



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

DIE BAROCKISIERUNG DER EHEMALIGEN STIFTSKIRCHE BAUMGARTENBERG

Verfasserin

Liza Fügenschuh

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin:

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

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	3
1.1. Quellen-, Literatur- und Forschungslage	4
1.2. Bildliche Quellen	7
2. DIE GESCHICHTE DES STIFTES IM MITTELALTER	9
2.1. EXKURS: Gründungsdatum und Paternität	11
2.2. Der mittelalterliche Vorgängerbau	12
3. DIE BAROCKISIERUNG DER KIRCHE – BAUBESCHREIBUNG	14
3.1. Außenbau	14
3.2. Innenraum	17
3.3. Ausstattung und Einrichtung	21
3.3.1. Stuck	21
3.3.2. Fresken	25
3.3.3. Altäre	49
3.3.4. Chor- und Kirchengestühl	54
3.3.5. Kanzel	57
3.3.6. Orgelempore	59
3.3.7. Weitere Ausstattungselemente	59
3.3.8. Epitaphien	60
3.4. Sakristei	62
4. MÖGLICHE GRÜNDE FÜR DIE GESTALTUNG UND UMSETZUNG DER BAROCKISIERUNG	63
4.1. Auftraggeber und Bauherren	63
4.1.1. Abt Kaspar Kirchleutner (1615–1632)	63
4.1.2. Abt Bernhard Breil (1649–1683)	63
4.1.3. Abt Candidus Pfiffer (1684–1718)	66
4.1.4. EXKURS: Der Niedergang des Klosters und seine weitere Entwicklung	69
4.2. Künstler	71
4.2.1. Carlo Antonio Carlone (1635–1708)	71
4.2.2. Bartolomeo Carlone (1650–1724)	73
4.2.3. Giacomo Antonio Mazza (o. J.)	74
4.2.4. Johann Karl von Reslfeld (1658–1735)	75
4.2.5. Johann Michael Feichtmayr d. Ä. (1666–1713)	76
4.2.6. Marian Rittinger (1652–1712)	77
4.3. Ordenszugehörigkeit	78
4.4. Klostergeschichte	80
4.5. Gegenreformation	82
4.6. „Renovatio“ versus Neubau?	83
4.7. Stellung innerhalb der österreichisch-süddeutschen Sakralarchitektur	85
5. RESÜMEE	88
ANHANG	
Bibliographie	91
Abbildungen	100
Abbildungsnachweis	236
Grundrisschema	242
Legende zum Grundrisschema	243
Abstract	246
Lebenslauf	247

1. EINLEITUNG

Die ehemalige Stiftskirche Baumgartenberg liegt im oberösterreichischen Bezirk Perg im Mühlviertel (Abb. 1) und wurde von dem Ehepaar Otto und Jutta von Machland gestiftet. Das Kloster ist eine Tochtergründung des Zisterzienserstiftes Heiligenkreuz und wurde seit dem 12. Jahrhundert innerhalb einer weitläufigen Umfassungsmauer errichtet. In dem Areal (Abb. 2) wurden unterschiedliche Gebäude locker verbaut, wobei die dreischiffige Pfeilerbasilika, die in mehreren Bauphasen entstand, eine zentrale Position einnimmt.

Die vorliegende Diplomarbeit¹ widmet sich der Barockisierung der spätromanisch-frühgotischen Kirche, die vornehmlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter den Äbten Bernhard Breil und Candidus Pfiffer erfolgte und den mittelalterlichen Baukern unter Bewahrung der Raumstruktur barock verkleidete. Zu den beteiligten Künstlern zählen namhafte Persönlichkeiten wie der Architekt Carlo Antonio Carlone, der Stuckateur Bartolomeo Carlone und der Freskant Giacomo Antonio Mazza, die den Innenraum mit einer Hülle aus ornamentalem Stuck überzogen und mit einem umfangreichen Zyklus aus Wand- und Deckenbildern schmückten.

Da die Zeit der barocken Bauphase in der Forschung bislang oft nur oberflächlich thematisiert wurde – die neuere Literatur behandelt vorwiegend die romanische und gotische Architektur – soll im Folgenden eine umfassende Beschreibung und kunsthistorische Deutung dieser Epoche dargelegt und aufgearbeitet werden. Eine besondere Herausforderung stellt dabei die Tatsache dar, dass zu der barocken Ausstattungsgeschichte keine Quellen im herkömmlichen Sinne, wie zum Beispiel Planrisse oder Rechnungen, überliefert sind. Diese wurden zum Großteil in Folge der josephinischen Klosteraufhebung im Jahr 1784 zerstört (siehe dazu Kapitel 4.1.4.). Somit basieren die Künstlerzuschreibungen bis auf wenige signierte oder datierte Werke auf stilistischen Kriterien.

Da bisher nur wenig Photomaterial publiziert wurde, ist der Arbeit ein umfangreicher Abbildungsteil beigelegt, in dem viele Ansichten erstmalig und in Farbe erscheinen. Dies gewährleistet eine umfassende Dokumentation der Kirche und dient weiters zur besseren Nachvollziehbarkeit der Ausführungen im Text. Zudem liegt im Anhang ein eigens erstelltes Grundrisschema samt Legende bei, in dem das Freskenprogramm, die Altäre und eini-

¹ Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle meiner Betreuerin Prof. Ingeborg Schemper, aber auch Dr. Huberta Weigl (Lektorin an der Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte), die mich bei der Wahl und Abgrenzung des Themas unterstützte.

ge Einzelwerke nach ikonographischen Themen strukturiert und durchnummeriert eingetragen wurden.

Nach einer Einführung in die Quellen-, Literatur- und Forschungslage wird im zweiten Kapitel die Geschichte des Stiftes im Mittelalter behandelt. Hier wird die umstrittene Gründungs- und Besiedelungsgeschichte kurz umrissen und der mittelalterliche Vorgängerbau vorgestellt. Der Hauptteil der Arbeit umfasst die Beschreibung der barockisierten Kirche und soll eine möglichst umfangreiche Gesamtdarstellung vom Außenbau, über den Innenraum bis hin zur Einrichtung liefern. Hierbei werden auch Befunde und Informationen über die Restaurierungen des Bundesdenkmalamts eingebunden. Ein besonderer Schwerpunkt der Baubeschreibung liegt auf dem ikonographischen Programm der Freskenausstattung, das vordergründig das Patrozinium Mariä und die Geschichte des Zisterzienserordens thematisiert.

Im zweiten Teil der Arbeit werden unterschiedliche Aspekte analysiert, die die Umsetzung der Barockisierung beeinflussten. Unter dem Punkt „Auftraggeber und Bauherren“ sollen vor allem die Biographien der Äbte Breil und Pfiffer näher beleuchtet werden. Ferner wird in den Abschnitten zu den einzelnen Künstlern Zuschreibungsfragen nachgegangen und untersucht, in welcher Relation Baumgartenberg zu vergleichbaren Werken der Künstler steht. Ein wichtiger Einflussfaktor ist auch die Ordenszugehörigkeit des Klosters, da sich die Ikonographie der Zisterzienser und deren Ordensheiligen – besonders der Hl. Bernhard von Clairvaux wurde vielfach dargestellt – in fast allen Teilen der Ausstattung spiegelt. Das Kapitel zur Klostergeschichte widmet sich der Frage, in welchem Zusammenhang die Beschäftigung eines Klosters mit der eigenen Vergangenheit steht und in wiefern dies in Baumgartenberg umgesetzt wurde. Weiters soll die Barockisierung vor dem Hintergrund der Gegenreformation und den geschichtlichen Umständen der Zeit kontextualisiert werden. Der darauf folgende Abschnitt behandelt mögliche Gründe, die zu der Bewahrung und Adaptierung des alten Baubestandes im Gegensatz zu einem Neubau führten. Das abschließende Kapitel liefert weitere prägnante Vergleichsbeispiele, die die Gestaltung der Baumgartenberger Kirche innerhalb der umgebenden Kunstlandschaft verorten sollen.

1.1. Quellen-, Literatur- und Forschungslage

Das Archiv von Baumgartenberg gehörte zu den sortiertesten seiner Zeit, wurde jedoch nach der Klostersaufhebung 1784 bis auf spärliche Reste auseinandergerissen oder vernichtet (siehe dazu Kapitel 4.1.4).

Der Ordensbruder Josef Lebitsch verfasste 1767 – also wenige Jahre vor der Aufhebung des Klosters – einen zweibändigen Archivkatalog sowie 1768 einen Urkundenband (Kopialbuch), die heute als archivalische Behelfe dienen.² Die Ordensmitglieder nahmen nach der Aufhebung der Zisterze wertvolle Urbare und Handschriften in andere Klöster mit. Lediglich das Verwaltungs- und Gerichtsarchiv verblieb bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Baumgartenberg, wo es größtenteils der Feuchtigkeit zum Opfer fiel und die Reste 1854 nach Windhaag verbracht wurden.³ Erst 1946/47 begann man die unterschiedlichen Bestände zu ordnen und das ehemalige Archiv zu rekonstruieren. Georg Grüll führte 1958 die Neuauftellung des „Stiftsarchiv Baumgartenberg“ im Oberösterreichischen Landesarchiv in Linz durch. Dieser Bestand umfasst Reste des ursprünglichen Urkundenbestandes, Kopialbücher, Urbare, Dienst-, Protokoll- und Waisenbücher, Fassionen, Lagebücher, Rechnungen, Steuerbücher, Gerichts- und Verwaltungsakten und deckt eine Laufzeit von 1209–1852 ab. Der Großteil der Quellen zur Ausstattungsgeschichte und zum Kunstschaffen der Barockzeit muss allerdings als verloren gelten.⁴

Der Baumgartenberger Akt im Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien betrifft die Restaurierungen des Klosters und umfasst Unterlagen, Ansuchen, Anträge und Briefe, die aus der Zeit zwischen 1907 und 1936 stammen und für die vorliegende Arbeit kaum relevant sind.⁵ Weiters gibt es im Photoarchiv des Bundesdenkmalamtes Wien interessantes Photomaterial der Restaurierungen, das in der vorliegenden Arbeit vor allem bei der Baubeschreibung hilfreiche Erkenntnisse liefert. Einige Unterlagen zu den Restaurierungen befinden sich auch im Oberösterreichischen Landeskonservatorat des Bundesdenkmalamtes. Eine Sichtung der Stiftsarchive von Klöstern, die in enger Beziehung zu Baumgartenberg oder zu dessen Äbten der Barockzeit standen – hier sei vor allem Heiligenkreuz genannt – würde wahrscheinlich weitere interessante Quellen zutage fördern und stellt somit ein zukünftiges Forschungsdesiderat dar.

Die Literaturlage erweist sich zwar als relativ gut, aber wenig aktuell. Erstmals befasst sich 1854 Franz Xaver Pritz⁶ mit der Stiftskirche Baumgartenberg. Er bearbeitet „Urkunden und andere Quellen“ und schafft damit die Grundlage, auf die sich die spätere Literatur bezieht. Im Jahr 1872 publiziert Johann Gradt⁷ einen Beitrag samt Grundriss in den Mittei-

² Das Kopialbuch beinhaltet abgeschriebene Privilegien, Rechts- und Besitzurkunden. Vgl. GRÜLL 1991, S. 78.

³ GRÜLL 1991, S. 79.

⁴ LEITNER 1943, S. 10. BLUMENTHAL 1949, S. 53. KLEMM 1997, S. 148, Anm. 604.

⁵ BDA-Archiv Wien, Topographische Materialien, Oberösterreich, K 11, Baumgartenberg.

⁶ PRITZ 1854.

⁷ GRADT 1872.

lungen der k. k. Zentralkommission, dessen Baubeschreibung und -geschichte jedoch eher unübersichtlich ist und vom Zeitgeschmack gefärbt erscheint.⁸ Alfred Bretschneiders Studien⁹ beschränken sich auf den Außenbau der Kirchenanlage, wobei er die Maße neu aufnimmt und einen Grundriss zeichnet. Im Jahr 1924 veröffentlicht Martin Riesenhuber¹⁰ sein Standardwerk zur „kirchlichen Barockkunst in Österreich“, das er nach Bauten, Ausstattungselementen, Baumeistern und Künstlern gliedert und dabei anhand von Einzelbeispielen und zahlreichen Abbildungen die stilistischen Charakteristika barocker Sakralbauten nachzeichnet. Das Buch vermittelt auch einige grundlegende Erkenntnisse zu Baumgartenberg, die von Pax Leitner¹¹ weitergeführt werden. In einem Kirchenführer würdigt Leitner den Rang des Bauwerkes und behandelt alle Bauphasen, indem er unter anderem erstmals die Darstellungen der Fresken beschreibt. 1943 folgt schließlich ein ausführlicher, erläuternder Überblick der gesamten Baugeschichte, der bislang unpubliziert im Pfarrarchiv von Baumgartenberg aufliegt. Er bildet die Grundlage für alle weiteren Forschungen und auch die Basisarbeit zur Deutung der Fresken geht auf Leitner zurück. An dieser Stelle muss auch Hans Heinrich Blumenthal erwähnt werden, der zwischen 1928 und 1949 mehrere Artikel über die Stiftskirche Baumgartenberg schreibt.¹² Norbert Wibiral fügt 1966 seinem Restaurierungsbericht einen Grundriss mit der Anordnung und Aufschlüsselung der Fresken bei und erweitert Leitners Erkenntnisse in Einzelpunkten.¹³ Zusätzlich belegt Wibiral Angaben zur Baugeschichte mit restauratorischen Befunden. Spätere Autoren haben die bisherigen Ergebnisse schlicht übernommen und lediglich Fakten aneinandergereiht. Bernd Euler-Rolle¹⁴ nimmt 1983 eine kurze analysierende Zusammenfassung des Programms vor, jedoch stellt David Klemms Beitrag¹⁵ von 1997 die erste ausführliche kunsthistorische Studie zu den Fresken und allgemein zur barocken Ausstattung in Baumgartenberg dar. Klemm liefert eine unerlässliche Grundlage für weitere Forschungen, da er die Darstellungen des Baumgartenberger Freskenzyklus' mit Stichwerken

⁸ So schreibt Gradt über die Barockzeit: „...in jener unglückseligen Periode, in der die Kunst dem entarteten Zopf-Styl zusteuerte, und bedauerlicher Weise die meisten Abteien in Österreich mit dem überschwenglichsten und überladenen Prunke der verfallenen Kunst erneuert wurden,...“. Die Abneigung gegen barockes Formengut und das Hochhalten des gotischen Stils spiegelt sich in dem Text. Vgl. GRADT 1872, S. 83.

⁹ BRETSCHNEIDER 1914.

¹⁰ RIESENHUBER 1924.

¹¹ LEITNER 1940. LEITNER 1943.

¹² BLUMENTHAL 1928, 1932, 1933 und 1949. Zwar behandelt er auch die barocken Errungenschaften, aber vorwiegend sind seine Texte der mittelalterlichen Baugeschichte und bildlichen Quellen gewidmet.

¹³ WIBIRAL 1966. Zur Deutung der Fresken nutzte der damalige Oberösterreichische Landeskonservator Wibiral Leitners Beitrag von 1943 sowie Johann Conrad Burgers WUNDERBAUM ODER WUNDERBARLICHES LEBEN BERNHARDI aus dem Jahr 1697.

¹⁴ EULER-ROLLE 1983.

¹⁵ KLEMM 1997.

vergleicht, die den Künstlern als Vorbild dienten (siehe dazu Kapitel 3.3.2.).¹⁶ Den aktuellsten, allgemeinen Beitrag zu Baumgartenberg liefert der Oberösterreichische Dehio von 2003, der vor allem hinsichtlich der Zuschreibungs- und Datierungsfragen von großer Relevanz ist. Zwar wurde Baumgartenberg in der Österreichischen Kunsttopographie bisher nicht bearbeitet, jedoch wird auch in dem Kirchenführer von Soffner-Loibl¹⁷ ein hilfreicher, beschreibender Überblick zu der Stiftskirche dargelegt. Zu den Künstlern gibt es verschiedene Artikel, die teilweise recht aktuell sind¹⁸ und auch zu spezifischen Themen kann auf eine Vielzahl von Publikationen zurückgegriffen werden.

1.2. Bildliche Quellen

Aus dem 17. Jahrhundert sind mehrere Ansichten des Klosters Baumgartenberg überliefert, die in den nachfolgenden Kapiteln wiederholt mit der tatsächlichen Bausubstanz beziehungsweise dem Baufortschritt verglichen werden. Da Ansichten von Bauwerken und Stadtveduten oftmals schon einige Jahre vor der Publikation aufgenommen wurden, sollten sie immer kritisch betrachtet werden.

Die vermutlich älteste, barocke Ansicht ist eine Pergamentminiatur von 1668 (Abb. 3). Es handelt sich dabei um Folio 5 des Monogrammistens MP aus dem sogenannten LIBER ROTULARIS, dem Rotelbuch des Klosters Baumgartenberg, das heute im Archiv des Zisterzienserstifts Wilhering verwahrt wird.¹⁹ Ein schwarzer Streifen am unteren Bildrand mit goldener Schrift lautet *Monasterij MONTIS POMAEERY pro moderna facie vera Ichonographica delineatio facta Anno MDCLXVIII* und datiert das Blatt auf 1668. Die Kartusche rechts oben liefert eine Legende zu den Gebäuden der Anlage. Ein weiteres Blatt (Abb. 4) zeigt das kniende Stifterpaar Otto und Jutta mit einem Kirchenmodell und dem Wappen des Klosters, denen auf Wolken Christus, Maria und der Heilige Geist erscheinen. Im Hintergrund befindet sich die Stiftsanlage. Das Rotelbuch beinhaltet zudem eine Miniatur, die die Besitzbestätigung des Stiftes durch Papst Eugen III. im Jahr 1151 darstellt (Abb. 5).

¹⁶ Klemms Ausführungen bauen dabei auf Arno Paffraths Studie von 1984, der die Vergleiche zu Baumgartenberg allerdings vornehmlich tabellarisch auflistet. Vgl. PAFFRATH 1984. Ein Manko stellt bei Klemm das Photomaterial dar, das zwar umfangreich ist, aber leider nur schwarz-weiß publiziert wurde.

¹⁷ SOFFNER-LOIBL 2009.

¹⁸ KOPPENSTEINER 1993. COLOMBO/COPPA 1997. ETZLSTORFER 2005. HOFMANN 2005/GASSNER-BRIEM 2007.

¹⁹ MARKS 1971, S. 360. ZAUNER 1983, S. 19. Blumenthal vermutet in dem Monogramm MP, in der linken unteren Ecke, keine Signatur, sondern eine Abkürzung für Mons Pomaerius, also Baumgartenberg. Vgl. BLUMENTHAL 1932, S. 44.

Eine weitere bekannte Ansicht des Klosters (Abb. 6) stammt aus Georg Matthäus Vischers *TOPOGRAPHIA AUSTRIAE SUPERIORIS MODERNAE*, die er 1674 publizierte. Der Stich von Baumgartenberg trägt den Namen des Klosters in einer Beischrift und im rechten, oberen Eck befindet sich die Stichnummer 126. Die Anlage des Klosters erscheint vordergründig und ist in eine Landschaft eingebettet, die die Details der Umgebung wiedergibt.

Johann Seyfried Hager von Allensteig veröffentlichte sein *STAMM- UND SCHLÖSSERBÜCHLEIN*²⁰ zwischen 1661 und 1670, die farbig gestalteten Abbildungen (Abb. 7) basieren jedoch vermutlich auf Vischers Ansichten und wurden später eingeklebt.²¹

Interessant ist auch eine Zeichnung (Abb. 8), die P. Georg Strobl 1694 in seiner Zusammenstellung kurzer Geschichten und Ansichten von Klöstern *MITROPOLIS MEMORABILITER MONUMENTALIS....*²² liefert, die im Stiftsarchiv Heiligenkreuz verwahrt wird.²³ Die Zeichnung zeigt eine sehr detailgetreue Ansicht der Stiftsanlage (Abb. 9). Gekrönt wird die Darstellung von einer Engelskartusche, die das Stiftswappen trägt, sowie einer Kartusche mit Inschrift, die den Porträtierten als den Stifter, Otto von Machland, ausweist.

Matthäus Merian erwähnte Baumgartenberg in seiner 1689 erschienenen *TOPOGRAPHIA PROVINCiarum AUSTRIACARum* mit folgenden Worten: *Baumgartenberg / Ein Cistertzer Closter in Ober-Oesterreich / nahend dem Schloß Clam / vnd dem Stättlein Grein / nicht sonders weit von den Vnter-Oesterreichischen Gräntzen / gelegen.*²⁴ Eine Ansicht wurde dem Eintrag jedoch nicht hinzugefügt.

Auch unter der Baumgartenberger Kirchenempore (Abb. 10) befindet sich eine Kartusche mit einem Fresko, das die Klosteranlage umgeben von Landschaft, beziehungsweise den damaligen Baufortschritt, um 1697 zeigt (Abb. 11). Eine zweite Kartusche unter der Orgelempore zeigt zwei Wappen in Rollwerkkartuschen (Abb. 12). Das linke Wappen ist jenes des Stiftes Baumgartenberg, das einst auch als Wappen der Herren vom Machland diente und dem gegen Ende des 14. Jahrhunderts das Wappen des Landes ob der Enns, also das oberösterreichische Landeswappen, nachgebildet wurde.²⁵ Das damals neu geschaffene

²⁰ HAGER 1661-1670. Das Werk wird im Oberösterreichischen Landesarchiv in Linz verwahrt.

²¹ MARKS 1971, S. 32.

²² STROBL 1694.

²³ Das Manuskript von Strobl umfasst 164 Blätter. Vgl. BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER CISTERCIENSER-STIFTE 1891, S. 87.

²⁴ MERIAN/ZEILLER 1679, S. 12.

²⁵ HAIDER 1983, S. 185. GUSENBAUER 1991, S. 88.

Wappen des Landes ob der Enns vereinigt die Traditionen der Machländer, der Babenberger und Neuösterreichs und wurde nicht immer einheitlich gestaltet.²⁶

2. DIE GESCHICHTE DES STIFTES IM MITTELALTER

Das Zisterzienserkloster Baumgartenberg wurde noch zu Lebzeiten des heiligen Bernhard von Clairvaux, im Jahr 1142, von Otto von Machland und seiner Gemahlin Jutta Gräfin von Peilstein im „Land ob der Enns“ gegründet.²⁷ Jutta, oder auch Jeuta, war die Schwester des Bischofs Reginbert von Passau (reg. 1138–48) und die Nichte des Markgrafen Leopold III. von Österreich.²⁸ Leopolds Sohn Otto von Freising studierte im Auftrag seines Vaters zusammen mit 15 ausgewählten Klerikern in Paris und verblieb auf der Heimreise im Zisterzienserkloster Morimond, in das er spätestens 1133 eintrat.²⁹ Er schickte seine Gefährten nach Österreich und bat seinen Vater um die Errichtung der ersten österreichischen Zisterze Heiligenkreuz, die 1136 gegründet wurde.³⁰

Das Stifterpaar Otto und Jutta blieb kinderlos und wollte daher einen Großteil ihres Besitzes der Kirche schenken.³¹ Aufgrund der nahen Verwandtschaft zu Leopold III. und Otto von Freising standen sie in einem engen Verhältnis zu Stift Heiligenkreuz und ersuchten um die Besiedelung ihrer neuen Stiftung Baumgartenberg.³² Die Stifter übergaben im Jahr 1142 die Burg Baumgartenberg mit der Kirche zu St. Jakob und St. Ulrich, die Kirche zu Mettensdorf, die Güter Deiming, Kolbing, Gassolding, Lawarn und 30³³ Mansen unbebautes Land an der Naarn dem neuen Kloster, das von zwölf Zisterziensermönchen aus Heiligenkreuz unter Abt Friedrich bezogen wurde.³⁴

Da der Orden ein Leben in „Tal und Einsamkeit“ vorsah, wurde als Standort für die Anlage die Ebene am Fuß des Ulrichsberges gewählt, von der auch der ursprüngliche Name „mons pomarius“³⁵, also Baumgarten am Berg, herrührt.³⁶ Die Lage in der Ebene ist gegen Nor-

²⁶ Im Mittelalter wurden oft Adler und Pfähle seitenvertauscht und auch die Farben können unterschiedlich ausfallen. HAIDER 1983, S. 186-187. Genaueres zu der Wappengeschichte siehe HAIDER 1983.

²⁷ SCHWARZ 1998, S. 317.

²⁸ SCHWARZ 1981, S. 30.

²⁹ WATZL 1953, S. 383.

³⁰ AIGNER 1970, S. 1.

³¹ SCHWARZ 1981, S. 30.

³² SCHWARZ 1981, S. 30. HOCHGATTERER 1991a, S. 17.

³³ Laut Schwarz waren es „50 Mansen Landes im Nordwald an der Naarn“. Vgl. SCHWARZ 1981, S. 31.

³⁴ PRITZ 1854, S. 8. Bei Abt Friedrich handelte es sich um einen einstigen Weggefährten Ottos von Freising, der mit ihm in Paris studierte und in Morimond verweilte. Vgl. BLUMENTHAL 1949, S. 35.

³⁵ PRITZ 1854, S. 8. AIGNER 1970, S. 244.

³⁶ SCHWARZ 1981, S. 31. SOFFNER-LOIBL 2009, S. 2.

den durch eine bewaldete Hügelkette geschützt und mit den zisterziensischen Bauregeln konform, obwohl der Orden eigentlich Gründungen in unbewohnter Gegend anstrebte.

Baumgartenberg gilt als die erste Niederlassung des Reformordens in Oberösterreich und schon ab 1142 konnte das Ordensleben in provisorischen Regulargebäuden aus Holz aufgenommen werden.³⁷ Der Stifter trat nach dem Tod seiner Frau in das Kloster ein, jedoch sind die Jahre nach seinem Ableben 1148 von Besitzstreitigkeiten mit der zweiten Gründung Ottos, dem nahe gelegenen Augustiner-Chorherrenstift Waldhausen geprägt. Am 22. Juni 1151 bestätigt schließlich Papst Eugen III. die Besitzungen von Baumgartenberg.³⁸ Doch auch in den darauffolgenden Jahren kam es immer wieder zu Auseinandersetzungen um Güter und Besitzungen mit umliegenden Klöstern und Adelsgeschlechtern.

Der Baubeginn der Kirche ist nicht urkundlich überliefert, jedoch fand die Hochaltarweihe wahrscheinlich am 15. April 1243 durch Bischof Rüdiger von Passau statt.³⁹ Für die Schlussweihe ist der 12. Februar 1259 durch einen Ablass von Papst Innozenz IV. überliefert.⁴⁰ Im 13. Jahrhundert entwickelte sich eine rege Bautätigkeit, die hauptsächlich die Klostergebäude betrifft. Zur gleichen Zeit kam es auch zu einem regen Austausch zwischen Baumgartenberg und Heiligenkreuz. So wurden zwei Mal Heiligenkreuzer Professen⁴¹ als Äbte nach Baumgartenberg berufen und sogar drei Baumgartenberger Mönche⁴² wurden als Äbte in das Mutterkloster Heiligenkreuz postuliert, was für beide Klöster ein ehrenvolles Zeugnis darstellte.

Einen jähen Rückschlag fand die Baumgartenberger Blütezeit erst im 15. Jahrhundert während der Hussitenkriege, als das Stift zwei Mal – 1428 und 1432 – gebrandschatzt und geplündert wurde.⁴³ Dabei wurden auch „alle Kleinodien und Ornamente der Kirche geraubt“. ⁴⁴ Ein 1434 von Papst Eugen IV. ausgestellter Ablass⁴⁵ ermöglichte es dem Kloster die abgebrannten Baulichkeiten zu erneuern und den spätgotischen Umgangschor zu er-

³⁷ SCHWARZ 1981, S. 30-31. SCHWARZ 1998, S. 317.

³⁸ KURZ 1808, S. 393, Nr. IV. Vgl. PRITZ 1854, S. 11. Besitzbestätigung siehe URKUNDENBUCH DES LANDES OB DER ENNS, 2, 1856, S. 259, Nr. 172. Vgl. WURM 1975, S. 5. Die Szene wurde im Rotelbuch dargestellt (Abb. 5).

³⁹ Das Datum gilt als nicht gesicherte Notiz, die bei Blumenthal ohne Quellenangabe veröffentlicht wird. Vgl. SCHWARZ 1981, S. 34 bzw. BLUMENTHAL 1928, S. 277-278.

⁴⁰ SCHWARZ 1998, S. 317.

⁴¹ Namentlich Walther und Rapoto. Vgl. PEXA 1992, S. 69.

⁴² Namentlich Pilgirm, Berthold und Heinrich. Vgl. PEXA 1992, S. 69.

⁴³ In den Annalen des Klosters werden keine Jahreszahlen angegeben, erwähnt wird lediglich eine zweimalige Plünderung und Verwüstung Baumgartenbergs unter Abt Stephan II. Da die Hussiten nachweislich in den Jahren 1428 und 1432 im nahe gelegenen Kloster Waldhausen einfielen, ist anzunehmen, dass dies zum gleichen Zeitpunkt auch in Baumgartenberg geschah. Vgl. KURZ 1809, S. 482 sowie PRITZ 1854, S. 37.

⁴⁴ KURZ 1808, S. 441. Vgl. PRITZ 1854, S. 38, Anm. 3.

⁴⁵ Ablassbrief siehe KURZ 1808, S. 437. Vgl. PRITZ 1854, S. 38, Anm. 1. Der Ablass wurde aus unbekannten Gründen erst 1441 in der ganzen Diözese öffentlich gemacht.

richten. Schon zwei Jahre später konnte unter Abt Stephan der vordere Teil des Klosters wiederhergestellt werden und 1441 folgte die Fertigstellung des hinteren Teils mit der Weihe dreier Altäre.⁴⁶ Die Umgestaltungen zeugen von einem ausgeprägten künstlerischen Darstellungsbedürfnis, das erst zur Zeit der Barockisierung wieder aufflammen wird.

2.1. EXKURS: Gründungsdatum und Paternität⁴⁷

In der Forschung existieren viele Ungereimtheiten zum Gründungsjahr und der Paternität von Heiligenkreuz, die auf unterschiedlichen Dokumenten beruhen. Vor allem Blumenthal und Pexa liefern gegenseitige Beweisführungen, wobei die Erläuterungen von Pexa, der von einem Gründungsdatum am 6. Mai 1142 ausgeht, nachvollziehbarer erscheinen.⁴⁸

Aigner beruft sich bei dem Gründungsjahr 1142 auf zwei CATALOGI ABBATIORUM⁴⁹ des 13. Jahrhunderts, den Urbar⁵⁰ von 1335, sowie auf eine Notiz auf einem Pergamentblatt⁵¹ aus dem 14. Jahrhundert, das sich von einem Buchdeckel aus der Bibliothek St. Florian abgelöst hat.

In einer Urkunde, die mit dem Jahr 1141 datiert ist, bestätigt Leopold IV., Herzog von Bayern und Markgraf von Österreich, die Gründung.⁵² Der originale Stiftungsbrief ist nicht erhalten und die vorhandene Schrift ist eine Fälschung, die wohl um 1148 hergestellt wurde, um sich der Vogtei des Grafen von Klam m zu entziehen.⁵³ Basierend auf diesem gefälschten Baumgartenberger Stiftungsbrief geht Pritz von dem Gründungsjahr 1141 aus, welches auch Gradt übernimmt.⁵⁴

Blumenthal versuchte zudem nachzuweisen, dass die Besiedelung Baumgartenbergs von dem burgundischen Primarkloster Morimond aus geschah und es sich bei der Mutterabtei somit nicht um Heiligenkreuz handeln könne.⁵⁵ Als Beleg liefert er eine handschriftliche Notiz des Abbé Merlé, der für Janauscheks ORIGINES CISTERCIENSUM von 1877 die

⁴⁶ PRITZ 1854, S. 39. GRADT 1872, S. 83.

⁴⁷ Der Exkurs soll dem Leser einen kurzen Überblick über die Forschungslage bieten, da die Frage der Gründung und Paternität in der Barockzeit unter Abt Candidus Pfiffer wieder relevant wurde.

⁴⁸ PEXA 1992, S. 69. Als Gründungsjahr und -tag gilt bei den Zisterziensern jenes Datum, an dem der „conventus formatus“ (das sind 12 Brüder mit dem Abt) feierlich eingeführt werden. Falls schon Brüder vorausgeschickt wurden, sind die nachkommenden für das Datum ausschlaggebend. Vgl. AIGNER 1970, S. 2.

⁴⁹ „Abbatia de Burgareng“ und „Abbatia de Bungarteng“. Vgl. GRILLNBERGER 1904, S. 41. Sogenannte „Chronologiae abbatiorum ordinis Cisterciensis“ sind Listen der Klöster, die im Stammkloster Citeaux aufgestellt werden und chronologisch gereiht die Namen und Gründungsdaten der Abteien enthalten. Die Reihenfolge der Gründungsjahre bestimmt auch die Sitzplätze der Äbte beim Generalkapitel.

⁵⁰ Folio 2r des Baumgartenberger Urbars gibt die Jahreszahl 1142 an. Vgl. AIGNER 1970, S. 1.

⁵¹ URKUNDEBUCH DES LANDES OB DER ENNS, 2, 1856, n. 140. Vgl. AIGNER 1970, S. 2.

⁵² WATZL 1953, S. 396f, Anm. 46.

⁵³ Dazu ausführlich MITIS 1912, S. 303-304.

⁵⁴ PRITZ 1854, S. 8.

⁵⁵ BLUMENTHAL 1932, S. 44. Vgl. SCHWARZ 1981, S. 50, Anm. 173 und 174.

Urkundenauszüge verfasste, in denen Baumgartenberg als Tochterabtei Morimonds bezeichnet wird.⁵⁶

Weiters führt Blumenthal seine Datierung auf ein Manuskript des Abtes Candidus Pfiffer zurück, das dieser 1707 unter Berufung auf den (gefälschten) Stiftungsbrief verfasste.⁵⁷ Da Pfiffer über viele Jahre ein angespanntes Verhältnis zu Heiligenkreuz hatte, bemühte er sich immer wieder die Stiftung Baumgartenbergs auf Morimond zurückzuführen um von der Vaterabtei unabhängig zu werden.⁵⁸ Seine Abhandlung sollte demnach kritisch betrachtet werden (siehe dazu Kapitel 4.1.3).

Als weitere Quelle zum Gründungsjahr wird mehrfach ein Steinrelief genannt, das im nahe gelegenen Frühstorf, Hausnummer 18, gefunden wurde und sich heute im Oberösterreichischen Landesmuseum befindet.⁵⁹ Es stammt wohl vom Beginn des 16. Jahrhunderts und zeigt eine Kreuzigung, die Stifter Otto und Jutta sowie eine Inschrift in gotischen Minuskeln: *Nach Christi Geburt 1142 ist das Kloster durch Graf Otto von Machlandt und Junta sein Gemahel eine Gräfin von Pailnstein gestiftet worden.*⁶⁰

2.2. Der mittelalterliche Vorgängerbau⁶¹

Die Stiftskirche Baumgartenberg entstand in mehreren Bauphasen, wobei die Barockisierung des 17. Jahrhunderts den wohl größten Eingriff darstellt, sich allerdings vorwiegend auf den Innenraum beschränkte. Aufgrund der im Jahr 1966 durchgeführten vorübergehenden Freilegungen ist bekannt, dass unter der barocken Raumschale romanische, aber vor allem die gotischen Bauteile, größtenteils noch erhalten sind.⁶²

Der gestaffelte Baukörper kann grob in die Bauteile Vorhalle, Langhaus und Chorraum unterteilt werden. Der Grundriss (Abb. 13) folgt dem Typus einer dreischiffigen spätromanisch-frühgotischen Pfeilerbasilika mit Querhaus und entspricht dem Schema einer durchlaufenden Travée.⁶³ Die ehemaligen Kreuzrippengewölbe wurden im Mittelschiff, im

⁵⁶ Diese Problematik wird bei Pexa ausführlicher besprochen. Vgl. PEXA 1933a, S. 31-32.

⁵⁷ „Abhandlung über die Anfänge des Stiftes Baumgartenberg“, 9. April 1707, Handschrift 847 in der Studienbibliothek Linz. zit. n. AIGNER 1970, VI.

⁵⁸ Pfiffer trat mit seiner Schrift nicht an die Öffentlichkeit, da sie problemlos hätte widerlegt werden können. PEXA 1933a, S. 32 und PEXA 1933b, S. 301.

⁵⁹ BLUMENTHAL 1928, S. 279, Anm. 6. DEHIO OÖ 2003, S. 85.

⁶⁰ GRADT 1872, S. 82. Laut Pritz verweist die Jahreszahl vermutlich auf die Vollendung der Kirche. Die Inschrift nennt Otto fälschlicherweise Graf. Vgl. PRITZ 1854, S. 10 und 56.

⁶¹ Der mittelalterliche Bau von Baumgartenberg soll im Folgenden nur kurz umrissen werden. Ausführliche Analysen liefern u.a. SCHWARZ 1975 sowie KOCH 1991.

⁶² Vgl. dazu WIBIRAL 1966.

⁶³ Das Grundrisschema der durchlaufenden Travée löste das in der Romanik gebräuchliche gebundene System ab, bei dem einem quadratischen Mittelschiffjoch zu beiden Seiten zwei quadratische Seitenschiffjoch zugeordnet sind.

Querschiff und in den jeweils ersten beiden Jochen der Seitenschiffe beibehalten und im Barock stuckiert.

Das romanische Bauwerk ist – mit Ausnahme des Chorabschlusses – bis heute unter den späteren Umbauten erhalten. Der Chorraum dürfte ursprünglich nach dem Vorbild französischer Zisterzienserklösterkirchen einen geraden Abschluss besessen haben. Besonders markant erscheint der unverputzte Giebel des Langhauses, der an der Westfront unter dem gotischen Schopfwalmdach hervortritt und die ehemalige Fassade aus Quadermauerwerk repräsentiert (Abb. 14). Der Giebel weist zusätzlich typisch romanische Elemente wie den Rundbogenfries und das Rundfenster mit eingelegtem Rundstab und Vierpassrose auf. Heute befindet sich innerhalb der gotischen Vorhalle, die als Exonarthex⁶⁴ angelegt ist, das ehemalige romanische Rundbogenstufenportal (Abb. 15) mit Würfelkapitellen aus Granit. Im Zuge der Freilegung trat unter deckenden Kalkschichten eine Farbfassung zu Tage, die vermutlich aus dem 14. Jahrhundert stammt.⁶⁵ Da leere Bogenfelder in der Romanik regional verbreitet waren, verfügte das Baumgartenberger Portal wahrscheinlich niemals über ein originäres Tympanon.⁶⁶ Auch an den Außenwänden (Abb. 16) des einstigen Kreuzganges sind noch einige Zeugnisse des Mittelalters erhalten: Unter anderem Lisenen und Rundbogenfriese (Abb. 17), Granitkragsteine, Rundbogenfenster und ein Portal (Abb. 18) mit abgeschrägter Laibung sowie ein Armarium.⁶⁷ Zusammen vermitteln die genannten Elemente einen Eindruck des mittelalterlichen Erscheinungsbilds. Eine Fortsetzung finden die Bauteile des 13. Jahrhunderts im Inneren, wo temporäre Freilegungen den Blick auf eine Rundbogenrippe (Abb. 19) über dem Fenster des Querschiffes und einen Schlussstein (Abb. 20) unter einer barocken Rosette im Vierungsjoch freigaben.⁶⁸

Anfang des 14. Jahrhundert wurde der Kirche ein gotisches Paradies hinzugefügt.⁶⁹ Die sechsjochige Vorhalle entspricht der Breite des Langhauses und wurde mit Strebepfeilern, spitzbogigen Fenstern und einem Portal ausgestattet und der romanischen Fassade vorgelagert (Abb. 14). Das Kreuzrippengewölbe ruht auf zwei oktogonalen Pfeilern, die durch Gurtbögen mit den Wänden der Fassade und des Langhauses verbunden sind (Abb. 21). Die farbig gefassten Kreuzrippen des Gewölbes wurden vermutlich durch blaue Gewölbezwickel mit angenagelten, hölzernen Sternen ergänzt, wofür der Fund von verrosteten Nä-

⁶⁴ Eingeschossiger Vorraum außerhalb der Fassade einer Kirche.

⁶⁵ WIBIRAL 1966, S. 154.

⁶⁶ WIBIRAL 1966, S. 154-155. Vergleiche dazu das Portal des Kapitelhauses in Zwettl. Blumenthal vermutet in dem bereits erwähnten Steinrelief des 16. Jahrhunderts aus Frühstorf das ehemalige Tympanon, da die Maße passen würden. Vgl. BLUMENTHAL 1928, S. 279, Anm. 6.

⁶⁷ WIBIRAL 1966, S. 154-155.

⁶⁸ WIBIRAL 1966, S. 154.

⁶⁹ SCHWARZ 1998, S. 317.

geln spricht.⁷⁰ Weitere gotische Baumaßnahmen umfassen den Dachreiter, dessen gemauerter Turm erneuert und mit einem spitzen Helm, einem Bleidach und Glocken versehen wurde.⁷¹ Nach den Verwüstungen der Hussitenkriege erhielt die Kirche zwischen 1436 und 1446 einen spätgotischen polygonalen Hallenumgangschor, der an das romanische Querhaus anschließt. Die Form des Umgangschores war auch für französische Zisterzienserkirchen gebräuchlich, die allerdings oft einen zusätzlichen Kapellenkranz besaßen, wie zum Beispiel in Pontigny.

3. DIE BAROCKISIERUNG DER KIRCHE – BAUBESCHREIBUNG

Die Folgen der Reformation waren in den meisten Stiften Österreichs zu spüren und auch Baumgartenberg hatte im 16. Jahrhundert mit einer Reihe von Problemen wie Schulden und inneren Unruhen zu kämpfen.⁷² Das klösterliche Leben kam dabei fast vollständig zum Erliegen und die Situation stabilisierte sich erst wieder Anfang des 17. Jahrhunderts unter Abt Kaspar Kirchleutner (reg. 1615–1632).⁷³ Die Verdienste der Äbte Breil (reg. 1649–1683) und Pfiffer (reg. 1683–1718) führten zu einem weiteren Gewinn an ökonomischer, politischer und geistiger Stabilität, was sich in den künstlerischen Umgestaltungen in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts deutlich ausdrückte.⁷⁴ Hierbei kam dem Kloster auch die Tatsache zugute, dass Baumgartenberg von den Kriegsverwüstungen des 30-jährigen Kriegs verschont blieb und die Türkengefahr ab 1664 gebannt war.⁷⁵

Wie in den meisten Stiften wurde mit den Neu- und Umbauten der Konvents- und Prälaturgebäude begonnen. Die Anlage mit mehreren Höfen wurde innerhalb einer weitläufigen Umfassungsmauer locker verbaut und war um 1670 bereits weitgehend vollendet (Abb. 22).⁷⁶

3.1. Außenbau

Wie bereits aus der Beschreibung des mittelalterlichen Vorgängerbaues hervorging, blieb der romanisch-gotische Baukern bestehen und wurde dem barocken Zeitgeschmack durch

⁷⁰ WIBIRAL 1966, S. 155.

⁷¹ LEITNER 1943, S. 14.

⁷² PRITZ 1854, S. 44.

⁷³ SOFFNER-LOIBL 2009, S. 3.

⁷⁴ KLEMM 1997, S. 177.

⁷⁵ HOCHGATTERER 1991c, S. 61.

⁷⁶ DEHIO OÖ 2003, S. 82. Die Ausrichtung der Kirche nach den Himmelsrichtungen wird in den Grundrissen und Plänen unterschiedlich angegeben. Dehio von 2003 liefert eine korrekte Angabe, denn der Chor der Kirche liegt im Nordosten. Vgl. DEHIO OÖ 2003, S. 83 und Google Maps.

unterschiedliche bauliche Umgestaltungen angepasst, die am Außenbau allerdings sehr zurückhaltend durchgeführt wurden. Diese werden aus stilistischen Gründen dem Architekten **Carlo Antonio Carlone** zugeschrieben.⁷⁷ Der Baumeister stammt aus der berühmten oberitalienischen Künstlerfamilie aus der Linie aus Scaria und ist vor allem für seine Arbeit in den oberösterreichischen Klöstern Kremsmünster, Garsten und St. Florian bekannt (siehe dazu Kapitel 4.2.1).

Die Kirche (Abb. 23) entspricht im Typus einer romanischen Pfeilerbasilika und weist ein gotisches Paradies auf. Das dreischiffige Langhaus besteht aus sieben querrechteckigen Mittelschiffjochen, die Seitenschiffjоче sind leicht längsrechteckig. Dem Langhaus ist ein romanisches Querschiff vorgelagert, an dessen rechteckiger Vierung die zweijochigen Kreuzarme anschließen. Der spätgotische Hallenchor entspricht der Breite des Querschiffes und besteht aus einem polygonalen, einjochigen Binnenchor mit 5/8-Abschluss und einem elfjochigen Chorumgang. Der Chorumgang setzt im ersten Joch gerade an das Querhaus an und umschließt das Presbyterium mit neun Seiten eines Sechszehnecks.

Weiters besteht die Kirche aus einem mehrfach gestaffelten Baukörper, dessen drei Hauptbereiche – Vorhalle, Langhaus und Chor – auch im Dachbereich klar voneinander unterschieden werden können (Abb. 24 und Abb. 25). Chor, Querschiff und Vierung verfügen über ein gemeinsames spätgotisches Walmdach, das sehr hoch aufragt und gegen Westen mit einem Schopfwalm abschließt. Über dem Langhaus befindet sich ebenfalls ein mit roten Ziegeln gedecktes Schopfwalmdach.⁷⁸ Dieses wurde bereits unter Abt Konrad II. Jesnitzer (reg. 1320–1325 und 1330–1335) mit einem neuen gemauerten Dachreiter ausgestattet, der mit einem Blechdach und einem spitzem Helm versehen wurde und in dieser Form bis zur Barockisierung erhalten blieb.⁷⁹ Um 1700 wurde das verputzte Mauerwerk des viereckigen Dachreiters durch Holz ersetzt und eine neue Glocke mit dem Wappen Abt Pfiffers hinzugefügt.⁸⁰ Gemäß dem zisterziensischen Turmverbot verfügte die Kirche zwar nur über den besagten Dachreiter, doch Abt Bernhard Breil ließ 1668 einen hohen Torturm erbauen, der in den Osttrakt eingebunden wurde.⁸¹ Die Klosteransichten aus dem LIBER

⁷⁷ DEHIO OÖ 2003, S. 83.

⁷⁸ Durch das BDA erfolgten 1951–55 umfassende Erneuerungen am Dachstuhl und an der Ziegeleindeckung der ganzen Kirche. Vgl. WIBIRAL 1966, S. 148.

⁷⁹ HOFER 2008, S. 41.

⁸⁰ LEITNER 1943, S. 14. Im Dachreiter befindet sich ein Geläut aus zwei Glocken. Eine stammt aus dem 15. Jahrhundert, die zweite ist mit *Melchior Schorer 1705* bezeichnet und mit dem Wappen des damaligen Abtes Candidus Pfiffer versehen. Gegossen wurde sie von Melchior Schorer aus Linz. Vgl. DEHIO OÖ 2003, S. 88. SOFFNER-LOIBL 2009, S. 24.

⁸¹ Obwohl in Österreich bereits einige Zisterzienserklöster Türme errichtet hatten, vermutet Klemm in dem Ausweichen auf den Prälaturbereich noch ein Nachwirken der alten Ordensbauregeln. Vgl. KLEMM 1997, S. 163.

ROTULARIS (Abb. 3) und Vischers TOPOGRAPHIA (Abb. 6) zeigen den viereckigen Dachreiter mit Zwiebelhelm und auch das Fresko unter der Kirchenempore stellt ihn ähnlich dar (Abb. 11).

Obwohl in der Dachlandschaft Höhenunterschiede bestehen und die verschiedenen Bauphasen und -stile klar ablesbar sind entstand durch den Verputz, die ocker-weiße Farbgebung und verbindende Gliederungselemente ein harmonischer, subtil barockisierter Gesamteindruck der Fassade. So wurden im Zuge der Umgestaltung die mittelalterlichen Fenster, die Lisenen und der romanische Rundbogenfries unterhalb der Traufe mit Putz verkleidet.

Die Wandgliederung der siebenachsigen, nördlichen Seitenfassade (Abb. 26) entspricht der Jocheinteilung des Langhauses. Die Fassade hat eine ockerfarbene Färbelung und erhält durch die in Weiß gehalten Wandvorlagen, Fensterrahmen und horizontalen Bänder zusätzlich Struktur. Das Seitenschiff wird durch aufgesockelte Wandvorlagen gegliedert und ist über ein Portal mit gesprengtem Segmentbogengiebel begehbar. Unter den schlicht gerahmten Stichbogenfenstern verläuft ein horizontales Band.

Während der Barockisierung erhielt das Pultdach des nördlichen Seitenschiffs Dachgauben mit geschweiften, flachen Wellengiebeln (Abb. 27). Die Dachgestaltung dient als Verbindungsgang zur Empore, wobei die rechteckigen Gaubenfenster im ausgebauten Dachraum Licht spenden und zur barocken Erscheinung des Außenbaus beitragen.⁸² Im Obergaden wird die Gliederung des Seitenschiffes fortgesetzt: Zwischen den Stichbogenfenstern, die das Mittelschiff beleuchten, sind Wandvorlagen eingefügt, die in ihrer Form an Säulen mit ionischen Kapitellen erinnern.

Im Winkel zwischen Querschiff und Langhaus befindet sich ein Treppenturm mit einem gedrückten Zwiebelhelm und Laterne (Abb. 28). Dieser Zweckbau führt zum Emporenang im Dach des Seitenschiffes und sollte ehemals den Zugang zu der neu geschaffenen Orgelempore ermöglichen.⁸³ Durch Pilaster und Blendfenster wird der Treppenturm an die Fassadenstruktur der Seitenwand angepasst. Die Gliederung wird an der Querschiffmauer (Abb. 29) fortgeführt, die allerdings mit zwei Rundbogenfenstern ausgestattet ist.⁸⁴ Be-

⁸² BRETSCHNEIDER 1914, S. 107.

⁸³ LEITNER 1943, S. 21.

⁸⁴ Hierbei handelt es sich vermutlich um ein ehemals durchgängiges, gotisches Spitzbogenfenster, das im Barock geteilt und umgeformt wurde. Vgl. dazu die Chorfenster im vorliegenden Kapitel.

merkenswerterweise befinden sich an der Eckenkante des anschließenden Bauteiles bossierte Eckquader, die ornamentale Ritzzeichnungen aufweisen (Abb. 30).⁸⁵

Die Barockisierung der Fassade erfolgte hauptsächlich an der Nordfront, die Südseite (Abb. 31), an der sich ehemals der Kreuzgang befand, durchlief nur marginale Veränderungen. Die Seitenschiffassade verblieb im ursprünglichen Zustand und erhielt im Gegensatz zur Nordseite keine Dachgauben. Auch der romanische Rundbogenfries (Abb. 32) unter der Traufe wurde nicht verputzt, sondern nur übermalt. Lediglich im Obergaden wurden die Farbgestaltung, die Pilastergliederung und die Fensterrahmen der Nordseite übernommen.

Das Chorpolygon (Abb. 25) behielt die dreifach abgetreppten, gotischen Strebepfeiler bei, wurde jedoch ebenfalls verputzt. Einen größeren Eingriff am Chor stellte die Auflösung der ehemaligen Spitzbogenfenster dar: Diese wurden zweigeteilt und schließen nun mit Rundbögen ab, wobei die oberen Fenster niedriger gestaltet sind. Vergleicht man den Chor mit Vischers Ansicht (Abb. 33) von 1674, so sind hier noch die hohen, durchgängigen Spitzbogenfenster sichtbar. Ebenso ist dies in Strobls Ansicht (Abb. 34) aus dem Jahr 1694 der Fall. Die Darstellung des Freskos unter der Kirchenempore (Abb. 35) zeigt bereits Rundbogenfenster in zwei Reihen, die allerdings – entgegen des tatsächlichen Erscheinungsbildes – ovale Oberfenster aufweisen.⁸⁶ Da das Fresko zusammen mit der übrigen Kirchengestaltung um 1697 fertig gestellt wurde, kann auf jeden Fall von einer Umgestaltung des Chores vor 1697 ausgegangen werden. Eine weitere zeitliche Eingrenzung basierend auf den früheren Ansichten, sollte jedoch vermieden beziehungsweise kritisch betrachtet werden.

3.2. Innenraum

Die Barockisierung des Innenraums lässt sich aufgrund einer italienischen Inschrift in die Zeit zwischen 1694 und 1697 datieren. Diese wurde im Chorumgang an der Oberseite des Kapitells der südöstlichen Säule (hinter dem Hochaltar) in den Mörtel geritzt und lautet: *L'ano Del Signoresi é Renovato questa Casa Di Dio 1694 sino l'ano 1697.*⁸⁷ Somit liefert der Graffito nicht nur die Baudaten der umfangreichen Stuckierungs- und Freskierungsar-

⁸⁵ Die Eckquader wurden in der Literatur bisher nicht erwähnt, stammen jedoch sicherlich aus der Zeit vor der Barockisierung.

⁸⁶ BLUMENTHAL 1949, S. 50.

⁸⁷ WIBIRAL 1966, S. 153. DEHIO OÖ 2003, S. 83.

beiten, sondern bestätigt auch, dass der Kirchenraum von italienischen Künstlern „renoviert“ wurde.⁸⁸

Der Zugang zur Kirche erfolgt durch das romanische Portal der Vorhalle, das im Zuge der Barockisierung für die Türöffnung verbreitert wurde, indem man den innersten Rundstab des Portalgewändes entfernte. Durch eine Holztür des späten 17. Jahrhunderts, die über das originale Schloss, Beschläge und Bänder verfügt, gelangt man schließlich in das Langhaus.⁸⁹

Das Hauptportal (Abb. 36) im Inneren besteht aus Rotmarmor und weist eine Verdachung auf, auf deren Eckkonsolen Stuckputti sitzen. Im Supraportenfeld verweist die Inschrift einer Rollwerkkartusche (Abb. 37) mit den Worten *INTROITUS | AD ALTARE DEI | EX PIA FUNDATIONE | OTTONIS | AC | IEVTÆ UXORIS*⁹⁰ auf die Stiftung Ottos von Machland und seiner Frau Jutta. Ähnliche Portale aus rotem Marmor, auf deren Giebel Stuckengel sitzen, sind in der Kirche mehrfach anzutreffen.⁹¹

Beim Betreten der Kirche befindet man sich unter der Orgelempore, die im oberen Geschoss die ersten beiden Joche des Mittelschiffes einnimmt und als konkav zurücktretende, balkonartige Empore gestaltet wurde. Der weiß verputzte Kirchenraum (Abb. 38) wird von einem hellen, lichtdurchfluteten Erscheinungsbild geprägt. Die mittelalterliche Raumgliederung wurde beibehalten und ist unter der barocken Dekoration noch gut ablesbar, obwohl der gesamte Innenraum mit plastisch gestaltetem, weißem Stuck überzogen wurde. Dieser folgt der Wand- und Gewölbestruktur des Baukerns und liefert den Rahmen für über hundert polychrom gemalte Einzelfresken.

Der ockerfarbene Boden wurde aus Steinplatten⁹² verlegt, wobei das Bodenniveau am Ende des vierten Langhausjoches erhöht wurde. Diese Stufe namens *gradus antechoralis* funktionierte normalerweise als Trennung zwischen Chorraum und Laienbereich, in Baumgartenberg ist eine weitere bauliche Trennung in Form eines Lettners oder Chorgitters allerdings nicht nachzuweisen (siehe dazu Kapitel 3.3.4).⁹³

⁸⁸ STURM 1969, S. 61.

⁸⁹ DEHIO OÖ 2003, S. 85.

⁹⁰ „Eingang zum Altar Gottes von der gütigen Stiftung Ottos und seiner Frau Jutta“. Die Position der Kartusche ist in der Grundrisslegende mit der Nummer **114** vermerkt.

⁹¹ In der Literatur wird zwar das Material „Rotmarmor“ genannt, allerdings ist hierbei nicht eindeutig festzustellen, ob es sich dabei um den berühmten Marmor aus den Untersberger Steinbrüchen bei Salzburg handelt.

⁹² Einzelne Bodenplatten waren stark beschädigt und wurden während der letzten Restaurierung mit ausgetauschtem, artgleichem Material (Sonhofer Stein) ersetzt. Aus denkmalpflegerischen und ökonomischen Gründen wurde auf eine völlige Neuherstellung der Böden verzichtet. Vgl. EULER 1997, S. 111.

⁹³ LEITNER 1943, S. 15.

Die Decke des Mittelschiffs (Abb. 39) trägt ein Kreuzrippengewölbe und die Scheidwände öffnen sich in romanischen Rundbögen zu den Seitenschiffen. Die Wandgliederung (Abb. 40) im Langhaus erfolgt durch hohe Sockel über denen sich Halbsäulen vor flachen Wandvorlagen erheben. Die korinthischen Kapitelle stützen das verkröpfte Kämpfergesims, dessen horizontaler Verlauf entlang der Langhauswände zusätzlich mit durchgehenden Akanthusranken betont wird. Die Pfeiler des Mittelschiffs unterteilen die Wandflächen und schaffen so Raum für den Freskenzyklus. Über dem Gesims befinden sich die Obergadenfenster, die am Außenbau durch Dachgauben ausgebildet sind.

Die Trennung der Seitenschiffjochs mittels Gurtbögen trägt wesentlich zur Rhythmisierung der Raumflucht bei, die ferner durch die Wandpfeiler vorangetrieben wird (Abb. 41 und Abb. 42). Die Gewölbe der ersten beiden Seitenschiffjochs behielten ihre Kreuzrippen, die lediglich Weiß verputzt wurden (Abb. 43).⁹⁴ Die übrigen Seitenschiffjochs wurden hingegen mit Platzlgewölben barockisiert. Im nördlichen Seitenschiff befindet sich ein mit Rotmarmor verkleidetes Portal (Abb. 44) mit einer geschweiften, flachen Wellengiebelverdachung und Stuckputti.⁹⁵

Das Vierungsgewölbe (Abb. 45) erhebt sich zwischen vier Pfeilern in Form von Kreuzrippen mit einem Schlussstein, wobei die Verbindung zu den Querschiffarmen aus Gurtrippen besteht. In den Querschiffarmen wird das Kreuzrippengewölbe der Vierung und des Langhauses fortgesetzt (Abb. 46 und Abb. 47). Auch die Wandgliederung entspricht jener des Langhauses, wobei das Gesims vom Langhaus über die Vierung, bis in die Querschiffarme (Abb. 48) durchläuft und die beiden Rundbogenfenster des nördlichen Querhauses voneinander trennt. Der Durchgang des nördlichen Querschiffarms zum Seitenschiff wurde an der Wand als Blendbogen aufgegriffen. Darunter liegt ein Portal aus Rotmarmor auf dessen Giebel ein Stuckputto sitzt. Im südlichen Querschiffarm wurde die Wandfläche (Abb. 49) ähnlich gestaltet, sie blieb jedoch fensterlos, da sich hinter der Wand die Sakristei befindet. Die Wand wurde für ein großes querrechteckiges Fresko genutzt und erneut sind die Giebel der Portale mit Stuckbüsten verziert.

Das Querhaus wird durch hohe Rundbögen mit dem Chorumgang verbunden, in dessen Gewölbe sich Kreuz- und Dreistrahlengewölbe jochweise abwechseln (Abb. 50). Die ursprünglichen gotischen Spitzbogenfenster des Chores wurden jeweils in zwei rundbogige

⁹⁴ In den Seitenschiffen wurden umfangreiche Putzergänzungen mit geglättetem Barockputz durchgeführt. Vgl. EULER 1997, S. 111.

⁹⁵ Das Portal entspricht dem bereits erwähnten Portal der Nordfassade (Vgl. Abb. 26).

Fenster geteilt (Abb. 51). Dies erfolgte im Inneren mit dem bereits erwähnten Gesims, das sich auf der gleichen Höhe durch den gesamten Kirchenraum zieht.

In den ersten Jochen des Chorumgangs wurden alle Wandflächen genutzt, um jeweils ein rechteckig gerahmtes Wandfresko aufzunehmen. Auch an der Wand des dritten Joches im Norden wurde ein Fresko hinzugefügt (Abb. 52). Zudem liefern die Trennwände zwischen Chorumgang und Querhausarmen Dekorationsflächen für Lünettenfresken (Abb. 53). Der Chorumgang beherbergt im zweiten Joch der nördlichen Wand ein aufwendig gestaltetes Portal, das ehemals den Eingang zum Prälatentrakt bildete (Abb. 54).⁹⁶ Über dem Türstock mit Segmentbogengiebel ragen drei Stuckvoluten aus der Wand, die als Konsolen eine Doppelfensterempore mit Balustrade stützen. Bei dieser bemerkenswerten Rotmarmorarchitektur handelt es sich um ein Oratorium. Zwischen Türstock und Empore sitzen wiederum vier weiße Stuckputti, die sich an Girlanden festhalten, die von den Konsolen herabhängen. Über der Doppelfensterempore nimmt die Wand noch das kleinere, querrechteckige Oratorienfenster der Klosterkapelle auf, das auf hervorspringenden Konsolen sitzt und ebenfalls aus Rotmarmor besteht.

Der dem Chorumgang eingeschriebene Binnenchor (Abb. 55) ist um zwei Stufen höher als das Bodenniveau und wird durch Mauerschranken aus Rotmarmor⁹⁷ abgegrenzt, die als Balustraden zwischen Vierkantpfeilern ausgeformt sind. Die vier gotischen Stützen zwischen Hochchor und Chorumgang wurden mit schwarzem Stuckmarmor ummantelt und bilden eine weitere Abgrenzung. Die weißen Basen der Stuckmarmorsäulen⁹⁸ lasten auf vier, in die Mauerschranken integrierten Rotmarmorsockeln, die die schlanken Säulen mit Kompositkapitellen tragen (Abb. 56). Entsprechend der vorherrschenden Wandgliederung wird auch hier das Gesims über den Kapitellen aufgegriffen. Darüber erheben sich die hohen Rundbogenarkaden des Binnenchores und als verbindendes Element kommen Blatt- und Fruchtgirlanden zum Einsatz, die von Stuckputti gehalten werden. Im Gegensatz zu den bisher vorhandenen Kreuzrippen- und Platzlgewölben der Kirche weist einzig der Binnenchor ein Tonnengewölbe mit Stichkappen auf (Abb. 57). Hier wurde links vom Fresko der nordwestlichen Stichkappe *S.T.F 1696* in den Mörtel geritzt, wobei das Monogramm bislang ungedeutet blieb (Abb. 58).⁹⁹ Im ersten Joch des Binnenchores tragen die Wände (Abb. 59) zwischen den Pfeilern jeweils zwei gerahmte Bilder. Die offene Gestaltungswei-

⁹⁶ LEITNER 1943, S. 22.

⁹⁷ Auch der rundschalige Taufstein im Presbyterium besteht aus Rotmarmor und entstand gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Vgl. SOFFNER-LOIBL 2009, S. 21.

⁹⁸ Die Stuckmarmorsäulen wurden während der Restaurierung gereinigt und mit Wachspolitur behandelt. Vgl. EULER 1998, S. 120.

⁹⁹ WIBIRAL 1966, S. 153. DEHIO OÖ 2003, S. 86.

se des Chores trägt zu dem ohnehin hellen Raumeindruck der Stiftskirche von Baumgartenberg zusätzlich bei.

3.3. Ausstattung und Einrichtung

3.3.1. Stuck

Die Stuckierung des Kirchenraumes wurde aufgrund stilistischer Vergleiche Carlo Antonio Carlones Schwager **Bartolomeo Carlone** zugeschrieben,¹⁰⁰ der auch in Garsten und St. Florian als Künstler in Erscheinung trat (siehe dazu Kapitel 4.2.2.).

In der Barockzeit wurde der Innenraum der Kirche mit einer Art Stuckhülle überzogen (Abb. 39). Diese vermag es auf gekonnte Weise die Raumstruktur des mittelalterlichen Baukerns an das barocke Formempfinden anzupassen, ohne den Vorgängerbau komplett zu verschleiern. Der Schwerpunkt lag zwar auf der ornamentalen Ausgestaltung und Betonung der Raumgliederung, stellenweise findet sich aber auch figurale Stuckplastik. Diese besteht meist aus Putti, die spielerisch im Raum verteilt sind oder Portale bekrönen. Die Stuckornamentik weist eine reiche Formenvielfalt auf, die in unzähligen Variationen auftritt und dem carlonesken Formenrepertoire entnommen wurde.¹⁰¹ So finden sich Akanthuswellenranken, Fruchtgirlanden, mit Früchten durchsetzte Blattgewinde, Laubwerk, Füllhörner, Blumenbouquets, aber auch Rollwerkkartuschen und aus Kartuschen wachsende Zweige sowie viele verstreute Einzelmotive. Insgesamt wurde die Stuckierung jedoch kaum thematisch besetzt. Der Vermittlung von Inhalten, die einen Bezug zur Kirche und zum Orden herstellen, dient in Baumgartenberg der umfangreiche Freskenzyklus. Die einzelnen Wand- und Deckenbilder wurden dabei durch Stuckrahmungen und -kartuschen in die Ausstattung integriert.

Die ehemaligen Kreuz- und Gurtruppen des gesamten Kirchengewölbes wurden mit unterschiedlich ausgeprägten Ranken nachgezogen und mit barocken Schlusssteinen versehen. Die Kreuzrippen wurden meist mit Laubwerkranken überzogen und an den Gurtruppen kamen auch gerillte Halbrundstäbe mit einzelnen Akanthus-, Lorbeer-, Eichen-, und Palmblättern sowie überlappenden, gewellten Bändern zum Einsatz. Zwischen den Kapitellen (Abb. 60) der Säulen und dem Kämpfergesims verläuft entlang der Langhauswände eine durchgehende Laubwerkranke. Diese nimmt die bereits bei der Wandgliederung thematisierte horizontale Betonung des verköpften Gesimses auf (siehe dazu Kapitel 3.2). Zu-

¹⁰⁰ DEHIO OÖ 2003, S. 83.

¹⁰¹ LERCH 1985, S. 119.

sammen führen die Ranke und das Gesims durch die gesamte Kirche und tragen maßgeblich zur Vereinheitlichung der Raumstruktur bei. Ferner wurden die Fugen zwischen den Gewölbeansätzen an den Außenwänden mit Ranken stuckiert. Die Fenster- und Bogenlaibungen füllte man mit geometrischen Feldern mit Laubwerk, Früchten, Blumen und gewellten Bändern in etwas flacheren Reliefs (Abb. 61 und Abb. 62).

Die Ornamentfolge des Langhausgewölbes wechselt sich rhythmisch ab und weist lediglich kleine Abweichungen auf.¹⁰² In den Gewölbefeldern befinden sich Kartuschen für die Fresken, die in den Zwickeln von Füllhörnern mit Früchten oder Blumen (Abb. 63) sowie einzelnen Blatt- und Blumenmotiven (Abb. 64) umgeben werden. Die Scheidwände liefern zwischen den Säulen Platz für große Wandfelder mit schlichten Rahmen (Abb. 65). Der Ornamentstuck der Füllungen verschmilzt hier mit rollwerkartigen Gebilden, die in die Rahmen übergreifen. Sämtliche Bildfelder der Kirche wurden in ähnlicher Weise in Form von Kartuschen mit umgebenden Zwickelfüllmotiven gestaltet.

In den Gewölben der Seitenschiffe ist keine systematische Abfolge erkennbar, da lediglich die drei Platzlgewölbe des vierten bis sechsten Joches im südlichen Seitenschiff ornamental stuckiert wurden. Im vierten Joch (Abb. 66) wurde bereits der Stuckrahmen für ein Deckenbild vorbereitet und im fünften (Abb. 67) bis siebten Gewölbejoch kam es auch zur Freskierung. Die Stuckierung des sechsten Gewölbejoches (Abb. 68) ist hierbei besonders interessant, da Kronen und Mitren mit Infuln dargestellt wurden. Das Fresko im siebten Joch (Abb. 69) fand seinen Platz in einem schlichten, vierpassförmigen Rahmen. Ähnliche Rahmungen wurden auch in den weiteren Platzlgewölben variantenreich umgesetzt.

Das Dekorationssystem des Langhauses wurde in der Vierung und im Querschiff weitergeführt. Die Wand im südlichen Querschiff (Abb. 70) nutzte man für ein großes quereckiges Fresko und sie verfügt über ein leeres Lünettenfeld, für das eventuell ein weiteres Wandbild angedacht war. Die oberhalb des Lünettenfelds angebrachte Engelsbüste würde jedenfalls dafür sprechen, da sich in Baumgartenberg mehrere freskierte Bildfelder dieser Ausformung befinden. Im Querhaus und Chorumgang gibt es noch weitere leere Wandfelder, die sich harmonisch in das Gesamtkonzept einfügen, allerdings durchaus zusätzliche Fresken aufnehmen könnten.¹⁰³

Auch der Chorumgang (Abb. 71) weist keine besondere Ornamentfolge auf, gehäuft werden jedoch große Blatt- und Muschelmotive, sowie Füllhörner mit Blumen und Früchten

¹⁰² Laut Lerch folgt die Anordnung der Ornamente dem Rhythmus a-b-a-b-a-b-a. Vgl. LERCH 1985, S. 118.

¹⁰³ Ob die leeren Felder bewusst belassen wurden oder auch freskiert werden sollten ist aus heutiger Sicht nicht nachvollziehbar.

verwendet.¹⁰⁴ Eine aufwendigere Stuckierung erscheint im Chorgewölbe (Abb. 57 und Abb. 72), dessen Stichkappen mit Ranken umzogen wurden. Die Zwickel wurden mit Laubwerk und Putten, die Girlanden zur Seite ziehen, sehr dicht ausgefüllt.¹⁰⁵

Wie bereits erwähnt entstammt die reiche Formenvielfalt der Stuckierung größtenteils der typischen Ornamentik der Carlone. Die gerillten Halbrundstäbe mit einzelnen Blättern (an den Gurtbögen), die selbstständigen Füllmotive, die nicht direkt aus den Ranken wachsen (Seitenschiffe), sowie die asymmetrischen Ranken in den Laibungen entsprechen jedoch einer anderen Motivik (siehe dazu Kapitel 4.2.2.).¹⁰⁶

Zwischen 1957 bis 1959 erfolgte die erste umfassende Restaurierungsphase der Stuckaturen durch das Bundesdenkmalamt (Abb. 73).¹⁰⁷ Zu den Maßnahmen zählten die Reinigung, das Ausbessern von Schadensstellen und eine Kalklasur.¹⁰⁸ Um die Gesamtwirkung zu bewahren wurden störende Fehlstellen frei ergänzt.¹⁰⁹

Einzelwerke

Von den wenigen, figürlichen Stuckwerken in Baumgartenberg sollen im Folgenden einige herausragende Beispiele, die unter anderem im Kontext der Stiftgeschichte interessant sind, näher erläutert werden.

111 Wappenkartusche

Am Fronbogen zwischen Langhaus und Vierung präsentieren zwei geflügelte Putti eine Laubwerkkartusche, die von einem Engelskopf mit den äbtlichen Pontifikalien Mitra und Krümme bekrönt wird (Abb. 74). Darin sind links das Stiftswappen und rechts das Emblem des Abtes Candidus Pfiffer – eine Lilie – dargestellt (Abb. 75).

112 Stifterkartusche

Analog zur Kartusche des Fronbogens befindet sich am Bogen zwischen Vierung und Langhaus eine Kartusche mit Rollwerk- und Muschelornamentik, die ebenfalls von zwei geflügelten Putti gehalten wird (Abb. 76). Das Bildfeld zeigt ein kleinformatiges Fresko (Abb. 77) mit dem Stifter Otto von Machland, der das Kirchenmodell von Baumgartenberg in Händen hält. Das Fresko trägt rechts unten die Inschrift *FVND: 1142* und links oben das Stiftswappen, wodurch ein weiterer Bezug zur Stiftgeschichte und dem Gründungsjahr

¹⁰⁴ Lerch sieht in den Putti und der dichten Gestaltung des Chorgewölbes einen Hinweis auf die späte Entstehungszeit um 1697, die durch die bereits angeführte Ritzinschrift im Mörtel belegt werden kann. Vgl. LERCH 1985, S. 118.

¹⁰⁵ LERCH 1985, S. 119.

¹⁰⁶ LERCH 1985, S. 119.

¹⁰⁷ EULER 1997, S. 119.

¹⁰⁸ WIBIRAL 1966, S. 152.

¹⁰⁹ WIBIRAL 1966, S. 148-149.

hergestellt wird. Die wenig prominente Positionierung der Stifterkartusche spricht jedoch dafür, dass das Hauptinteresse der Auftraggeber nicht der Stifterverehrung, sondern anderen Themen, wie vor allem der Ordensgeschichte der Zisterzienser, galt.¹¹⁰

Büste des Heiligen Bernhard

In der Vierung befindet sich an der Wand des Triumphbogens eine Büste des Hl. Bernhard, die von einer Vorhangdraperie hinterfangen und durch aufwendige Stuckplastik inszeniert wird (Abb. 78). Die Büste markiert am Übergang zwischen Vierung und Chor den Höhepunkt der Verehrung des Heiligen und ruht auf einer ornamental verzierten Konsole, flankiert von zwei Putti. Mehrere Engelsfiguren halten einen Baldachin sowie einen Vorhang, den sie zur Seite ziehen und dadurch den Blick auf den Heiligen freigeben. Klemm sieht die Vorlage zu diesem plastischen Ensemble in dem Titelblatt der Baudeloo-Folge (Abb. 79, siehe dazu Kapitel 3.3.2.), bei dem im Unterschied zur Baumgartenberger Lösung der Heilige gekrönt wird.¹¹¹ Die Bedeutung des Ordensvaters wird im Kirchenprogramm mehrmals – am Kanzelfuß, in den Fresken sowie am Bernhardaltar – aufgegriffen, seine Verehrung kulminiert jedoch in der theatralischen Inszenierung der Büste.¹¹²

113 Chronogramm

Der Chorbogen im Altarraum (Abb. 80) ist ebenfalls mit einer aufwendigen Vorhangdraperie ausgestattet, die von mehreren Putti zur Seite gerafft wird und den Blick auf eine Kartusche lenkt. Diese liegt eingebettet in Frucht- und Blattgirlanden und verweist mit ihrem lateinischen Chronogramm (Abb. 81) ein weiteres Mal auf die Stiftsgeschichte: *DOMVS ISTA | NOBIS | VT EXPIATIO | NIS LOCVS | EXHIBEBI | TVR*. Das Chronogramm besagt, dass sich „Dieses Haus [...] als Stätte der Versöhnung erweisen [wird]“ und ergibt die Jahreszahl 1697.¹¹³

Stuckbüsten

An Südwand des Querschiffarmes befinden sich über den Rotmarmorportalen zwei Stuckbüsten, die in der Literatur – ohne Angabe von Gründen – als die Hll. Petrus und Paulus identifiziert werden (Abb. 82 und Abb. 83).¹¹⁴ Vielleicht sollte – wie bereits erwähnt – in dem leeren Lünettenwandfeld über den Portalen ein weiteres Fresko umgesetzt werden, dass sich auf die beiden Apostelfürsten bezieht.

¹¹⁰ KLEMM 1997, S. 167.

¹¹¹ KLEMM 1997, S. 155, Anm. 635.

¹¹² KLEMM 1997, S. 156-157.

¹¹³ LEITNER 1943, S. 22. DEHIO OÖ 2003, S. 86.

¹¹⁴ LEITNER 1943, S. 40. DEHIO OÖ 2003, S. 86. Die Stuckbüsten mussten stark restauriert und ergänzt werden. Vgl. Abb. 84.

Geflügelte Engel

Über den Durchgangsbögen der Querschiffarme zum Chorumgang präsentieren jeweils zwei stuckierte, geflügelte Engel in Flachrelief kirchliche Würdezeichen. Dabei handelt es sich um ein Buch und ein Kreuz (Abb. 85) sowie um eine Mitra und einen Abtsstab (Abb. 86). Die Engel flankieren einen Putto, der ein angedeutetes Kapitell stützt, das darüber im verkröpften Kämpfergesims weitergeführt wird und die Rippen des Gewölbes aufnimmt.

Girlandentragende Putti

Ein weiteres, ungewöhnliches Stuckdetail stellen Putti dar, die auf den Kapitellen der Stuckmarmorsäulen des Chores sitzen (Abb. 87). Sie halten Stuckgirlanden und ziehen diese zwischen den Säulen förmlich hin und her. Auch den Giebel des rotmarmornen Emporenportals bevölkern vier Stuckputti (Abb. 88). Sie greifen zu den herabhängenden Girlanden, einer hält eine Frucht und einer faltet die Hände.

3.3.2. Fresken

Für die Wand- und Deckenbilder in Secco-Technik¹¹⁵ war **Giacomo Antonio Mazza** zuständig, dessen Autorenschaft in Baumgartenberg durch eine Signatur in der Darstellung des Evangelisten Lukas gesichert ist (siehe dazu Kapitel 4.2.3.).¹¹⁶ Dem Freskanten wurden unterschiedliche, mit Stuck gerahmte, Malflächen in Form von Kartuschen und Wandfeldern aufgespart, die mit über hundert Einzelbildern ein aufwendiges Programm mit Bezügen zum Orden sowie allgemeiner christlicher Ikonographie aufweisen.

Aufgrund von Feuchtigkeitsschäden durch Wassereinträge an Stuck und Fresken musste die Ausstattung in den 1960er Jahren vom Bundesdenkmalamt restauriert werden (Abb. 89 und Abb. 90). Hierbei entschied man sich, im Interesse der Gesamtwirkung, von dem denkmalpflegerisch üblicherweise streng beachteten Prinzip der reinen Konservierung abzuweichen und Fehlstellen frei zu ergänzen.¹¹⁷ Da die Ergänzungen im Zuge der durchgeführten Restaurierung zurückhaltend vorgenommen wurden, ist der Befund der barocken Malerei als kaum beeinträchtigt einzustufen.

Wie bereits im Kapitel zur Forschungslage erwähnt, stammen die ersten ausführlichen Deutungen der Freskenszenen von Leitner, der diese 1943 auch im Grundriss der Kirche

¹¹⁵ WIBIRAL 1966, S. 149. Der Terminus Fresko wird schon seit dem 18. Jahrhundert häufig fälschlicherweise als Synonym für Wand- und Deckenbilder gebraucht, auch wenn die tatsächlich angewandte Technik nicht jener „al fresco“ entspricht. Vgl. KOLLER 2003, S. 325, 327. Um Wortwiederholungen zu vermeiden wird im Folgenden der mittlerweile etablierte Terminus verwendet.

¹¹⁶ Vgl. Fresko Nr. 74. Unterschiede in Ausführung und Qualität der Fresken sprechen für die Tätigkeit einer Werkstatt. Vgl. WIBIRAL 1966, S. 150, Anm. 8.

¹¹⁷ WIBIRAL 1966, S. 148-149.

verzeichnet. Im Jahr 1966 gliedert Wirbiral die Darstellungen systematisch nach ikonographischen Gesichtspunkten, nummeriert sie und legt seinem Artikel einen übersichtlichen Grundriss samt Aufschlüsselung bei. Basierend auf dieser Vorarbeit baut Klemms Untersuchung auf und er unterscheidet bei dem Programm –ähnlich wie Wibiral – in mehrere Bereiche: Die Bernhard-Folge, der Zyklus der Ordensheiligen, die Stiftsgeschichte und die allgemeine christliche Ikonographie. Sein Schwerpunkt liegt dabei auf der Analyse der Ordensikonographie.¹¹⁸ In der vorliegenden Arbeit werden die Fresken nach ihrem thematischen Inhalt strukturiert und mit einem Fokus auf die weniger gängige Ikonographie des Zisterzienserordens abgehandelt.

Die Bernhard-Folge – Leben und Wirken des Bernhard von Clairvaux

Entlang des Langhauses sind im Gewölbe von der Orgelempore bis zur Vierung jochweise jeweils zwei Szenen der Vita Bernardi und zwei Propheten dargestellt.¹¹⁹ Im Vierungsgewölbe und in drei Gewölben des nördlichen Seitenschiffes befinden sich weitere Darstellungen des Heiligen. Die thematische Anordnung des Bernhardzyklus' folgt weder einer zeitlichen, noch einer inhaltlichen Systematik. Lediglich im Vierungsjoch versammeln sich die visionären Erfahrungen, die zu den berühmtesten seiner Vita zählen und somit den inhaltlichen Höhepunkt bilden.¹²⁰

Bernhard ist in den klar gegliederten Kompositionen meist zentral positioniert und als bartloser Mönch im weißen Habit der Zisterzienser oder Messgewand mit Heiligenschein dargestellt. Es bestehen starke formale, aber auch inhaltliche Parallelen zum Leben Christi.¹²¹

Arno Paffrath beschäftigt sich in seiner Publikation von 1984 ausführlich mit dem „Leben und Wirken [des Hl. Bernhard von Clairvaux] dargestellt in den Bilderzyklen von Altenberg bis Zwettl“ und veröffentlicht zahlreiche Stiche, die den Künstlern als Vorlage dienten.¹²² So auch das 1587 entstandene Werk VITA ET MIRACULA DIVI BERNARDI CLARAVALENSIS ABBATIS, das 54 Kupferstiche Antonio Tempesta (1555–1630) umfasst und erstmalig Darstellungen von Bernhards Leben in einem graphischen Werk liefert.¹²³ Das ursprünglich in Rom erschienene Stichwerk ist schwer greifbar und leider nur mehr in der Nationalbibliothek zu Paris, sowie in der Zentralbibliothek Luzern vorhanden.

¹¹⁸ Die Gliederung kann auch bei Klemm in dem Grundriss mit einer Legende der Darstellungen auf Seite 378 sehr gut nachvollzogen werden und folgt im Wesentlichen jener von Wibiral.

¹¹⁹ Laut Klemm könnte sich hierin eine Unsicherheit seitens der Auftraggeber zeigen, die Bernhardfolge im gesamten Gewölbe zu thematisieren. Vgl. KLEMM 1997, S. 151-152.

¹²⁰ KLEMM 1997, S. 166.

¹²¹ KLEMM 1997, S. 154.

¹²² Klemm setzt sich 1997 intensiv mit den graphischen Vorlagen auseinander.

¹²³ PAFFRATH 1984, S. 418.

In beiden Ausgaben fehlen unterschiedliche Blätter, die Paffrath zusammenstellt und dadurch die Serie vervollständigt. Die Abtei Baudeloo in Flandern veröffentlichte anlässlich des 500. Todestages des Hl. Bernhard von Clairvaux im Jahr 1653 das *Menologium SANCTI BERNARDI MELLIFLUI DOCTORIS ECCLESIAE PULCHERRIMA ET EXEMPLARIS VITAE MEDUVLLA*, das insgesamt 54 Kupferstiche von Philip Fruytiers (1627–1666) und Jacob Neefs (1610–1660) beinhaltet.¹²⁴ Die Illustrationen basieren auf Tempestas Ausgabe, von der rund 26 Stiche in der Edition von Baudeloo entlehnt sind. Die Blätter beider Stichserien führen in einer Kopf- und Fußzeile die jeweiligen biblischen Bezüge und Quellen und betiteln die Darstellungen.¹²⁵

Empore

1 *Aleths Traum wird gedeutet* (Abb. 91):¹²⁶ Das große Fresko unter der Orgelempore vereint zwei Szenen in einem Bild, die durch eine Säule voneinander getrennt werden. In der rechten Bildhälfte sieht man durch eine Wandöffnung ins Freie, wo sich eine Frau mit einem alten Mann unterhält sowie einen kleinen Hund. Bernhards Mutter Aleth sah vor seiner Geburt im Traum einen weißen Hund mit rotem Rücken, den sie laut bellen hörte. Besorgt suchte sie Rat bei dem Einsiedler, der ihren Traum deuten sollte. Seine Auslegung besagte, dass der Sohn, den Aleth gebären wird, als großer Prediger Gottes Haus bewachen und seine Stimme laut gegen die Feinde der Kirche erheben (bellen) und viele Krankheiten heilen wird.¹²⁷

1 *Aleth weiht Bernhard dem Dienst Gottes* (Abb. 91):¹²⁸ Die dominantere Szene des Emporenfreskos findet in einer Kirche statt und zeigt die Übergabe des jungen Bernhard an den Dienst Gottes durch die Mutter Aleth. Die Darstellung entspricht typologisch der Darbringung im Tempel, die als typisches Vorhallensujet oft auch unter Emporen Anwendung findet und auf den Eintritt und die damit einhergehende Reinigung und Buße der in

¹²⁴ PAFFRATH 1984, S. 392.

¹²⁵ Die Werke werden nachfolgend mit TEMPESTA 1587 und BAUDELOO 1653 bezeichnet, wobei die Stichvorlagen zu den jeweiligen Fresken in den entsprechenden Fußnoten angeführt sind. Die Nummerierung bei Tempesta entspricht den Abbildungsnummern von PAFFRATH 1984, jene von Baudeloo den tatsächlichen Stichnummern.

¹²⁶ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 3 (Abb. 92). TEMPESTA 1587, Abb. 71 (Abb. 93). Deutung des Bildes mit zwei Szenen bei LEITNER 1943, S. 27. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 120. PAFFRATH 1984, S. 395. KLEMM 1997, S. 151.

¹²⁷ LEITNER 1943, S. 27. KELLER 2005, S. 86-87. Viele Bernhard-Zyklen beginnen mit der Traumvision Aleths. Vgl. PAFFRATH 1984, S. 28.

¹²⁸ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 4 (Abb. 94). TEMPESTA 1587, Abb. 72 (Abb. 95).

die Kirche Eintretenden anspielt.¹²⁹ Die Übergabe des jungen Bernhard an Gott fungiert in Baumgartenberg als Auftakt zum Zyklus seiner Vita im Langhausgewölbe.¹³⁰

2 *Ansicht der Klosteranlage* (Abb. 11): In der oberen Kartusche der Empore wird die Klosteranlage von Baumgartenberg dargestellt, die den Bau um 1697 zeigt. Die Ansicht des Stiftes stellt in Kombination mit der Darbringung einen Bezug zum Kirchengebäude, seiner Geschichte und Bedeutung her.

3 *Wappen* (Abb. 12): Das untere Bildfeld zeigt eine umzäunte Grünfläche mit zwei Wappen in Rollwerkkartuschen, die einen Baum mit Abtsstab flankieren. Da das Insignium des Abtes Bernhard Breil ein Baum ist, könnte dieser zusammen mit dem Krummstab ein Hinweis auf den Auftraggeber sein. Das linke Wappen ist jenes des Stiftes Baumgartenberg und in der rechten Kartusche befindet sich ein zweireihiger Silber und Rot geschachter Schrägbalken auf schwarzem Grund. Letzterer ist im Kontext als Zisterzienserbalken zu deuten.¹³¹

Langhausgewölbe

Die ersten beiden Gewölbejoche präsentieren musizierende Engel, die auf ihre Platzierung über der Orgelempore anspielen.¹³²

4 *Bernhards Gehorsam über den Tod hinaus* (Abb. 96):¹³³ In der älteren Literatur wurde der Bildinhalt eher ungenau als Bresthafte oder Kranke an der Bahre Bernhards bezeichnet.¹³⁴ Klemm präzisiert die Szene – im Vergleich mit der Baudeloo-Edition (Abb. 97) – auf Bernhards mönchischen Gehorsam, der über den Tod hinaus wirksam war.¹³⁵ Der Heilige liegt aufgebahrt vor einem Altar mit Kreuz und Leuchtern. Da er auch nach seinem Tod noch Wunder wirkte, suchten so viele Kranke seine Bahre in Clairvaux auf, dass die Menschenmengen das Klosterleben behinderten. Dies ging soweit, dass der Abt von Clairvaux den toten Bernhard aufforderte keine Wunder mehr zu wirken.

5 *Geistliche Würdenträger an der Bahre Bernhards* (Abb. 98):¹³⁶ Der Hl. Bernhard liegt aufgebahrt inmitten seiner Ordensbrüder. Auf den Stiegen vor ihm knien Kardinäle, die ih-

¹²⁹ EULER-ROLLE 1983, S. 60-61. Vergleichbare Beispiele liefern Ranshofen, Tegernsee, Speinshart, Schlierbach und Seitenstetten. Vgl. EULER-ROLLE 1983, S. 61.

¹³⁰ EULER-ROLLE 1983, S. 61, Anm. 90.

¹³¹ Silber und Rot geschachte Balken können auch in Kommunalwappen vorkommen und werden daher nur, wenn ein Bezug zum Zisterzienserorden besteht, Zisterzienserbalken genannt.

¹³² Da sie keinen inhaltlichen Bezug zu dem übrigen Programm aufweisen, werden sie nicht gesondert behandelt.

¹³³ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 52.

¹³⁴ LEITNER 1943, S. 29. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 95 und PAFFRATH 1984, S. 395.

¹³⁵ KLEMM 1997, S. 150. Klemm nummeriert die Szene im Text fälschlicherweise mit 14, obwohl es sich – wie im Grundriss richtig vermerkt – um Nummer 13 handelt.

¹³⁶ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 49.

re scharlachroten Birette zu Boden legen. Der Bildaufbau in Baumgartenberg ähnelt jenem der Stichvorlage (Abb. 99) sehr stark. Beide Szenen finden zwischen architektonischen Versatzstücken statt und werden von einem Vorhang über- beziehungsweise hinterspannt. Im Fresko von Baumgartenberg wurde eine weiße Taube hinzugefügt, die links auf einem Tisch sitzt.¹³⁷

6 *Kreuzzugspredigt* (Abb. 100):¹³⁸ Bisher wurde diese Darstellung mit Bernhards Friedensstiftung in Metz in Verbindung gebracht.¹³⁹ Im Vergleich mit dem Baudeloo-Stich (Abb. 101) wird jedoch klar, dass es sich um eine Kreuzzugspredigt des Heiligen handelt. Bernhard predigt mit erhobenen Händen von einem Podest aus und hält dabei ein Kruzifix in seiner linken Hand. Zusätzlich befindet sich zu seinen Füßen ein Hund, der zu seinen Attributen zählt. Im Vordergrund gestikulieren orientalisch gekleidete Männer, die einen Bezug zu den Türkenkriegen herstellen. Dass im Barock das Kreuzzugsthema auf die Türkenkriege bezogen wurde, belegt auch die lateinische Erläuterung „Rogatu Papae ac Principum praedicat bellum contra Turcas“ des Baudeloo-Stiches.¹⁴⁰

7 *Bernhard lässt einen Toten ausgraben* (Abb. 102):¹⁴¹ Das Fresko zeigt eine Menschengruppe, die sich um ein offenes Grab versammelt. Darunter befinden sich auch zwei Zisterzienser, einer von ihnen kniet und weist auf den Toten, sowie ein Mann mit Schaufel, der gerade im Begriff ist, zu graben. Oftmals wurde die Szene als Bernhards Begräbnis gedeutet, der vergleichbare Stich (Abb. 103) samt Beischrift spricht allerdings dafür, dass hier Bernhard einen toten Mitbruder ausgraben lässt.¹⁴²

8 *Bernhard heilt einen Blinden in Toulouse* (Abb. 104):¹⁴³ Das Gewölbefeld zeigt mehrere Personen vor einem Gebäude, wobei der relevante Bildinhalt in Nebenszenen dargestellt wird: Ein junger Mann kniet am Boden und greift in den Sand und im Hintergrund schreiten zwei Zisterzienser dahin. Das Thema des Freskos galt bislang als eine Wunderszene Bernhards oder als Abschieds Bernhards von seinem Vaterhaus.¹⁴⁴ Die erläuternde Bildunterschrift der Vorlage aus Baudeloo (Abb. 105) spricht deutlich dafür, dass es sich um Bernhards Heilung eines Blinden in Toulouse handelt.¹⁴⁵ Bei dem Wunder war Bernhard

¹³⁷ Die Taube erlaubt im Zusammenhang der Szene keine weitere Deutung.

¹³⁸ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 46.

¹³⁹ LEITNER 1943, S. 29. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 91. PAFFRATH 1984, S. 395.

¹⁴⁰ KLEMM 1997, S. 150.

¹⁴¹ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 43.

¹⁴² KLEMM 1997, S. 150. Ältere Deutung bei LEITNER 1943, S. 29, WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 92 und PAFFRATH 1984, S. 395.

¹⁴³ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 41.

¹⁴⁴ LEITNER 1943, S. 29. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 87. PAFFRATH 1984, S. 395.

¹⁴⁵ KLEMM 1997, S. 149.

bereits weitergezogen, doch durch Berührung des Staubes seiner Fußspuren wurde ein Blinder wieder sehend.¹⁴⁶

[9] *Fegefeuer-vision* (Abb. 106):¹⁴⁷ In der Darstellung haltet Bernhard in Anwesenheit des Papstes und mehrerer Kardinäle eine Messe. Im linken Bildfeld steigen – entsprechend der Vision – die Seelen vom Fegefeuer die Himmelsleiter hinauf. Die bisherige Deutung spricht lediglich von einer Messfeier Bernhards mit Papst und Kardinälen, jedoch konnte Klemm den Bildbefund auf die Fegefeuer-Vision präzisieren.¹⁴⁸

[10] *Bernhard zwingt den Teufel ans Wagenrad* (Abb. 109):¹⁴⁹ Die Legende besagt, dass der Teufel ein Rad des Wagens von Bernhard beschädigte um den Heiligen an einer Reise zu hindern. Als Bernhard dies merkte, zwang er den Teufel sich selbst in das gebrochene Rad einzuflechten, damit er seine Reise ungehindert fortsetzen konnte. Weiters zählt der gefesselte Teufel zu Bernhards Attributen und wird oftmals als Sinnbild des Bezwingens aller Versuchungen dargestellt.

[11] *Bekehrung Wilhelms von Aquitanien* (Abb. 112):¹⁵⁰ Um den sündigen Herzog Wilhelm von Aquitanien zu bekehren und zur Aussöhnung mit der Kirche zu bewegen, reiste Bernhard nach Aquitanien. Bei der Messe reichte er dem Herzog eine Hostie und seine Worte ließen ihn erschüttern und zu Boden stürzen. Besiegt durch die Kraft des Heiligen Geistes versöhnte sich Wilhelm mit der Kirche und wandte sich von seinem sündigen, irdischen Leben ab um Buße zu tun.

[12] *Predigt Bernhards* (Abb. 115):¹⁵¹ Das Gewölbefresko zeigt Bernhard, der von einer Kanzel predigt. Der formal sehr ähnliche Stich aus Baudeloo (Abb. 116) wird *Mellifluè prædicat et scribit* betitelt, und illustriert somit seine mitreißende Predigergabe. Leitner vermutet in der Szene Bernhards Auftreten gegen Abälard in Sens.¹⁵²

[13] *Bernhard als Totenerwecker* (Abb. 117):¹⁵³ Laut Klemm heilt Bernhard in dieser Darstellung kranke Menschen. Der Vergleich mit dem nahezu identisch aufgebauten Baude-

¹⁴⁶ PAFFRATH 1990, S. 21.

¹⁴⁷ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 38 (Abb. 107). TEMPESTA 1587, Abb. 120 (Abb. 108).

¹⁴⁸ LEITNER 1943, S. 29. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 88. PAFFRATH 1984, S. 395. Ein ähnliches Beispiel der Fegefeuer-Vision befindet sich als Fresko in der Bernhard-Kapelle der Zisterzienserstiftskirche Schlierbach. Vgl. KLEMM 1997, S. 150 sowie Abb. 46.

¹⁴⁹ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 36 (Abb. 110). TEMPESTA 1587, Abb. 111 (Abb. 111).

¹⁵⁰ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 34 (Abb. 113). Auch die Beischrift „Bernardus convertit Sanctum Guilielmum“ betitelt den Baudeloo-Stich mit der Bekehrung Wilhelms. TEMPESTA 1587, Abb. 111 (Abb. 114).

¹⁵¹ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 32.

¹⁵² Nach Leitner müsste es sich demnach bei der Frau mit Kind im Vordergrund um Heloise, Abälards Ehefrau, handeln. Der Autor stellt klar, dass seine These nur eine Vermutung ist. Vgl. LEITNER 1943, S. 28.

¹⁵³ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 30.

loo-Stich (Abb. 118), beziehungsweise die Beischrift „Mortuos suscitare“, spricht allerdings eindeutig für Bernhard, der Tote auferweckt.

Vierungsgewölbe

Die vier Segmente des Vierungsgewölbes behandeln die Visionen des Hl. Bernhard.

14 *Vision vom Namen Jesu* (Abb. 119):¹⁵⁴ Dem Hl. Bernhard erscheint der Name Jesu in Form des Christusmonogramms „IHS“, das zwischen Wolken mit Putti hervortritt.

15 *Amplexusvision* (Abb. 121):¹⁵⁵ Die Szene zeigt Bernhard, der von Wolken und Engeln umgeben und vom Gekreuzigten umarmt wird. Der Legende nach sah Abt Menardus des Klosters Moris Bernhard alleine in der Kirche vor einem Kruzifix beten.¹⁵⁶ Dies tat er mit solcher Andacht, dass Christus seine Arme von dem Kreuz löste und ihn umarmte und küsste. In der Vorlage der Baudeloo-Serie (Abb. 122) wird auch der beobachtende Abt gezeigt. Die Darstellung der Amplexus-Vision findet vor allem im Barock Verbreitung, da das Thema besonders im Zuge der Gegenreformation zur Verehrung Bernhards propagiert wird.¹⁵⁷

16 *Lactatiovision* (Abb. 124):¹⁵⁸ Innerhalb eines Kirchenraumes erscheint Bernhard bei einem Gebet die Muttergottes, die auf Wolken schwebt. Sie zeigt sich als Mutter, indem sie seine Lippen mit Milch benetzt.¹⁵⁹ Auf diese Weise empfängt der Heilige von der Gottesmutter die „honigfließende Beredsamkeit“, die ihm den Beinamen „doctor mellifluus“¹⁶⁰ einbrachte. Bei der Baumgartenberger Lactatio wird der üblicherweise deutlich sichtbare Milchstrahl zum Mund des Heiligen nicht gezeigt. Zudem handelt es sich bei der Lactatiolegende aus dem Leben des Hl. Bernhard nicht um die Darstellung von Mutterliebe, sondern um die abstrakte, übernatürliche Liebe der jungfräulichen Gottesmutter zu einem erwachsenen Mönch. Sowohl die Lactatiovision (als Typus der visionären Gotteserfahrung), als auch die Amplexusvision sind in der Bernhard-Ikonographie die wohl bedeutendsten und am häufigsten dargestellten Einzelszenen. Beide Bildtypen werden zur Zeit der Gegenreformation ausdrücklich für Bernharddarstellungen propagiert und betten Bernhard in die Marien- und Christusmystik des Mittelalters.¹⁶¹

¹⁵⁴ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 21 (Abb. 120).

¹⁵⁵ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 20. TEMPESTA 1587, Abb. 96 (Abb. 123).

¹⁵⁶ LEITNER 1943, S. 34.

¹⁵⁷ POESCHEL 2005, S. 224.

¹⁵⁸ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 23 (Abb. 125). TEMPESTA 1587, Abb. 91 (Abb. 126).

¹⁵⁹ POESCHEL 2005, S. 224.

¹⁶⁰ „Honigfließender Lehrer“.

¹⁶¹ PAFFRATH 1984, S. 192.

17 *Weihnachtsvision* (Abb. 127):¹⁶² In der Weihnachtsnacht wartete der junge Bernhard auf die Mitternachtsmesse und schlief vor der Kirche ein. Im Schlaf erschien ihm die Geburt des Christkinds, was ihn später dazu bewog, in das benediktinische Reformkloster Cîteaux einzutreten und die Regel des Hl. Benedikt besonders streng einzuhalten.¹⁶³ Die Darstellung der Vision in Baumgartenberg ist dem Stich der Baudeloo-Serie (Abb. 128) besonders ähnlich: In beiden Szenen schläft Bernhard auf den Treppen, neben ihm ein geflügelter Engel und im Hintergrund Säulenarchitektur. Im rechten, oberen Bildfeld erscheint Jesus in der Krippe.

Seitenschiffgewölbe

18 *Vision vom Kirchenbau* (Abb. 130):¹⁶⁴ Bernhard kniet in einer schlicht gehaltenen Landschaft und blickt auf musizierende Engel, die auf Wolken schweben. Obwohl in dem Fresko keine Kirche zu sehen ist, kann davon ausgegangen werden, dass hier Bernhards Vision von musizierenden und singenden Engeln, die ihn zum Bau eines neuen Klosters ermuntern möchten, dargestellt ist. Sowohl bei Baudeloo (Abb. 131) als auch bei Tempesta (Abb. 132) finden wir vergleichbare Stiche mit musizierenden Engeln, die im Hintergrund eine Kirche zeigen. Das Thema der Stiche wird durch die Beischriften erklärt und kann trotz der Abänderung in Baumgartenberg als zutreffend erachtet werden.¹⁶⁵

19 *Bernhard segnet Kranke mit der Monstranz* (Abb. 133):¹⁶⁶ Bei diesem Seitenschiff fresko segnet Bernhard vom Altar aus einen Mann mit Krücke und das Neugeborene einer Frau. Es warten noch weitere Kranke um mit der Monstranz gesegnet zu werden.

20 *Königin Sancha gründet im Beisein Bernhards ein Kloster* (Abb. 135):¹⁶⁷ Bernhard wendet sich einer gekrönten Frau zu, die ein zusammengerolltes Papier – vielleicht einen Vertrag über die Klostergründung – in den Händen hält. Das Gefolge der Frau hält einen Sonnenschirm über sie und Bernhard zeigt auf das im Bau befindliche Kloster im Hintergrund. Bislang galt die Szene als Bernhard, der den Heiden und Ungläubigen predigt,¹⁶⁸ jedoch zeigt sie wahrscheinlich die spanische Königin Sancha, die Schwester König Al-

¹⁶² Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 5. TEMPESTA 1587, Abb. 74 (Abb. 129).

¹⁶³ POESCHEL 2005, S. 223.

¹⁶⁴ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 16. TEMPESTA 1587, Abb. 85.

¹⁶⁵ KLEMM 1997, S. 151. Leitner und Wibiral sehen in der Szene lediglich Bernhard mit musizierenden Engeln. Vgl. LEITNER 1943, S. 33. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 116. Auch Paffrath führt diese Bezeichnung an, wobei er als Bildunterschrift des Baudeloo-Stiches sehr wohl Bernhards Vision nennt. Vgl. PAFFRATH 1984, S. 396 und S. 309, Abb. 185.

¹⁶⁶ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 26 (Abb. 134). Auch der Stich zeigt Kranke mit Krücken und eine Frau mit Kind.

¹⁶⁷ Vgl. dazu BAUDELOO 1653, Stich 35. TEMPESTA 1587, Abb. 121.

¹⁶⁸ LEITNER 1943, S. 33. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 118. PAFFRATH 1984, S. 396.

phons VII., die für drei Klostergründungen verantwortlich sein soll.¹⁶⁹ Als Vorlage dienten gleich zwei Stiche: Jener der Tempesta-Ausgabe (Abb. 137) wird durch die Bildunterschrift erläutert und wurde in Baumgartenberg nur als Anhaltspunkt für die stark abgewandelte Umsetzung herangezogen.¹⁷⁰ Die Darstellung des Klosterbaues stammt hingegen von einem Detail aus einem Stich der Baudeloo-Folge (Abb. 136).

Aufgrund seines Quellenstudiums konnte Klemm im direkten Bildvergleich belegen, dass den Concettisten von Baumgartenberg die Tempesta-Stiche bekannt waren, sie jedoch vorwiegend auf die Baudeloo-Folge zurückgriffen.¹⁷¹ Die Darstellungen liegen zwar nah an den Vorlagen, jedoch kann die künstlerische Eigenleistung als durchaus eigenständig angesehen werden (siehe dazu Kapitel 4.2.3.).

Bei der Vermittlung eines Bildes des Hl. Bernhard von Clairvaux ging es den Auftraggebern weniger um die historische und chronologische Wiedergabe seines Lebens, als um das Hervorheben und die Idealisierung seiner wesentlichen Charakterzüge, indem er als christusähnlicher Heiliger und Leitfigur des Ordens präsentiert wird.¹⁷² So erscheint er als Verteidiger der Kirche: Bereits Aleths Traum prophezeit seinen Einsatz für die Kirche, den er als Kreuzzugprediger durch seinen fortwährenden Kampf gegen Ketzer und im Bemühen um die Verbreitung des christlichen Glaubens umsetzte. Weiters wird er – wie Christus – als Wunderheiler und Visionär dargestellt. Hinzu kommt das Bild des idealen Mönches, das in Baumgartenberg die Schattenseiten seines Lebens ausgeblendet, da die mönchische Tugend nur schwer mit seinen diplomatischen Missionen vereinbar war und sein Einsatz für die Kreuzzüge von Zeitgenossen nicht nur positiv gewertet wurde.¹⁷³

Viele beliebte Szenen der Bernhard-Ikonographie werden in Baumgartenberg nicht umgesetzt.¹⁷⁴ Vielleicht waren weitere Themen für die leeren Gewölbe der Seitenschiffe ange-

¹⁶⁹ KLEMM 1997, S. 151.

¹⁷⁰ So ist die spanische Königin in Baumgartenberg unter anderem dunkelhäutig und mit weniger prachtvollem Gewand dargestellt.

¹⁷¹ KLEMM 1997, S. 152. Es gibt es aufgrund der schlechten Quellenlage keine eindeutigen Belege, dass die Stichserien in der Bibliothek von Baumgartenberg vorhanden waren. Allerdings griff man auch bei einigen Fresken der Zisterzienserklosterkirche von Raitenhaslach (1738/39) auf die Stichvorlagen von Tempesta und Baudeloo zurück. Vgl. PAFFRATH 1984, S. 410-411 und WEIGL 2011, S. 62. Die Stichwerke waren nachweislich in der Stiftsbibliothek des nahe gelegenen Raitenhaslach vorhanden. Vgl. BÖHM 2003, S. 157. Falls sie nicht ohnehin im eigenen Archiv zur Verfügung standen, ist es durchaus möglich, dass die Auftraggeber von Baumgartenberg die Bibliothek von Raitenhaslach benützten. Gestützt wird diese Annahme durch die Tatsache, dass Klöster gleichen Ordens sehr gut untereinander vernetzt waren und reger Leihverkehr von Büchern und Archivalien herrschte oder man auch direkt anreiste um die Quellen vor Ort zu studieren. Vgl. WEIGL 2011, S. 63-64.

¹⁷² KLEMM 1997, S. 152.

¹⁷³ So wurden Bernhard zum Beispiel die Rückschläge der Kreuzzüge angelastet.

¹⁷⁴ Dazu zählen vor allem Ereignisse aus seiner Jugend (*Berufung, Abschied*), der Gründungszeit (*Einkleidung, Gründungsauftrag für Clairvaux*) und andere weit verbreitete Themen (*Maria, Benedikt und Laurentius am Krankenbett, Bernhard schreibt einen Brief im Regen*). Vgl. KLEMM 1997, S. 153.

dacht, die graphischen Folgen liefern jedenfalls ausreichend Vorlagen. Warum die sieben Gewölbe der Seitenschiffe unfreskiert blieben, ist leider nicht nachvollziehbar. Angesichts des überschaubaren Aufwandes scheinen finanzielle Gründe – trotz der nach 1700 anfallenden Steuern für den Spanischen Erbfolgekrieg – hier nicht unbedingt ausschlaggebend gewesen zu sein.¹⁷⁵

Langhausgewölbe – Propheten

Die mittleren Felder des Langhausgewölbes zeigen jeweils einen Propheten des Alten Testaments mit Schriftrollen, -tafeln oder aufgeschlagenen Büchern, die ihre berühmtesten Verse und die dazugehörigen Bibelstellen anführen. Der Typus der Propheten entspricht jener von Philosophen in antikisierender Kleidung.

[21] *Zacharias* (Abb. 138): *QUID SVNT PLAGÆ ISTÆ IN MEDIO MANVM TVARVM ZACH XIII.*¹⁷⁶ Zacharias zählt zu den sogenannten zwölf kleinen Propheten und verkündete seine Visionen über die zukünftige Herrlichkeit Jerusalems und die Ankunft des Messias.¹⁷⁷

[22] *Michäas* (Abb. 139): *BETHLEHEM EX TE EGREDIETVR DOMINATOR MICHÆ V.*¹⁷⁸ Michäas prophezeite, dass aus Bethlehem das Heil kommen werde.¹⁷⁹

[23] *Jonas* (Abb. 140): *ERAT IONAS IN VENTRE CETI TRIBVS DIEBVS IONÆ II. I*¹⁸⁰ Jonas war für die Heilssymbolik der Christenheit von großer Bedeutung, da die Verschlingung und Rettung Jonas ein Symbol für den Tod und die Auferstehung Jesu darstellen.

[24] *Joel* (Abb. 141): Der Prophet Joel hält ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten: *EFFVNDAM SPIRITVM MEVM SVPER OMNEM CARNEM JOELIS II. 28.*¹⁸¹

[25] *Oseas* (Abb. 142): Der Vers *ERO MORS TVA O MORS OSEÆ XIII*¹⁸² erscheint auf der Tafel in den Händen des Propheten Oseas.

[26] *Daniel* (Abb. 143): *MANE THECEL PHARES. DENIELIS V.*¹⁸³ Der vierte der sogenannten großen Propheten wird im Gegensatz zu anderen Propheten meist als junger Mann oder Abenteurer dargestellt. Die Worte mane, thecel und phares – auch bekannt als *Mene-tek-el* – beziehen sich auf die rätselhafte Inschrift bei dem Gastmahl des babylonischen Kö-

¹⁷⁵ KLEMM 1997, S. 182.

¹⁷⁶ „Was sind das für Wunden mitten in deinen Händen?“ (Zach XIII, 6).

¹⁷⁷ KELLER 2005, S. 518.

¹⁷⁸ „Bethlehem aus dir soll der Herr kommen.“ (Mich V, 2).

¹⁷⁹ KELLER 2005, S. 447.

¹⁸⁰ „Jona war drei Tage in des Walfisches Bauch.“ (Jon II, 1).

¹⁸¹ „Ich will meinen Geist ausgießen über alles Fleisch.“ (Joel II, 28).

¹⁸² „Tod, ich will dir ein Gift sein.“ (Hos XIII, 14).

¹⁸³ „gezählt, gewogen, zerteilt“ (Dan V, 25).

nigs Belsazar, die Daniel folgendermaßen interpretierte: „Gott hat dein Reich zu Ende gebracht, du bist gewogen und zu leicht befunden, zerteilt wird dein Königreich.“¹⁸⁴

[27] *Ezechiel* (Abb. 144): *PVTASNE VIVENT OSSA ISTA EZECHIELIS XXXVII*¹⁸⁵ Ezechiel ist bekannt für die Vision des Tetramorph und des neuen Tempels. In Baumgartenberg bezieht sich sein Vers jedoch auf seine Vision des Knochenfeldes.¹⁸⁶

[28] *Jeremias* (Abb. 145): *MITTAMVS LIGNVM IN PANEM EIVS IEREMÆ XI*¹⁸⁷ Der Vers handelt von Jeremias Klage über die Zerstörung Jerusalems. Im Kontext des Baumgartenberger Programms scheint folgendes Zitat interessant: „Und des Herren Wort geschah zu mir und sprach: Ich kannte dich, ehe denn du von der Mutter geboren wurdest, und stelle dich Propheten unter die Völker.“¹⁸⁸ Seine Berufung erfolgte wie bei Bernhard noch im Mutterleib.

[29] *Isaias/Jesaja* (Abb. 146): *ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIUM ISÆ VII 14*¹⁸⁹ Auch bei dem bedeutendsten der vier großen Propheten geschah seine Berufung schon im Mutterleib: „Der Herr hat mich gerufen von Mutterleib an; er hat meines Namens gedacht, da ich noch im Schoß der Mutter war...“.¹⁹⁰ Als Prophet kündigte er das Friedensreich des Messias an.

[30] *David* (Abb. 147): *SEDES TVA DEVS IN SÆCVLVM SÆCVLI PS XLIV 7*¹⁹¹ König David wird mit seinen Attributen Harfe und Krone als Harfenspieler dargestellt. Das Fresko wurde während der Restaurierung von 1962 zum großen Teil ergänzt (Abb. 148). Da Leitner in seinem Aufsatz von 1943 den Propheten identifizieren konnte, entstand der Schaden, beziehungsweise die Fehlstelle, vermutlich in der Zeit zwischen 1943 und 1962.

Langhauswände – Ordensgeschichte

Die Fresken der Langhauswände zeigen verschiedene Szenen historischer Ereignisse und Legenden von Zisterzienserheiligen, die von umfangreichen Kenntnissen der Ordensgeschichte zeugen.¹⁹² Vermutlich stand den Auftraggebern in der reich ausgestatteten Bibliothek von Baumgartenberg auch ein Exemplar von Chrysostomus Henriquez’

¹⁸⁴ KELLER 2005, S. 172. POESCHEL 2005, S. 106.

¹⁸⁵ „Meinst du auch, dass diese Gebeine wieder lebendig werden?“ (Ezech XXXVII, 3).

¹⁸⁶ POESCHEL 2005, S. 105.

¹⁸⁷ „Lasst uns den Baum mit seinen Früchten verderben“ (Jer XI, 19).

¹⁸⁸ Jeremia 1, 4-5. zit.n. PAFFRATH 1984, S. 27.

¹⁸⁹ „Eine Jungfrau wird schwanger werden und einen Sohn gebären.“ (Isai VII, 14).

¹⁹⁰ Isaia 49, 1-3. zit.n. PAFFRATH 1984, S. 27.

¹⁹¹ „Dein Thron: Gott für immer und ewig!“ (Ps XLIV, 7).

¹⁹² Laut Klemm wurde die Heiligenfolge bislang nur summarisch aufgelistet und er möchte diese in seinem Beitrag ausführlich vorstellen. Vgl. KLEMM 1997, S. 156. Klemm schlägt zwar vielfach Deutungen vor und liefert neue Erkenntnisse, doch wurden die Fresken auch schon bei Leitner näher erläutert. Vgl. LEITNER 1943, S. 29-38.

MENOLOGIUM CISTERTIENSE NOTATIONIBUS ILLUSTRATUM¹⁹³ aus dem Jahr 1630 zur Verfügung, da viele der dargestellten Szenen in seinem Menologium beschrieben werden.¹⁹⁴ Im Gegensatz zu der Bernhard-Folge des Langhausgewölbes und der Vierung können für den Wandzyklus keine graphischen Vorlagen nachgewiesen werden, was wiederum für die eigenständige Einbringung von Bildideen spricht.¹⁹⁵

[31] *Jakobus von S. Galgano und die Dominikaner* (Abb. 149): Das zweigeteilte Wandbild wurde bislang als Messfeier und Predigt Bernhards titulierte.¹⁹⁶ Links hält ein Mönch vor einem Altar Messe und rechts steht ein Mönch auf einer Kanzel. Letzterer trägt ein weißes Untergewand mit schwarzem Kapuzenmantel, die Tracht der Dominikaner, und ein herbeifliegender Engel zeigt ihm ein aufgeschlagenes Buch. Laut Klemm handelt es sich hierbei wohl um Jakobus von San Galgano, der von Christus Gebete über den Predigerorden empfangt, die er in der Heiligen Messe sprechen sollte.¹⁹⁷ Diese Zuschreibung erklärt auch die Kleidung des Mönches, die mit weißer Tunika mit Skapulier und schwarzem Mantel mit Kapuze, der der Dominikaner entspricht.

[32] *Joachim von Fiore sieht die zukünftigen Ordensgründer Dominikus und Franziskus* (Abb. 150).¹⁹⁸ Joachim von Fiore, Abt und späterer Gründer des Florenserordens, prophezeite die Entstehung des Dominikaner- und Franziskanerordens. Er sah in seinen Visionen die beiden Bettelordensstifter Dominikus und Franziskus von Assisi in deren Ordenskleidern und ließ sie malen. In Baumgartenberg werden sie auf dem Bild im Bild mit ihren jeweiligen Attributen – einer Lilie und einem Vogel – dargestellt. Basierend auf einer Vision des Dominikus brachte Maria ihn und Franziskus als Kämpfer für den Glauben vor Christus, woraufhin sie sich bei ihrer ersten Begegnung erkannten und umarmten.¹⁹⁹

[33] *Das Baumwunder des Konversen Ladislaus* (Abb. 151).²⁰⁰ Das Fresko zeigt einen Friedhof innerhalb von Klostermauern mit mehreren Gräbern. Ein Grab ist geöffnet und aus der Brust des Toten wächst ein Baum. Der Ordenslegende nach trugen die Blätter des

¹⁹³ HENRIQUEZ 1630.

¹⁹⁴ KLEMM 1997, S. 161.

¹⁹⁵ KLEMM 1997, S. 161.

¹⁹⁶ LEITNER 1943, S. 30. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 110. PAFFRATH 1984, S. 396.

¹⁹⁷ KLEMM 1997, S. 157. Klemm belegt seinen Vorschlag mit einer Textstelle aus Henriquez' Menologium Cisterciense.

¹⁹⁸ LEITNER 1943, S. 33. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 115. PAFFRATH 1984, S. 396. KLEMM 1997, S. 159.

¹⁹⁹ POESCHEL 2005, S. 228. Eine Gegenüberstellung der beiden Ordensgründer wird öfters umgesetzt. So auch im Langhaus von Waldhausen. Vgl. KLEMM S. 159, Anm. 653 sowie Abb. 56.

²⁰⁰ Die Benennung der Szene lautet seit jeher gleich. Vgl. KLEMM 1997, S. 157. LEITNER 1943, S. 30. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 109. PAFFRATH 1984, S. 396.

Baumes, der aus dem polnischen Konversen Ladislaus entwuchs, die Worte *AVE MARIA*, die in Baumgartenberg jedoch nicht zu sehen sind.

34 *Mahlsszene/Walter von Bierbeck erhält ein Kreuz* (Abb. 152): Das Motiv galt bisher schlicht als „Bernhard im Kreise seiner Mitbrüder“.²⁰¹ In der Vordergrundszenen sitzen Ordensbrüder zu Tisch in einem Raum, während ein Mönch die Speisen verteilt. Hierbei handelt es sich vermutlich um Bernhard, da in seiner Vita öfters erwähnt wird, dass er unter anderem seine Brüder bei Tisch bediente.²⁰² Der weiße Hund liefert ein weiteres Indiz, das für Bernhard spricht. Am rechten Bildrand lenkt ein Portal den Blick in einen Kirchenraum, in dem ein andächtig betender Mönch vor einem Altar kniet. Klemm führt die Nebenszene auf die Legende von Walter von Bierbeck zurück, der von Maria – in Baumgartenberg verkörpert durch einen Putto – ein Brustkreuz erhielt.²⁰³

35 *Hugo von Bonnevaux erscheint die Dornenkrone* (Abb. 153):²⁰⁴ Bisher galt die Szene als Dornenkronenvision, die keiner bestimmten Person zugeschrieben wird, jedoch stellen Leitner und Wibiral eine Verbindung zum Hl. Bernhard in Frage.²⁰⁵ Vor einem Gebäude knien mehrere Mönche die zu einer Erscheinung am Himmel aufsehen: Engelsscharen sitzen auf Wolken, die auseinanderklaffen und den Blick auf eine Dornenkrone freigeben. Im Hintergrund sieht man eine weitläufige Landschaft an deren Horizont Berge aufragen. Da in Bernhards Vita keine Hinweise auf eine solche Vision zu finden sind, kann bei dem Heiligen von Hugo von Bonnevaux ausgegangen werden. Der Zisterzienser ließ nach zahlreichen Wundern das Fest der Dornenkrone einführen.²⁰⁶

36 *Bertram von Karixtus und Elisabeth von Schönaue sehen Maria* (Abb. 154):²⁰⁷ Das Wandbild zeigt Maria, die, umgeben von Wolken von Engeln, in den Himmel getragen wird. Vor einem Gebäude knien ein betender Mönch, der durch den Abtsstab am Boden als Abt ausgezeichnet wird, sowie eine Nonne. Beide tragen Heiligenscheine. Die Marienerscheinung wurde vormals als Vision des Hl. Bernhard und seiner Schwester Humbelina gedeutet, jedoch gibt es für diese Legende keine Belege.²⁰⁸ Erst Klemm ordnet die beiden

²⁰¹ LEITNER 1943, S. 32. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 114. PAFFRATH 1984, S. 396.

²⁰² LEITNER 1943, S. 32.

²⁰³ KLEMM 1997, S. 158-59. Die Legende liefert Henriquez Menologium Cisterciense. Vgl. HENRIQUEZ 1630, S. 25.

²⁰⁴ KLEMM 1997, S. 157.

²⁰⁵ LEITNER 1943, S. 3. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 108. PAFFRATH 1984, S. 395.

²⁰⁶ Im Menologium von Henriquez belegt ein Eintrag die Einführung des Festes der Dornenkrone von Hugo von Bonnevaux. Vgl. KLEMM 1997, S. 157, Anm. 641.

²⁰⁷ KLEMM 1997, S. 158.

²⁰⁸ LEITNER 1943, S. 32. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 113. PAFFRATH 1984, S. 396.

Geistlichen als Bertram von Carrixto²⁰⁹ – ein Mönch aus dem lombardischen Zisterzienserkloster Cerreto – und der Äbtissin Elisabeth von Schönau zu und belegt seine Aussage mit Überlieferungen von Henriquez.²¹⁰ Bei der Darstellung handelt es sich wohl um eine fiktive Zusammenstellung, da zwar für beide Personen Marienvisionen überliefert sind, sie aber in keiner tatsächlichen Verbindung standen.

[37] *Juliana von Lüttich und die erste Fronleichnamsprozession* (Abb. 155):²¹¹ Das Fresko schildert die Vision der Augustinerchorfrau Juliana von Lüttich, auf die die Einführung des Fronleichnamsfestes zurückgeht. Links knien Juliana und zwei Nonnen und blicken auf die Erscheinung einer Monstranz zwischen Engeln auf Wolken. Rechts oben befindet sich eine unvollständige Mondscheibe, die Juliana in ihrer Vision sah. Der Mond steht für das Kirchenjahr und sie deutete die Fehlstelle als Hinweis Christi, dass der Kirche ein Fest zur Verehrung des Altarssakraments fehle. Im Hintergrund findet eine Fronleichnamsprozession statt, die der Tradition folgend von einem Baldachin überspannt wird. 1264 führte Papst Urban IV. das *Hochfest des Leibes und Blutes Christi* für die ganze Kirche ein.²¹² Das Konzil von Trient bestätigte das Fest und wertete es zur gegenreformatorischen Demonstration auf.

[38] *Kardinal Guido führt das Klingeln bei der Messe ein* (Abb. 156): Den Hintergrund des Themas bildet ein Kirchenraum, wo sich einige Gläubige um einen Altar während der Messe versammeln. Ein Messdiener kniet rechts neben dem Geistlichen, am Boden befindet sich eine Glocke. Links im Vordergrund bewegen sich ein Priester, der ein velliertes Ziborium trägt, sowie ein junger Mann mit Weihrauchgefäß und Glocke, aus dem Bild. In der älteren Literatur wird das Fresko als Wunder bei der Messe Bernhards bezeichnet,²¹³ Klemm kann die Darstellung jedoch mithilfe einer Textstelle bei Henriquez mit Kardinal Guido in Verbindung bringen.²¹⁴ Guido hielt als päpstlicher Gesandter eine Messe in Köln, bei der nach dem Läuten einer Glocke, die Betenden vor dem Altar niederknieten. Um das Sakrament auch zu den Kranken zu bringen, die nicht zum Altar können, sollte zukünftig ein Glockenträger dem Priester voranschreiten.

²⁰⁹ Klemm verwendet die Schreibweise Carrixto, häufiger findet sich jedoch Karixtus beziehungsweise das italienische Cerreto.

²¹⁰ KLEMM 1997, S. 158.

²¹¹ LEITNER 1943, S. 30. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 107. PAFFRATH 1984, S. 395. KLEMM 1997, S. 156.

²¹² KELLER 2005, S. 355.

²¹³ LEITNER 1943, S. 31-32. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 112. PAFFRATH 1984, S. 396.

²¹⁴ Henriquez 1630, S. 127. Klemm zitiert die relevante Textstelle in der Fußnote. Vgl. KLEMM 1997, S. 158, Anm. 647.

[39] *Maria erscheint der Mutter Robert von Molesmes und offenbart ihr dessen Berufung zum ersten Zisterzienserabt* (Abb. 157): Das Wandfresko beinhaltet zwei Szenen. Die Gottesmutter mit Kind erscheint auf Wolken, wobei sich jeweils ein Engel den Protagonisten der beiden Themen zuwendet. In der linken Bildhälfte liegt Irmengard, die Mutter des Zisterzienserordensgründers Robert von Molesme, auf einem Bett, das von einem grünen Baldachin überspannt wird. In der Schwangerschaft träumte sie von einem Putto, der ihr im Auftrag Mariens einen Ring für den ungeborenen Sohn reichte. Bisher wurde lediglich die Vision gedeutet,²¹⁵ doch Klemm sieht in der rechten Szene Heinrich von Heisterbach, der von Maria – beziehungsweise einem Putto – den Abtsstab erhält.²¹⁶ Er begründet die Zuschreibung mit dem weißen Ordensgewand des Mönches, das erst Roberts Nachfolger Alberich, der zweite Abt von Cîteaux erhielt. Die ersten Zisterzienser unter Robert trugen als Benediktiner zwar schwarzes Gewand, jedoch gibt es in dem Fresko keinerlei Hinweise auf Heinrich von Heisterbach. Vermutlich soll die Übergabe des Abtsstabes lediglich die Vision seiner Mutter und damit Roberts Berufung zum ersten Abt von Cîteaux betonen.

[40] *Maria überreicht Alberich das weiße Ordenskleid* (Abb. 158):²¹⁷ In dem Fresko stehen acht Mönche, die Tunika, Skapulier mit Kapuze und Kukulie in Schwarz tragen und sich im Chorgestühl zum Gebet versammeln. Maria, die Patronin des Ordens, erscheint mit Engeln auf Wolken. Sie überreicht dem zweiten Zisterzienserabt Alberich das weiße Ordenskleid, das nunmehr den schwarzen Habit der Reformbenediktiner ablöste und für Reinheit, Einfachheit und Armut steht. Der Legende zufolge wechselte nach Alberichs Erhalt des neuen Ordenskleides die Farbe der Kleidung aller anwesenden Mönche von Schwarz auf Schneeweiß.²¹⁸

Viele Szenen der Baumgartenberger Wandfresken sind im Orden nur selten bildlich umgesetzt. Die Auswahl schildert vor allem Ereignisse aus den ersten Jahrhunderten des Ordens, jedoch werden nicht unbedingt die historisch bedeutendsten Persönlichkeiten dargestellt.²¹⁹ Ähnlich wie bei der Bernhardfolge – bei der der Heilige zum idealen Vorbild erhoben wird – soll bei dem Wandzyklus der allgemeine Ordenscharakter veranschaulicht werden. So werden der vorbildliche mönchische Lebenswandel und –alltag, der Einsatz und Kampf für die Kirche und die göttliche Zuwendung, die sich in Form von Visionen äußert, in den Mittelpunkt gerückt.

²¹⁵ LEITNER 1943, S. 30. WIBIRAL 1966, S. 151, Nr. 106. PAFFRATH 1984, S. 395.

²¹⁶ KLEMM 1997, S. 156.

²¹⁷ KLEMM 1997, S. 157.

²¹⁸ LEITNER 1943, S. 31.

²¹⁹ KLEMM 1997, S. 161.

Querschiffwände – Ordensritter

An den südlichen Wänden der Querschiffarme befinden sich jeweils zwei Einzelfresken (Abb. 160). In jedem Bildfeld werden zwei Männer vor freier Landschaft gezeigt, die die Ordenskleider der Zisterzienser mit ihren jeweiligen Ordenskreuzen tragen. Sie können anhand ihrer Helme, Schilde, Schwerter und Fahnen als Ordensritter identifiziert werden. Ihre Präsenz verdeutlicht sowohl die Wertschätzung der Ordensritter bei den Zisterziensern als auch die Rolle Bernhards als Kreuzzugsprediger. Dieser nannte die geistlichen Soldaten auch „Ritter neuen Typs“, da sie vor dem Hintergrund der Kreuzzüge die Ideale des Rittertums mit denen des Mönchtums verbanden und im Sinne der *Ecclesia militans* der Kirche dienten.²²⁰ Die Darstellungen wurden eventuell von dem Titelblatt (Abb. 159) von Henriquez' Menologium angeregt.²²¹

41 *Ritter des Christusordens* (Abb. 160): Im Jahr 1319 erteilte Papst Johannes XXII. dem portugiesischen König Dinis seine Zustimmung zur Gründung des neuen Christusordens und ermöglichte die Übergabe eines Teils der Güter des aufgelösten Templerordens. Die Mitglieder lebten nach der Regel des Ritterordens von Calatrava und ihr Ordenszeichen ist ein rotes Prankenkreuz mit eingeschriebenem weißen Kreuz.

42 *Ordensritter* (Abb. 161): Laut Klemm handelt es sich hierbei um den Orden von *Alcantará*, die den Grundsätzen der Zisterzienser folgten und ein grünes Lilienkreuz (ähnlich dem roten Kreuz des Calatravaordens) tragen.²²² Mit ihrer weißen Kleidung und dem grünen Ordenskreuz könnte es sich auch um Mitglieder des *Ordens von Avis* handeln. Der portugiesische Ritterorden von Avis löste sich Ende des 14. Jahrhunderts aus dem kastilischen Calatravaorden. Die Zuordnung scheint schwierig, da beide vorgeschlagenen Orden ein grünes Lilienkreuz tragen, es sich in Baumgartenberg jedoch um ein einfaches grünes Kreuz handelt.²²³

43 *Ritter des Ordens von Calatrava* (Abb. 162): Der spanische Orden wurde 1158 gegründet und gehörte zur Familie der Zisterzienserorden. Nach der Auflösung des Templerordens gingen viele Güter an den Orden von Calatrava über, aber auch Mitglieder wurden

²²⁰ Die Idee der Militia Christi ist in der Benediktsregel enthalten und wurde von Bernhard wiederholt schriftlich festgehalten. So formulierte er zwischen 1132 und 1136 das LIBER AD MILITES TEMPLI DE LAUDE NOVAE MILITIAE, in dem er die „neuen Ritter des Glaubens“ gegen die weltlichen Ritter stellt. Vgl. PAFFRATH 1990, S. 27. KLEMM 1997, S. 162.

²²¹ Vgl. KLEMM 1997, S. 161, Anm. 662. Weiters würdigt Henriquez die Stellung der Ordensritter bei den Zisterziensern, indem er alle Regeln und Privilegien ausführlich wiedergibt. Vgl. KLEMM 1997, S. 166, Anm. 681.

²²² KLEMM 1997, S. 159.

²²³ Bereits Leitner nennt die den Zisterzienser nahe stehenden Orden der Calatrava, den Christusorden und den Templerorden. Zu dem vierten Orden gibt er keine Angaben. Vgl. LEITNER 1943, S. 35.

aufgenommen. Ihr Ordenskleid ist der weiße Zisterzienserhabit mit einem roten Lilienkreuz als Emblem. In Baumgartenberg tragen die Ritter Fahnen mit dem Ordenskreuz, Kettengliedern und mit Maria und dem Jesuskind, was ihre wesentliche Aufgabe – gefangene Christen zu befreien – veranschaulicht.²²⁴

44 *Ritter des Templerordens* (Abb. 163): Die „Arme Ritterschaft Christi vom Salomonischen Tempel“ wurde während des ersten Kreuzzuges 1119 gegründet. Auf der Synode von Troyes wurden 1129 die Ordensregeln verfasst, bei der auch Bernhard von Clairvaux als wichtiger Fürsprecher der Templer auftrat und deren Regel maßgeblich prägte.²²⁵ In Baumgartenberg erscheinen die Ordensritter im weißen Habit mit schwarzem Skapulier, auf dem sie das rote Tatzenkreuz (Templerkreuz) tragen, welches sich auch auf den Fahnen wieder findet.²²⁶

Chorumgangswände

45 *Papst Innozenz II. besucht Bernhard in Clairvaux* (Abb. 164 und Abb. 165): Bisher wurde für das Wandfresko im Chorumgang der Besuch Papst Eugen III. auf dem Generalkapitel in Cîteaux vorgeschlagen.²²⁷ Da ein Fenster des Altenberger Kreuzgangszyklus,²²⁸ eine ähnliche Schilderung des Besuches von Papst Innozenz II. im Jahr 1131 in Cîteaux liefert, konnte Klemm das Thema neu interpretieren.²²⁹ Die Szene findet vor einer Kulisse aus architektonischen Elementen statt und wird von Wolken überdacht, die Maria und Christus tragen. Der Papst und sein Gefolge schreiten aus der linken Bildhälfte einer Gruppe von Mönchen entgegen, deren Vordermann ein Kreuz vor sich herträgt. Bei dem Besuch bewunderten der Papst und seine Gefolgsleute die Armut und Demut der Ordensbrüder von Clairvaux.

46 *Hildegard von Bingen mit zwei Päpsten* (Abb. 166): Das Pendant des letztgenannten Wandbildes zeigt die benediktinische Äbtissin Hildegard von Bingen im Zisterzienserhabit vor einem Tisch mit demütig gesenktem Kopf. Hildegard hatte häufig Visionen, bei deren Niederschrift sie von Bernhard bestärkt wurde.²³⁰ Weiters setzte er sich auf der Synode von Trier bei Papst Eugen III. für die Echtheit ihrer Aussagen ein. Die beiden Päpste im Bild sind somit wahrscheinlich Eugen III. und vermutlich der Hildegardförderer Alexander

²²⁴ KLEMM 1997, S. 159. Das Wandbild wurde während der Restaurierung 1962 zum Großteil neu gemalt. Vgl. WIBIRAL 1966, S. 150.

²²⁵ EULER-ROLLE 1983, S. 62. KLEMM 1997, S. 159.

²²⁶ Das beschädigte Fresko wurde im Zuge der Restaurierung 1962 vollkommen neu gemalt. Vgl. WIBIRAL 1966, S. 150.

²²⁷ LEITNER 1943, S. 36. WIBIRAL 1966, S. 150, Nr. 34. PAFFRATH 1984, S. 396.

²²⁸ PAFFRATH 1984, S. 109, Abb. 27. Vgl. KLEMM 1997, S. 160.

²²⁹ KLEMM 1997, S. 159-160. Diese Interpretation später auch bei TAUBINGER 2010, S. 77.

²³⁰ KELLER 2005, S. 305.

III.²³¹ Gemeinsam mit dem entsprechenden Fresko der anderen Chorumgangswand verweist die Darstellung, auf die nahe Verbindung der Zisterzienser zum Papsttum.²³²

Querhausgewölbe

Die Gewölbe des Querhauses sind mit geläufigen, volkstümlichen Heiligen ausgestattet unter denen gehäuft Märtyrer mit ihren typischen Attributen auftreten.

47 *Margarethe von Antiochia* (Abb. 167):²³³ Margarethe zählt zu den vierzehn Nothelfern und gemeinsam mit Barbara, Dorothea und Katharina von Alexandria zu den *Virgines Capitales*, den jungfräulichen Erzmärtyrerinnen, die die Ehe für den Glauben ablehnten. Zu Ihren Füßen befindet sich ihr Attribut, der Drache.

48 Die Kartusche zeigt keine Heiligenfigur und wurde mit Wolken ausgemalt um sich dezent in das Programm einzufügen (Abb. 168). In der Literatur wird das Feld als „leer“ beziehungsweise „ohne Gegenstand“ beschrieben und es sind keine Hinweise auf die ursprüngliche barocke Ausmalung bekannt.²³⁴

49 *Sebastian* (Abb. 169): Der Märtyrer Sebastian kämpfte gegen die Christenverfolgung. In Baumgartenberg wird er nicht als Gemarterter mit Pfeilen in der Brust, sondern als schöner Jüngling mit mehreren Pfeilen in der Hand gezeigt.

50 *Matthäus* (Abb. 170): Matthäus, der Verfasser des ersten Evangeliums, gilt als Vermittler der Lehre Christi und wird gerne symbolisch als „Stütze der Kirche“ im Gewölbe von Kirchen dargestellt. Sein Evangelistensymbol ist ein geflügelter Mensch und die Attribute sind Buch und Schwert.

51 *Barbara von Nikomedien* (Abb. 171): Barbara erlitt als frühe Christin den Märtyrertod. In Baumgartenberg wird sie als Jungfrau mit ihren Attributen Turm, Märtyrerpalm und Kelch mit Hostie präsentiert.

52 *Rochus von Montpellier* (Abb. 172): Gekleidet in Pilgertracht zeigt Rochus – einer der vierzehn Nothelfer – auf seine Pestbeule am Oberschenkel. Neben ihm befinden sich der tröstende Engel und ein Hund als Attribute.

53 *Josef von Nazareth* (Abb. 173): Josef wird mit Gloriole und blühendem Stab dargestellt.

²³¹ KLEMM 1997, S. 160.

²³² LEITNER 1943, S. 36.

²³³ Das Fresko war stark beschädigt und wurde daher während der Restaurierung der 1960er neu gemalt. Vgl. WIBIRAL 1966, S. 150. Leitner führt 1943 lediglich ein leeres Bildfeld an.

²³⁴ Vgl. Grundriss bei LEITNER 1943, S. 43. WIBIRAL 1966, S. 150.

54 *Petrus* (Abb. 174 und Abb. 175): Petrus, der erste und bedeutendste Apostel, wurde durch Christus mit der Schlüsselübergabe zur Führung der Kirche berufen. Wie in Baumgartenberg trägt er oftmals eine blaue Tunika mit goldenem Mantel. Als Attribute finden wir Schlüssel und einen Hahn.²³⁵ Der Märtyrer gewinnt in der Gegenreformation an Bedeutung und soll in Kirchengestaltungen das Bekenntnis zum Papsttum visualisieren.

55 *Katharina von Alexandria* (Abb. 176): Katharina verweigerte die Götzenanbetung und eine Heirat mit dem Kaiser, da sie Christus ihren Bräutigam nannte. Sie starb als jungfräuliche Braut Christi den Märtyrertod und ist nach Maria die meistverehrte weibliche Heilige, die meist mit Krone, Schwert und Märtyrerpalme dargestellt wird.

56 *Leopold* (Abb. 177): Der Hl. Leopold wird im Jahr 1663 zum Landespatron von Österreich erhoben und in Baumgartenberg sehr typisch gezeigt: Er trägt einen Mantel mit Hermelinkragen und Herzogshut und hält einen Banner mit dem österreichischen Wappen und ein Kirchenmodell, das auf seine Klosterneuburger Stiftsgründung hinweist.²³⁶

57 *Begegnung der Eremiten Antonius und Paulus* (Abb. 178): Der Einsiedler Antonius gründete in der Wüste die Gemeinschaft der Anachoreten und gilt als Begründer des christlichen Mönchtums. Er ist rechts in der schwarzen Ordenstracht der Antoniter mit einem T-Kreuz (Symbol der Wanderschaft) auf dem Mantel und seinen Attributen, dem Wanderstock, einer Glocke und einem Schwein dargestellt. Er bewirkte viele Wunderheilungen und zählt zu den vierzehn Nothelfern. Im Alter besuchte er den Einsiedler Paulus, der vor der Christenverfolgung in die Wüste floh und meist asketische Kleidung aus Stroh trug. Das Fresko zeigt die Einsiedler bei ihrer Begegnung im Gespräch und symbolisiert die Festigkeit des Glaubens.²³⁷

58 *Paulus* (Abb. 179): Der Märtyrer Paulus wird zusammen mit Petrus als Blutzeuge und Begründer der römischen Kirche verehrt, was dazu führte, dass die beiden meist sehr ähnlich dargestellt werden und nur durch die Physiognomie zu unterscheiden sind.²³⁸ Er trägt einen langen Philosophenbart und einen roten Mantel und hält ein Schwert, das Attribut seines Martyriums.

²³⁵ Der Hahn wird im Zusammenhang mit der Verleugnung Petri oftmals in der frühchristlichen Kunst dargestellt.

²³⁶ KELLER 2005, S. 394-395.

²³⁷ KELLER 2005, S. 216.

²³⁸ KELLER 2005, S. 196.

59 *Cäcilia von Rom* (Abb. 180a): ²³⁹ Bei Cäcilia handelt es sich um eine jungfräuliche Märtyrerin, die in Baumgartenberg in ihrer Rolle als Schutzpatronin der Musiker an einer Orgel erscheint.

60 *Florian* (Abb. 181 und Abb. 182): Der oberösterreichische Landespatron Florian ist aufgrund seiner Herkunft in römischer Tracht dargestellt und hält den Mühlstein, mit dem man ihn in die Enns warf um den Martertod zu sterben.

61 Das gegenstandlose Bildfeld ist farblich eingetönt (Abb. 183).²⁴⁰

62 *Johannes Evangelist* (Abb. 184 und Abb. 185): Johannes wird in der Einzeldarstellung von Baumgartenberg als jüngster Apostel bartlos und mit einem seiner Attribute, einem Kelch mit Schlange, gezeigt.

Querhauswand

63 *Conversio Pauli – Bekehrung des Saulus* (Abb. 186): Dem Christenverfolger Saulus von Tarsus erschien auf seiner Reise nach Damaskus ein gleißender Lichtstrahl, der ihn von seinem Pferd stürzen ließ und dabei hörte er eine Stimme, die folgende Worte zu ihm sprach: „Ich bin Christus von Nazareth, den du verfolgst“ (Apg 9, 1-9 und 22, 6-11). Die Vision des bereits in den Himmel aufgefahrenen Christus bekehrte Saulus, der sich nunmehr Paulus nannte und seine neue Berufung als Missionar, Theologe und Gründer der Kirche fand.²⁴¹ Das Schild in der rechten Bildhälfte ist ein Geheimfenster des Oratoriums, das aus Holz gefertigt ist und mittels Scharnieren und einer Kette aus der Wand herausgeklappt werden kann.²⁴²

Chorumgangsgewölbe

Um eine Ausgewogenheit des Programms zu gewährleisten und die Kirche nicht mit ordensspezifischen Themen zu überladen, finden sich in Fresken des Chorumgangsgewölbes auch Vertreter anderer Orden, deren Verdienste für die katholische Kirche auf diese Weise gewürdigt werden.

Ordensstifter

64 *Franz von Paula* (Abb. 187): Das Bildfeld zeigt den Stifter des Bettelordens der Minimiten, die auch als Paulaner bekannt sind.

65 *Ignatius von Loyola* (Abb. 188) ist der wichtigste Mitbegründer des Jesuitenordens.

²³⁹ Zum Großteil neu gemalt. Vgl. WIBIRAL 1966, S. 150. 1940 beschreibt Leitner das Fresko noch als „Zäzilia (zerstört)“. Vgl. LEITNER 1940, S. 10. Ein Photo aus der Zeit vor der Restaurierung zeigt den beschädigten Zustand (Abb. 180b), der die wichtigen Attribute dennoch erkennen lässt.

²⁴⁰ Vgl. Fresko Nr. 48.

²⁴¹ Paulus ist im Gewölbe des rechten Querhauses dargestellt.

²⁴² WIBIRAL 1966, S. 150-151.

66 *Dominikus* (Abb. 189): Der Ordensstifter der Dominikaner trägt als Attribute das Buch der Ordensregel und eine Lilie. Die Geschichte des Heiligen weist Parallelen zum Leben des Hl. Bernhard auf. So wird in der *Legenda Aurea* berichtet: „Da die Mutter Johanna des Kindes schwanger ging, kam ihr im Traum für, wie sie ein Hündlein trüge in ihrem Leib, das hätte eine brennende Fackel in seinem Mund [...] Auch erschien der Frau, [...] daß er einen lichten Stern hätte, der erleuchtete alle Welt.“²⁴³

67 *Franz von Assisi* (Abb. 190): Der Begründer des Franziskanerordens wird in Baumgartenberg mit Kruzifix und Totenkopf ausgestattet. Wie für Bernhard sind auch für Franziskus Amplexus-Darstellungen überliefert, in denen sich der Herr vom Kreuz ihm zuneigt.²⁴⁴

68 *Benedikt von Nursia* (Abb. 191): Benedikt wird entsprechend seiner typischen Darstellungsweise als älterer Mann in schwarzer Tracht mit dem Buch der *Regula Benedicti* und Abtsstab als Initiator des Mönchtums und des Benediktinerordens präsentiert.

69 *Bruno von Köln* (Abb. 192): Bruno versuchte in seinem Reformorden der Karthäuser die Tugenden des Einsiedlerlebens mit dem Leben in einer klösterlichen Gemeinschaft zu verbinden. Er trägt die weiße Ordenstracht und ein Kruzifix.

Kirchenväter

70 *Augustinus von Hippo* (Abb. 193): Der Kirchenvater Augustinus ist im bischöflichen Ornat mit Buch und Bischofsstab dargestellt.

71 *Ambrosius von Mailand* (Abb. 194): Wie Augustinus trägt auch Ambrosius das bischöfliche Ornat und einen Bischofsstab, seine Attribute sind das Buch und eine Geißel. Der Legende nach erschien über Ambrosius' Wiege ein Bienenschwarm, der ihm die honigsüße Sprache seiner Schriften vermittelte.²⁴⁵ Auch Bernhard von Clairvaux ist für seine honigfließende, sprachliche Eloquenz bekannt und kann dadurch mit dem Kirchenvater Ambrosius in Verbindung gebracht werden.

72 *Gregor der Große* (Abb. 195): Der Kirchenvater Gregor wird in seiner Rolle als Papst mit dreifacher Tiara und Pontifikalstab gezeigt. Die Taube des Heiligen Geistes inspirierte ihn zu seinen Schriften, als deren Stellvertreter er ein Buch in Händen hält.

73 *Hieronymus* (Abb. 196): Der Verfasser der Vulgata wird im roten Gewand und Kardinalshut mit einem Stein und seinem bekanntesten Attribut – dem Löwen – dargestellt.

²⁴³ zit. n. PAFFRATH 1984, S. 27.

²⁴⁴ PAFFRATH 1984, S. 192.

²⁴⁵ POESCHEL 2005, S. 213.

Evangelisten

Die Evangelisten präsentieren sich in Baumgartenberg auf Wolken sitzend in klassischer, antikisierender Gelehrtentracht und sind anhand ihrer Symbole deutlich zuordenbar. Schriftstücke verweisen auf ihr Amt als Evangelienverfasser.

74 *Evangelist Lukas* (Abb. 197): Lukas trägt das Symbol des Stieres und gilt als Patron der Maler, was ein Anhaltspunkt dafür sein könnte, dass Mazza die Schriftrolle in Lukas' Hand für seine Signatur *Giacomo Antonio Mazza pingebat ano 1696* auswählte (Abb. 198).²⁴⁶

75 *Evangelist Johannes* (Abb. 199): Der Evangelist ist mit dem Symbol des Adlers dargestellt.

76 *Evangelist Matthäus* (Abb. 200): Matthäus' Evangelistensymbol – der geflügelte Engel – wird im vorliegenden Beispiel in Form von mehreren Putti umgesetzt.

77 *Evangelist Markus* (Abb. 201): Markus zeigt sich typisch mit seinem Symbol, dem Löwen.

Christus als Weltenrichter, Personifikationen der christlichen Haupttugenden

Christus, Maria und Johannes wurden im Haupt des Chorumgangsgewölbes gegenüber der weiblichen Allegorien der christlichen Tugenden Hoffnung, Glaube und Liebe positioniert.

78 *Christus* (Abb. 202)

79 *Maria* (Abb. 203)

80 *Johannes der Täufer* (Abb. 204)

81 *Hoffnung* (Abb. 205)

82 *Glaube* (Abb. 206)

83 *Liebe* (Abb. 207)

In den Fresken des Chorumganges von Baumgartenberg erscheinen Evangelisten als Verkünder der Heilsbotschaft, Kirchenlehrer verbildlichen die Glaubensgrundsätze, die wichtigen Ordensstifter zeigen die Wege zur Lebensgestaltung des neuen Menschen, der den Welterlöser in Glaube, Liebe und Hoffnung zwischen Johannes dem Täufer und Maria, der Gnadenvermittlerin aller Menschen, thronen sieht.²⁴⁷ Unter Einbeziehung des dreifachen Zyklus des freudreichen, schmerzhaften und glorreichen Rosenkranzes wird der traditionellen Marienverehrung des Zisterzienserordens in den Gewölben des Chorumganges und

²⁴⁶ Der Name Mazzas ist klar erkennbar, allerdings sind die ersten beiden Zeilen der Inschrift kaum lesbar. Das zweite Wort könnte eventuell „Moreta“ heißen und ein Hinweis auf einen weiteren Künstler sein.

²⁴⁷ LEITNER 1943, S. 36.

des Chores Platz eingeräumt. Die volkstümliche Gebetsreihe zu Ehren Mariens umfasst jeweils fünf Gebete und war in der Barockmalerei besonders vor dem Hintergrund der Gegenreformation zur Visualisierung der Glaubensgrundsätze verbreitet.²⁴⁸

Freudenreiche Rosenkranzgeheimnisse

Die freudenreichen Geheimnisse betrachten die Verkündigung und Geburt Jesu.

84 *Verkündigung* (Abb. 208): „Jesus, den du, o Jungfrau, vom Heiligen Geist empfangen hast“ (Lk 1, 35).

85 *Heimsuchung* (Abb. 209): „Jesus, den du, o Jungfrau, zu Elisabeth getragen hast“ (Lk 1, 39-56).

86 *Geburt Christi* (Abb. 210): „Jesus, den du, o Jungfrau, in Bethlehem geboren hast“ (Lk 2, 1-20)

87 *Darbringung im Tempel* (Abb. 211): „Jesus, den du, o Jungfrau, im Tempel aufgeopfert hast“ (Lk 2, 22-24).

88 *Jesus mit Schriftgelehrten im Tempel* (Abb. 212): „Jesus, den du, o Jungfrau, im Tempel gefunden hast“ (Lk 2, 41-52).

Schmerzhaftes Rosenkranzgeheimnisse

Die schmerzhaften Geheimnisse sind der Passion Christi gewidmet.

89 *Gebet auf dem Ölberg* (Abb. 213): „Jesus, der für uns Blut geschwitzt hat“ (Lk 22, 44).

90 *Geißelung* (Abb. 214): „Jesus, der für uns geißelt worden ist“ (Joh 19, 1).

91 *Dornenkrönung* (Abb. 215): „Jesus, der für uns mit Dornen gekrönt worden ist“ (Joh 19, 2).

92 *Kreuztragung* (Abb. 216): „Jesus, der für uns das schwere Kreuz getragen hat“ (Joh 19, 17).

93 *Kreuzigung* (Abb. 217): „Jesus, der für uns gekreuzigt worden ist“ (Joh 19, 18)

Chor – Glorreiche Rosenkranzgeheimnisse

Die glorreichen Geheimnisse behandeln die Auferstehung Christi. An den Chorwänden werden über der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi jeweils in ovalen Bildfeldern Ecclesia und Synagoge als Verkörperungen des neuen und alten Bundes gegenübergestellt.

94 *Ecclesia* (Abb. 218): Personifikation des Neuen Testaments.

95 *Auferstehung Christi* (Abb. 219): „Jesus, der von den Toten auferstanden ist“ (Lk 24, 6).

²⁴⁸ KLEMM 1997, S. 166.

96 *Synagoge* (Abb. 220): Personifikation des Alten Testaments.

97 *Himmelfahrt Christi* (Abb. 221): „Jesus, der in den Himmel aufgefahren ist“ (Apg 1, 9-11).

98 *Pfingstwunder* (Abb. 222): „Jesus, der uns den Heiligen Geist gesandt hat“ (Apg 2, 1-13). Da der Chor nur über wenig Wandfläche verfügt, wurde das Pfingstwunder als Teil des glorreichen Rosenkranzes wahrscheinlich wegen Platzmangels an einer Wand des Chorumganges angebracht.²⁴⁹

99 *Krönung Mariae* (Abb. 223): „Jesus, der dich, o Jungfrau, im Himmel gekrönt hat“ (Offb 12, 1). Die Verherrlichung Mariens klingt bereits in den Langhausfresken an und gipfelt im Chorgewölbe in ihrer Coronatio durch die Heilige Dreifaltigkeit. Das Hochaltarbild *Mariae Himmelfahrt*²⁵⁰ ergänzt den Zyklus des glorreichen Rosenkranzes und stellt zusammen mit dem *Tod Mariae* auf der Rückseite des Hochaltars eine Verbindung zu der Krönung Mariens her. Das Deckenfresko bildet somit nicht nur inhaltlich, sondern auch aufgrund seiner prominenten Lage und raumgreifenden Ausführung den Höhepunkt des Bildprogramms. Zusätzlich wird die Marienverehrung in den Feldern der Stichkappen durch Putti als Symbole der Lauretanischen Litanei aufgegriffen.

100 *Sitz der Weisheit* (Abb. 224)

101 *Stab und Licht der Menschen* (Abb. 225)

102 *Spiegel der Gerechtigkeit* (Abb. 226)

103 *Engel* (Abb. 227)

104 *Himmelsleiter* (Abb. 228)

105 *Lilie unter Dornen* (Abb. 229)

106 *Paradiespforte* (Abb. 230)

Chorumgangswände – Leben Christi

Abschließend sollen noch vier Fresken genannt werden, die jeweils gegenüberliegend an den Wänden des Chorumganges ihren Platz finden und einige besonders bedeutende Momente des Leben Christi betrachten.

107 *Taufe Christi* (Abb. 231)

108 *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Abb. 232)

109 *Verklärung* (Abb. 233)

110 *Tempelreinigung* (Abb. 234)

²⁴⁹ LEITNER 1943, S. 38. WIBIRAL 1966, S. 150.

²⁵⁰ „Jesus, der dich, o Jungfrau, in den Himmel aufgenommen hat“ (1 Kor 15, 22-23).

Fresken zur Klostergeschichte

Hierzu zählen die Fresken Nummer **[2]** und **[3]**, die bereits erläutert wurden. Wie im Kapitel zu den Stuckierungen beschrieben wurde, befindet sich an den Fronbögen des Langhauses und der Vierung jeweils eine Stuckkartusche. Diese liefern die Rahmen für zwei kleinformatige Fresken, die ebenfalls einen Bezug zur Stiftgeschichte von Baumgartenberg aufweisen.

[111] Das Fresko der erstgenannten „Wappenkartusche“ ist zweigeteilt (Abb. 75): Links wurde das Stiftswappen und rechts eine Lilie, das Emblem des Abtes Candidus Pfiffer, dargestellt.

[112] Das Bildfeld der „Stifterkartusche“ (Abb. 77) zeigt den Stifter Otto von Machland, der das Kirchenmodell von Baumgartenberg in Händen hält sowie die Inschrift *FVND: 1142* und links oben das Stiftswappen.

3.3.3. Altäre

Laut Überlieferung wurden unter Abt Breil neun Altäre geweiht.²⁵¹ Darunter befanden sich der Hochaltar sowie sechs Nebentaltäre, die die zwei Seitenaltäre zu Ehren der Heiligen Benedikt und Bernhard und die vier Reginaaltäre im Chorumgang umfassen. Somit ist aus der Ausstattungsphase unter den Äbten Breil und Pfiffer ein bedeutendes originäres Ensemble erhalten, das die ikonographische Ausrichtung des Freskenprogramms aufgreift und ergänzt.²⁵² Es ist nicht überliefert, ob sich ehemals weitere barocke Altäre für Laien im Langhaus befanden und auch die Aufstellung der Altäre im Chorumgang, die aus späterer Zeit stammen, gibt möglicherweise nicht die ursprünglich angedachte Anordnung wieder.

I. Hochaltar

Der im Presbyterium aufgestellte Hochaltar (Abb. 235) entstand gegen Ende des 17. Jahrhunderts und ist dem Patrozinium Mariae gewidmet. Die schlichte Form entspricht dem Typus eines Doppelsäulenretabels mit verkröpftem Gebälk und gesprengtem Segmentbogengiebel. Das Altarblatt findet seinen Platz zwischen Stuckolustrosäulen mit vergoldeten Basen und korinthischen Kapitellen. Der obere Aufbau beherbergt unter einer segmentbogigen Verdachung das kleinere Oberbild und wird von mehreren, teilweise vergoldeten Stuckengeln besiedelt. Wenige geschnitzte und vergoldete Flachreliefs greifen die Ornamentik der Stuckausstattung in Form von Akanthusblattwerk, Frucht- und Blumenbouquets

²⁵¹ PEXA 1933b, S. 301.

²⁵² KLEMM 1997, S. 167.

auf. Bei dem Weiß und Gold gefassten Neorokoko-Tabernakel auf dem Altartisch handelt es sich um eine eigenständige Arbeit von **Josef Untersberger**, die erst 1878 hinzugefügt wurde.²⁵³

Von den beteiligten Künstlern des Hochaltars ist lediglich **Johann Karl von Reslfeld** überliefert. Der Maler des Hauptgemäldes *Maria Himmelfahrt* (Abb. 236) hat sich mit der Signatur *J. Carl V. Reslfelt F. 1698* (Abb. 237) verewigt und ist auch als Hausmaler des Klosters Garsten bekannt (siehe dazu Kapitel 4.2.4.).²⁵⁴ Wie aus einem Brief vom 3. August 1698 hervorgeht, erhielt Candidus Pfiffer das Altarblatt als Geschenk des Garstener Abtes Anselm Angerer.²⁵⁵ Das Altargemälde kann in zwei Ebenen unterteilt werden: Im unteren Bereich versammelt sich die aufgeregte Apostelschar – mit Petrus und Paulus im Vordergrund – um Marias leeres Grab und oben steigt Maria, umgeben von einem Engelsreigen, in den Himmel auf.²⁵⁶ Die Szene wird im Oberbild (Abb. 238) des Altaraufsatzes fortgesetzt, wo Putti mit Rosen und Lilien Maria bereits erwarten.

Das Gemälde an der Rückseite des Altares (Abb. 240) zeigt den *Tod Mariae* (Abb. 242): Maria sitzt mit geschlossenen Liedern auf dem Totenbett und wird von den Aposteln beweint. Entsprechend der Vorderseite wird das Thema im Oberbild (Abb. 241) aufgegriffen, wo Putti ein goldenes Marienmonogramm halten, das von rosafarbenen Rosen umspielt wird. Die Hochaltarbilder mit dem Tod und der Himmelfahrt Mariae ergänzen den Zyklus der glorreichen Rosenkranzgeheimnisse, der in der Krönung Mariae im Gewölbefresko des Chorraums kulminiert.

Benedikt- und Bernhardaltar

An den Triumphbogenpfeilern im Querhaus flankieren zwei Altäre den Chorraum, die in reduzierter Form dem Hochaltar nachempfunden wurden und an prominenter Stelle den Ordensheiligen Benedikt von Nursia (Abb. 243) und Bernhard von Clairvaux (Abb. 244) gewidmet sind. Als Maler der Nebenaltbilder gilt **Johann Michael Feichtmayr** (siehe dazu Kapitel 4.2.5.), von dem noch weitere Altarblätter in Baumgartenberg stammen.²⁵⁷

²⁵³ DEHIO OÖ 2003, S. 86. SOFFNER-LOIBL 2009, S. 16.

²⁵⁴ KOLLER 1916, S. 60. Das Gemälde wurde 1984/85 in der Werkstatt des Bundesdenkmalamtes Wien restauriert und dubliert. Vgl. KOPPENSTEINER 1993, S. 92, M 8.

²⁵⁵ Den Brief (Oberösterreichisches Landesarchiv, Stiftsarchiv Garsten, Bd. 16, Nr. 2) adressierte Pfiffer an Abt Angerer und bat ihn darin um eine frühere Lieferung des Altarblattes anlässlich des Laurentiustages am 10. August. Der Brief ist abgetippt bei KOPPENSTEINER 1993, S. 753, A 50. In dem Schreiben bat Pfiffer noch um ein weiteres Bild von Reslfeld, wobei Thema, Technik und Verwahrung des Gemäldes unbekannt sind. Vgl. KOPPENSTEINER 1993, S. 96, M 10.

²⁵⁶ Als Vergleichsbeispiel kann Reslfelds Hochaltarblatt der Stiftskirche von Seitenstetten herangezogen werden, bei dem er 1706 eine kompositorisch sehr ähnliche Himmelfahrt Mariae malte (Abb. 239)

²⁵⁷ DEHIO OÖ 2003, S. 86. Laut Klemm ist der Künstler der Ölgemälde nicht überliefert. Vgl. KLEMM 1997, S. 155, Anm. 632.

Die beiden Pendants wurden als Doppelsäulenretabel gestaltet und entstanden um 1700. Der Aufbau entspricht jenem des Hochaltares mit schlichten Stuckolustrosäulen, mit vergoldeten, korinthischen Kapitellen und gesprengten, geschwungenen Giebelaufsätzen, auf denen Stuckputti sitzen. Die Rahmen der Gemälde bestehen aus geschnitzten, vergoldeten Laubranken.

II. Benediktaltar

Das Altarblatt (Abb. 245) zeigt den Ordensvater Benedikt von Nursia als „Vater der Mönche“ und Verfasser der Benediktsregel.²⁵⁸ Er trägt die schwarze Ordenstracht der Benediktiner und schwebt auf Wolken. Engel tragen seine typischen Attribute: In der rechten Hand hält Benedikt eine Feder bereit, um die *Regula Benedicti* in ein Buch zu schreiben. Weitere Putti halten einen Abtsstab und die sogenannte Benediktusmedaille, ein geweihtes Amulett mit apotropäischer Wirkung.²⁵⁹ Im unteren Bildfeld ist Benedikt als Einsiedler in einer Höhle bei Subiaco dargestellt. Der Legende nach wälzte er sich in Dornen um der Versuchung des Teufels in Gestalt einer Hure zu widerstehen. Die Szene vermittelt Benedikts Standhaftigkeit und Liebe zu Gott, wobei das Thema der Versuchung und nachfolgenden Abtötung der Begierde besonders in der Barockmalerei gehäuft vorkommt.²⁶⁰

Das Aufsatzbild zeigt eine Kugel, von der ein sich im Altarblatt fortsetzender Lichtstrahl ausgeht.²⁶¹ Leitner sieht hierbei einen Bezug zu folgenden Worten aus dem Prolog der *Regula Benedicti*: „Öffnen wir unsere Augen dem göttlichen Licht und hören wir mit aufgeschrecktem Ohr, wozu uns die Stimme Gottes täglich mahnt und aufruft [...] Lauft, solange ihr das Licht des Lebens habt, damit die Schatten des Todes euch nicht überwältigen.“²⁶²

III. Bernhardaltar

Das Gegenstück zum Benediktaltar zeigt im Altarblatt (Abb. 246) den Hl. Bernhard als alten Mann im weißen Ordensgewand auf einer Wolke schweben. Ein Engel hält ein Kreuz mit den Leidenswerkszeugen Christi, das Attribut des Heiligen. In seiner Rechten führt er eine Feder, die zusammen mit dem Buch auf seinem Schoß auf seine Schriften verweisen soll. Ähnlich wie beim Benediktaltar thematisiert die Szene im unteren Bildfeld Bernhards „Überwindung teuflischer Versuchungen“. Der jugendliche Bernhard wurde vom Teufel mehrmals durch Frauen versucht und einmal ertappte er sich selbst dabei, wie sein Blick an

²⁵⁸ LEITNER 1943, S. 40.

²⁵⁹ SOFFNER-LOIBL 2009, S. 17.

²⁶⁰ POESCHEL 2005, S. 222.

²⁶¹ Die Darstellung wird bei Klemm als „Vision der Feuerkugel“ und im Dehio als „Kugel auf Obeliskenspitze“ bezeichnet. Vgl. KLEMM 1997, S. 166. DEHIO OÖ 2003, S. 86.

²⁶² RB, Prolog 9 und 13. Vgl. LEITNER 1943, S. 40.

einer schönen Frau hängen blieb.²⁶³ Er schämte sich und sprang in einen Teich mit eiskaltem Wasser, um sein Verlangen abzukühlen. Die vorliegende Darstellung – die auch in der Baudeloo-Stichserie (Abb. 247) umgesetzt wurde – zeigt Bernhard bei seinem Abhärtungsbad, im Hintergrund gehen drei jungen Frauen über eine Brücke. Im Tondo (Abb. 248) des Aufsatzes präsentiert ein Engel eine Schriftrolle mit Gebäudeplänen, die als Hinweis auf Bernhards Verdienste für den Orden und seine Klosterneugründungen gedeutet werden können.²⁶⁴ Der Bernhardaltar ergänzt mit seinem Thema den Bernhardzyklus der Freskenfolge, die Bernhardbüste und den Kanzelfuß und stellt somit einen weiteren Beitrag zum ordensspezifischen Programm der Baumgartenberger Stiftskirche dar.

Reginaaltäre

An den äußeren Wänden des Chorumgangs befinden sich vier sogenannte Reginaaltäre, die Maria als Königin der Bekenner, Königin der Jungfrauen, Königin der Apostel und Königin der Märtyrer geweiht sind. Formal sind die Altäre als Doppelsäulenretabel gestaltet, wobei die Sprenggiebelaufsätze paarweise unterschiedlich ausgeführt wurden.

IV. Bekenneraltar

Die Verdachung des Bekenner- (Abb. 249) und Jungfrauenaltars folgt jeweils der Form eines gesprengten Segmentgiebels, dem mittig ein ornamental geschnitzter, vergoldeter Aufsatz eingeschrieben ist. Beide Altäre sind um 1660 zu datieren.²⁶⁵ Das Gemälde des Bekenneraltars zeigt die Heilige Dreifaltigkeit über einer Schar männlicher Heiliger, die sich zum christlichen Glauben bekannten, aber trotz ihrer Verfolgung nicht den Märtyrertod starben. Darunter befinden sich unter anderem der Hl. Rochus, der Hl. Sebastian, Kirchenlehrer und Thomas von Aquin.

V. Jungfrauenaltar

Der Jungfrauenaltar ist als Pendant zum Bekenneraltar ausgebildet und den heiligen Jungfrauen gewidmet (Abb. 250). Diese werden auf dem Altarblatt neben anderen durch die Hll. Katharina, Barbara, Dorothea und Ursula verkörpert. Im oberen Bildfeld erstrahlt Licht, das von einem Engelsreigen umgeben wird.

VI. Apostelaltar

Die Verdachungen des Apostel- (Abb. 251) und Märtyreraltars verfügen über einen gesprengten Dreiecksgiebel. Die leicht einschwingenden Seiten bieten jeweils Platz für eine Stuckvase und einen Stuckputto, der eine Laubranke hält. Ähnlich wie bei den beiden an-

²⁶³ SINZ 1962, S. 40-41.

²⁶⁴ LEITNER 1943, S. 40.

²⁶⁵ DEHIO OÖ 2003, S. 86. SOFFNER-LOIBL 2009, S. 19.

deren Reginaltären befindet sich mittig ein geschnitzter Aufsatz, der in diesem Fall jedoch eine Kartusche mit Inschrift umschließt. Die Inschrift des um 1700 entstandenen Apostelaltars lautet demnach *Regina Apostolorum*. Das Gemälde (Abb. 252) stammt von **Johann Michael Feichtmayr** und zeigt Petrus, der von den Aposteln umringt wird und ein aufgeschlagenes Buch mit folgenden Worten in Händen hält: *EUNTES IN MUNDUM UNIVERSUM PRÆDICATE EVANGELIUM OMNI CREATURÆ* (Abb. 253).²⁶⁶

VII. Märtyreraltar

Der Märtyreraltar (Abb. 254) ist das formale Gegenstück zum Apostelaltar und wird im Aufsatz durch die Worte *Regina Martyrum* gekennzeichnet. Das Gemälde (Abb. 255) ist mit *Johann Michael Feichtmayr 1698* bezeichnet und kann daher eindeutig zugeschrieben und datiert werden.²⁶⁷ Es zeigt den Erzdiakon Stephanus, der inmitten einer Heiligenschar von den Hll. Sebastian und Florian flankiert wird.

VIII. Maria-Hilf-Altar

Der im Haupt des Umgangschores aufgestellte Altar (Abb. 256) ist der „Wallfahrt Maria Hilf in Passau“ gewidmet und wohl um 1740 entstanden.²⁶⁸ Der prunkvoll gestaltete spätbarocke Altar steht auf einem markierten Stufenpodest und ist als leicht konkaves Retabel mit Aufsatz ausgeführt. Links und rechts stehen Josef und Johannes der Täufer auf Konsolen. Zwei Engelshermen auf Pilastern stützen das geschwungene Gebälk mit Volutenaufsatz, das ein Gemälde mit dem Schutzengel Raphael beherbergt. Der obere Abschluss wird von den Figuren des Hl. Antonius von Padua und von Franz Xaver bekrönt. Im Zentrum steht das Gemälde *Maria Hilf*, das vermutlich aus dem 1. Drittel des 18. Jahrhunderts stammt und dessen Rahmen von zwei Engeln gehalten wird. Darunter befindet sich ein Tabernakel mit dem Prager Jesulein in einem Glasschrein. Sämtliche Skulpturen des Altares sind polychrom gefasst und vergoldet und verbinden die einzelnen Elemente zu einem harmonischen Ganzen.

IX. Johannes-Nepomuk-Altar

An den Scheidwänden zum Chorraum steht jeweils im ersten Joch des Chorumgangs ein aufwendiges Rokoko-Retabel. Der Johannes-Nepomuk- und der Engel-Altar sind als Pendants gestaltet, wobei die Figuren vor der baldachinartigen Draperie namensgebend wirken. Im Mittelpunkt des Baldachinaltars (Abb. 257) steht der Hl. Nepomuk mit Kreuz und Palme in der rechten und Birett in der linken Hand. Die Hl. Leonhard und Lucius (?) sind

²⁶⁶ „Gehet hin in alle Welt und prediget das Evangelium aller Kreatur!“ (Mk 16, 15).

²⁶⁷ DEHIO OÖ 2003, S. 87. SOFFNER-LOIBL 2009, S. 18.

²⁶⁸ DEHIO OÖ 2003, S. 86. SOFFNER-LOIBL 2009, S. 18.

ihm zur Seite gestellt.²⁶⁹ Die bekrönende Strahlenkranzgloriole umfängt zwischen Wolken eine Zunge, die auf Nepomuks Funktion als Märtyrer des Beichtgeheimnisses verweist.²⁷⁰ Der Altar entstand urkundlich um 1745–49 und stammt vom Laienbruder **Felix Heth** aus Landshut.²⁷¹

X. Erzengelaltar

Das Gegenstück zum Johannes-Nepomuk-Altar bildet der Rokoko-Altar bei dem die zentrale Gestalt des Erzengels Michael von den Erzengeln Gabriel, Raphael und Uriel umgeben wird (Abb. 258).²⁷² Der Altar ist mit der Jahreszahl 1746 bezeichnet und fällt somit – gemeinsam mit dem Johannes-Nepomuk-Altar – in die Regierungszeit des Abtes Hilarius Rizy.²⁷³ Rizys Wappen – eine Taube mit Ölzweig – wird in der Kartusche der Bekrönung zusammen mit dem Wappen des Stiftes dargestellt wird.²⁷⁴ Die Datierung und die stilistischen Ähnlichkeiten sprechen auch in diesem Fall für ein Werk des Laienbruders **Felix Heth**.

3.3.4. Chor- und Kirchengestühl²⁷⁵

Die Stiftskirche Baumgartenberg verfügt über eine bemerkenswerte Kirchenmöbelausstattung aus ungefasstem Nussholz, die um 1690 zu datieren ist und sich durch die warme, dunkle Farbe des Holzes von der hellen Ausstattung abhebt.²⁷⁶ Das Chorgestühl, die Beichtstühle, die Kirchenbänke und auch die Sakristeimöbel weisen eine derart einheitliche Gestaltungsweise auf, dass wohl die gesamte hölzerne Ausstattung aus einer Werkstatt beziehungsweise von einem noch unbekannten Stiftstischler stammt.

Obwohl der Laienbereich in Klöstern traditionellerweise durch einen Lettner oder ein Gitter vom Chorbereich getrennt wurde, kann für Baumgartenberg kein solches Bauelement nachgewiesen werden.²⁷⁷ Das dem Klerus als Ort des Stundengebetes vorbehaltene Chorgestühl findet seinen Aufstellungsort somit entlang der Mittelschiffwände der beiden Joche, die an die Vierung schließen, wobei diese gegenüberliegende Anordnung der Chorgestühle

²⁶⁹ DEHIO OÖ 2003, S. 87. SOFFNER-LOIBL 2009, S. 18.

²⁷⁰ LEITNER 1943, S. 41.

²⁷¹ DEHIO OÖ 2003, S. 87.

²⁷² DEHIO OÖ 2003, S. 87. SOFFNER-LOIBL 2009, S. 18.

²⁷³ DEHIO OÖ 2003, S. 87.

²⁷⁴ LEITNER 1943, S. 41.

²⁷⁵ Leider wurde Kirchenmobiliar in der österreichischen Kunstgeschichtsschreibung bislang kaum beachtet, obwohl insbesondere Chorgestühle oft herausragende Beispiele künstlerischer Arbeitsgemeinschaften darstellen. Dieses Problem ausführlich erläutert bei WAGNER 2007, S. 146. Siehe auch WAGNER 2000.

²⁷⁶ DEHIO OÖ 2003, S. 87. WAGNER 2007, S. 149. WARTENA 2008, S. 531.

²⁷⁷ Über die Raumeinteilung sind keine Belege überliefert, ein trennendes Element zwischen Laienraum und Chorbereich scheint jedoch unwahrscheinlich. Vgl. LEITNER 1943, S. 15. KLEMM 1997, S. 165.

von dem altchristlichen Brauch des abwechselnden Psallierens zweier Halbchöre herührt.²⁷⁸

Das zweireihige **Chorgestühl** (Abb. 259) besteht aus einer erhöhten Hinterreihe mit zwölf parallel zur Raumachse positionierten Einzelsitzen – sogenannten Ställen – deren Zwischenwangen bis zu den Schulterrungen reichen und dadurch dem offenen Typus folgen. Die Vorderreihe ist in zwei Blöcke zu je fünf Ställen unterteilt, wobei die Sitze nicht durch Wangen getrennt werden und als Bänke mehr Sitzfläche bieten. Die Unterteilung in zwei Blöcke ermöglicht den Zugang zur Hinterreihe über einen Durchgang in der Mitte und kommt zusätzlich der Gliederung entgegen. Den seitlichen Abschluss der beiden Chorgestühle bilden reich geschnitzte Wangen und über dem verkröpften Gesims erhebt sich als Bekrönung ein opulent geschnittener Aufsatz, der jeweils mittig ein Wappen umschließt.

Die einzelnen Felder der Vorderreihe werden durch kräftige tordierte Säulen gegliedert (Abb. 260), die sich in der Rückwand in abstrahierter Form mit schräg gehobelten Säulen fortsetzen (Abb. 261). In den Frontfeldern werden verschiedenförmige Kartuschen und in den Dorsalfeldern hochrechteckige, gerahmte Flächen von flach geschnitzten Akanthusblättern umwachsen. Das Motiv wird wesentlich üppiger und raumgreifender im Aufsatz fortgesetzt. Hier verbinden sich volutenartig aufgerollte Stängel mit reichem Akanthuslaubwerk zu „Wellenakanthus“. In der Mitte des Aufbaues präsentieren jeweils ein geflügelter Engelskopf mit Mitra, Krümme und Quaste sowie zwei kleine Putti im Aufsatz des linken Chorgestühls das Stiftswappen (Abb. 262) und in dem des rechten die Doppellilie als Insignium des Abtes Candidus Pfiffer (Abb. 263), in dessen Regierungszeit die Entstehung fällt.²⁷⁹

Die hochqualitative Schnitzkunst von Baumgartenberg erinnert mit ihren schweren, überreichen Akanthusdekorationen an das Chorgestühl des Schlesienschen Zisterzienserklosters Leubus von Matthias Steinl, mutet aber fortschrittlicher an.²⁸⁰ Auch die Ornamentgestaltung der Schnitzereien in Ranshofen und St. Florian kann zum Vergleich herangezogen werden,²⁸¹ wobei bei letzterem Beispiel besonders die tordierten Säulen der Kirchenbänke sehr ähnlich zu jenen des Baumgartenberger Chorgestühls sind. Die wuchernde Akanthusdekoration ist an Möbeln des profanen Bereichs zwar eher selten zu finden, doch das Stift

²⁷⁸ BOHR 2009, S. 129.

²⁷⁹ LEITNER 1943, S. 42. HOCHGATTERER 1991c, S. 63.

²⁸⁰ WAGNER 2007, S. 149.

²⁸¹ WARTENA 2009, S. 101-102.

St. Florian liefert mit den Bettgestellen der Kaiserzimmer auch hier einen guten Vergleich.²⁸²

An der Rückseite des Chorgestühls befinden sich die **Beichtstühle** in den Arkadenöffnungen der Seitenschiffe, von wo aus sie auch zugänglich sind (Abb. 264). Die insgesamt vier Beichtstühle sind vertikal jeweils fünffach unterteilt, wobei die drei Türen – ähnlich einer Fassade – als Mittelrisalit mit verköpftem Gesims leicht hervorspringen. Der Aufsatz ähnelt in einfacherer und flacher Ausführung dem Akanthusaufsatz des Chorgestühls. Die Beichtstühle weisen zusätzlich sehr fein gearbeitete Beschläge (Abb. 265) auf, die ein Beispiel hoher Schmiedekunst darstellen.

An den Pfeilern der Vierung befinden sich zwei **Chorbänke** mit Blick zum Altar, die seitlich durch Türen begehbar sind (Abb. 266). Die Gliederung folgt in abgeschwächter Form jener des Chorgestühls und unterteilt die Chorbänke, rein optisch, jeweils in drei Stallen, obwohl sie tatsächlich über eine durchgehende Sitzfläche verfügen. Wie bei den Beichtstühlen besitzen auch die beiden Chorbänke originell gearbeitete Beschläge und Schlösser (Abb. 267).

Im Chorumgang sind mehrere dreireihige **Kirchenbänke** mit unterschiedlich gestalteten Kartuschen an der Vorderseite aufgestellt, die in Anlehnung an Chorgestühl und Chorbänke wesentlich schlichter ausfallen (Abb. 268).

Das **Laiengestühl** (Abb. 269) ist entlang des Langhauses in mehreren Reihen angeordnet und reicht jeweils noch unter die Arkaden der Trennwände. Die Fronten (Abb. 270) nahe dem Eingang werden mit Lisenen und Akanthusschnitzwerk dekoriert und als Details finden sich neuerlich, eingeschrieben in das Blattwerk, das Stiftswappen (Abb. 271) und Abt Pfiffers Emblem, die Lilie (Abb. 272). Besonders variantenreich sind allerdings die Seitenwangen der Kirchenbänke gestaltet: Jede Wange zeigt in leicht abgewandelter Version ein Maskaron, eingebettet in Akanthuslaubwerk und akzentuiert mit einzelnen Früchten und Blumen (Abb. 273 bis Abb. 275). Die grotesken Gesichter waren besonders im Barock beliebt und als Dekorelemente an Bauwerken und Möbeln gebräuchlich.²⁸³

Das gesamte Kirchenmobiliar wurde 1998 einer aufwendigen Restaurierung unterzogen, die heute zu der geschlossenen Gesamtwirkung beiträgt.²⁸⁴ Ob hinter der Möbelausstattung

²⁸² WAGNER 2007, S. 149.

²⁸³ Ähnlich gestaltete Wangen zeigt auch das Langhausgestühl der Stiftskirche Ranshofen (Abb. 276), das von einem unbekannten Tischler stammt. Vgl. WAGNER 2007, S. 563.

²⁸⁴ EULER 1999, S. 111. Das Chorgestühl wurde im Zuge der Restaurierung komplett abgebaut, was eine genaue Dokumentation erforderte. Weiters wurden alte, verschmutzte Schellacküberzüge abgenommen und ältere erhaltene Harzoberflächen regeneriert und durch einen Wachs-/Harzabschluss wiederhergestellt. Bei den übrigen Kirchenbänken ging man ähnlich vor.

ein einheitliches Gesamtkonzept steht, welches von einer Idee ausging, oder ob sich eines aus dem anderen entwickelte und in passender Weise hinzugefügt wurde, muss aufgrund des fehlenden Archivmaterials unbeantwortet bleiben. Das Chorgestühl und die Kirchenbänke mit den Wappen des Stiftes und des Abtes Pfiffer stellen jedenfalls einen weiteren Beitrag zur Hervorhebung der eigenen Stiftsgeschichte dar.

3.3.4. Kanzel

Die Schwarz gefasste und vergoldete Holzkanzel (Abb. 277) an der südlichen Langhausseite wurde im Zuge der barocken Umgestaltung angefertigt und die Entstehungszeit dürfte gegen Ende des 17. Jahrhunderts anzusetzen sein. Die Kanzel steht in farbllichem Kontrast zu der hellen Stuck- und Freskenausstattung und ist wahrscheinlich der Werkstatt des Bildhauers **Marian Rittinger** zuzuschreiben (siehe dazu Kapitel 4.2.6.).²⁸⁵

Als Kanzelfuß dient eine liegende Figur des Hl. Bernhard von Clairvaux (Abb. 279), aus dessen Körper ein Baum wächst und der die Leidenswerkzeuge im rechten Arm hält, wobei der Kanzelfuß von einem Schmiedeeisengitter umzäunt wird. Die Darstellung *Wurzel-Jesse* beziehungsweise das Motiv des Baumes, der aus einem Heiligen sprießt, ist als Versinnbildlichung der Verbreitung des Ordens seit dem Spätmittelalter gebräuchlich.²⁸⁶ Der Stamm selbst erfüllt zwar im technischen Sinn keine tragende Funktion, steuert aber einen weiteren Teil zum Baumgartenberger Gesamtkonzept bei. An der Kanzel wird die fundamentale Bedeutung des Hl. Bernhard zusätzlich unterstrichen, weil er hier als Wurzel des Ordens seinen Platz findet.²⁸⁷ Die skulpturale Umsetzung in Baumgartenberg bleibt eine Ausnahme, da sonst keine Beispiele des Themas in dieser Gattung bekannt sind.²⁸⁸

Der polygonale Korpus bildet eine Einheit mit der Stiege, was zusätzlich durch den durchlaufenden skulpturalen und ornamentalen Schmuck von Treppe und Kanzelkorb betont wird. Geflügelte Puttenhermen (Abb. 280) stützen die Brüstung, dazwischen zieren Früchtebouquets und ovale Felder mit plastisch hervortretenden Figuren die Kanzel. Aus dem

²⁸⁵ HASCHEK 1990, S. 90. Decker schlägt für die Kanzel Künstler aus Steyr vor und nennt sie „der Kunst Rittingsers nahestehend“. Vgl. DECKER 1943, VII. Interessant ist, dass die sehr ähnlich gestaltete Kanzel von Seitenstetten (Abb. 278) ohne Angabe von Gründen auf 1703 datiert und Maximilian Pöckl und Franz Joseph Feichtmayr zugeschrieben wird. Vgl. DEHIO NÖ 2003, S. 2201. Da Rittinger auch nachweislich in Seitenstetten tätig war, wird eine wechselseitige künstlerische Beeinflussung ermöglicht.

²⁸⁶ Links oberhalb der Kanzel befindet sich das Wandfresko mit dem Heiligen Ladislaus, das das Baummotiv der Kanzel aufnimmt.

²⁸⁷ KLEMM 1997, S. 156. Darstellungen, bei denen ein Baum aus dem Körper Robert von Molesmes sprießt, sind ordensintern beliebt, da sie Roberts fundamentale Rolle als Ordensgründer veranschaulichen sollen. Die fundamentale Rolle wird in Baumgartenberg auf Bernhard übertragen.

²⁸⁸ Eine ähnliche Darstellung Bernhards liefert das Frontispiz der Ordenshistorie Manriques von 1642. Vgl. KLEMM 1997, S. 155, Anm. 634, Abb. 11.

Baum des Kanzelfußes wachsen Zweige über den Kanzelkorb, die Medaillons mit den halbfigurigen Seligen und Heiligen des Ordens ähnlich wie Früchte tragen. Somit nimmt auch der Kanzelkorb Bezug auf die Ordensgeschichte. Die Dargestellten können aufgrund der wenigen Hinweise leider nur schwer identifiziert werden, jedoch handelt es sich vermutlich um folgende Personen:²⁸⁹ Links beginnend zeigt das erste Feld (Abb. 281) den Zisterzienserabt *Robert von Newminster*, dessen Seele als Feuerkugel zum Himmel emporsteigt, mit Mitra und Abtstab.²⁹⁰ Die Attribute der Frontfigur (Abb. 282) – dreifache Tiara, Pontifikalstab und Taube – lassen zunächst auf Papst Gregor I. den Großen schließen. Im Kontext des Umfeldes scheint der erste Zisterzienserpapst *Eugen III.*, der eine Taubenvision hatte, wahrscheinlicher.²⁹¹ *Luitgard (Lutgard) von Tongern* (Abb. 283) wird von Christus am Kreuz umarmt. Die Zisterzienserin wird oft während einer Vision dargestellt, bei der ihr Christus seine geöffnete Wunde zeigt, was in Baumgartenberg nur in abgewandelter Version zutrifft. Das nächste Feld (Abb. 284) zeigt Christus, der im Inbegriff ist, der seligen *Beatrix von Nazareth* einen Pfeil in den Körper zu stechen.²⁹² Die letzte Figur (Abb. 285) trägt Wundmale an den Handflächen und ist am ehesten mit der seligen *Lukardis von Oberweimar* gleichzusetzen.²⁹³

An der Kanzelrückwand raffen Putti eine Draperie, die den Blick auf die Taube des Heiligen Geistes freigibt (Abb. 286). Diese wird von einem Strahlenkranz umgeben und schwebt über silbernen Wolken. Der mehrfach abgestufte Schalldeckel ist mit einem zwiebelturmartigen Aufsatz versehen, der mit aufwendig verästeltem Akanthusblattwerk ummantelt wird. Auf den volutenförmigen Blättern sitzen mehrere Putti von denen zwei jeweils eine Kartusche halten. In der Kartusche hin zum Altar ist eine Frau mit Anker als Personifikation der Hoffnung, auf der anderen Seite eine Person mit Lamm und Kreuz als Personifikation des Glaubens dargestellt. Den Abschluss des Schalldeckels bildet die Figur des Guten Hirten, wohl ergänzend als Symbol der Liebe.²⁹⁴ Die Darstellung des *pastor bo-*

²⁸⁹ In der Forschung werden bei der Beschreibung der Kanzel viele Heilige genannt, jedoch erscheint Klemms Identifizierung am ehesten nachvollziehbar. Vgl. KLEMM 1997, S. 160-161.

²⁹⁰ Der Einsiedler Godricus sah die Feuerkugel in einer Vision. Vgl. HENRIQUEZ 1630, S. 187.

²⁹¹ KLEMM 1997, S. 160. Gegen Gregor spricht auch das fehlende Buch, das ihn als Kirchenvater auszeichnet.

²⁹² KLEMM 1997, S. 161, Anm. 660.

²⁹³ Klemm vermutet in der Heiligen Ida oder Elisabeth von Spalbeck. Vgl. KLEMM 1997, S. 161. Weitaus öfter wird in der Literatur Lukardis genannt. Vgl. LEITNER 1943, S. 42. ULM 1971, S. 61. DEHIO OÖ 2003, S. 87.

²⁹⁴ Diese Deutung, unter Anführung der Medaillons, findet sich einzig bei LEITNER 1943, S. 42. Sonst werden meist drei kleine Putti direkt unter dem Guten Hirten als Glaube, Liebe und Hoffnung interpretiert.

nus wird nach der Antike seltener und gewinnt im Barock wieder an Bedeutung, wo er vor allem an Kanzeln auf das Hirtenamt Christi verweist.²⁹⁵

3.3.6. Orgelempore

Die Orgel (Abb. 287) findet ihren Platz auf der konkav zurücktretenden, balkonartigen Empore und entspricht mit ihrer schwarz-goldenen Farbgebung dem Erscheinungsbild der Kanzel. Die heute noch weitgehend im Original erhaltene Orgel stammt von dem Passauer Orgelbaumeister Johann Georg Freundt, der sein Werk in Baumgartenberg mit *Johann Freundt 1662* signierte und auch datierte. Der dreiteilige Prospekt trägt die Jahreszahl 1662 (Abb. 288) und ist mit seinen Giebeln und dem vergoldeten Knorpelwerk am Orgelgehäuse in seiner Form der Klosterneuburger Festorgel²⁹⁶ – die auch aus Freundts Werkstatt stammt – sehr ähnlich. Das für die Passauer Schule charakteristische Gehäuse wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts um ein mehrteiliges Brüstungspositiv erweitert, das die unterschiedlichen Entstehungsphasen anhand der Ornamentik erkennen lässt. Die neuere Brüstung wurde zwar ebenfalls Schwarz gefasst und vergoldet, aber der aufwendig geschnitzte, durchbrochene Akanthusrankendekor und die eingeschriebenen Wappenlilien des Abtes Candidus Pfiffer sprechen für eine Entstehung um 1690. Um 1780 erfolgte ein Umbau durch Lorenz Franz Richter und nach weiteren Veränderungen nahm die Oberösterreichische Orgelbauanstalt St. Florian im Jahr 1999 eine Rückrestaurierung in den Zustand von 1662/1780 vor.²⁹⁷

3.3.7. Weitere Ausstattungselemente

Gemälde

Links und Rechts neben dem Eingang wurden zwei einzelne Gemälde angebracht über die leider nur sehr wenig bekannt ist. Sie sollen beide aus dem beginnenden 18. Jahrhundert stammen und werden bei Leitner als „zwei gute Tafelbilder mit wertigen Rahmen“ angeführt.²⁹⁸ Die beiden Gemälde wurden allerdings nicht auf Holz, sondern auf Leinwänden ausgeführt. Das linke Blatt (Abb. 289) zeigt den auferstandenen *Christus mit den heiligen Büßern* (Adam, Eva, David, Maria Magdalena, Petrus, Paulus) und das rechte *Maria mit den vierzehn Nothelfern* (Abb. 290).

²⁹⁵ POESCHEL 2005, S. 136.

²⁹⁶ DEHIO OÖ 2003, S. 87.

²⁹⁷ DEHIO OÖ 2003, S. 87. SOFFNER-LOIBL 2009, S. 22, 24.

²⁹⁸ LEITNER 1943, S. 43. DEHIO OÖ 2003, S. 87.

Kreuzwegstationen

Entlang der Seitenschiffwände befinden sich barocke Tafelbilder der Kreuzwegstationen, die vermutlich zwischen 1730 und 1780 entstanden und im Zuge der jüngsten Generalsanierung (1997–2001) restauriert und an den Seitenschiffwänden aufgehängt wurden (Abb. 291).²⁹⁹

Luster

Die gesamte Kirche ist mit elektrifizierten Bronzelustern (Abb. 292) ausgestattet, die bisher nicht in der Literatur erwähnt wurden. Ihr Erscheinungsbild ist typisch für umgangssprachlich als „Polenluster“ bezeichnete Werke, die in den polnischen Regionen des damals deutsch-österreichischen Raumes vom 18. bis 20. Jahrhundert gefertigt wurden. Betrachtet man die aufwendige Gestaltung des Kirchenraumes, so scheint es wahrscheinlich, dass Baumgartenberg ehemals mit größeren Lustern von höherer Qualität ausgestattet wurde.³⁰⁰

Heiliger Sebastian

Im nördlichen Chorumgang befindet sich eine polychrom gefasste und vergoldete Holzskulptur des Hl. Sebastian (Abb. 293). Diese wurde am Wandpfeiler des Chores angebracht und steht auf einem Sockel mit der Bezeichnung *IAPVS 1713*, der ein Stifterwappen trägt und die Skulptur als Votivgeschenk ausweist.³⁰¹

3.3.8. Epitaphien

Im Kirchenraum sind einige Epitaphien von Stiftern und Äbten zu finden, deren Anordnung jedoch relativ willkürlich ist. Die Aufstellung ist keineswegs in das Programm integriert oder als Memorialstätte inszeniert. Nachfolgend sollen nur die Epitaphien der beiden Hauptäbte der Barockzeit angeführt werden, da die Inschriften Rückschlüsse auf deren Wirken in der Rolle des Abtes und Auftraggebers zulassen.

Epitaph des Abtes Bernhard Breil (1649–1683)

Die hochrechteckige Grabplatte (Abb. 294) befindet sich an der nördlichen Scheidwand des Binnenchores und besteht aus Rotmarmor. Sie zeigt eine ganzfigurige Darstellung des Abtes in aufwendig gemusterter Kleidung. Er trägt die äbtlichen Insignien und ein Buch in der rechten Hand. Zu seinen Füßen zeigen zwei Rollwerkkartuschen links das Stiftswappen

²⁹⁹ SOFFNER-LOIBL 2009, S. 21.

³⁰⁰ Vielleicht stammten die ehemaligen Luster in Baumgartenberg sogar aus Nürnberg oder Augsburg, den Zentren des Kunsthandwerkes und im speziellen der Lusterherstellung des 17. Jahrhunderts.

³⁰¹ LEITNER 1943, S. 41. DEHIO OÖ 2003, S. 87.

und rechts Breils Emblem, einen Baum (Abb. 295). Die oberen Ecken der Platte beherbergen jeweils einen geflügelten Engelskopf. Unterhalb des Epitaphs ist eine Kartusche aus hellem Stein in die Mauer eingelassen. Sie trägt folgende Inschrift:³⁰²

QUEM claudam quaeris dicam, ne forte gravieris
BIS fuit hic PRAESUL, BIS NEOMYSTA simul
Septuaginta annis vixit, quattuor quoque canis
Quadragesima ABBAS, si quattuor quoque legas
Laude omni dignus, sapiens humilisque benignus
Pupillis MATER, Pauperibusque PATER.
BERNARDI nomen vitae praestulit omen
Dici FUNDATOR posset et iste reor
Hinc quiescenti lector dic quaeso PARENTI
DIC EI PAX SIT IBI MVLTA QVIESQVE TIBI!³⁰³

Epitaph des Abtes Candidus Pfiffer (1649–1683)

Der Epitaph wurde in die Wand des Chorumgangs links neben dem Maria-Hilf-Altar eingelassen (Abb. 296). Er wurde aus hellem Stein hochrechteckig gefertigt. In den unteren Ecken sind zwei sich zugewandte Totenköpfe dargestellt und im oberen Bereich erscheinen die Wappen des Stiftes Baumgartenberg und Pfiffers Doppellilie, die auch in der gesamten Ausstattung der Kirche wiederholt auftaucht. Pfiffers Emblem entstand aus zwei aneinandergesetzten Posthörnern, also Pfeiffen, die auf seinen Namen Pfiffer („Pfeiffer“) anspielen.³⁰⁴ Bekrönt und zusammengehalten werden die Wappen von einer Mitra mit Abtsstab. Ein ausgebreitetes Stück Stoff, dessen Rückseite gemustert ist, ist an den oberen Ecken bauschig zusammengebunden und beinhaltet eine Inschrift:

LECTOR AMICE! BREVI SIGNAMUS CAEMIUE SAXUM
CANDIDUS EST ABBAS QUEM SACRA CLAUDIT
HUMUS
CLATA LUCEINA DE DII SOBOLEM FIDA AUSTRIA
PAVIT
SEPTEM LUSIRA SUIS MUNERE PASTOR ERAT
HUNC SCHOLA DOCTOREM COLUTE SIHI PATRIA
PATREM
SACRIFICANS ALIS BIS NEO MYSTA STETIT
DILECTUS VIXIT SUPERIS, HOMINIQUE DE
OQUE
ET MORTI VIVAT SACRIE PARCE
DIVS
...Octobris³⁰⁵

³⁰² Die lateinische Inschrift wird bei Pexa angeführt. Vgl. PEXA 1933b, S. 304.

³⁰³ „Dem ehrwürdigen Herrn, ihrem Vater, weihen die hinterbliebenen Söhne dieses Denkmal. Wen ich berg, so fragst du? Ohne Zögern will ich es sagen: Zweimal war dieser Abt, zweimal auch Neupriester (Priesterjubiläus). Siebzig Jahre hat er gelebt, vier zähle noch dazu, vierzig Jahre war er Abt und vier Jahre darüber. Alles Lobes wert, weise, demütig und gütig. Den Waisen war er wie eine Mutter, den Armen ein Vater. Der Name Bernhard gab seinem Leben die Richtung. Der Stifter könnte er auch genannt werden, fürwahr. Darum, o Leser, bete für den entschlafenen Vater und sprich: Friede sei mit dir und die ewige Ruhe!“ Deutsche Übersetzung bei LEITNER 1943, S. 48.

³⁰⁴ LEITNER 1943, S. 50.

³⁰⁵ „Leser, Freund, mit kurzem Gedicht sei dieser Stein bezeichnet: Es ist Abt Candidus, den dieser heilige Ort umschliesst. Das berühmte Luzern schenkte ihn, um den das treue Oesterreich weint; Ihn ehrte die Ver-

3.4. Sakristei

Die Sakristei schließt im Süden an den Querhausarm und Chorumgang und lag ehemals am Kreuzgang im Konventstrakt. Zugänglich ist sie durch das linke Portal der Querschiffwand, die rechte Tür führt über eine Treppe in die ehemalige Handbibliothek.³⁰⁶ Der ebenerdige, einjochige Raum der Sakristei ist tonnengewölbt und wird durch zwei Fenster an der Ostseite beleuchtet.³⁰⁷ Der reiche ornamentale Akanthusstuck des Tonnengewölbes wird – in Ahnlehnung an die Kirche – der Carlone-Werkstatt unter der Leitung von **Bartolomeo Carlone** zugeschrieben.³⁰⁸ In der Mitte der Decke befindet sich ein querrechteckiges Fresko (Abb. 297), das in der älteren Literatur den Gebrüder Grabenberger, mittlerweile aber Schülern des **Giacomo Antonio Mazza** zugeschrieben wird.³⁰⁹ Da Mazza als Künstler der bildlichen Ausstattung in der Kirche durch eine Signatur gesichert ist, stammt wahrscheinlich auch das Deckenbild der Sakristei von ihm oder seinen Schülern (siehe dazu Kapitel 4.2.3.). Dafür spricht die zeitliche Nähe des Sakristeifreskos, das in seiner Bildunterschrift *VAE! NISI PRESBYTERI VOS IN OMNIBVS EXHIBEATIS SANCTOS VELVTI DEI SERVOS* durch ein Chronogramm auf das Jahr 1699 datiert werden kann.³¹⁰ Die Inschrift lautet in der deutschen Übersetzung „Wehe, wenn ihr Priester euch nicht in allem so verhaltet wie wahre Diener Gottes“ und ist laut Julia Gierse eine „Allegorie auf die sittlichen Vorraussetzungen beim Umgang mit dem Altarsakrament und dessen Wirkung“. ³¹¹ Das Thema der Verherrlichung der Würde des Heiligen Messopfers nimmt somit Bezug auf die Raumfunktion der Sakristei.³¹² Weiters wurde der Raum mit zwei Sakristeischränken und einem Kasten ausgestattet, die wahrscheinlich gemeinsam mit den Kirchenmöbeln gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstanden und ebenfalls aus Nussholz getischlert wurden (Abb. 298).³¹³

sammlung der Weisen, das Vaterland als seinen Vater, Am Altare opfernd stand er zweimal als Neupriester, Geliebt vom Himmel, von Menschen und Gott Hat er gelebt, möge er auch im Tode leben: Mache es gnädig, schone ihn, o Gott!“ Deutsche Übersetzung bei LEITNER 1943, S. 50.

³⁰⁶ LEITNER 1943, S. 53. DEHIO OÖ 2003, S. 87.

³⁰⁷ BRETSCHNEIDER 1914, S. 106.

³⁰⁸ Die Zuschreibung der Stuckaturen in der Kirche kann aus stilistischen Gründen auch auf die Sakristei übertragen werden. Vgl. GIERSE 2010, S. 273.

³⁰⁹ DEHIO OÖ 2003, S. 88.

³¹⁰ GIERSE 2010, S. 273.

³¹¹ GIERSE 2010, S. 273. Gierse liefert einen ausführlichen Beitrag zur Sakristei, dessen Schwerpunkt auf der Ikonographie liegt.

³¹² LEITNER 1943, S. 53.

³¹³ Der Landeskonservator Erwin Hainisch suchte 1936 um die Restaurierung der Sakristeikästen an, die „vorzügliche Kunsttischlerarbeiten aus der Zeit der Barockisierung der Stiftskirche“ darstellen. Vgl. Ansuchen vom 23.6.1936 von Landeskonservator Erwin Hainisch im BDA-Archiv, Topographische Materialien, Oberösterreich, K 11, Baumgartenberg, Zahl 401/36. 1997 fand die letzte Restaurierung der Sakristeischränke durch das BDA statt. EULER 1997, S. 111.

4. MÖGLICHE GRÜNDE FÜR DIE GESTALTUNG UND UMSETZUNG DER BAROCKISIERUNG

4.1. Auftraggeber und Bauherren

4.1.1. Abt Kaspar Kirchleutner (1615–1632)

Am 2. September 1615 wurde Kaspar Kirchleutner, ehemals Profess und Kämmerer im Kloster Rein in der Steiermark, zum Abt von Baumgartenberg ernannt.³¹⁴ Er war einst Novize in Baumgartenberg und trat dann in Heiligenkreuz ein. Als tatkräftiger Abt ordnete er die Finanzen von Baumgartenberg, tilgte viele Schulden und konnte sogar neue Güter erwerben. Ab 1622 ließ er den neuen Konvent und andere Stiftsgebäude erbauen.³¹⁵ Als vorbildlicher Katholik wurde er von Kaiser Ferdinand II. zum Kommissar der Gegenreformation ernannt.³¹⁶ Er verhielt sich bei den Unruhen der Bauernaufstände 1626 besonders diplomatisch, als er den Bauern, die die Rüstkammer des Stiftes berauben wollten, Wein gab und sie wieder abziehen ließ.³¹⁷ Mit seinen durchdachten und erfolgreichen Aktivitäten erwarb er sich die volle Zufriedenheit des Kaisers, der ihn 1630 schließlich zum „kaiserlichen Hofrath“ ernannte.

4.1.2. Abt Bernhard Breil (1649–1683)

Bernhard Breil wurde 1609 in Pfaffenstetten im Lande unter der Enns geboren und trat 1616 unter Abt Christoph Schäfer in das Kloster Heiligenkreuz ein.³¹⁸ Der Kirchenbau hinterließ einen tiefen Eindruck bei dem jungen Breil und er legte nach seinem Noviziat im Jahr 1628 die Profess ab.³¹⁹ Er studierte die freien Künste, Philosophie und Theologie, im Vergleich zu den meisten seiner Heiligenkreuzer Ordensbrüdern nicht nur in der Hauslehranstalt, sondern auch in Wien. Nach seiner Priesterweihe wurde Breil von dem neuen Heiligenkreuzer Abt P. Michael Schnabel – einem Kindheitsfreund – 1637 zum Subprior und ein Jahr später sogar zum Prior von Heiligenkreuz ernannt.³²⁰ In diesem Amt hatte er die Leitung des Konvents inne, da der Abt von Heiligenkreuz in Wien residierte. Da er sich in den Jahren zwischen 1640 und 1649 als verdienstvoller Abt im Stift Neukloster in Wiener

³¹⁴ PRITZ 1854, S. 44-45.

³¹⁵ KLEMM 1997, S. 177. SOFFNER-LOIBL 2009, S. 6.

³¹⁶ HOCHGATTERER 1991b, S. 44.

³¹⁷ HOCHGATTERER 1991b, S. 43.

³¹⁸ PRITZ 1854, S. 45. PEXA 1933b, S. 291.

³¹⁹ PEXA 1933b, S. 292.

³²⁰ PEXA 1933b, S. 293.

Neustadt erwies, wurde er am 24. Februar 1649 zum Abt von Baumgartenberg gewählt und im April installiert.³²¹

In der Zeit vor Breil gab es viele Probleme im Kloster, die der Dreißigjährige Krieg und die Reformation hinterließen. Baumgartenberg wurde zwar von den Kriegsverwüstungen verschont, allerdings war die Klosterordnung aus allen Fugen geraten.³²² Dies war dem Vaterabt – Michael Schnabel von Heiligenkreuz – nicht entgangen und er kam 1641 zur Visitation. Unter den Brüdern herrschte Streit, sie blieben oftmals dem Chorgebet fern, frönten dem Müßiggang und es gab keine Hausordnung. Um die Verhältnisse zu bessern, setzte Schnabel seinen Begleiter Nikolaus Jung als Prior ein.³²³ Auch nach mehreren Jahren, und unter Einsatz neuer Äbte und Strafen nach den Visitationen, kehrte keine Ordnung im Kloster ein. Man einigte sich auf eine Neuwahl, die auf den für seine verdienstvollen Tätigkeiten in Heiligenkreuz und Neukloster bekannten Bernhard Breil fiel.³²⁴ Er entschied sich für ein Wappen mit einem grünen Baum in einem blauen Feld, was entweder mit seinem Namen Breil – auch Prelius für Holzbalken – oder mit dem Klosternamen Baumgartenberg in Verbindung stehen könnte (Abb. 12 und Abb. 295). Jedenfalls verbildlicht es sein Wirken im Kloster, in dem er neues geistiges Leben erweckte.

Um seinen Plan, das Stift innerlich zu erneuern, umzusetzen, holte er junge Novizen in das Kloster und erließ Hausstatuten und eine strenge Hausordnung.³²⁵ Da er eine theologische Ausbildung schätzte, errichtete er 1665 sogar ein Hausstudium und schickte einige Kleriker zum Studieren nach Wien.³²⁶ Weiters förderte er die schriftstellerischen Tätigkeiten und übersetzte selbst die *SERMONES SANCTI BERNARDI*³²⁷, die 1666 in Salzburg erschienen und seine besondere Beziehung zum Hl. Bernhard nachdrücklich belegen (Abb. 299). Während seiner Zeit als Abt von Baumgartenberg wurde das Kloster mehrmals visitiert³²⁸ und die Visitationsprotokolle belegen, dass er die innere Ordnung größtenteils wieder herstellen konnte. Die letzten beiden Visitationen, durchgeführt unter Abt Klemens Scheffer von Heiligenkreuz, zeigten leider einen Rückschritt, zu dessen Ursachen vor allem die „allzu große Güte der Oberen“, „mangelnder Respekt vor denselben“ und „das Fehlen jeg-

³²¹ PEXA 1933b, S. 294.

³²² PEXA 1933b, S. 297.

³²³ PEXA 1933b, S. 297.

³²⁴ PEXA 1933b, S. 298.

³²⁵ Zu den Regeln der Tagesarbeit Näheres bei PEXA 1933b, S. 299.

³²⁶ PEXA 1933b, S. 299.

³²⁷ Bernhardus Breil, *Sermones in dominicas et festas*, Salzburg 1666.

³²⁸ Eine Visitation findet am 25. September 1667 unter dem Vaterabt Klemens Scheffer von Heiligenkreuz in Beileitung seines Sekretärs Kaspar Asam statt. Vgl. SCHÜCKER 1947, S. 205. Ein zweiter Besuch ereignet sich im Herbst 1669. Vgl. SCHÜCKER 1947, S. 208.

lichen Strebens nach Vollkommenheit“ zählten.³²⁹ So fiel vor allem Prior Candidus Pfiffer unangenehm auf, da dieser mit der strengen Ordnung der Heiligenkreuzer nicht einverstanden war und sich einigen Anordnungen widersetzte (siehe dazu Kapitel 4.2.3.).³³⁰ Breil war im Alter nachsichtig geworden und viele seiner Mitbrüder nutzten seine Güte aus, um im Kloster ein freieres Leben fern der Regeln zu führen. Seine eigene strenge Lebenshaltung und die Ergebenheit an den Heiligenkreuzer Scheffer – der wegen seiner strengen Observanz gefürchtet und verhasst war – ließen ihn bei einigen Baumgartenberger Brüdern seine Beliebtheit einbüßen.³³¹

Obwohl unter Breil, vor allem in den letzten Jahren seiner Amtszeit, einige Fratres „Schande über das Kloster brachten“,³³² so unterschied sich der Zustand der Ordnung doch erheblich von der Zeit vor seiner Leitung. Seine Tätigkeit brachte ihm sogar die Bezeichnung „zweiter Gründer von Baumgartenberg“ ein, worauf auch die Inschrift seines Epitaphs Bezug nimmt (siehe dazu Kapitel 3.3.8.).³³³ Er vermehrte die Anzahl der Mitglieder, sorgte für Bildung und Wohlfahrt und reformierte die Verwaltung des Klosters. Dadurch konnte er viele Mittel zur Renovierung und für Neuanschaffungen aufbringen und mit der regen Bautätigkeit und Barockisierung beginnen. So baute er den Trakt rechts von der Abtei mit Kapelle und Turm neu und errichtete weitere Gebäude. Er ließ die Gänge des Klosters mit Marmor pflastern, versah die Kirche unter anderem mit neun neuen Altären und einer Orgel und erweiterte er den Bestand der Bibliothek um wichtige Werke.³³⁴ Ferner kümmerte er sich um die klösterlichen Besitzungen, wie zum Beispiel die Renovierung des Linzer Stiftshauses zu einem Freihaus.³³⁵

Das komplexe Freskenprogramm von Baumgartenberg setzt umfangreiche ordensspezifische Kenntnisse voraus und lässt auf historisch interessierte Concettisten schließen, bei denen es sich vermutlich weniger um die Maler selbst, als um die kundigen Äbte Bernhard Breil und Candidus Pfiffer handelte.³³⁶ Hierbei ist nicht nachvollziehbar wann genau die Ausstattung konzipiert wurde, doch es ist anzunehmen, dass Breil und Pfiffer, die jahre-

³²⁹ PEXA 1933b, S. 300.

³³⁰ SCHÜCKER 1947, S. 206.

³³¹ AIGNER 1970, S. 3.

³³² Einige Brüder frönten zum Beispiel ausschweifenden nächtlichen Trinkrunden, wenn Besuch aus anderen Klöstern kam. Vgl. SCHÜCKER 1947, S. 206.

³³³ PEXA 1933b, S. 301.

³³⁴ PRITZ 1854, S. 46. Die Altäre wurden am 26. Mai 1655 von Abt Michael Schnabel von Heiligenkreuz geweiht. Vgl. PEXA 1933b, S. 301.

³³⁵ PEXA 1933b, S. 302.

³³⁶ KLEMM 1997, S. 179. Da sich vor allem die Äbte und Konventmitglieder mit der eigenen Geschichte des Klosters auseinandersetzten und sich sowohl mit bildlichen, als auch mit schriftlichen Quellen intensiv beschäftigten, kann ihre wichtige Rolle bei der Entwicklung von Programm nicht von der Hand gewiesen werden. Ausführlicher dazu: WEIGL 2011.

lang Seite an Seite als Abt und Prior dem Kloster vorstanden, gemeinsam Ideen für die Umgestaltung entwickelten. Wahrscheinlich wurde vieles schon vor 1684 angedacht, die Wand- und Deckenfresken wurden vermutlich zwischen 1695 umgesetzt und bis 1698 fertig gestellt.³³⁷ Da beide Äbte in Wien studierten, dürften sie die zeitgenössisch gestalteten Wiener Ordenskirchen der Benediktiner und Dominikaner gekannt haben, die sie mit ihren raumübergreifenden und inhaltlich ordensspezifisch orientierten Ausstattungen vermutlich inspirierten.³³⁸

Breil hatte aufgrund seiner Vorgeschichte eine spezielle Beziehung zu Heiligenkreuz und stand mit dem Mutterkloster stets in freundschaftlicher Verbindung, vor allem seinem Jugendfreund Abt Michael Schnabel, der 1658 starb, war er immer treu.³³⁹ Das nahe Verhältnis zu Heiligenkreuz bewog ihn vermutlich dazu, das Mutterkloster als Vorbild bei der Barockisierung in Baumgartenberg heranzuziehen. In Heiligenkreuz ging der Neubau beziehungsweise die zeitgemäße Adaption der Klosteranlage nicht mit einer Umgestaltung der mittelalterlichen Kirche mit Stuck und Fresken einher, was vielleicht auch Breil an der Barockisierung der Kirche in seiner Amtszeit hinderte.³⁴⁰

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Abt Bernhard Breil das Kloster 34 Jahre lang so vorbildlich leitete, dass er dem Kloster, trotz vieler Ausgaben, nach seinem Tod ein erhebliches Vermögen hinterließ und damit das Fundament für die weitere Barockisierung legte.

4.1.3. Abt Candidus Pfiffer (1684–1718)³⁴¹

Candidus Pfiffer wurde im Jahr 1631 in Luzern in der Schweiz geboren und studierte im Zisterzienserstift Aldersbach in Bayern Theologie und in Wien Philosophie. Er legte am 11. November 1652 in Baumgartenberg die Profess ab und war dort mehrere Jahre Prior.³⁴² Im Jahr 1657 veröffentlichte er eine Hochschulschrift,³⁴³ die dem Hl. Bernhard gewidmet ist. Hierbei ist vor allem das Titelblatt (Abb. 300) interessant, das den Hl. Bernhard mit Christus und Maria zeigt und an den klassischen Typus der *Lactatio* angelehnt ist. Er hält in jeder Hand eine Gießkanne, in die Honig aus der Seitenwunde Christus' und Milch aus

³³⁷ Die Dauer der Umgestaltung dürfte bei einer eingespielten Werkstatt ungefähr zwei bis drei Jahre beansprucht haben. Vgl. KLEMM 1997, S. 179, Anm. 734. Laut Ritzinschrift (siehe dazu Kapitel 3.3.1.) entstand die Stuckierung von 1694 bis 1697 und es ist anzunehmen, dass die Fresken zeitversetzt in den Stuckrahmen ausgeführt wurden.

³³⁸ KLEMM 1997, S. 174.

³³⁹ Sie besuchten sich gegenseitig und führten regen Briefwechsel. Vgl. PEXA 1933b, S. 303.

³⁴⁰ KLEMM 1997, S. 179.

³⁴¹ PRITZ 1854, S. 47-48.

³⁴² SCHÜCKER 1947, S. 205.

³⁴³ PFEYFFER 1657.

Marias Brust fließen und gießt damit mehrere Klöster.³⁴⁴ Diese sind zu seinen Füßen, neben den Leidenswerkzeugen, in Miniaturform samt Wappen angegeben und laut Spruchband sollen ihnen *MEL ET LAC SVB LINGVA* zukommen.³⁴⁵ Da Pfiffer zu diesem Zeitpunkt bereits in Baumgartenberg war, ist es nicht verwunderlich, dass unter den abgebildeten Klöstern auch Baumgartenberg dargestellt ist.

Wie bereits erwähnt fungierte Pfiffer ehemals unter Abt Breil als Prior und fiel bei Visitationen des Mutterklosters wiederholt negativ auf. So berichtet Franz Rädler³⁴⁶ aus Heiligenkreuz von Pfiffers Worten aus der Zeit zwischen 1668 und 1671 in zwei Briefen an seinen Abt Klemens Scheffer: *„Was frage ich nach dem Prelathen von H. Kreuz, er wüll uns viel vorschreiben. Schau er gleichwoll auf seine eigene Wirtschaft, daß er kann davon Rechenschaft geben undt wie es heint oder morgen in derselbigen bestellt sein wirdt, das gebührt sich wahrhaftig nicht, daß er also mit großen Unkosten die Klöster traktieren thut. [...] Wan wür sollten den Heyligkreuzern nachfolgen, so müßten wir gleich wie die Narren hier sitzen.“*³⁴⁷ In dem zweiten Brief³⁴⁸ vom 30. Juni 1670 bestätigt Rädler den Inhalt des ersten und betont nochmalig die Haltung Pfiffers gegen Scheffer. Die gesamte geistliche Laufbahn des Abtes war von dem gespannten Verhältnis überschattet.³⁴⁹ Sein Ansehen im Orden musste allerdings trotz der Ermahnungen durch das Mutterkloster groß gewesen sein, da er 1672 als Vertreter Österreichs auf das Generalkapitel nach Cîteaux gesandt wurde. Scheffer warf ihm vor, sich dort nicht genug für seine Ernennung zum Generalvikar für Österreich eingesetzt zu haben und setzte Pfiffers Amtsenthebung und Verbannung nach Aldersbach in Niederbayern durch.³⁵⁰ Im Jahr 1679 wurde er teilweise rehabilitiert, da sich die ihm angelasteten Missstände in Baumgartenberg auch nach seinem Fernbleiben nicht besserten. Nach Breils Tod überzeugte Pfiffer dank seiner Beredsamkeit viele Mitbrüder davon, dass Baumgartenberg von Heiligenkreuz unterdrückt wird. Seine Position in

³⁴⁴ Ein Fresko mit ähnlicher Thematik findet sich auch im barocken Refektorium von Heiligenkreuz, wo Bernhard durch das Blut Christi aus der Seitenwunde und Marias Milch genährt wird (Abb. 301). Vgl. LUDWIG 1992, S. 52 und S. 54, Abb. M3.

³⁴⁵ Die Worte „mel et lac sub lingua tua“ (Honig und Milch unter deiner Zunge) stammen aus dem Hoheliedvers 4, 11 b. Vgl. KÖPF 1980, S. 158. Bernhard von Clairvaux knüpft mit seinen zahlreichen Formulierungen über die „Süße des göttlichen Wortes und der religiösen Erfahrung“ an einen alten Sprachgebrauch, der bereits in der Heiligen Schrift verankert ist. Der Heilige verwendet diese Worte in seinen Werken derart häufig, dass sie bei einer Auseinandersetzung mit ihm fast unumgänglich scheinen und auch in bildlichen Darstellungen gehäuft in Form von Honig aufscheinen.

³⁴⁶ Franz Rädler, Profess in Heiligenkreuz, reist 1668 zur Erholung von schwerer Krankheit nach Baumgartenberg und beobachtet dort die Missstände. Vgl. SCHÜCKER 1947, S. 207.

³⁴⁷ Bericht von September 1669 an Abt Schäfer: Archiv Heiligenkreuz, 66 V 2c. Vgl. SCHÜCKER 1947, S. 214, Anm. 41.

³⁴⁸ Archiv Heiligenkreuz, 66. VII. 27. Vgl. PEXA 1933b, S. 301 sowie SCHÜCKER 1947, S. 214, Anm. 48.

³⁴⁹ KLEMM 1997, S. 178.

³⁵⁰ KLEMM 1997, S. 178. Diese Maßnahme verdeutlicht die Spannungen zwischen Scheffer und Pfiffer.

Baumgartenberg erstarkte und er wurde im Jahr 1684 zum Abt gewählt.³⁵¹ Bei der Wahl erhielt er die Stimmen der Gegner von Heiligenkreuz, mit denen er schon früher die lästige Paternität loszuwerden versuchte.³⁵²

Er übernahm das Kloster schuldenfrei und mit bereits zeitgemäß erneuerten Stiftsgebäuden und konnte sich auf die Vollendung der Barockisierung konzentrieren. Breil schreckte in der Heiligenkreuzer Tradition vermutlich noch vor der Ausstattung des Kirchenraumes zurück, doch Pfiffer war aufgrund der Streitigkeiten mit dem Mutterkloster wahrscheinlich eher an einem außergewöhnlichen Programm, das die Eigenständigkeit Baumgartenbergs betont, interessiert.³⁵³ Dennoch begann die Renovierung nicht gleich nach seinem Amtsantritt 1684, sondern erst einige Jahre später. Ausschlaggebend waren vermutlich der Rückzug der Türken (weniger Kriegsabgaben, mehr Geld für Kloster) und das sechshundertjährige Ordensjubiläum 1698, das in einigen Zisterzienserklöstern Umbauten veranlasste. Zusätzlich waren einige umliegende Klöster wie Waldhausen, Ardagger oder Kremsmünster bereits zeitgemäß stuckiert und freskiert, was den Abt unter Druck setzte auf künstlerischer Ebene nachzuziehen und Baumgartenberg in der Region neu zu positionieren. Anregungen holte sich Pfiffer wahrscheinlich in Wien und den nahe gelegenen Stiftungen, die Reisen nach Frankreich lieferten keine Impulse.³⁵⁴

Die vor allem inhaltlich einzigartige Selbstdarstellung des Ordens und seiner Leistungen und die künstlerisch aufwendige Gestaltung verdeutlichen Pfiffers Wissen und Kunstsinn, der in Baumgartenberg ein unverwechselbares Ausstattungsprogramm schuf. Er zeigte, dass eine Modernisierung nicht nur durch Neubauten, sondern auch unter Erhaltung der mittelalterlichen Bausubstanz bewerkstelligt werden kann.³⁵⁵

Das Hauptaugenmerk Pfiffers lag offenbar auch nach Scheffers Tod 1693 in der Abgrenzung zu Heiligenkreuz. Für die formale Gestaltung der Fresken wurden vornehmlich die Stiche der Baudeloo-Ausgabe herangezogen wurden. Auffällig scheint jedoch, dass ein Stich der Baudeloo-Edition, der die Stiftung Heiligenkreuzes durch Leopold III. in einer fiktiven Szene im Beisein Bernhards wiedergibt (Abb. 302), nicht in Baumgartenberg rezipiert wurde. Bei der Stiftungsdarstellung wurde hingegen der Stich der Tempesta-Ausgabe mit Königin Sancha (Abb. 137) verarbeitet, da Abt Pfiffer die normalerweise selbstver-

³⁵¹ KLEMM 1997, S. 178.

³⁵² PEXA 1933a, S. 32. So hatten sich früher auch schon Lilienfeld und Goldenkron von Heiligenkreuz losgesagt. Näheres dazu bei SCHÜCKER 1947.

³⁵³ KLEMM 1997, S. 180.

³⁵⁴ Die französischen Zisterzienserkirchen waren nicht annähernd so aufwendig umgestaltet wie jene des österreichisch-süddeutschen Raumes und wurden daher auch nicht als Vorbilder herangezogen. Vgl. KLEMM 1997, S. 180, Anm. 737.

³⁵⁵ KLEMM 1997, S. 181.

ständliche Verbeugung vor dem Mutterkloster nicht zulassen konnte und daher auf die neutrale Szene mit der spanischen Königin zurückgriff.³⁵⁶ Diese subtil versteckte Anspielung auf Pfiffers Haltung gegen Heiligenkreuz konnte nur von Kennern der beiden Stichserien verstanden werden und zeigt, dass in scheinbar einfach zu lesenden Darstellungen auch interne Konflikte thematisiert wurden.³⁵⁷

Seine Abneigung gegen Heiligenkreuz blieb weiter bestehen und er verfasste 1707 eine Abhandlung, in der er die Paternität Heiligenkreuzes anzweifelt.³⁵⁸ In dem Schriftstück setzte er sich mit der Gründung des Klosters auseinander und versuchte eine Besiedelung durch das Primarkloster Morimond im Jahr 1142 nachzuweisen.³⁵⁹ Dabei berief er sich auf den gefälschten Stiftsbrief Leopolds IV. sowie auf das Tympanonrelief mit den Stiftern und der Jahreszahl 1142 (siehe dazu Kapitel 2.1.). Als weiteres Argument führt er den ersten Baumgartenberger Abt Friedrich an, der zwar zusammen mit Otto von Freising in Paris studierte und in Morimond verweilte, allerdings erst von Heiligenkreuz aus mit Ordensbrüdern nach Baumgartenberg gesandt wurde.³⁶⁰

Abt Pfiffer nutzte die politische Erholungspause nach der Befreiung Wiens und schuf mit der Stiftskirche Baumgartenberg ein herausragendes Werk der österreichischen Kunstlandschaft.³⁶¹ Spätere Äbte fügten anscheinend lediglich einzelne Altäre hinzu, in der Geschichte des Klosters folgten den umfassenden Umgestaltungen der Barockisierung jedoch keine weiteren künstlerischen Adaptionen des Bauwerkes. Die vielen Belastungen der Barockisierung und die erhöhten kaiserliche Kontributionen für den Türkenkrieg brachten dem Kloster trotz Candidus' Geschicken große Schulden ein, von denen sich das Stift nicht mehr erholen sollte.³⁶²

4.1.4. EXKURS: Der Niedergang des Klosters und seine weitere Entwicklung

Die schon unter Abt Candidus Pfiffer angehäuften, hohen Schulden stiegen in der Amtszeit Abt Pontius Widerspergers (1718–1736) weiter an und führten schließlich zum Verkauf von Inventar.³⁶³ Vermutlich wurde aufgrund der angespannten finanziellen Lage die Barockisierung der Kirche bereits unter Pfiffer vorzeitig beendet. Die Stuckierung und Freskie-

³⁵⁶ KLEMM 1997, S. 181.

³⁵⁷ KLEMM 1997, S. 182.

³⁵⁸ Pfiffer tritt mit seiner Schrift nicht an die Öffentlichkeit, da sie problemlos hätte widerlegt werden können. PEXA 1933a, S. 32 und PEXA 1933b, S. 301. Siehe dazu Kapitel 2.1.

³⁵⁹ AIGNER 1970, S. 2.

³⁶⁰ AIGNER 1970, S. 3.

³⁶¹ KLEMM 1997, S. 182-183.

³⁶² HOCHGATTERER 1991c, S. 63.

³⁶³ Hochgatterer nennt unter den verkauften Objekten „Silber, Mobiliar und andere Sachen“, liefert jedoch leider keine genaueren Angaben. HOCHGATTERER 1991c, S. 65.

rung der sieben, bis heute lediglich weiß getünchten Gewölbe der Seitenschiffe blieb jedenfalls aus.³⁶⁴ In dem Zeitraum zwischen 1736 und 1745 mussten für die Verwaltung des Stiftes Administratoren bestellt werden und ab 1745 lag die Leitung des Klosters in der Hand des Abtes Hilarius Rizy (1745–1749). In Rizys Amtszeit entstanden die beiden Rokoko-Altäre zu Ehren des Hl. Johannes-Nepomuk und des Erzengels Michael (siehe dazu Kapitel 3.3.3.). Danach folgten die Äbte Eugen Schickmayr (1749–1769) und der letzte Abt vor der Klosteraufhebung war Christian III. Humpoletz (1770 – 1783). Am 24. März 1781 wurde ein Dekret erlassen, welches den Zisterzienserklöstern der Monarchie verbat, mit dem Orden in Cîteaux in Verbindung zu stehen.³⁶⁵ Das Kloster wurde 1784 schließlich im Zuge der Josephinischen Kirchenreform Kaiser Josephs des II. aufgehoben.

Während der Klosteraufhebung kamen bereits vor der Inventarisierung der Aufhebungskommission viele wertvolle Kostbarkeiten, wie zum Beispiel zwei goldene Stifterbecher, Messkelche, Monstranzen und Messgewänder abhanden, aber auch die Bibliothek und das Stiftsarchiv wurden in Mitleidenschaft gezogen.³⁶⁶ Die Klosterbibliothek verfügte im Mittelalter über zahlreiche wertvolle Handschriften, wovon ein Großteil schon vor der Inventarisierung verschwand. Die restlichen Bestände kamen nach der Aufhebung nach Linz und gelangten schließlich in die Hofbibliothek in Wien und in die Linzer Studienbibliothek.³⁶⁷ Da auch das Archiv größtenteils vernichtet oder verstreut wurde, kann heute leider kaum auf kunsthistorisch relevante Quellen der Barockzeit zurückgegriffen werden.³⁶⁸

Von 1785 bis 1811 diente der Klosterbau als Strafgefängnis für Oberösterreich und als landesfürstlicher Verwaltungssitz der Herrschaft Baumgartenberg, der 1792 dem Linzer Domkapitel übertragen wurde.³⁶⁹ In der ehemaligen Prälatur konnten Kanzleien und Beamtenwohnungen sowie die Schule und Pfarrerwohnung untergebracht werden, jedoch stand der Konvent nach der Verwendung als Strafanstalt ab 1811 wieder leer. Im Jahr 1825 zerstörte ein Küchenbrand große Teile der Anlage, nahezu der ganze mittelalterliche Konvent musste abgetragen werden.³⁷⁰ Erhalten blieben die heute noch bestehenden, unbeschädigten Bauteile: Die barocke Quadratur mit Prälatur, der Gast- und Kanzleitrakt und der Torturm. Der an das Paradies der Kirche anschließende Trakt wurde saniert und als Pfarrhof weiterverwendet. Nach der Bauernbefreiung um 1848 waren die Kanzleien zur Verwaltung

³⁶⁴ Wie bereits bei den Fresken erwähnt, scheint – angesichts des überschaubaren Aufwandes – Geldmangel hier nicht ausschlaggebend gewesen zu sein. Vgl. KLEMM 1997, S. 182.

³⁶⁵ PRITZ 1854, S. 50.

³⁶⁶ HOCHGATTERER 1991d, S. 74.

³⁶⁷ HOCHGATTERER 1991d, S. 74.

³⁶⁸ Näheres zur Geschichte und dem Verbleib der Bibliothek und des Archivs bei GRÜLL 1991.

³⁶⁹ WIBIRAL 1966, S. 146, 148.

³⁷⁰ BLUMENTHAL 1949, S. 33. DEHIO OÖ 2003, S. 82.

nicht mehr notwendig und die Abtei stand wieder größtenteils leer bis das Domkapitel das Kloster 1852 an Erzherzog Maximilian d'Este verkaufte.³⁷¹ Der Erzherzog schenkte die Besetzung wiederum den Jesuiten, die im Kloster ihr österreichisches Noviziat unterbrachten. Diese verweilten nur kurz in Baumgartenberg und verkauften nach ihrem Umzug nach St. Andrä in Kärnten 1865 das Stiftsgebäude an die Klosterfrauen „Unserer Frau von der Liebe des Guten Hirten“, die sich um die Einrichtung von Bildungsstätten und einem Internat für Mädchen kümmerten.³⁷² Seit 1995 befindet sich zusätzlich das „Europagymnasium vom Guten Hirten Baumgartenberg“ in den barocken Stiftsgebäuden, welches allerdings nicht dem Kloster unterstellt ist.³⁷³ Um die Betreuung der Pfarre kümmerten sich zwischen 1889 bis 2008 Franziskaner und auch heute dient die Kirche noch als Pfarrkirche.

4.2. Künstler

4.2.1. Carlo Antonio Carlone (um 1635 Scaria – vor 1708 Passau)³⁷⁴

In der Literatur herrschten bezüglich der Familienverhältnisse und Werkzuschreibungen der Carlone einige Verwechslungen und Irrtümer vor, die jedoch vor allem durch die Beiträge von Johann Sturm und die Zusammenarbeit von Silvia Colombo und Simonetta Coppa Aufarbeitung erfuhren.³⁷⁵ Das Œuvre der italienischen Wanderkünstler wurde besonders durch ihre Herkunft aus der gegenreformatorischen Region um Mailand geprägt, da die Künstler in stetem Kontakt zum italienischen Heimatland und dessen Kunst standen. Fernab der Heimat waren sie bestrebt Werkgemeinschaften zu bilden, wobei sie bevorzugt mit Mitgliedern der eigenen Familie und befreundeten italienischen Künstlerfamilien (besonders Allio, Spazzi und Lurago) zusammenarbeiteten.³⁷⁶ Die Tätigkeit in künstlerischen Arbeitsgemeinschaften ermöglichte die gleichzeitige Bewältigung vieler Aufträge und war bei den Bauherren gefragt, da die weitverzweigte Familie Baumeister, Stuckateure, Freskant, Maler und Handwerker stellen konnte, die ihre Aufträge in einer Werkstatt umsetzten.³⁷⁷

Der sogenannte „Carlone-Raum“ wird seit Gurlitt zusammenfassend für Klosterkirchen des österreichisch-süddeutschen Raums verwendet, die sich durch ihre ausgeprägte Stu-

³⁷¹ PRITZ 1854, S. 51. HOCHGATTERER 1991d, S. 76.

³⁷² HOCHGATTERER 1991d, S. 76.

³⁷³ Vgl. dazu URL: <http://www.eurogym.info/index.php/schule/chronik> (29.01.2013)

³⁷⁴ AKL XVI 1997, S. 434. COLOMBO/COPPA 1997, S. 59.

³⁷⁵ GULDAN 1964, S. 236. STURM 1969. COLOMBO/COPPA 1997.

³⁷⁶ ETZLSTORFER 2005, S. 1.

³⁷⁷ ETZLSTORFER 2005, S. 3.

ckierung ähneln.³⁷⁸ Allerdings muss hierbei zwischen der Architektur und den Stuckierungen der Carlone deutlich unterschieden werden.³⁷⁹

Der Architekt Carlo Antonio Carlone stammt aus der Carlone-Linie aus Scaria, die in der Obersteiermark, Leoben und Bruck a. d. Mur wirkten. Besonders häufig arbeitete er mit seinem Bruder, dem Bildhauer und Stuckateur Giovanni Battista Carlone (1642–1721) zusammen. Aufgrund von stilistischen Vergleichen und seiner Tätigkeit gegen Ende des 17. Jahrhunderts im Raum um Linz, brachte man auch Baumgartenberg mit Carlo Antonio Carlone in Verbindung.³⁸⁰ Die italienische Ritzinschrift in Baumgartenberg untermauert diese These zusätzlich (siehe dazu Kapitel 3.2.).

Zwischen 1677 bis 1693 war er zusammen mit Pietro Francesco für den Neubau des Benediktinerklosters Garsten zuständig, in dem er auch den Hochaltar entwarf, für dessen Ausführung sich Marian Rittiner verantwortlich zeichnete.³⁸¹ Um 1680 arbeitete er im Zisterzienserkloster Schlierbach.³⁸² In der Stiftskirche der Augustiner-Chorherren von St. Florian (Abb. 303) führte er das Motiv des Palladiobogens ein, das einen Bezug zu seiner oberitalienischen Heimat herstellte und zu den bedeutendsten künstlerischen Raumschöpfungen Carlo Antonios zählt. Auch die Wandgliederung des Langhauses von St. Florian mit seinen Halbsäulen und Viertelpilastern auf hohen Sockeln ist typisch für sein Schaffen und erinnert in seiner Ausführung unverkennbar an die Baumgartenberger Lösung (Abb. 39).³⁸³ Ein weiteres herausragendes Werk stellt der von 1676–1705 erfolgte Neu- und Umbau beziehungsweise die Barockisierung des Benediktinerklosters Kremsmünster dar.³⁸⁴ Die Kapelle lieferte eine bemerkenswerte Raumlösung mit Platzlgewölben nach dem Vorbild Carlo Luragos in Passau. Folglich entwickelte sich die Böhmisches Kappe zu einem Leitmotiv Carlo Antonio Carlones,³⁸⁵ die auch in den Seitenschiffen von Baumgartenberg erscheint. Ferner wurde in Kremsmünster eine sehr ähnliche Ordnung der Wanddienste mit Pilastern (in Baumgartenberg Halbsäulen) und Gebälk mit Verkröpfungen umgesetzt (Abb. 304).³⁸⁶

³⁷⁸ STURM 1969, S. 26.

³⁷⁹ STURM 1969, S. 26.

³⁸⁰ BRETSCHNEIDER 1914, S. 106-107. COLOMBO/COPPA 1997, S. 68.

³⁸¹ KOLLER 1917, S. 20 und S. 31. Siehe dazu Kapitel 4.2.6.

³⁸² COLOMBO/COPPA 1997, S. 60.

³⁸³ KOLLER 1917, S. 31. RIESENHUBER 1924, S. 75. LEITNER 1943, S. 55.

³⁸⁴ COLOMBO/COPPA 1997, S. 59.

³⁸⁵ KOLLER 1917, S. 31. AKL XVI 1997, S. 434.

³⁸⁶ LEITNER 1943, S. 54. Eine ähnliche Ausführung von Säulen, die Pilastern vorgelagert sind, besteht auch in der Stiftskirche von St. Florian. Vgl. RIESENHUBER 1924, S. 75.

4.2.2. Bartolomeo Carlone (1650 Scaria – 1724)

Bartolomeo, der Sohn des Domenico Carlone stammt aus der Linie aus Scaria aus dem sogenannten „De Vegée-Zweig“ der Carlone und ist somit der Schwager der Brüder Carlo Antonio und Giovanni Battista, mit denen er in Oberösterreich zwischen 1682 und 1708 häufig zusammenarbeitete.³⁸⁷ Er war in Schlierbach als Geselle in der Werkstatt des Giovanni Battista Carlone tätig, bei dem wohl bekanntesten und bedeutendsten Stuckateur der Familie.³⁸⁸

Die Stuckaturen von Schloss Weinberg zählen zu den wenigen gesicherten Arbeiten von Bartolomeo, die durch zwei Verträge über Zahlungen von 1698 und 1699 nachgewiesen werden können.³⁸⁹ Die Gestaltung der Decken in der Schlosskapelle (Abb. 305) weist eine frappierende Ähnlichkeit zu der Stuckornamentik der Baumgartenberger Gewölbe auf.³⁹⁰ Im Sommerchor von Garsten wurden Putti umgesetzt, die an einem Kapellenbogen Vorhangdraperien auseinanderziehen.³⁹¹ Dieses Einzelmotiv ist sehr gut mit den vorhanggrafenden Engeln, die in der Baumgartenberger Vierung den Stoff hinter der Büste des Hl. Bernhard zur Seite ziehen (Abb. 78) sowie der Draperie am Chorbogen (Abb. 80). zu vergleichen.

Die Stuckausstattung von Baumgartenberg erfolgte laut Ritzinschrift zwischen 1694 und 1697 und wird mangels urkundlicher Quellen, aus stilistischen Gründen Bartolomeo Carlone zugeschrieben.³⁹² Als charakteristische Motive des Carlone-Stucks gelten üppige Blumengewinde, Früchte, Eichenlaub- und Akanthusblattwerk aber oft auch Laub, das mit figuraler Plastik zu einer Einheit verschmilzt und sehr plastisch aus der Wandfläche hervortritt.³⁹³ Weiters folgen die üppigen Blumen- und Pflanzenranken den Formen des Bauwerkes und werden von einzelnen Figuren und Putten bevölkert. In Baumgartenberg herrschen demnach typisch carloneske Stilmerkmale vor, da allerdings die charakteristischen vollplastischen Figuren des Giovanni Battista – wie jene in Schlierbach (Abb. 306) – feh-

³⁸⁷ LUGER 1973, S. 62. Bereits Perndl und Sturm weisen darauf hin, dass die beiden keine Brüder, sondern Vettern sind. Vgl. PERNDL 1963, S. 18. STURM 1969, S. 22.

³⁸⁸ IRMSCHER 2000, S. 499.

³⁸⁹ COLOMBO/COPPA 1997, S. 108. LERCH 1985, S. 144, Regesten 42 und 43. Auszüge in Regesten bei Lerch aus: Weinberger Archivalien, Bd. 73 (OÖ Landesarchiv). Vgl. LUGER 1973, S. 63.

³⁹⁰ COLOMBO/COPPA 1997, S. 112.

³⁹¹ COLOMBO/COPPA 1997, S. 115, Abb. 42. Eine Kombination aus Vorhangdraperien und Putti, die diese auseinander ziehen, findet sich auch an den Langhauswänden der Stiftskirche St. Florian. Vgl. RIESENHUBER 1924, S. 84. Diese Art von Illusion war für das 17. Jahrhundert sehr innovativ und wurde vielfach eingesetzt.

³⁹² GUSENBAUER 1991, S. 88. Koller zählt die Stuckierungen in Baumgartenberg und Waldhausen der Ideenwelt der Brüder Giovanni und Bartolomeo Carlone angehörig und rechnet sie, wenn nicht aus den Händen der Brüder, einer eigenen Carloneschule zu. Vgl. KOLLER 1917, S. 43.

³⁹³ LUGER 1973, S. 61-62. IRMSCHER 2000, S. 501.

len, ging die Zuschreibung an Bartolomeo.³⁹⁴ Im weiteren Vergleich mit Giovanni Battistas Formensprache, zeichnet sich Bartolomeos Laubwerk durch seine bizarre, krautige Stilisierung aus, wie sie auch in Baumgartenberg vorkommt.³⁹⁵ Da sich die Stuckfiguren zudem von den gesicherten Werken in St. Florian und Schloss Weinberg unterscheiden, stammen jene von Baumgartenberg wohl nicht von Bartolomeo Carlone, sondern vermutlich von einem weiteren beteiligten Künstler, der die Figuren fertigte und laut Gerlinde Christa Lerch auch zur Ausprägung der Ornamentik beitrug.³⁹⁶

Bei dem Versuch einen stilistischen Entwicklungsstrang nachzuzeichnen, steht am Anfang der Stuck von Garsten, der in seiner Struktur Passau folgt.³⁹⁷ An Passau und Garsten schließt wiederum die Stuckmotivik von Schlierbach an.³⁹⁸ Diese stammt aus der Zeit um 1684/85 und bildet mit seinem reichen Spektrum an vegetabilischen Motiven wie Blüten, Blättern, Früchten, Zweigen (vor allem für Profile und Stäbe), Gehängen und Rollwerkkartuschen den Höhepunkt im Werk des Giovanni Battista und Bartolomeo Carlone.³⁹⁹ Nachfolgend steht die Stuckausstattung von Baumgartenberg, die nun bereits deutlich leichter und linearer wirkt.⁴⁰⁰ Auch in St. Florian (Abb. 303) erscheint der Stuck leichter und lockerer geworden zu sein. Die Freskenmalerei nimmt hier die gesamte Gewölbefläche ein und stuckierte Blattmotive finden sich nur noch in den Wandzonen, die zusätzlich durch ein umlaufendes Gebälkfries betont werden.⁴⁰¹

4.2.3. Giacomo/Jacopo/Iacopo Antonio Mazza (tätig ~1700)

In der älteren Literatur⁴⁰² werden als Künstler der Baumgartenberger Fresken öfters die Brüder Grabenberger genannt, deren Beteiligung jedoch nicht belegbar und unwahrscheinlich ist.⁴⁰³ Die Freskenmalerei der Kirche kann anhand der Signatur (Abb. 198) in der Darstellung des Evangelisten Lukas eindeutig Giacomo Antonio Mazza zugeschrieben und auf 1696 datiert werden, wobei wahrscheinlich eine Werkstatt tätig war (siehe dazu Kapitel 3.3.2.). Weiters kann aufgrund der stilistischen Ähnlichkeiten und der zeitlichen Nähe auch

³⁹⁴ LERCH 1985, S. 118.

³⁹⁵ LORENZ 1999, S. 108. IRMSCHER 2000, S. 500.

³⁹⁶ LERCH 1985, S. 118-119. Aufgrund der Auftragsgröße scheint die Tätigkeit einer Werkstatt in Baumgartenberg durchaus möglich. Vgl. WIBIRAL 1966, S. 153.

³⁹⁷ IRMSCHER 2000, S. 501.

³⁹⁸ COLOMBO/COPPA 1997, S. 107.

³⁹⁹ IRMSCHER 2000, S. 502.

⁴⁰⁰ IRMSCHER 2000, S. 502.

⁴⁰¹ IRMSCHER 2000, S. 500.

⁴⁰² KOLLER 1916, S. 8. RIESENHUBER 1924, S. 525-526 und 579. LEITNER 1940, S. 3-4.

⁴⁰³ AKL LIX 2008, S. 491.

von einer Tätigkeit in der Sakristei (datiert 1699) und in der Kapelle (um 1700) ausgegangen werden.⁴⁰⁴

Mazzas Lebensdaten sind unbekannt und bislang sind leider auch kaum biographische Angaben über den Freskanten vorhanden. So nennt das Allgemeine Künstlerlexikon fälschlicherweise Passau und Vilshofen als einzige Wirkungsbereiche des Künstlers. Mazzas Werk wurde allerdings kürzlich in einem Beitrag des Forschungsprojektes „Artisti Italiani in Austria“ der Universität Innsbruck behandelt, aus dem hervorgeht, dass der Künstler in den Stiften Baumgartenberg, Rohrbach, Kremsmünster und Ardagger nachweisbar ist.⁴⁰⁵ So kann Mazza dank eines Vertrages vom 11.11.1676⁴⁰⁶ als Auftragnehmer der Fresken in der Prälatenkapelle des Abteitraktes von Kremsmünster nachgewiesen werden, wobei er auch Zahlungen für zwei Zimmer des Stiftes erhielt.⁴⁰⁷ Zudem werden ihm die Wand- und Deckenbilder der ehemaligen Kollegiatsstiftskirche Ardagger (Abb. 307) zugeschrieben,⁴⁰⁸ die nur wenige Kilometer von Baumgartenberg entfernt liegt. Die Ardagger Freskenfolge entstand wohl um 1680 unter Probst Melchior von Pergen und vor allem die Heiligendarstellungen sind jenen von Baumgartenberg in Aufbau und Umsetzung sehr ähnlich.

Mazzas Freskenszenen in der Stiftkirche Baumgartenberg weisen ein individuelles Darstellungsprinzip auf: Meist befinden sich die dynamisch bewegten Hauptfiguren im Vordergrund und den Hintergrund bildet ein architektonischer Rahmen mit Staffage. Diese Charakteristik trifft vor allem auf den Bernhard-Zyklus zu. Weiters kann festgestellt werden, dass sich der Künstler nicht unmittelbar an die graphischen Vorlagen der Stichserien aus Baudeloo und von Tempesta hielt. Für die künstlerische Eigenleistung und das selbstständige Einbringen von Ideen sprechen somit nicht nur das Abweichen von den graphischen Werken, sondern auch die restliche Freskenausstattung, für die keine direkten Vorlagen nachgewiesen werden können.

4.2.4. Johann Karl von Reslfeld (1658 Schwaz in Tirol – 1735 Garsten)

Der Name des Johann Karl von Reslfeld ist in unterschiedlichen Schreibweisen (Reslfeldt, Reselfelt, Ressfeldt, Rösslfeldt, Roeßfeld, Resßler, Rößler) überliefert und der Künstler gehört wohl zu den bedeutendsten Barockmalern Oberösterreichs.⁴⁰⁹ Im Jahr 1680 reiste er

⁴⁰⁴ DEHIO OÖ 2003, S. 88 und 91.

⁴⁰⁵ HOFMANN 2005/GASSNER-BRIEM 2007.

⁴⁰⁶ ÖKT 1977, S. 372-373.

⁴⁰⁷ PÖSINGER/NEUMÜLLER 1961, Regesten Nr. 2022, 2026, 2069. Vgl. WIBIRAL 1966, S. 150.

⁴⁰⁸ Die Fresken können eindeutig Mazza zugeschrieben werden. Vgl. BERNDL-FORSTNER 1999, S. 315. DEHIO NÖ 2003, S. 73. HOFMANN 2005/GASSNER-BRIEM 2007.

⁴⁰⁹ LUGER 1985, S. 50.

nach Venedig um in der Mal- und Zeichenakademie des Münchers Karl Loth (1632–1698) zu studieren.⁴¹⁰ Zurück in Österreich trat er 1684 unter Abt Anselm Angerer in den Dienst des Benediktinerstiftes Garsten in Oberösterreich.⁴¹¹

Er malte 1696 das Hochaltarbild *Maria Himmelfahrt* für die Stadtpfarrkirche Linz und griff die gleiche Szene auch 1698 im Hochaltarblatt von Baumgartenberg (Abb. 236) und 1706 in Seitenstetten auf.⁴¹² Das Hochaltargemälde für die Benediktinerstiftskirche Seitenstetten stellt eines seiner bedeutendsten Auftragswerke dar und wurde von Reslfeld mit *1706 Carl v. Reslfeldt* signiert (Abb. 239).⁴¹³ Das Oberbild des aufwendigen Altares zeigt die Heilige Dreifaltigkeit und im Hauptbild wird die Himmelfahrt Mariae dargestellt, deren Komposition jener von Baumgartenberg nachempfunden wurde. Weiters war der Maler für zwei Seitenaltarblätter im Dom zu Passau zuständig. Da er hauptsächlich für Kirchen tätig war, bediente sich der Maler vorwiegend religiöser Themen, die er in ausgewogenen Kompositionen umsetzte. Sein Werk wird zudem durch eine warme Farbigkeit und den effektvollen Einsatz von Licht und Schatten bestimmt und steht somit in der Tradition seiner venezianischen Schulung.

4.2.5. Johann Michael Feichtmayr d. Ä. (vor 1666 Wessobrunn – 1713 Konstanz)

Der Wessobrunner Künstler Johann Michael Feichtmayr (Feuchtmayer, Faichtmayer) wurde bisher kaum kunsthistorisch bearbeitet, weitaus mehr Beachtung kam hingegen seinen Familienmitgliedern zu, die vornehmlich bildhauerisch tätig waren. Der Maler arbeitete auch als Kupferstecher, Bildhauer und Stuckateur – häufig in Zusammenarbeit mit seinem Bruder, dem Bildhauer Franz Joseph Feichtmayr (1660–1718).⁴¹⁴

Für Baumgartenberg schuf Johann Michael um 1700 die Altargemälde des Benedikt-, des Bernhard-, des Apostel- und des Märtyreraltares. Letzteres signierte er *Johann Michael Feichtmayr 1698*. Zu seinen Werken zählen auch das Hochaltargemälde der Hl. Idda in der Pfarrkirche von St. Idda in Bauen (Schweiz, signiert, datiert 1706) und das ihm zugeschriebene Altarblatt mit Maria Immaculata über dem Sündenfall in der Wallfahrtskirche Baitenhausen (Abb. 308).

⁴¹⁰ LUGER 1985, S. 51.

⁴¹¹ OBERLEITNER 1955, S. 206.

⁴¹² KOPPENSTEINER 1993, S. 93.

⁴¹³ OBERLEITNER 1955, S. 213. LUGER 1985, S. 55.

⁴¹⁴ AKL XXXIX 2003, S. 248.

4.2.6. Marian Rittinger (1652 Klagenfurt – 1712 Garsten)⁴¹⁵

Der Bildhauer Marian Rittinger (auch Ritzinger) absolvierte seine Ausbildung vermutlich in Oberitalien und war seit 1683 Laienbruder im Stift Garsten. Dort arbeitete er öfters mit Johann Karl von Reslfeld zusammen, der ebenfalls im Dienst des Klosters stand.⁴¹⁶

Zu seinem Frühwerk zählt der um 1684 ausgeführte Garstener Hochaltar, der ähnlich wie die Baumgartenberger Kanzel in Schwarz und Gold gehalten wurde.⁴¹⁷ In Garsten war er auch für das Gestühl des Kapitelsaals zuständig, das er mit überquellendem Akanthusrankenwerk und Putten gestaltete.⁴¹⁸

Um 1690 folgte der Hochaltar der Pfarrkirche von Ternberg und 1692 jener für die Stadtpfarrkirche in Steyr, die beide mit ihrer vorherrschenden Farbgebung in Schwarz und Gold typisch für Rittingers Werk sind.⁴¹⁹ Der Steyrer Hochaltar, der in Zusammenarbeit mit Peter Thurnier entstand, fiel 1854–1857 einer Regotisierung zum Opfer.⁴²⁰ Weiters fertigte Rittinger 1694 die Seitenaltäre für Seitenstetten.⁴²¹ Kurz vor seinem Tod entwarf er die Kanzel seines Stammklosters Garsten, die nach 1712 von dem Garstener Tischler Jakob Pokorny⁴²² gefertigt wurde.⁴²³

Heinrich Decker schlägt für die Kanzel von Baumgartenberg bereits 1943 Künstler aus Steyr vor und nennt diese „der Kunst Rittingers nahestehend“.⁴²⁴ Haschek schließt sich Deckers These mit einer Zuschreibung an die „Werkstatt Rittingers“ an und geht von einer Entstehung im Zuge der Barockisierung um 1697 aus.⁴²⁵ Für eine stilistische Zuschreibung sprechen sowohl die ähnliche, schwarz-goldene Farbgestaltung der Werke Rittingers, als auch die Ausformung seiner Skulpturen. So erscheinen die Altarfiguren des Bildhauers meist in flatternden, bauschigen Gewändern die sich in einem Spiel aus eng anliegendem und reichem Faltenspiel um die Körper hüllen. Neben den stilistischen Ähnlichkeiten deu-

⁴¹⁵ LUGER 1985, S. 47.

⁴¹⁶ LUGER 1985, S. 47. Rittinger und Reslfeld arbeiteten 1691 auch beide am neuen Hochaltar von Großraming. Vgl. LUGER 1985, S. 48.

⁴¹⁷ DECKER 1943, S. 48, VII. Die Hochaltarfiguren von Garsten zählen zu Rittingers gesichertem Werk. Den Entwurf des Hochaltares hat Carlo Antonio Carlone beigesteuert. Vgl. KOLLER 1917, S. 31.

⁴¹⁸ Das Gestühl ist heute im Sommerrefektorium aufgestellt. Die Urheberschaft Rittingers kann anhand von Rechnungen aus dem Stiftsarchiv Garsten bestätigt werden. Vgl. DECKER 1943, VII und LUGER 1985, S. 49-50.

⁴¹⁹ DECKER 1943, S. 48.

⁴²⁰ Eine 2,25 m hohe Immaculata-Figur überstand die Zeit auf dem Dachboden der Kirche und befindet sich heute in Kremsmünster. Vgl. LUGER 1985, S. 48.

⁴²¹ LUGER 1985, S. 49.

⁴²² LUGER 1985, S. 47. Der Name des Garstener Tischlers Jakob Pokorny scheint mehrfach auf. Von ihm stammen in Garsten das Tabernakel des Hochaltares, die Kanzel und die Kirchenstühle. Seine Arbeiten stehen in der Tradition Rittingers. Vgl. LUGER 1985, S. 50.

⁴²³ HASCHEK 1990, S. 18.

⁴²⁴ DECKER 1943, VII.

⁴²⁵ HASCHEK 1990, S. 90.

tet auch die räumliche Nähe der Vergleichsbeispiele auf ein Werk Rittingers hin. Lediglich die Entstehungszeit der Baumgartenberger Kanzel ist unklar, da die Kanzelfigur des Hl. Bernhard, aus dessen Brust ein Baum wächst, als Hinweis auf Abt Bernhard Breil (1649–1683) gedeutet werden kann: Bei der Bernhard-Figur handelt es sich um Breils Namenspatron und der Baum fungiert als sein Emblem.⁴²⁶ Eine Datierung vor 1683, und somit ein Auftragswerk Abt Breils, scheint in Verbindung mit Marian Rittingers Biographie eher unwahrscheinlich, da dieser erst 1683 in das Benediktinerkloster Garsten eintrat und vergleichbare Werke nachweislich erst nach der Baumgartenberger Kanzel entstanden.⁴²⁷

4.3. Ordenszugehörigkeit

Die Gründung des Zisterzienserordens erfolgte 1098 im burgundischen Cîteaux durch Robert von Molesme und mit dem Eintritt des Bernhard von Clairvaux im Jahr 1112 begann der unaufhaltsame Aufstieg des Reformordens. Das Filiationssystem ermöglichte vor allem im 12. und 13. Jahrhundert eine rasche Ausbreitung der Tochtergründungen und einen regen Gedankenaustausch über ganz Europa. Die Ordensmitglieder lebten nach der *Regula Benedicti* und die Ordensoberen trafen sich in Cîteaux zum Generalkapitel, der jährlich stattfindenden Versammlung bei der Belange des Ordens besprochen und neue Statuten beschlossen wurden.⁴²⁸ Um die Einhaltung der Regeln zu kontrollieren, fanden Visitationsreisen zu den Filiationenklöstern statt.

Die erste Zisterze Österreichs war Heiligenkreuz, das 1136 durch Leopold IV. auf Bitte seines Sohnes Otto gegründet und von Mönchen aus dem Primarkloster Morimond besiedelt wurde.⁴²⁹ Baumgartenberg wurde nur wenige Jahre später als Heiligenkreuzer Tochterabtei gegründet (siehe dazu Kapitel 2.) und zählte in Österreich zu den kleineren und somit auch rangniedrigeren Klöstern des Ordens.⁴³⁰

Die aufwendigen Visitationen durch Gesandte der Primarklöster führten zur Bildung regionaler Kongregationen, die wesentlich effektiver agierten. In Österreich schlossen sich die Zisterzienserstifte bereits vor 1600 zu einem Generalvikariat zusammen, das in Oberöster-

⁴²⁶ KLEMM 1997, S. 160, Anm. 656.

⁴²⁷ Die Kanzel von Baumgartenberg stellt zwar ein Werk von außergewöhnlicher Qualität dar, von einem Frühwerk Rittingers, das vorbildlich auf nachfolgende Arbeiten wirkte, ist jedoch nicht auszugehen. Um die Zuschreibungsproblematik zu klären, wäre eingehende Quellenarbeit (z. B. im Stiftsarchiv Garsten) nötig, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht mehr umgesetzt werden konnte.

⁴²⁸ KLEMM 1997, S. 18.

⁴²⁹ PRITZ 1854, S. 3-4.

⁴³⁰ Der Personalstand Baumgartenbergs schwankte im 17. und 18. Jahrhundert lediglich zwischen 20 bis 30 Mitgliedern. Vgl. PEXA 1953, S. 336. Pexa bezieht sich hierbei auf das Mitgliederverzeichnis von Benedikt Hayder aus dem Jahre 1777.

reich aus den Abteien Baumgartenberg, Wilhering, Engelszell und Schlierbach bestand.⁴³¹ Innerhalb der österreichischen Stifte gab es wesentliche Rangunterschiede, wobei Heiligenkreuz, Lilienfeld, Zwettl und Rein als einflussreichste Klöster die Generalvikare stellten, die auch die Reisen zu den Generalkapiteln nach Cîteaux unternahmen. Durch diese strenge Ordensorganisation wurde zusätzlich die Bildung einer einheitlichen Front gegen die Reformation und Säkularisation angestrebt.⁴³² Dabei wurden in den einzelnen Stiften die Einhaltung der Ordensregel und das Leben nach einheitlichem Brauch und Tagesablauf gefordert, da die Zisterzienser stets bemüht waren ihren disziplinarischen Standard zu bewahren und auch zu verbessern.⁴³³ Visitationsprotokolle belegen jedoch immer wieder zahlreiche Probleme und Mängel wie zum Beispiel im Fall Baumgartenberg (siehe dazu Kapitel 4.1.2. und 4.1.3.).

Erkannte man Zisterzienserkirchen anfangs an ihrer vom Orden geforderten Schlichtheit, der Turmlosigkeit und an der Kargheit der Raumausstattung, so sind die nach 1650 entstandenen barocken Um- und Neubauten mit den prunkvollen Klosterausstattungen anderer Orden durchaus vergleichbar.⁴³⁴ Da der Zisterzienserorden in der Neuzeit zu den wichtigsten geistlichen Auftraggebern zählte, kam es auch zu der Ausprägung einer ordensspezifischen Ikonographie. Die hervorgebrachten, meist individuell zugeschnittenen Ausstattungsprogramme konnten sehr vielschichtig sein. Sie sollten neben der Ordensthematik meist auch die Interessen der Stifte und die Gedankenwelt der Auftraggeber veranschaulichen oder Bezüge auf Konflikte und Rivalitäten zwischen Klöstern und Landesherren aufzeigen (siehe dazu Kapitel 4.2.3.).⁴³⁵ Im 17. Jahrhundert nahm vor allem die eigene Ordensgeschichte Einfluss auf die Gestaltung: Darstellungen von Gründervätern, Ordensheiligen sowie die Lokalgeschichte und Stiftung charakterisieren Zisterzienserkirchen.⁴³⁶ Obwohl dieses Phänomen auch schon vor der Barockzeit auftrat, kommt es im 17. und 18. Jahrhundert zu einer außergewöhnlich intensiven Umsetzung in allen künstlerischen Medien, vor allem Wand- und Deckengemälde wurden verstärkt eingesetzt.⁴³⁷ So lässt auch in Baumgartenberg die in den Fresken umfassend visualisierte, ordenstypische

⁴³¹ KLEMM 1997, S. 20.

⁴³² KLEMM 1997, S. 19.

⁴³³ KLEMM 1997, S. 21.

⁴³⁴ KLEMM 1997, S. 12.

⁴³⁵ KLEMM 1997, S. 13, 176.

⁴³⁶ KLEMM 1997, S. 12. Laut Klemm fand die Ausstattung von Klosterkirchen mit ordensspezifischen Themen bereits im 17. Jahrhundert statt, was von der Forschung bisher übersehen wurde. Diese beschäftigt sich nämlich v.a. mit Klosterkirchenausstattungen mit ordensspezifischen Themen des 18. Jahrhunderts wie z.B. Melk, Ottobeuren oder Ettal.

⁴³⁷ WEIGL 2011, S. 49.

Ikonographie keinerlei Zweifel aufkommen, dass man sich in einer Zisterzienserstiftung befindet. Die Auftraggeber würdigen die an eine lange Tradition knüpfenden spirituellen und geschichtlichen Leistungen des Ordens und inszenieren diese aufwendig.⁴³⁸ Der Bernhardzyklus und die Freskenfolge der Ordensheiligen bilden zusammen mit der restlichen Ausstattung (Bernhard- und Benediktaltar, Bernhardsbüste, Kanzel) ein sich ergänzendes Bild des Ordens. Dabei wird der Zisterzienserorden als eine nach der Mönchsregel vorbildlich lebende Gemeinschaft präsentiert, die für Kirche und Glauben kämpft und über visionäre Fähigkeiten verfügt, die die Gunst Gottes gegenüber dem Orden beweist.⁴³⁹

4.4. Klostersgeschichte

Einen weiteren Aspekt bildet die Frage, wie im 17. Jahrhundert mit der eigenen Vergangenheit des Klosters umgegangen wurde und in wiefern dies die Umsetzung der Barockisierung beeinflusste.

Generell beschäftigten sich Klöster und Orden in der Barockzeit oft intensiv mit ihrer Geschichte und ihren Ursprüngen und hatten ein tiefes Traditions- und Geschichtsbewusstsein.⁴⁴⁰ Eine wichtige Rolle spielte hierbei auch die lang bestehende klösterliche Geschichtsschreibung,⁴⁴¹ in der häufig weit zurück liegende Gründungen besonders betont wurden. Die lange Kontinuität eines Klosters legitimierte die Existenz und steigerte nicht nur den Stellenwert der Stiftung selbst, sondern auch das Prestige des Ordens. Als Motive für die umfassende Beschäftigung mit der eigenen Geschichte können neben der Legitimation der gegenwärtigen Präsenz auch die Vergegenwärtigung der Vergangenheit und Identitätsstiftung genannt werden.⁴⁴² Das Ordnen und Sichten der eigenen Quellen förderte in den Klöstern ein systematisches, kritisches Quellenstudium und führte dazu, dass man die gewonnenen Erkenntnisse gerne bildlich umsetzen wollte.⁴⁴³ Diese Verflechtungen von Wort und Bild traten in der monastischen Kultur des Barock besonders hervor und die Kloster- und Ordensgeschichten wurden in nahezu allen Medien und Gattungen thematisiert.⁴⁴⁴

Obwohl die Ausstattung von Baumgartenberg einige historische Bezüge aufweist, nimmt die Visualisierung der eigenen Klostersgeschichte nur wenig Raum im Gesamtprogramm

⁴³⁸ KLEMM 1997, S. 165, 168.

⁴³⁹ KLEMM 1997, S. 162.

⁴⁴⁰ WEIGL 2011, S. 21.

⁴⁴¹ WEIGL 2011, S. 29.

⁴⁴² HERZOG/WEIGL 2011, S. 15. WEIGL 2011, S. 27.

⁴⁴³ HERZOG/WEIGL 2011, S. 16.

⁴⁴⁴ HERZOG/WEIGL 2011, S. 18.

der Kirche ein.⁴⁴⁵ Die wenigen Beispiele, die die Stifter- und Gründerthematik oder die eigene Klostergeschichte aufgreifen sind zudem sehr zurückhaltend gestaltet. Dazu zählen die Fresken Nummer **2** und **3** unter der Orgelempore mit den Darstellungen der Klosteranlage (Abb. 11) und dem Wappen des Stiftes Baumgartenberg (Abb. 12), wobei in letzterer der Baum mit Abtsstab wahrscheinlich auf Abt Bernhard Breil anspielen soll.⁴⁴⁶ Weitere Wappen des Stiftes und der Äbte sind mehrfach am Chor- und Kirchengestühl angebracht.⁴⁴⁷ Zudem sind die Stuckkartuschen beziehungsweise Fresken **111** und **112** im Langhaus und in der Vierung zu nennen: Die „Wappenkartusche“ (Abb. 75) zeigt das Stiftswappen und das Emblem des Abtes Candidus Pfiffer und in der „Stifterkartusche“ (Abb. 77) ist Otto von Machland mit einem Kirchenmodell, dem Gründungsdatum und Stiftswappen dargestellt.⁴⁴⁸ Auch die Inschrift (Abb. 37) im Supraportenfeld über dem Eingangsportal erinnert an die Stifter Otto und seine Frau Jutta.⁴⁴⁹ Die lateinische Inschrift im Chor besagt, dass sich die Kirche „...als Stätte der Versöhnung erweisen“ wird und spannt damit den Bogen bis in die Barockzeit, da das Chronogramm die Jahreszahl der Fertigstellung (1697) ergibt (Abb. 81).⁴⁵⁰

Ferner sollen in diesem Zusammenhang die Epitaphien der Äbte Breil (Abb. 294) und Pfiffer (Abb. 296) erwähnt werden. Die Inschriften beziehen sich auf die verdienstvollen Tätigkeiten der beiden Persönlichkeiten, die die barocke Bauphase maßgeblich prägten.⁴⁵¹ Im Kirchenraum befinden sich – vor allem entlang der Seitenschiffwände und im Chorumgang – noch weitere Epitaphien von Stiftern und Äbten.⁴⁵² Obwohl das Gedenken an verstorbene Gründer, Stifter oder Äbte mittels Grabstätten oder Grabplatten in Kirchen oftmals aufwendig inszeniert wurde um die „historische Pietät“⁴⁵³ zu wahren oder die eigene Geschichte zu würdigen, fand eine solche Umsetzung in Baumgartenberg nicht statt. Hier wurden die Epitaphien eher willkürlich platziert und nicht in das Ausstattungsprogramm integriert.

⁴⁴⁵ KLEMM 1997, S. 163.

⁴⁴⁶ Siehe dazu Kapitel 1.2. und 3.3.2.

⁴⁴⁷ Siehe dazu Kapitel 3.3.4.

⁴⁴⁸ Siehe dazu Kapitel 3.3.1. und 3.3.2.

⁴⁴⁹ Die Kartusche mit Inschrift trägt im Grundrisschema die Nummer **114**. Siehe dazu Kapitel 3.2.

⁴⁵⁰ Siehe dazu Kapitel 3.3.1. und Nummer **113**.

⁴⁵¹ Siehe dazu Kapitel 3.3.8.

⁴⁵² Dazu zählt unter anderem die vielfach erwähnte Grabplatte aus rotem Marmor, die Otto von Machland darstellt. Das Hochgrab des Stifters befand sich ehemals im Kapitelhaus und fiel der josephinischen Zerstörungswut zum Opfer. Dabei blieb nur die Deckelplatte erhalten, die in die nördliche Seitenschiffwand eingelassen wurde. Vgl. GRADT 1872, S. 82. BLUMENTHAL 1928, S. 278. LEITNER 1943, S. 45. BLUMENTHAL 1949, S. 45. DEHIO 2003, S. 88.

⁴⁵³ SCHMIDT 1999, S. 184.

An dieser Stelle scheint auch der Freskenzyklus von Relevanz zu sein. Die Klostergeschichte wurde in Baumgartenberg zwar nicht direkt verbildlicht, jedoch versuchte man durch die Darstellungen ein ideales Bild des Ordens und somit auch des Stiftes zu vermitteln. Die Szenen klammern zum Beispiel negative Aspekte des Lebens des Hl. Bernhard aus und stilisieren den Heiligen zum idealen Vorbild einer intakten Mönchsgemeinschaft. Das gezeichnete Bild sollte somit einerseits mit seiner Vorbildfunktion die Mönche zu einem regeltreuen Leben anspornen und andererseits nach außen die Bedeutung der Zisterzienser für die Kirche unterstreichen. Leider wurde das in den Wand- und Deckbildern wiedergegebene Ideal im Kloster von Baumgartenberg, trotz vieler Bemühungen einzelner Äbte, nur selten erreicht.⁴⁵⁴

4.5. Gegenreformation

Die Reformation führte zwar zu unzähligen Klosteraufhebungen, aber unter den Habsburgern und mithilfe reformwilliger Äbte kam es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wieder zu einer wirtschaftlichen und geistigen Konsolidierung.⁴⁵⁵ Weiters beeinflussten das Ende des Dreißigjährigen Krieges und der Türkeneinfälle die Gegenreformation, die die Vertiefung des Glaubens⁴⁵⁶ und eine „Blütezeit des religiösen Lebens“⁴⁵⁷ förderte. Aus diesen Umständen resultierte ein Aufschwung der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, der viele Modernisierungen im neuen barocken Stil hervorbrachte.

Das programmatische Repräsentationsbedürfnis des Kaiserhauses brachte im 17. Jahrhundert im Zusammenhang mit den Türkenkriegen besonders aufwendige Ausstattungen hervor, die den religionspolitisch motivierten Sieg der Habsburger verherrlichten.⁴⁵⁸ Die aussagekräftigen, weltlichen Verbildlichungen der eigenen Geschichte im Kampf für die Kirche beeinflussten vermutlich auch die österreichischen Klöster. Diese setzten dem Kaiserhaus in ihren Ausstattungen den eigenen Beitrag zur Bewahrung der katholischen Kirche entgegen.⁴⁵⁹ Wie bereits erwähnt hatten viele Klostergemeinschaften – besonders Zisterzienser – um 1700 anscheinend ein verstärktes Interesse ihre geschichtliche Position und ihre Verdienste für den Glauben und die Kirche zu verdeutlichen (siehe dazu Kapitel 4.4.). Zu diesem Bewusstseinswandel im klösterlichen Selbstverständnis trugen ebenfalls die

⁴⁵⁴ KLEMM 1997, S. 154 und 182.

⁴⁵⁵ KLEMM 1997, S. 18.

⁴⁵⁶ LUGER 1985, S. 47.

⁴⁵⁷ LEITNER 1943, S. 21.

⁴⁵⁸ KLEMM 1997, S. 174-175.

⁴⁵⁹ KLEMM 1997, S. 175.

Ausbreitung der Gegenreform in Süddeutschland und Österreich und der Sieg über die Türken bei, der vielfach ikonographisch umgesetzt wurde und die Programme beflügelte. In Baumgartenberg können eventuell die wichtige Rolle des Hl. Bernhard im Einsatz für die Kirche, die Bezüge zum Papsttum oder die Fresken der Rosenkranzgeheimnisse als gegenreformatorischer Beitrag gewertet werden. Es kam zu keinen gezielten Einzeldarstellungen, die die Vorstellungen der Gegenreformation vermitteln sollten. Dem Thema tragen eher die allgemeine Visualisierung der Glaubensgrundsätze, die Selbstpräsentation als vorbildliche Klostersgemeinschaft und die Darstellung des Zisterzienserordens in seinem über Jahrhunderte bewährten Wirken für Kirche und Glauben bei.

4.6. „Renovatio“ versus Neubau?

Aufgrund der bereits erwähnten geschichtlichen Hintergründe kam es in Österreich im 17. Jahrhundert zu einem regelrechten „Bauboom“, der zu zahlreichen baulichen Modernisierungen sowie neuen Ausstattungen der oftmals mittelalterlichen Klosteranlagen führte.⁴⁶⁰ Die umfassendste und aktuellste Studie zur Barockisierung mittelalterlicher Kirchen im süddeutschen Raum stammt von Meinrad von Engelberg.⁴⁶¹ Dabei versucht der Autor anstelle des Begriffes „Barockisierung“ den neutraleren Terminus „Renovatio“ – im Sinne von Erneuerung – zu etablieren. Bei den unterschiedlich ausgeprägten Umgestaltungsformen geht er nicht von stiltypischen Schemen, sondern von parallel angewendeten, strukturell verschiedenen „Modi“ aus, die er unter Einbeziehung diverser Einflüsse analysiert. Viele Kirchen waren ursprünglich romanisch oder gotisch und man versuchte das Erscheinungsbild vor allem durch Umgestaltungen der Fassade, der Innendekoration und der Einrichtung dem neuen Barockstil anzupassen. Meist wurde der Bau dabei im Wesentlichen belassen und alles was ohne größeren Aufwand verändert werden konnte – wie zum Beispiel Türen, Fenster, Altäre, Mobiliar, Gewölbe- und Wandschmuck – wurde angepasst.⁴⁶² Für diese „Umwandlungen“ von Kirchen beziehungsweise die Einbeziehung der mittelalterlichen Bausubstanz, im Gegensatz zu einem Neubau, geben Quellen nur selten Anhaltspunkte und viele unterschiedliche Ursachen beeinflussten dieses Phänomen.⁴⁶³ So waren Kirchen im Falle einer „Renovatio“ unter anderem durchgehend nutzbar und man sparte

⁴⁶⁰ WEIGL 2011, S. 41.

⁴⁶¹ ENGELBERG 2005. Annemarie Thünker befasst sich erstmals 1945 in ihrer Dissertation mit dieser Thematik, wobei sie sich auf die *Vereinheitlichung*, *Rhythmisierung* und *Subordination* und somit auf die Analyse der architektonischen Innenraumgliederung konzentriert. Vgl. THÜNKER 1945.

⁴⁶² RIESENHUBER 1924, S. 29. Martin Riesenhuber schreibt in diesem Fall von „umgewandelten Kirchen“.

⁴⁶³ WEIGL 2011, S. 47.

Kosten, Zeit und Aufwand. Oft spielten auch die Bewahrung der mittelalterlichen Tradition und die Wertschätzung der künstlerischen Qualität eine Rolle. Bildliche Werke und Architekturelemente von Vorgängerbauten wurden teilweise bewusst inszeniert, um den Bezug zur Vergangenheit zu veranschaulichen. Die Erhaltung beziehungsweise Wiederverwendung und Integration alter Bauteile und Vorgängerbauten in neuen Konzeptionen kann jedoch auch darauf zurückzuführen sein, dass man nicht über ausreichend finanzielle Möglichkeiten für einen Neubau verfügte.⁴⁶⁴

Auch Baumgartenberg hatte als Landkloster im Vergleich zu den Stiften Melk oder St. Florian wesentlich geringere Mittel für umfangreiche Baumaßnahmen zur Verfügung.⁴⁶⁵ Die schwache ökonomische Lage spiegelt zudem den relativ geringen Rang Baumgartenbergs innerhalb des Zisterzienserordens wieder. Zwar war das Stift bedeutend für die Religionsvermittlung im Machland, doch im Vergleich zu dem überregionalen Wirkungsraum des Mutterklosters Heiligenkreuz blieb es zurück.

Der Außenbau der Kirche wurde eher unauffällig gestaltet und nur dezent barockisiert. Der Chorbereich ist aus der Ferne nur eingeschränkt wahrnehmbar und auch die Fassade wird erst bei näherem Herantreten sichtbar. Diese zurückhaltende Gestaltungsweise spricht dafür, dass kein besonderes Interesse an einem repräsentativen, prunkvollen Außenbau vorherrschte.⁴⁶⁶ An der südlichen Seitenfassade (Abb. 31) erkennt man noch den mittelalterlichen Baubestand, wobei hierfür kein besonderes Motiv bekannt ist. Die Inszenierung älterer Bauteile oder gar Spolien gilt als genuin monastisches Prinzip, das den historischen Rückbezug zu den Wurzeln betonen soll,⁴⁶⁷ was vielleicht auch in Baumgartenberg beachtet wurde. Ein weiterer Grund für die – im Vergleich zur Nordseite – kaum adaptierte Südfassade könnte auch ihre Lage im ehemaligen Kreuzgang sein.

Obwohl in Österreich zahlreiche sogenannte Paradiesanlagen barocken Umgestaltungen zum Opfer fielen, blieb der romanisch-gotische Eingangsbereich in Baumgartenberg weitgehend unverändert (Abb. 14). Es liegt kein spezieller Grund für die Erhaltung vor, zumal dem Bauteil keine notwendige Funktion zukam. Der Eingang wurde kaum genutzt, da die Mönche ohnehin – mit Ausnahme hoher Feiertage und Prozessionen – den Zugang vom Konventsbereich in die Kirche nutzten.⁴⁶⁸ Das romanische Portal (Abb. 15) wurde während der gotischen Bauphase beibehalten und bemalt und erst zur Barockzeit für eine neue Tür

⁴⁶⁴ HERZOG/WEIGL 2011, S. 17.

⁴⁶⁵ KLEMM 1997, S. 176.

⁴⁶⁶ KLEMM 1997, S. 164.

⁴⁶⁷ SCHMIDT 1999, S. 59.

⁴⁶⁸ KLEMM 1997, S. 164, Anm. 673.

leicht verbreiterte. Da Kirchenportale in Klosteranlagen häufig als pars pro toto älterer Bauteile die Kontinuität des Stiftes ausweisen und den Respekt vor der Kunst ehemaliger Generationen demonstrieren sollten,⁴⁶⁹ wurde wahrscheinlich auch in Baumgartenberg aus diesem Grund das Portal bewahrt.

Im Gegensatz zu dem schlicht gestalteten Außenbau überrascht der Eintritt in das Kircheninnere: Der eher nüchterne Eindruck der Fassade wird im Paradies zwar fortgesetzt, doch nach Betreten des Langhauses befindet man sich in einem lichterfüllten, hellen Raum. Das aufwendige, dekorative System aus Stuck und bunten Fresken steht in starkem Kontrast zum Äußeren der Kirche. Der Gestaltungswechsel mit seinem überraschenden Moment ist in Baumgartenberg als wichtiges Inszenierungselement zu verstehen.⁴⁷⁰ Die weiße Farbfassung der Wände entspricht dabei nicht nur dem barocken Bedürfnis nach hellen Innenräumen, sondern führt zusammen mit den Wand- und Deckenbildern zu einer Vereinheitlichung des Innenraumes.⁴⁷¹ Das Prinzip des vereinheitlichten Raumes gilt als typische Barockisierungsmaßnahme und nimmt besonders während des 17. Jahrhunderts zu.⁴⁷²

4.7. Stellung innerhalb der österreichisch-süddeutschen Sakralarchitektur

Die Stiftskirche von Baumgartenberg stellt ein gelungenes Beispiel des sogenannten austro-italienischen Barock dar und kann innerhalb der Region sehr gut verortet werden. Die Stuckdekoration diente im 17. Jahrhundert der Betonung und Verschönerung der Decken und wurde teilweise sogar thematisch besetzt. Das sogenannte Phänomen des „Stuckbarock“ folgte dabei der freien Dekoration aus plastischem Stuckornament wobei die Motive vor allem aus Blumengewinden und stilisiertem Pflanzenwerk bestand und oftmals das Rahmenwerk für Fresken bildete. Dazu kamen figürliche Darstellungen, die teilweise vollplastisch waren sowie unterschiedlich ausgeformtes Füllwerk mit Motiven wie Blumen, Blättern, Rosetten, Kartuschen, Masken oder Muscheln.⁴⁷³ Mit dem beginnenden 18. Jahrhundert lockerten sich die Stuckornamente und näherten sich in flacherer Form immer mehr der Malerei an.⁴⁷⁴ Mit diesem Entwicklungsschritt fand auch der Übergang vom Stuck- zum Freskobarock statt und die verminderten, eingrenzenden Rahmenformen erlaubten die Einführung der Quadraturmalerei.⁴⁷⁵

⁴⁶⁹ SCHMIDT 1999, S. 188-189.

⁴⁷⁰ KLEMM 1997, S. 164.

⁴⁷¹ THÜNKER 1945, S. 26.

⁴⁷² MÖSENER 1999, S. 52. ENGELBERG 2005, S. 183.

⁴⁷³ RIESENHUBER 1924, S. 81.

⁴⁷⁴ KOLLER 1917, S. 44.

⁴⁷⁵ RIESENHUBER 1924, S. 82-84. MÖSENER 1999, S. 56 und 70.

Da die architektonische Struktur einer Kirche jeweils unterschiedliche Möglichkeiten zur Umsetzung und Anordnung von Stuck und Fresken bietet, sollen im Folgenden einige Beispiele angeführt werden, die ähnliche und zeitnahe Raumkonzepte zu Baumgartenberg aufweisen.

Einen der ersten mit Stuck und Fresken versehenen Großbau nördlich der Alpen stellt wahrscheinlich der Salzburger Dom dar (Abb. 309). Hier basiert die ikonographische Beziehung zwischen den Gewölbefresken und den sich darunter befindlichen Altären auf italienischen Vorbildern wie *Il Gesù*.⁴⁷⁶ Auch in Baumgartenberg korrespondieren die Gemälde des Hochaltares mit den Fresken im Chor und die Blätter des Bernhard- und des Benediktaltares beziehen sich auf die Darstellungen der Ordensheiligen an Wänden und Decken.

Bei dem Passauer Dom (Abb. 310) handelt es sich ebenfalls um eine Kirche mit spätgotischer Bausubstanz. Die größte barocke Neuerung sind die von Carlo Lurago im Mittelschiff jochweise eingesetzten Hängekuppeln. Die architektonischen Formen wurden durch ein Rahmensystem definiert, wobei die Stuckierung von Giovanni Battista Carlone stammt.⁴⁷⁷ Die Szenen der Fresken, die Carpo Tencalla gestaltete, wurden in Passau thematisch mit den Stuckfiguren ergänzt.⁴⁷⁸

Kremsmünster (Abb. 304) ist eine weitere barockisierte gotische Kirche, deren Ausstattung mit Stuck und Fresken jener von Baumgartenberg sehr ähnlich ist. So wurden in beiden Kirchen Putti nur sparsam eingesetzt, weil diese mit den Kreuzgratgewölben des Langhauses schlecht korrespondiert hätten.⁴⁷⁹ Auch die Ordnung und Ausführung der Wanddienste mit Pilastern (in Baumgartenberg Halbsäulen) und das durchlaufende, verkröpfte Gesims weisen eine hohe Ähnlichkeit auf.⁴⁸⁰ Lediglich inhaltlich wurde in dem Benediktinerstift Kremsmünster ein anderes Programm umgesetzt, da das Leben Christi mit Vorbildern des Alten Testaments dargestellt und nicht auf die Ordensthematik zurückgegriffen wurde.⁴⁸¹

Ein weiteres Vergleichsbeispiel ist die Kirche des Benediktinerstiftes Garsten (Abb. 311), in der die Stuckierung unter der Leitung Giovanni Battista Carlones und der Mitarbeit Bartolomeo Carlones entstand.⁴⁸² Die Stuckdekoration entwickelte hier bereits üppigere, be-

⁴⁷⁶ MÖSENER 1999, S. 54.

⁴⁷⁷ WÜNSCHE-WERDERHAUSEN/KRATZSCH 2010, S. 115.

⁴⁷⁸ MÖSENER 1999, S. 54-55. Dazu ausführlicher die Monographie über den Passauer Dom: MÖSENER/BERNDL 1995.

⁴⁷⁹ LERCH 1985, S. 131.

⁴⁸⁰ LEITNER 1943, S. 54.

⁴⁸¹ KLEMM 1997, S. 172.

⁴⁸² LERCH 1985, S. 132.

wegtere Formen als in Kremsmünster. Die Übergänge zu den Fresken wurden fließender und klare Abgrenzungen traten zurück.

In Schlierbach (Abb. 306) steigert sich die Dekorationsfreude noch weiter.⁴⁸³ Wie in Baumgartenberg stehen der helle Stuck und die farbenfrohen Fresken im Kontrast zu den schwarz-gold gehaltenen Elementen wie Kanzel, Orgel und Hochaltar.⁴⁸⁴ Möglicherweise hatten die Fresken, die Ordensheilige zeigen, eine Vorbildwirkung für Baumgartenberg.⁴⁸⁵ Im Unterschied zu Schlierbach kam es zum Beispiel nicht zu einem Neubau, sondern zur Beibehaltung der mittelalterlichen Basilika.

Die Barockisierung der mittelalterlichen Stiftskirche Ardagger (Abb. 312) erfolgte um 1690. Die Gewölbeaufteilung und Motivik im Chor kann mit dem Baumgartenberger Chor verglichen werden. Die Stuckausstattung von Ardagger ist allerdings farbig gefasst und unterscheidet sich durch eine reichere Ornamentik und den verstärkten Einsatz von vollplastischen Figuren.⁴⁸⁶ Weitere Parallelen gibt es bei der Freskenausstattung, die in Ardagger Giacomo Antonio Mazza zugeschrieben werden, der bekanntlich auch in Baumgartenberg tätig war (siehe dazu Kapitel 4.2.3.).

Die Emporenkirche des Augustiner- Chorherrenstiftes St. Florian wurde von Carlo Antonio Carlone mit Hängekuppeln versehen und weist eine klare architektonische Struktur auf (Abb. 303).⁴⁸⁷ Die Wandgliederung wird durch Halbsäulen auf Sockeln und Brüstungen bestimmt und die Stuckierung verlagert sich von den Gewölben in die Wandzonen, wobei der figürliche Stuck und die reichen Draperien vornehmlich dekorativen Zwecken dienen (Abb. 313). Im Langhausgewölbe wird auf diese Weise Platz für ein umfassendes Freskenprogramm mit Quadraturmalerei geschaffen.

Die Baumgartenberger Barockisierung ist formal mit den umliegenden Kirchengestaltungen vergleichbar, was auf eine intensive Beschäftigung mit Bauten der Region (Abb. 314) und den Wirkungsraum der Künstler hindeutet. Inhaltlich liefert Baumgartenberg jedoch eine eigenständige Lösung, da bei keinem vergleichbaren Kirchenbau im österreichisch-süddeutschen Raum vor 1700 die Gesinnung und historische Leistung des Ordens durch die Ausstattung derart umfangreich visualisiert wurde.⁴⁸⁸ Baumgartenberg setzt mit seiner

⁴⁸³ LERCH 1985, S. 133.

⁴⁸⁴ KLEMM 1997, S. 171.

⁴⁸⁵ KLEMM 1997, S. 170.

⁴⁸⁶ KLEMM 1997, S. 172.

⁴⁸⁷ MÖSENER 1999, S. 56.

⁴⁸⁸ KLEMM 1997, S. 176.

raumgreifenden Umsetzung und Inszenierung mittels einer Freskenfolge somit nicht nur innerhalb der Gestaltungen des Zisterzienserordens neue Maßstäbe.⁴⁸⁹

5. RESÜMEE

Die Gründung des Zisterzienserklosters Baumgartenberg ging um 1142 vom Mutterkloster Heiligenkreuz aus, wobei die Errichtung der Stiftskirche in mehreren Bauphasen bereits im Mittelalter erfolgte. In der vorliegenden Diplomarbeit wird versucht eine möglichst umfangreiche Gesamtdarstellung der Barockisierung des ursprünglich spätromanisch-frühgotischen Baukörpers während des 17. Jahrhunderts darzulegen. Eine besondere Herausforderung hierbei ist die dürftige Quellenlage zur barocken Ausstattungsgeschichte. Die Künstlerzuschreibungen basieren daher – mit Ausnahme der wenigen signierten oder datierten Werke – auf stilistischen Kriterien.

Den Hauptteil der Arbeit nimmt eine ausführliche Beschreibung der Kirche und ihrer Ausstattung ein, die durch den umfangreichen Abbildungsteil sehr gut nachvollzogen werden kann. Ein Schwerpunkt wird dabei auf die Fresken gelegt, deren Ikonographie in Bezug zur Selbstpräsentation des Klosters besonders aufschlussreich ist. Die Zusammenstellung aller Einzelfresken samt farbiger Abbildungen wurde bisher nicht getätigt und stellt daher einen wichtigen Forschungsbeitrag dar. Um einen besseren Überblick zu schaffen liegt im Anhang zusätzlich ein eigens erstelltes Grundrisschema mit Legende bei.

Die architektonischen Eingriffe der Barockzeit werden dem Baumeister **Carlo Antonio Carlone** zugeschrieben. Bei dem nur sehr zurückhaltend barockisierten Außenbau sind vornehmlich die Anpassung der Fassadengliederung, die Anbringung von Gaubenfenstern auf den Seitenschiffdächern und die horizontale Zweiteilung der Fenster am Chor zu nennen. Die Barockisierung des Innenraumes kann aufgrund einer italienischen Inschrift in die Zeit zwischen 1694 und 1697 datiert werden. Unter Bewahrung der Raumstruktur wurde das Innere der Kirche mit einer Stuckdekoration überzogen, die vermutlich auf **Bartolomeo Carlone** zurückgeht. Die Motivik ist vorwiegend ornamental geprägt und auch die plastischen Figuren wurden nicht thematisch besetzt. Die Stuckierung bietet innerhalb zahlreicher Rahmungen Platz für die Wand- und Deckengemälde in Secco-Technik, die **Giacomo Antonio Mazza** 1696 signierte und wahrscheinlich in einer Werkstattgemeinschaft ausführte. Der Bildzyklus zeigt den Hl. Bernhard, Propheten, die Ordensgeschichte- und Zisterzienserheilige, Ordensritter und -stifter, Märtyrer, Kirchenväter, Evangelisten,

⁴⁸⁹ KLEMM 1997, S. 170.

die Rosenkranzgeheimnisse und Ereignisse aus dem Leben Christi sowie Bezüge zur Klostersgeschichte. Auch in der Einrichtung wurden ähnliche Themen aufgegriffen und teilweise mit den Darstellungen der Fresken inhaltlich ergänzt. In Baumgartenberg wurden die Glaubensgrundsätze in ausgeprägter Form visualisiert, wobei sich das Stift als vorbildliche Klostergemeinschaft vor dem Hintergrund des über Jahrhunderte bewährten Wirkens des Ordens für Kirche und Glauben präsentierte.

Der zweite Teil der Arbeit ist der Analyse der Barockisierung gewidmet. Dabei werden unterschiedliche Aspekte untersucht, die die Gestaltung der Kirche beeinflussten. Besonders die Rolle der verdienstvollen Äbte Bernhard Breil und Candidus Pfiffer – die Baumgartenberg jahrelang Seite an Seite vorstanden – wird näher betrachtet. Wahrscheinlich setzten sie viele Impulse und steuerten dem komplexen Ausstattungsprogramm maßgebliche Ideen bei, die zu der Ausformung des schrittweise gewachsenen Ensembles führten. In den Kapiteln über die Künstler werden Zuschreibungsfragen diskutiert und hinterfragt. Ferner wird die Ordenszugehörigkeit thematisiert, deren Visualisierung die Leistungen der Zisterzienser würdigt und den Wert des Klosters als Teil des Ordens ausweisen sollte. Zur Legitimation der eigenen, an eine lange Tradition knüpfenden Existenz tragen auch die bildlich umgesetzten Bezüge zur Klostersgeschichte bei. Einen weiteren Punkt bilden die Gegenreformation und die historischen Umstände, die zusammen den Nährboden für die regelrechte Modernisierungswut der Barockzeit bildeten. Zur Beantwortung der Frage, aus welchem Grund man sich in Baumgartenberg für eine Bewahrung und Barockisierung des mittelalterlichen Vorgängerbaues und gegen einen Neubau entschied werden einige Vorschläge gemacht, die jedoch keine gemeingültige Antwort liefern können. Zuletzt werden Vergleiche zu umliegenden Klosterkirchen angestellt, die vor allem formal für eine intensive Auseinandersetzung mit den Ausstattungen der Region sprechen. In inhaltlicher Hinsicht setzt sich Baumgartenberg mit seiner eigenständigen Umsetzung jedoch von den zeitlich und geographisch nahen Kirchen ab.

Da die bislang nur wenig bekannte Stiftskirche von Baumgartenberg mit ihrem progressiven inhaltlichen Programm und der raumgreifenden Gesamtgestaltung zu einem der bemerkenswertesten barocken Kunstwerke Österreichs gezählt werden kann, stellt eine weitere Beschäftigung und Würdigung seitens der Forschung ein wünschenswertes Desiderat für künftige Generationen dar.

Bibliographie

AIGNER 1970

Gertrude Aigner, Die Verfassungsgeschichte des Zisterzienserklosters Baumgartenberg in Oberösterreich im Mittelalter, phil. Diss., Wien 1970.

AKL 1997

Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, XVI, Berlin u.a. 1997.

AKL 2003

Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, XXXIX, Berlin u.a. 2003.

AKL 2008

Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, LIX, Berlin u.a. 2008.

BAUDELOO 1653

Sancti Bernardi melliflui doctoris ecclesiae, pulcherrima et exemplaris vitae medulla. Quinquaginta tribus iconibus illustrate. Labore et expensis abbatia beatae mariae de Baudeloo, Antwerpen 1653.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER CISTERCIENSER-STIFTE 1891

Beiträge zur Geschichte der Cistercienser-Stifte. Reun in Steiermark. Heiligenkreuz. Neukloster. Zwettl. Lilienfeld in Niederwilhering und Schlierbach in Ober-Oesterreich. Ossegg und Hohenfurt in Boehemen. Mogila bei Krakau. Szczyrzic in Galizien. Stams in Tirol und der Cistercienserinnen-Abteien Marienthal und Marienstern in der Koen. Saechsichen Lausitz, Wien 1891

BERNDL-FORSTNER 1999

Herbert Berndl-Forstner, Zu Bau- und Ausstattungsgeschichte von Kirche und Stift in der Neuzeit, in: Thomas Aigner, Kollegiatstift Ardagger. Beiträge zu Geschichte und Kunstgeschichte, St. Pölten 1999, S. 315-335.

BLUMENTHAL 1928

Hans Heinrich Blumenthal, Die ältesten bildlichen Darstellungen der Stiftkirche zu Baumgartenberg. Ein Beitrag zur Baugeschichte, in: Heimatgaue. Zeitschrift für oberösterreichische Geschichte, Landes- und Volkskunde, 1928, S. 276-279.

BLUMENTHAL 1932

Hans Heinrich Blumenthal, Die mittelalterliche Baugeschichte des ehemaligen Cistercienserstiftes Baumgartenberg in Oberösterreich, in: Kirchenkunst, 4, 1932, S. 43-46.

BLUMENTHAL 1933

Hans Heinrich Blumenthal, Die mittelalterliche Baugeschichte des ehemaligen Cistercienserstiftes Baumgartenberg in Oberösterreich, in: Kirchenkunst, 5, 1933, S. 48f.

BLUMENTHAL 1949

Hans Heinrich Blumenthal, III. Baumgartenberg. Eine vergessene Zisterzienserabtei im Machland, in: Ders., Vergessene Klosterkunst. Ein empfindsamer Streifzug durch das Schwarzviertel ob der Enns, Wien 1949, S. 33-60.

BREIL 1666

Bernhardus Breil, Sermones in dominicas et festas, Salzburg 1666.

BÖHM 2003

Cordula Böhm, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. 9. Freistaat Bayern. Regierungsbezirk Oberbayern. Landkreis Altötting, München 2003.

BOHR 2009

Michael Bohr, Barocke Chorgestühle und Beichtstühle in österreichischen Stiftkirchen, in: Frühneuzeitinfo, 20, 2009, S. 128-146.

BRETSCHNEIDER 1914

Alfred Bretschneider, Ein Beitrag zum Bauschaffen der landständischen Stifte Oberösterreichs im 17. und 18. Jahrhundert, phil. Diss., Dresden 1914.

BRUCHER 1994

Günter Brucher, Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg/Wien 1994.

COLOMBO/COPPA 1997

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

DECKER 1943

Heinrich Decker, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943.

DEHIO OÖ 2003

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Oberösterreich. 1. Mühlviertel, Horn/Wien 2003.

DEHIO NÖ 2003

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich südlich der Donau. 2. M-Z, , Horn/Wien 2003.

ENGELBERG 2005

Meinrad von Engelberg, Renovatio ecclesiae. Die "Barockisierung" mittelalterlicher Kirchen, Petersberg 2005.

ETZLSTORFER 2005

Hannes Etzlstorfer, Carlone in Schlierbach. Protagonisten des Barock in Oberösterreich, in: Hannes Etzlstorfer/Hans Rumpler, 650 Jahre Zisterzienserstift Schlierbach, Schlierbach 2005.

EULER-ROLLE 1983

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

EULER 1997

Bernd Euler, Baumgartenberg. Pfarrkirche und ehem. Stiftskirche, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LI, 1, 1998, S. 110-111.

EULER 1998

Bernd Euler, Baumgartenberg. Pfarrkirche und ehem. Stiftskirche, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LII, 1, 1998, S. 119-120.

EULER 1999

Bernd Euler, Baumgartenberg. Pfarrkirche und ehemalige Stiftskirche, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LIII, 1, 1999, S. 111.

GIERSE 2010

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

GRADT 1872

Johann Gradt, Die Stiftskirche des aufgelassenen Cistercienser-Klosters Baumgartenberg im Lande ob der Enns, in: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 17, 1872, S. 81-88.

GRILLNBERGER 1904

Otto Grillnberger, Die Catalogi abbatiarum Ordinis Cisterciensis, Wien 1904.

GRÜLL 1991

Georg Grill, Das Baumgartenberger Archiv, in: Gemeinde Baumgartenberg (Hg.), Festschrift 850 Jahre Baumgartenberg, Baumgartenberg 1991, S. 78-79.

GULDAN 1954

Ernst Guldan, Die jochverschleifende Gewölbedekoration. Von Michelangelo bis Pozzo und in der bayerisch-österreichischen Sakralarchitektur, phil. Diss., Göttingen 1954.

GULDAN 1964

Ernst Guldan (Hg.), Quellen zu Leben und Werk italienischer Stukkatoren des Spätbarock in Bayern, Como 1964.

GUSENBAUER 1991

Josef Gusenbauer, Die ehemalige Stiftskirche. Heute Pfarrkirche, in: Gemeinde Baumgartenberg (Hg.), Festschrift 850 Jahre Baumgartenberg, Baumgartenberg 1991, S. 87-97.

HAGER 1661-1670

J. S. Hager von Allensteig, Die Stifte des Landes ob der Enns. Stamm- und Schlösserbüchlein, 1661-1670 (Oberösterreichisches Landesarchiv).

HAIDER 1983

Siegfried Haider, Das oberösterreichische Landeswappen, in: Tausend Jahre Oberösterreich. Das Werden eines Landes (Ausst. Kat., Burg zu Wels), Linz 1983, Katalogteil, S. 185-187.

HASCHEK 1990

Ingeborg Haschek, Barockkanzeln im Donaauraum. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Kanzelbaues im 17. und 18. Jahrhundert, phil. Diss., Wien 1990.

HENRIQUEZ 1630

Chrysostomus Henriquez, Menologium Cistertiense notationibus illustratum, Antwerpen 1630.

HOCHGATTERER 1991a

Karl Hochgatterer, Die erste Glanzzeit des Stiftes Baumgartenberg. Von der frühen Besiedelung bis zur Mitte des 14. Jhdt.s., in: Gemeinde Baumgartenberg (Hg.), Festschrift 850 Jahre Baumgartenberg, Baumgartenberg 1991, S. 15-30.

HOCHGATTERER 1991b

Karl Hochgatterer, Niedergang des Stiftes. Reformationszeit. Vom 15. Jhdt. Bis zur Mitte des 17. Jhdt.s., in: Gemeinde Baumgartenberg (Hg.), Festschrift 850 Jahre Baumgartenberg, Baumgartenberg 1991, S. 38-48.

HOCHGATTERER 1991c

Karl Hochgatterer, Aufstieg in der Barockzeit (1650-1730), in: Gemeinde Baumgartenberg (Hg.), Festschrift 850 Jahre Baumgartenberg, Baumgartenberg 1991, S. 61-66.

HOCHGATTERER 1991d

Karl Hochgatterer, Niedergang und Aufhebung (18./19. Jhdt.), in: Gemeinde Baumgartenberg (Hg.), Festschrift 850 Jahre Baumgartenberg, Baumgartenberg 1991, S. 67-77.

HOFER 2008

Gerald Hofer, Die Turmbauten der österreichischen Zisterzienserklöster, phil. Dipl., Wien 2008.

HOFMANN 2005/GASSNER-BRIEM 2007

Maria Theresia Hofmann/Adelheid Gassner-Briem, Giacomo Antonio Mazza, in: Artisti Italiani in Austria (Wissenschaftliches Dokumentationsprojekt des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck), 2005/2007 (07.01.2013), URL: http://www.uibk.ac.at/aia/mazza_giacomo%20antonio.html

IRMSCHER 2000

Günter Irmscher, Akanthus. Zur Geschichte einer Ornamentform, in: Barockberichte, 26/27, 2000, S. 461-532.

KELLER 2005

Hiltgart L. Keller, Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart 2005.

KLEMM 1997

David Klemm, Ausstattungsprogramme in Zisterzienserkirchen Süddeutschlands und Österreichs von 1620 bis 1720, Frankfurt am Main u.a. 1997.

KOCH 1991

Rudolf Koch, Frühe Baustile der ehem. Klosterkirche von Baumgartenberg (Oberösterreich), in: Kulturzeitschrift Oberösterreich, 41, 2, 1991, S. 16-20.

KOLLER 1916

Ludwig Koller, Übersicht über die barocke Freskomalerei in Oberösterreich, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien, 49, 1916, S. 55-67.

KOLLER 1917

Ludwig Koller, Die Carlone in Oesterreichs Kunstgeschichte, in: Christliche Kunstblätter, 58, 1-12, 1917, S. 7-9, 20-22, 31-33, 43-45.

KOLLER 1927

Ludwig Koller, Baumgartenberg, Neuberg und Viktring. Ehemalige Zisterzienserklöster. Christliche Kunstblätter, 68, 1927, S. 25-29, 50-54.

KOLLER 2003

Manfred Koller, Barocke Wand- und Deckenmalerei. Technologie und Restaurierung in Italien, Deutschland und Österreich, in: Barockberichte 34/35, 2003, S. 325-331.

KÖPF 1980

Ulrich Köpf, Religiöse Erfahrung in der Theologie Bernhards von Clairvaux, Tübingen 1980.
google

KOPPENSTEINER 1993

Erhard Koppensteiner, Der Garstener Stifts-Hof-Maler Johann Carl von Reslfeld (ca. 1658-1735). Gemälde und Druckgraphiken, phil. Diss., Salzburg 1993.

KURZ 1808

Franz Kurz, Beiträge zur Geschichte des Landes Oesterreich ob der Enns. Merkwürdigere Schicksale der Stadt Lorch, der Grenzfestung Ennsburg und des alten Klosters St. Florian bis zum Ende des eilften Jahrhunderts. Nebst einer Sammlung der vorzüglicheren Urkunden der Klöster Gleink und Baumgartenberg, 3, 1808.

KURZ 1809

Franz Kurz, Beiträge zur Geschichte des Landes Oesterreich ob der Enns. Geschichte des Kriegsvolkes, welches der Kaiser Rudolph II. im Jahre 1610 zu Passau anwerben ließ, 4, 1809.

LEITNER 1940

Pax Leitner, Ehemalige Stiftskirche Baumgartenberg. Diözese Linz a. d. Donau, Patrozinium Mariä Himmelfahrt, München 1940.

LEITNER 1943

Pax Leitner, ECCLESIA MONTIS POMÆRII. Die Kirche in Baumgartenberg. Ihre Geschichte, ihre Beschreibung, Schwaz 1943 (unpubliziert, Pfarrarchiv Baumgartenberg).

LERCH 1985

Gerlinde Christa Lerch, Der Stuck in der ehemaligen Stiftskirche und des Klosters Garsten. Eine Strukturanalyse, phil. Diss., Salzburg 1985.

LORENZ 1999

Hellmut Lorenz, Barocke Kunst in Österreich. Facetten einer Epoche, in: Die Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4, Barock, hg. von Hellmut Lorenz, München/London/New York 1999, S. 11-16.

LUDWIG 1992

Walter Ludwig, Der Bilderschmuck des barocken Refektoriums, in: Sancta Crux, 53, 1992, S. 51-68.

LUGER 1973

Walter Luger, Die Stukkateure, in: Walter Luger/Georg Wacha/Alexander Wied, Linzer Stukkateure (Ausst. Kat., Stadtmuseum Linz), Linz 1973, S. 41-102.

LUGER/WACHA/WIED 1973

Walter Luger/Georg Wacha/Alexander Wied, Linzer Stukkateure (Ausst. Kat., Stadtmuseum Linz), Linz 1973.

LUGER 1974

Walter Luger, Barocker Stuck in Oberösterreich, in: Kulturzeitschrift Oberösterreich, 24, 1, 1974, S. 14-20.

LUGER 1985

Walter Luger, Marian Rittinger und Johann Karl von Reslfeld. Zwei Barockkünstler von Garsten, in: Kulturzeitschrift Oberösterreich, 35, 1, 1985, S. 47-58.

MARKS 1971

Alfred Marks, Oberösterreich in alten Ansichten. Siedlung und Landschaft in 340 Bildern vom späten Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Linz 1971.

MERIAN/ZEILLER 1679

Matthäus Merian/Martin Zeiller, Topographia Provinciarum Austriacarum, Frankfurt am Main 1679.

MITIS 1912

Oskar Mitis, Studien zum älteren österreichischen Urkundenwesen, Wien 1912.

MÖSENER/BERNDL 1995

Karl Möseneder (Hg.)/Ursula Berndl, Der Dom in Passau. Vom Barock bis zur Gegenwart, Passau 1995.

MÖSENER 1999

Karl Möseneder, Zum Streben nach „Einheit“ im Österreichischen Barock, in: Die Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4, Barock, hg. von Hellmut Lorenz, München/London/New York 1999, S. 51-74.

NEUHARDT/SCHREIBER 2001

Johannes Neuhardt/Ferdinand Schreiber, Baumgartenberg. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (ehemalige Zisterzienserstiftskirche), Christliche Kunststätten Österreichs, 73, Salzburg 2001⁵.

OBERLEITNER 1955

Hans Oberleitner, Johann Karl von Reslfeldt, in: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines, 100, 1955, S. 205-220.

ÖKT 1977

Österreichische Kunsttopographie, 43, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster. 1. Das Stift, der Bau und seine Einrichtung, Wien 1977.

PAFFRATH 1984

Arno Paffrath, Bernhard von Clairvaux. Leben und Wirken dargestellt in den Bilderzyklen von Altenberg bis Zwettl, Bergisch Gladbach 1984.

PAFFRATH 1990

Arno Paffrath, Bernhard von Clairvaux. Die Darstellung des Heiligen in der Bildenden Kunst, Bergisch Gladbach 1990.

PERNDL 1963

Josef Perndl, Die Stiftskirche von Garsten. Ihre Baugeschichte und Ausstattung, Linz 1963.

PEXA 1933a

Aelred Pexa, Cistercienser Bibliothek. Baumgartenberg. Dr. Hans Heinrich Blumenthal. Die mittelalterliche Baugeschichte des ehemaligen Cistercienserstiftes Baumgartenberg in Oberösterreich (Erschienen in: „Kirchenkunst, IV. Jg. II. Heft, Wien 1932), in: Cistercienser-Chronik, 536, 45, 1933, S. 31-32.

PEXA 1933b

Aelred Pexa, Abt Bernhard Breil. Dem Miterneuerer cistercienserischen Lebens in Österreich zum 250. Todestage, in: Cistercienser-Chronik, 536, 45, 1933, S. 291-304.

PEXA 1953

Aelred Pexa, Die Cistercienser von Baumgartenberg (1607 – 1784), in: Österreichische Beiträge zu Geschichte des Cistercienserordens. Festschrift zum 800-Jahrgedächtnis des Todes Bernhards von Clairvaux, 1953, S. 335-369.

PEXA 1992

Aelred Pexa, Heiligenkreuz und Baumgartenberg, in: Sancta Crux, 53, 1992, S. 69-71.

PFEYFFER 1657

Candidus Pfeyffer, Assertiones ex universa theologia, Wien 1657.

PÖSINGER/NEUMÜLLER 1961

Bernhard Pösinger/Willibrord Neumüller (Hg.), Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie. Gerichtsbezirk und Stift Kremsmünster. 1. Kunst und Handwerk in den Kammereirechnungen des Stiftes Kremsmünster 1500-1800, Wien 1961.

PRITZ 1854

Franz Xaver Pritz, Geschichte des aufgelassenen Cisterzienser-Klosters Baumgartenberg im Lande ob der Enns. Aus Urkunden und anderen Quellen, in: Archiv für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen, 12, 1854, S. 1-62.

RIESENHUBER 1924

P. Martin Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Ein Heimatbuch, Linz 1924.

SCHMIDT 1999

Michael Schmidt, Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert, Regensburg 1999.

SCHÜCKER 1947

Walter Schücker, Abt Clemens Scheffer von Heiligenkreuz als Vaterabt und Generalvikar der österreichischen Zisterzienserklöster (1658-1693), in: Cistercienserchronik, 54, 3, 1947, S. 193-214.

SCHWARZ 1981

Mario Schwarz, Studien zur Klosterbaukunst in Österreich unter den letzten Babenbergern, phil. Diss., Wien 1981.

SCHWARZ 1998

Mario Schwarz, Baumgartenberg (OÖ.), Pfarrkirche, bis 1784 Zisterzienserklösterkirche, in: Die Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 1, Früh- und Hochmittelalter, hg. von Hermann Fillitz, Wien 1998, S. 317-319.

SOFFNER-LOIBL 2009

Monika Soffner-Loibl, Baumgartenberg. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt. Ehemalige Zisterzienserstiftskirche, Passau 2009.

STROBL 1694

P. Georg Strobl, Mitropolis memorabiliter monuentalis, id est. Austria regulariter infulata sub quadruplici diversae religionis patrocinio ordine alphabetico per dialogum declarata, seu monasteriorum Austriae descriptio, Stiftsarchiv Heiligenkreuz 1694.

STURM 1969

Johann Sturm, Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich, phil. Diss., Wien 1969.

TAUBINGER 2010

Barbara Taubinger, Das Refektorium im ehemaligen Zisterzienserstift Neuberg an der Mürz. Studien zur barocken Freskenausstattung, phil. Dipl., Wien 2010.

TEMPESTA 1587

Antonio Tempesta, Vita et miracula divi Bernardi Claravalensis abbatis. Opera et industria. Congregationis regularis observantiae eiusdem Hispaniarum ad alendam pietatem universi ordinis cisterciensis aeneis formis expressa, Rom 1587.

THÜNKER 1945

Annemarie Thünker, Die Barockisierung mittelalterlicher Kircheninnenräume in Süddeutschland, phil. Diss. (ms.), München 1945.

ULM 1971

Benno Ulm, Das Mühlviertel, Österreichische Kunstmonographie, 5, Salzburg 1971, S. 57-63.

VISCHER 2005

Georg Matthäus Vischer, *Topographia Austriae superioris modernae*, 1674, Neudruck, Wien 2005.

WAGNER 2000

Franz Wagner, Unbeachtet, unbearbeitet, vergessen. Historische Kirchenbänke in Österreich, in: *Barockberichte*, 26/27, 2000, S. 558-568.

WAGNER 2007

Franz Wagner, Von Heiligenkreuz zur Mehrerau. Zu einigen Chorgestühlen des Barock in Österreich, *Barockberichte*, 48/49, 2007, S. 145-153.

WARTENA 2008

Sybe Wartena, *Die Süddeutschen Chorgestühle von der Renaissance bis zum Klassizismus*, phil. Diss., München 2008.

WATZL 1953

Hermann Watzl, Aus zwei verschollenen Privilegienbüchern der Cisterze Heiligenkreuz von 1246 und 1251, in: *Österreichische Beiträge zur Geschichte des Cistercienserordens. Festschrift zum 800-Jahrgedächtnis des Todes Bernhards von Clairvaux*, 1953, S. 370-492.

WIBIRAL 1966

Norbert Wibiral, Notizen zur Baugeschichte und Ausstattung der ehemaligen Stiftskirche von Baumgartenberg, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XX, 1966, S. 146-155.

WEIGL 2011

Huberta Weigl, *Monastische Kunst und Geschichtsschreibung im 17. und 18. Jahrhundert. Zur Gegenwart der Vergangenheit*, in: Markwart Herzog (Hg.)/Huberta Weigl (Hg.), *Mitteleuropäische Klöster in der Barockzeit. Vergegenwärtigung monastischer Vergangenheit in Wort und Bild*, Konstanz 2011, S. 21-67.

WÜNSCHE-WERDERHAUSEN/KRATZSCH 2010

Elisabeth Wünsche-Werderhausen/Klaus Kratzsch, *Italien in Bayern. Kunst und Künstler, Lindenberg im Allgäu* 2010.

WURM 1975

Christine Wurm, *Die Cisterzen Baumgartenberg und Wilhering von der Gründung bis 1350*, Salzburg 1975.

ZAUNER 1983

Alois Zauner, 1.22. Baumgartenberg 1668, in: *Tausend Jahre Oberösterreich. Das Werden eines Landes* (Ausst. Kat., Burg zu Wels), Linz 1983, Katalogteil, S. 19.

Abbildungen



Abb. 1: Landkarte (Ausschnitt).



Abb. 2: Baumgartenberg, Klosteranlage.

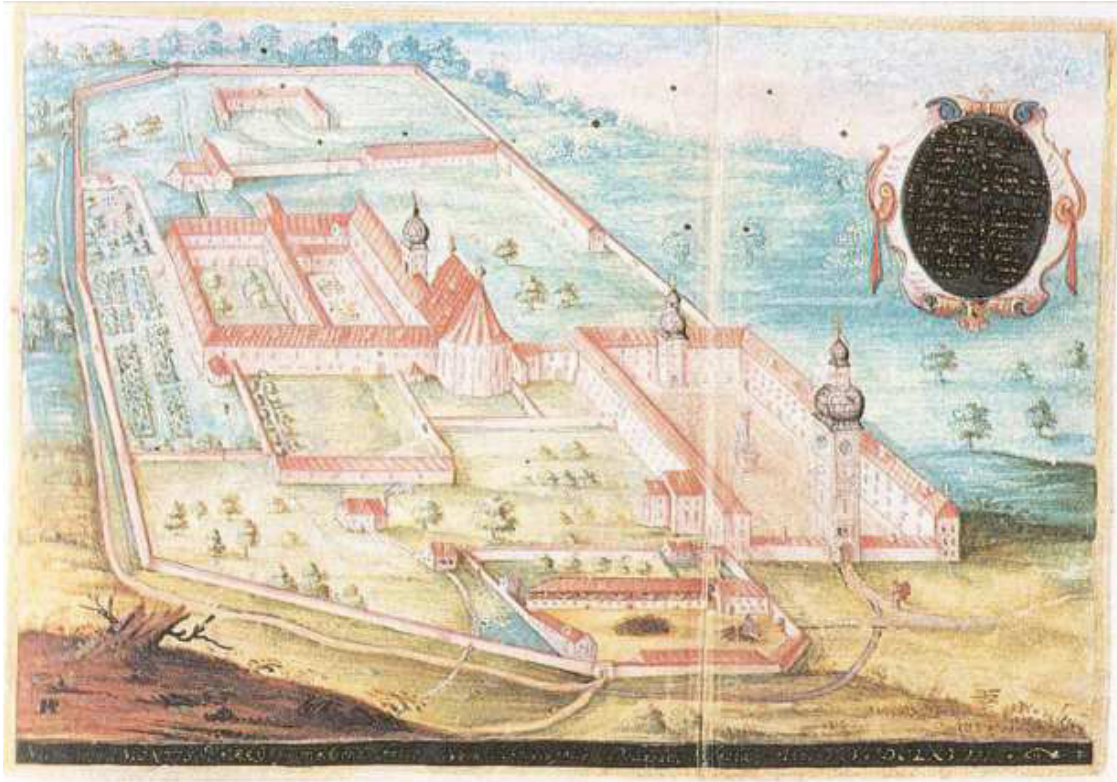


Abb. 3: Monogrammist MP, Ansicht des Klosters Baumgartenberg (fol. 5), LIBER ROTULARIS, 1668, Tempera auf Pergament, 20,5 x 29,8 cm (Stiftsarchiv Wilhering).



Abb. 4: Stifterpaar, LIBER ROTULARIS, 1668, Tempera auf Pergament (Stiftsarchiv Wilhering).



Abb. 5: Papst Eugen III. bestätigt 1151 die Besitzungen des Stiftes Baumgartenberg, LIBER ROTULARIS, 1668, Tempera auf Pergament (Stiftsarchiv Wilhering).

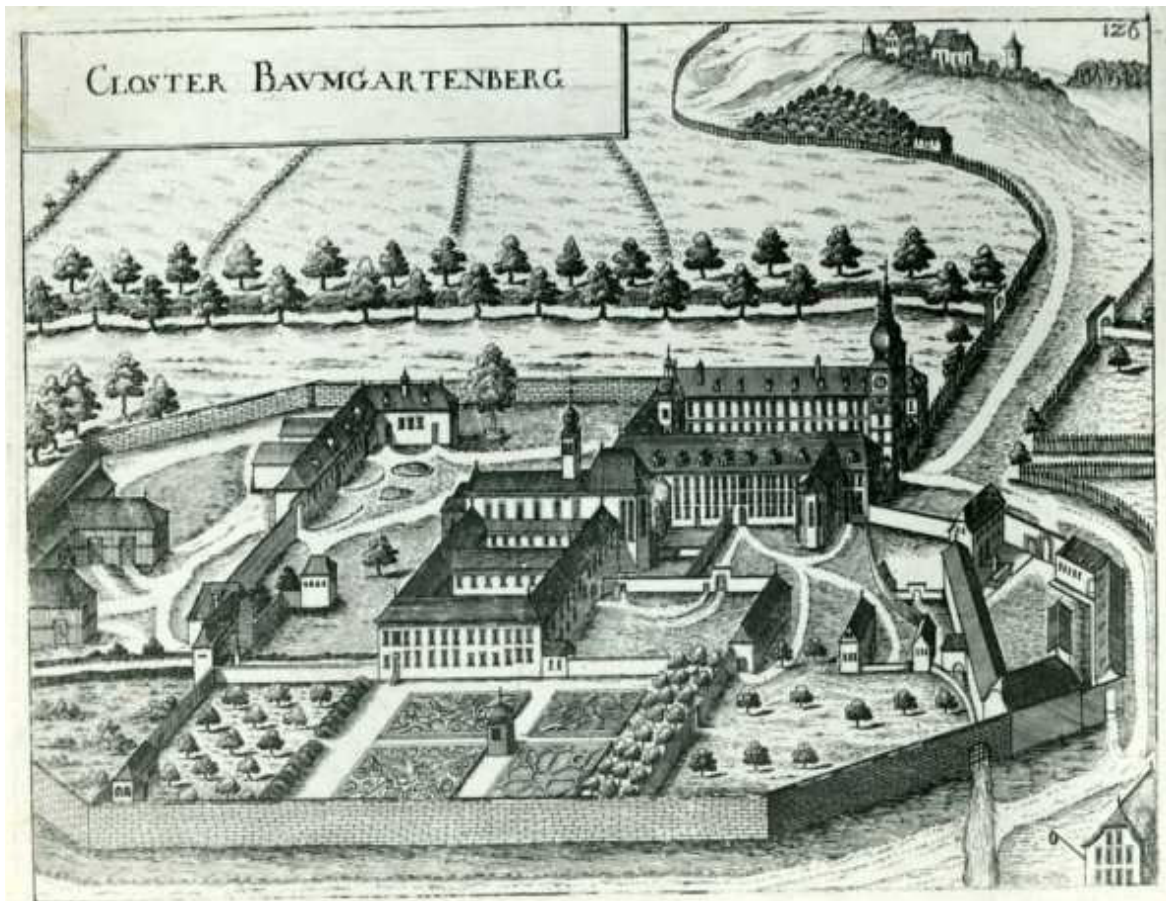


Abb. 6: Georg Matthäus Vischer, Ansicht des Klosters Baumgartenberg (Stich Nr. 126), *TOPOGRAPHIA AUSTRIAE SUPERIORIS MODERNAE*, 1674.



Abb. 7: J. S. Hager von Allensteig, Ansicht des Klosters Baumgartenberg, *STAMM- UND SCHLÖSSERBÜCHLEIN*, 1661-1670 (Oberösterreichisches Landesarchiv).

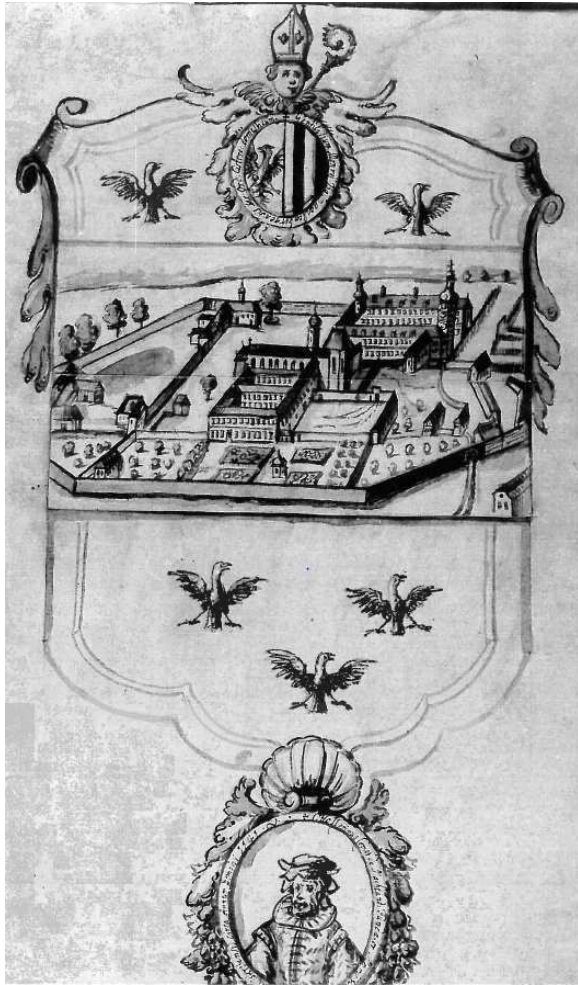


Abb. 8: P. Georg Strobl, Ansicht des Klosters Baumgartenberg (Abb. 20), MITROPOLIS MEMORABILITER MONUMENTALIS....., 1694 (Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek).

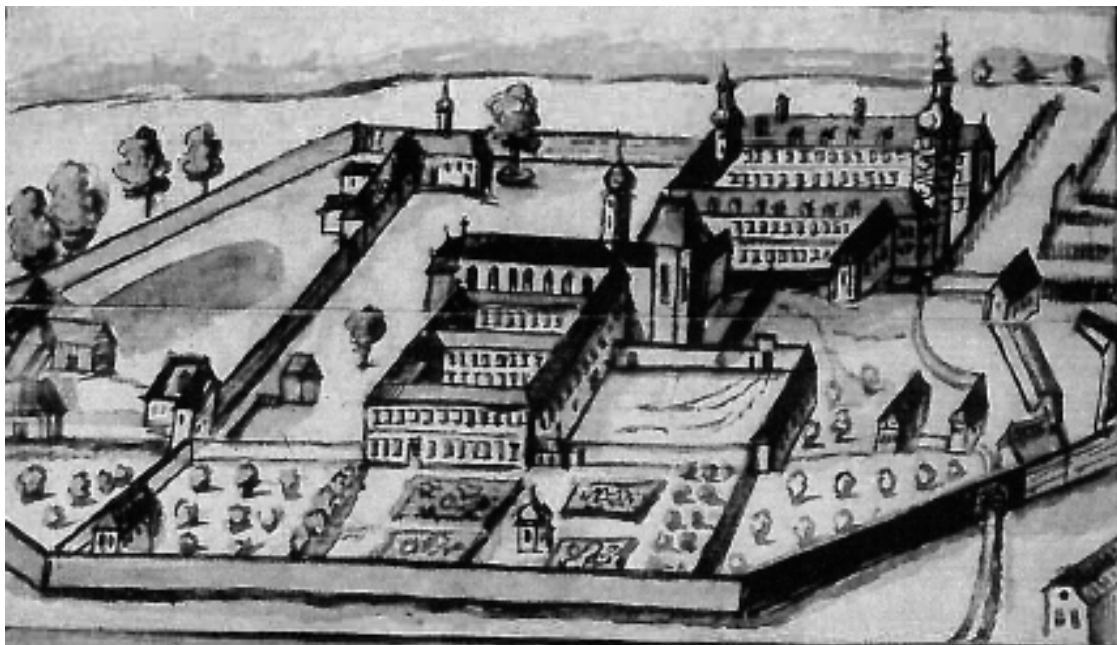


Abb. 9: P. Georg Strobl, Ansicht des Klosters Baumgartenberg (Abb. 20, Ausschnitt), MITROPOLIS MEMORABILITER MONUMENTALIS....., 1694 (Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek).



Abb. 10: Baumgartenberg, Stiftskirche, Empore.



Abb. 11: Empore, 2 Ansicht der Klosteranlage.



Abb. 12: Empore, 3 Wappen.

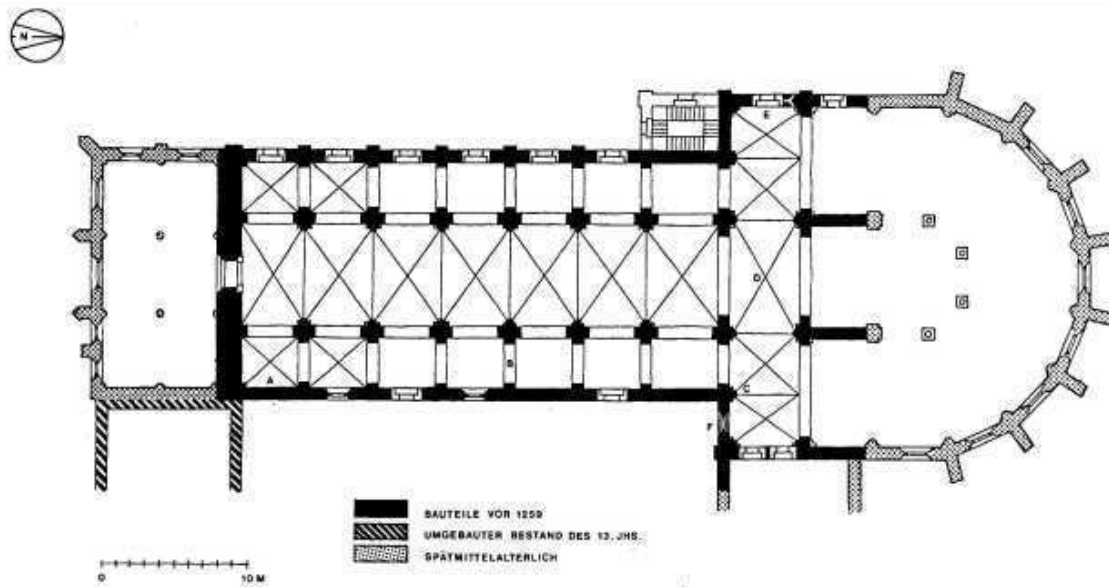


Abb. 13: Baumgartenberg, Stiftskirche, Baualterplan (SCHWARZ 1998).



Abb. 14: Baumgartenberg, Stiftskirche, Westfassade.



Abb. 15: Baumgartenberg, Stiftskirche, romanisches Portal.



Abb. 16: Baumgartenberg, Stiftskirche, ehem. Kreuzgang.



Abb. 17: Baumgartenberg, Stiftskirche, ehem. Kreuzgang.



Abb. 18: Baumgartenberg, Stiftskirche, ehem. Kreuzgang.



Abb. 19: Baumgartenberg, Stiftskirche, Querschiff, teilweise freigelegtes romantisches Bogenfries.



Abb. 20: Baumgartenberg, Stiftskirche, Querschiff, Mitte, Schlussstein mit ursprünglicher Fassung.



Abb. 21: Baumgartenberg, Stiftskirche, gotische Vorhalle/„Paradies“.

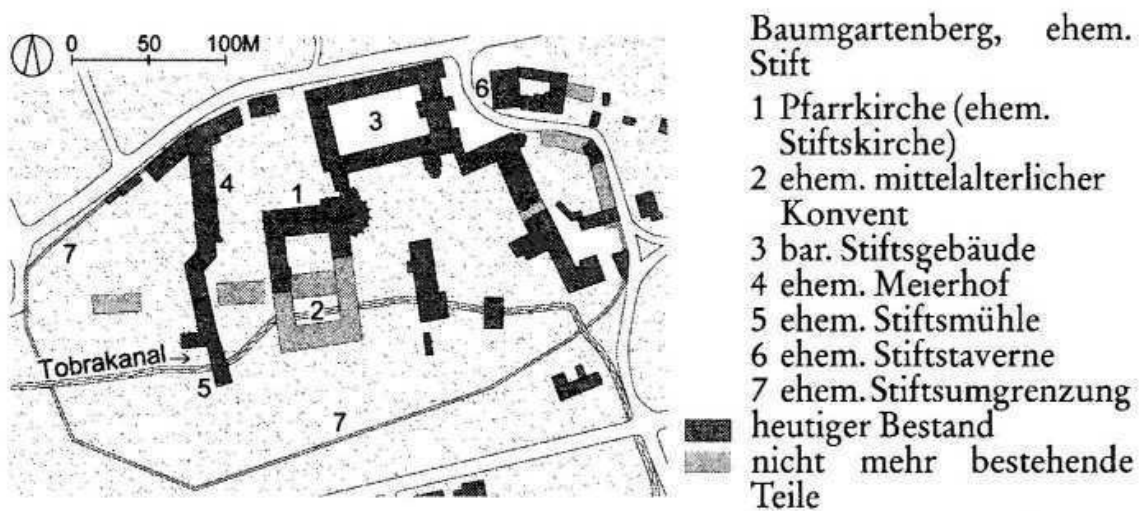


Abb. 22: Plan der heutigen Bausubstanz und der nicht mehr bestehenden Teile (DEHIO OÖ 2003).

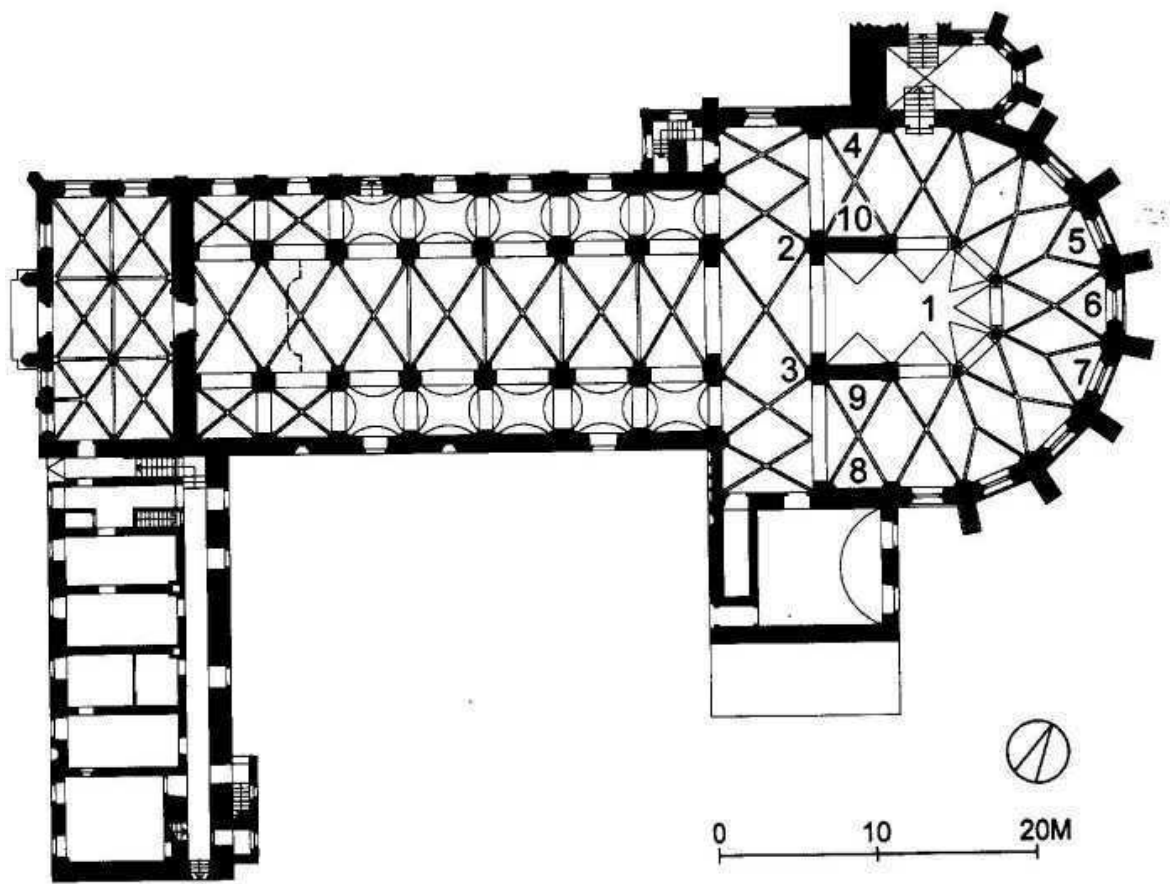


Abb. 23: Grundriss (DEHIO OÖ 2003).



Abb. 24: Baumgartenberg, Stiftskirche.



Abb. 25: Baumgartenberg, Stiftskirche.



Abb. 26: Baumgartenberg, Stiftskirche, Nördl. Seitenschiff.



Abb.27: Baumgartenberg, Stiftskirche, Nördl. Seitenschiff.



Abb. 28: Baumgartenberg, Stiftskirche, Treppenturm.



Abb. 29: Baumgartenberg, Stiftskirche, Nördl. Fassade.



Abb. 30: Baumgartenberg, Stiftskirche, Nördl. Fassade.



Abb. 31: Baumgartenberg, Stiftskirche, Südl. Fassade.



Abb. 32: Baumgartenberg, Stiftskirche, Südl. Fassade, Obergaden.



Abb. 33: Georg Matthäus Vischer, Ansicht des Klosters Baumgartenberg (Stich Nr. 126, Ausschnitt), TOPOGRAPHIA AUSTRIAE SUPERIORIS MODERNAE, 1674.

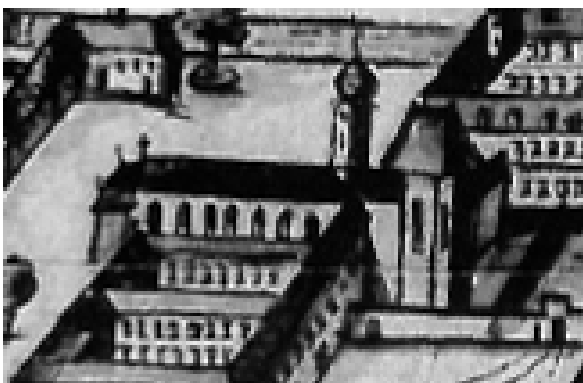


Abb. 34: P. Georg Strobl, Ansicht des Klosters Baumgartenberg (Abb. 20, Ausschnitt), MITROPOLIS MEMORABILITER MONUMENTALIS..., 1694 (Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek).



Abb. 35: Baumgartenberg, Stiftskirche, Empore, 2 Ansicht der Klosteranlage (Ausschnitt).



Abb. 36: Langhaus, Hauptportal.



Abb. 37: Langhaus, Hauptportal, 114 Kartusche mit Inschrift.



Abb. 38: Langhaus, Blick zur Orgelempore.



Abb. 39: Langhaus, Blick zum Altar.



Abb. 40: Langhaus, Seitenwand.



Abb. 41: Nördl. Seitenschiff.



Abb. 42: Südl. Seitenschiff.



Abb. 43: Südl. Seitenschiff,
Kreuzrippengewölbe.



Abb. 44: Nördl. Seitenschiff, Portal.



Abb. 45: Vierung, Gewölbe.



Abb. 46: Nördl. Querschiff, Gewölbe.



Abb. 47: Südl. Querschiff, Gewölbe.



Abb. 48: Nördl. Querschiff.



Abb. 49: Südl. Querschiff.



Abb. 50: Chorumgang, Gewölbe.



Abb. 51: Chorumgang.



Abb. 52: Chorumgang, 3. Joch im Norden.



Abb. 53: Chorumgang, 1. Joch im Süden.



Abb. 54: Chorumgang, 2. Joch im Norden, Portal, Doppelfensterempore und Oratorienfenster.



Abb. 55: Binnenchor.



Abb. 56: Binnenchor.



Abb. 57: Chor, Gewölbe.

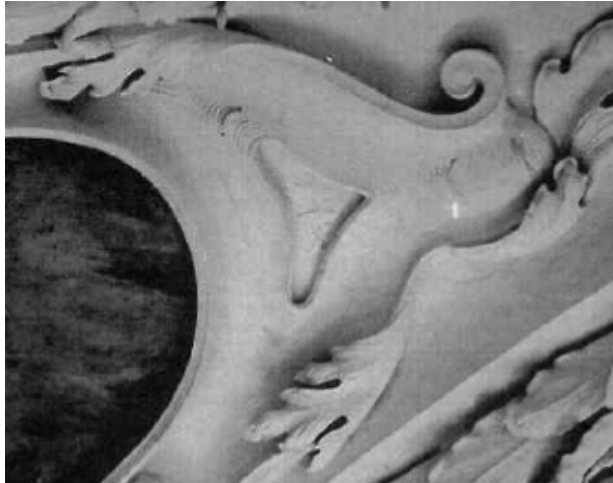


Abb. 58: Chor, Stichkappe, Ritzinschrift *S.T.F.* 1696.



Abb. 59: Nördl. Chorwand.



Abb. 60: Langhauswand, Kapitell.



Abb. 61: Scheidwand, Bogenlaibung.



Abb. 62: Scheidwand, Bogenlaibung



Abb. 63: Langhaus, 7. Joch, Gewölbe, Füllhörner.



Abb. 64: Langhaus, 4. Joch, Gewölbe, Blattmotive.



Abb. 65: Langhauswand.



Abb. 66: Südl. Seitenschiff, 4. Joch, Platzlgewölbe.



Abb. 67: Südl. Seitenschiff, 5. Joch, Platzlgewölbe mit Deckenbild 20.



Abb. 68: Südl. Seitenschiff, 6. Joch, Platzlgewölbe mit Deckenbild 19.



Abb. 69: Südl. Seitenschiff, 7. Joch, Platzlgewölbe mit Deckenbild 18.



Abb. 70: Südl. Querschiffwand.

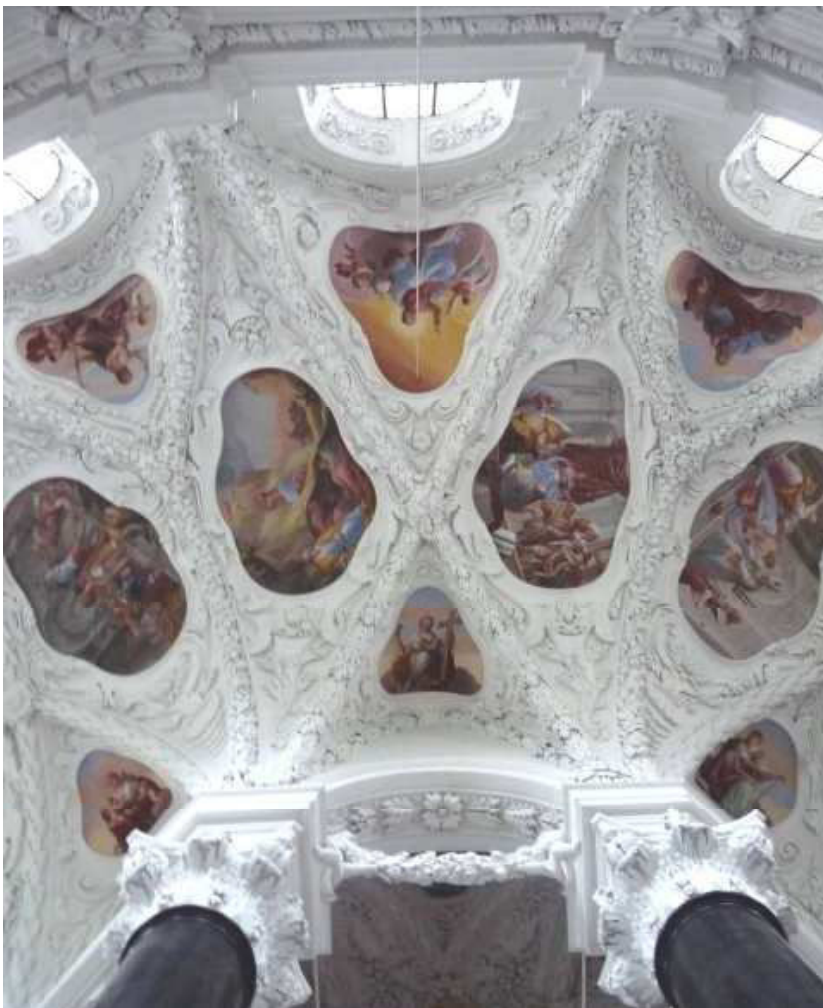


Abb. 71: Chorumgang, Gewölbe.

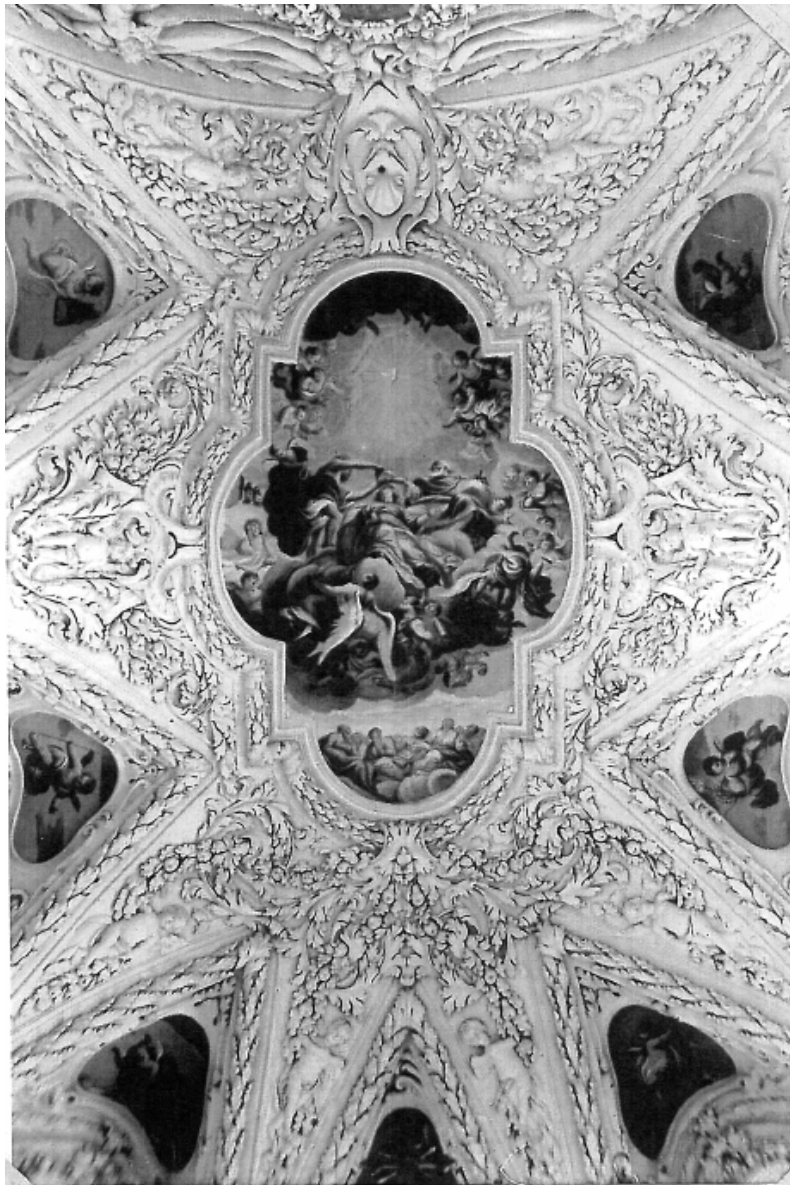


Abb. 72: Chor, Gewölbe, vor Restaurierung 1957.



Abb. 73: Chor, Stichkappenlunette, während Restaurierung.



Abb. 74: Langhaus, Fronbogen, Wappenkartusche.



Abb. 75: Langhaus, Fronbogen, **111** Wappenkartusche.



Abb. 76: Vierung, Stifterkartusche.



Abb. 77: Vierung, **112** Stifterkartusche.



Abb. 78: Vierung, Triumphbogen, Büste des Hl. Bernhard.



Abb. 79: BAUDELOO 1653, Titelblatt.



Abb. 80: Chor, Chorbogen.



Abb. 81: Chor, Chorbogen, **113** Chronogramm.



Abb. 82: Südl. Querschiffwand, Stuckbüste.



Abb. 83: Südl. Querschiffwand, Stuckbüste.

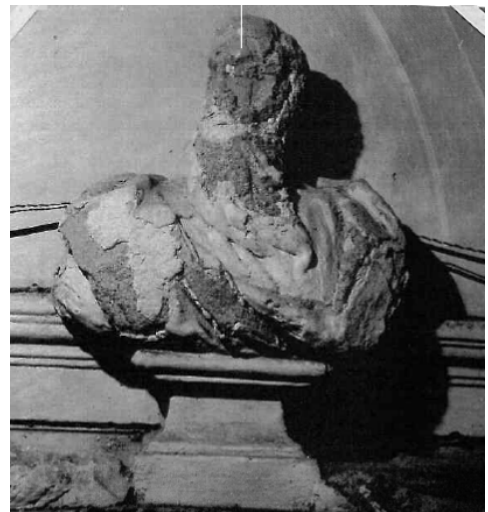


Abb. 84: Südl. Querschiffwand, Stuckbüste vor Restaurierung.



Abb. 85: Nördl. Querschiff.



Abb. 86: Südl. Querschiff.



Abb. 87: Chor/Chorumgang, Stuckputti.



Abb. 88: Chorumgang, 2. Joch im Norden, Portal mit Stuckputti.



Abb. 89: Nördl. Querschiff vor Restaurierung.

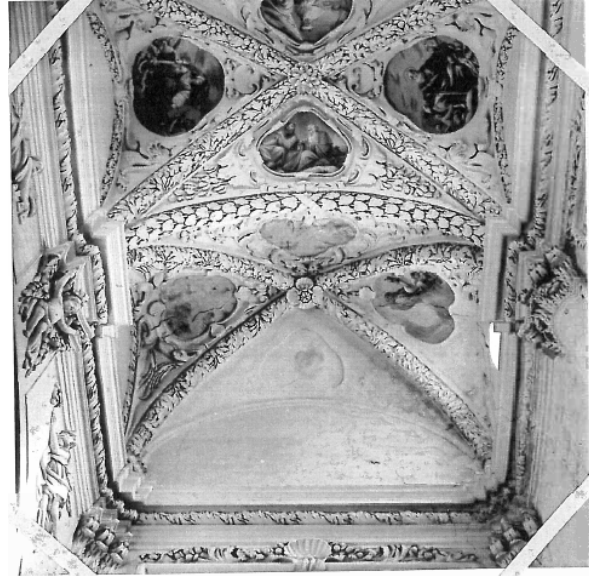


Abb. 90: Südl. Querschiff vor Restaurierung.



Abb. 91: Langhaus, Empore,  Aleth's Traum wird gedeutet/Aleth weiht Bernhard dem Dienst Gottes.





Abb. 96: Langhausgewölbe,  Bernhards Gehorsam über den Tod hinaus.



Abb. 97: BAUDELOO 1653, Stich 52.



Abb. 98: Langhausgewölbe, S Geistliche Würdenträger an der Bahre Bernhards.



Abb. 99: BAUDELOO 1653, Stich 49.



Abb. 100: Langhausgewölbe, 6 Kreuzzugspredigt.



Abb. 101: BAUDELOO 1653, Stich 46.



Abb. 102: Langhausgewölbe, 7 Bernhard lässt einen Toten ausgraben.



Abb. 103: BAUDELOO 1653, Stich 43.



Abb. 104: Langhausgewölbe, 8 Bernhard heilt einen Blinden in Toulouse.



Abb. 105: BAUDELOO 1653, Stich 41.



Abb. 106: Langhausgewölbe,  Fegefeuervision.



Abb. 107: BAUDELOO 1653, Stich 38.



Abb. 108: TEMPESTA 1587, Abb. 120.



Abb. 112: Langhausgewölbe, **11** Bekehrung Wilhelms von Aquitanien.



Abb. 113: BAUDELOO 1653, Stich 34.



Abb. 114: TEMPESTA 1587, Abb. 110.



Abb. 115: Langhausgewölbe, 12 Predigt Bernhards.



Abb. 116: BAUDELOO 1653, Stich 32.



Abb. 117: Langhausgewölbe, **13** Bernhard als Totenerwecker.



Abb. 118: BAUDELOO 1653, Stich 30.



Abb. 119: Vierungsgewölbe, **14** Vision vom Namen Jesu.



Abb. 120: BAUDELOO 1653, Stich 21.



Abb. 121: Vierungsgewölbe, 15 Amplexusvision.



Abb. 122: BAUDELOO 1653, Stich 20.



Abb. 123: TEMPESTA 1587, Abb. 96.



Abb. 124: Vierungsgewölbe, **16** Lactatiovision.



Abb. 125: BAUDELOO 1653, Stich 23.



Abb. 126: TEMPESTA 1587, Abb. 91.



Abb. 127: Vierungsgewölbe, 17 Weihnachtsvision.



Abb. 128: BAUDELOO 1653, Stich 5.



Abb. 129: TEMPESTA 1587, Abb. 74.



Abb. 130: Südl. Seitenschiffgewölbe, **18** Vision vom Kirchenbau.



Abb. 131: BAUDELOO 1653, Stich 16.



Abb. 132: TEMPESTA 1587, Abb. 85.



Abb. 133: Südl. Seitenschiffgewölbe, **19** Bernhard segnet Kranke mit der Monstranz.



Abb. 134: BAUDELOO 1653, Stich 26.



Abb. 135: Südl. Seitenschiffgewölbe, **20** Königin Sancha gründet im Beisein Bernhards ein Kloster.



Abb. 136: BAUDELOO 1653, Stich 35.



Abb. 137: TEMPESTA 1587, Abb. 121.



Abb. 141: Langhausgewölbe, **24** Prophet Joel.



Abb. 142: Langhausgewölbe, **25** Prophet Oseas.



Abb. 143: Langhausgewölbe, **26** Prophet Daniel.



Abb. 144: Langhausgewölbe, ²⁷ Prophet Ezechiel.



Abb. 145: Langhausgewölbe, ²⁸ Prophet Jeremias.



Abb. 146: Langhausgewölbe, ²⁹ Prophet Isaias/Jesaja.



Abb. 147: Langhausgewölbe, 30 Prophet David.



Abb. 148: 30 Prophet David, Zustand vor Restaurierung.



Abb. 149: Nördl. Langhauswand, **31** Jakobus von S. Galgano und die Dominikaner.



Abb. 150: Südl. Langhauswand, **32** Joachim von Fiore sieht die zukünftigen Ordensgründer Dominikus und Franziskus.



Abb. 151: Nördl. Langhauswand, 33 Das Baumwunder des Konversen Ladislaus.



Abb. 152: Südl. Langhauswand, 34 Mahlsszene/Walter von Bierbeck erhält ein Kreuz.



Abb. 153: Nördl. Langhauswand, **35** Hugo von Bonnevaux erscheint die Dornenkrone.



Abb. 154: Südl. Langhauswand, **36** Bertram von Karixtus und Elisabeth von Schönaue sehen Maria.



Abb. 155: Nördl. Langhauswand, **37** Juliana von Lüttich und die erste Fronleichnamsprozession.



Abb. 156: Südl. Langhauswand, **38** Kardinal Guido führt das Klingeln bei der Messe ein.



Abb. 157: Nördl. Langhauswand, **39** Maria erscheint der Mutter Robert von Molesmes und offenbart ihr dessen Berufung zum ersten Zisterzienserabt.



Abb. 158: Südl. Langhauswand, **40** Maria überreicht Alberich das weiße Ordenskleid.

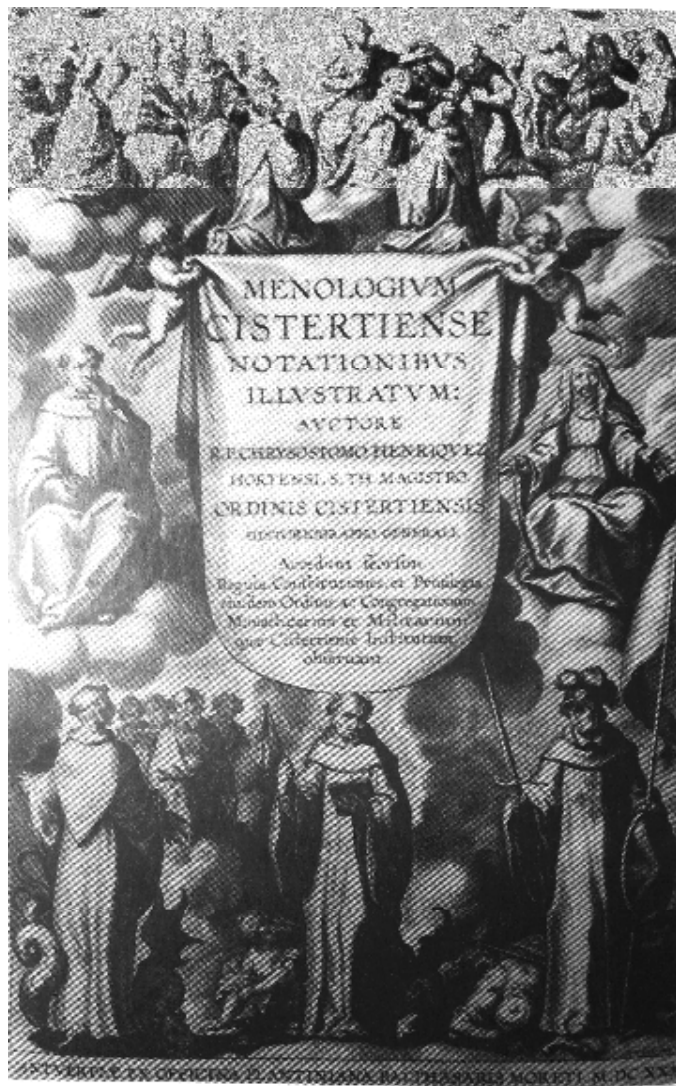


Abb. 159: HENRIQUEZ 1630, Frontispiz.



Abb. 160: Nördl. Querschiff, Wand, 41 Ritter des Christusordens.



Abb. 161: Nörtl. Querschiff, Wand, 42 Ordensritter.



Abb. 162: Südl. Querschiff, Wand, 43 Ritter des Ordens von Calatrava.



Abb. 163: Südl. Querschiff, Wand, 44 Ritter des Templerordens.



Abb. 164: Chorumgang, Wand, **45** Papst Innozenz II. besucht Bernhard in Clairvaux.



Abb. 165: **45** Zustand vor Restaurierung.



Abb. 166: Chorumgang, Wand, **46** Hildegard von Bingen mit zwei Päpsten.



Abb. 167: Nördl. Querschiffgewölbe, **47** Margarethe von Antiochia.



Abb. 168: Nördl. Querschiffgewölbe, **48** leer.



Abb. 169: Nördl. Querschiffgewölbe, **49** Sebastian.



Abb. 170: Nördl. Querschiffgewölbe, **50** Matthäus.



Abb. 171: Nördl. Querschiffgewölbe, **51** Barbara von Nikomedien.



Abb. 172: Nördl. Querschiffgewölbe, **52** Rochus von Montpellier.



Abb. 173: Nördl. Querschiffgewölbe, **53** Josef von Nazareth.



Abb. 174: Nördl. Querschiffgewölbe, **54** Petrus.



Abb. 175: **54** Zustand vor Restaurierung.



Abb. 176: Süd. Querschiffgewölbe, **55** Katharina von Alexandria.



Abb. 177: Südl. Querschiffgewölbe, **56** Leopold.



Abb. 178: Südl. Querschiffgewölbe, **57** Begegnung der Eremiten Antonius und Paulus.



Abb. 179: Südl. Querschiffgewölbe, **58** Paulus.



Abb. 180a: Südl. Querschiffgewölbe, **59** Cäcilia von Rom.

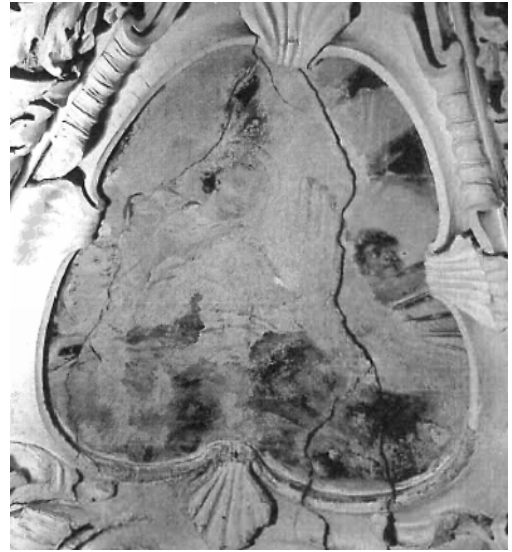


Abb. 180b: **59** Zustand vor Restaurierung.



Abb. 181: Südl. Querschiffgewölbe, **60** Florian.



Abb. 182: **60** Zustand vor Restaurierung.



Abb. 183: Südl. Querschiffgewölbe, **61** leer.



Abb. 184: Südl. Querschiffgewölbe, **62** Johannes Evangelist.



Abb. 185: **62** Zustand vor Restaurierung.



Abb. 186: Südl. Querschiffwand, **63** Conversio Pauli – Bekehrung des Saulus.



Abb. 187: Chorumgang, Gewölbe, 64 Franz von Paula.



Abb. 188: Chorumgang, Gewölbe, 65 Ignatius von Loyola.



Abb. 189: Chorumgang, Gewölbe, 66 Dominikus.



Abb. 190: Chorumgang, Gewölbe, **67** Franz von Assisi.



Abb. 191: Chorumgang, Gewölbe, **68** Benedikt von Nursia.



Abb. 192: Chorumgang, Gewölbe, **69** Bruno von Köln.



Abb. 193: Chorumgang, Gewölbe, 70 Augustinus von Hippo.



Abb. 194: Chorumgang, Gewölbe, 71 Ambrosius von Mailand.



Abb. 195: Chorumgang, Gewölbe, 72 Gregor der Große.



Abb. 196: Chorumgang, Gewölbe, **73** Hieronymus.



Abb. 197: Chorumgang, Gewölbe, **74** Evangelist Lukas.

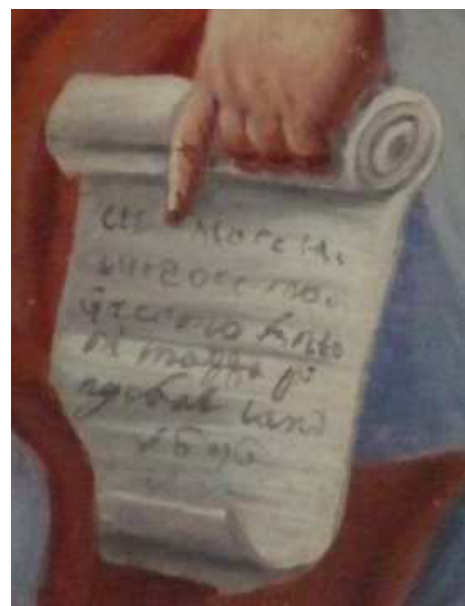


Abb. 198: **74** (Ausschnitt) Signatur.



Abb. 199: Chorumgang, Gewölbe, **75** Evangelist Johannes.



Abb. 200: Chorumgang, Gewölbe, **76** Evangelist Matthäus.



Abb. 201: Chorumgang, Gewölbe, **77** Evangelist Markus.



Abb. 202: Chorumgang, Gewölbe, **78** Christus.



Abb. 203: Chorumgang, Gewölbe, **79** Maria.



Abb. 204: Chorumgang, Gewölbe, **80** Johannes der Täufer.



Abb. 205: Chorumgang, Gewölbe, **81** Hoffnung.



Abb. 206: Chorumgang, Gewölbe, **82** Glaube.



Abb. 207: Chorumgang, Gewölbe, **83** Liebe.



Abb. 208: Chorumgang, Gewölbe, 84 Verkündigung.



Abb. 209: Chorumgang, Gewölbe, 85 Heimsuchung.



Abb. 210: Chorumgang, Gewölbe, [86](#) Geburt Christi.



Abb. 211: Chorumgang, Gewölbe, [87](#) Darbringung im Tempel.



Abb. 212: Chorungang, Gewölbe, [88](#) Jesus mit Schriftgelehrten im Tempel.



Abb. 213: Chorungang, Gewölbe, [89](#) Gebet auf dem Ölberg.



Abb. 214: Chorumgang, Gewölbe, 90 Geißelung.



Abb. 215: Chorumgang, Gewölbe, 91 Dornenkrönung.



Abb. 216: Chorungang, Gewölbe, [92](#) Kreuztragung.



Abb. 217: Chorungang, Gewölbe, [93](#) Kreuzigung.



Abb. 218: Chorwand, [94](#) Ecclesia.



Abb. 219: Chorwand, [95](#) Auferstehung Christi.



Abb. 220: Chorwand, 96 Synagoge.



Abb. 221: Chorwand, 97 Himmelfahrt Christi.



Abb. 222: Chorumgang, Wand, 98 Pfingstwunder.



Abb. 223: Chorgewölbe, [99](#) Krönung Mariae.



Abb. 224: Chorgewölbe, **100** Sitz der Weisheit.



Abb. 225: **101** Stab und Licht der Menschen.



Abb. 228: **104** Himmelsleiter.



Abb. 226: **102** Spiegel der Gerechtigkeit.



Abb. 229: **105** Lilie unter Dornen.



Abb. 227: **103** Engel.



Abb. 230: **106** Paradiespforte.



Abb. 231: Chorumgang, Wand, **107** Taufe Christi.



Abb. 232: Chorumgang, Wand, **108** Anbetung der Heiligen Drei Könige.



Abb. 233: Chorumgang, Wand, **109** Verklärung.



Abb. 234: Chorumgang, Wand, **110** Tempelreinigung.



Abb. 235: Baumgartenberg, Chor, Hochaltar.



Abb. 236: J. K. von Reslfeld, Hochaltargemälde *Maria Himmelfahrt*, 1698, Öl auf Leinwand, 314 x 196cm.



Abb. 237: Hochaltargemälde (Ausschnitt), Signatur J. Carl V. Reslfeld F. 1698.



Abb. 238: Baumgartenberg, Hochaltar, Oberbild, Öl auf Leinwand, 140 x 120 cm.



Abb. 239: Seitenstetten, Hochaltar, Gemälde *Maria Himmelfahrt*, J. K. von Reslfeld, 1706, Öl auf Leinwand.



Abb. 240: Baumgartenberg, Hochaltar, Rückseite.



Abb. 241: Hochaltar, Rückseite, Oberbild, Öl auf Leinwand.



Abb. 242: Hochaltar, Rückseite, Gemälde *Tot Mariae*, Öl auf Leinwand.



Abb. 243: Benediktaltar.



Abb. 244: Bernhardaltar.



Abb. 245: Benediktaltar, J. M. Feichtmayr,
Hl. Benedikt von Nursia, Öl auf Leinwand.



Abb. 246: Berndhardaltar, J. M. Feichtmayr,
Hl. Bernhard von Clairvaux, Öl auf Leinwand.



Ne me demergat tempus fas aquae. Ps. 124.
Ad sedandam carnis tentationem
glaciei se immergit.
6.
Abb. 247: BAUDELOO 1653, Stich Nr. 6.



Abb. 248: Berndhardaltar, Oberbild.



Abb. 249: **IV.** Bekenneraltar.



Abb. 250: V. Jungfrauenaltar.



Abb. 251: **VI.** Apostelaltar.



Abb. 252: **VI.** Apostelaltar, J. M. Feichtmayr, *Hl. Petrus mit Aposteln*, Öl auf Leinwand.



Abb. 253: **VI.** Apostelaltar, Gemälde (Ausschnitt).



Abb. 254: **VII.** Märtyreraltar.



Abb. 255: **VII.** Märtyreraltar, J. M. Feichtmayr, *Stephanus mit Heiligen*, 1698, Öl auf Leinwand.



Abb. 256: **VIII.** Maria-Hilf-Altar.



Abb. 257: **IX.** Johannes-Nepomuk-Altar, F. Heth, 1745-1749.



Abb. 258: [X.] Erzengelaltar, F. Heth, 1746.



Abb. 259: Baumgartenberg, Chorgestühl.



Abb. 260: Chorgestühl, Front (Ausschnitt).



Abb. 261: Chorgestühl, Dorsale (Ausschnitt).



Abb. 262: Chorgestühl, Aufsatz, Stiftswappen.



Abb. 263: : Chorgestühl, Aufsatz, Wappen des Abtes Candidus Pfiffer.



Abb. 264: Seitenschiff, Beichtgestühl.



Abb. 265: Beichtgestühl, Beschlag.



Abb. 266: Chorbank.



Abb. 267: Chorbank, Beschlag.



Abb. 268: Chorumgang, Kirchenbank.



Abb. 269: Langhaus, Laiengestühl.



Abb. 270: Langhaus, Laiengestühl, Front.



Abb. 271: Laiengestühl, Front, Stiftswappen.



Abb. 272: Laiengestühl, Front, Wappen des Abtes Candidus Pfiffer.



Abb. 273: Laiengestühl, Seitenwange.



Abb. 274: Laiengestühl, Seitenwange.



Abb. 275: Laiengestühl, Seitenwange.



Abb. 276: Ranshofen, Stiftskirche, Langhausgestühl, unbekannter Tischler, 1698/99.



Abb. 277: Baumgartenberg, Kanzel.



Abb. 278: Seitenstetten, Stiftskirche, Kanzel.



Abb. 279: Baumgartenberg, Kanzelfuß.



Abb. 280: Baumgartenberg, Kanzelkorb.



Abb. 281: Baumgartenberg, Kanzelkorb,
Robert von Newminster.



Abb. 282: Kanzelkorb, Papst Eugen III.



Abb. 283: Kanzelkorb, Luitgard von Tongern.



Abb. 284: Kanzelkorb, Beatrix von Nazareth.



Abb. 285: Kanzelkorb, Lukardis von Oberweimar.



Abb. 286: Kanzelrückwand.



Abb. 287: Orgelepore.



Abb. 288: Orgelprospekt (Ausschnitt).



Abb. 289: Christus mit den heiligen Büßern.



Abb. 290: Maria mit den vierzehn Nothelfern.



Abb. 291: Kreuzwegstation.



Abb. 293: Hl. Sebastian.



Abb. 292: Luster.



Abb. 294: Epitaph des Abtes Bernhard Breil.



Abb. 296: Epitaph des Abtes Candidus Pfiffer.



Abb. 295: Epitaph des Abtes Bernhard Breil (Ausschnitt).



Abb. 297: Sakristei, Gewölbe.



Abb. 298: Sakristei.



Abb. 299: BREIL 1666, Titelblatt.



Abb. 300: PFEYFFER 1657, Frontispiz.



Abb. 301: Heiligenkreuz, Refektorium, Deckengemälde, *Bernhard wird durch das Blut Christi und die Milch Marias inspiriert.*



Abb. 302: BAUDELOO 1653, Stich 48, Der Hl. Leopold baut dem Hl. Bernhard ein Kloster.



Abb. 303: St. Florian, Stiftskirche.



Abb. 304: Kremsmünster, Stiftskirche.



Abb. 305: Schloss Weinberg, Kapelle, Langhausgewölbe.



Abb. 306: Schlierbach, Stiftskirche.



Abb. 307: Ardagger, Stiftskirche.



Abb. 308: Baitenhausen, Wallfahrtskirche, Altarblatt.



Abb. 309: Salzburg, Dom.



Abb. 310: Passau, Dom.



Abb. 311: Garsten, Stiftskirche.



Abb. 312: Ardagger, Stiftskirche.



Abb. 313: St. Florian, Stiftskirche, Langhauswand.

Abbildungsnachweis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

- Abb. 1:** Google maps, URL: <http://maps.google.at/maps?oe=utf-8&rls=org.mozilla:de:official&client=firefox-a&q=baumgartenberg&um=1&ie=UTF-8&hq=&hnear=0x47724cd06010c433:0xf3660727438ed6eb,Baumgartenberg&gl=at&sa=X&ei=ihc1UYvUN8WO4ASAxYCoCA&ved=0CHgQtgM> (12.02.2013).
- Abb. 2:** URL: <http://www.bgbtv.at/bilder-aus-baumgartenberg/384-flugaufnahmen-von-baumgartenberg-041009> (09.09.2012).
- Abb. 3:** Tausend Jahre Oberösterreich. Das Werden eines Landes (Ausst. Kat., Burg zu Wels), Linz 1983, Katalogteil, S. 19, 1.22.
- Abb. 4:** Liza Fügenschuh (September 2010).
- Abb. 5:** URL: <http://pfarre-baumgartenberg.dioezese-linz.at/geschichte.htm> (07.10.2012).
- Abb. 6:** URL: <https://fedora.phaidra.univie.ac.at/fedora/get/o:25730/bdef:Asset/view> (30.09.2010).
- Abb. 7:** Forum Oberösterreichische Geschichte. Virtuelles Museum Oberösterreich, URL: [http://www.oogeschichte.at/Picture-Tour.940.0.html?&tx_iaf_picturetour\[cat\]=1&tx_iaf_picturetour\[pS\]=12](http://www.oogeschichte.at/Picture-Tour.940.0.html?&tx_iaf_picturetour[cat]=1&tx_iaf_picturetour[pS]=12) (07.12.2012).
- Abb. 8:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, N117.233.
- Abb. 9:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, N117.233.
- Abb. 10-12:** Liza Fügenschuh (September 2010).
- Abb. 13:** SCHWARZ 1998, S. 35.
- Abb. 14-15:** Liza Fügenschuh (September 2010).
- Abb. 16:** URL: <http://www.burgenseite.com/cpg132/thumbnails.php?album=12> (10.03.2010)
- Abb. 17-18:** Liza Fügenschuh (September 2010).
- Abb. 19:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, Pos. 5204, Neg. Werner 6/6.
- Abb. 20:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, Pos. 5187, Neg. Werner 2/5.
- Abb. 21:** Liza Fügenschuh (September 2010).
- Abb. 22:** DEHIO OÖ 2003, S. 82.
- Abb. 23:** DEHIO OÖ 2003, S. 83.
- Abb. 24:** Liza Fügenschuh (September 2010).

- Abb. 25:** URL: <http://www.bgbtv.at/bilder-aus-baumgartenberg/384-flugaufnahmen-von-baumgartenberg-041009> (09.09.2012).
- Abb. 26:** Liza Fügenschuh (September 2010).
- Abb. 27:** Tina Kern (Juni 2007).
- Abb. 28-30:** Liza Fügenschuh (September 2010).
- Abb. 31-32:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 33:** URL: <https://fedora.phaidra.univie.ac.at/fedora/get/o:25730/bdef:Asset/view> (30.09.2010).
- Abb. 34:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, N117.233.
- Abb. 35-49:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 50:** SOFFNER-LOIBL 2009, S. 12.
- Abb. 51-57:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 58:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, Pos. 5213, Neg. Werner 3/12.
- Abb. 59-71:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 72:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, N6621.
- Abb. 73:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, Pos. 5183, Neg. Werner 3/7.
- Abb. 74-78:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 79:** PAFFRATH 1984, S. 293, Abb. 169.
- Abb. 80-83:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 84:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, Pos. 5207, Neg. Werner 10/9.
- Abb. 85-88:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 89:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, Pos. 5185, Neg. Werner 5/6.
- Abb. 90:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, Pos. 5186, Neg. Werner 5/5.
- Abb. 91:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 92:** PAFFRATH 1984, S. 296, Abb. 172.
- Abb. 93:** PAFFRATH 1984, S. 231, Abb. 71.
- Abb. 94:** PAFFRATH 1984, S. 297, Abb. 173.
- Abb. 95:** PAFFRATH 1984, S. 232, Abb. 72.
- Abb. 96:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 97:** PAFFRATH 1984, S. 345, Abb. 221.
- Abb. 98:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 99:** PAFFRATH 1984, S. 342, Abb. 218.

Abb. 100: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 101: PAFFRATH 1984, S. 339, Abb. 215.
Abb. 102: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 103: PAFFRATH 1984, S. 336, Abb. 212.
Abb. 104: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 105: PAFFRATH 1984, S. 334, Abb. 210.
Abb. 106: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 107: PAFFRATH 1984, S. 331, Abb. 207.
Abb. 108: PAFFRATH 1984, S. 280, Abb. 120.
Abb. 109: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 110: PAFFRATH 1984, S. 329, Abb. 205.
Abb. 111: PAFFRATH 1984, S. 271, Abb. 111.
Abb. 112: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 113: PAFFRATH 1984, S. 327, Abb. 203.
Abb. 114: PAFFRATH 1984, S. 270, Abb. 110.
Abb. 115: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 116: PAFFRATH 1984, S. 325, Abb. 201.
Abb. 117: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 118: PAFFRATH 1984, S. 323, Abb. 199.
Abb. 119: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 120: PAFFRATH 1984, S. 314, Abb. 190.
Abb. 121: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 122: PAFFRATH 1984, S. 313, Abb. 189.
Abb. 123: PAFFRATH 1984, S. 256, Abb. 96.
Abb. 124: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 125: PAFFRATH 1984, S. 316, Abb. 192.
Abb. 126: PAFFRATH 1984, S. 251, Abb. 91.
Abb. 127: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 128: PAFFRATH 1984, S. 298, Abb. 174.
Abb. 129: PAFFRATH 1984, S. 234, Abb. 74.
Abb. 130: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 131: PAFFRATH 1984, S. 309, Abb. 185.
Abb. 132: PAFFRATH 1984, S. 245, Abb. 85.
Abb. 133: Liza Fügenschuh (August 2012).
Abb. 134: PAFFRATH 1984, S. 319, Abb. 195.

- Abb. 135:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 136:** PAFFRATH 1984, S. 328, Abb. 204.
- Abb. 137:** PAFFRATH 1984, S. 281, Abb. 121.
- Abb. 138-147:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 148:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, Pos. 5196, Neg. Werner.
- Abb. 149-158:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 159:** KLEMM 1997, S. 276, Abb. 10.
- Abb. 160-164:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 165:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, N 6615, Aufnahme Peyscha.
- Abb. 166-174:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 175:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, N 9600.
- Abb. 176-180a:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 180b:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, N 9609.
- Abb. 181:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 182:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, N 9606.
- Abb. 183-184:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 185:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, N 9604.
- Abb. 186-235:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 236:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, W 7328/3.
- Abb. 237:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, W 7328/3.
- Abb. 238:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 239:** URL: <http://docbruni.at/wp-content/uploads/2011/06/DSC03168.jpg> (05.01.2013).
- Abb. 240-244:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 245:** SOFFNER-LOIBL 2009, S. 16.
- Abb. 246:** SOFFNER-LOIBL 2009, S. 17.
- Abb. 247:** BAUDELOO 1653, Stich Nr. 6, URL: http://books.google.at/books?id=7eo-AAAA-cAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (20.08.2012).
- Abb. 248-254:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 255:** SOFFNER-LOIBL 2009, S. 18.
- Abb. 256-258:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 259:** SOFFNER-LOIBL 2009, S. 20.
- Abb. 260-262:** Liza Fügenschuh (August 2012).

- Abb. 263:** Tina Kern (Juni 2007).
- Abb. 264-268:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 269:** Huberta Weigl, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, UNIDAM (September 2005).
- Abb. 270-275:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 276:** WAGNER 2000, S. 563.
- Abb. 277:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 278:** URL:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Stift_Seitenstetten_20110731-6.JPG?uselang=de (18.10.2012).
- Abb. 279-296:** Liza Fügenschuh (August 2012).
- Abb. 297:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, Dia Nr. MF 16.500, CD 65, Aufnahme 08/2000.
- Abb. 298:** Bundesdenkmalamt Wien, Fotoarchiv: OÖ/Baumgartenberg, Dia Nr. MF 16.505, CD 65, Aufnahme 08/2000.
- Abb. 299:** BREIL 1666, Titelblatt, URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10685724_00007.html (15.12.2012).
- Abb. 300:** PFEYFFER 1657, Frontispitz, URL:
http://books.google.at/books/download/Assertiones_ex_universa_theologia.pdf?id=y5LAAAcAAJ&hl=de&capid=AFLRE70Ui6UA5r7mqdJfO-iP_6LNnGr7q9PoWjNPwhOuWe-S2wb0ac9l70JMeRgziptZtGhVhEzs0yFiK-WchAZKoz6Z-TEKA&continue=http://books.google.at/books/download/Assertiones_ex_universa_theologia.pdf%3Fid%3Diy5LAAAcAAJ%26hl%3Dde%26output%3Dpdf
 (15.12.2012).
- Abb. 301:** TAUBINGER 2010, Abb. 137.
- Abb. 302:** PAFFRATH 1984, S. 341, Abb. 217.
- Abb. 303:** Huberta Weigl, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, UNIDAM (2006).
- Abb. 304:** URL: <http://www.stift-kremsmuenster.at/index.php?id=716> (12.02.2013).
- Abb. 305:** COLOMBO/COPPA 1997, S. 112, Abb. 40.
- Abb. 306:** Huberta Weigl, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, UNIDAM (2006).
- Abb. 307:** URL:
http://pfarre.stiftardagger.at/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=45:kirche&Itemid=99 (12.2.2013).
- Abb. 308:** URL:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Baitenhausen_Kirche_Immaculata.jpg (07.01.2013).
- Abb. 309:** URL: <http://www.salzburg.citysam.de/fotos-salzburg-0/salzburger-land/salzburger-dom/salzburger-dom-15.jpg> (12.2.2013)

Abb. 310: Liza Fügenschuh (August 2011).

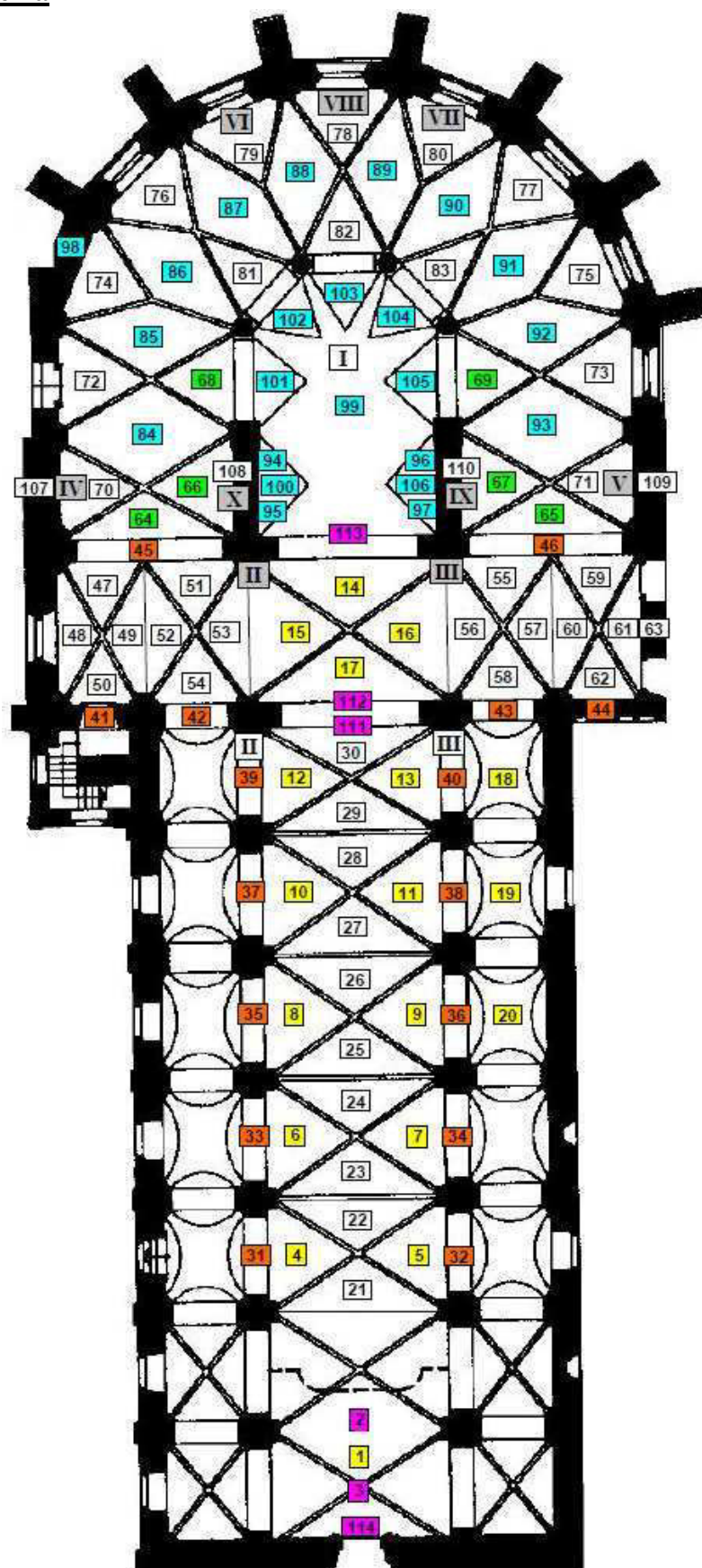
Abb. 311: Huberta Weigl, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, UNIDAM (2005).

Abb. 312: URL:

http://pfarre.stiftardagger.at/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=45:kirche&Itemid=99 (12.2.2013)

Abb. 313: Huberta Weigl, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, UNIDAM (2006).

Abb. 314: SCHMELLER-KITT 1965, o. S.



⁴⁹⁰ Liza Fügenschuh 2013.

Legende zum Grundrisschema

BERNHARDIKONOGRAPHIE

- 1** Aleths Traum wird gedeutet/Aleth weiht Bernhard dem Dienst Gottes
- 4** Bernhards Gehorsam über den Tod hinaus
- 5** Geistliche Würdenträger an der Bahre Bernhards
- 6** Kreuzzugspredigt
- 7** Bernhard lässt einen Toten ausgraben
- 8** Bernhard heilt einen Blinden in Toulouse
- 9** Fegefeuvision
- 10** Bernhard zwingt den Teufel ans Wagenrad
- 11** Bekehrung Wilhelms von Aquitanien
- 12** Predigt Bernhards
- 13** Bernhard als Totenerwecker
- 14** Vision vom Namen Jesu
- 15** Amplexusvision
- 16** Lactatiovision
- 17** Weihnachtvision
- 18** Vision vom Kirchenbau
- 19** Bernhard segnet Kranke mit der Monstranz
- 20** Königin Sancha gründet im Beisein Bernhards ein Kloster

PROPHETEN

- 21** Zacharias
- 22** Michäas
- 23** Jonas
- 24** Joel
- 25** Oseas
- 26** Daniel
- 27** Ezechiel
- 28** Jeremias
- 29** Isaías/Jesaja
- 30** David

ORDENSGESCHICHTE

- 31** Jakobus von S. Galgano und die Dominikaner
- 32** Joachim von Fiore sieht die zukünftigen Ordensgründer Dominikus und Franziskus
- 33** Das Baumwunder des Konversen Ladislaus
- 34** Mahlsszene/Walter von Bierbeck erhält ein Kreuz
- 35** Hugo von Bonnevaux erscheint die Dornenkrone
- 36** Bertram von Karixtus und Elisabeth von Schönaich sehen Maria
- 37** Juliana von Lüttich und die erste Fronleichnamsprozession
- 38** Kardinal Guido führt das Klingeln bei der Messe ein
- 39** Maria offenbart der Mutter Robert von Molesmes dessen Berufung zum ersten Zisterzienserabt
- 40** Maria überreicht Alberich das weiße Ordenskleid
- 41** Ritter des Christusordens
- 42** Ordensritter
- 43** Ritter des Ordens von Calatrava
- 44** Ritter des Templerordens
- 45** Papst Innozenz II. besucht Bernhard in Clairvaux
- 46** Hildegard von Bingen mit zwei Päpsten

HEILIGE UND MÄRTYRER

- 47 Margarethe von Antiochia
- 48 leer
- 49 Sebastian
- 50 Matthäus
- 51 Barbara von Nikomedien
- 52 Rochus von Montpellier
- 53 Josef von Nazareth
- 54 Petrus
- 55 Katharina von Alexandria
- 56 Leopold
- 57 Begegnung der Eremiten Antonius und Paulus
- 58 Paulus
- 59 Cäcilia von Rom
- 60 Florian
- 61 leer
- 62 Johannes Evangelist
- 63 Conversio Pauli – Bekehrung des Saulus

ORDENSSTIFTER

- 64 Franz von Paula
- 65 Ignatius von Loyola
- 66 Dominikus
- 67 Franz von Assisi
- 68 Benedikt von Nursia
- 69 Bruno von Köln

KIRCHENVÄTER

- 70 Augustinus von Hippo
- 71 Ambrosius von Mailand
- 72 Gregor der Große
- 73 Hieronymus

EVANGELISTEN

- 74 Evangelist Lukas
- 75 Evangelist Johannes
- 76 Evangelist Matthäus
- 77 Evangelist Markus

CHRISTLICHE IKONOGRAPHIE

- 78 Christus
- 79 Maria
- 80 Johannes der Täufer
- 81 Hoffnung
- 82 Glaube
- 83 Liebe

FREUDENREICHE ROSENKRANZGEHEIMNISSE

- 84 Verkündigung
- 85 Heimsuchung
- 86 Geburt Christi
- 87 Darbringung im Tempel
- 88 Jesus mit Schriftgelehrten im Tempel

SCHMERZHAFTE ROSENKRANZGEHEIMNISSE

- 89** Gebet auf dem Ölberg
- 90** Geißelung
- 91** Dornenkrönung
- 92** Kreuztragung
- 93** Kreuzigung

GLORREICHE ROSENKRANZGEHEIMNISSE

- 94** Ecclesia
- 95** Auferstehung Christi
- 96** Synagoge
- 97** Himmelfahrt Christi
- 98** Pfingstwunder
- 99** Krönung Mariae
- 100** Sitz der Weisheit
- 101** Stab und Licht der Menschen
- 102** Spiegel der Gerechtigkeit
- 103** Engel
- 104** Himmelsleiter
- 105** Lilie unter Dornen
- 106** Paradiespforte

LEBEN CHRISTI

- 107** Taufe Christi
- 108** Anbetung der Heiligen Drei Könige
- 109** Verkärung
- 110** Tempelreinigung

KLOSTERGESCHICHTE

- 2** Ansicht der Klosteranlage
- 3** Stiftswappen
- 111** Wappenkartusche: Abt Pfiffer
- 112** Stifterkartusche: Otto von Machland
- 113** Stuckkartusche: Chronogramm 1697
- 114** Stifterkartusche: Inschrift

ALTÄRE

- I.** Hochaltar
- II.** Benediktaltar
- III.** Bernhardaltar
- IV.** Bekenneraltar
- V.** Jungfrauenaltar
- VI.** Apostelaltar
- VII.** Märtyreraltar
- VIII.** Maria-Hilf- Altar
- IX.** Johannes-Nepomuk-Altar
- X.** Erzengelaltar

Abstract

Das Kloster Baumgartenberg wurde im Jahr 1142 von dem Ehepaar Otto und Jutta von Machland im „Land ob der Enns“ – dem heutigen Oberösterreich – gestiftet und von dem Zisterzienserstift Heiligenkreuz aus besiedelt. Im Zentrum der Klosteranlage befindet sich die Kirche, die als dreischiffige Pfeilerbasilika in mehreren Bauphasen errichtet wurde. Da die Zeit der barocken Bauphase in der Forschung bislang oft nur oberflächlich thematisiert wurde, soll die vorliegende Diplomarbeit eine möglichst umfangreiche Gesamtdarstellung der Barockisierung des ursprünglich spätromanisch-frühgotischen Baukörpers darlegen. Diese erfolgte vornehmlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter den Äbten Bernhard Breil und Candidus Pfiffer, die die Gestaltung der Kirche maßgeblich beeinflussten. Neben dem Einfluss der Auftraggeber und Künstler spielten bei der Ausbildung des Kirchenensembles auch die Ordenszugehörigkeit, die eigene Klostergeschichte und die historischen Umstände vor dem Hintergrund der Gegenreformation eine Rolle.

Die architektonischen Eingriffe der Barockzeit werden dem Baumeister Carlo Antonio Carlone zugeschrieben, der den Außenbau nur sehr zurückhaltend barockisierte. Die „Modernisierung“ des Innenraumes kann aufgrund einer italienischen Inschrift in die Zeit zwischen 1694 und 1697 datiert werden. Unter Bewahrung der Raumstruktur wurde das Innere der Kirche mit einer Stuckdekoration überzogen, die vermutlich auf Bartolomeo Carlone zurückgeht. Die Motivik ist vorwiegend ornamental geprägt und auch die plastischen Figuren wurden nicht thematisch besetzt. Die Stuckierung bietet innerhalb zahlreicher Rahmungen Platz für die Wand- und Deckengemälde in Secco-Technik, die Giacomo Antonio Mazza 1696 signierte und wahrscheinlich in einer Werkstattgemeinschaft ausführte. Der Bildzyklus ist dem Patrozinium Mariä, allgemeiner christlicher Ikonographie, der eigenen Klostergeschichte und der Ordensgeschichte der Zisterzienser gewidmet, wobei besonders Ereignisse aus dem Leben des Hl. Bernhard von Clairvaux dargestellt wurden. Auch in der Einrichtung griff man ähnliche Themen auf, die teilweise mit den Szenen der Fresken korrespondieren.

Die ehemalige Stiftskirche von Baumgartenberg kann mit ihrem progressiven inhaltlichen Programm und der raumgreifenden Gesamtgestaltung zu einem der bemerkenswertesten barocken Sakralbauten in Österreich gezählt werden. Der Vergleich mit den umliegenden Klosterkirchen spricht für eine intensive Auseinandersetzung mit den Ausstattungen der Region, die sich vor allem formal abzeichnen.

LEBENS LAUF

Name Liza Fügenschuh
Geburtsdatum 25.02.1986

BILDUNGSWEG

1996 – 2004 AHS Ödenburgerstraße, Wien
2004 Reifeprüfung
2005 – 2013 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

BERUFLICHE TÄTIGKEITEN

2004 – 2005 **DR-Software GmbH**
Sekretärin

2008 – 2011 **Kunsthistorisches Museum mit MVK und ÖTM**
Angestellte im Besucherdienst

09/2009 **Heeresgeschichtliches Museum Wien**
Praktikantin im Referat Kunst

10/2009 **Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte**
Mitarbeit an der Ausstellung *Kulturtransfer in Genua*

06/2010 **Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte**
Einpfehlung des Daten- und Bildmaterials *Exkursion Genua*
in die Online-Bilddatenbank Unidam

08/2010 **Heeresgeschichtliches Museum Wien**
Praktikantin im Referat Kunst

Seit 2011 **Kunsthandel Reinhold Hofstätter e.U.**
Assistentin der Geschäftsleitung