» von Waldhausen mit der in der Schatzkammer von Mariazell und stellt auch hier Ähnlichkeiten der Gesichter fest. In dieser Darstellung spricht sie sich vor allem für eine sehr naheliegende Komposition im Allgemeinen aus und auch für im Detail übernommene Freskierungen, wie die des Gewandes der Braut, die Frisur oder der zweigeteilte Bart von Jesus. Weiters zieht sie die Joanneumskapelle in Graz für einen Vergleich heran und behandelt da vor allem die dargestellten Putten (Abb. 66). Diese sind auch hier mit einer Dynamik in ihrer Bewegung, mit verzerrten Gesichtern, mit graphisch dargestellten Haaren oder auch mit aufwändig drapierten Gewändern zu sehen.<sup>216</sup> Ebenso bei den beiden Mittelfeldern des Gewölbes ist eine Ähnlichkeit zu den Fresken in Waldhausen und Mariazell zu erkennen. Der Heilige Benedikt (Abb. 67) wird als Sterbender von seinen Mitbrüdern begleitet und dann in einer Glorie von Engeln zum Himmel (Abb. 68) empor getragen. Die Anordnung der Figuren auf der Bildfläche, die Gesichter, die Körperhaltungen, die Engel und auch die Glorie erinnern stark an die Hauptfresken in Waldhausen (Abb. 21, 22, 25 und 26), an die Fresken mit den Aposteldarstellungen (Abb. 50 und 63) bzw. an «Maria Himmelfahrt» in Mariazell (Abb. 62). Außerdem sind die Malereien auch in Ihrer Farbigkeit denen in Waldhausen und Mariazell sehr ähnlich. Abschließend stellt Faszbinder-Brückler fest, dass die Fresken in Waldhausen im Vergleich zu Mariazell und der Joanneumskapelle am extremsten sind und Darstellungen in höchster Dynamik zeigen. G. B. Colomba soll in Waldhausen auch für den Stuck verantwortlich sein und hat hier den Fresken viel mehr Platz geschaffen. Es dominieren, im Vergleich zu den oben genannten Beispielen, in Waldhausen die bunten Fresken und beherrschen den gesamten Kircheninnenraum der Stiftskirche.<sup>217</sup>

Giovanni Battista Colomba ging wahrscheinlich 1665 von Waldhausen nach Mariazell. Dort war er bis 1680 tätig. Der Künstler Georg Hausen, der immer wieder mit den Waldhausener Fresken in Verbindung gebracht wird, kann auch in Mariazell seit 1649 nachgewiesen werden. Inwieweit er an den Fresken der Basilika beteiligt war, kann nicht genau gesagt werden, jedoch ist im Stil der Fresken und in ihrer Gesamtwirkung die Arbeit von G. B. Colomba zu sehen. Dass, wie oben schon erwähnt, nicht alle Fresken von der gleichen Hand stammen, ist evident und somit kann unter den vielen Malern, die Colomba unterstützt haben oder die Fresken der

---

<sup>216</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 32-33.

<sup>217</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 32-33.

Gewölbe in den Seitenkapellen, der Emporen oder im Chorbereich erstellt haben, auch Georg Hausen gewesen sein. Er ist, wie in seiner kurzen Biografie erkennbar, als Künstlerpersönlichkeit sehr wenig bis überhaupt nicht dokumentiert. Anschließend an den Auftrag in Mariazell ging G. B. Colombo wohl nach Graz und freskierte dort die Joanneumskapelle, die in ihrer Ausstattung und bezüglich ihrer Details und dem Stil der Fresken, Mariazell und Waldhausen sehr ähnlich ist. Außerdem soll sich dort die einzige Signatur von Colomba befinden, die er vielleicht deshalb dort hinterlassen hat, weil er diesen eher kleinen Auftrag tatsächlich alleine, ohne Gehilfen der Werkstatt, gemeistert hat.<sup>218</sup> Die Signatur ist auf der rechten Seite im Buch, das ein Engel hält, zu sehen. Dieses Fresko (Abb. 69 und 70) befindet sich am Gewölbe im Westen der Kapelle und zeigt *G. B. Colomba F(ecit)* als letzte Zeile. Auch in der Stiftskirche Waldhausen existiert eine Buchdarstellung, die zwar in Stuck ausgeführt ist, jedoch auch verschiedene Großbuchstaben erkennen lässt. Der Hl. Hieronymus im Gewölbezwickel am ersten westlichen Chorjoch im Süden (Abb. 14) hält jenes in seiner linken Hand. Ob diese Buchstaben ein Verweis auf die Autorenschaft der Fresken sind, weil sie die Initialen des Künstlers aufweisen, wird ein Rätsel bleiben, da nicht alle Buchstaben eindeutig zu identifizieren sind.

Abschließend noch ein paar Worte zur Künstlerpersönlichkeit des Giovanni Battista Colomba. In ihm „[...] begegnen wir der wohl extremsten, eigenartigsten, aber wahrscheinlich auch eigenwilligsten Malerpersönlichkeit des 17. Jahrhunderts in Österreich“.<sup>219</sup> Er zeigt in seinen Fresken viele unterschiedliche Figurentypen, unzählige Bewegungen und Verrenkungen in ihrer Körperhaltung, immer wieder andere Haare oder Gewänder. Vor allem aber sticht seine Dynamik der Kompositionen ins Auge. Die Anatomie oder auch eine einheitliche, perspektivische Darstellung scheint Colomba nicht wichtig gewesen zu sein. Ein Nebeneinander von unterschiedlichen Perspektiven ist gut in «Josefs Traum» (Waldhausen) (Abb. 31) zu sehen. Der große Kopf im Vergleich zum zierlichen Körper von Christus in «Noli me tangere» (Waldhausen) (Abb. 43) zeigt sein Desinteresse an anatomisch korrekten Darstellungen. Ganz typisch für ihn sind außerdem die nach oben verdrehten Augen, seine große Vielfalt an verschiedenen Gesichtern, die zuerst anliegenden und dann gekräuselt abstehenden Haare, der zweigeteilte Christusbart und die extrem wuchtigen, flatternden, voluminösen Draperien. Für mögliche Vorbilder für diesen manieristischen Stil benötigt es einen Ausblick in die Lombardei. Die größten Ähnlichkeiten haben Colombas Werke mit den Malereien von Giovanni Battista und Giovanni Paolo Recchi. Auch ihre Fresken beispielsweise

---

<sup>218</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 33-34.

<sup>219</sup> Faszbinder-Brückler 1979, S. 41.

in einer Kapelle in der Sacro Monte von Varese aus dem Jahr 1648 zeigen Figuren mit gelängten Proportionen und eher kleinen Köpfen, unmögliche, teils verrenkte Körperhaltungen, nach oben verdrehte Augen oder starke Gesten. Parallelen zu den Werken von Giovanni Battista Colombara sind hier auf jeden Fall zu erkennen. Größten Einfluss auf die Ideen und Gestaltung der Fresken von Colombara hatte aber wohl Gaudenzio Ferrari. Er gestaltete Freskenzyklen in Kirchen in der Region rund um den Comersee, dem Lago Maggiore und Mailand, die den lombardischen Künstlern im 17. Jahrhundert auf jeden Fall bekannt waren. Giovanni Battista Colombara ist einer der radikalsten Vertreter dieser lombardischen Freskokunst.<sup>220</sup>

Nach diesen Vergleichen und Erläuterungen und auch mit der Tatsache, dass es in Mariazell Zahlungen an Giovanni Battista Colombara gegeben hat, die sich auf mindestens 6635 fl. für die Malereien belaufen<sup>221</sup>, kann seine Autorenschaft mit großer Wahrscheinlichkeit für die Fresken der Stiftskirche Waldhausen zutreffen. Zwar sind in Mariazell auch Zahlungen an Georg Hausen gegangen<sup>222</sup>, da es sich hierbei aber um eine kleinere Summe handelt<sup>223</sup>, stammt wohl der Großteil der Fresken, die Ideen und ihre Gestaltung von Giovanni Battista Colombara. Wobei hier anzumerken ist, dass die stilistischen Ähnlichkeiten des Bamberger Künstlers und jenem aus Arogno es nicht erlauben, die beiden Künstlerpersönlichkeiten bezüglich ihres Stils auseinander zu halten.<sup>224</sup> Die Signatur am Fresko der Joanneumskapelle in Graz (Abb. 69 und 70) ist wohl mit diesem Vergleich der Fresken bezüglich ihres Stils, ihrer Farbigkeit und in ihrer Komposition die wohl aussagekräftigste Begründung für eine Zuschreibung der Fresken in der Stiftskirche Waldhausen an Giovanni Battista Colombara. Auch die Zuschreibung des Stucks fällt, laut Brigitte Faszbinder-Brückler, höchstwahrscheinlich an ihn.<sup>225</sup> In Bretschneider 1914 werden die Stuckaturen auf Grund ihres Formenguts und der Modellierung einem italienischen Künstler zugeschrieben,<sup>226</sup> das diese Aussage noch einmal bestätigt. Auch Lucia P. Stanga schreibt auf Grund der Signatur in der Joanneumskapelle die dortigen Gewölbefresken an Colombara zu und sieht diese als Voraussetzung für weitere Zuschreibungen, vor allem für die Steiermark und damit die Fresken der Wallfahrtskirche Mariazell.<sup>227</sup> Diese liegen laut Farbe, Stil und Komposition jenen in Waldhausen so nahe, dass eine Zuschreibung auch dieser an G. B. Colombara rechtfertigt. Abschließend kann somit mit großer Wahrscheinlichkeit dem italienischen Künstler Giovanni Battista Colombara, vermutlich

<sup>220</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 41-46.

<sup>221</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, Katalogteil, S. 30.

<sup>222</sup> Vollmer 1992, S. 139.

<sup>223</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, Katalogteil, S. 33.

<sup>224</sup> Vgl. Stanga 1994, S. 143.

<sup>225</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, Katalogteil, S. 32.

<sup>226</sup> Vgl. Bretschneider 1914, S. 109.

<sup>227</sup> Vgl. Stanga 1994, S. 142.

gemeinsam mit seinem Bruder Christoph, diese großartige Synthese von Stuck und Fresken in der Stiftskirche Waldhausen zugesprochen werden.

Da ein italienischer Einfluss auf die barocke Ausstattung der Stiftskirche Waldhausen in Oberösterreich auf jeden Fall gegeben ist, folgt nun im nächsten Kapitel eine kurze Übersicht über die geschichtliche Entwicklung der Freskomalerei in Italien und der Einfluss dieser auf Ausstattungen von Klöstern und Kirchen nördlich der Alpen, insbesondere auf Waldhausen.

## **8 Geschichtliche Entwicklung der italienischen Freskomalerei und der Einfluss aus Italien**

Die Freskomalerei war vor allem in Italien sehr beliebt, da hier Palästen und Kirchen eine *grande decorazione* gegeben wurde und die *magnificenza* zum Ausdruck kam. Ein Maler, der ein überzeugendes Fresko vollbringen konnte, wurde äußerst geschätzt und nicht zuletzt sei erwähnt, dass eben diese Kunstgattung die höchste sei, weil der Künstler in kurzer Zeit damit fertig sein musste. Außerdem war die Freskomalerei der Höhepunkt in der baulichen Ausstattung, der Glanz und die feinste Schicht, in die ein Bauwerk gehüllt werden kann. Fresken konnten nur im Frühling oder Sommer ausgeführt werden und dies musste, wie erwähnt, schnell gehen. Entweder bedurfte es einer intensiven Vorbereitung, einer großen Mitarbeiterschaft oder es handelte sich um einen routinierten Künstler.<sup>228</sup> Um sich diesem einheitlichen Ausstattungskonzept, das sich im 17. Jahrhundert besonders verstärkt ausgebretet hat, zu nähern, ist der Blick nach Italien unumgänglich. Dort wurden bereits ab den 1570er Jahren Kapellen vollständig und nach einem zusammengehörenden Konzept ausgestattet. Es fand damit eine Verabschiedung von jenem Trend statt, bei dem noch die Stifter der Kirchen und Kapellen das Programm mitbestimmten.<sup>229</sup> Schon Ende des 16. Jahrhunderts, 1582/83, war es Jacopo Zucchi, der mit der Ausmalung der Apsis im Chor der römischen Kirche San Spirito in Sassia die Versuchsreihe startete, einen Kirchenraum fiktiv zu erweitern und so das christliche Jenseits, die Protagonisten und auch die wichtigsten Ereignisse des Christentums darzustellen. Als Thema wurde «Die Ausgießung des Heiligen Geistes» gewählt, das, wie ein besonderes Ereignis im Theater, auf der Bühne wiedergegeben wurde und dem himmlischen Personal und ihrer Handlung den geeigneten Schauplatz geboten hat.<sup>230</sup> Im 17. Jahrhundert beginnt der Trend zu einer Umgestaltung des Kirchenraums zu einer Bühne für himmlische Erscheinungen und Visionen, die dort zu einem Höhepunkt kommen, wo der Gläubige diese visuellen Darstellungen erwarten würde. In Waldhausen kann zwar nicht von einem *Theatrum*

---

<sup>228</sup> Vgl. Roettgen 2007, S. 20.

<sup>229</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 52.

<sup>230</sup> Vgl. Roettgen 2007, S. 24.

*sacrum* gesprochen werden, den Begriff, den Andrea Pozzo geprägt hat<sup>231</sup>, jedoch wird auch hier den Gläubigen in ausdrücklicher, überzeugender Form mit Altarblättern und Fresken der Höhepunkt im Chorbereich präsentiert. Weiters überschneiden sich die unterschiedlichen Gattungen von Malerei und Skulptur wenig, die Realitätsstufen verschwimmen aber überhaupt nicht. Von einem einheitlichen, Grenzen überschreitenden Konzept, wie im Kapitel über das «Gesamtbildwerk» geschildert, kann jedoch sehr wohl gesprochen werden.

Die Weiterentwicklung im 17. Jahrhundert bezieht nun nicht nur den Chor einer Kirche in ihre Ausstattung mit ein, sondern auch die Gewölbe des Hauptraums, die Innenfassade, die Querschiffkapellen oder auch die Kuppeln werden nun für die Malerei als Fläche genutzt. Gab es bereits im 16. Jahrhundert schon gemalte Öffnungen von Decke und Gewölbe, die dem Betrachter himmlische Szenen mit ihrem Personal überzeugend präsentierte, wurden diese Himmelsvisionen im 17. Jahrhundert zu einem Höhepunkt mit einer neuen Echtheit, Vollkommenheit und Wirkungsstärke geführt. Am deutlichsten wird dieser Trend an Il Gesu in Rom vergegenwärtigt, wo der Genuese Giovanni Battista Gaulli von 1676 bis 1679 die Kirche mit einem vortrefflichen Freskenprogramm ausstattete. Diese Gesamtausmalung wurde Vorbild für viele spätere Ausstattungen, denn hier hat Gaulli das Kirchengebäude an jenen Orten mit Malerei hervorgehoben, wo sich die höchste Symbolkraft der Kirche befindet. Davor war für die Malerei nur dort Platz, wo die Architektur es vorgesehen hat und ihr den Rahmen geboten hat. Noch einmal wird dieses bereits wirkungsvolle System übertrumpft, denn Andrea Pozzo schaffte in San Ignazio in Rom (1685-1694) eine fulminante Kirchenausstattung in exorbitantem Maßstab, das nun Vorbild und Verbindlichkeit für die weiteren Kirchendekorationen hatte.<sup>232</sup> Angeführt muss hier jedoch werden, dass solche Programme von den Betrachtern Kombinationsfähigkeit erforderten.<sup>233</sup> Diese geschilderte Entwicklung der Freskomalerei in Italien vollzog sich auch in Österreich, jedoch um Jahrzehnte später. Eine schrittweise Beschreibung erfolgt im nächsten Kapitel, in dem österreichische Kirchen nördlich der Alpen bezüglich ihrer Ausstattungskonzepte genauer beschrieben werden und somit die in Italien vorbildhaft wirkende Entwicklung der Freskomalerei auch in Österreichs Stiftskirchen ablesbar wird.

---

<sup>231</sup> Vgl. Roettgen 2007, S. 27.

<sup>232</sup> Vgl. Roettgen 2007, S. 30.

<sup>233</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 52.

## **9 Vergleich der barocken Stuck- und Freskenausstattung in Österreich nördlich der Alpen des 17. Jahrhunderts**

Am Beginn des 17. Jahrhunderts lagen auf Grund des Stärkerwerdens und des Siegens der Gegenreformation lange verwahrloste Gotteshäuser, die dem Barockstil viel Platz geben konnten, wieder im Interesse der kirchlichen Baukunst in Österreich. Der Barock ist Österreichs stolzeste Kunstepoche. Im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts waren viele Italiener, besonders aus Norditalien, in Österreich tätig, das den Stil der in dieser Zeit entstandenen Kunstwerke prägt. So entstanden Schöpfungen, die einfach und schlicht in der Architektur und in der Ornamentik waren. Dies ist die erste frühbarocke Phase. Das Frühbarock dauert etwa von 1620 bis 1650 oder 1660 an. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts ändert sich dies enorm. Während die Architektur noch einfach bleibt und sich nur die Gestaltung der Fassade etwas reicher auszeichnet, werden die Formen in der Ornamentik besonders vielfältig. Es werden Wände und Decken so intensiv verziert, dass kaum ein Platz frei bleibt. Besonders die Form einer Kartusche wird häufig eingesetzt. Weiters werden die Decken der Gotteshäuser in Felder unterteilt, die mit Stuckrahmen versehen werden und schließlich vom Maler *al fresco*, *al secco* oder auf Leinwand bildhaft ausgestattet werden. Ein Kennzeichen dieser Periode, das stark auffällt, ist die triumphbogenartige Ausbildung der Stirnwände der Seitenkapellen. Das bedeutet, dass der geöffnete Bogen der Seitenkapelle, der sich gegen das Hauptschiff öffnet, als Triumphbogen gestaltet ist. Ein weiteres Merkmal für in dieser Zeit ausgestattete Kirchen sind die aus Stuck bestehenden geflügelten Kinderköpfe, die an Pfeilern, Pilastern und Säulen angebracht sind. Schmuckelemente, wie Blumenkränze, Fruchtschnüre, Schilder, geflügelte Putten kennzeichnen weiters diesen Stil. Besonders die figuralen und plastischen Elemente erhalten spezielle Bedeutung. Die Malerei hingegen nimmt einen deutlich geringeren Stellenwert ein. In diese Zeit gehören beispielsweise die Kirchenbauten von Garsten, Schlierbach, Kremsmünster und die Wallfahrtskirchen Mariazell und Frauenberg bei Admont. Dieser Stil, der die Zeit ab 1650 bis 1700 umfasst, wird gerne als später Frühbarock oder als Stuckbarock bezeichnet. Ab 1700 bis etwa 1740 beginnt der sogenannte Freskobarock, in dem die Stuckaturen immer mehr verschwinden und den deckenüberspannenden Fresken Platz geschaffen wird. Da es sich hierbei um großartige, ausgedehnte Malereien handelt, die im monumentalen Stil gehalten sind, wird auch hierfür gerne der Begriff monumental Barock verwendet. Die Kuppel und der Zentralbau sind architektonisch gern verwendete Bauformen. In dieser Phase des Barocks wird nach großen Dimensionen und großer Wirkung gestrebt, nach Pracht und beeindruckender Schönheit. Genau am Übergang von Stuck- zu Freskobarock steht die Ausstattung der Stiftskirche St. Florian. In dieser majestätischen Stiftskirche sind die Wände des Hauptschiffes

und die Eingänge der Seitenkapellen mit Stuck verziert, während die Gewölbe mit ausgedehnten Fresken ausgestattet sind.<sup>234</sup> Um diesen Vergleich noch besser sichtbar zu machen, folgen nun detaillierte Beschreibungen bezüglich der Stuck- und Freskenausstattung von verschiedenen barocken Kirchen, die im Speziellen einer dieser Phasen des Barocks zugeordnet werden können. Begonnen wird beim Salzburger Dom, es folgen die Wallfahrtskirche Mariazell und die Dominikanerkirche in Wien. Danach werden die Stiftskirchen Kremsmünster, Garsten, Schlierbach, Klosterneuburg und schließlich die Stiftskirche St. Florian genauer analysiert, um letztendlich die barocke Ausstattung der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen in die Entwicklungsgeschichte in Österreich nördlich der Alpen einordnen zu können.

### 9.1 Der Salzburger Dom, 1623-1628

Beim Salzburger Dom handelt es sich um den ersten mit Fresken und Stuck ausgestatteten großen Kirchenbau nördlich der Alpen, dessen Einfluss aus Italien nicht zu übersehen ist. Die Theatinerkirche San Andrea della Valle in Rom, erbaut von Giacomo della Porta und Giovanni Grimaldi 1591, war für die Ausstattung des Salzburger Doms von großem Einfluss. Die römische Apsiskalotte und das Chorgewölbe beeinflussten die Gliederung des Trikonchos und auch die Struktur der Gurtbögen der Langhaustonne (Abb. 71). Die Joche zwischen den Gurtbögen sind mit jeweils fünf durch Rollwerkornament verbundene Stuckrahmen gegliedert. Dies könnte eine Innovation des Architekten Santino Solari und/oder des Freskanten Fra Arsenio Mascagni gewesen sein. Vorbild für diese zusammenhängende Art der Ausstattung bezüglich Blickwinkeln, Achsen, Farben und Realitätsgraden war Michelangelo mit der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle. Auch die Cappella Paolina kann ihre Vorbildwirkung dafür nicht verleugnen.<sup>235</sup> Für diese Arbeit wesentlich ist die Gestaltung der Langhaustonne, da der Dom im Zweiten Weltkrieg stark in Mitleidenschaft gezogen und vor allem der Chorbereich mit seiner Kuppel zerbombt wurde.<sup>236</sup> Somit sind auch die Fresken in diesem Bereich zum Großteil eine Rekonstruktion. Inwieweit sie in Farbigkeit und Stil den Originalen entsprechen, kann nicht beurteilt werden. Die Stuckierung der seitlichen Kapellen des Langhauses sind eine spätere Ergänzung (um 1665).<sup>237</sup> Die Langhaustonne des Doms ist in vier Joche und einem Joch oberhalb der Chorembole gegliedert. Ins Auge sticht die Unterteilung mit zwei breiten Gurtbögen, die viel Fläche in Anspruch nehmen. Jedes Joch (Abb. 72) zeigt fünf Freskenfelder: ein ovales Fresko im Scheitel der Tonne, flankiert wird dieses von den querovalen, bronzenen

<sup>234</sup> Vgl. Riesenhuber 1924, S. 24-27.

<sup>235</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 54.

<sup>236</sup> Vgl. König 1959, S. 83.

<sup>237</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 321.

Freskenfeldern und abgeschlossen von den hochrechteckigen, tafelbildartigen Seitenfresken. Besonders die Gestaltung der Langhaustonne ist von der Sixtinischen Kapelle abgeleitet. Die Scheitelgemälde (Abb. 73) sind durch Perspektivität (Langhaus) hierarchisch im Bildprogramm am höchsten gestellt. Die um 90° gedrehten tafelbildartigen rechteckigen Gemälde (Abb. 74), also sogenannte «quadri riportati», die sich in der Rangfolge hinter diesen mittleren Fresken befinden, sind aus den seitlichen Propheten und Sibyllen der Sixtinischen Kapelle ausgebildet worden. Gefolgt werden diese von den in ovalen Kartuschen gerahmten Chiaroscuri (Abb. 75), also die in Bronze und starkem Hell-Dunkel-Kontrast gehaltenen Fresken, die von den Bronzemedailons von Michelangelo inspiriert worden sind.<sup>238</sup> Trotzdem sei die Leistung der Künstler in Salzburg damit nicht geshmälert, haben sie die in Rom isoliert verwendeten zierlichen Dekorationsbahnen vervielfacht und zu Trägern einer vielteiligen Bilderreihe gemacht.<sup>239</sup> Diese Serien von Fresken sind in Summe stark von ihren rahmenden, schweren, mächtigen Stuckornamenten dominiert. Den Malereien wird nur wenig Fläche eingeräumt. Da sie teils sehr detaillierte Szenen mit vielen Figuren, vor allem in den Chiaroscuri (Abb. 75), zeigen, sind die Darstellungen schwierig zu erkennen. Besonders die kleinen Figuren auch der Scheitelfresken (Abb. 73) machen eine genaue Betrachtung der handelnden Personen nicht ganz einfach. Wie bereits erwähnt, unterscheiden sich die Fresken auch auf Grund ihrer unterschiedlichen Perspektive. Die Scheitelfresken (Abb. 73) zeigen eine klare Untersicht. Sie werden allerdings von Architektur, Landschaft und Himmelsausblicken dominiert. Die Figuren, die dargestellte Szene, tritt dabei eher in den Hintergrund. Die bronzenen Chiaroscuri (Abb. 75) und die hochrechteckigen Bilder (Abb. 74) oberhalb des Gebälks sind bildparallel freskiert. Sie wirken tatsächlich so, als wäre ein Tafelbild an die Wand montiert. Es kann damit eine Hierarchie mit der Perspektive und der Farbwirkung erzielt werden. Die Blickrichtung zur korrekten Wahrnehmung der Fresken im Langhaus muss mehrmals verändert werden. Sind die mittleren Fresken mit Blickrichtung Osten ausgerichtet, benötigt es zum Erkennen der flankierenden Fresken eine halbe Drehung, also Richtung Süden oder Norden. Das Scheitelfresco oberhalb der Chorembole (Abb. 76) ist mit Blickrichtung Westen wahrzunehmen und verlangt somit auch eine Betrachtung der Orgel. Der Besucher wird damit angeleitet, nicht nur in den Osten des Doms zu blicken und diesen zu fokussieren, sondern die Fresken im Langhaus mit all ihren Szenen zuerst wahrzunehmen. Dies benötigt eine gewisse Überwindung, denn das Langhaus (Abb. 77) liegt, im Vergleich zu den drei Konchen im Osten, im Dunkeln. Verstärkt wird diese Wirkung auch durch die Farbigkeit des Stucks (Abb. 75), der

---

<sup>238</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 308.

<sup>239</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 54.

nicht reinweiß, sondern grau mit schwarzen Profilierungen ist, und auch durch die zurückgenommene Farbgestaltung der Fresken. Nur vom Westen, hinter der Orgel, kommt natürliches Licht in das Langhaus. Die Dreikonchenanlage ist hell beleuchtet und von Licht durchflutet. Im Langhaus entsteht eine Sogwirkung, die den Besucher Richtung Osten zieht. Das Programm für die dargestellten Szenen stammt wahrscheinlich, laut Überlieferung, von Erzbischof Paris Lodron aus den Jahren 1620/23.<sup>240</sup> Es darf jedoch auch der Einfluss vom Freskanten, Arsenio Mascagni, nicht übersehen werden. Mascagni war Servitenmönch, wodurch ihm bestimmt dieses christologische Programm nicht fremd war.<sup>241</sup>

In der Kuppel handelt es sich um Szenen aus dem Alten Testament, in der Langhaustonne wird die Passion Christi verbildlicht und im Presbyterium steht die nachösterliche Zeit im Fokus der Fresken.<sup>242</sup> Die Szenen der Passion Christi wird jedoch in den 15 farbig freskierten Feldern geschildert. In den monochromen Stuckkartuschen wird von den Heilstaten Jesu erzählt.<sup>243</sup> Mit der Inschrift am Hochaltar *Notas mihi, fecisti vias vitae*, übersetzt bedeutet dies: *Den Weg des Lebens lässt du mich schauen*, wird der Betrachter aufgefordert, dieses zusammenhängende Programm lesen und erkennen zu können.<sup>244</sup> Vor allem ist es ein gut durchdachtes Konzept, denn die Passion, der Leidensweg Christi, liegt im Dunkeln der Langhaustonne. Die Auferstehung, die Wiederkunft des Herrn, die Hoffnung auf Ewiges Leben liegt im hellen, belichteten Bereich im Osten des Doms und verstärkt damit das Bildprogramm der Fresken. Zusammenfassend kann somit festgestellt werden, dass die Ausstattung der Langhaustonne des Salzburger Doms vom schweren Stuck dominiert wird und den Fresken nur wenig Fläche geboten wird. Die breiten Gurtbögen, die die Bilderbahnen trennen, dominieren die Langhaustonne (Abb. 71), nehmen viel Platz in Anspruch und gliedern dadurch die Decke ganz klar in ihre Bahnen. Weiters verlieren die Fresken auch auf Grund der Lichtregie im Langhaus etwas an ihrer Wirkung. Die Betonung liegt im Presbyterium, das stark belichtet ist und mit Glorien in den Fresken noch verstärkt wird. Eine Besonderheit des Salzburger Doms ist jedoch genau diese Idee, den thematischen Inhalt der Fresken auch mit der Lichtführung zu betonen und damit zum Höhepunkt des christlichen Glaubens Richtung Osten, ins Presbyterium zu führen. Laut Karl Möseneder geht der Dom in Salzburg mit seinem Ausstattungskonzept als erstes Werk nördlich der Alpen schon Richtung eines einheitlichen, einheitsstiftenden Gesamtprogramms.<sup>245</sup> Inhaltlich wird der Weg und das Ziel mit dem Bildprogramm der

---

<sup>240</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 54.

<sup>241</sup> Vgl. Lippmann 1999, S. 187.

<sup>242</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 54.

<sup>243</sup> Vgl. Rott-Freund 1994, S. 71.

<sup>244</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 54.

<sup>245</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 54.

Fresken angedeutet. Der Weg führt mit der Passion Christi mit seinem Leiden und auch seinen Heilstaten im Langhaus zum Ziel, und das ist die Auferstehung am Hochaltarbild. Anzumerken ist jedoch, dass sich die Szenen der Passion nicht chronologisch in den 15 Fresken des Langhauses zeigen. In den Scheitelfresken wurden Darstellungen mit bemerkenswerten Demütigungen des Herrn gewählt.<sup>246</sup>

Abschließend kann nun festgestellt werden, dass auch schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Orientierung nach Italien für die Auftraggeber von großer Bedeutung war. Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau beauftragte den italienischen Baumeister Vincenzo Scamozzi mit einem Bau in beträchtlichen Ausmaßen, den Kölner Dom bei weitem übertreffend. Sein Nachfolger Erzbischof Markus Sittikus sprach sich für einen kleineren Bau aus und beauftragte wiederum einen Italiener, einen Comasken: Santino Solari. 1614 erfolgte dafür tatsächlich die Grundsteinlegung.<sup>247</sup> Auch beim Freskanten Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570-1637) handelt es sich um einen Italiener, geboren in Florenz<sup>248</sup>. Von 1623 bis 1628 war Mascagni mit der Freskierung des Doms beschäftigt.<sup>249</sup> Dieser hat sich wiederum an römischer Kunst orientiert und Michelangelo mit seiner Sixtinischen Kapelle bzw. Jacopo Zucchis Gestaltung des Chors in San Spirito in Sassia in Rom (ab 1582) oder beispielsweise auch die Stuckdekoration der Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (ab 1584) als Vorbild genommen.<sup>250</sup> Schon Alois Riegl beschrieb den Salzburger Dom als „[...] den am reinsten italienischen Monumentalbau [...]“<sup>251</sup> nördlich der Alpen. Begründet wird diese Aussage dadurch, dass sich der Salzburger Dom von St. Peter in Rom, Il Gesù in Rom, Venedig und auch auf den Dom von Como in der Lombardei bezieht.<sup>252</sup> Wolfgang Lippmann schreibt in seinem Werk über den Salzburger Dom, dass dieser zwar in seiner Fassade dem Stil der Zeit entspricht, aber der Innenraum von einer schweren, altägyptischen Stuckierung geprägt ist. Angelehnt ist dieser Bau eher an oberitalienischen Kirchen aus dem auslaufenden 16. Jahrhundert. Der Dekor ist einfach und schlicht und verzichtet völlig auf den damals kostspieligen Marmor.<sup>253</sup> Lippmann unterstreicht hier die gegensätzliche Meinung zu Möseneder, der die Ausstattung des Salzburger Doms als fortschrittlich bzw. zukunftsweisend in Österreich betrachtet. In Summe kann jedoch klargestellt werden, dass zwar die Ideen, die Inspiration, der Einfluss aus einem Italien des auslaufenden 16. Jahrhunderts bezogen wurden, jedoch der Einfluss auf Architektur und

---

<sup>246</sup> Vgl. Hahn 1974, S. 126.

<sup>247</sup> Vgl. König 1959, S. 81.

<sup>248</sup> Vgl. Rott-Freund 1994, S. 5.

<sup>249</sup> Vgl. Rott-Freund 1994, S. 56.

<sup>250</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 319.

<sup>251</sup> Fuhrmann 1974, S. 100.

<sup>252</sup> Vgl. Fuhrmann 1974, S. 100-113.

<sup>253</sup> Vgl. Lippmann 1999, S. 185-186.

frühbarocke Ausstattungen des 17. Jahrhunderts in Österreich nördlich der Alpen nicht ohne Folgen geblieben ist und eine Weiterentwicklung stattgefunden hat.

Nun folgt zeitlich ein größerer Sprung und zwar zur barocken Ausstattung der Basilika und zugleich Wallfahrtskirche Mariazell in der Steiermark.

## 9.2 Die Wallfahrtskirche Mariazell, 1649-1672

Beim Betreten der Wallfahrtskirche Mariazell bekommt der Besucher den Eindruck eines hellen Kircheninneren, dessen Gewölbe mit Stuck und Fresken verziert wird. Die Verehrung von Maria mit dem Gnadenaltar am Übergang zum «Pseudoquerhaus» und der Mariensäule im Zentrum dieser Basilika steht im Mittelpunkt des sakralen Ortes. Für den Vergleich der barocken Ausstattung österreichischer Kirchen nördlich der Alpen werden im Speziellen nur Stuck und Fresken behandelt. Besonders kompliziert ist eine Beschreibung der barocken Deckenausstattung hinsichtlich ihrer Stuckierung und der Malereien, da sie sehr unterschiedliches Aussehen aufweist und von vielen unterschiedlichen Künstlern gestaltet worden sein muss.

Der Grundstein für die barocke Umgestaltung der gotischen Wallfahrtskirche wurde bereits 1644 gelegt. Bauherr war Benedikt Pierin, Abt von St. Lambrecht. Beim Architekten handelt es sich um Domenico Sciassia. Benedikt Pierin war einer der ersten «Bauprälaten» dieser Zeit. 1652 reiste er gemeinsam mit seinem Architekten Sciassia nach Rom. Dort besichtigten sie viele Denkmäler der Ewigen Stadt und auch Neapel, Tivoli, Monte Cassino und weitere.<sup>254</sup> Eine Inspiration, vermittelt durch italienische Architektur, kann somit gegeben sein. Domenico Sciassias größte Leistung war, dass er die gotischen Grundmauern in seinen Plan miteinschloss und diese nicht abreißen ließ. Zwischen den Strebepfeilern der Seitenschiffe wurden die Mauern abgetragen und als neue Außenmauern im Süden und Norden wiederaufgebaut. Für die Form und die Proportion des «Pseudoquerhauses» sind auch die mittelalterlichen Außenmauern der Sakristei und der Schatzkammer verantwortlich.<sup>255</sup> Beim Grundriss der Wallfahrtskirche Mariazell handelt es sich um eine dreischiffige Halle mit zusätzlichen Seitenkapellen. Im Anschluss an die drei gotischen Schiffe folgt eine große Halle. Dabei handelt es sich um den barocken Neubau mit derselben Breite und nahezu gleichen Höhe. Dieser Bereich der Kirche wird auch als «Pseudoquerhaus» bezeichnet. Es umfasst zwei Joche und weist ebenfalls je Seite eine Kapelle und einen Seiteneingang auf. Dieser, eher als Halle zu bezeichnender, Teil des Kircheninneren offenbart die Kunst des Frühbarocks in prächtigem Ausmaß. Betont wird dies durch die vielen Engelsfiguren aus Stuck, die zu Ehren von Maria an das Gewölbe gezaubert

---

<sup>254</sup> Vgl. Fidler 2004, S. 74.

<sup>255</sup> Vgl. Fidler 2004, S. 75-76.

sind und diesem ein dynamisches Aussehen verleihen.<sup>256</sup> Nach dieser Halle im Osten schließt sich ein Raum mit mächtiger Kuppel und extrem kurzen Seitenarmen an. Der Begriff Vierung oder Querschiff wäre nicht angebracht, da die Seitenarme zu kurz sind. Außerdem ist dieser Bereich nicht quadratisch, sondern rechteckig, das auch die Form der ovalen Kuppel ergibt. Flankiert wird der Chorbereich durch Treppenaufgänge in die Emporen und Sakristeien.<sup>257</sup> An den Kuppelraum schließt das Presbyterium an, im Grundriss beinahe quadratisch, aber sehr klein. Die Apsis wird gerade abgeschlossen.<sup>258</sup> Der gesamte Kircheninnenraum ist mit Stuck und Fresken, also im Stuckbarock, ausgestattet. Die Stuckierung der Kirche ist im gesamten Raum in Weiß gehalten. Es handelt sich großteils um schweren Stuck aus Fruchtgirlanden, Blattwerk, Engelsköpfchen mit Flügeln oder auch teilweise um vollplastische Engel. Das Mittelschiff (Abb. 78) und die Seitenschiffe (Abb. 79) zeigen Kreuzrippengewölbe, die mit Stuck betont werden. In der Gewölbemitte befindet sich eine große, schwere Rosette, um die sich je vier Freskenfelder in Dreipassform (Abb. 80) anordnen. Alle Fresken sind polychrom ausgeführt. In den freskalen Malereien im Mittelschiff und in den Seitenschiffen sind Propheten, Heilige und Erzählungen aus dem Leben Marias dargestellt. Im Mittelfeld des «Pseudoquerhauses» befindet sich die Himmelfahrt Mariens (Abb. 81). Flankiert wird sie von Engeln. Im Gewölbe der Seiten dieses Querhauses werden in den Fresken die 12 Apostel (Abb. 50 und 63) dargestellt. In den Seitenkapellen sind Legenden (Abb. 82) freskiert und in den Emporen Wunderszenen (Abb. 83) mit der Jahreszahl der veranschaulichten Ereignisse.<sup>259</sup> Kleine Ausblicke in den blauen Himmel sind vor allem in den Gurtbögen und in den Freskenfeldern, die die Himmelfahrt Mariens umringen, zu sehen. Glorien mit ihrem hellen, göttlichen Strahlen sind in den Fresken der Basilika nicht so beeindruckend ausgearbeitet wie in Waldhausen. Am überzeugendsten ausgeführt sind sie in den Kreuzkartuschen mit den Aposteln (Abb. 50 und 63) und im Fresko der Maria Himmelfahrt (Abb. 81), wo das Himmelslicht als eine helle, strahlende Öffnung zu sehen ist. Zur Betrachtung der dargestellten Personen der Fresken in Mittelschiff (Abb. 78) und Seitenschiffen (Abb. 79) wird vom Betrachter eine Drehbewegung verlangt. Diese sind jeweils zum Zentrum ausgerichtet. Die Fresken der Seitenkapellen und die der Emporen sind für eine korrekte Wahrnehmung vom Seitenschiff aus zu betrachten. Das Fresko der Maria Himmelfahrt (Abb. 81) ist auf einen Betrachter ausgelegt, der den Blick Richtung Hochaltar gelenkt hat. Die Fresken in den

---

<sup>256</sup> Vgl. Wonisch 1957, S. 24.

<sup>257</sup> Vgl. Wonisch 1957, S. 24.

<sup>258</sup> Vgl. Wonisch 1957, S. 26.

<sup>259</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, Katalogteil, S. 33.

kreuzförmigen Kartuschen im Gewölbe des Querhauses verlangen für eine detaillierte Betrachtung eine halbe Drehbewegung.

Wie bereits eingangs erwähnt, waren in Mariazell mehrere Künstler an der barocken Ausstattung der Kirche tätig. Dies ist eindeutig an Stuck und Fresken zu erkennen, die sehr unterschiedlich gefertigt sind. Das unterstreicht auch Brigitte Faszbinder-Brückler in ihrer Dissertation 1979.<sup>260</sup> Bei den Stuckdekorationen fällt vor allem auf, dass jene der drei Schiffe, der Seitenkapellen, des «Pseudoquerhauses», des Presbyteriums und des Chors sehr schwer, massig und großzügig gearbeitet sind. Der Stuck in den Emporen ist feiner, kleinteiliger und zierlicher. Mathias Camin soll von 1649-1669 den Stuck im Mittelschiff, den beiden Seitenschiffen, in den hier seitlichen Kapellen und den Emporen gefertigt haben. Giovanni Rocco Bertoletti erstellte von 1666-1672 gemeinsam mit Fernando Loreto die Stuckierung im barocken Neubau, also in der Querhalle, in der Kuppel und im Chorbereich. In der Sakristei war Alessandro Serenio um 1665 für die Stuckarbeiten verantwortlich.<sup>261</sup> Diese Zuschreibung an unterschiedliche Künstler bestätigt nicht den Eindruck beim Begutachten der Stuckierungen. Es macht jedoch klar, dass unterschiedliche Hände tätig waren, die auf verschiedene Stuckformen und auf ein eigenes Repertoire zurückgegriffen haben. Manche Stuckausführung ist sich in Form, Stil und Mächtigkeit sehr ähnlich. Besonders die Emporen heben sich durch ihre feine, zarte Stuckdekoration von der übrigen Ausstattung ab.

Die Fresken werden Georg Hausen und Giovanni Battista Colombara zugeschrieben.<sup>262</sup> Wie schon im Vergleich zu den Fresken der Stiftskirche Waldhausen genau erläutert, sind beide Künstler laut Zahlungen in Mariazell nachzuweisen und auch optisch können zwei Künstlerpersönlichkeiten ausgemacht werden. In Mariazell kam es 1827 zu einem Brand, der die Fresken in der Hochkuppel zerstört hat. Diese sind somit nicht mehr original und wurden im 19. Jahrhundert erneuert.<sup>263</sup>

Die barocke Ausstattung der Wallfahrtskirche Mariazell ist gezeichnet von schwerem Stuck, der viel Fläche einnimmt, und eher kleineren Freskenfeldern. Es dominiert der Stuck, der die Malerei etwas in den Hintergrund drängt. Die Stuckierung rahmt das vorhandene architektonische System der Kreuzrippen im Langhaus und lässt je Gewölbekappe nur einem Freskofeld (Abb. 80) den Platz frei. Dies betont schon Othmar Wonisch 1957, der diese kleinen Malflächen daher, auch mit der großen Entfernung des Betrachters, nur für Einzelfiguren als günstig erachtet.<sup>264</sup> Insgesamt ist der Kirchenraum von Licht durchflutet, das die Ausstattung

<sup>260</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, Katalogteil, S. 33.

<sup>261</sup> Vgl. Jedlička/Thümmel 2017, S. 18.

<sup>262</sup> Vgl. Jedlička/Thümmel 2017, S. 18-19 und Fidler 2004, S. 75.

<sup>263</sup> Vgl. Jedlička/Thümmel 2017, S. 18-19.

<sup>264</sup> Vgl. Wonisch 1957, S. 28.

mit Stuck und auch die Darstellungen in den Fresken gut erkennen lässt. Eine Steigerung der Lichtregie Richtung Osten ist jedoch auch hier in der Wallfahrtskirche Mariazell, ähnlich wie im Salzburger Dom, festzustellen.

Das nächste Beispiel befindet sich in der Bundeshauptstadt Wien und analysiert die barocke Ausstattung der Dominikanerkirche in der Postgasse im 1. Wiener Gemeindebezirk.

### 9.3 Die Dominikanerkirche Wien, 1674-1676

Der Plan für die Dominikanerkirche stammt wahrscheinlich von Carpofo Tencalla. Schon 1630 kam es zwischen dem Prior Dr. Joh. Valdespino und den Baumeistern Jakob Spatz, Cipriano Biasino und Antonio Canevale zu einem Vertrag. Die alte, bestehende Kirche wurde völlig abgerissen und 1631 erfolgte die Grundsteinlegung zur heutigen Dominikanerkirche.<sup>265</sup> Die Kirchenweihe fand bereits 1634 statt, jedoch ohne Kuppelausbau.<sup>266</sup> Diese wurde als Flachkuppel erst 1670 erbaut.<sup>267</sup> Die Ausstattung der Kirche mit Stuck und Fresken begann in dieser Zeit und dauerte bis ins Jahr 1676.<sup>268</sup>

Bei der Ausstattung der Dominikanerkirche kann für einen Vergleich der Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenausstattung nur das Langhaus herangezogen werden. Gegen 1674 freskierte Nikolas van Hoy die Kuppel der Kirche. 1836 wurde diese Freskierung jedoch von Franz Geyling völlig durch «Maria von Engeln umgeben» übermalt. Von van Hoys Werk blieb somit nichts mehr bestehen. Die Langhausfresken (Abb. 84) wurden 1676 von Matthias Rauchmiller gemalt. Auch diese wurden im 19. Jahrhundert übermalt, jedoch auch versucht zu restaurieren. Es ist daher schwierig, diese Malereien bezüglich ihres Stils oder auch im Oeuvre von Rauchmiller einzuordnen.<sup>269</sup> Die Fresken des Chorgewölbes, die Wandfresken an der Nord- und Südwand sowie die Fresken der Querschiffe stammen von Carpofo Tencalla um 1674/76. Auch hier gibt es Übermalungsschäden, die bei einer Restaurierung versucht wurden auszubessern. Im Fresko «Die Schlacht von Muret» an der nördlichen Chorwand ist eine Signatur und eine Datierung zu finden: Carpophorus Tencala 1676. Auch die Fresken der Gurtbögen, die mit Putten und Sibyllen versehen sind, stammen von Tencalla.<sup>270</sup>

Die Dominikanerkirche zeigt ein dreijochiges Langhaus mit Seitenkapellen und kurzem Querschiff. In der Vierung ist eine flache Kuppel ausgearbeitet. Der Chor ist tonnengewölbt, kurz und schließt gerade ab. Oberhalb der Seitenkapellen befinden sich Emporen und darüber

---

<sup>265</sup> Vgl. Prantner 1913, S. 12.

<sup>266</sup> Vgl. Prantner 1913, S. 14.

<sup>267</sup> Vgl. Schnell/Steiner 2011<sup>4</sup>, S. 3.

<sup>268</sup> Vgl. Prantner 1913, S. 14.

<sup>269</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 69.

<sup>270</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, Katalogteil, S. 26-30.

eine Fensterzone. Trotz dieses natürlichen Lichteinfalls ist der Innenraum dunkel. Ohne künstliches Licht ist die gesamte Ausstattung, aber vor allem die Fresken, schlecht wahrnehmbar. Das Langhaus ist mit einem Tonnengewölbe mit Stichkappen (Abb. 84) abgeschlossen und weist Gurtbögen auf. Der Stuck rahmt die vorgegebene Architekturstruktur. Je Joch befinden sich am Gewölbe sieben Freskenfelder, ein großes Mittelfresco, zwei in den Stichkappen und vier in den Zwickeln (Abb. 85). Die gesamte weitere Fläche wird vom Stuck eingenommen. Die Stuckkartusche des Scheitelfreskos ist ein abgerundetes Rechteck. Diese Struktur wiederholt sich in jedem der drei Joche. Auch die Gurtbögen (Abb. 85) sind mit drei Freskenfeldern ausgestattet und zeigen Engel vor blauen Himmelsausblicken. Der Triumphbogen, von einem schwarzen Doppeladler in Stuckkartusche dominiert, weist ebenso drei Freskenfelder mit Engelsdarstellungen im Himmel auf. Die Flachkuppel (Abb. 86) ist zur Gänze ausgemalt und weist keine Stuckverzierung auf. Das Tonnengewölbe des Chors zeigt die gleiche Struktur mit querovalem Scheitelfresco und rechteckigen seitlichen Freskenkartuschen. Auch die Gewölbe der Seitenkapellen und die Emporengewölbe sind mit Stuck und Fresken versehen. Der gesamte Kircheninnenraum ist bis zur Sockelzone mit Stuck verziert. Es handelt sich dabei um schweren, großen, teils vollplastischen Stuck, der die leeren Flächen zwischen den Fresken völlig ausfüllt. Dabei wird Blattwerk, Fruchtgirlanden, stilisierte Rosen und Putten, die die Freskenkartuschen der Mittelfelder tragen, verwendet. Der Stuck in den Gurtbögen wirkt flacher als am Tonnengewölbe des Jochs. Auch in den Seitenkapellen wird der Stuck flacher und die Engel sind weniger plastisch ausgearbeitet. Die Seitenkapellen sind, bis diejenige im 2. südlichen Joch, ident gestaltet. Der Seitenaltar befindet sich an der nördlichen oder südlichen Seitenwand. Die Kuppel oberhalb der Vierung ist mit einem Fresko (Abb. 86) dekorativ ausgestattet. Es zeigt Maria mit Kind im Himmel, von Engeln, Wolken und dem hl. Geist umgeben. In den Pendentifs sind die vier Evangelisten *al fresco* dargestellt. Auch die Vierungsbögen sind mit Freskenfeldern und Stuck ausgestattet und zeigen Engel vor blauem Himmelsgrund in den Stuckkartuschen. Das kurze Querschiff weist ebenso Freskenfelder und Stuck auf. Insgesamt ist der Stuck des gesamten Kircheninneren weiß, die Fresken sind polychrom ausgeführt. Für eine korrekte Wahrnehmung können die beiden östlichen Scheitelgemälde des Langhauses in Blickrichtung Osten erkannt werden. Das Mittelfeld des westlichen Jochs benötigt jedoch eine Drehbewegung Richtung Orgel. Der Grund dafür könnte sein, dass so der Besucher auch die Orgel und vor allem das Fresko beim Eingang an der Westwand wahrnehmen soll.

Die Fresken im Langhaus stellen in insgesamt 46 Bildern marianische Themen dar. Die Mittelfelder zeigen «Maria Opferung» (Abb. 87), einen Engelreigen zu Ehren der Braut des

Heiligen Geistes (Abb. 88) und «Maria Vermählung» (Abb. 85). In den Stichkappen wurden marianische Tugenden freskiert. Die in Grisaille ausgebildeten Fresken der Zwickel beinhalten biblische Gestalten mit Bezug zu Maria. Auch in den Fresken der Gurtbögen wird die Gottesmutter verehrt.<sup>271</sup> In der Vierung waren die Rosenkranzgeheimnisse dargestellt,<sup>272</sup> die mit dem heutigen Fresko in der Kuppel nicht mehr zusammenhängend transportiert werden können. Die Fresken im Chorbereich zeigen Szenen aus der Kindheit Jesu: «Verkündigung», «Heimsuchung», «Geburt Christi», «Darbringung Jesu im Tempel» und «Der Zwölfjährige im Tempel». «Die Schlacht von Muret» und «Die Seeschlacht von Lepanto» zeigen die unteren Wandfresken in den Querschiffkapellen und wollen auch auf die Macht des Rosenkranzgebetes hinweisen.<sup>273</sup> Das Fresko am Kirchenausgang schildert die Kraft des Rosenkranzgebetes. Der Hl. Dominikus hält über dem Feuer der Hölle den Rosenkranz, an dem sich der gläubige Christ festhalten könnte, um zu den Seligen im Himmel zu kommen. Seine Ordensbrüder zeigen noch die Geheimnistafeln.<sup>274</sup>

Das Ausstattungsprogramm des Kircheninneren der Dominikanerkirche wirkt harmonisch und vermittelt ein einheitliches Raumkonzept. Obwohl die barocke Stuck- und Freskoausstattung erst aus den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts stammt, beherrscht der schwere Stuck die Fläche des Gewölbes. Auch in der Dominikanerkirche wird den Fresken noch wenig Platz eingeräumt. Der Stuck ziert die Architekturrahmen und gibt die Malfläche der Fresken genau vor. Das Kircheninnere wirkt dunkel und gedämpft und vermittelt nicht das Gefühl eines hellen, beleuchteten Innenraums. Bloß das Gewölbe des Langhauses ist durch die seitlichen Lunettenfenster vom Licht etwas eingenommen. Die Seitenkapellen verschwinden beinahe vollständig im Dunkeln. Das römisch-lombardische Vorbild ist zwar erkennbar, doch es fallen auch Unterschiede auf. Die Seitenkapellen sind mit einem Durchgang versehen und vermitteln so schon den Eindruck eines Seitenschiffs. Die Gurtbögen des Langhauses trennen zwar die Joche strikt, sind jedoch von den Pilastern der Wände abgesetzt. Das gesamte Gewölbe gewinnt so an Selbständigkeit und fasst die einzelnen Joche zu einer Gesamtheit zusammen.<sup>275</sup> Der gesamte Innenraum wird von einem einheitlichen Dekorationssystem von Stuck und Fresken beherrscht. Der Stuck stammt von Wandstuckateuren italienischer Provenienz. Diese schaffen ein abgestimmtes Konzept von Raumzerlegung und -verbindung und erzeugen einen Raum, der für Wiener Kirchen außerordentlich ist.<sup>276</sup> Auch bei den Fresken im Langhaus ist ein

---

<sup>271</sup> Vgl. Schnell/Steiner 2011<sup>4</sup>, S. 8.

<sup>272</sup> Vgl. Prantner 1913, S. 28.

<sup>273</sup> Vgl. Schnell/Steiner 2011<sup>4</sup>, S. 14.

<sup>274</sup> Vgl. Prantner 1913, S. 42.

<sup>275</sup> Vgl. Schnell/Steiner 2011<sup>4</sup>, S. 6.

<sup>276</sup> Vgl. Schnell/Steiner 2011<sup>4</sup>, S. 6-7.

Entwicklungsschritt erkennbar. Rauchmiller arbeitete zwar noch tafelbildartig, doch ist eine perspektivische Ausrichtung ins *sotto in su* bereits spürbar. Als Vorbild diente Rauchmiller in seiner Komposition bezüglich Farben und Figuren Peter Paul Rubens. Auch mit den Fresken von Carpofo Tencalla ist ein Fortschritt erkennbar. Seine Altarraumfresken befinden sich zwar noch in einem starren Stuckrahmen, jedoch beziehen sich die Darstellungen inhaltlich und auch in ihrer Farbigkeit schon aufeinander. Damit schaffte Tencalla, die Fresken nicht nur als Dekorationselement zu verwenden, sondern so dienen sie nun auch als Mittel zur Vereinheitlichung des Kircheninnenraumes.<sup>277</sup>

Die nächsten beiden Beispiele von barocken Kirchenräumen befinden sich in Oberösterreich und weisen ein ähnliches Ausstattungskonzept auf, das auch zeitlich auf die gleichen Jahrzehnte fällt. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass der barocke Umbau der Stiftskirche Waldhausen in die Zeit der Ausstattung der Dominikanerkirche fällt und vor den folgenden Kirchenausstattungen von Kremsmünster und Garsten vorgenommen wurde.

#### 9.4 Die Stiftskirche Kremsmünster, 1681

Der Grundriss der Stiftskirche Kremsmünster zeigt einen Eingangsbereich und folgend ein fünfjochiges Hauptschiff mit beidseitigen Seitenschiffen. Darauf folgt ein kurzes Querschiff, das durch Stufen vom Volk getrennt ist. Das Presbyterium schließt mit einem fünfeckigen Polygon ab. Die beiden Seitenapsiden bilden sich rund aus. Die Stiftskirche Kremsmünster erfuhr drei Barockisierungsphasen. Unter Abt Anton Wolfradt fand die erste Phase statt, die nur bauliche Veränderungen mit sich trug. Es wurden die Nebenapsiden in den Osten verlängert, die Fenster wurden farblos gestaltet, ein Eisengitter vor dem Querschiff angebracht und die an den Pfeilern angebrachten Altäre wurden an die nördlichen und südlichen Seitenwände verschoben. Abt Erenbert II. Schrevogl führte die zweite Barockisierung durch. Er ließ 1677 von Carlo Antonio Carlone die im Süden angeschlossene Marienkapelle errichten. Weiters beauftragte er 1681 Giovanni Battista Barberini und Giovanni Battista Colombo als Baumeister und Stuckateure für den nun rein in Weiß geplanten Kircheninnenraum.<sup>278</sup> Die Gesamtleitung für den Umbau hatte jedoch vermutlich Carlo Antonio Carlone über.<sup>279</sup> Für die Fresken sah der Abt die Brüder Grabenberger vor, die diese nach einem biblischen Konzept ausstatten sollten.<sup>280</sup> 1681 wurde mit Michael Christoph Grabenberger ein Vertrag über die Ausmalung der Stiftskirche Kremsmünster abgeschlossen.<sup>281</sup> Hierzu gibt es eine Aufzeichnung im Archiv des Stiftes Kremsmünster, dass Abt Erenbert II. Schrevogl die Kirche von den vier

<sup>277</sup> Vgl. Schnell/Steiner 2011<sup>4</sup>, S. 8-10.

<sup>278</sup> Vgl. Wintersteller 1977, S. 68.

<sup>279</sup> Vgl. Loinig 1992, S. 14.

<sup>280</sup> Vgl. Pötsch 2011, S. 10.

<sup>281</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 52-53.

Grabenberger Brüdern freskieren ließ.<sup>282</sup> Dieses Brüderkollektiv freskierte in nur eineinhalb Jahren die Gewölbe der Vorhalle, der Westempore, der Mittel-, Seiten- und Querschiffe und die des Chores. Weiters lieferten sie auch die Wandbilder des Hauptchores und der Querschiffe. Für so einen großen Auftrag mussten viele Maler zusammen ihre Dienste erbringen, der ideal für die Brüderwerkstatt der Grabenberger war. Die unterschiedlichen Hände der Brüder in ihren Arbeiten voneinander zu unterscheiden, ist nicht möglich, da die Ausstattung im Gesamten sehr einheitlich wirkt.<sup>283</sup> Die dritte barocke Umgestaltung konnte mit der Anbringung des Hochaltarbildes von J. A. Wolff aus München 1712 abgeschlossen werden.<sup>284</sup>

Der Stuck des Kircheninneren (Abb. 89) rahmt die Architekturformen des Gewölbes und zeigt somit ein Kreuzrippengewölbe je Joch, das mit schwerem Stuck überzogen ist und Gurtbögen, die eine strikte Trennung zwischen den Jochen vornehmen. Auch das Gewölbe der Seitenschiffe (Abb. 90) ist in gleicher Art rhythmisiert. In den Gewölbekappen sind Stuckkartuschen (Abb. 91) ausgebildet, die die Fläche der Fresken bilden. Die Kartusche dieser variiert je nach Joch in ihrer Form. Im Querschiff sind die stuckierten Rahmen der Fresken anders ausgebildet (Abb. 92). Das Kreuzrippengewölbe wird jedoch auch hier fortgeführt. Nur der Chorbereich ist mit einer Tonne überwölbt (Abb. 93) und weist drei Freskenfelder auf. Der Stuck ist im gesamten Kirchenraum weiß und zeigt Blattwerk, Stuckkartuschen, Fruchtgirlanden, Muscheln und Engel. Die Dekoration mit Stuck beginnt erst ab den Kapitellen. Die Seitenwände bleiben glatt und ohne Dekor. Insgesamt ist die Stuckierung des Eingangsbereichs, des Mittelschiffs, der Seitenschiffe, des Querschiffs und der beiden Nebenapsiden groß, schwer und mächtig ausgeführt. Im Chorbereich verändert sich diese zu feineren, zierlicheren Formen und zeigt nur Blattwerk und Putten. Alle Fresken sind polychrom ausgeführt, jedoch in ihrer Farbigkeit eher gedämpft. Zur korrekten Wahrnehmung der Darstellungen (Abb. 89) benötigt es Drehungen in alle vier Himmelsrichtungen. Nur jeweils eine Szene der Fresken ist zum Beispiel mit Blickrichtung Osten zu lesen.

Die Brüder Grabenberger haben im gesamten Kircheninneren 94 Szenen freskiert, die Szenen aus dem Alten und aus dem Neuen Testament schildern. Der Beginn mit Darstellungen aus dem Leben von Jesus wird an den Wand- und Gewölbemalereien im Presbyterium mit «Der Verkündigung», «Der Heimsuchung», «Der Geburt Jesu» und «Der Verkündigung an die Hirten» vollzogen. Anschließend folgen an den Wandfresken des Querschiffes «Die Anbetung der Hl. Dreikönige» und «Die Darbringung im Tempel». Der Erzählstrang geht im Mittelschiff Richtung Orgel weiter und erzählt die zentralen Vorkommnisse des Neuen Testaments. Dabei

<sup>282</sup> Vgl. Pühringer-Zwanowetz 1977, Beilagen: Anhang 3.

<sup>283</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 53-55.

<sup>284</sup> Vgl. Pötsch 2011, S. 10.

handelt es sich beispielsweise um «Die Flucht nach Ägypten», «Der Einzug in Jerusalem», «Das Letzte Abendmahl», «Die Kreuzigung» oder «Noli me tangere». In den wesentlich niedrigeren Seitenschiffen sind die Freskenfelder kleiner. Diese erzählen gemeinsam mit den Fresken im Eingangsbereich Geschichten aus dem Alten Testament. Bei diesen Darstellungen wird nicht auf eine chronologische Erzählung geachtet, sondern der Fokus auf bedeutende Persönlichkeiten gelenkt. Diese sind zum Beispiel Abraham und Sara, Noah, Josef, Mose, David und Salomon. Das zentrale Fresko des Eingangsbereichs stellt den «Traum Jakobs» dar. Die Fresken der Orgelemporen zeigen musizierende Engel. Manche Altarbilder der Seitenschiffe zeigen abermals eine Szene aus den Fresken des Mittelschiffs. Zum Beispiel wiederholen sich «Das Letzte Abendmahl» oder auch «Christus am Ölberg» in den Altarblättern darunter. Dies ist aber kein durchgehendes Konzept. Andere Altarblätter stellen Szenen aus dem Leben von Heiligen dar.<sup>285</sup> Im Scheitelfresko des Gewölbes im Presbyterium und in der Apsis sind Engelsglorien dargestellt. Am Gewölbe der Seitenapsiden befinden sich eine Vielzahl von Engeln, von Wolken umgeben. Das Hochaltarbild zeigt die «Transfiguration Christi» (Abb. 93) und stellt somit den Höhepunkt des Bildprogramms mit Gottes Wirken, Gottes Gegenwart, mit der Verklärung seines Sohnes dar.<sup>286</sup>

Die Fresken der Gewölbe zeigen eine leichte Untersicht. Die Wandfresken im Osten sind tafelbildartig angebracht. Spannend ist, dass die Erzählung des Lebens Jesus im Osten beginnt, mit seiner Passion im Mittelschiff fortgesetzt wird und mit Szenen aus dem Alten Testament in den Seitenschiffen seinen Abschluss findet. Der sichtbare Höhepunkt der Fresken liegt im Osten. Dort sind die Malereien strahlender, heller und auch in der Farbigkeit intensiver gestaltet. Die Fresken des Mittelschiffs (Abb. 91) zeigen manchmal Ausblicke in den blauen Himmel, jedoch in Summe ein eher dumpfes, mattes Erscheinungsbild. Ein besonderes Strahlen umfängt die dargestellten Szenen vor allem von Verkündigung (Abb. 94) und Geburt (Abb. 95) im Presbyterium. Auch die Engelsgloriole (Abb. 96) im Scheitelfresko zeigt einen hellen Ausblick in den göttlichen Himmel. Dieses Strahlen wird im Hochaltarbild wiederholt, das als gemeinsames Thema in der Gestaltung und Komposition der Malerei gesehen werden kann.

Laut Karl Möseneder weist die Stiftskirche Kremsmünster als erste Kirche in Österreich ein christologisches Altarprogramm auf. Dieses stammt aus den Jahren 1617-19. Dabei handelt es sich um gleichförmige Altäre, die Gemälde aus dem Leben von Jesu, begonnen mit der Verkündigung bis zu seiner Himmelfahrt, zeigen. Ein Bezug zu den Fresken an der Decke fehlt jedoch vollständig, schreibt Möseneder 1999.<sup>287</sup> Dem kann nur zugestimmt werden, denn eine

<sup>285</sup> Vgl. Wintersteller 1977, S. 79.

<sup>286</sup> Vgl. Pötsch 2011, S. 12-13.

<sup>287</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 54.

chronologische Erzählung oder ein inhaltliches Bildprogramm, das Ölgemälde und Fresken verbindet, besteht nur darin, dass sich Darstellungen der Fresken in den Altarblättern wiederholen. Als gestalterisches Zusammenspiel von Fresken, Stuck und Figurenschmuck kann aber die Darstellung von Engeln gesehen werden. Diese beherrschen das Kircheninnere (Abb. 97). Sie schmücken als stehende oder kniende Figuren aus Marmor die Seitenaltäre und auch die Altäre der Nebenapside. Die Fresken im Chorbereich und auch im Apsisgewölbe der Nebenapside werden von Engeln dominiert. Auch im Stuck wurden Engel ausgeführt. Sie schmücken die Bogenöffnungen (Abb. 98), tragen Gefäße der Liturgie oder andere Attribute und blicken zu den Gläubigen nach unten. Diese Engel könnten ein Verweis auf das Fresko im Eingangsbereich der Stiftskirche mit dem Traum Jakobs und seiner Engelsleiter sein und den Besucher durch den gesamten Kircheninnenraum führen. Insgesamt vermittelt die barocke Ausstattung der Stiftskirche Kremsmünster eine strenge Ordnung, die durch schwere Stuckdekoration und regelmäßige Freskenfelder bestimmt wird. Es wiederholt sich der Eindruck der barocken Deckengestaltung des Salzburger Doms, der Basilika Mariazell und auch der Dominikanerkirche bezüglich Mächtigkeit und Dominanz des Stucks. Die Freskenfelder sind ganz streng in ihre Kartuschen gedrängt und haben insgesamt wenig Fläche zur Verfügung.

Das nächste Beispiel einer sehr ähnlichen Kirchenausstattung ist die Stiftskirche Garsten, auch in Oberösterreich.

### 9.5 Die Stiftskirche Garsten, 1677-1693

Die alte bestehende Kirche in Garsten wurde 1677 abgebrochen und mit einem Neubau mit frühbarocker Ausstattung begonnen. Abt Anselm Angerer wollte ein Kloster mit der Stiftskirche im Zentrum, ganz im Sinne des Barocks und erstmals in Österreich, errichten lassen. Als Baumeister wurde Pietro Francesco Carlone beauftragt. Nach seinem Tod übernahm diese Tätigkeit sein Sohn Carlo Antonio Carlone. 1685 kam es zu einer feierlichen Eröffnung der Stiftskirche. Erst 1693 war die Innenausstattung der Kirche völlig fertiggestellt und die Stiftskirche Garsten konnte eingeweiht werden. 1786 kam es zur Klosteraufhebung durch Kaiser Josef II. Die Stiftskirche wurde zur Pfarrkirche, die Sommerprälatur zum Pfarrhof und die übrigen Stiftsgebäude wurden zu einer Kaserne umfunktioniert. Seit 1850 werden diese als Strafanstalt verwendet.<sup>288</sup>

Als direktes Vorbild für die Stiftskirche Garsten gilt die Jesuitenkirche in Linz (1669-78).<sup>289</sup> Die Stiftskirche zeigt im Grundriss eine Wandpfeilerkirche mit Seitenkapellen. Sie weist drei

---

<sup>288</sup> Vgl. Berka 1985, S. 4-5.

<sup>289</sup> Vgl. Perndl o.J., S. 5.

Jöche auf und schließt mit einem zweijochigen, etwas eingezogenen Presbyterium ab. Der Chorabschluss ist gerade ausgeführt. Der Eingangsbereich und somit auch die Orgelempore des Kirchenraums umfassen ein Joch, das ebenfalls gerade abschließt. Überwölbt ist das Langhaus mit einem Tonnengewölbe mit Stichkappen (Abb. 99), das mittels Gurtbögen regelmäßig gegliedert ist. Oberhalb der Seitenkapellen befinden sich Emporen. Das Gewölbe der Seitenkapellen und der Emporen zeigen jeweils drei Freskenfelder. Je Joch bildet auch das Tonnengewölbe des Langhauses drei Freskenfelder (Abb. 99) aus: Ein Mittelfeld und jeweils eine in der Stichkappe. Am Übergang zum Chorbereich ist ein Triumphbogen ausgebildet, der im Zentrum eine Stuckkartusche, von Putten getragen, zeigt. An der Stirnseite des Triumphbogens befinden sich je Seite drei Freskomedaillons, die Anrufungen der Marienlitanei verbildlichen.<sup>290</sup>

Hinter dem Chor ist in gleicher Achse die Sommersakristei angebaut. Diese zeigt wiederum drei Jöche und ist mit einem Tonnengewölbe mit Stichkappen überwölbt. Sie ist auch mit Stuck und Fresken ausgestattet. Die Fresken zeigen Szenen aus dem Leben von Jesus. Die Darstellungen der Fresken im Langhaus und in den Emporengewölben beziehen sich allesamt auf Maria. Die Scheitelfresken des Langhauses zeigen Vorbilder Marias. Sie stellen, im Westen beginnend, dar: «Jephates Tochter», «Abigail vor David», «Die Heldenat der Judith» und «Esther vor Assuerus». In den Emporen sind Szenen aus dem Marienleben abgebildet und in den Stichkappen sind die 12 Apostel freskiert, die Maria als Königin verehren. Die beiden Hauptfresken des Presbyteriums zeigen die «Ablösung der Opfer des Alten Bundes durch das reine Speiseopfer des Neuen Bundes» (Abb. 100) und den «Triumph der Eucharistie» (Abb. 101). In den Gewölben der Seitenkapellen befinden sich Darstellungen aus der Passion Christi. Am Gewölbe des Eingangsbereichs sind Szenen aus dem Leben des Psalmisten David freskiert. Hinter der Orgel befindet sich ein großes Fresko mit einer Schlachtendarstellung aus dem 2. Türkenkrieg (Abb. 102).<sup>291</sup> Der Höhepunkt der Marienverehrung zeigt sich am Hochaltar. Dieser stammt aus dem Jahr 1683 nach einem Entwurf von Carlo Antonio Carlone und stellt «Maria Himmelfahrt» und die «Marien Krönung» dar.<sup>292</sup> Zur korrekten Wahrnehmung der Mittelfresken ist ein Standpunkt mit Blick Richtung Osten zu wählen. Für das Fresko oberhalb der Orgelempore (Abb. 102), benötigt es eine Drehbewegung Richtung Westen, die bestimmt gewollt ist, um auch die Schlachtendarstellung an der gerade abgeschlossenen Westwand betrachten zu müssen. Beherrscht wird der Innenraum von weißem Stuck, der mit einem rosafarbigen Hintergrund unterfangen wird. Weiters stechen

<sup>290</sup> Vgl. Perndl o.J., S. 6.

<sup>291</sup> Vgl. Perndl o.J., S. 6.

<sup>292</sup> Vgl. Perndl o.J., S. 7.

Engelsplastiken (Abb. 103) ins Auge, die auch aus rosa Stuck gefertigt wurden. Im Langhaus sind dies erwachsene Engelsfiguren, die das Gewölbe der einzelnen Joche tragen. Die Gewölbe der Seitenkapellen und die der Emporen zieren rosafarbige Putten. Der Stuck in der Stiftskirche Garsten inklusive der Sommersakristei und des Sommerchores stammt von Giovanni Battista Carbone aus dem Jahr 1682.<sup>293</sup> Ihm halfen Bartolomeo Carbone, sein Cousin, Peter Camuzzi, ein Schweizer, Domenico Garon, ein Mailänder und zwei bis drei weitere Hilfsarbeiter.<sup>294</sup> Wahrscheinlich haben im Jahr 1682 auch schon die Brüder Grabenberger mit der Freskierung begonnen, die sie bereits 1683 abgeschlossen haben. Somit sind alle vier Brüder, also die gesamte Werkstatt, von Kremsmünster nach Garsten übersiedelt. Da 1684 Michael Christoph Grabenberger, der meist für die Ideen und die Gestaltung der Fresken zuständig war, verstarb, ist hier in Garsten diese einheitliche Wirkung der Fresken, die in Kremsmünster zu spüren ist, nicht ganz so kräftig vorhanden. Der Werkstattzusammenhang ist klar erkennbar, doch auch, dass mehrere Hände an der Arbeit waren. Von Michael Christoph Grabenberger stammen ziemlich sicher die großen Fresken und die Apostel in den Stichkappen des Langhauses, da diese die beste Qualität aufweisen. Seine Malereien machen den feinteiligen Faltenstil trotz Größe, unterschiedliche Gesichtszüge, eine virtuose Gesamtwirkung und eine gut abgestimmte Farbauswahl sichtbar. Erwähnenswert ist noch, dass sich Grabenberger gerne an Rubens orientiert hat. Dies ist besonders im «Triumph des Abendmahls über das Opfer des Alten Bundes» (Abb. 100) und im «Triumph der Eucharistie über Unwissenheit und Verblendung» (Abb. 101) zu sehen, die beinahe direkte Zitate nach Rubens sind, wobei die Erzählung und die Einzelfigur im Fresko im Mittelpunkt stehen. Der Großteil der Fresken stammt von den Brüdern gemeinsam. Es kann sogar vorgekommen sein, dass alle an einem Fresko malten.<sup>295</sup> Besonders in den Fresken der «Darbringung» oder auch in dem der «Heimsuchung», dabei die linken Figuren, ist das Vorbild Paolo Veronese erkennbar. Es sind beinahe direkte Kopien dieses venezianischen Künstlers. Beim «Triumph der Eucharistie» (Abb. 101) hingegen war ein Rubens das Vorbild. Dieses jedoch hat Grabenberger stark abgewandelt. Vermutlich entspricht ein Veronese besser dem Stilgefühl von M. C. Grabenberger als Peter Paul Rubens.<sup>296</sup> Interessant ist auch noch die Beteiligung an der Ausstattung der Stiftskirche Garsten von Joachim von Sandrart. Er lieferte nicht nur zwei Bilder für den Benediktsaltar, sondern von ihm stammen auch die Entwürfe für die Gewölbe tragenden, großen Stuckengel des Langhauses (Abb. 103).<sup>297</sup>

---

<sup>293</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 55.

<sup>294</sup> Vgl. Perndl 1962/63, S. 18.

<sup>295</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 55-57.

<sup>296</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 63.

<sup>297</sup> Vgl. Perndl 1962/63, S. 21.

Insgesamt handelt es sich bei der Stiftskirche Garsten um einen hellen, lichtdurchfluteten Innenraum, der auch ohne künstliches Licht die Fresken erkennen lässt. Dominiert wird der Kirchenraum vom weißen Stuck auf rosafarbenem Grund, von den rosa Stuckengeln, dem schwarz-goldenen Hochaltar und den Tapisserien an den Pfeilern des Langhauses. Weiters ist festzustellen, dass auch hier dem Stuck noch sehr viel Platz eingeräumt wird und dieser die Flächen der Fresken vorgibt. Somit wird in dem beginnenden Kampf zwischen Stuck und Malerei noch immer dem Stuck die größte Fläche eingeräumt. In der Stiftskirche Garsten wird mit einer erstaunlichen Vielfalt an Stuckengeln, an Frucht- und Kranzgewinden eine Steigerung in der plastischen Ausstattung von Kirchenräumen erreicht.<sup>298</sup> Außerdem bildet die Stiftskirche Garsten als klassischer Carlonebau den Abschluss der von 1631 bis 1690 in Österreich beliebten Bauform einer tonnengewölbten Wandpfeilerkirche, die sich durch einen gerade abschließenden Chor, Auslassen eines Querschiffes und Anbringung von zwei Fassadentürmen auszeichnet.<sup>299</sup> Das Besondere der Klosteranlage Garsten ist bestimmt, dass sie mit diesem einheitlichen Baukomplex für die kommenden großen Klosterbauten des 18. Jahrhunderts und für die Blüte des Barocks den Auftakt bildet. Es veranlasste den Baumeister zu einer gesamtheitlichen Planung von Stiftskirche und Klosteranlage. Außerdem wird in der Gestaltung der Fassade und auch im Dekor des Innenraums die Übertragung von italienischer Kunst und italienischen Formen ausgedrückt. Wobei die Stiftskirche Garsten besonders bezüglich Stuck den Höhepunkt dieser raumbeherrschenden Dekoration bildet und die Pracht des Barocks mit ihren Ausstattungsformen von Stuck und Fresken in ein besonders schönes Licht rückt.<sup>300</sup> Damit stellt die Stiftskirche Garsten auch einen der Höhepunkte, aber zugleich auch das Ende des Stuckbarocks dar.<sup>301</sup> Abschließend kann noch festgestellt werden, dass es sich bei der Stiftskirche Garsten um einen der größten Aufträge der Künstlerfamilie der Carloni handelt. Viele von diesem Kollektiv haben sich mit ihrem Handwerksgeschick am Bau bzw. an der Ausstattung beteiligt und sich dabei wunderbar ergänzt.<sup>302</sup> „Das Ergebnis ist von hoher künstlerischer Aussagekraft und von einer derartig geschlossenen Einheitlichkeit in seiner Wirkung, daß [sic!] die Kirche innerhalb der austro-italienischen Architektur des 17. Jh. an hervorragender Stelle einzureihen ist“.<sup>303</sup>

Der Stiftskirche Garsten, besonders bezüglich Stuckausstattung, sehr ähnlich ist die Stiftskirche Schlierbach, der nun die nächste Analyse gewidmet ist.

---

<sup>298</sup> Vgl. Perndl o.J., S. 5-6.

<sup>299</sup> Vgl. Perndl o. J., S. 5.

<sup>300</sup> Vgl. Perndl o. J., S. 14-15.

<sup>301</sup> Vgl. Perndl 1962/63, S. 32.

<sup>302</sup> Vgl. Sturm 1969 II, S. 24.

<sup>303</sup> Sturm 1969 II, S. 24.

## 9.6 Die Stiftskirche Schlierbach, 1683-1685

Ab 1672 konnte auch in Schlierbach an einen vollständigen Neubau des Klosters gedacht werden. Unter Abt Benedikt Rieger (1679-1695) wurde der Bau der Kirche beinahe abgeschlossen. Abt Nievard II. Dierer (1696-1715) konnte nur mehr die restliche Ausschmückung der Kirche in Auftrag geben.<sup>304</sup> Erbaut wurde die Stiftskirche von den beiden Baumeistern Pietro Francesco Carbone und seinem Sohn Carlo Antonio Carbone von 1680-1683.<sup>305</sup> Das Gewölbe und auch die Seitenwände wurden von Giovanni Battista Carbone und seinem Schwager Bartolomeo Carbone von 1683-1685 stuckiert.<sup>306</sup> Der Maler Giovanni Carbone schloss 1685 einen Vertrag zur Ausstattung der Kirche mit 75 Freskenfeldern ab.<sup>307</sup> Erst Anfang des 18. Jahrhunderts wurden die Pfeiler mit vergoldetem Schnitzwerk (Abb. 104) geziert und die Emporenbrüstungen mit geschnitztem Gitterwerk ausgestattet.<sup>308</sup> Auf den Pilastern befinden sich gemalte Blumenstillleben, die ebenso zu dieser Zeit entstanden sind.<sup>309</sup> Die Stiftskirche Schlierbach zeigt im Grundriss eine Wandpfeilerkirche. Das Langhaus wird aus drei Jochen und einem zusätzlichen Joch, das den Eingangsbereich und die Orgelemporen aufnimmt, gebildet. Überwölbt ist dieses mit einem Platzlgewölbe je Joch (Abb. 105). Der etwas schmälere Chorbereich weist zwei Joche auf und ist im Osten gerade abgeschlossen. Überwölbt wird dieser Teil der Kirche mit einem Tonnengewölbe mit Stichkappen (Abb. 106). Beim Betreten der Stiftskirche erhält der/die Besucher/Besucherin den Eindruck eines völlig überladenen Kircheninneren, der eher im Dunkeln liegt (Abb. 107). Mit schwerem Stuck ist das gesamte Gewölbe überzogen. Er lässt, bis auf die Freskenfelder, kaum Flächen frei. Besonders plastisch wirkt die Ausstattung durch unzählige Putti, die Früchte, Blumen, Girlanden, Kartuschen oder Inschriftenrollen tragen. Verstärkt wird diese Wirkung noch durch vollplastische Engel, die am Triumphbogen oder an den Bögen der Seitenkapellen sitzen (Abb. 104) und Symbole zeigen, und durch Heiligenfiguren an den Pilastern und am Gewölbeansatz an jedem Joch. Der gesamte Stuck ab der Emporenbrüstung ist in Weiß gehalten und steht in starkem Kontrast zu den vergoldeten Pilastern und den in *stucco lustro* ausgeführten Bögen und Wänden der Seitenkapellen, die in rostiges Rot gehüllt sind. Der Hintergrund des Gewölbes (Abb. 105) ist in zartem Rosa gehalten, das jedoch durch den mächtigen, schweren, überladenen Stuck nicht wirklich zur Geltung kommt. Die Fresken sind polychrom ausgeführt und zeigen je Joch im Langhaus (Abb. 105) ein ovales Scheitelfeld und

<sup>304</sup> Vgl. Rauscher 1955, S. 2-5.

<sup>305</sup> Vgl. Euler-Rolle 1983, S. 19.

<sup>306</sup> Vgl. Keplinger 2018<sup>5</sup>, S. 32.

<sup>307</sup> Vgl. Keplinger 2018<sup>5</sup>, S. 28.

<sup>308</sup> Vgl. Rauscher 1955, S. 8 und S. 13.

<sup>309</sup> Vgl. Euler-Rolle 1983, S. 22.

jeweils vier flankierende kleinere Felder. Im Chorbereich wird das Mittelfeld von je einem Fresko in der Stichkappe gerahmt. Die Szenen im Langhaus stellen irdische Szenen dar, die mit Blickrichtung Osten wahrnehmbar sind. Diejenigen im Chorbereich zeigen himmlische Darstellungen mit Ausblicken in den göttlichen, strahlenden Himmel und Gloriolen. Für die korrekte Wahrnehmung des Freskos oberhalb der Orgelempore muss sich der Betrachter Richtung Westen wenden und somit auch den Eingangsbereich und die Orgel wahrnehmen. Die Gesamtwirkung des Rauminneren vermittelt zwar ein einheitliches formales Konzept, das sich von den Seitenkapellen, dem Chorbereich bis zum Gewölbe fortsetzt, lässt aber auch das Gefühl des *horror vacui* aufkommen.

Die Stiftskirche steht unter dem Patrozinium von Maria Himmelfahrt.<sup>310</sup> Dies ist am Hochaltar, dem Stuck und den Fresken sehr gut wahrnehmbar. Das Altarblatt des Hochaltars zeigt Maria Himmelfahrt, am Auszugsbild ist Jesus Christus zu sehen. Bekrönt wird der Hochaltar von der Figur Gott Vaters auf der Weltkugel. Sie erwarten die auffahrende Mutter Gottes im Himmel. Die inhaltliche Fortsetzung ist im ersten östlichen Chorfresco mit einer Engelsglorie (Abb. 108) zu finden, die Maria in den Himmel hoch begleiten. Im zweiten Chorfresco (Abb. 109) wird Maria von Jesus, Gott Vater und dem Heiligen Geist gekrönt und bildet damit den Abschluss der Himmelfahrt und Krönung Mariens. Fortgeführt wird jedoch die Ehre Mariens auch im restlichen Kirchenraum.

Die lauretanische Litanei ist in den Seitenkapellen präsent. So wird Maria als Königin der Patriarchen, der Propheten, der Apostel, der Märtyrer, der Bekenner und der Jungfrauen angerufen. Die Scheitelfresken im Langhaus zeigen Szenen aus dem Alten Testament, die auch auf Maria verweisen. So sind hier, im Osten beginnend, dargestellt: «Königin Esther vor Ahasver», «Abigail vor David», «Bethsabe vor Salomon» und «die Königin von Saba». Die Altarblätter der Seitenkapellen bilden Szenen aus dem Leben Mariens ab.<sup>311</sup> Ehrentitel der Mutter Gottes befinden sich in den Kartuschen der Seitenkapellen und benennen sie als Herrin, Mutter, Fürsprecherin, Braut, Leidende und Jungfrau. Die großen Stuckfiguren an den Pilastern (Abb. 110) sind Verwandte Marias: Joseph, Johannes der Täufer, Jakobus der Jüngere oder Judas Thaddäus, Johannes der Evangelist, Joachim, Anna, Zacharias und Elisabeth. Die Fresken der Emporen inklusive der Figuren beziehen sich auf Heilige.<sup>312</sup> Zu Ehren der Mutter Gottes befinden sich auch noch Gesangs- und Gebetstexte von «Gegrüßt seist du, Königin», also das *Salve Regina* und «Unter deinem Schutz und Schirm», das *Sub tuum präsidium*. Das sind Texte, die im täglichen Gebet der Zisterzienser vorkommen. Diese Marienanbetung der

<sup>310</sup> Vgl. Rauscher 1955, S. 13.

<sup>311</sup> Vgl. Rauscher 1955, S. 13-14.

<sup>312</sup> Vgl. Keplinger 2018<sup>5</sup>, S. 34 und S. 36.

Heiligen der Zisterziensermönche ist auch in den seitlichen Fresken am Gewölbe oberhalb der Orgelempore zu sehen.<sup>313</sup> Damit zieht sich das marianische Thema durch den gesamten Kirchenraum.

Zusammenfassend kann zur barocken Stiftskirche Schlierbach festgestellt werden, dass als einheitlich gestaltete Ausstattungsformen Hoch- und Seitenaltäre, Kanzel und die Emporenbrüstungen mittels ähnlicher Akanthusornamentik und der Farbgebung in Schwarz-Gold eine Zusammengehörigkeit vermitteln. Mit dem späteren Überzug der Pfeiler mit vergoldeten Ornamenten und Blumenstillleben wird dieser Eindruck noch verstärkt.<sup>314</sup> Die vegetabilen Elemente, die besonders dicht über die architektonischen Formen gelegt sind, erzeugen eine zusammengehörend wirkende Raumhülle. Der Stuck überzieht ganz klar die Architektur und die Kartuschen und Füllornamente fügen sich ganz gezielt in die freien Flächen des Gewölbes ein.<sup>315</sup> Bedeutend ist also der Zusammenklang aller Ausstattungsformen. Sie vermitteln den homogenen Formgedanken dieser Zeit.<sup>316</sup> Dies betrifft Stuck, Malerei und Architektur, die in besonderer Weise aufeinander abgestimmt sind. Auch wenn die Wandzonen und die Altareinrichtung in warmen Farben ausgestattet sind und das Gewölbe mit weißem Stuck die polychromen Fresken fasst, ist eine Harmonie des gesamten Kircheninneren zu spüren.<sup>317</sup> Die Stiftskirche Schlierbach zeigt außerdem, neben der Stiftskirche Garsten, eine sehr reiche Stuckierung. Betont wird diese noch durch die reliefartige Umhüllung der Pilaster mit Goldrankenwerk, die geschnitzten Emporenbrüstungen und die Pilasterkapitelle, die ebenfalls teilweise in Gold gefasst wurden (Abb. 104). Diese Dekoration vermittelt einen einzigartigen Eindruck.<sup>318</sup> Eine Besonderheit der Stiftskirche Schlierbach ist sicherlich auch das inhaltlich, sich durch das gesamte Kircheninnere ziehende Programm, das sich Maria widmet. In dieser einheitlichen Art und Weise, die Fresken, den Stuck und das Altarprogramm betreffend, konnte es davor nur in der Stiftskirche Waldhausen gefunden werden. Dort jedoch ist es jetzt in der Gegenwart nicht mehr ganz so leicht nachvollziehbar, da sich einige Ausstattungsstücke vom damaligen Original unterscheiden. In der Stiftskirche Schlierbach kann auch jetzt noch das durchgehende marianische Thema nachvollzogen werden.

Weiters kann festgestellt werden, dass sich der sogenannte «Caralone-Typus» der Bauform an der Stiftskirche Schlierbach weiterentwickelt hat. Während der Vater Pietro Francesco Caralone noch für das tonnengewölbte Presbyterium zuständig war, integrierte der Sohn Carlo Antonio

---

<sup>313</sup> Vgl. Rauscher 1955, S. 13-14.

<sup>314</sup> Vgl. Euler-Rolle 1983, S. 21-22.

<sup>315</sup> Vgl. Euler-Rolle 1983, S. 20.

<sup>316</sup> Vgl. Rauscher 1955, S. 13.

<sup>317</sup> Vgl. Keplinger 2018<sup>5</sup>, S. 32.

<sup>318</sup> Vgl. Keplinger 2018<sup>5</sup>, S. 32.

Car lone im Langhaus und auch in den Seitenkapellen das Böhmisches Platzlgewölbe, also eine Kuppelkonstruktion.<sup>319</sup> Diese jochweisen Kuppeln führen jedoch auch zu einer Unterbrechung des Langhauses, das nicht mehr als Durchgangsraum erkennbar ist, sondern noch zusätzlich durch die herabhängenden Stuckgirlanden und besonders durch den stark betonten Triumphbogen klar abgetrennt wird.<sup>320</sup> Die Lösung der Platzlgewölbe führte Carlo Antonio Car lone jedoch im Langhaus der Stiftskirche St. Florian zu einer Meisterleistung fort. Mehr zu dieser besonders ausgestatteten und in der barocken Entwicklung fortgeschrittenen Kirche folgt später. Zuvor jedoch wird als nächstes Beispiel, das die Entwicklung in der Deckenausstattung fortführt, die Stiftskirche Klosterneuburg in Niederösterreich beschrieben.

### 9.7 Die Stiftskirche Klosterneuburg, 1689-1729

Die Stiftskirche Klosterneuburg steht unter dem Patrozinium von «Maria Geburt».<sup>321</sup> Mit einer Umwandlung des dreischiffigen Langhauses in ein Langhaus mit angeschlossenen Seitenkapellen wurde die vorhandene Kirche barockisiert. Giovanni Battista Car lone ist dafür verantwortlich, dass ab 1638 eine West-Ost Ausrichtung dieser Kirche möglich wurde.<sup>322</sup> Nun handelt es sich beim Grundriss der Stiftskirche Klosterneuburg um ein dreijochiges Langhaus mit Seitenkapellen. Im Osten ist eine Vierung mit kurzen Querschiffarmen und ein Presbyterium angeschlossen. Der Chor wird mit einer Apsis rund abgeschlossen. Im Westen befindet sich der Eingangsbereich unter einem zweijochigen Arkadenbereich, darüber die Orgelempore, die an der Decke zu einem Joch zusammengefasst ist. Im Aufriss zeigt der Kircheninnenraum oberhalb der Seitenkapellen in der Flucht der Wand liegende Emporen und darüber Obergadenfenster. Die drei Joche sind mit Gurtbögen unterteilt. Überwölbt ist das Langhaus mit einem Tonnengewölbe (Abb. 111). Nur die Orgelempore ist mit einem Kreuzrippengewölbe versehen. Das Gewölbe oberhalb der Orgel und die ersten beiden westlichen Gewölbe werden von weißem Stuck dominiert. Dieser ist jedoch im Vergleich zu den bereits beschriebenen Kirchenbauten bedeutend flacher, graziler und feiner ausgeführt. Der weiße Stuck wird im ersten östlichen Joch von großteils grauem Stuck abgelöst und von rosafarbenen Draperien geziert, die von weißen Stuckengeln gehalten werden. Die Seitenwände bestehen aus *stucco lustro* in Grau und Beige. Ab dem Triumphbogen ändert sich die Farbigkeit der Wände. Sie werden dunkler und mit Gold gefasst und vermitteln einen völlig anderen Eindruck. Auch im Vergleich zu den davor beschriebenen Stiftskirchen verhalten sich die Stuckkartuschen der einzelnen Joche ähnlich, da sie den Fresken die Fläche vorgeben, aber

<sup>319</sup> Vgl. Keplinger 2018<sup>5</sup>, S. 30.

<sup>320</sup> Vgl. Sturm 1969 I, S. 37.

<sup>321</sup> Vgl. Drahoss 2019, S. 245.

<sup>322</sup> Vgl. Drahoss 2019, S. 251-252.

doch anders, weil sich ihre Form je Joch verändert. Im Joch oberhalb der Orgel (Abb. 112) wird das Kreuzrippengewölbe mit Stuck überzogen. Die vier Fresken befinden sich als Dreipassform in den Gewölbekappen. Im ersten westlichen Joch (Abb. 113) ist zentral im Scheitel ein großes Mittelfeld ausgebildet. Dieses wird von acht kleineren Freskenfeldern umrandet. Das zweite Joch im Westen (Abb. 114) ist wieder ganz symmetrisch verziert. Es weist vier Freskenfelder auf, die sich um das Zentrum anordnen. Das letzte Joch (Abb. 115), also das östlichste Joch des Langhauses, zeigt ein großes rundes Mittelfeld, das beinahe die gesamte Gewölbefläche einnimmt. Es wird von vier kleinen Feldern in den Ecken geziert. Das Gewölbe der Vierung (Abb. 116) zeigt wiederum ein Kreuzrippengewölbe, das mit Stuck und Fresken ausgestattet ist. Im Presbyterium (Abb. 117) befindet sich eine Flachkuppel, die in ihrer gesamten Fläche freskiert ist. Den Abschluss im Osten bildet die freskierte Apsis (Abb. 118). Am Stil und an der Farbigkeit der einzelnen Abschnitte des Kircheninneren lässt sich feststellen, dass es zu unterschiedlichen Zeiten und von verschiedenen Künstlern ausgestattet worden sein muss. Der Bruch ist ganz deutlich am Übergang vom Langhaus zur Vierung zu erkennen und setzt sich im Presbyterium fort. Bereits 1634 begannen die Umbauarbeiten an der Kirche im alten Chor der Stiftskirche. Danach wurde das Langhaus baulich, wie beschrieben, verändert und mit einer Ausmalung der Gewölbe des Langhauses und der Seitenkapelle fortgesetzt. Am Ende des 17. Jahrhunderts konnten die neuen Altäre in den Seitenkapellen aufgestellt werden und somit fand die Barockisierung zu dieser Zeit ein vorübergehendes Ende. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde dann der Ostteil der Kirche baulich verändert bzw. der Chorbereich mit Apsis vergrößert. Die Vierung mit dem Kreuzrippengewölbe und die Querschiffarme blieben unverändert.<sup>323</sup> Diese baulichen Maßnahmen sind optisch vor allem in Stuck und Fresken sehr gut zu erkennen und lassen sich auch an den unterschiedlichen Künstlern festmachen. Die Fresken des Langhauses können an Vater und Sohn, beide tragen den gleichen Namen, Johann Georg Greiner, zugeschrieben werden. Sie arbeiteten dort von 1689-1698. Über diese beiden Künstler ist biographisch nichts bekannt.<sup>324</sup> Von Johann Georg Greiner und seinem Sohn stammen insgesamt 54 Fresken im Langhaus, in den Gurtbögen, in den Gewölben oberhalb der Orgelempore, in den Gewölbekappen der Seitenkapellen und die Medaillons an den Wänden im Obergaden. Die Fresken im Vierungsgewölbe stammen von Balthasar Scabino de Rosa. Dies kann durch einen Vergleich mit den Fresken der Querschiffarme bestätigt werden.<sup>325</sup> Aus dem Jahr 1729 stammt die Ausmalung der neuen großen Chorkuppel (Abb. 117) von Johann Michael Rottmayr und zeigt die «Aufnahme Mariens in den Himmel». Dieses Fresko stellt eine

<sup>323</sup> Vgl. Drahoss 2019, S. 249.

<sup>324</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 68.

<sup>325</sup> Vgl. Drahoss 2019, S. 248.

Verdopplung dieses Motivs von Greiner im Langhaus dar. Bemerkenswert ist, dass in der Ausstattung der Chorkuppel der Stuck fehlt. Verglichen mit dem Langhaus wird hier der Malerei der Vorzug gegeben. Somit kann festgestellt werden, dass mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts die illusionistische Scheinmalerei im barocken Deckenfresko angewendet wird. Die reale Architektur des Kirchenraums wird mit der gemalten Architektur verbunden und setzt diese rein optisch im Fresko fort. Es entsteht damit der Eindruck einer Öffnung im Raum, der den Blick in den Himmel freigibt.<sup>326</sup>

Ob die Bildkomposition des Langhauses von Johann Georg Greiner selbst stammt oder von Propst Adam I. Scharrer ein schriftliches Programm vorgelegt wurde, kann nicht geklärt werden. Es könnte auch nur eine mündliche Vereinbarung gegeben haben. Laut Kontrakt von 1689 steht fest, dass Greiner mit der Ausmalung des Gewölbes in den Feldern betraut wurde, die vom Stuckateur dafür freigelassen wurden.<sup>327</sup> Dies klingt nicht nach viel Freiheit des Malers. Das erste Gewölbejoch stellt «Die Türken vor Klosterneuburg» (Abb. 113) dar. Das zweite Joch (Abb. 114) zeigt in vier Stuckkartuschen, die rund um das Heiliggeistloch angeordnet sind, mehrere Engel mit Attributen vor dem Wolkenhimmel und das dritte Joch «Die Aufnahme und Krönung Mariens» (Abb. 115). Dies ist der Höhepunkt der Marienverehrung in der Stiftskirche Klosterneuburg.<sup>328</sup> Die Fresken an den Wänden des Langhauses, rechts und links der Obergadenfenster, sind *en grisaille* ausgeführt und beinhalten einen Papstzyklus. Auch diese sind von Johann Georg Greiner freskiert. In 12 Medaillons wird jeweils ein Papst als Brustbild dargestellt. Es handelt sich dabei um Päpste vom 5. bis ins 12. Jahrhundert. Wahrscheinlich waren diese bezüglich ihrer Lebensweise vorbildhaft für die Augustiner-Chorherren in Klosterneuburg.<sup>329</sup> 1695 entstanden die Fresken der Scheitelpunkte in den Gewölben der Seitenkapelle, wiederum von Greiner. Dargestellt sind die jeweiligen Titelheiligen bzw. das Patrozinium der Kapellen mit Szenen aus dem Leben der Heiligen oder Märtyrer. In der Kreuzkapelle, im zweiten Joch im Norden, ist ein Holzkreuz zu sehen, das von adorierenden Engeln umgeben ist. Die Heiligen und die Märtyrer lassen sich durch ein Namensfeld erkennen und sind mit einer Kartusche mit der Inschrift «Ora pro nobis» versehen. Dies ist immer wieder die Antwort der Gläubigen bei der Allerheiligenlitanei. In diesem Zusammenhang stehen auch die Öffnungen zwischen den Seitenkapellen, die ein Durchschreiten bei der Allerheiligenprozession ermöglichen. In den Zwickelfeldern und in den Gurtbögen sind Propheten, Sibyllen und Vorfahren Christi freskiert. Bei den Propheten an den

---

<sup>326</sup> Vgl. Drahoss 2019, S. 250-251.

<sup>327</sup> Vgl. Drahoss 2019, S. 247-248.

<sup>328</sup> Vgl. Drahoss 2019, S. 250-253.

<sup>329</sup> Vgl. Drahoss 2019, S. 255-256.

Ansätzen der Gurtbögen im Langhaus handelt es sich um: Jeremias, Baruch, Daniel und Malachias. Auch die Propheten und Sibyllen sind mit ihren Namen zu identifizieren. Der Hochaltar stammt von Matthias Steinl von 1726/28 und zeigt im Hochaltarblatt das «Festtagsevangelium Mariae Geburt».<sup>330</sup>

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass das Freskenprogramm der Augustiner-Chorherrenstiftskirche Klosterneuburg zum Großteil einem mariäischen Programm folgt. Es liegt jedoch kein einheitliches Konzept vor, das bei der Ausführung so konsequent verfolgt wurde, wie in der Stiftskirche Waldhausen. Bemerkenswert ist auf jeden Fall, dass in das Freskenprogramm auch zeitpolitische Ereignisse, wie die Türkeneinfälle von 1683 (Abb. 113), mit eingeflossen sind.<sup>331</sup> Weiters kann angemerkt werden, dass in der Ausstattung der Stiftskirche Klosterneuburg der Stuck schon etwas zurückgedrängt wird und der Malerei mehr Fläche eingeräumt wird. Diese Entwicklung ist besonders am Unterschied von Langhaus und Chorbereich festzumachen, da sich hier der Stuck in seiner Farbigkeit und Ausführung (Abb. 119) stark unterscheidet. Vor allem aber könnte das Langhaus mit den Fresken von J. G. Greiner noch dem Stuckbarock zugeschrieben werden, das Fresko der Chorkuppel von J. M. Rottmayr zeigt hingegen keinen Stuck, sondern gemalte Architekturformen. Dies zeigt ganz klar einen Entwicklungsschritt der barocken Deckenausstattung, der rund um 1700 beginnt und im 18. Jahrhundert zu seiner vollen Entfaltung findet. Das nächste Beispiel, die Stiftskirche St. Florian in Oberösterreich, führt diese Entwicklung zum sogenannten Freskobarock fort.

### 9.8 Die Stiftskirche St. Florian, 1690-1695

Die Ausdehnung der Fresken wurde Ende des 17. Jahrhunderts immer großzügiger, bis sie im Hochbarock weite Dimensionen angenommen hat. Hierfür ist die Stiftskirche von St. Florian ein erstes Beispiel für großflächige Fresken, denn jede Kuppel in jedem einzelnen Joch ist mit einem großen Fresko und einem eigenen Inhalt ausgestattet (Abb. 120).<sup>332</sup> Das Fresko oberhalb der Orgel (Abb. 121) zeigt die Heilige Cäcilia, die Patronin der Kirchenmusik, die sogar an der Orgel spielend dargestellt ist. Gemeinsam mit vielen musizierenden Engeln bildet sie einen Kreis, der sich um den Strahlenkranz mit dem Namen Jesu zentriert. Die nächsten vier Joche des Langhauses stellen das Martyrium des Hl. Florian dar. Im ersten westlichen Joch (Abb. 122) wird seine Gefangennahme und Folter dargestellt. Im folgenden Fresko (Abb. 123) wird ihm vor dem Präfekten Aquilinus die Brust mit Eisenkrallen aufgerissen. Das dritte Joch (Abb. 124) zeigt nun seinen Todessturz in die Enns. Es wird ihm ein Mühlstein um den Hals

<sup>330</sup> Vgl. Drahoss 2019, S. 259-260.

<sup>331</sup> Vgl. Drahoss 2019, S. 261.

<sup>332</sup> Vgl. Riesenhuber 1924, S. 509.

gehängt, mit dem er von der Brücke gestürzt wird. Im letzten östlichen Joch (Abb. 125) wird seine Aufnahme durch Christus in den Himmel dargestellt. Im folgenden Kuppelfresko (Abb. 126) wird Maria von Engeln in den Himmel getragen und anschließend von Jesus gekrönt. Sie umstrahlt ein heller Glanz, ausgehend vom Heiligen Geist. In den Zwickeln der Kuppel sind die vier Evangelisten mit ihren Attributen dargestellt. Im Fresko der Böhmischen Kappe im Presbyterium (Abb. 127) tragen Engel Mariensymbole Richtung ihres Monogramms, das von einer Strahlenglorie und von vielen kleinen Putten umfangen wird. Bei den Symbolen handelt es sich um die bildlich dargestellte «Lauretanische Litanei» und zeigt: Palme, Brunnen, Spiegel, Morgenstern, Mondsichel, Sonne, Tempel, Goldenes Haus, Lilie und Rose.<sup>333</sup> Im Apsisfresko (Abb. 128) wird der Salomonische Tempel dargestellt. Vor den Säulen tragen Engel Medaillons in Blau mit den Buchstaben des Namens Maria. Somit steht das Langhaus im Zeichen des oberösterreichischen Landespatrons, dem Heiligen Florian und die Kuppel mit dem Presbyterium verehren die Gottesmutter Maria. Beeindruckend an den Fresken ist das völlige Fehlen von Stuck. Girlanden sind jedoch so überzeugend freskiert, dass der Eindruck eines plastischen Schmucks erweckt wird. Jedes Gewölbejoch zeigt eine Säulenstellung, die rund um das Mittelfeld angeordnet ist. Diese Scheinarchitektur wiederholt teilweise auch die reale Architektur des Kirchenraums. Zu sehen sind nicht nur Säulen, sondern auch Tonnengewölbe mit Kassettendecken, Nischen, Bogenstellungen oder Ausblicke in Kuppeln. Das Mittelfresko wird von einem gemalten Rahmen umfasst. Die bemalte Fläche beginnt am umlaufenden Kranzgesims. Die einzelnen Joche sind mittels Gurtbogen getrennt. Bei vielen Details wird die Illusion erweckt, es handelt sich um plastischen Schmuck. Beim korrekten Lichteinfall schimmern die Fresken golden. Insgesamt sind sie in ihrer Farbigkeit in Gold, Gelb, Creme, also in warmen hellen Farben ausgeführt. Sie vermitteln einen strahlenden, freundlichen Raum und den Eindruck von extremer Höhe mittels Ausblicke in den irdischen oder auch in den göttlichen Himmel. Der Stuck befindet sich nur an den Seitenwänden des Kirchenraums (Abb. 129) und ist in Weiß gefertigt. Am umlaufenden Kranzgesims wird der Stuck im Fries mit gelbem Hintergrund betont. Dies zeigt auch die Emporenbrüstung. Die Wände oberhalb der Bögen der Seitenkapellen sind mit stuckierten Vorhängen, den Putten zur Seite ziehen und einer schweren Rollwerkkartusche verziert. Die Seitenkapellen weisen keinen Stuck auf, sondern auch hier ist das Gewölbe freskiert. Insgesamt handelt es sich um einen hellen Innenraum, der auch ohne künstliches Licht den Stuck und vor allem die Fresken des Gewölbes zum Strahlen bringt. Im Dunklen liegt der marmorne Hochaltar, der damit eher in den Hintergrund gedrängt wird und den Fokus damit auf die Fresken lenkt. Der Lichteinfall stammt von den Fenstern in

---

<sup>333</sup> Vgl. Telesko 2007, S. 298.

den Seitenkapellen und von den Obergadenfenstern, die bis in den Chorbereich führen. Zur korrekten Wahrnehmung der Fresken benötigt es für die vier Langhausjoche mit Kuppel und Presbyterium einen Blick Richtung Osten. Bloß für das Fresko oberhalb der Orgel benötigt es eine Drehbewegung zur Orgel hin, also in den Westen. Diese grandiose Ausstattung der Stiftskirche St. Florian muss schon damals für den Betrachter extrem beeindruckend gewesen sein, die mit Scheinarchitektur, Illusion und Licht spielt und mittels Fresken optisch einen Höhenzug Richtung Himmel überzeugend veranschaulicht. Zum Ausstattungsprogramm der Seitenkapellen soll an dieser Stelle noch angemerkt werden, dass es sich um ein zusammengehörendes Konzept handelt, jedoch dieses je Kapelle zu betrachten ist. Die Darstellung des Altarblattes bezieht sich auf die Fresken im Gewölbe und wird vom Stuck thematisch ergänzt. Dies sieht zum Beispiel in der ersten östlichen Seitenkapelle im Norden, der Abendmahlskapelle, wie folgt aus: Das Altarblatt stellt das «Letzte Abendmahl» dar. Am Gewölbefresco wird die Monstranz, die in der Mitte den Leib Christi trägt, von Engeln verehrt. In den seitlichen Fresken der Lünetten sind Putten mit Ährenbündel und Weintrauben dargestellt und verweisen dabei auf die Eucharistie mit Brot und Wein. Die Stuckengel auf den Säulenkapitellen tragen Kelch, Hostie und das Lamm Gottes.

Der Grundriss der Stiftskirche St. Florian zeigt ein vierjochiges Langhaus mit Seitenkapellen. Dann folgt der querschiffartige Zentralraum mit anschließendem Presbyterium und rundem Chorabschluss. Der Eingangsbereich besteht aus zwei Jochen und ist mit einer Arkadenstellung im Triumphbogenmotiv versehen. Das Langhaus (Abb. 120) und auch das Presbyterium (Abb. 127) sind mit Hängekuppeln oder Böhmischem Kappen überwölbt. Die Vierung weist eine Kuppel auf (Abb. 126).

Diese Form von Gewölbe erinnert stark an den Dom von Passau. Auch hier wurden Hängekuppeln oder Böhmisches Kappen verwendet. Carlo Antonio Carbone hat die Stiftskirche St. Florian 1686 als Emporenkirche begonnen, die nun in den 1690er Jahren mit kräftigen Akzenten eine Gliederung der Seitenwände erfährt. Der Stuck hingegen wird eher als Schmuck und Dekoration behandelt und reduziert.<sup>334</sup> Ursprünglich sollten laut dem Konzept der Carbone auch die Gewölbe mit Stuck versehen werden. Propst Matthäus von Weißenberg entschied sich aber dagegen und beauftragte 1690 die Freskanten mit der gesamten Gewölbefläche.<sup>335</sup> Die Münchner Hofkünstler Johannes Anton Gumpf und sein Schüler Melchior Steidl statteten daher von 1690-1695 den Kircheninnenraum illusionistisch an der Decke aus. Sie gestalteten zentralperspektivisch konstruierte ellipsoide Kolonnadenräume. Das Programm der Szenen

---

<sup>334</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 56-58.

<sup>335</sup> Vgl. Telesko 2007, S. 295.

orientiert sich an der Kirchenpatronin Maria und im Besonderen am Heiligen Florian. Seine Passion und Glorifikation wurde erstmals in der Stiftskirche von St. Florian für die Fresken im gesamten Langhaus (Abb. 122, 123, 124 und 125) vorgesehen. Dies bedeutet also eine Reduzierung der Heilsgeschichte zu Gunsten der Apotheose eines Lokalheiligen.<sup>336</sup> Wobei kein Bruch zwischen der Verehrung des Hl. Florian im Langhaus und Maria in Vierung und Presbyterium besteht, sondern eine Verflechtung der Heilsgeschichte dieser beiden Personen besteht. Marianische Symbole, wie zum Beispiel die Taube oder eine Blumenmetaphorik auch im Langhaus, für Maria stellvertretende Heilige, die vier Evangelisten, die mit bildlichen Bezügen zu Maria ausgestattet sind, durchziehen das Kirchengebäude. Eher formal entsprechen die Darstellungen in den Hängekuppeln des Langhauses der freskierten Vierungskuppel oder auch dem Presbyterium und verbinden diese Szenen zu einem einheitlichen Programm.<sup>337</sup> Ideengeber dieses Konzepts dürften Augustinus Erath von Erathsberg, Propst Matthäus von Weißenberg und Propst David Fuhrmann gewesen sein.<sup>338</sup> Die saalüberspannende Ausmalung von Schloss Lustheim bei München aus den Jahren 1686/87 diente wahrscheinlich als Vorbild für St. Florian. Die Übernahme dieser Idee steht für den Übergang von «Stuckbarock» zu «Freskobarock» und verleiht den Fresken mehr Bedeutung und die Vorherrschaft in der barocken Ausstattung. Weiters findet hier mit der Einführung der Quadraturmalerei der Beginn statt, die Gewölbe und die Wände architektonisch miteinander zu verbinden. Zum Beispiel findet der Betrachter die Vollsäulen der Kapellenbögen oder auch die rötlichen Säulen, die die Seitenaltäre flankieren, im Fresko der Kuppeln wieder.<sup>339</sup> „Mit den Mitteln illusionierter und realer Architektur wird eine Vereinheitlichung der Raumschale angestrebt.“<sup>340</sup> Für die gesamten Arbeiten im Kircheninneren mit Stuck und Fresken wurden nur fünf Jahre benötigt. Dies zeugt von einer straffen, zielstrebigen Führung des gesamten Kirchenbaus und betont auch, dass ein einheitliches, ganz klar formuliertes Konzept für die Arbeit der unterschiedlichen Künstler vorhanden gewesen sein muss.<sup>341</sup> Die Stiftskirche St. Florian ist auf jeden Fall für die architektonische Entwicklung des Kirchenbaus in Österreich prägend. Sowohl im Grundriss, in der Raumform und auch in der Dekoration, mit weniger Stuck und großen Freskenflächen, drücken sich die Neuerungen aus, die für die Zukunft höchst bedeutend werden sollen. Diese neuen Ideen führten die Austro-Italiener noch selbst durch, war auch hier in St. Florian Carlo Antonio Carbone der Baumeister des barocken Kirchenbaus.<sup>342</sup> St. Florian zeichnet sich ebenso

<sup>336</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 56-58.

<sup>337</sup> Vgl. Telesko 2007, S. 299-301.

<sup>338</sup> Vgl. Telesko 2007, S. 305.

<sup>339</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 56-58.

<sup>340</sup> Möseneder 1999, S. 58.

<sup>341</sup> Vgl. Sturm 1969 II, S. 34.

<sup>342</sup> Vgl. Sturm 1969 II, S. 36.

dadurch aus, da es für den Großbau der barocken Klosteranlage in Melk als Vorbild diente. Zwar wurden in Melk Wandaufriß und Deckenbilder noch inniger aufeinander bezogen, aber dass St. Florian den Auftraggebern als Orientierung diente, ist umstritten, da auch ein Reisebericht nach Oberösterreich belegt werden kann.<sup>343</sup> Die Stiftskirche Melk wäre eigentlich die nächste Kirche nördlich der Alpen, die für die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenausstattung und der Ausstattungskonzepte herangezogen werden müssten. Nun kann jedoch mit dem Ende des 17. Jahrhunderts und den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts ein Schlussstrich für den Vergleich mit der barocken Ausstattung der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen gezogen werden und ein Fazit formuliert werden, das das barocke Ausstattungsprogramm in Waldhausen Entwicklungsgeschichtlich einordnet und das Besondere dieser Stiftskirche hervorheben kann.

## **10 Fazit: Einordnung des barocken Ausstattungskonzepts der Stiftskirche Waldhausen in die Entwicklungsgeschichte nördlich der Alpen und die Besonderheiten in Waldhausen**

Zu Beginn des Fazits soll nun versucht werden, das barocke Ausstattungskonzept der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen (1661-1667) Entwicklungsgeschichtlich im Vergleich zu den im vorigen Kapitel beschriebenen Kirchen einzuordnen. Zeitlich betrachtet müsste sie (Abb. 6) vor die barocke Ausstattung der Dominikanerkirche (Abb. 84) in Wien (1674-76) eingegliedert werden. Nach genauer Betrachtung vor allem des Stucks und der Fresken der Decke (Abb. 20), werden den Malereien in Waldhausen mehr Platz eingeräumt als in den später entstandenen Stiftskirchen Kremsmünster (1681) (Abb. 89 und 91), Garsten (1677-93) (Abb. 99) und Schlierbach (1683-85) (Abb. 105). Die Stiftskirche Garsten soll den Höhepunkt und das Ende des Stuckbarocks darstellen<sup>344</sup>, das mit dem schweren, mächtigen Stuck und den eher kleinen, in die Stuckkartuschen gedrängten Fresken begründet werden kann. Bei der Gestaltung der Decke in der Stiftskirche Waldhausen (Abb. 6 und 20) nehmen die Fresken mehr Platz ein und der Stuck hat an seiner Dominanz etwas abgenommen. Kann dies also schon Jahre zuvor ein Verweis, ein Ausblick auf den Übergang von Stuckbarock zu Freskobarock sein? Mit dem einheitlichen Konzept, das die Malereien von Altarblättern und die Freskomalerei mit dem Hochaltar verbindet, aber den Stuck nicht wirklich miteinbezieht, liegt wohl der Fokus auf den Fresken. Bekräftigt kann diese Wahrnehmung noch durch die Aussage von Lucia P. Stanga werden, die den Stuck in der Stiftskirche Waldhausen bezüglich Formengut eher der ersten

---

<sup>343</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 60.

<sup>344</sup> Vgl. Perndl 1962/63, S. 32.

Hälfte des 17. Jahrhunderts zuordnet.<sup>345</sup> Somit stand der Stuck nicht im Zentrum der Ausstattung beziehungsweise der Überlegungen und Ideen der Auftraggeber und Ausführenden. Die Fresken jedoch erhielten im Gegenzug große Aufmerksamkeit. Diese Betonung der Malerei gegenüber dem Stuck erscheint im Vergleich zu den später entstandenen Ausstattungskonzepten, bei denen den Fresken immer mehr Platz eingeräumt wird und der Stuck völlig an Bedeutung verliert, zukunftsweisend. Im Langhaus der Stiftskirche Klosterneuburg (1689) (Abb. 111) erhalten die Fresken bereits mehr Fläche, der Stuck ist flacher und wirkt zurückgedrängt. Teilweise treten die Malereien über den Stuck hinaus. In der Stiftskirche St. Florian (1690-95) wurde schließlich sogar ein gesamtes Joch freskiert. Dies trifft zwar für die Deckengestaltung der Stiftskirche Waldhausen (Abb. 6 und 20) nicht zu, denn hier rahmt der Stuck die Architekturformen des Gewölbes und dieser wiederrum umschließt die Freskenfelder, jedoch treten die Malereien gegenüber dem Stuck auf jeden Fall hervor. Ein weiteres fortschrittliches Merkmal an den Fresken von Waldhausen ist die starke Untersicht, die in der Dominikanerkirche (Abb. 85), in Kremsmünster (Abb. 91) oder Garsten (Abb. 100 und 101) in den bildparallelen Abbildungen des Gewölbes keine Rolle spielt. Eine gemalte Scheinarchitektur, die sich vor allem in jedem einzelnen Langhausjoch in der Stiftskirche St. Florian (1690-95) (Abb. 120) ausbildet, lässt sich aber wiederum in den Fresken von Waldhausen nicht erkennen.

Von Bedeutung scheint auch das inhaltliche, einheitliche Konzept der Stiftskirche Waldhausen zu sein, das die Altarblätter, die Fresken der Seitenkapellen, der Emporen mit dem Hochaltar und letztendlich auch die Fresken von Langhaus und Chor miteinander verknüpft. Dies soll vor allem der Vergleich mit den im Kapitel 9 angeführten Kirchen bestätigen. Im Salzburger Dom (1623-28) werden in der Kuppel Szenen aus dem Alten Testament dargestellt, im Langhaus die Passion Christi und im Presbyterium die nachösterliche Zeit. Die Ausstattung der Seitenkapellen folgte jedoch erst später. In Mariazell (1649-1672) steht zwar Maria besonders im «Pseudoquerhaus» im Zentrum der Malereien, doch kann auch hier kein einheitliches Konzept verfolgt werden, da sich beispielsweise die Fresken in den Seitenkapellen und in den Emporengewölben auf Legenden und Wunderszenen beziehen und in den Fresken im Mittelschiff und Seitenschiff Heilige darstellen. Auch in der Dominikanerkirche (1674-76) wurde zwar der Versuch unternommen, ein inhaltlich abgestimmtes Programm mittels Fresken in den Kircheninnenraum zu zaubern, doch ist dieses auf Grund der Übermalungen des 19. Jahrhunderts nicht mehr nachvollziehbar. Das Thema des Rosenkranzgeheimnisses lässt sich zwar noch erkennen, zieht sich jedoch nicht durch den gesamten Innenraum inklusive

---

<sup>345</sup> Vgl. Stanga 1994, S. 139-140.

Seitenkapellen. In der Stiftskirche Kremsmünster (1681) stellen die Fresken im Presbyterium und im Querschiff Szenen aus dem Leben von Jesus dar, diese setzen sich im Mittelschiff mit Darstellungen aus dem Neuen Testament fort, die in den Seitenschiffen mit jenen aus dem Alten Testament anschließen. Das wirklich Verbindende in der Ausstattung dieser Stiftskirche sind jedoch die Engel, die an den Wänden, der Decke und bei den Altären angebracht sind. Von einem einheitlichen, den Kircheninnenraum überspannenden Konzept kann somit auch da nicht gesprochen werden. Ebenso verhält es sich in der Stiftskirche Garsten (1677-93). Die erste Kirche, die in einem einheitlichen, fortlaufenden Programm ausgestattet wurde, ist jene in Schlierbach (1683-85). Hier ziehen sich marianische Themen durch den gesamten Innenraum und schließen Fresken, Stuck, Stuckfiguren, angebrachte Texte, die Seitenkapellen und den Hochaltar mit ein. Schlussfolgernd kann somit auf Grund des zusammenhängenden Konzepts und der Fläche, die den Fresken bereits eingeräumt wird, das Ausstattungsprogramm der Stiftskirche Waldhausen (1661-1667) in die Erbauungszeit der Stiftskirche Schlierbach (1683-85) oder auch in die barocke Ausschmückungsphase des Langhauses der Stiftskirche Klosterneuburg (1689) eingeordnet werden, das den fortschrittlichen Gedanken des Waldhausener Propsts, des Baumeisters und der Künstler aufzeigt. Diese haben schon etwa zwei Jahrzehnte früher den gesamten Kircheninnenraum mit einem inhaltlich verknüpften Konzept und großzügigen Freskenfeldern ausgestattet.

Das verbindende Element dieser zum Vergleich herangezogenen Kirchen ist zum einen der verwendete Bautypus der Wandpfeilerkirche, der nur mit Ausnahme von Mariazell und Kremsmünster in allen Kirchen zur Anwendung gebracht wurde und zum anderen der italienische Einfluss auf die Ausstattung des Kircheninnenraums. Der Bautypus bezieht sich auf die Baumeister- und Handwerkerfamilie der Carlone. Die Stuckarbeiten zeigen in den genannten Beispielen immer wieder italienisches Formengut und verweisen damit auf italienische Stuckateure. Bloß bei den Freskanten wurde auch auf österreichische Künstler, wie die Brüder Grabenberger, Johann Georg Greiner, Georg Hausen oder auch auf süddeutsche Freskanten, wie Rauchmiller oder Gumpf und Steidl zurückgegriffen. Auf Formengut, beeinflusst durch die aus Italien stammenden Comasken, beruht auch die verwendete Stuckkartusche in Kreuzform in der Stiftskirche Waldhausen. Der kreuzförmige Stuckrahmen konnte in Kirchen wiedergefunden werden, die mit den Carlone als Baumeister in enger Verbindung standen. Angeführt seien hier beispielsweise die Wallfahrtskirche Mariazell und Frauenberg an der Enns, die Jesuitenkirche in Linz, die Schatzkammer in Kremsmünster oder auch die Stiftskirchen Klosterneuburg und Garsten.

Als nächster Punkt im Fazit soll das inhaltlich abgestimmte Ausstattungsprogramm der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen angeführt werden, das, wie schon oben erwähnt, die Fortschrittlichkeit und die Besonderheit von Waldhausen betont. Es muss dazu ergänzt werden, dass dieses Konzept den Begriff des «Gesamtbildwerkes» hervorruft. Es liegt zwar kein belegtes, einheitliches Programm zur Ausstattung vor, doch haben viele Künstler mittels guter Abstimmung ein zusammengehörendes, christologisches Konzept entwickelt, das die Bildwerke nicht isoliert voneinander betrachten lässt, sondern eine harmonische, ganzheitliche Idee durch gute Absprache von Malern, Bildhauern und Auftraggebern vermittelt. Laut Esther Meier und Bernd Euler-Rolle soll es sich hier um die erste Kirche Österreichs handeln, die zwar im Stuckbarock ausgestattet wurde, aber weiterführende Bildfelder zeigt. Darauf folgten weitere Kirchenbauten, die dieses System übernahmen und ein Bildprogramm aufweisen. Dazu gehören beispielsweise die Stiftskirchen Garsten und Kremsmünster, die jedoch wie beschrieben, kein so vehement verfolgtes Konzept zeigen. Die Besonderheit in Waldhausen ist, dass es sich um ein Programm handelt, das sich inhaltlich und formal aufeinander bezieht und vor allem die Ölgemälde der Altarblätter und die Fresken mit den Skulpturen verbindet.<sup>346</sup> Bernd Euler-Rolle bezeichnet in seiner Dissertation 1983 die barocke Ausstattung der Stiftskirche Waldhausen aus den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts als „das vollendete Beispiel für die hohe Bedeutung zyklischer Bildfolgen, [...] wo ein Leben-Christi-Zyklus unter vollständiger Einbeziehung der Seitenaltäre und der Hochaltarblätter in großem Umfang und chronologischer Ordnung verwirklicht wurde.“<sup>347</sup> Zum inhaltlichen Programm soll hier noch eine Ergänzung oder sogar eine weiterführende, den Umfang dieser Arbeit aber sprengende, Frage gestellt werden. Das Hochaltarbild inklusive dem Auszugsbild in der Stiftskirche Waldhausen stammt von Joachim von Sandrart und ist, wie in diesem Kapitel erwähnt, in guter Abstimmung mit dem Auftraggeber erstellt worden. Sandrart entnimmt seine Pathosfiguren der Altarblätter von Tizian. Dabei handelt es sich um Petrus Martyr, die Glorie, das Laurentiusmarter und das Pfingstwunder.<sup>348</sup> Gab es mehr Absprachen zwischen Propst Laurentius Voss und Joachim von Sandrart bezüglich der inhaltlichen Themen der Fresken und der Altarblätter als vermutet wird? Immerhin dominieren doch Glorien die Fresken von Langhaus und Chor, Propst Laurentius Voss, in seiner Kartusche am Triumphbogen, wird als sein Namenspatron, dem Hl. Laurentius dargestellt, der gerne mit dem Hl. Stephanus, im ersten östlichen Chorjoch freskiert, abgebildet wird und «Die Ausgießung des Heiligen Geistes», dem Pfingstwunder sehr nahe, befindet sich am Hochaltarbild. Kann damit vielleicht der Ideengeber

<sup>346</sup> Vgl. Meier 2012, S. 102 und Euler-Rolle 1983, S. 41-43.

<sup>347</sup> Euler-Rolle 1983, S. 41.

<sup>348</sup> Vgl. Klemm 1986, S. 37.

für das gesamte barocke Ausstattungskonzept, das von Giovanni Battista Colombara stammen soll, in Frage gestellt werden? War Joachim von Sandrart nicht nur einer der ausführenden Künstler, sondern auch maßgeblich an der Ideenfindung des «Gesamtbildwerkes» beteiligt? Oder kann diese bedeutende Aufgabe Propst Laurentius Voss zugeschrieben werden? War er es, der zwischen den Künstlern und den ausführenden Handwerkern vermittelte, die Idee des zusammenhängenden Programms der barocken Ausstattung lieferte und den Auftrag überwachte? Steht diesem Propst mehr Aufmerksamkeit und eine bedeutendere Rolle zu, als bekannt ist? Obliegt es auch seinem theologisch fundierten Wissen, dass sich die Darstellungen der Fresken beinahe wortwörtlich an die Textpassagen der Bibel halten? Ist dies auch der Grund für die Holzskulptur des Hl. Laurentius am Hochaltar und für die prominente und exponierte Position der Freskokartusche am Triumphbogen? Diese zeigt zwar nicht sein Porträt, sondern seinen Namenspatron den Heiligen Laurentius als Fackelträger, aber wird damit nicht seine grandiose Leistung beim barocken Umbau der Stiftskirche Waldhausen auf jeden Fall betont und ins Zentrum der Betrachtungen gerückt?

Weiters konnten bezüglich dieses Konzepts der Ausstattung Neuerungen in Waldhausen etabliert werden. Bedeutend dafür waren die größere Weite in der Jochgliederung und die Gewölbegestaltung als Stichkappentonne. Das war ein Fortschritt im Vergleich zum fünfteiligen Schema in Domkirchen und führte auch dazu, dass im Scheitel des Gewölbes großformatige Hauptfresken möglich wurden. Diesen mittleren Fresken ordnen sich die kleinen Freskenfelder in den Stichkappen und in den Zwickeln unter. Die Ablesbarkeit der dargestellten Szenen erfolgt nun nicht mehr zeilenmäßig, also je Joch, sondern die dominierenden Hauptfresken von Chor und Langhaus werden von den seitlichen, rangniedrigeren Bildern kommentierend ergänzt.<sup>349</sup> Die Engelsdarstellungen der Gurtbögen mildern die Abtrennung zwischen den einzelnen Jochen.<sup>350</sup> Sie „[...]“ unterstreichen den Zusammenhang mit den Emporenfresken und setzen entschwerende Akzente.<sup>351</sup> Die Stiftskirche Waldhausen ist bezüglich ihres Stils den Caralone-Kirchen sehr ähnlich, wobei mit der erhöhten Jochanzahl sie sich auch etwas von diesem Typus entfernt.<sup>352</sup> Weiters kann sie zwar nicht als Caralone-Raum bezeichnet werden, sie weist jedoch typische Raumeigenschaften in so klarer Ausführung auf, dass ihre Stilverwandtschaft nicht angezweifelt werden kann.<sup>353</sup> Dass Kontakt zur Familie der Caralone nach Waldhausen bestand, kann mittels Kreuzkartusche in Verbindung gebracht werden, die vermutlich auf ein Formengut der Caralone zurückzuführen ist, aber auch mit der in

---

<sup>349</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 321-322.

<sup>350</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 321-322.

<sup>351</sup> Möseneder 1999, S. 322.

<sup>352</sup> Vgl. Sturm 1969 I, S. 61.

<sup>353</sup> Vgl. Sturm 1969 I, S. 65.

der Nähe liegenden, profanierten Josefikapelle (heute ein Wohnhaus). Sie weist eine freskengeschmückte Kuppel auf, die mit der Jahreszahl 1697 versehen ist und der Baumeister im Umkreis der Caralone zu suchen ist.<sup>354</sup> Da jedoch, wie oben ausführlich beschrieben, enger Kontakt zwischen den aus Italien stammenden Handwerkerfamilien bestand, liegt die Vermutung nahe, dass der Baumeister italienischer Herkunft war, dezidiert ein Name lässt sich jedoch für die Baumeistertätigkeit der Stiftskirche Waldhausen nicht finden.

Als nächster Punkt werden noch die Glorien angeführt, die in den Fresken der Stiftskirche Waldhausen ein dominantes Gestaltungsmittel erkennen lassen. Die Glorien, die Ausblicke in den irdischen und in den göttlichen Himmel, stehen im Zentrum der malerischen Ausstattung. Sie können zu einer Steigerung Richtung Chorbereich geführt werden, wo nicht nur das göttliche Licht in besonders hellem Strahlen erscheint und sich Altarblatt, Skulpturen und Fresken inhaltlich verknüpfen, sondern auch die Liturgie mit der Feier der Eucharistie zum Höhepunkt gelangt. Karl Möseneder stellt fest, dass es in der Stiftskirche Waldhausen zum ersten Mal konsequent zu einer Darstellung einer Glorie kommt, die sich dann im österreichischen Raum als Darstellungsmittel weiter ausbreitet.<sup>355</sup> Besonders ist dieser Ablauf an unterschiedlichen Darstellungen von Licht, das sich vom Westen in den Osten entwickelt. Diese Visionsdarstellungen in den Fresken des Langhauses, die den Protagonisten selbst in den Himmel heben (Abb. 22), nur einen Blick in den Himmel erlauben (Abb. 21 und 26) oder eine Stimme aus diesem überirdischen Bereich bildhaft darstellen (Abb. 25), werden besonders mittels Glorie betont, finden ihren strahlenden, hellen, leuchtenden Höhepunkt in den Chorfresken (Abb. 27 und 28) und machen sie zu einer beeindruckenden Eigenheit in Waldhausen. Diese Ausblicke in den irdischen oder auch göttlichen Himmel beherrschen die Fresken. Jegliche Engel oder auch die Stifter sind mit blauen Himmelshintergründen versehen. Tatsächliche Öffnungen im Kirchenraum mit einem Ausblick in den freien Himmel wurden zum Beispiel zu Pfingsten zum Herabfallenlassen von Rosen als Symbole für den Heiligen Geist, der auf die Gläubigen herabkommt, verwendet.<sup>356</sup> Hier in Waldhausen gibt es zwar keine tatsächliche Öffnung, aber das Herabkommen des Heiligen Geistes wurde am originalen Hochaltarblatt von Joachim von Sandrart, das «Die Ausgießung des Heiligen Geistes» (Abb. 9) darstellte, bildhaft transportiert und damit konnte ein weiteres Mal eine Himmelsöffnung gezeigt werden. Auch im Vergleich zu den beschriebenen Kirchen in Salzburg, Ober- und Niederösterreich, der Steiermark und Wien kann bestätigt werden, dass so dominierend, wie in der Stiftskirche Waldhausen, die Glorien in den Fresken nicht angewandt

<sup>354</sup> Vgl. De Verrette 1936, S. 58.

<sup>355</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 322.

<sup>356</sup> Vgl. Hecht 2003, S. 82 und S. 86.

wurden. Meist liegt die Betonung im Chorbereich, wo die Fresken heller in ihrer Farbigkeit ausgeführt wurden. Dies trifft beispielsweise in der Stiftskirche Kremsmünster (1681) zu. Im Langhaus werden in den Fresken (Abb. 91) zwar irdische Szenen dargestellt, aber Ausblicke in den Himmel sind für die Darstellungen nicht relevant. Ebenso zeigen bloß die beiden Chorfresken der Stiftskirche Schlierbach (1683-85) Glorien (Abb. 108 und 109), die wiederum in den Malereien im Langhaus keine Rolle spielen. Auch in der Stiftskirche Garsten (1677-93) sind Glorien kein verwendetes Darstellungsmittel der Malereien, nur die Apostel in den Stichkappenkartuschen sind von blauen Himmelsgründen hinterlegt. In der Wallfahrtskirche Mariazell (1649-72) zeigen die Fresken, die, wie ausführlich beschrieben, wohl auf den gleichen Künstler zurückzuführen sind, ebenfalls helle Himmelshintergründe. Trotzdem ist eine so konsequent verfolgte Steigerung der Himmelsausblicke bzw. Glorien, wie in den Fresken von Langhaus und Chor der Stiftskirche Waldhausen (Abb. 6 und 20), in keiner der Kirchen festzustellen und kann damit als Besonderheit und vor allem *Avantgarde* der barocken Freskenausstattung in der Stiftskirche Waldhausen herausgestrichen werden. Betont muss vor allem der fortschrittliche Gedanke werden, denn Glorien, Gloriolen und helle Ausblicke in den göttlichen Himmel werden erst im Hochbarock zum gerne eingesetzten Gestaltungsmittel der Deckenmalerei. Anzuführen wären hier die Freskierung des Langhauses in der Stiftskirche Vорau (1700-1703, Karl Ritsch und Josef Grafenstein), die am Gewölbe beeindruckende Himmelsausblicke und Glorien von Heiligen zeigen. Weiters seien hier auch die Fresken der Stiftskirche Melk (1716-1722, Johann Michael Rottmayr) angesprochen, die im Langhaus die Glorie des Ordensgründers, dem Heiligen Benedikt, zeigen und somit hier ebenfalls Darstellungen von Glorien im Zentrum der Malereien liegen.<sup>357</sup> Dieser kurze Ausblick soll die *Avantgarde*, den gedanklichen Fortschritt der Fresken in der Stiftskirche Waldhausen verdeutlichen.

Die malerische Deckengestaltung führt nun zum letzten Punkt des Fazits, das den Künstler dieser klären soll. Wie ausführlich beschrieben und mit anderen Werken verglichen, können diese mit ziemlicher Sicherheit und derzeitigem Wissens- und Forschungsstand, dem aus dem Intelvital stammenden, also einem sogenannten Comasken, Giovanni Battista Colomba, gemeinsam mit seinem Bruder Christoph, zugeschrieben werden. Die Freskomalerei des 17. Jahrhunderts ist geprägt von ein paar Namen unterschiedlicher Künstler, zu denen neben G. B. Colomba auch die Brüder Grabenberger oder Carpofo Tencalla gehören. Allen gemeinsam ist eine Orientierung nach Oberitalien. Ihr Stil zeigt den Einfluss des italienischen

---

<sup>357</sup> Vgl. Möseneder 1999, S. 58-60.

16. und frühen 17. Jahrhunderts.<sup>358</sup> Colomba orientierte sich vor allem an Werken von Künstlern aus der Lombardei.<sup>359</sup> Die Brüder Grabenberger sahen als ihr Vorbild Giovanni Battista Carloni, also die genuesische Seicentomalerei, oder auch den aus Verona stammenden Paolo Veronese. Carpofo Tencalla genoss eine Schulung in der Lombardei, die sich auf seine Werke übertragen hat, jedoch ist auch der Einfluss der Carracci und ebenfalls von Paolo Veronese spürbar. Eine Inspiration der Freskomalerei aus Rom blieb jenen Künstlern aber eher unbekannt. Dies ändert sich erst mit dem Künstler Johann Michael Rottmayr und mit der Entwicklung der österreichischen Malerei des Hochbarocks.<sup>360</sup> Mit dem Übergang von Stuckbarock zu Freskobarock beziehungsweise mit der Entwicklung hin zum Hochbarock und der Dominanz der Malerei bei der Gestaltung des Gewölbes endet diese Arbeit, die im Fokus das barocke Ausstattungskonzept der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen behandelt hat und mit den wichtigsten Punkten nun zu einem Schlusswort gebracht werden kann. Die herausragende Leistung bzw. das Besondere an der barocken Gestaltung der Stiftskirche Waldhausen ist zum einen der fortschrittliche Gedanke des Ausstattungskonzepts gegenüber Stiftskirchen die im gleichen Zeitraum entstanden sind und zum anderen die überzeugenden Ausblicke in den göttlichen und irdischen Himmel, die Glorien, die Steigerung dieser freskierten Gloriendarstellungen gegen Osten, das inhaltlich konsequent verfolgte und zusammenhängende Programm, das den Begriff des «Gesamtbildwerkes» nahelegt, die zukunftsweisende Gestaltung des Gewölbes, das bereits größere Flächen den Fresken einräumt und den Stuck etwas zurückdrängt, der unübersehbare Einfluss aus Italien, im Speziellen aus der Lombardei, betreffend Formenrepertoire, Ideen und Künstlern und eine außerordentlich gut koordinierte Kommunikation und Absprache des Auftraggebers mit den ausführenden Handwerkern und Künstlern.

---

<sup>358</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 71.

<sup>359</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 44-46.

<sup>360</sup> Vgl. Faszbinder-Brückler 1979, S. 71.

## **Literaturverzeichnis**

### **Andaloro 2008**

Maria Andaloro, Die Kirchen Roms. Ein Rundgang in Bildern. Mittelalterliche Malereien in Rom 312-1431, aus dem Ital. übersetzt: Petra Kaiser/Eva Dewes, Mainz am Rhein 2008.

### **Archiv des Bundesdenkmalamtes Linz**

Archiv des Bundesdenkmalamtes Linz über Waldhausen, Akten ab 1923 erhalten, Einsichtnahme am: 26.02.2020.

### **Berka 1985**

Adolf Berka, Ehemaliges Stift Garsten, Ried/Innkreis 1985.

### **Beyer/Savoy/Tegethoff 2019**

Andreas Beyer/Benedicte Savoy/Wolf Tegethoff (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank. Online, Berlin/Boston 2019 (15.02.2020), URL: [https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/view/AKL/\\_00080144T5?rskey=yXY1t8&result=8&dbq\\_0=Grabenberger&dbf\\_0=akl-fulltext&dbt\\_0=fulltext&o\\_0=AND](https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/view/AKL/_00080144T5?rskey=yXY1t8&result=8&dbq_0=Grabenberger&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND)

### **Blumauer-Montenave 1977**

Liselotte Blumauer-Montenave, Zur Baugeschichte des Wallfahrtsortes Mariazell. Künstler, Werke, Daten, Band 2, Wien 1977.

### **Bretschneider 1914**

Alfred Bretschneider, Ein Beitrag zum Bauschaffen der landständischen Stifte Oberösterreichs im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. (unpubl.), Königl. Sächs. Technische Hochschule zu Dresden 1914.

### **Bundesdenkmalamt 2003**

Bundesdenkmalamt (Hg.), Dehio Oberösterreich. Band I Mühlviertel, Horn/Wien 2003, S. 924-935.

### **Colombo/Coppa 1997**

Silvia A. Colombo/Simonetta Coppa, I Carloni di Scaria, Lugano 1997.

### **Constantini 1959**

Otto Constantini, Die Linzer Jesuitenkirche, Linz 1959.

### **De Verrette 1936**

Hermann de Verrette, Aufnahme und baugeschichtliche Daten des ehemaligen Chorherrenstiftes Waldhausen, Diss. (unpubl.), Technische Hochschule Wien 1936.

### **Drahoss 2019**

Ursula Drahoss, Die barocken Fresken des 17. Jahrhunderts in der Stiftskirche von Klosterneuburg, in: Karl Holubar (Hg.), Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, Band 23, Klosterneuburg 2019, S. 245-262.

### **Faszbinder-Brückler 1979**

Brigitte Faszbinder-Brückler, Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Diss. (unpubl.), Universität Wien 1979.

### **Faszbinder-Brückler 1979 Katalogteil**

Brigitte Faszbinder-Brückler, Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Diss. (unpubl.), Universität Wien 1979.

### **Fidler 2004**

Petr Fidler, Die Barockisierung der Wallfahrtskirche in Mariazell, in: Péter Farbaky/Szabolcs Serföss (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung (Kat. Ausst. Museum Kiscell, Budapest 2004), Budapest 2004, S. 74-83.

### **Fuhrmann 1974**

Franz Fuhrmann, Der barocke Dom – Form und Herkunft, in: Metropolitankapitel von Salzburg (Hg.), 1200 Jahre Dom zu Salzburg. 774-1974, Salzburg 1974, S. 90-119.

### **Euler-Rolle 1993**

Bernd Euler-Rolle, Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, hg. von Götz Pochat/Brigitte Wagner, 25, Graz 1993, S. 365-374.

### **Euler-Rolle 1983**

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

### **Gierse 2010**

Julia Gierse, Bildprogramme barocker Klostersakristeien in Österreich, Marburg 2010.

### **Hahnl 1974**

Adolf Hahnl, Die Bildprogramme des barocken Domes – Versuch einer thematischen Interpretation, in: Metropolitankapitel von Salzburg (Hg.), 1200 Jahre Dom zu Salzburg. 774-1974, Salzburg 1974, S. 120-147.

### **Hartl 1987**

Augustine Hartl, Die Künstlerfamilie Canevale in Österreich. Quellen zu Leben und Werk, Diss. (unpubl.), Universität Salzburg, Salzburg 1987.

### **Hartmann 1996**

Peter Wulf Hartmann, Kunstlexikon, Maria Enzersdorf 1996.

### **Hecht 2003**

Christian Hecht, Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003.

### **Hempel 1931**

Eberhard Hempel, Die Wallfahrtskirche Frauenberg bei Admont in ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung, in: Blätter für Heimatkunde, hg. von Historischer Verein für Steiermark, Jahrgang 9, Heft 5 und 6, Graz 1931, S. 89 - S. 99.

### **Henze 1962**

Anton Henze, Reclams Kunstdörfer Italien. Band V. Rom und Latium, hg. von Manfred Wundram, Stuttgart 1962.

**Himmelstoss/Tomaschek 1975**

Ute Himmelstoss/Johann Tomaschek, Pfarr- und Wallfahrtskirche Frauenberg bei Admont, Steiermark, hg. von Placidus Suppan, Liezen 1975.

**Hubala 1964**

Erich Hubala, Die Malerei, in: Barock in Böhmen, hg. von Karl M. Swoboda, München 1964, S. 197-236.

**Huber 2004**

Christina Huber, Christoph Colombo, in: Artisti Italiani Austria (15.02.2020), URL: [https://www.uibk.ac.at/aia/colombo\\_christoph.htm](https://www.uibk.ac.at/aia/colombo_christoph.htm).

**Jedlička/Thümmel 2017**

Katja Jedlička/Erika Thümmel, Wallfahrtsbasilika Mariazell, Ried im Innkreis 2017.

**Katholisches Bibelwerk 2017**

Katholisches Bibelwerk (Hg.), Familienbibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe, Stuttgart 2017.

**Keplinger 2018<sup>5</sup>**

Ludwig Keplinger, Zisterzienserstift Schlierbach, Salzburg 2018<sup>5</sup>.

**Kitlitschka 1967**

Werner Kitlitschka, Das Schloss Petronell in Niederösterreich Beiträge zur Baugeschichte und kunsthistorischen Bedeutung, in: Arte Lombarda. Rivista di Storia dell'Arte, 12, Milano 1967, S. 105-126.

**Klemm 1986**

Christian Klemm, Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf, Berlin 1986.

**Koller 2004**

Manfred Koller, Barocke Wand- und Deckenmalerei in Österreich – Technologie und Restaurierung, in: Barockberichte, Salzburg Museum (Hg.), Ausgabe 34/35, Salzburg 2004, S. 324-331.

**Konrad/Klimmer 2010**

Verena M. Konrad/Kerstin Klimmer, Carlo Canevale, in: Artisti Italiani Austria (10.02.2020), URL: [https://www.uibk.ac.at/aia/canevale\\_carlo.htm](https://www.uibk.ac.at/aia/canevale_carlo.htm).

**König 1959**

Anton König, Geschichte und Geschicke der Salzburger Dome, in: Eb. Domkustodie und Seelsorgeamt (Hg.), Der Dom zu Salzburg. Symbol und Wirklichkeit (Kat. Ausst. Erzbischöfliche Domkustodie, Oratorien des Salzburger Doms 1959), Salzburg 1959, S. 73-85.

**Krause 1970<sup>3</sup>**

Adalbert Krause, Die Pfarr- und Wallfahrtskirche Frauenberg a. d. Enns, Linz 1970<sup>3</sup>.

**Leinhofer 1926**

Johann B. Leinhofer, Sommerfrische Waldhausen. Umgebung und die Geschichte des aufgehobenen Stiftes, Steyr 1926.

**Lindemann 1994**

Bernd Wolfgang Lindemann, Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Worms am Rhein 1994.

**Lippmann 1999**

Wolfgang Lippmann, Der Salzburger Dom 1598-1630. Unter besonderer Berücksichtigung der Auftraggeber und des kulturgeschichtlichen Umfelds, Weimar 1999.

**Loinig 1992**

Hans Loinig, Stift Kremsmünster, Ried/Innkreis 1992.

**Luger 1969**

Walter Luger, Stifte in Oberösterreich und in den angrenzenden Gebieten, Linz 1969.

**Meier 2011**

Esther Meier, Der offene Himmel. Theologie und Gestalt des Bildprogramms der Stiftskirche Waldhausen, in: *Acta historiae artis Slovenica*, Ljubljana, 16.2011, S. 117-126.

**Meier 2012**

Esther Meier, Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession, Regensburg 2012.

**Möseneder 1999**

Karl Möseneder, Zum Streben nach «Einheit» im Barock, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Barock, Band 4, München ua. 1999, S. 51-74.

**Möseneder 1999**

Karl Möseneder, Deckenmalerei, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Barock, Band 4, München ua. 1999, S. 303-380.

**Ott 1980<sup>10</sup>**

Ludwig Ott, Grundriß der katholischen Dogmatik, Freiburg/Basel/Wien 1980<sup>10</sup>.

**Perndl o.J.**

Josef Perndl, Die Pfarrkirche von Garsten, hg. von Hugo Schnell, München o.J.

**Poeschel 2014<sup>5</sup>**

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2014<sup>5</sup>.

**Pötsch 2011**

Altman Pötsch, Stiftskirche und Barocke Ausstattung, in: Stift Kremsmünster (Hg.), Stift Kremsmünster. Kirche und Kostbarkeiten des Stiftes, Wels 2011, S. 6-13.

**Prantner 1913**

Edmund M. Prantner, Die Dominikanerkirche in Wien. Wien, 1.Bezirk, Postgasse, Wien 1913.

**Profanter 2002**

Hubert Profanter, Carlo Antonio Carlone, in: *Artisti Italiani Austria* (10.02.2020), URL: [https://www.uibk.ac.at/aia/carlone\\_carlo%20antonio.htm](https://www.uibk.ac.at/aia/carlone_carlo%20antonio.htm).

### **Pühringer-Zwanowetz 1977**

Leonore Pühringer-Zwanowetz, Die Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster, in: Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs, Linz 1977, S. 189-241 und Beilagen.

### **Rauscher 1955**

Othmar Rauscher, Zisterzienserkloster Schlierbach, Linz 1955.

### **Riesenhuber 1924**

Martin Riesenhuber, Die kirchliche Baukunst in Österreich, Linz an der Donau 1924.

### **Roettgen 2007**

Steffi Roettgen, Wandmalereien in Italien. Barock und Aufklärung 1600-1800, München 2007.

### **Rott-Freund 1994**

Susanne Rott-Freund, Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570-1637) und der Beginn der barocken Deckenmalerei nördlich der Alpen, Hildesheim/Zürich/New York 1994.

### **Salmi 1963**

Mario Salmi, Die Kirchen von Rom, München 1963.

### **Schnell/Steiner 2011<sup>4</sup>**

Hugo Schnell/Johannes Steiner, Dominikanerkirche Maria Rotunda. Wien, Regensburg 2011<sup>4</sup>.

### **Schütz 2005**

Ilse Schütz, Waldhausen 1147-1792, in: Floridus Röhrig (Hg.), Die ehemaligen Stifte der Augustiner-Chorherren in Österreich und Südtirol, Klosterneuburg 2005, S. 643-660.

### **Stanga 1994**

Lucia Pedrini Stanga, I Colombe di Arogno, Lugano 1994.

### **Sturm 1969 I**

Johann Sturm, Beiträge zur Architektur der Car lone in Österreich, Diss. (unpubl.), Teil I, Universität Wien 1969.

### **Sturm 1969 II**

Johann Sturm, Beiträge zur Architektur der Car lone in Österreich, Diss. (unpubl.), Teil II, Universität Wien 1969.

### **Telesko 2007**

Werner Telesko, „Feuer im Wasser“. Zum Programm der Deckenfresken in der Augustiner-Chorherrnstiftskirche von St. Florian, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 55, Wien 2007, S. 295-306.

### **Thieme/Willis 1992**

Ulrich Thieme/Fred C. Willis (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart, Band 14, München 1992.

### **Trier 2019**

Dankmar Trier, Giovanni Battista Colombo, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Berlin/Boston 2019 (15.02.2020), URL: [https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/view/AKL/\\_10168773?rskey=WmFjvl&result=6&dbq\\_0=Colombo+Christoph&dbf\\_0=akl-fulltext&dbt\\_0=fulltext&o\\_0=AND](https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/view/AKL/_10168773?rskey=WmFjvl&result=6&dbq_0=Colombo+Christoph&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND)

**Vollmer 1992**

Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart, Band 16, München 1992.

**Warner 1982**

Marina Warner, Maria, München 1982.

**Weninger 1969**

Peter Weninger, Katalog. 1. Teil: Barock, in: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung (Hg.), Barock und Biedermeier im niederösterreichischen Donauland (Kat. Ausst., Schloss Charlottenburg, Berlin 1969), Wien 1969, Katalogteil.

**Wimmer 2011<sup>3</sup>**

Johann Wimmer, Stiftskirche Waldhausen, Salzburg 2011<sup>3</sup>.

**Wimmer/Schiller 2002**

Hans Wimmer/Heidemarie Schiller, Ehemaliges Augustiner-Chorherrnstift Waldhausen im Strudengau, Ried im Innkreis 2002.

**Wintersteller 1977**

Benno Wintersteller, Stiftskirche, in: Amt der oö. Landesregierung/Benediktinerstift Kremsmünster (Hg.), 1200 Jahre Stift Kremsmünster. Stiftsführer, Linz 1977, S. 65-84.

**Woditschka 1933**

Karl Woditschka, Die Ignatiuskirche (Alter Dom) in Linz. Ein Juwel der Barockkunst, Linz 1933.

**Wonisch 1957**

Othmar Wonisch, Mariazell, München 1957.

## **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1 «*Ehemalige Stiftsanlage Waldhausen heute*»

Foto der Autorin, 23. November 2019.

Abbildung 2 «*Kupferstich Stift Waldhausen*»

Floridus Röhrig (Hg.), Die ehemaligen Stifte der Augustiner-Chorherren in Österreich und Südtirol, Klosterneuburg 2005, S. 647.

Abbildung 3 «*Stich von Jean Ullrich*»

Floridus Röhrig (Hg.), Die ehemaligen Stifte der Augustiner-Chorherren in Österreich und Südtirol, Klosterneuburg 2005, S. 848.

Abbildung 4 «*Grundriss Stiftskirche Waldhausen*»

Bundesdenkmalamt (Hg.), Dehio Oberösterreich. Band I Mühlviertel, Horn/Wien 2003, S. 930.

Abbildung 5 «*Westfassade Stiftskirche Waldhausen*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 6 «*Blick in die Stiftskirche*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 7 «*Hochaltar*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 8 «*Hochaltarblatt – Tod und Himmelfahrt Mariens*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 9 «*Die Ausgießung des Heiligen Geistes*»

Esther Meier, Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession, Regensburg 2012, S. 99.

Abbildung 10 «*Hochaltar – Auszugsbild und Figurenschmuck*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 11 «*Blick zum Deckengewölbe, Langhaus*»

Foto der Autorin, 23. November 2019.

Abbildung 12 «*Stuck der Seitenkapellen mit mächtigen Fruchtgirlanden*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 13 «*Plastischer Engel, der vom Himmel stürzt*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 14 «*Stuck im Chorgewölbe*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 15 «*Kartusche am Triumphbogen*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 16 «*Kreuzförmige Stuckkartusche im Langhausgewölbe*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 17 «*Ovale Stuckkartusche im Chorgewölbe*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 18 «*Gurtbogen mit Stuck und Fresken*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 19 «*Stuck rahmt Architektur*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 20 «*Deckengestaltung*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 21 «*Johannes auf Patmos*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 22 «*Himmelfahrt Mariens*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 23 «*Schlacht von Lepanto, nördliche Stichkappe*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 24 «*Maria als Fürbitterin in der Bedrohung durch die Zornespfeile Christi*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 25 «*Die Bekehrung von Paulus*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 26 «*Die Steinigung von Stephanus*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 27 «*Johannes und das apokalyptische Weib*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 28 «*Der Jubel im Himmel*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 29 «*Triumphbogen*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 30 «*Vermählung Josefs mit Maria*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 31 «*Traum Josefs*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 32 «*Der 12-jährige Jesus im Tempel*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 33 «*Die Hochzeit von Kana*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 34 «*Die Auferweckung des Lazarus*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 35 «*Die wunderbare Brotvermehrung*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 36 «*Die Salbung Jesus durch Maria Magdalena*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 37 «*Jesus und die Ehebrecherin*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 38 «*Das Letzte Abendmahl*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 39 «*Der Einzug in Jerusalem*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 40 «*Die Kreuztragung*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 41 «*Ecce Homo*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 42 «*Der Ungläubige Thomas*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 43 «*Noli me tangere*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 44 «*Petrus mit der Heilung des Gelähmten beim Tempeltor*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 45 «*Die Taufe des heidnischen Hauptmanns Kornelius*»

Foto der Autorin, 30. Dezember 2019.

Abbildung 46 «*Kreuzkartusche Jesuitenkirche*»

Foto der Autorin, 4. Februar 2020.

Abbildung 47 «*Stuck der Jesuitenkirche im Langhaus*»

Foto der Autorin, 4. Februar 2020.

Abbildung 48 «*Kreuzkartusche in der Wallfahrtskirche Frauenberg ob der Enns*»

Foto der Autorin, 5. März 2020.

Abbildung 49 «*Kreuzkartusche am Gewölbe der Seitenkapelle*»

Foto der Autorin, 5. März 2020.

Abbildung 50 «*Kreuzkartusche am Gewölbe des Querschiffarms*»

Foto der Autorin, 13. Februar 2020.

Abbildung 51 «*Kreuzkartusche am Gewölbe der Seitenkapelle*»

Foto der Autorin, 13. Februar 2020.

Abbildung 52 «*Kreuzkartusche am Gewölbe der Empore*»

Foto der Autorin, 13. Februar 2020.

Abbildung 53 «*Kreuzkartusche Schatzkammer Kremsmünster*»

Foto der Autorin, 6. März 2020.

Abbildung 54 «*Kirche San Faustino in Brescia*»

Christian Hecht, Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003, S. 413.

Abbildung 55 «*Kirche Santa Maria in Aracoeli in Rom*»

Mario Salmi, Die Kirchen von Rom, München 1963, S. 93.

Abbildung 56 «*Basilika Sant’Agnese fuori le mura in Rom*»

Maria Andaloro, Die Kirchen Roms. Ein Rundgang in Bildern. Mittelalterliche Malereien in Rom 312-1431, aus dem Ital. übersetzt: Petra Kaiser/Eva Dewes, Mainz am Rhein 2008, S. 68.

Abbildung 57 «*San Giovanni im Lateran in Rom, Langhaus*»

Mario Salmi, Die Kirchen von Rom, München 1963, S. 36.

Abbildung 58 «*San Giovanni im Lateran in Rom, Querschiff*»

Mario Salmi, Die Kirchen von Rom, München 1963, S. 38.

Abbildung 59 «*Altarblatt Auferstehung Christi*»

Abbildung 60 «*musizierende Engel der Gurtbögen im Chorgewölbe*»

Abbildung 61 «*Vorzeichnung des Jüngsten Gerichts*»

Esther Meier, Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession, Regensburg 2012, S. 101.

Abbildung 62 «*Himmelfahrt Mariens Mariazell*»

Foto der Autorin, 13. Februar 2020.

Abbildung 63 «*Apostel am Tonnengewölbe*»

Foto der Autorin, 13. Februar 2020.

Abbildung 64 «*Engel Mariazell*»

Foto der Autorin, 13. Februar 2020.

Abbildung 65 «*Engel Waldhausen*»

Foto der Autorin, 30. März 2020.

Abbildung 66 «*Engel Joanneumskapelle*»

Foto der Autorin, 6. März 2020.

Abbildung 67 «*Tod des Hl. Benedikt*»

Foto der Autorin, 6. März 2020.

Abbildung 68 «*Himmelfahrt des Hl. Benedikt*»

Foto der Autorin, 6. März 2020.

Abbildung 69 «*Engel mit Buch*»

Foto der Autorin, 6. März 2020.

Abbildung 70 «*Signatur G. B. Colomba F(ecit)*»

Foto der Autorin, 6. März 2020.

Abbildung 71 «*Langhaustonne*»

Foto der Autorin, 22. Februar 2020.

Abbildung 72 «*Jochgliederung der Langhaustonne*»

Foto der Autorin, 22. Februar 2020.

Abbildung 73 «*Scheitelgemälde im Langhaus*»

Foto der Autorin, 22. Februar 2020.

Abbildung 74 «*Tafelbildartiges Fresko*»

Foto der Autorin, 22. Februar 2020.

Abbildung 75 «*Chiaroscuro*»

Foto der Autorin, 22. Februar 2020.

Abbildung 76 «*Joch oberhalb der Orgelempore*»

Foto der Autorin, 22. Februar 2020.

Abbildung 77 «*Langhaus mit Blick Richtung Chor*»

Foto der Autorin, 22. Februar 2020.

Abbildung 78 «*Stuck und Fresken im Mittelschiff*»

Foto der Autorin, 13. Februar 2020.

Abbildung 79 «*Stuck und Fresken im Seitenschiff*»

Foto der Autorin, 13. Februar 2020.

Abbildung 80 «*Gewölbemitte mit 4 Freskenfeldern*»

Foto der Autorin, 13. Februar 2020.

Abbildung 81 «*Himmelfahrt Mariens mit seitlichen Kartuschen*»

Foto der Autorin, 13. Februar 2020.

Abbildung 82 «*Legenden der Seitenkapellen*»

Foto der Autorin, 13. Februar 2020.

Abbildung 83 «*Wunderszenen der Emporen*»

Foto der Autorin, 13. Februar 2020.

Abbildung 84 «*Deckengestaltung des Langhauses*»

Foto der Autorin, 16. Jänner 2020.

Abbildung 85 «*Langhausjoch mit Vermählung Mariens*»

Foto der Autorin, 16. Jänner 2020.

Abbildung 86 «*Kuppelfresco*»

Foto der Autorin, 16. Jänner 2020.

Abbildung 87 «*Maria Opferung*»

Foto der Autorin, 16. Jänner 2020.

Abbildung 88 «*Engelsreigen*»

Foto der Autorin, 16. Jänner 2020.

Abbildung 89 «*Gewölbe Mittelschiff*»

Foto der Autorin, 11. Jänner 2020.

Abbildung 90 «*Gewölbe Seitenschiff*»

Foto der Autorin, 11. Jänner 2020.

Abbildung 91 «*Gewölbekappen mit Stuckkartuschen*»

Foto der Autorin, 11. Jänner 2020.

Abbildung 92 «*Gewölbe Querschiff*»

Foto der Autorin, 11. Jänner 2020.

Abbildung 93 «*Gewölbe Chor*»

Foto der Autorin, 11. Jänner 2020.

Abbildung 94 «*Die Verkündigung*»

Foto der Autorin, 11. Jänner 2020.

Abbildung 95 «*Die Geburt Jesu*»

Foto der Autorin, 11. Jänner 2020.

Abbildung 96 «*Engelsgloriole*»

Foto der Autorin, 11. Jänner 2020.

Abbildung 97 «*Engelsskulpturen an den Seitenaltären*»

Foto der Autorin, 11. Jänner 2020.

Abbildung 98 «*Stuckengel auf Bogenöffnungen*»

Foto der Autorin, 11. Jänner 2020.

Abbildung 99 «*Blick ins Tonnengewölbe mit Stichkappen*»

Foto der Autorin, 1. Dezember 2019.

Abbildung 100 «*Ablösung der Opfer des A. B. durch das reine Speiseopfer des N. B.*»

Foto der Autorin, 1. Dezember 2019.

Abbildung 101 «*Triumph der Eucharistie über Unwissenheit und Verblendung*»

Foto der Autorin, 1. Dezember 2019.

Abbildung 102 «*Fresken der Orgelempore*»

Foto der Autorin, 1. Dezember 2019.

Abbildung 103 «*Engel aus Stuck*»

Foto der Autorin, 1. Dezember 2019.

Abbildung 104 «*Blick Richtung Seitenkapelle*»

Foto der Autorin, 13. Jänner 2020.

Abbildung 105 «*Blick ins Langhaus mit Platzlgewölbe*»

Foto der Autorin, 13. Jänner 2020.

Abbildung 106 «*Tonnengewölbe mit Stichkappen im Chorbereich*»

Foto der Autorin, 13. Jänner 2020.

Abbildung 107 «*Blick in den barocken Kircheninnenraum*»

Foto der Autorin, 13. Jänner 2020.

Abbildung 108 «*östliches Chorfresco mit Engelsglorie*»

Foto der Autorin, 13. Jänner 2020.

Abbildung 109 «*zweites Chorfresco mit der Krönung Mariens*»

Foto der Autorin, 13. Jänner 2020.

Abbildung 110 «*Stuckfiguren an den Pilastern*»

Foto der Autorin, 13. Jänner 2020.

Abbildung 111 «*Langhausgewölbe*»

Foto der Autorin, 13. Dezember 2019.

Abbildung 112 «*Jochgewölbe oberhalb der Orgelempore*»

Foto der Autorin, 13. Dezember 2019.

Abbildung 113 «*erstes westliches Jochgewölbe*»

Foto der Autorin, 13. Dezember 2019.

Abbildung 114 «*zweites Jochgewölbe*»

Foto der Autorin, 13. Dezember 2019.

Abbildung 115 «*drittes Jochgewölbe im Osten*»

Foto der Autorin, 13. Dezember 2019.

Abbildung 116 «*Gewölbe der Vierung*»

Foto der Autorin, 13. Dezember 2019.

Abbildung 117 «*Presbyterium mit Flachkuppel*»

Foto der Autorin, 13. Dezember 2019.

Abbildung 118 «*Apsis*»

Foto der Autorin, 13. Dezember 2019.

Abbildung 119 «*Stuck im Übergang von Langhaus zu Vierung*»

Foto der Autorin, 13. Dezember 2019.

Abbildung 120 «*Blick ins Langhaus*»

Foto der Autorin, 5. März 2020.

Abbildung 121 «*Fresco oberhalb der Orgelempore*»

Foto der Autorin, 5. März 2020.

Abbildung 122 «*Fresco im 1. westlichen Joch*»

Foto der Autorin, 5. März 2020.

Abbildung 123 «*Fresco im 2. westlichen Joch*»

Foto der Autorin, 5. März 2020.

Abbildung 124 «*Fresco im 3. Joch*»

Foto der Autorin, 5. März 2020.

Abbildung 125 «*Fresco im 4. Joch im Osten*»

Foto der Autorin, 5. März 2020.

Abbildung 126 «*Kuppelfresco*»

Foto der Autorin, 5. März 2020.

Abbildung 127 «*Fresco im Presbyterium*»

Foto der Autorin, 5. März 2020.

Abbildung 128 «*Apsisfresco*»

Foto der Autorin, 5. März 2020.

Abbildung 129 «*Stuck der Seitenwände*»

Foto der Autorin, 5. März 2020.

## Abbildungsteil



Abbildung 1 «*Ehemalige Stiftsanlage Waldhausen heute*»

Ansicht mit Stiftskirche und Torturm mit Wirtschaftstrakt

zweite Hälfte 17. Jahrhundert

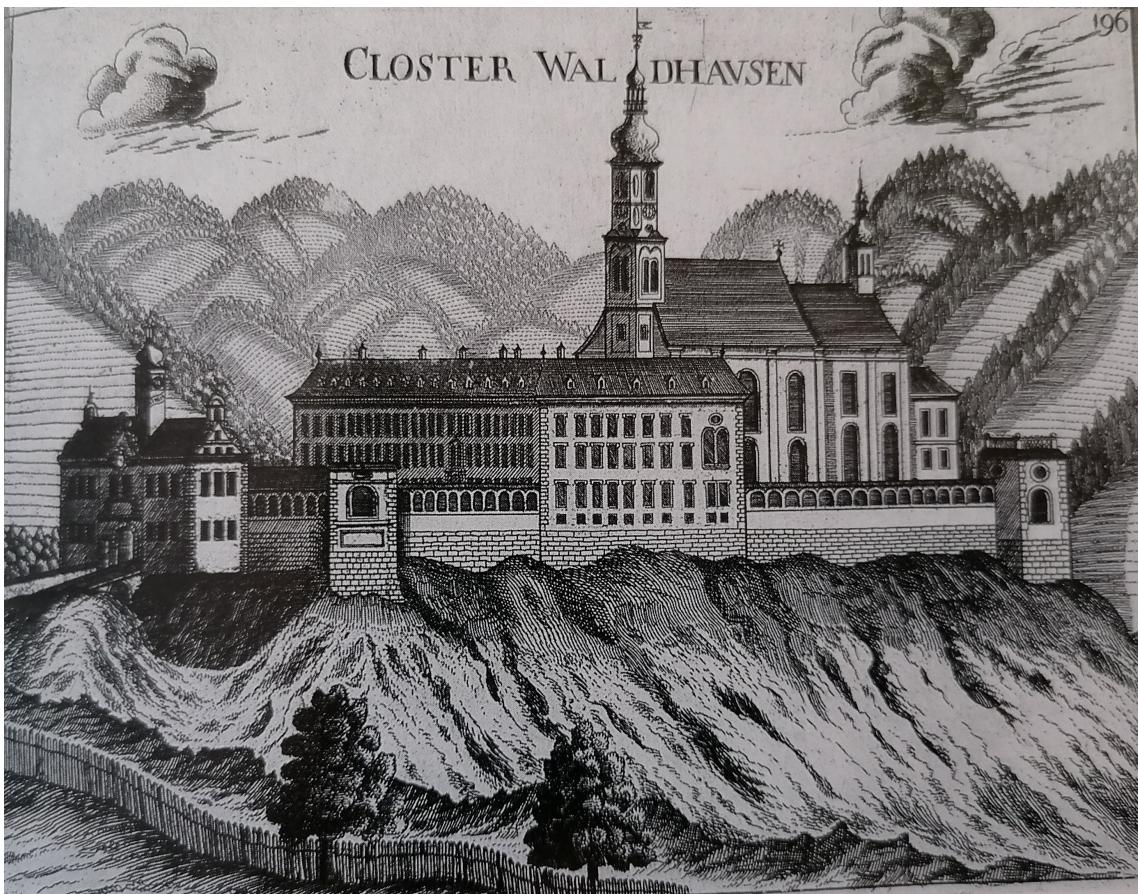


Abbildung 2 «*Kupferstich Stift Waldhausen*»

Kupferstich aus G.M. Vischers Topographia Austriae superioris modernae

1674

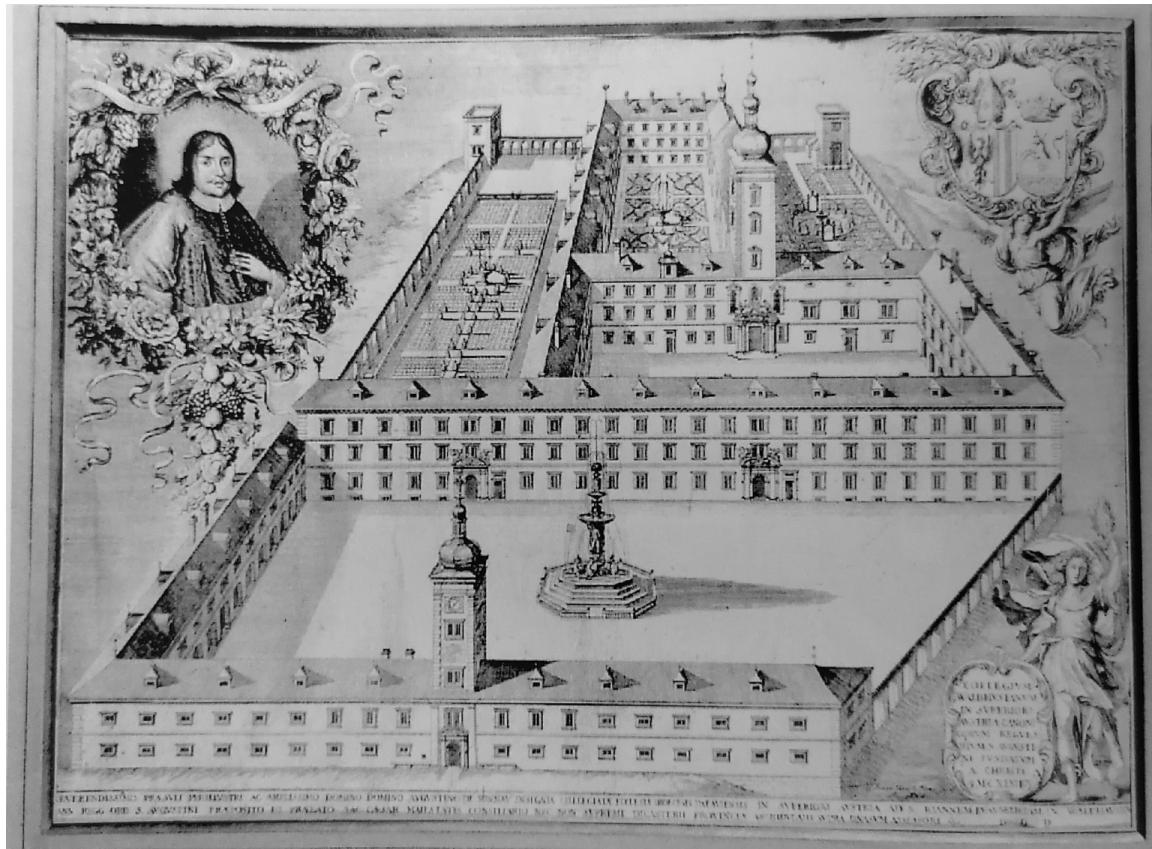


Abbildung 3 «***Stich von Jean Ulrich***  
Stich des Stiftes Waldhausen mit Propst Ochs von Sonnau  
1688

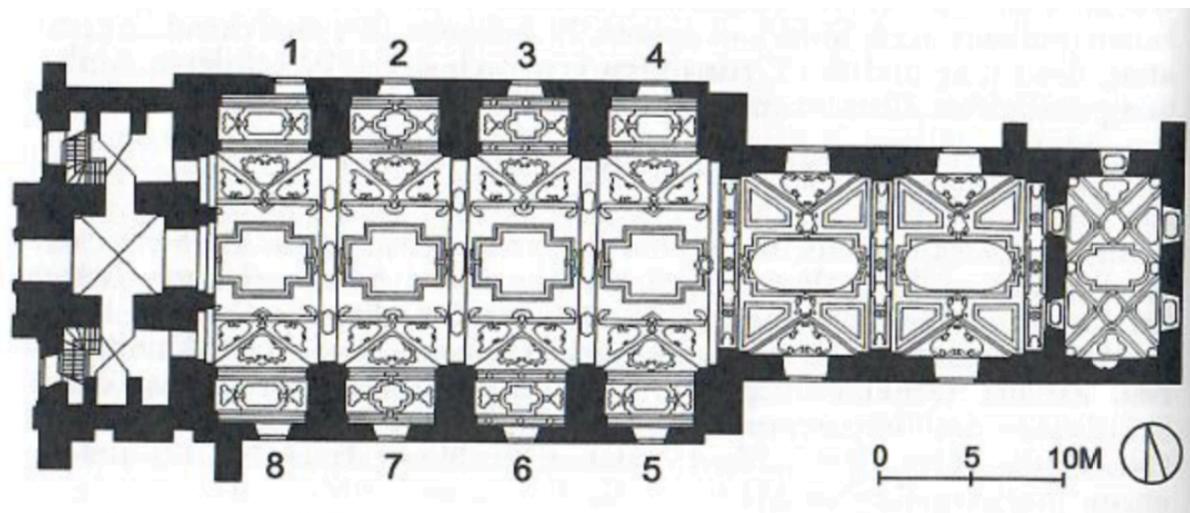


Abbildung 4 «*Grundriss Stiftskirche Waldhausen*»  
vierjochige Wandpfeilerkirche mit zweijochigem Chor und angeschlossener Sakristei  
barocker Umbau 1661-1667



Abbildung 5 «*Westfassade Stiftskirche Waldhausen*»

Barocke Westfassade

1661-1667



Abbildung 6 «*Blick in die Stiftskirche*»  
Stiftskirche Waldhausen  
Gesamtentwurf vermutlich G. B. Colombara  
1661-1669



Abbildung 7 «**Hochaltar**»

Stiftskirche Waldhausen

Paul Deniffl

1669

Holz

Figurenschmuck: Johann Seitz, 1669, Holz gefasst;



Abbildung 8 «**Hochaltarblatt – Tod und Himmelfahrt Mariens**»

Stiftskirche Waldhausen

Umkreis Vinzenz Vischer

2. Viertel 18. Jahrhundert

Ölgemälde



Abbildung 9 «*Die Ausgießung des Heiligen Geistes*»

Modello

Joachim von Sandrart

1669

Benediktinerkloster Lambach, OÖ



Abbildung 10 «*Hochaltar – Auszugsbild und Figurenschmuck*»

Stiftskirche Waldhausen

Auszugsbild: Joachim von Sandrart

1669

Ölgemälde

Figuren: Johann Seitz, Passau

1669

Holz, gefasst

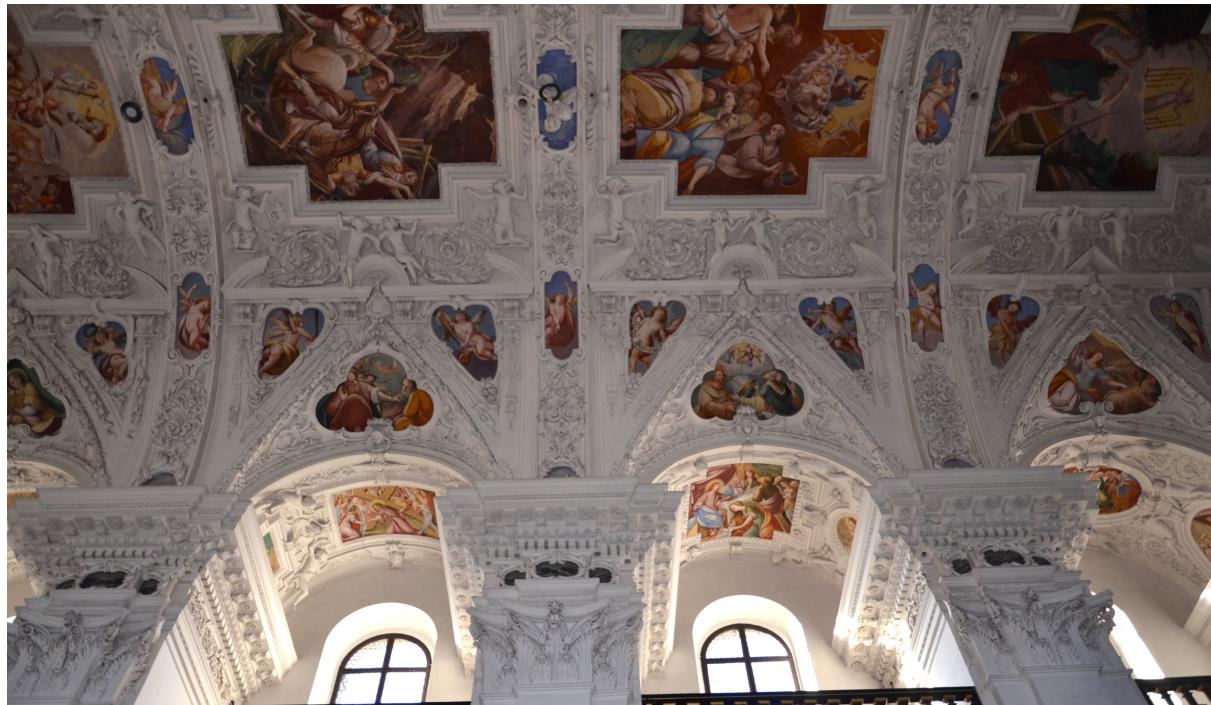


Abbildung 11 «**Blick zum Deckengewölbe, Langhaus**»  
Stiftskirche Waldhausen  
Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colombara  
1661-1667



Abbildung 12 «**Stuck der Seitenkapellen mit mächtigen Fruchtgirlanden**»  
Stiftskirche Waldhausen  
Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colombara  
1661-1667



Abbildung 13 «*Plastischer Engel, der vom Himmel stürzt*»  
Stiftskirche Waldhausen  
Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba  
1661-1667



Abbildung 14 «*Stuck im Chorgewölbe*»  
Stiftskirche Waldhausen  
1. Chorjoch mit «Johannes und das apokalyptische Weib»  
in den Gewölbezwickeln aus Stuck die Vier Lateinischen Kirchenväter  
Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba  
1661-1667

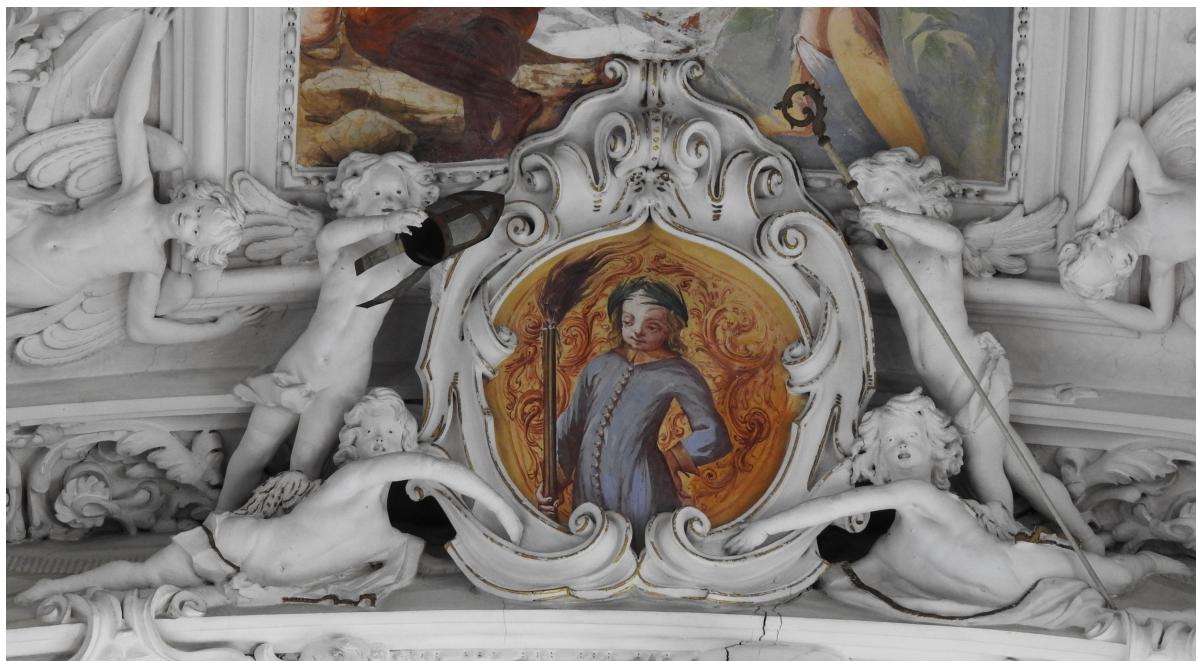


Abbildung 15 «*Kartusche am Triumphbogen*»  
Stiftskirche Waldhausen  
Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba  
1661-1667



Abbildung 16 «*Kreuzförmige Stuckkartusche im Langhausgewölbe*»  
Stiftskirche Waldhausen

1. und 2. östliches Joch im Langhaus mit «Der Steinigung des Stephanus» und  
«Der Bekehrung von Paulus»  
Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba  
1661-1667



Abbildung 17 «*Ovale Stuckkartusche im Chorgewölbe*»

Stiftskirche Waldhausen

1. östliches Chorjoch mit «Der Jubel im Himmel»

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 18 «*Gurtbogen mit Stuck und Fresken*»

Stiftskirche Waldhausen

2. östliches Langhausjoch mit «Der Bekehrung von Paulus»

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 19 «*Stuck rahmt Architektur*»

Stiftskirche Waldhausen

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colombara

1661-1667



Abbildung 20 «*Deckengestaltung*»

Stiftskirche Waldhausen

Einblick in Gewölbe Langhaus

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 21 «*Johannes auf Patmos*»

Stiftskirche Waldhausen

1. westliches Langhausjoch

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 22 «*Himmelfahrt Mariens*»

Stiftskirche Waldhausen

2. westliches Langhausjoch

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 23 «*Schlacht von Lepanto, nördliche Stichkappe*»

Stiftskirche Waldhausen

2. westliches Langhausjoch

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 24 «*Maria als Fürbitterin in der Bedrohung durch die Zornespfeile Christi*»

Stiftskirche Waldhausen

2. westliches Langhausjoch

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 25 «*Die Bekehrung von Paulus*»

Stiftskirche Waldhausen

3. westliches Langhausjoch

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 26 «*Die Steinigung von Stephanus*»

Stiftskirche Waldhausen

4. westliches Langhausjoch

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 27 «*Johannes und das apokalyptische Weib*»

Stiftskirche Waldhausen

2. östliches Chorjoch

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667

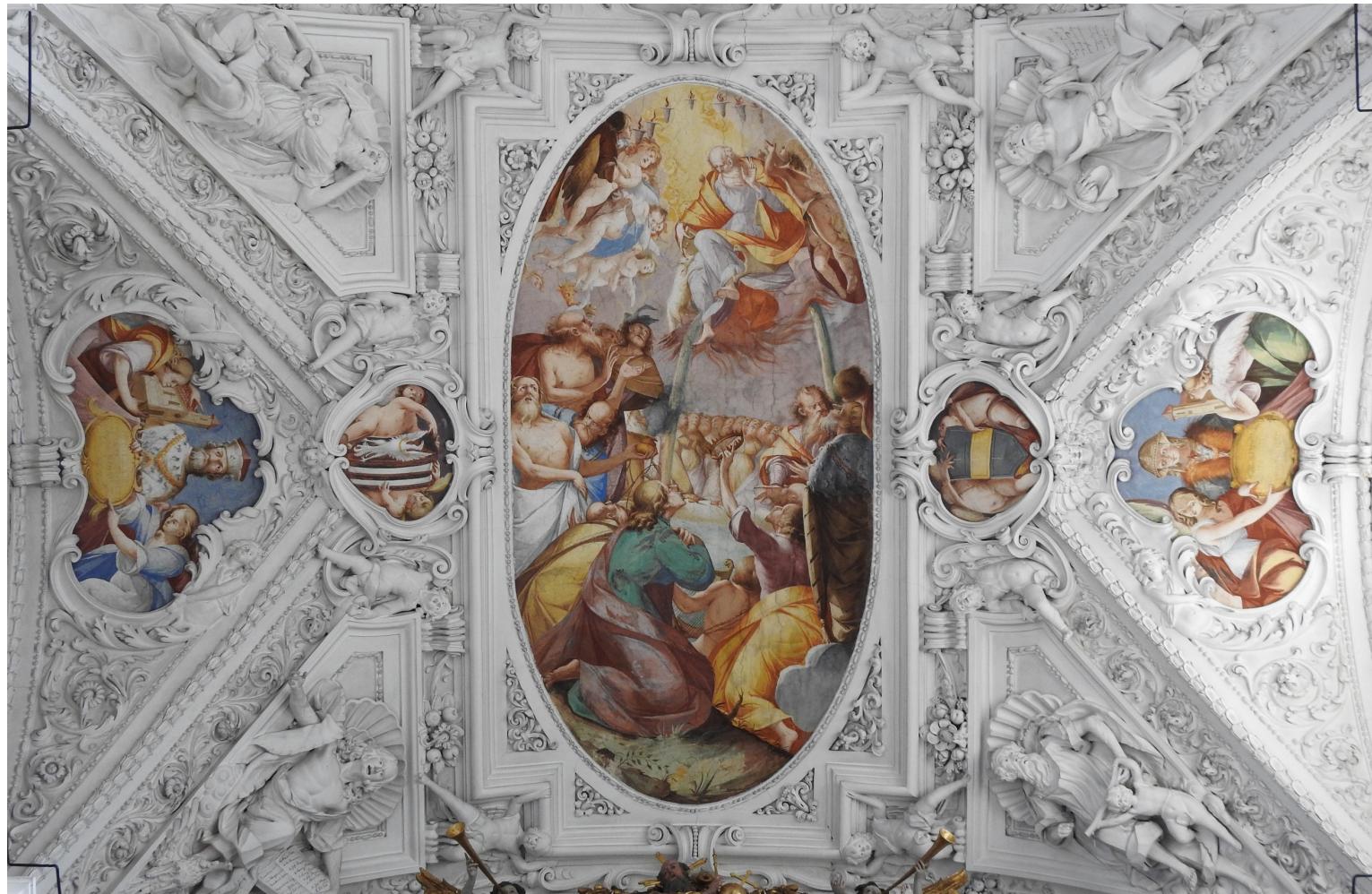


Abbildung 28 «*Der Jubel im Himmel*»

Stiftskirche Waldhausen

2. östliches Chorjoch

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 29 «*Triumphbogen*»  
Stiftskirche Waldhausen  
Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba  
1661-1667



Abbildung 30 «*Vermählung Josefs mit Maria*»

Stiftskirche Waldhausen

1. nördliches Joch im Westen, Deckenfresko der Empore

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 31 «*Traum Josefs*»

Stiftskirche Waldhausen

1. nördliches Joch im Westen, Deckenfresko der Seitenkapelle

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 32 «*Der 12-jährige Jesus im Tempel*»

Stiftskirche Waldhausen

1. südliches Joch im Westen, Deckenfresko der Empore

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 33 «*Die Hochzeit von Kana*»

Stiftskirche Waldhausen

1. südliches Joch im Westen, Deckenfresko der Seitenkapelle

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 34 «*Die Auferweckung des Lazarus*»

Stiftskirche Waldhausen

2. nördliches Joch im Westen, Deckenfresko der Empore

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 35 «*Die wunderbare Brotvermehrung*»

Stiftskirche Waldhausen

2. nördliches Joch im Westen, Deckenfresko der Seitenkapelle

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 36 «*Die Salbung Jesus durch Maria Magdalena*»

Stiftskirche Waldhausen

2. südliches Joch im Westen, Deckenfresko der Empore

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 37 «*Jesus und die Ehebrecherin*»

Stiftskirche Waldhausen

2. südliches Joch im Westen, Deckenfresko der Seitenkapelle

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 38 «*Das Letzte Abendmahl*»

Stiftskirche Waldhausen

3. nördliches Joch, Deckenfresko der Empore

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colombara

1661-1667



Abbildung 39 «*Der Einzug in Jerusalem*»

Stiftskirche Waldhausen

3. nördliches Joch, Deckenfresko der Seitenkapelle

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colombara

1661-1667



Abbildung 40 «*Die Kreuztragung*»

Stiftskirche Waldhausen

3. südliches Joch, Deckenfresko der Empore

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 41 «*Ecce Homo*»

Stiftskirche Waldhausen

3. südliches Joch, Deckenfresko der Seitenkapelle

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 42 «*Der Ungläubige Thomas*»

Stiftskirche Waldhausen

4. nördliches Joch, Deckenfresko der Empore

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 43 «*Noli me tangere*»

Stiftskirche Waldhausen

4. nördliches Joch, Deckenfresko der Seitenkapelle

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 44 «*Petrus mit der Heilung des Gelähmten beim Tempeltor*»

Stiftskirche Waldhausen

4. südliches Joch, Deckenfresko der Empore

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 45 «*Die Taufe des heidnischen Hauptmanns Kornelius*»

Stiftskirche Waldhausen

4. südliches Joch, Deckenfresko der Seitenkapelle

Fresken und Stuck: G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 46 «*Kreuzkartusche Jesuitenkirche*»

Stuckkartusche in den beiden Chorjochen

Architekten: Pietro Francesco Carloni und Carlo Antonio Carloni

Stuck: italienisch

1669-1683



Abbildung 47 «*Stuck der Jesuitenkirche im Langhaus*»

Stuck am Gewölbe des Langhauses

Architekten: Pietro Francesco Carloni und Carlo Antonio Carloni

Stuck: italienisch

1669-1683



Abbildung 48 «*Kreuzkartusche in der Wallfahrtskirche Frauenberg ob der Enns*»

Stuckkartusche am Gewölbe des Langhauses, erstes östliches Joch

Architekt: Carlo Antonio Carlone

Stuckateur: Giovanni Battista Carlone

Freskanten: Antonio Maderni und Johann v. Lederwasch

1683



Abbildung 49 «*Kreuzkartusche am Gewölbe der Seitenkapelle*»

Wallfahrtskirche Frauenberg ob der Enns

Stuckkartusche am Gewölbe der Seitenkapelle

Architekt: Carlo Antonio Carlone

Stuckateur: Giovanni Battista Carlone

Freskanten: Antonio Maderni und Johann v. Lederwasch

1683



Abbildung 50 «*Kreuzkartusche am Gewölbe des Querschiffarms*»

Wallfahrtskirche Mariazell

Stuckateur: Rocco Bertoletti

Freskanten: Georg Hausen und Giovanni Battista Colomba

1649-1672



Abbildung 51 «*Kreuzkartusche am Gewölbe der Seitenkapelle*»

Wallfahrtskirche Mariazell

Stuckateur: Mathias Camin

Freskanten: Georg Hausen und Giovanni Battista Colomba

1649-1672

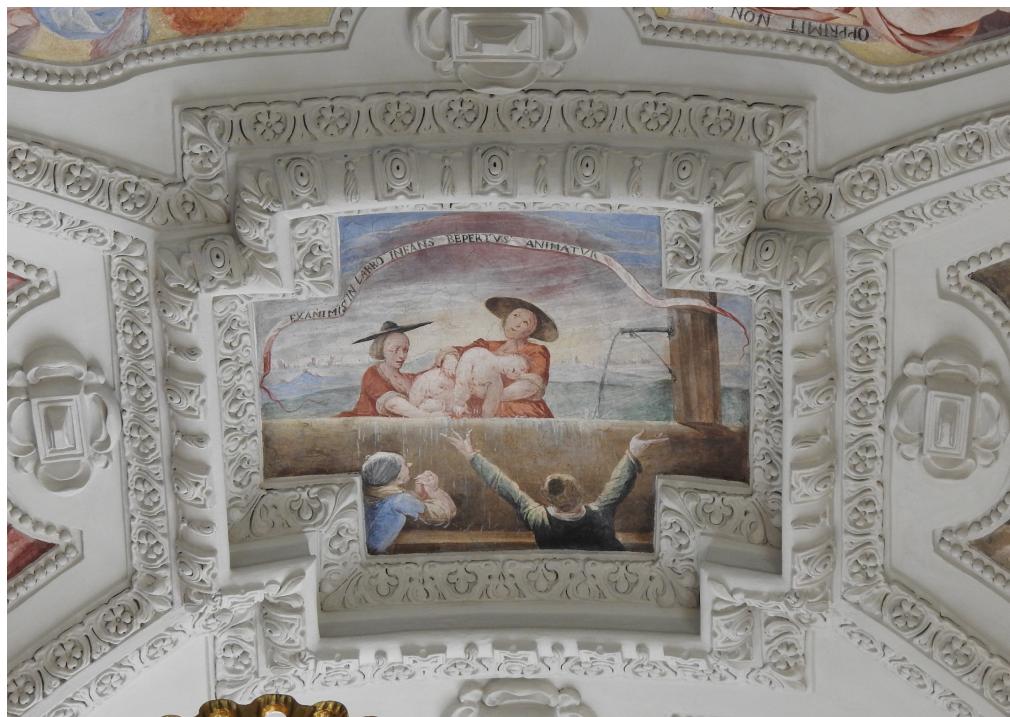


Abbildung 52 « **Kreuzkartusche am Gewölbe der Empore**»

Wallfahrtskirche Mariazell

Stuckateur: Mathias Camin

Freskant: Georg Hausen und Giovanni Battista Colomba

1649-1672



Abbildung 53 « **Kreuzkartusche Schatzkammer Kremsmünster**»

Stuckateure: Giovanni Battista Barberini und Giovanni Battista Colomba

1681

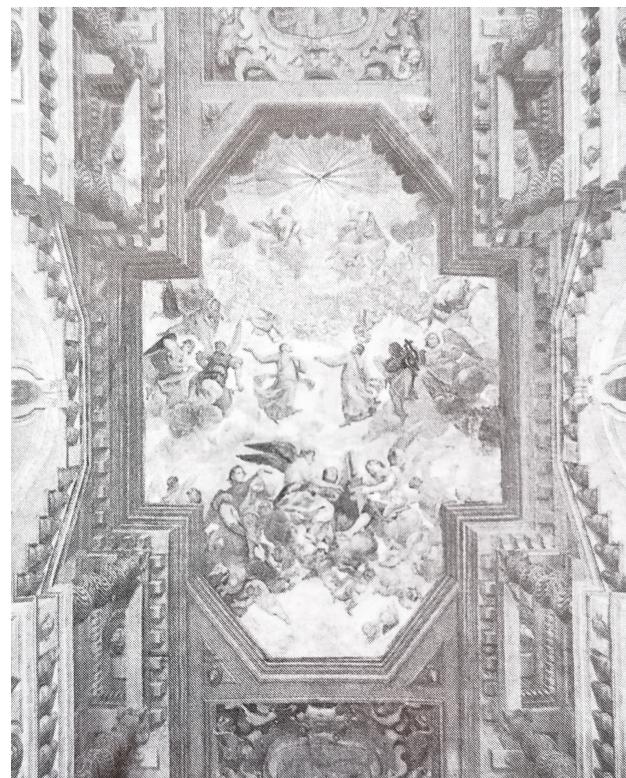


Abbildung 54 «Kirche *San Faustino* in Brescia»

Langhausfresko

Freskanten: Antonio und Bernardino Gandino

begonnen 1625/26



Abbildung 55 «Kirche *Santa Maria* in Aracoeli in Rom»

Langhauskassettendecke mit Kreuzformen

1571

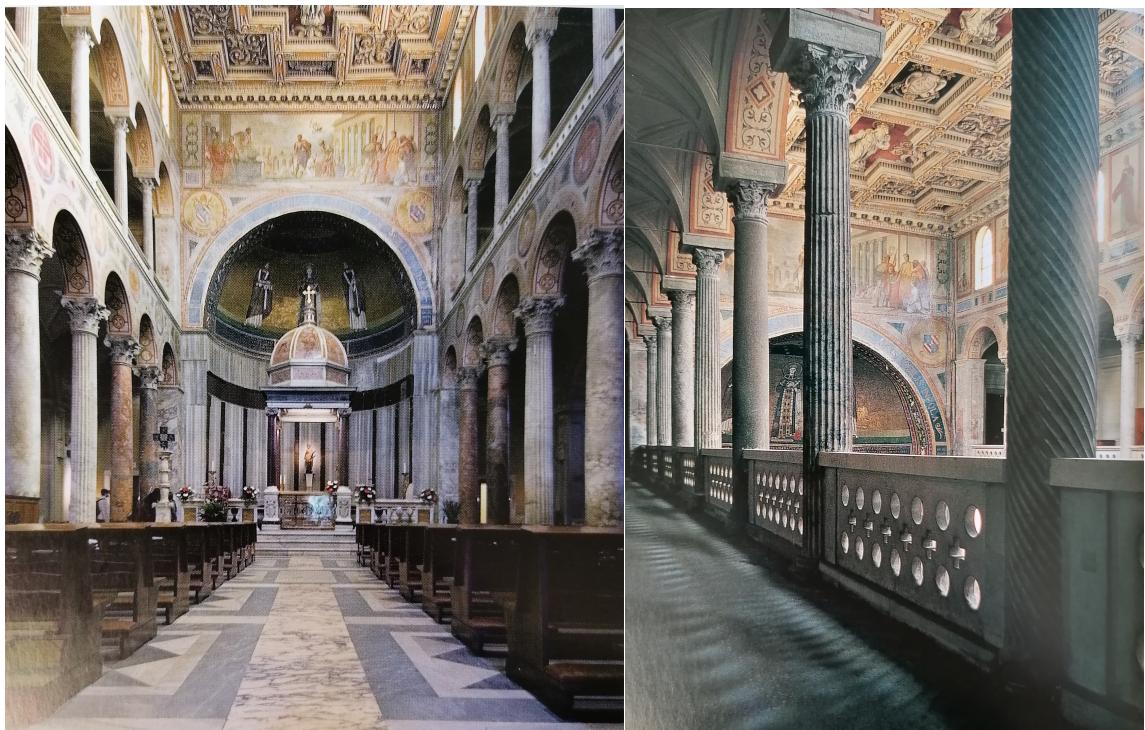


Abbildung 56 «*Basilika Sant'Agnese fuori le mura in Rom*»

Kassettendecke mit Kreuzformen

16. Jahrhundert



Abbildung 57 «*San Giovanni im Lateran in Rom, Langhaus*»

Kassettendecke mit Kreuzformen

Flaminio Boulanger und Vico di Raffaele

2. Hälfte 16. Jahrhundert

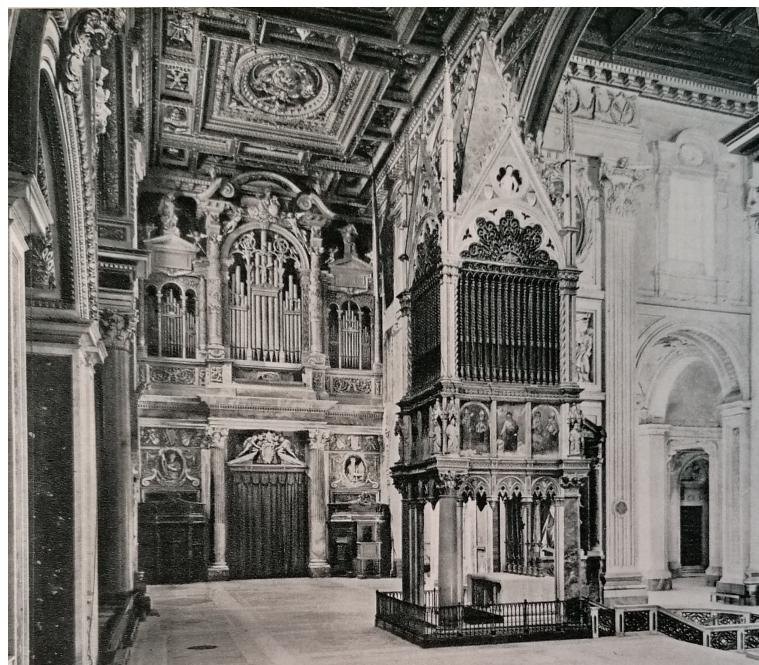


Abbildung 58 «*San Giovanni im Lateran in Rom, Querschiff*»  
Kassettenendecke mit Kreuzform  
Ende 16. Jahrhundert



Abbildung 59 «*Altarblatt Auferstehung Christi*»

1. östliches Joch im Norden

Ölgemälde

Johann Spillenberger

1628-1679

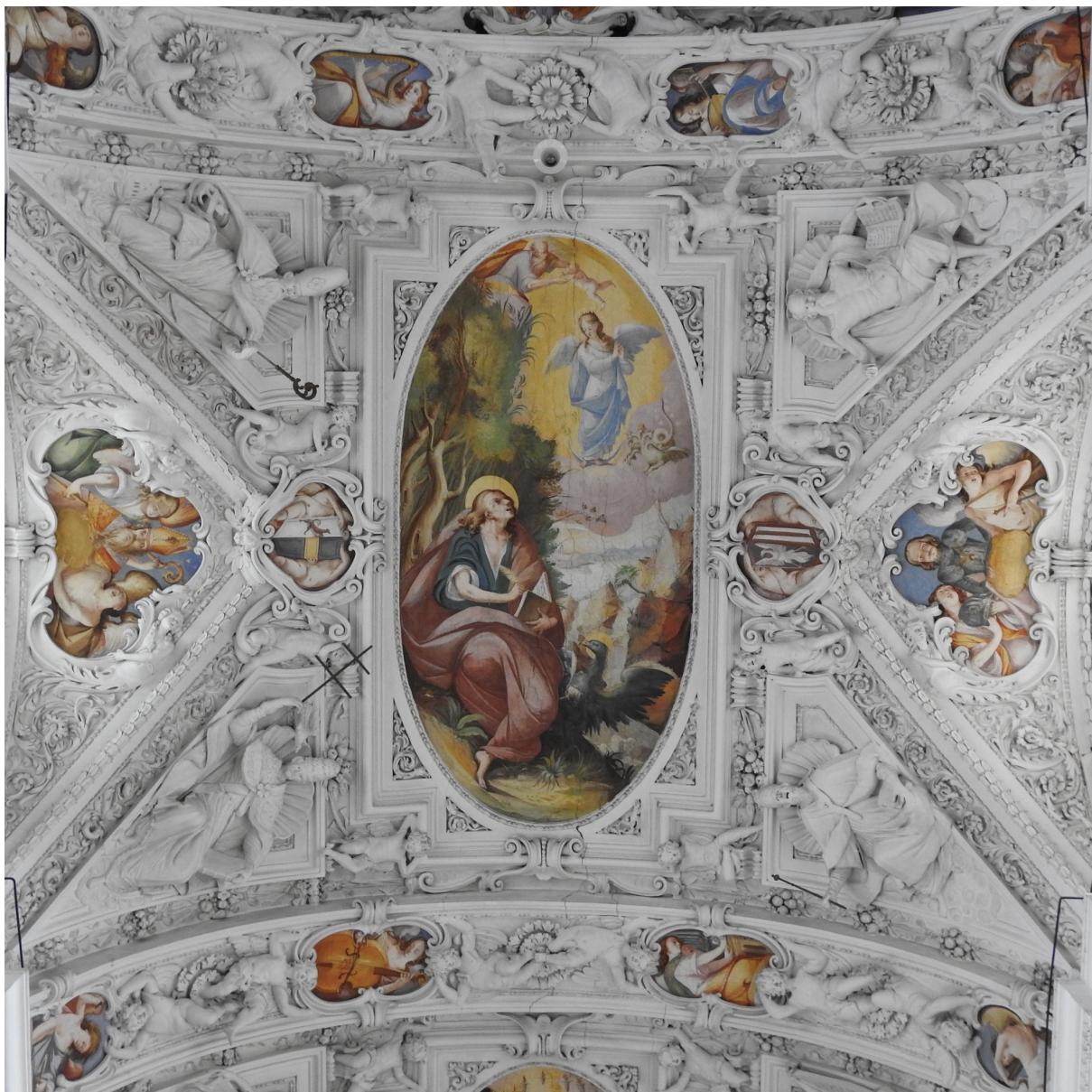


Abbildung 60 «*musizierende Engel der Gurtbögen im Chorgewölbe*»

Freskomalerei

G. B. und Christoph Colomba

1661-1667



Abbildung 61 «*Vorzeichnung des Jüngsten Gerichts*»  
Joachim von Sandrart  
Rötelzeichnung  
vor 1669  
Bayrische Staatsbibliothek, München



Abbildung 62 «*Himmelfahrt Mariens* Mariazell»

Querhalle

Freskomalerei

Freskanten: G. B. Colombara und Georg Hausen

1670



Abbildungen 63 «*Apostel am Tonnengewölbe*»

in kurzem Querschiff

Freskomalerei

Freskanten: G. B. Colombara und Georg Hausen

1669-1675



Abbildung 64 «*Engel Mariazell*»

Freskomalerei

Freskanten: G. B. Colombara und Georg Hausen

1669-1675

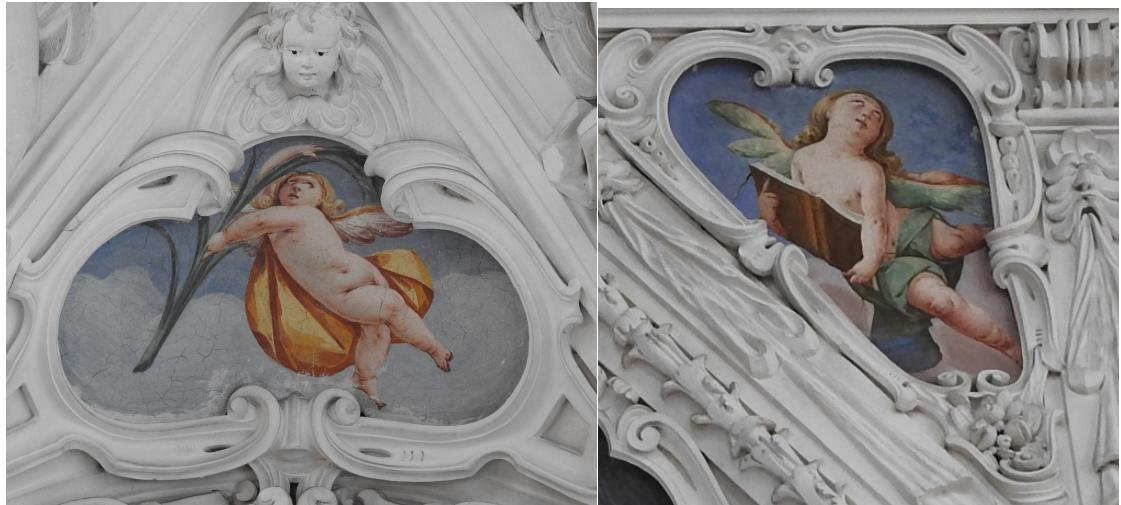


Abbildung 65 «*Engel Waldhausen*»

Freskomalerei

G. B. und Christoph Colombara

1661-1667



Abbildung 66 «*Engel Joanneumskapelle*»

Freskomalerei

G. B. Colomba

1668-1670



Abbildung 67 «*Tod des Hl. Benedikt*»

Freskomalerei

G. B. Colombara

1668-1670



Abbildung 68 «**Himmelfahrt des Hl. Benedikt**»

Freskomalerei

G. B. Colombara

1668-1670



Abbildung 69 «*Engel mit Buch*»

Freskomalerei

G. B. Colomba

1668-1670



Abbildung 70 «*Signatur G. B. Colomba F(ecit)*»

Freskomalerei

G. B. Colomba

1668-16



Abbildung 71 «*Langhaustonne*»

Salzburger Dom

Fresko und Stuck

Freskant: Fra Arsenio Mascagni

1623-1628



Abbildung 72 «*Jochgliederung der Langhaustonne*»

Salzburger Dom

Fresko und Stuck

Freskant: Fra Arsenio Mascagni

1623-1628



Abbildung 73 «*Scheitelgemälde im Langhaus*»

Salzburger Dom

Fresco und Stuck

Freskant: Fra Arsenio Mascagni

1623-1628



Abbildung 74 «*Tafelbildartiges Fresko*»

Salzburger Dom

Fresko und Stuck

Freskant: Fra Arsenio Mascagni

1623-1628

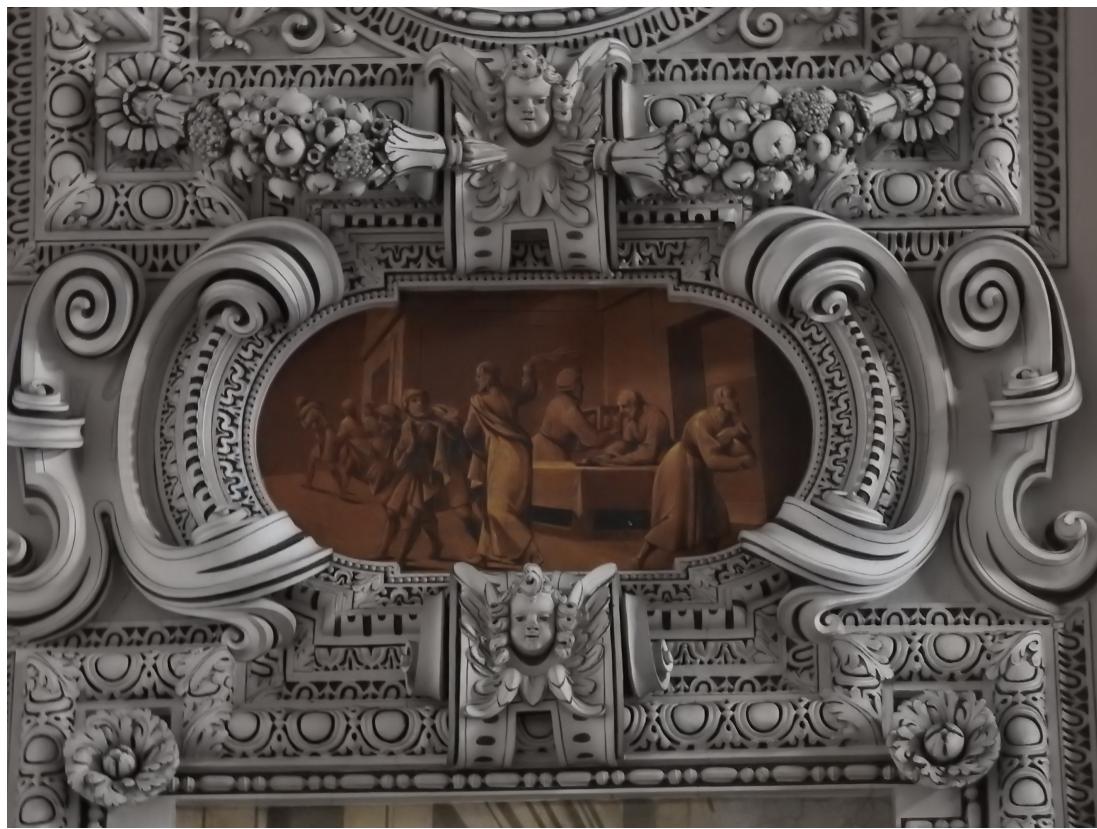


Abbildung 75 «*Chiaroscuro*»  
Salzburger Dom  
Fresko und Stuck  
Freskant: Fra Arsenio Mascagni  
1623-1628



Abbildung 76 «*Joch oberhalb der Orgelempore*»

Salzburger Dom

Fresko und Stuck

Freskant: Fra Arsenio Mascagni

1623-1628



Abbildung 77 «*Langhaus mit Blick Richtung Chor*»

Salzburger Dom

Fresco und Stuck

Freskant: Fra Arsenio Mascagni

1623-1628



Abbildung 78 «*Stuck und Fresken im Mittelschiff*»

Wallfahrtskirche Mariazell

Stuckateur: Mathias Camin

Freskanten: G. B. Colombara und Georg Hausen

1649-1672



Abbildung 79 «*Stuck und Fresken im Seitenschiff*»

Wallfahrtskirche Mariazell

Stuckateur: Mathias Camin

Freskanten: G. B. Colombara und Georg Hausen

1649-1672



Abbildung 80 «*Gewölbemitte mit 4 Freskenfeldern*»

Wallfahrtskirche Mariazell

Stuckateur: Mathias Camin

Freskanten: G. B. Colombara und Georg Hausen

1649-1672



Abbildung 81 «*Himmelfahrt Mariens mit seitlichen Kartuschen*»

Wallfahrtskirche Mariazell

Stuckateur: Rocco Bertoletti

Freskanten: G. B. Colombara und Georg Hausen

1670



Abbildung 82 «*Legenden der Seitenkapellen*»

Wallfahrtskirche Mariazell

Stuckateur: Mathias Camin

Freskanten: G. B. Colombara und Georg Hausen

1649-1672



Abbildung 83 «*Wunderszenen der Emporen*»

Wallfahrtskirche Mariazell

Stuckateur: Mathias Camin

Freskanten: G. B. Colombara und Georg Hausen

1649-1672



Abbildung 84 «*Deckengestaltung des Langhauses*»  
Fresko und Stuck  
Freskant: Matthias Rauchmiller  
1674-1676



Abbildung 85 «*Langhausjoch mit Vermählung Mariens*»

Dominikanerkirche Wien

Fresko und Stuck

Freskant: Matthias Rauchmiller

1674-1676



Abbildung 86 «*Kuppelfresko*»

Dominikanerkirche Wien

Fresko

Maria von Engeln umgeben

Franz Geyling

1836



Abbildung 87 «*Maria Opferung*»  
Dominikanerkirche Wien, 1. Joch im Westen  
Fresko und Stuck  
Freskant: Matthias Rauchmiller  
1674-1676



Abbildung 88 «*Engelsreigen*»  
Dominikanerkirche Wien, 2. Joch  
Fresko und Stuck  
Freskant: Matthias Rauchmiller  
1674-1676



Abbildung 89 «*Gewölbe Mittelschiff*»

Stiftskirche Kremsmünster

Stuck: G. B. Barberini und G. B. Colomba

Fresken: Brüder Grabenberger

1681



Abbildung 90 «*Gewölbe Seitenschiff*»

Stiftskirche Kremsmünster

Stuck: G. B. Barberini und G. B. Colombara

Fresken: Brüder Grabenberger

1681



Abbildung 91 «*Gewölbekappen mit Stuckkartuschen*»

Stiftskirche Kremsmünster

Stuck: G. B. Barberini und G. B. Colombara

Fresken: Brüder Grabenberger

1681



Abbildung 92 «*Gewölbe Querschiff*»

Stiftskirche Kremsmünster

Stuck: G. B. Barberini und G. B. Colombara

Fresken: Brüder Grabenberger

1681



Abbildung 93 «*Gewölbe Chor*»

Stiftskirche Kremsmünster

Stuck: G. B. Barberini und G. B. Colombara

Fresken: Brüder Grabenberger

1681



Abbildung 94 «*Die Verkündigung*»

Stiftskirche Kremsmünster

Stuck: G. B. Barberini und G. B. Colomba

Fresken: Brüder Grabenberger

1681



Abbildung 95 «*Die Geburt Jesu*»  
Stiftskirche Kremsmünster  
Stuck: G. B. Barberini und G. B. Colombara  
Fresken: Brüder Grabenberger  
1681



Abbildung 96 «*Engelsgloriole*»

Stiftskirche Kremsmünster

Stuck: G. B. Barberini und G. B. Colombara

Fresken: Brüder Grabenberger

1681



Abbildung 97 «*Engelsskulpturen an den Seitenaltären*»  
Stiftskirche Kremsmünster  
Engel von Michael Zürn d.J.  
Marmor  
1680er Jahre



Abbildung 98 «*Stuckengel auf Bogenöffnungen*»  
Stiftskirche Kremsmünster  
Stuck: G. B. Barberini und G. B. Colombara  
1681



Abbildung 99 «*Blick ins Tonnengewölbe mit Stichkappen*»

Stiftskirche Garsten

Stuck: G. B. Carlone

Fresken: Brüder Grabenberger

1677-1693



Abbildung 100 «*Ablösung der Opfer des Alten Bundes durch das reine Speiseopfer des Neuen Bundes*»

Stiftskirche Garsten

Stuck: G. B. Carlone

Fresken: Brüder Grabenberger

1677-1693



Abbildung 101 «*Triumph der Eucharistie über Unwissenheit und Verblendung*»

Stiftskirche Garsten

Stuck: G. B. Carlone

Fresken: Brüder Grabenberger

1677-1693

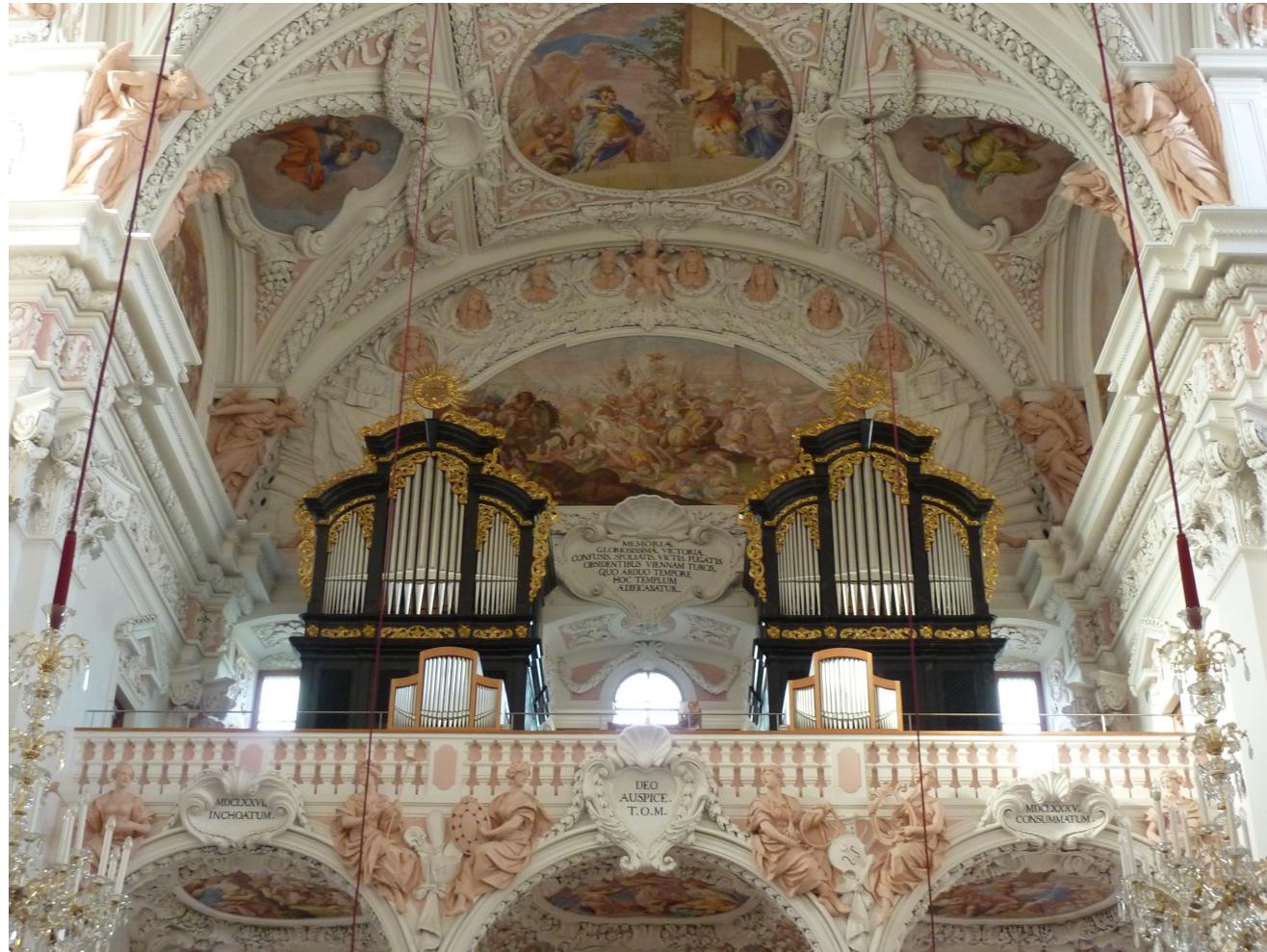


Abbildung 102 «*Fresken der Orgelempore*»

Stiftskirche Garsten

Stuck: G. B. Carlone

Fresken: Brüder Grabenberger

1677-1693



Abbildung 103 «*Engel aus Stuck*»  
Stiftskirche Garsten  
Stuck: G. B. Carlone  
Entwurf der Engel: Joachim von Sandrart  
1677-1693

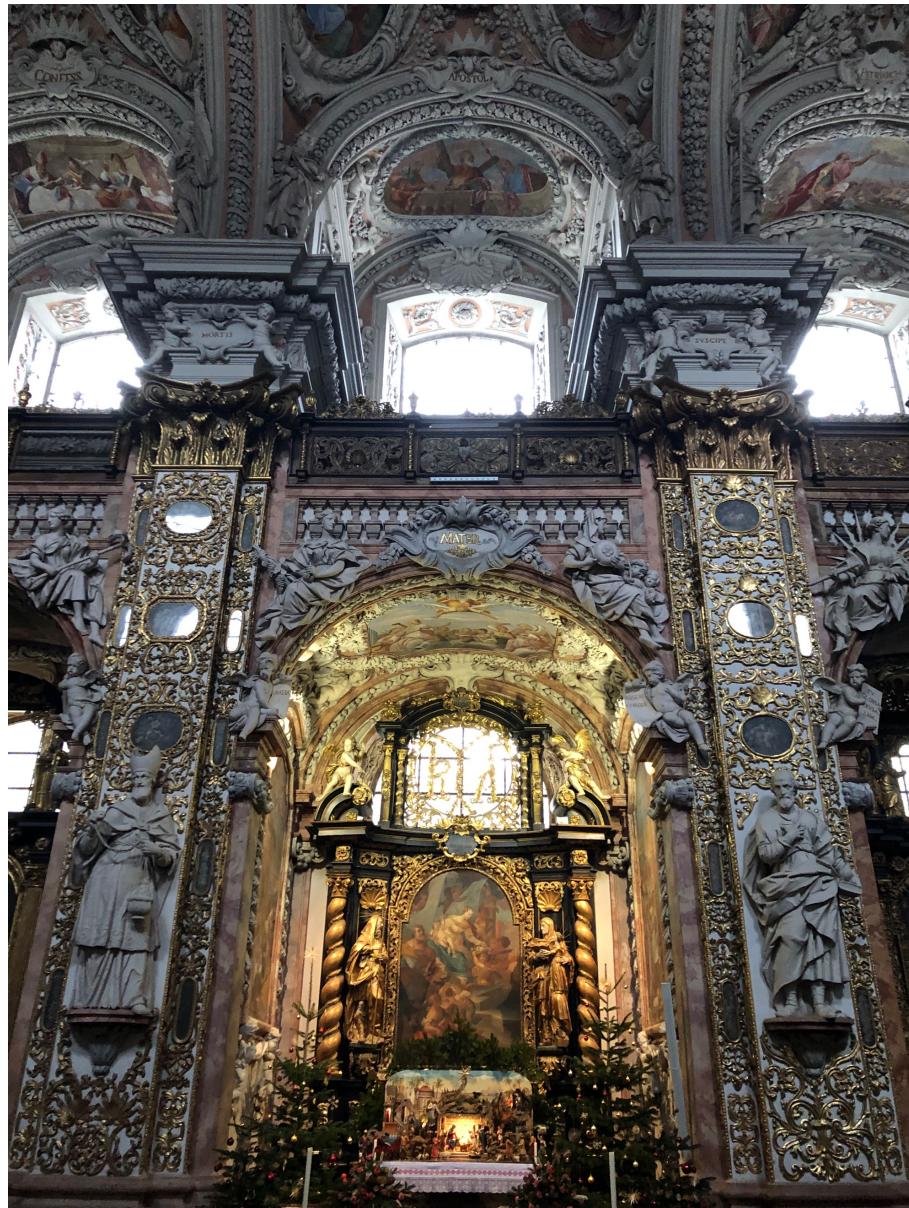


Abbildung 104 «*Blick Richtung Seitenkapelle*»

Stiftskirche Schlierbach

Stuck: G. B. und Bartolomeo Carlone

Fresken: Giovanni Carloni

1683-1685



Abbildung 105 «*Blick ins Langhaus mit Platzlgewölbe*»

Stiftskirche Schlierbach

Stuck: G. B. und Bartolomeo Carloni

Fresken: Giovanni Carloni

1683-1685



Abbildung 106 «*Tonnengewölbe mit Stichkappen im Chorbereich*»

Stiftskirche Schlierbach

Stuck: G. B. und Bartolomeo Carloni

Fresken: Giovanni Carloni

1683-1685



Abbildung 107 «*Blick in den barocken Kircheninnenraum*»

Stiftskirche Schlierbach

Stuck: G. B. und Bartolomeo Carbone

Fresken: Giovanni Carbone

1683-1685



Abbildung 108 «*östliches Chorfresco mit Engelsglorie*»

Stiftskirche Schlierbach

Stuck: G. B. und Bartolomeo Carloni

Fresken: Giovanni Carloni

1683-1685



Abbildung 109 «*zweites Chorfresco mit der Krönung Mariens*»

Stiftskirche Schlierbach

Stuck: G. B. und Bartolomeo Carloni

Fresken: Giovanni Carloni

1683-1685



Abbildung 110 «*Stuckfiguren an den Pilastern*»

Stiftskirche Schlierbach

Stuck: G. B. und Bartolomeo Carlone

Fresken: Giovanni Carloni

1683-1685



Abbildung 111 «*Langhausgewölbe*»  
Stiftskirche Klosterneuburg  
Freskanten: Vater und Sohn Johann Georg Greiner  
1689-1698

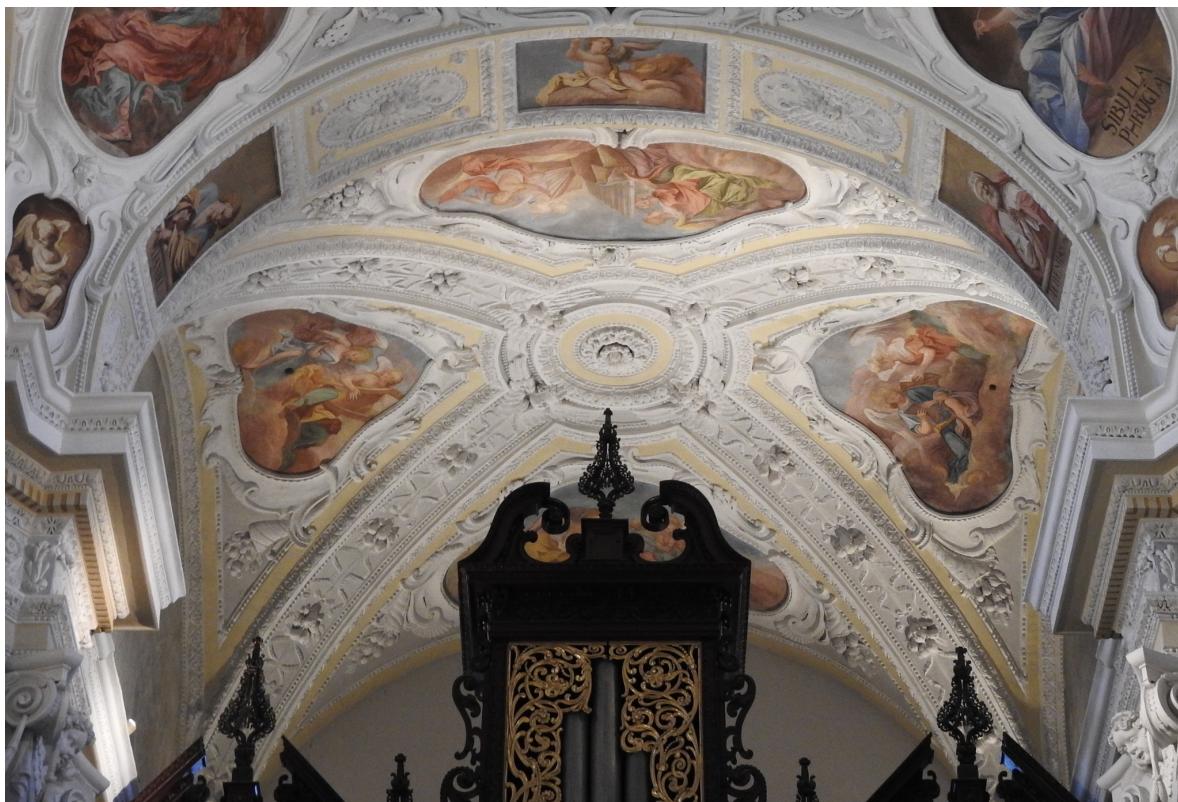


Abbildung 112 «*Jochgewölbe oberhalb der Orgelempore*»

Stiftskirche Klosterneuburg

Freskanten: Vater und Sohn Johann Georg Greiner

1689-1698



Abbildung 113 «*erstes westliches Jochgewölbe*»  
Stiftskirche Klosterneuburg  
«Die Türken vor Klosterneuburg»  
Freskanten: Vater und Sohn Johann Georg Greiner  
1689-1698



Abbildung 114 «zweites Jochgewölbe»

Stiftskirche Klosterneuburg

«Engel»

Freskanten: Vater und Sohn Johann Georg Greiner

1689-1698



Abbildung 115 «*drittes Jochgewölbe im Osten*»  
Stiftskirche Klosterneuburg  
«Die Aufnahme und Krönung Mariens»  
Freskanten: Vater und Sohn Johann Georg Greiner  
1689-1698



Abbildung 116 «*Gewölbe der Vierung*»

Stiftskirche Klosterneuburg

Freskant: Balthasar Scabino de Rosa

1689-1698



Abbildung 117 «*Presbyterium mit Flachkuppel*»

Stiftskirche Klosterneuburg

«Aufnahme Mariens in den Himmel»

Freskant: Johann Michael Rottmayr

1729



Abbildung 118 «*Apsis*»  
Stiftskirche Klosterneuburg  
Freskant: Johann Michael Rottmayr  
1729



Abbildung 119 «*Stuck im Übergang von Langhaus zu Vierung*»

Stiftskirche Klosterneuburg

1689-1698



Abbildung 120 «*Blick ins Langhaus*»  
Stiftskirche St. Florian  
Freskanten: Johannes Anton Gumpp und Melchior Steidl  
1690-1695



Abbildung 121 «*Fresco oberhalb der Orgelempore*»

Stiftskirche St. Florian

« Hl. Cäcilia »

Freskanten: Johannes Anton Gumpf und Melchior Steidl

1690-1695



Abbildung 122 «*Fresko im 1. westlichen Joch*»

Stiftskirche St. Florian

«Die Gefangennahme und Folter des Hl. Florian»

Freskanten: Johannes Anton Gumpf und Melchior Steidl

1690-1695



Abbildung 123 «*Fresco im 2. westlichen Joch*»

Stiftskirche St. Florian

«Der Präfekt Aquilinus reißt dem Hl. Florian mit Eisenkrallen die Brust auf»

Freskanten: Johannes Anton Gumpf und Melchior Steidl

1690-1695



Abbildung 124 «*Fresco im 3. Joch*»

Stiftskirche St. Florian

«Todessturz in die Enns»

Freskanten: Johannes Anton Gumpf und Melchior Steidl

1690-1695



Abbildung 125 «*Fresko im 4. Joch im Osten*»  
Stiftskirche St. Florian  
«Aufnahme des Hl. Florian in den Himmel»  
Freskanten: Johannes Anton Gumpf und Melchior Steidl  
1690-1695



Abbildung 126 «*Kuppelfresco*»

Stiftskirche St. Florian

«Maria Himmelfahrt und Krönung»

Freskanten: Johannes Anton Gumpf und Melchior Steidl

1690-1695



Abbildung 127 «*Fresko im Presbyterium*»

Stiftskirche St. Florian

Freskanten: Johannes Anton Gumpf und Melchior Steidl

1690-1695



Abbildung 128 «*Apsisfresko*»

Stiftskirche St. Florian

Freskanten: Johannes Anton Gumpf und Melchior Steidl

1690-169



Abbildung 129 «*Stuck der Seitenwände*»

Stiftskirche St. Florian

Stuck: Caralone

1690-1695

## **Abstract**

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der barocken Deckenausstattung der ehemaligen Stiftskirche Waldhausen in Oberösterreich. Propst Laurenz Voss ließ diese in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufwändig umbauen. Dabei handelt es sich um eine frühbarocke Stuck-Fresco Ausstattung. Die Zuschreibung der Autorenschaft der etwa 300 Freskenfelder im Kirchenraum und in der Sakristei, die in ihrem Stil ungewöhnlich sind, konnte bis jetzt nicht eindeutig geklärt werden. Im Fokus der Arbeit liegen zwei Forschungsschwerpunkte. Zuerst beschäftigt sie sich mit einer Analyse der Deckenanlage und ihrer Spezifika. Dabei liegen die Ausblicke in den Himmel und die Glorien der Fresken, die ungewöhnliche kreuzförmige Stuckkartusche im Langhaus und die inhaltliche Verknüpfung von Altarblättern, Fresken und Skulpturen im Zentrum der Untersuchung. Anschließend soll versucht werden, die Waldhausener Deckengestaltung in die Ausstattungskultur der oberösterreichischen Klöster in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einzurordnen. Dazu werden wichtige Kirchenausstattungen dieser Zeit in Salzburg, Ober- und Niederösterreich, der Steiermark und Wien mit einbezogen. Die Berücksichtigung des Austauschs und Wissentransfers unter der damaligen Künstlerschaft, die von Italienern dominiert und auch von einheimischen Kollegen durchsetzt war, ist unumgänglich, um eine Zuschreibung zu einem Künstler vornehmen zu können und auch die barocke Deckengestaltung in die österreichische Entwicklungsgeschichte einordnen zu können. Da auch mit den Colomba oberitalienische Künstler (Comasken) als Ausführende der Fresken in Betracht kommen, wird sich die Einbeziehung ihres Formenrepertoires auf die Ausstattungskultur österreichischer Stiftskirchen nördlich der Alpen als hilfreich darstellen.

## **Abstract (English)**

The present work deals with the baroque ceiling decoration (1661-1667) of the former Stiftskirche Waldhausen in Upper Austria. Propst Laurenzius Voss had this converted extensively in the second half of the 17th century. It is an early baroque stucco fresco endowment. The attribution of authorship to the approximately 300 fresco fields in the church and in the sacristy, which are unusual in their style, has not yet been clearly clarified. The work focuses on two research areas. First, it deals with an analysis of the ceiling system and its specifics. The views into the sky and the glories of the frescoes, the unusual cruciform stucco-cartouche in the nave and the connected program of altar sheets, frescoes and sculptures are at the center of the investigation.

Subsequently, attempts will be made to classify the Waldhausen ceiling design in the decorating culture of the Upper Austrian monasteries in the second half of the 17th century. Important church endowments from this period in Salzburg, Upper and Lower Austria, Styria and Vienna are included. The consideration of the exchange and transfer of knowledge among the artists at that time, which was dominated by Italians and also prevailed by local colleagues, is essential in order to be able to make an attribution to an artist and also to be able to classify the baroque ceiling design in Austrian development history. Because Upper Italian artists (the so called Comasques) can also be considered as executors of the frescoes in Waldhausen, especially the Colomba, the inclusion of their repertoire of forms on the endowment-culture of Austrian churches north of the Alps will prove to be helpful.