

Das Altar- und Freskenprogramm der Benediktinerstiftskirche Göttweig im 17. und 18. Jahrhundert

von Werner Telesko – Wien

Die Ausstattung der Kirche und die schriftlichen Quellen

Die malerische und plastische Ausstattung der Göttweiger Stiftskirche in der Barockzeit war wesentlich durch die vorhandenen architektonischen Gegebenheiten bestimmt: Ein dreischiffiges basilikales Langhaus bot an der Nord- und Südseite nur Platz für je vier enge Kapellen (Abb. 1). Die Stuckdekoration dieser Seitenkapellen wurde von den zwischen 1665 und 1681 in Göttweig nachgewiesenen Stuckateuren Donatus (Donato) Rueber, Johannes (Giovanni) Castel (Castelli) und Johannes (Georg) Piazol (Piazoll), alle aus Graubünden stammend, geschaffen. Ein entsprechender Vertrag für die Stuckarbeiten datiert vom 2. Mai 1669¹. Für die Schablonenmalerei an der Langhausdecke gab das Schema der Wiener Dominikanerkirche das grundsätzliche Vorbild ab, für die durch den Vertrag mit Matthias Rauchmiller (1645–1686) das Richtdatum 1675 überliefert ist. Ingeborg Schemper² konstatierte für die Stuckierung der Göttweiger Seitenkapellen eine innovative Kombination des traditionellen Knorpelwerkstils mit einer modernen barocken Dekorationsweise. Für die Altarbilder dieser frühen Ausstattungsphase sind konkret die Jahre 1675 und 1676 und die Maler Tobias Pock (1609–1683) sowie Johann Spillenberger (1628–1679) belegt, was bedeutet, dass die Ausstattung der Stiftskirche hinsichtlich der inhaltlichen Planung bereits in die siebziger Jahre zurückgeht, da die genannten Altarbilder mit den späteren Freskendekorationen der achtziger Jahre eng aufeinander abgestimmt sind. Direkt im Anschluss an die Stuckdekoration ist für die Jahre 1682 bis 1686 Johann Bernhard Grabenberger (1637/1638–1710) aus Stein als Freskant der Kapellen nachgewiesen – Lechner zufolge im Jahr 1682 für die Altmanni-Kapelle und 1686 für die Georgs- und Maria Magdalena-Kapelle³.

1) Schemper I., Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum (Dissertationen zur Kunstgeschichte 17, Wien/Köln/Graz 1983, 111).

2) Ebd., 115.

3) Zusammenfassend zur Ausstattung der Seitenkapellen: Lechner G. M., Stift Göttweig und seine Kunstschatze, St. Pölten/Wien ²1983, 44–46; 900 Jahre Stift Gött-

Im Göttweiger Stiftsarchiv ist eine Quittung des Bruders Michael Christoph Grabenberger (1634–1684) vom 23. Juni 1682 für die Ausmalung einer Seitenkapelle der Stiftskirche erhalten, der zufolge er von einem gewissen Pater Altmann bezahlt wird⁴. Das Patrozinium dieser Kapelle wird darin aber nicht genannt. Das Rentamtsbuch des Stiftes für dieses Jahr zählt unter Nr. 99⁵ für den 23. Juni 1682 150 Gulden an Ausgaben für „Verrichter-Arbeiten“ Michael Christoph Grabenbergers in einer Seitenkapelle der Stiftskirche auf, bezahlt vom bereits genannten Pater Altmann.

Mit dem Kontrakt vom 8. April 1686 werden Arbeiten zur Freskierung der Georgskapelle in der Stiftskirche durch Johann Bernhard Grabenberger als Auftrag genannt. Da hier davon die Rede ist, dass der Maler diese Kapelle gleich wie die anderen Kapellen (scil. der Stiftskirche) „[...] ausmalen und verfertigen [...]“ solle, kann mit hoher Wahrscheinlichkeit von einem terminus ante für die Freskierung der Seitenkapellen der Stiftskirche überhaupt ausgegangen werden. Dieser Vertrag nennt auch in einem Punkt die Fassungen des Hochaltars und des Tabernakels als weitere Leistungen Johann Bernhard Grabenbergers⁶. Das Rentamtsbuch des Stiftes für das Jahr 1686 erwähnt unter Nr. 77⁷ eine Freskantentätigkeit Johann Bernhard Grabenbergers für eine nicht näher genannte Seitenkapelle der Stiftskirche sowie Arbeiten dieses Malers für die Fassungen des Hochaltars und der Kanzel. Johann Bernhard Grabenberger war Maler, Stadtrichter und Bürgermeister von Stein und vor allem durch seine Freskenausstattungen in den Stiftskirchen von Kremsmünster⁸, Garsten und Waldhausen bekannt.

Zwischen 1670 und 1692 dürfte – Gregor Martin Lechner zufolge⁹ – die ehemalige Holzausstattung der Seitenaltäre der Göttweiger Stiftskirche entstanden sein, von der sich wahrscheinlich Reste am Altar und im Chorgestühl der Blasiuskirche in Kleinwien erhalten haben. In dieser Hinsicht ist auch ein Vertrag zwischen Abt Berthold Mayr (reg. 1689–1713) und Johann Bernhard Grabenberger vom 5. Dezember 1692 interessant, der sich im ersten Punkt auf die

weig 1083–1983. Ein Donaustift als Repräsentant benediktinischer Kultur (Jubiläumsausstellung, Bad Vöslau/Baden 1983, 738–750); Lechner G. M., Benediktinerstift Göttweig (Schnell & Steiner, Große Kunstführer 153, Regensburg ² 2008, 36); grundsätzlich zum Euvre der Gebrüder Grabenberger: Heinz G., Die Gebrüder Grabenberger (1000 Jahre Kunst in Krems, AK Krems/Donau 1971, 195–201); zu den Handzeichnungen: Aurenhammer G., Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich, Wien 1958, 67–70.

4) Stiftsarchiv Göttweig (StAGö), K-G/L.3 (Grabenberger).

5) Fol. 51v.

6) StAGö, K-G/L.3 (Grabenberger), vgl.: AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 732.

7) Fol. 58r.

8) Besonders der umfangreiche Freskenzyklus der Stiftskirche von Kremsmünster, 1681/1682 von Johann Bernhard Grabenberger geschaffen, zeigt – im Vergleich zu Göttweig – zahlreiche identische Sujets, Übersicht bei: Doberer E., Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster I: Der Bau und seine Einrichtung (Österreichische Kunsttopographie 43/1, Wien 1977, 239–245).

9) Lechner, Benediktinerstift Göttweig (wie Anm. 3) 24.

Anfertigung von Altären „aus weichem Holz“ in der Georgs- und der Maria Magdalena-Kapelle der – „leer stehenden“ (also noch nicht mit Altären ausgestattet) – Stiftskirche bezieht¹⁰. Zahlreiche andere Rechnungen und Quittungen zeigen deutlich, dass Johann Bernhard Grabenberger bereits seit 1672/1673 für das Stift Göttweig tätig war, im Jahr 1672 unter anderem für die Fassung der Statuen des Altars der Altmanni-Kapelle¹¹. Einen Abschluss hat die malerische Ausstattung der Göttweiger Stiftskirche offensichtlich mit dem 1694 angefertigten Hochaltargemälde des Münchner kurfürstlichen Hof- und Kammermalers Johann Andreas Wolff¹² erhalten. Johann Bernhard Grabenberger brachte laut Kontrakt im Jahr 1686 am Hochaltar eine Neufassung an¹³, die in der Folge im Jahr 1746 (durch Johann Baptist Byß) und im 19. Jahrhundert übergangen wurde.

Die Seitenkapellen

Die breiten Tonnensteifen der einzelnen Seitenkapellen der Göttweiger Stiftskirche sind durchgehend mit drei Freskenfeldern geschmückt, wobei jeweils das mittlere Feld durch Größe und Rahmung mittels eines zusammenhängenden Stucknetzes hervorgehoben ist (Abb. 2). Jede Kapelle wird durch eine ausführliche Inschrift in der Kartusche über dem Kapellenbogen bezeichnet¹⁴. Beginnt man mit der Beschreibung der Kirchausstattung an der Nordseite, so befindet sich im östlichsten Joch des Langhauses die Trinitätskapelle mit der Inschrift in der Stuckkartusche über dem Kapellenbogen und dem Bekenntnis „VNVM DEVM IN TRINITATE / ET TRINITATEM IN VNITATE / CONFITEMVR ET VENERAMVR“. Das Altarblatt der Kapelle stammt aus dem Jahr 1676 und wurde vom Wiener Hofmaler Johann Spillenberger¹⁵ angefertigt. An den Seiten befinden sich als Assistenzfiguren Statuen der Trinitätstheologen und heiligen Kirchenväter Augustinus und Athanasius. Letzterer scheint auch deshalb gewählt worden zu sein, da die Inschrift über der Kartusche den Punkt 3 des „Pseudo-Athanasianischen Bekenntnisses“ („Quicumque“) aufnimmt, das zwischen dem Ende des 4. und dem Ende des 6. Jahrhunderts, nach heutigem Wissen aber nicht vom hl. Athanasius verfasst, entstanden sein dürfte und in seiner liturgischen Verwendung durch die Brevier-

10) StAGö, K-G/L.3 (Grabenberger)

11) Ebd.

12) Lechner, Benediktinerstift Göttweig (wie Anm. 3) 28–30 (mit Lit.).

13) StAGö, K-G/L.3 (Grabenberger).

14) Auch wenn die Inschriften im Jahr 1861 bei der historistischen Neufassung des Kirchenraumes neu angefertigt worden sein könnten (Dehio-Handbuch Niederösterreich südlich der Donau, T. 1, Horn/Wien 2003, 568), dürften sie m.E. in ihren Formulierungen unmittelbar auf das späte 17. Jahrhundert zurückgehen.

15) Faßbinder B., Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum (phil. Diss., Wien 1979), Katalog, 258, Nr. II/178; Baljöh R., Johann von Spillenberger 1628–1679, Weißhorn 2003, 243 f., Nr. M 32, Farbtaf. 46.

reform Papst Pius' V. (1568) bestätigt wurde¹⁶. Auch die Engel über dem Säulengebälk des Altares ergänzen mit ihren Inschriften das Leitthema der Dreifaltigkeit: „DEUS ABRAHAM, DEUS ISAAC ET DEUS JACOB EX III VI“ über Augustinus und „TRES SUNT ET HI TRES UNUM SUNT I JOAN V VII“ über Athanasius. Das Freskenprogramm Grabenbergers führt dieses Konzept anhand alttestamentlicher Beispiele aus: in der zentralen Deckenkartusche die Erschaffung des ersten Menschenpaares als Gemeinschaftstat des dreifaltigen Gottes (Gen 1, 26 f.), Ezechiels Himmelsvision (Ez 1, 1–28) und die Philoxenie als Besuch der drei Engel bei Abraham und Sara in Mambre (Gen 18, 1–8) sowie als Großfresko an der Westwand der Turmbau zu Babel (Gen 11, 1–9)¹⁷. Die Fresken der Gewändefelder beziehen sich auf die beiden Johannes, den Täufer bei der Taufe Jesu im Jordan (Mt 3, 13–17) an der Ostseite und auf den Evangelisten in seiner Vision der Offenbarung auf Patmos (Offb 1, 9) auf der Westseite, die formal mit der ebenfalls auf der Westseite im Gewölbe befindlichen Ezechielvision korrespondiert. Das Lünettenfresko an der Nordwand zeigt Gottvater bei der Erschaffung der Erde, wie er Licht und Finsternis trennt.

Westlich schließt die Kreuzkapelle mit dem Altarbild Tobias Pocks (1675)¹⁸ an, das Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes Evangelist darstellt, am Fuß Maria Magdalena und als Auszugsbild Christus am Ölberg (Abb. 3). Die Inschrift über dem Kapellenbogen lautet: „JESV SALVATOR MVNDI / SALVA NOS PER VIRTVTEM / SANCTAE CRVCIS“¹⁹. In ungewöhnlicher Weise sind hier der gute Schächer Dismas (links) und Joseph von Arimathäa (rechts) als Assistenzfiguren gewählt. Als Weiterführung, erzählerische Auffächerung des Passionsgeschehens und Hinweis auf den „Schmerzensreichen Rosenkranz“ fungieren die Fresken an der Decke mit der Geißelung, der Dornenkrönung und der Darstellung Christi als Kreuzträger, wie er den Frauen Trost spendet (Zentrum). Symbolisch überhöht werden diese Szenen durch die „Arma Christi“ in den sechs Gewändefeldern und der Lünettenkartusche. Die Konzeption dieser Kapelle zeigt die Überlagerung verschiedener Aspekte im Rahmen einer Sinnebene – Personen, Szenen und Symbole sind der Passion als dem Leitthema der Kapelle gewidmet.

16) Kelly J. N. D., *The Athanasian Creed* (The Paddock Lectures for 1962-3, London 1964, 48).

17) Der Grund für die Integration dieser Szene in das Trinitätskonzept der Kapelle dürfte – neben der Unfähigkeit des Menschen, die Ratschlüsse der Trinität zu erkennen (AK Stift Göttweig 1983 [wie Anm. 3] 740) – vor allem in der Nennung Jahwes im Plural (Gen 1, 26; 11, 7) liegen (freundliche Mitteilung von Abt Dr. Clemens Lashofer OSB, Stift Göttweig).

18) Vgl.: Faßbinder (wie Anm. 15), *Katalog*, 120 f., Nr. II/46; Text, 133–135. Zu einem Kompositionsentwurf Pocks für das Altarbild in der Wiener Albertina vgl.: Garzarolli-Thurnlackh K., *Die barocke Handzeichnung in Österreich*, Zürich/Wien/Leipzig 1928, 28, Abb. 2.

19) Nicht ohne Bedeutung ist hier die Nennung des Salvators in unmittelbarer Nähe zur Kanzel mit bekrönender Salvator-Figur.

In der anschließenden Michaelskapelle rezipiert Michael Christoph Grabenbergers Altarbild des Luzifersturzes aus dem Jahr 1680 eine Komposition von Peter Paul Rubens über einen Stich Lucas Vorstermanns²⁰. Die figürlichen Putti im Altarauszug führen mit den Attributen Lebensbuch (rechts) und Seelenwaage (links) die Ikonographie des Erzengels in seiner endzeitlichen Funktion als Seelenwäger weiter. Gottvater im Auszuggemälde fungiert als Ausgang und Ziel des Engelaufstandes. Die Kartuscheninschrift über dem Kapellenbogen ist hier sehr allgemein gehalten und zitiert mit „MICHAEL ARCHANGELE / VENI IN ADIVTORIVM / POPVLO DEI“ eine bekannte Antiphon. Im Gegensatz zur Kreuzkapelle, wo die Konzentration auf ein zentrales Thema der ausschlaggebende Faktor ist, demonstrieren hier die Fresken Grabenbergers eine Weiterführung der Engelikonographie unter dem Vorzeichen der Schutzthematik: der Traum Jakobs unter der Himmelsleiter (Gen 28, 12–19) im Zentrum, das Engelgeleit Lots und seiner Töchter aus den brennenden Städten Sodom und Gomorrha (Gen 19, 15–22) und die Einhalt gebietende Kraft des Engels bei der Opferung Isaaks durch Abraham (Gen 22, 11 f.). Das Lünettenfresko bezieht sich auf Daniels ersten Aufenthalt in der Löwengrube, als ein Engel den Rachen der Löwen verschloss (Dan 6, 23). Die kleinen Felder im Gewände sind ausführlich und erweitern die Thematik der Engelikonographie mit Jakobs Kampf am Bach Jabbok (Gen 32, 25–33), Raphael als Reisebegleiter von Tobias (Tob 6, 3–6), Hagars und Ismaels Errettung vor dem Verdursten in der Wüste (Gen 21, 17–19) [Ostseite] und der selten dargestellten – und hier erstmals identifizierten – (zweiten) Engelsvision von Manoachs Frau, die mit Simson schwanger geht (Ri 13, 9 f.) [Westseite]. Daniel in der Löwengrube und seine Speisung durch den von einem Engel herbeigetragenen Habakuk (Dan 14, 36–39) [Westseite] sowie die Berufung des Jesaja durch einen Engel mit der glühenden Kohle in der Zange (Jes 6, 6 f.) [Ostseite] kombinieren jeweils Propheten und Engel. In dieser Konzeption wird einerseits das Alte Testament nach dem – jeweils unterschiedlichen – Wirken der Engel abgefragt, andererseits mit der Darstellung von Manoachs Frau bewusst an ältere typologische Traditionen („Biblia Pauperum“ und „Concordantia caritatis“) angeknüpft, welche die Verkündigung an Maria mit der Verheißung Isaaks (Gen 17, 19) und der Verheißung Simsons kombinieren²¹. Mit der Frau Manoachs und Judith wird zugleich die typologische Beziehung zu Christus und Maria geöffnet. Die Szenen sind in Göttweig in kompositioneller Hinsicht in der Weise aufeinander abgestimmt, dass sie – zum Teil unter Umgehung ikonographischer Traditionen (z. B. die Frau Manoachs) – jeweils eine Hauptfigur mit einem Engel kombinieren. Die herausragende Stellung der Programmatik dieser Kapelle im Kontext der Ausstattung der Kirche unterstreicht das Fresko

20) Faßbinder (wie Anm. 15), Katalog, 273 f., Nr. II/188.

21) Zimmermann H., Armenbibel (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, hrsg. von O. Schmitt, Stuttgart 1937, 1072–1084, hier: 1081 f.); Schmid A. A., Concordantia caritatis (ebd., Bd. 3, hrsg. von E. Gall/L. H. Heydenreich, Stuttgart 1954, 833–853, hier: 835 f., Nr. 6).

an der Westwand mit dem selten dargestellten Engelschutz für die alttestamentliche Heldin Judith im Lager des Holofernes. Die Textgrundlage für das Engelgeleit Judiths dürfte hier auf die frühmittelhochdeutsche Dichtung „Die Jüngere Judith“²² zurückgehen, welche die Bitte Judiths, „[...] daz er in einen engel gēbe, der ir geleite wēre. [...]“²³ anführt. Dieser Text ist im Cod. 276²⁴ der Stiftsbibliothek Vorau aus dem Ende des 12. Jahrhunderts (vor 1185?) überliefert, der auch das „Leben Jesu“ und die „Sieben Gaben des Heiligen Geistes“ der berühmten Dichterin Ava von Göttweig (+ 1127) enthält²⁵.

Die Georgskapelle schließt die nördliche Kapellenreihe ab. Der Hinweis auf die Verherrlichung des Heiligen ist aus dem Bibelvers der Kartusche abzulesen, die mit „POSVISTI DOMINE / SVPER CAPVT EIVS CORONAM / DE LAPIDE PRETIOSO“ Ps 21 (20), 4 zitiert und damit zugleich auf die zentrale Gewölbzone der Verklärung des Heiligen verweist. Dieser Psalmvers wurde auch im Graduale bzw. Responsorium „In primo nocturno“ im Commune-Formular für einen Märtyrer verwendet. Das Georgs-Patrozinium führt zum einen den hagiographischen Aspekt der benachbarten Michaelskapelle weiter, zum anderen darf hier ein unmittelbarer Zusammenhang mit der alten Göttweiger Georgskirche vermutet werden, die im 27. Kapitel der „Vita Altmanni“ erwähnt wird²⁶. Das Altarblatt stammt von Franz Xaver Wagenschön (1726–1790) aus dem Jahr 1774. Die Freskenausstattung bezieht sich auf den Titelheiligen der Kapelle mit der Glorie des Heiligen im Zentrum sowie der Radmarter (mit Engelströstung) und der Enthauptung des Heiligen als flankierenden Szenen. In der Fensterlunette erscheint Georgs Drachenkampf; das Hauptfresko an der Westseite behandelt das Wunder einer Totenerweckung durch den hl. Georg mit anschließender Bekehrung der Zeugen. Die acht Freskenkartuschen zeigen – wie bei der Kreuzkapelle – Symbole, und zwar die Hauptattribute eines römischen Großmartyrers.

Die der Georgskapelle gegenüber befindliche Maria Magdalena-Kapelle zeigt als Altarbild die Heilige als Büßerin und ihre Krönung in einer felsigen Landschaft. Dieses wurde von Franz Xaver Wagenschön im Jahre 1774 angefertigt und 1827 von dessen Schüler Andreas Magnus Hunglinger (1756–um 1830) überarbeitet. Da Maria Magdalena ehemals das zweite Patrozinium der

22) Schröder W., Die Jüngere Judith (Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon, hrsg. von K. Ruh u. a., Bd. 4, Berlin/New York ²1983, 923–926).

23) Vers 1177 f., vgl.: Monecke H., Die jüngere Judith aus der Vorauer Handschrift (Altdeutsche Textbibliothek 61, Tübingen 1964, 38).

24) Fol. 100va–108vb; vgl.: Polheim K. K., Die Struktur der Vorauer Handschrift (Die deutschen Gedichte der Vorauer Handschrift Kodex 278, T. II., Graz 1958).

25) Fol. 115va–125ra; vgl.: Bjørnskau K., Frau Ava – die erste Dichterin der deutschen Sprache (Aus dem Schatten treten. Aspekte weiblichen Schreibens zwischen Mittelalter und Romantik, hrsg. v. K. E. Schöndorf/E. N. Vestli/ T. Jung, Osloer Beiträge zur Germanistik 28, Frankfurt/M. u. a. 2000, 213–231).

26) AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 742.

Erentrudis-Kapelle war²⁷, dürfte dieses in die Hauptkirche übernommen worden sein. Die Ikonographie der Fresken bezieht sich an der Decke auf Magdalenas Glorie (im Typus einer „Assumptio Mariae“), weiters auf die drei Marien am leeren Grab Christi und die Einsamkeit der Heiligen in der Wüste. Als Hauptfresko an der Westwand fungiert die Szene des „Noli me tangere“ am Ostermorgen (Joh 20, 14–18). Auf die in der Kartuscheninschrift als Büsserin vorgestellte Heilige („REMITTVNTVR EI / PECCATA MVLTA QVONIAM / DILEXIT MVLTVM“), die mit dem Zitat nach Lk 7, 47 das Incipit eines Sermo aus dem Messformular der hl. Maria Magdalena aufnimmt, wird in den Gewandefeldern mit Hilfe von Bußattributen verwiesen. Nicht ohne Bedeutung ist hier das Faktum, dass in dem dem berühmten „Magnum Promptuarium Catholicae Devotionis [...]“ (Wien 1672, ebd. ¹1645) des Göttweiger Abtes David Gregor Corner (reg. 1631–1648)²⁸ angefügten „Breviarium Laicorum“ im „Officium de Sancta Maria Magdalena“ der Hymnus zur Matutin als Vers „Dimissa sunt ei peccata multa“ sowie als Responsorium „Quoniam dilexit multum“ zitiert²⁹.

In der anschließenden Apostelkapelle ist im Altarbild Johann Spillenbergers (1675) als Hauptthema die Apostelberufung am See Gennesaret gewählt (Mt 4, 18–22)³⁰, wobei die Engel vor dem Segel von Martin Johann Schmidt (1718–1801) hinzugefügt wurden (Abb. 4). Das Thema des Altarbildes wird auch in der Inschriftenkartusche über dem Kapellenbogen im Sinne der Sendung zum Apostolat aufgenommen, wobei als Subjekt nun aber die Apostel Christi verstanden werden müssen: Der Passus „ANNVNTIAVERVNT / OPERA DEI ET FACTA EIVS / INTELLEXERVNT“ bezieht sich auf Ps 64 (63), 10, und wurde als Antiphon zur ersten Nokturn im „Commune Apostolorum“ des Breviers verwendet. Das Apostelthema findet im Auszugsbild (hl. Paulus) eine Weiterführung, die flankierenden Putti mit päpstlichen Attributen nehmen auf den hl. Petrus in Spillenbergers Gemälde Bezug. Die Fresken ergänzen die Apostelthematik und zeigen an der Westwand die Versammlung des Apostelkollegiums mit dem Letzten Abendmahl und Johannes an Jesu Brust (Joh 13, 21–30) sowie an der Decke die Verklärung Christi vor ausgewählten Aposteln (im Zentrum) (Mt 17, 1–9), weiters Christi Himmelfahrt (Apg 1, 9–11) und die Geistaussendung auf die Apostel (Apg 2, 1–13). Die Gewandfelder stellen die vier Evangelisten sowie Marterwerkzeuge der Apostel dar.

27) Freundliche Mitteilung von Abt Dr. Clemens Lashofer OSB, Stift Göttweig. Der in Anm. 80 genannten Urkunde des Jahres 1439 zufolge bestand zum damaligen Zeitpunkt noch das Erentrudis-Patrozinium („[...] item capellam sancte Erndrudis cum suo altari eidem monasterio virginum contiguam, [...]“).

28) AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 461 f., Nr. 943; Lechner G. M., Göttweig (Germania Benedictina 3/1: Die benediktinischen Mönchs- und Nonnenklöster in Österreich und Südtirol, bearb. von U. Faust/W. Krassnig, St. Ottilien 2000, 768–843, hier: 780 f.).

29) 59 f.

30) Baljöhrl (wie Anm. 15) 228 f., Nr. M 17, Farbt. 18.

Die vorletzte Seitenkapelle der Südseite ist dem Ordensvater Benedikt von Nursia geweiht, der in der Kartusche als „VIR DEI BENEDICTVS / OMNIVM IVSTORVM SPIRITV / PLENVS FVIT“ verherrlicht wird. Dieser Passus, der mit dem semantischen Doppelsinn des Adjektivs „benedictus“ spielt, da damit sowohl der Eigename des Heiligen als auch sein Gesegnet-Sein gemeint ist, wird im monastischen Brevier beim Benediktsfest als Antiphon zur Non verwendet, „Vir Dei Benedictus“ zudem als Vers bei der Liturgie der Translation der Reliquien des hl. Benedikt³¹. Wie bei der Maria Magdalena-Kapelle könnte hier auch ein liturgischer Einfluss von Seiten des „Magnum Promptuarium Catholicae Devotionis [...]“ Abt David Gregor Corners existiert haben, da dort eine Oration zum Benediktsfest Verwendung findet, die mit „Ave vas auri solidum, ornatum omni lapide pretioso, iustum omnium spiritu plenum, [...]“ ebenfalls den Text der Kartuscheninschrift enthält³². Nicht zuletzt wird dieser Passus auch in dem vom Melker Historiographen Bernhard Pez OSB edierten Dialog eines unbekanntes Magisters „de esu volatiliu“ (12. Jahrhundert) zitiert³³. Das entsprechende Altargemälde des Kremser Schmidt (1773) zeigt Benedikt im beliebten Barocksujet als Vater aller Orden. Rupert Feuchtmüller³⁴ spricht in seiner Beschreibung des Gemäldes fälschlich von einer „Vision des sterbenden hl. Benedikt“. Benedikt als Urvater des abendländischen Mönchtums ist hier aber vielmehr mit der Vision der Weltkugel bzw. Dreifaltigkeit in der Todesstunde des Bischofs Germanus von Capua³⁵ im Oberbild kombiniert. Maurus (rechts) und Placidus (links) als Schüler Benedikts flankieren als Assistenzfiguren das Gemälde. Die Deckenfresken erweitern die symbolische Überhöhung der Funktion Benedikts als Vater des abendländischen Mönchtums mit Szenen aus der Benediktsvita: die Amme mit dem jungen Benedikt auf dem Weg nach Rom zum Studium (im Zentrum)³⁶, Benedikts Verlassen des Studienortes (vor einer fiktiven Romvedute)³⁷, die Satansepisode beim Bau des Klosters Monte Cassino, wo der vom Satan blockierte Stein sich nur durch Benedikt heben ließ³⁸, und als Fresko an der Westwand der Besuch des echten Totila nach dem Täuschungsmanöver bei Benedikt und dessen Vorhersage des baldigen Todes Totilas³⁹. Besonders die Gewölbefresken können als emphatisches Bekenntnis des jungen Benedikt

31) Die besondere Bedeutung dieses Passus für den Benediktinerorden ist noch im Titel von Chrysostomus Hanthalers OCist emblematischer Benediktregel, „Quinquagena Symbolum heroica [...] Monachorum Patris et Legislatoris Benedicti, omnium iustum spiritu pleni [...]“, Augsburg-Linz/D. 1741, erkennbar.

32) 385.

33) PL 213, 940 C.

34) Feuchtmüller R., *Der Kremser Schmidt 1718–1801*, Innsbruck-Wien 1989, 439, Nr. 451.

35) Gregor d. Gr., *Dialoge* II, 35, 3.

36) Ebd., II, 1.

37) Ebd., II, 1, 1; vgl. hier auch: *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*. Aus dem Lateinischen übersetzt von R. Benz, Darmstadt 11993, 236 f.

38) Gregor d. Gr., *Dialoge*, II, 9, 1.

39) Ebd., II, 15, 1 und 2.

zum geistlichen Leben – mit dem bewussten Verzicht auf die Aneignung irdischer Weisheit – interpretiert werden. Die Gewandefresken dieser Kapelle (Abb. 5) beziehen sich auf Attribute und Symbole des Heiligen (Sieb⁴⁰, Kelch und Schlange, Totenkopf, Lilie, aber auch so seltene wie das durch Benedikt wundersam zusammengefügte Sichelmesser⁴¹) bzw. des Ordens: So wird hier das Benediktuskreuz dem Heiligen quasi als authentisches Symbol attribuiert. In der Fensterlunette ist der berühmte Beginn der Regel des hl. Benedikt („Ausculpta praecepta o fili magistri“) wiedergegeben. Eigentümlich erscheint hier, dass für die Gewölbeszenen keine wirklichen biographischen Höhepunkte gewählt sind, sondern eine auffällige Konzentration auf Themen der Jugendgeschichte des Heiligen erfolgt⁴².

An die Benediktsthematik schließt schlüssig die Altmanni-Kapelle an, deren Titelschrift Sir 31, 11 aufnimmt, die vom Lob des Gerechten durch die Gemeinde spricht: „ELEMOSYNAS ILLIVS / ENARRABIT OMNIS ECCLESIA / SANCTORUM“. Dieser Passus ist interessanterweise nicht nur eine Antiphon in der Altmanni-Liturgie seit dem 16. Jahrhundert⁴³, sondern war im Mittelalter auch Bestandteil der Liturgie zur „Feria IV hebdomadae in Quadragesima“. Das Altmann-Thema wird im Altarbild des Jahres 1773, ausgeführt vom Kremser Schmidt, durch den Benediktbezug insofern überhöht, als das Gemälde den legendären Traum des ersten Benediktinerabtes Göttweigs, des Abtes Hartmann aus St. Blasien im Schwarzwald, berichtet, wie dieser vom hl. Altmann im Jahr 1094 die äbtlichen Insignien persönlich überreicht erhält⁴⁴. Diese Traumscene ist Teil der „Vita Altmanni“ (c. 38)⁴⁵ und wird auch von Hieronymus Pez im ersten Band seiner berühmten Publikation „Scriptores rerum Austriacarum [...]“ (Leipzig 1721)⁴⁶, die eine Edition der „Vita Altmanni“ beinhaltet, berichtet: „[...] Huic Hartmanno, ut ipse post fratribus retulit, Episcopus Altmannus in eodem loco S. Blasii in somnis apparuit, virgum pastoralem ei tradidit, locum Gotwicensem commendavit. [...]“. Diese Legende fungiert zudem als entsprechende Darstellung des Buchstabens „Y“ im „Altmanni-Alphabet“⁴⁷. Zu einem spezifischen „Göttweiger“ Programm wird das Altarensemble, da Altmann der hl. Berthold von Garsten (links) und der

40) Ebd., II, 1, 1 und 2.

41) Ebd., II, 6, 1 und 2.

42) Bemerkenswert ist diese Betonung der Jugendgeschichte vor allem hinsichtlich der Ikonographie des Ordensvaters im 17. und 18. Jahrhundert, die in den Benedikt-Kapellen durchwegs die prominenten Sujets – mit dem Heimgang des Ordensvaters im Zentrum (wie etwa in der 1674 gestifteten Benedikt-Kapelle der Wallfahrtsbasilika Mariazell) – in den Vordergrund stellt.

43) Lenzenweger J., Der Kult Altmanns von Passau (Der hl. Altmann. Bischof von Passau. Sein Leben und sein Werk; Festschrift zur 900-Jahr-Feier, Göttweig 1965, 129–141, hier: 134).

44) Feuchtmüller (wie Anm. 34) 439, Nr. 452, Abb. 280; vgl.: AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 702 f., Nr. 1256 (Ölskizze).

45) Vgl. Fleck C., Die Vita Altmanni (phil. Diss., Wien 1978) 139.

46) Sp. 132.

47) Festschrift 1965 (wie Anm. 43), Abb. 55; Lechner G. M., Zur Illustrationsgeschichte

sel. Wirntho (Wirnto) von Formbach (Vornbach) [mit Kind] (rechts), die als Göttweiger Hausheilige fungieren, als Assistenzfiguren beigegeben sind. Die hier manifeste lokale „Legitimationsthematik“⁴⁸ wird zusätzlich durch die Attribute der Gebäckengel verstärkt, die im einen Fall (rechts) das Medaillon der Pietà als Wallfahrtsbild zeigen, im anderen Fall (links) die siegelbehängte Göttweiger Stiftungsurkunde, die auf Altmann Bezug nimmt. Die Freskenausstattung der Decke greift eine bekannte Szene aus der Gründungsgeschichte auf: die drei Jünglinge Altmann, Gebhard und Adalbero am Fuß des Göttweiger Berges (im Zentrum) sowie zwei – fast identisch gestaltete – Heilungen eines Kranken bzw. Besessenen durch Altmann an den Seiten – wohl basierend auf den zahlreichen posthumer Wundern, die in der „Vita Altmanni“ (c. 32–36) geschildert werden. Das Hauptfresko an der Westwand zeigt die Vedute des von Norden gesehenen Stiftes mit der davor befindlichen Übergabe der Pietà an Altmann durch böhmische Gesandte, wie sie im 29. Kapitel der „Vita Altmanni“ berichtet wird⁴⁹. Altmanns bischöfliche Attribute sind Gegenstand der Fresken in den Gewandefeldern. Die besondere Bedeutung der beiden letzten Kapellen wird auch daran deutlich, dass sie als einzige Fensterlaibungen mit je einem hohen Freskenfeld aufweisen – bei Benedikt der Rabe, der das vergiftete Brot wegrägt (Ostseite), sowie ein Engel (an der Stelle von Romanus!), der an einem Seil Brot in die Höhle Benedikts lässt (Westseite), bei Altmann Darstellungen der nach dessen Wundern überflüssigen Prothesen der Geheilten.

Zum Dekorationssystem und zur Programmatik

In künstlerischer Hinsicht ist die Freskenausstattung auf kleine und mittelgroße längsrechteckige oder kartuschenähnliche Felder konzentriert, die von der reichen Stuckausstattung gerahmt werden. Damit hängt notwendigerweise das Faktum zusammen, dass Stuck und Fresken durchgehend eng aufeinander abgestimmt sind. Die hier anzutreffende kleinteilig-additive Struktur bedingt einerseits eine Motivwahl mit einer Konzentration auf Einzelfiguren, andererseits bildet jede Kapelle eine „[...] in sich geschlossene und nach dem jeweiligen Altarpatrozinium ausgerichtete ikonologische Einheit. [...]“⁵⁰. Gregor Martin Lechner hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Seitenkapellen in ihrer Stuck- und Altarausstattung paarweise aufeinander abgestimmt sind und dass der Reichtum der Ausstattung nach Osten zunimmt⁵¹. Die Programmatik der Stiftskirche ist somit nicht nur nach den formalen Querbeziehungen

von Abt Gottfried Bessels „Chronicon Gotwicense“ (SMGB 91, 1980, H. 1–2, 115–138, hier: 129).

48) Lechner (wie Anm. 28) 805.

49) Fleck (wie Anm. 45) 128 f.; vgl.: Zedinek H., Die Darstellung Altmanns in der Kunst (Festschrift 1965 [wie Anm. 43] 91–118, hier: 99, Nr. 24).

50) Lechner, Benediktinerstift Göttweig (wie Anm. 3) 36–38.

51) Ebd., 36.

zwischen den jeweils gegenüberliegenden Kapellen im Langhaus, sondern auch nach den jeweiligen Spezifika der einzelnen Kapellen abzufragen. Letzterer Umstand wird auch durch ein formales Indiz unterstrichen, da durch das Fehlen eines Verbindungsganges zwischen den einzelnen Kapellen und die Abschnürung gegen den Hauptraum durch kräftige Pilaster die Kapellen als „selbständige kleine Andachtsräume“⁵² erscheinen, unterstrichen durch die Aufstellung der Seitenaltäre an den jeweiligen Ostseiten, zu denen – quasi als „Gegenstücke“ – großformatige Freskenbilder in kräftigem Stuckrahmen mit Giebelaufsatz eingespannt sind. Diese altarähnlich gestalteten Freskenbilder besitzen im Gesamtkontext eine besondere Bedeutung, fungieren als Gegengewichte zu den Altargemälden und fokussieren die Ikonographie der Kapellen auf besonders wichtige Themen. Die nicht unbeträchtliche Differenzierung in den Formatgrößen der Freskenfelder ist ein Spezifikum innerhalb der Freskenausstattungen im österreichischen Raum im späten 17. Jahrhundert.

Von Westen nach Osten sind heute in der Göttweiger Stiftskirche folgende Altarpatrozinien einander gegenübergestellt: Georg (Norden) und Magdalena (Süden), Michael (Norden) und Apostel (Süden), Kreuz (Norden) und Benedikt (Süden) sowie Trinität (Norden) und Altmann (Süden). Während also auf der Nordseite die Kreuz- und Trinitätsverehrung den Abschluss bildet, sind die thematischen Schwerpunkte der Südseite auf Heilige konzentriert, die eng mit Kloster und Orden in Verbindung stehen (Benedikt und Altmann). Letztlich demonstriert diese Anordnung der Patrozinien nicht nur das Bewusstsein für lokale Konstanten, sondern auch einen funktionell differenzierten Charakter in der Programmatik, indem sowohl heilsgeschichtliche Grundlagen (Kreuz und Dreifaltigkeit), der Ordensgründer (Benedikt), die Gründungsgeschichte des Stiftes (Altmann und Hartmann), das Apostolat (Apostelkapelle), die Pönitentz (Magdalena) als auch Heilige mit Bezug zur Gründungsgeschichte (Georg [Göttweiger Georgskirche] und Michael) eine wichtige Rolle spielen, wurde doch dem 29. Kapitel der „Vita Altmanni“ zufolge Altmann ursprünglich gedrängt, Michael und Petrus als Heilige des Klosters einzusetzen, der Bischof sich aber aufgrund des von einem Boten der böhmischen Herzöge überbrachten Marienbildes schließlich vom göttlichen Willen eines Marienpatroziniums überzeugen ließ⁵³. Die Holzsulptur dieses Gnadenbildes, eine Pietà, die bis zum Jahr 1685 auf einer Säule in der Krypta der Stiftskirche stand, dann aber in diesem Jahr auf den neuen Hauptaltar der Krypta (mit dem Patrozinium Allerheiligen) übertragen wurde⁵⁴, lässt sich mit einer 1474 erstmals genannten Unserer Lieben Frau-Bruderschaft in Zusammenhang bringen.

Nicht unbedingt kann von einer Kontinuität der Kirchenpatrozinien seit dem Mittelalter ausgegangen werden: So ist etwa bekannt, dass Abt Gregor II.

52) Schemper (wie Anm. 1) 112.

53) Fleck (wie Anm. 45) 129; Schnitzer S., Die „Altmann-Pietà“ in der Krypta des Stiftes Göttweig vom Investiturstreit bis zum Ausgang des Mittelalters (mit einem Quellenanhang), theol. Diplomarbeit, Salzburg 1988, 5, 10; Lechner (wie Anm. 28) 770.

54) Schnitzer (wie Anm. 53) 99, mit Hinweis auf die entsprechende Quelle, Cod. 1139a, fol. 21, der Stiftsbibliothek Göttweig.

Heller (reg. 1648–1669) die vorderste Seitenkapelle auf der Epistelseite (Südseite) zu einer Altmanni-Kultstätte umwandelte. Aus dem Kreuzaltar wurde nunmehr ein Altmanni-Altar (mit der Liegefigur Altmanns von Konrad Osterer). Heller ließ den Altar mit einem Bild Altmanns schmücken, als dessen Schöpfer – nach Quellen des 18. Jahrhunderts – Frater Georg Bergmann angenommen wird. Es zeigte – dem von P. Rupert Krenner OSB im Jahr 1776 verfassten Nekrolog⁵⁵ zufolge – den Klosterstifter Altmann, wie er dem ersten Benediktiner Göttweigs, Hartmann aus St. Blasien, das Pedum überreicht. Das Thema dieses Gemäldes ist dann vom Kremser Schmidt für das neue Altarbild übernommen worden⁵⁶. Wahrscheinlich wurde auch bei der Neuanfertigung anderer Altarbilder im späten 18. Jahrhundert in ähnlicher Weise verfahren. Abt Heller hat noch für einen neuen – und heute noch existierenden – Kreuzaltar auf der Evangelienseite (zweite Kapelle von Osten) gesorgt⁵⁷. Dem Nekrolog zufolge⁵⁸ soll Frater Georg Bergmann auch für das Altarbild seines Namenspatrons in der Georgskapelle verantwortlich gewesen sein.

Die dem Kloster – vor den großen Veränderungen unter Abt Gottfried Besel (reg. 1714–1749) – eigene Struktur mit vielen kleinen Kirchen und entsprechend vielen Patrozinien bot eine geeignete Grundlage für einen dezidiert hagiographischen – und damit notwendigerweise „polyzentrierten“ – Blickpunkt: Dieser Aspekt kommt auch in einer Stiftsbeschreibung (mit dem Text der „Vita Altmanni prior“), die Abt Johannes Bimmel von Lambach im Jahr 1619 unter dem Titel „Vitae et miracula SS. Adalberonis [...], Altmanni [...], Gehardi [...]. Omnia ex Vetustis Codd: mss: Bibliothecae Lambacensis eruta“ (Augsburg 1619)⁵⁹ veröffentlichte, zum Ausdruck. Darin wird – neben der Erwähnung des Göttweiger Gnadenbildes – im Abschnitt „De situ, et sacris aedificijs Monasterij Gottvicensis: item de vocabulo“⁶⁰ auf acht (!) existierende Kirchen im Klosterverband hingewiesen, die mit den Patrozinien der Heiligen Georg, Gertrud (recte Erentrud), Maria, Benedikt, Johannes der Täufer, Nikolaus, Blasius (in Kleinwien) und Gotthard (Pfarrkirche) versehen gewesen sein sollen. Die Marienkirche findet dabei als Hauptkirche, die mit acht Altären ausgestattet gewesen sei („octo altaribus insignitur“), Erwähnung. Dieser Passus fußt offensichtlich auf der Stiftsbeschreibung (27. Kapitel) der „Vita Altmanni“⁶¹. Die acht – im Jahr 1619 erwähnten – Altäre entsprechen zahlenmäßig den heute in den Kapellen der Stiftskirche vorhandenen.

55) *Necrologii Gottvicensis Historici pars II*, StAGö, Cod. ser. nov. 492 (olim 1207) 321 f., zum Altmanni-Altar vgl.: Die Inschriften des Bundeslandes Niederösterreich, T. 3: Die Inschriften des Politischen Bezirks Krems (Die deutschen Inschriften 72, bearb. v. A. Zajc, Wien 2008, 213, Nr. 208).

56) *Necrologii Gottvicensis Historici pars II* (wie Anm. 55) 321 f., vgl.: Zedinek W. F., Das alte Göttweig (Festschrift 1965 [wie Anm. 43] 58–84, hier: 78).

57) *Necrologii Gottvicensis Historici pars II* (wie Anm. 55) 324.

58) Ebd., 322.

59) Vgl.: AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 31 f., Nr. 21.

60) 92–95.

61) Fleck (wie Anm. 45) 126 f.

Die Kartuschen über den Kapellenbögen weisen Texte auf, die nicht der Struktur eines Lemmas oder einer Devise entsprechen, sondern durchwegs Bibelverse oder Stellen aus der Brevier- bzw. Messliturgie zitieren. Der Besucher des Langhauses konnte somit über diese in der Liturgie verwendeten Texte die jeweilige Funktion der Kapellen leicht zuordnen. Auf dieser Basis ist auch eine Verbindung zwischen Maria, der Patronin der Kirche, und dem hl. Benedikt gegeben, da – dem Benediktiner Gabriel Bucelinus (1599–1681) zufolge – Benedikt als Urheber des marianischen Psalters angesprochen werden kann⁶².

In der Konzeption der Ausstattung selbst werden praktisch keine komplexen oder typologischen Beziehungen gesucht. Eine Ausnahme stellt hier der bekannte Bezug der Philoxenie Abrahams zum Trinitätsthema der Dreifaltigkeitskapelle dar. Die ähnliche Betonung der zentralen Glorie des hl. Georg bzw. der hl. Maria Magdalena in den einander gegenüber befindlichen Kapellen kann als binnentypologisches Element gewertet werden. Dominant ist aber vor allem die Beziehung zwischen den Altarbildern und den darauf ausgegerichteten Freskeninhalten, die in litaneiartiger Weise das jeweilige Hauptthema ausführen und entsprechend ergänzen. Dieser dominante erzählerisch-legendarische Aspekt ist somit für die Fresken der entscheidende Gesichtspunkt – ergänzt durch die Symbole und Attribute in den Gewandefeldern. Durch das Herausstellen altarbildähnlicher „Motivfresken“ an der Westwand jeder Kapelle wird ein Gegengewicht zu den Altargemälden geschaffen und zugleich eine formatmäßige Überleitung von den großen Altarbildern zu den kleineren Sujets hergestellt. Besonders die am Scheitel des Triumphbogens angebrachte Inschrift verschränkt die unterschiedlichen christologischen, marianischen und hagiographischen Aspekte, die in der Ausstattung thematisiert werden, in konzentrierter Form: „IHS – MRA / SPECTATOR ET ORATOR / ECCE TABERNACVLVM DEI CVM HOMINIBVS / ARCVS ET ARCA FOEDERIS PORTA ET SCALA CAELI / ERGO INGREDERE BENEDICTE DOMINI / ET HIC DEVM ADORA.“ Der direkt angesprochene Beschauer *und* Betende wird auf das „Zelt Gottes unter den Menschen“ (Offb 21, 3) verwiesen, das mit dem Begriff „tabernaculum“ auch auf Maria (als Sitz Christi) bezogen werden kann. Mit dem Bogen ist nicht nur der Bund Gottes mit dem Menschen nach Gen 9, 13 f. („arcus“) sowie der unmittelbare Anbringungsort der Inschrift am Triumphbogen (!) genannt, sondern auch eine Überleitung zur femininen Form und damit zur „arca foederis“, der Bundeslade, einer beliebten Anrufung Marias aus der „Lauretanischen Litanei“, vollzogen. Auf Maria sind auch „Himmelspforte“ („porta caeli“) und „Himmelsleiter“ („scala caeli“, vgl. auch Gen 28, 17) zu beziehen. Der folgende Imperativ, der eine Einladung an den Gläubigen impliziert, bedient sich wieder des Begriffs „benedictus“ und zitiert wörtlich Gen 24, 31, sowie – als Aufruf zur Anbetung Gottes – Offb 19, 10 und 22, 9.

62) Bucelinus OSB G., *Aquila imperii Benedictina* [...], Venedig 1651, 20.

Die „Barockisierung“ der Stiftskirche im späten 18. Jahrhundert

Im Zusammenhang mit der malerischen Ausstattung der Kirche im späten 17. und im späten 18. Jahrhundert stellen sich vor allem zwei Fragenkomplexe: einerseits, ob in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts so etwas wie ein schlüssiges Gesamtkonzept vorlag, und andererseits, in welcher Hinsicht dieses im 18. Jahrhundert bei der „zweiten“ Barockisierung der Kirche zwischen 1768 und 1783 unter Abt Magnus Klein neu kontextualisiert wurde oder werden sollte: Bei dieser Gelegenheit wurden nämlich in den Jahren 1773/1774 acht einheitliche Altäre (Abb. 6) für die Seitenkapellen geschaffen und sämtliche Altarmensen aus Lilienfelder Marmor sarkophagartig gestaltet⁶³. Die Bildhauerarbeiten sind in glanzvergoldetem Holz ausgeführt, wobei aber die vorhandenen Rechnungen keine Meister nennen⁶⁴. Vier Altarbilder wurden aus den Vorgängeraltären übernommen, und man behielt auch die Fresken Grabenbergers im 18. Jahrhundert bei, wobei Überarbeitungen in *Secco*-Technik erfolgt sein dürften⁶⁵. Nicht geklärt werden kann heute, ob alle Altargemälde des späten 18. Jahrhunderts die Sujets der Bilder der Vorgängeraltäre der Zeit der Gebrüder Grabenberger aufnehmen oder ob nur die Patrozinien an sich reflektiert werden, die Themen der neuen Altarbilder selbst aber in eine andere Richtung gehen.

Fragt man nach den historischen Rahmenbedingungen der Barockisierung der Stiftskirche im späten 17. Jahrhundert als Vorbedingung für das Verständnis der historischen Entwicklungen im 18. Jahrhundert, so ist eine Einbeziehung der Stiftsgeschichte im gesamten 17. Jahrhundert notwendig: Nach dem Aufschwung, den das Kloster unter David Gregor Corner erlebte, erreichte der Konvent unter Abt Gregor II. Heller eine erste Höchstzahl an Mitgliedern. Die Neubesinnung auf den Gründerbischof Altmann, die besonders unter diesem Abt zu konstatieren ist und in der bekannten Göttweig-Vedute Matthäus Küssels (1668) mit der Darstellung von Stiftern und Patronen ein anschauliches Zeugnis besitzt⁶⁶, fällt mit ähnlichen Bestrebungen in anderen großen Klöstern zusammen, die sich im Zuge der immer bedeutender werdenden Historiographie auf die eigenen „Ursprünge“ besannen (besonders St. Florian und Melk). Signifikanterweise begann sich gerade unter Abt Heller, der das Grab Altmanns öffnen ließ, das Interesse für die Hausgeschichte und den Altmann-

63) Altarentwürfe in der Graphische Sammlung, Inv.-Nr. W c 026, W c 027 und W c 028. Vgl.: Lechner G. M., *Theorie der Architektur* (AK Stift Göttweig 23, Wien-Krems/D. 1975, 94, Nr. 63); AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 738 f.

64) Zu möglichen Schöpfern der Assistenzfiguren der Seitenaltäre: Lechner (wie Anm. 28) 805. Vgl. auch: Harhammer U., *Barocke Holzskulptur im Kremser Raum – Studien zur Kunstgeschichte des Donautales*, phil. Diss., Wien 1988, 242 f.

65) AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 738; Dehio (wie Anm. 14) 569, konstatiert angebliche Übermalungen der Fresken am Ende des 18. Jahrhunderts.

66) Lechner G. M./Grünwald M., *Göttweiger Ansichten. Graphik – Gemälde – Kunsthandwerk* (AK Stift Göttweig, Melk 2002, 50–53 [mit Lit.]).

Kult zu regen, was in einer neuen Lebensbeschreibung Altmanns mündete⁶⁷. Zwei Bände einer Notizensammlung zum hl. Altmann sind das Produkt seiner Bemühungen⁶⁸. Im Cod. 669 (rot) der Stiftsbibliothek Göttweig, einer unter Abt Magnus Klein (reg. 1768–1783) angefertigten Materialsammlung⁶⁹, wird auf fol. 5r dargestellt, wie der Göttweiger Prior, P. Maurus Hellmann⁷⁰, mit den Bollandisten im Jahr 1668 über die Reliquien Altmanns korrespondierte⁷¹. Hellmann konnte dieser Korrespondenz zufolge aufgrund des damals stattfindenden Umbaus der Kirche nichts Konkretes zum Ort der Grabstätte aussagen⁷². Eine Federzeichnung aus dem 18. Jahrhundert im Cod. 896 (rot), fol. 191r, der Göttweiger Stiftsbibliothek (1776)⁷³ zeigt die Übertragung der Reliquien Altmanns in der Krypta zum Kreuzaltar. In diesen Zusammenhang eines steigenden Interesses am Gründerbischof gehört auch Blatt 5 des Göttweiger Rotelbuches (1669) mit vielen Szenen des Wunderwirkens Altmanns⁷⁴. Die Anfertigung des in der Krypta befindlichen „Altmanni-Schreins“ (1688)⁷⁵ gehört bereits in die Zeit des für die Ausstattung der Kapellen der Stiftskirche verantwortlichen Abtes Johann Evangelist Dizent (reg. 1672–1689), der damit Hellers Interesse am Stiftsgründer fortsetzte. Noch der handschriftliche Entwurf für die Totenrotel von Abt Berthold Mayr⁷⁶ (1714) nimmt auf den Altmanni-Schrein Bezug, wenn es dort heißt: „[...] Sacra Lipsana Divi Fundatoris nostri Altmanni argentea et obducta auro theca conclusit, [...]“. Dieser Schrein, der in den Sujets der Emails das Wunderwirken Altmanns betont⁷⁷, war zudem Gegenstand des 1691 von Elias Christoph Heiss angefertigten „Altmanni-

67) Bergmann K., Der geistliche Einfluss der Jesuiten auf das Stift Göttweig in der Zeit von Abt Georg Falb (1612–1631) bis Abt Gottfried Bessel (1714–1749), theol. Diplomarbeit, Salzburg 1987, 70 f.; Lechner (wie Anm. 28) 781.

68) Tropper P. G., Das Stift von der Gegenreformation bis zur Zeit Josephs II. (Geschichte des Stiftes Göttweig 1083–1983, Festschrift zum 900-Jahr-Jubiläum, SMGB 94, 1983, 232–344, hier: 278).

69) Vgl.: Tropper P. G., Abt Magnus Klein von Göttweig und seine „Privaturkundenlehre“. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte des 18. Jahrhunderts (MIÖG 89, 1981, 269–286, hier: 272, Anm. 19).

70) Lashofer C. A., Professbuch des Benediktinerstiftes Göttweig (SMGB.E 26, St. Ottilien 1983, Nr. 987).

71) Vgl. auch den entsprechenden Eintrag in: *Necrologii Gottwicensis Historici pars II* (wie Anm. 55) 321.

72) Vgl.: Zedinek (wie Anm. 56) 78.

73) Schnitzer (wie Anm. 53), Abb. 27; Lechner G. M./Grünwald M., Unter deinen Schutz ...“. Das Marienbild in Göttweig (AK Stift Göttweig, Melk 2005, 99 f., Nr. I 31); vgl.: Zajic (wie Anm. 55) 353, Nr. 362. Siehe dazu auch den Beitrag von Andreas Zajic in diesem Band.

74) AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 41 f.

75) Tropper (wie Anm. 68) 287 f.; AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 69–72, Nr. 39a.

76) StAGö R/I-1714.

77) Basierend auf Mt 11, 5 (Vgl.: Lechner G. M., Sankt Altmann. Bischof von Passau. Leben und Wirken, Bad Vöslau 1991, 37 [Abb.], 42–44) – erweitert um das unbiblische, hier aber biographisch essentielle „Monasteria Fundantur.“, das ein unhistorisches gemeinsames Handeln Altmanns mit einem Benediktiner zeigt.

Thesenblattes⁷⁸. Die Ausstattung der Altmanni-Kapelle in der Stiftskirche im späten 17. Jahrhundert muss somit im Kontext eines ständig steigenden Interesses am Gründerbischof seit Abt Heller gesehen werden. In diesem Zusammenhang nachdrücklicher Traditionsstiftung ist auch nicht ohne Bedeutung, dass gerade um 1670 in den Quellen zum ersten Mal die – in der Folge auch im 18. Jahrhundert anzutreffende – Überzeugung zu finden ist, dass die als Gnadenbild verehrte Pietà jenes Marienbild sei, das Altmann von böhmischen Gesandten geschickt worden ist⁷⁹. Im Gegensatz zur Ausmalung vieler anderer österreichischer Stiftskirchen (z. B. Melk, Garsten und St. Florian), bei der eine gegenreformatorische Ausrichtung wesentlicher Bestandteil der Programmatik ist, kann in der Ausstattung der Göttweiger Stiftskirche aus dem späten 17. Jahrhundert kein entsprechender thematischer Einschlag konstatiert werden: Vielmehr werden die Themen primär nach hagiographischen Gesichtspunkten geordnet – nach Kategorien also, die hinsichtlich ihrer Konzeption weniger auf eine alles übergreifende Thematik zielen, sondern vielmehr unterschiedliche (und einander ergänzende) Einzelaspekte mit vorwiegend legendarischem Hintergrund in den Vordergrund rücken. Die Besonderheit dieser Art der Programmatik ergibt sich auch daraus, dass Altarbild und Freskenprogramm an keiner Stelle voneinander zu lösen sind, sondern konzeptionell als zusammengehörig betrachtet werden müssen. Die Auswahl der Patrozinien für die Altäre der Stiftskirche konzentriert gleichsam die seit dem Mittelalter über den gesamten Klosterbezirk verstreuten Altarweihetitel⁸⁰ im Zentrum, also in der Hauptkirche des Stiftes, und demonstriert damit in anschaulicher Weise sowohl Kultkontinuität als auch Anciennität der Klosterstiftung⁸¹.

Die zweite „Barockisierungsphase“ zwischen 1768 und 1783, welche die künstlerische Substanz des späten 17. Jahrhunderts in einen neuen Zusammenhang stellte, fällt am Beginn zum Teil noch in die Amtszeit Abt Odilo Piazols (reg. 1749–1768), der in Göttweig die unter Abt Bessel begonnene großzügige Barockisierung – etwa mit der Grundsteinlegung der beiden Kirchtürme – fortsetzte, besonders aber in die Zeit von Abt Magnus Klein, der – als Mitarbeiter an Gottfried Bessels „Chronicon Gotwicense“ – vor allem für eine Intensivierung der quellenorientierten Geschichtswissenschaft steht⁸². Die unter

78) AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 72–75, Nr. 39b; Lechner G. M., Das barocke Thesenblatt. Entstehung, Verbreitung, Wirkung. Der Göttweiger Bestand (AK Stift Göttweig 34, Krems/D. 1985, 90–101, Nr. 43).

79) Schnitzer (wie Anm. 53) 29 f.

80) Detailliert bezeichnet in: FRA 2/52, 1901, ed. v. A. Fuchs, 315–317, Nr. 1245 (Weihbischof Mathias von Passau benediziert und rekonziliert benannte Kapellen, Urkunde vom 29. Juni 1439); vgl.: www.monasterium.net

81) So zeigt auch der 1640 geweihte, die Jahreszahl 1639 und die Initialen David Gregor Corners aufweisende Hochaltar der Stiftskirche neben Altmann mit Gregor dem Großen, Katharina von Alexandrien und Barbara bereits im 15. Jahrhundert nachweisbare Patrozinien, vgl.: AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 732; zum Hochaltar neuerdings: Zajic (wie Anm. 55) 474 f., Nr. 485.

82) AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 687 f.; zu Abt Magnus Klein: Tropper (wie Anm. 68) 332–344.

seiner Ägide durchgeführte Barockisierung muss unter den Aspekten fundierter historischer Kenntnis der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Geschichte betrachtet werden. Diese wird besonders in den von ihm hinterlassenen Handschriften, die eine reiche historische Kenntnis beweisen, deutlich. Aufgezählt werden sie unter anderem im „Elencus Manuscriptorum relictorum a Reverendissimo Domino Magno p. m. Abbate Gottwicensi [...]“ des Cod. 669 (rot) der Stiftsbibliothek Göttweig, einer unter Abt Klein angefertigten historischen Materialsammlung. Auch der von P. Rupert Krenner OSB 1776 verfasste Nekrolog zu den Jahren 1564 bis 1682⁸³ zeigt deutlich, in welcher genauen Weise man unter Abt Magnus Klein die Bemühungen der Göttweiger Äbte zur künstlerischen Ausgestaltung des Stiftes verfolgte und darstellte. Das gestiegene Wissen um diese ruhmreiche Vergangenheit seines Klosters bot Klein einen entsprechenden präzisen Ansatzpunkt, bei seinen Bemühungen um die Neuausstattung der Stiftskirche die umfassend erforschte Vergangenheit einzubeziehen. Besonders die von Klein praktizierte „Privaturkundenlehre“⁸⁴ demonstriert das hohe editorische und diplomatische Niveau des Abtes. Es war somit unter Abt Magnus Klein eine völlig andere Grundlage hinsichtlich der Kenntnis und Aufarbeitung der Geschichte gegeben, als dies unter den Äbten vor Bessel möglich gewesen ist. Nicht zuletzt bot die bereits unter Bessel geplante Hausgeschichte, die in sechs Büchern die Geschichte Göttweigs nach der Abfolge der Äbte bis zu Bessel selbst darstellen sollte (nur der erste Band wurde 1732 als „Prodromus“ gedruckt), die ideale Gelegenheit einer Rückschau auf die Stiftsgeschichte, ist doch in den entsprechenden Bänden 667 (rot) und 668 (rot) eine Zusammenstellung der Stiftshistorie bis zum Jahr 1682 vorhanden⁸⁵. P. Hartmann Dückelmann „faksimilierte“ als Göttweiger Archivar unter Abt Magnus Klein eine Anzahl ältester Urkunden mit Siegeln⁸⁶. Abt Klein konnte somit für seine Ambitionen – wie kein Vorgänger in diesem Amt – auf einer umfangreichen historischen Selbstreflexion der Stiftsgeschichte aufbauen. Diese gesteigerte Bedeutung der Historiographie wird auch in der von Ignaz Wurz im Jahr 1784 gehaltenen Trauerrede auf Abt Klein⁸⁷ deutlich, in der die Propagierung der Verbindung zwischen der Anciennität des Ordens und der Bedeutung benediktinischer Wissenschaftspflege eine tragende Konstante darstellt: „[...] Dieser erste und berühmteste Orden des ganzen Occidents hat beynahe seit seinem Ursprunge mit gleichem Eifer nach der Ehre der Gelehrsamkeit, wie nach der Ehre der Heiligkeit gestrebet. [...]“⁸⁸. Der Verstorbene, dessen wissenschaftliche Leistungen gerühmt werden, wird hier mit keinen Geringeren als mit Bessel, Herrgott, Gerbert und

83) *Necrologii Gottwicensis Historici pars II* (wie Anm. 55).

84) Tropper (wie Anm. 69).

85) Ebd., 272, Anm. 19.

86) Lechner (wie Anm. 47) 132 f.

87) AK Stift Göttweig 1983 (wie Anm. 3) 689, Nr. 1234.

88) Wurz SJ I., Trauerrede auf den hochwürdigen und hochedelgebohrnen Herrn Herrn Magnus Klein [...], Wien 1784, 8.

Pez in einem Atemzug genannt⁸⁹. Neben der Tätigkeit für die ungarische Abtei Szalavar wird in dieser Trauerrede auch die Umgestaltung der Stiftskirche in Göttweig durch Magnus Klein hervorgehoben: „[...] Hier steigen acht Altäre, die wir noch kurz zuvor Holz sahen (sic!), auf seinen Befehl aus schönen (sic!) Marmor empor, an denen die Hand des Bildhauers, Malers und Vergolders der Kunst zu verlangen nichts übrig gelassen hat; und zeugen von dem guten Geschmacke eben sowohl als von der Freygebigkeit unseres seligen Abtes. [...]“⁹⁰. Fast wortgleich argumentiert die gedruckte Totenrotel für Magnus Klein im Stiftsarchiv Göttweig vom 3. Dezember 1783: „[...] Paulatim / Octo altaribus ligneis / Totidem ex marmore substituit, / Arte sculptoria, deaurationibus, & imaginibus / Splendida; [...]“. Neben den hier in topischer Weise verwendeten Begriffen der Ablöse einer Holzausstattung durch edlen Marmor ist die Betonung der acht Altäre auffällig. Hierin wird einerseits sicher eine bewusste Anknüpfung an den entsprechenden Passus der „Vita Altmanni“⁹¹ gesucht, andererseits aber auch auf die Leistungen Abt Johannes Dizents in der Erneuerung der Ausstattung der Kirche Bezug genommen, wie der handschriftliche Entwurf für die Totenrotel Abt Dizents (1689)⁹² belegt: „[...] Domo Dei, cujus nudos fere parietes raris convestivit aulois (?)⁹³ capellas aris, et picturis sacris illustravit [...]“.

Zusammenfassung

Die überlieferte Ausstattung der Göttweiger Stiftskirche bietet heute die Möglichkeit, Anfangs- und Endpunkt der langen Barockisierung des Stiftes im Abstand von hundert Jahren in *einem* Zusammenhang betrachten zu können. Ihre historische Besonderheit besteht darin, dass die beiden Ausstattungsperioden der Kapellen der Stiftskirche (siebziger und achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts sowie siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts) jeweils zu markanten Zeitpunkten der Stiftsgeschichte entstanden sind – zum einen vor der alles verändernden Umgestaltung durch Bessel in der Epoche der Türkengefahr, zum anderen am Ende des Barock in einer Zeit, in der das große wissenschaftliche Erbe Bessels noch unmittelbar gegenwärtig war und durch die wissenschaftlichen Ambitionen von Abt Magnus Klein entsprechende Grundlagen gegeben waren, das reiche historische und hagiographische Erbe entsprechend neu zu verorten. Die Epoche der immer schnelleren Verwissenschaftlichung trat hier gleichsam das Erbe der gegenreformatorisch imprägnierten Geschichte des Stiftes im späten 17. Jahrhundert an. Das Ziel war aber in beiden Fällen das Gleiche: die „Memoria“ Altmanns und der Frühgeschichte

89) Ebd., 9.

90) Ebd., 22.

91) 27. Kapitel („[...] octo altaribus insignitur [...]“), vgl.: Fleck (wie Anm. 45) 126 f.

92) StAGö, Q/XV-1689.

93) Recte „aulaeis“ (Tapiserie).

Göttweigs. In der Stiftskirche ist dieser Aspekt am deutlichsten in dem ganz auf die „Hausgeschichte“ ausgerichteten Programm der Altmanni-Kapelle abzulesen. Nicht ohne Grund wird dort eine Szene aus der Gründungsgeschichte im Gewölbe von zwei analog gestalteten Wunderberichten gerahmt und somit der Gründerbischof in seiner doppelten Funktion – als bedeutende historische Figur *und* als Wundertäter – im Rang eines Heiligen gesehen, dadurch entsprechend aufgewertet und im Kontext der Ausstattung der Stiftskirche in den großen hagiographischen Zusammenhang eingebunden.

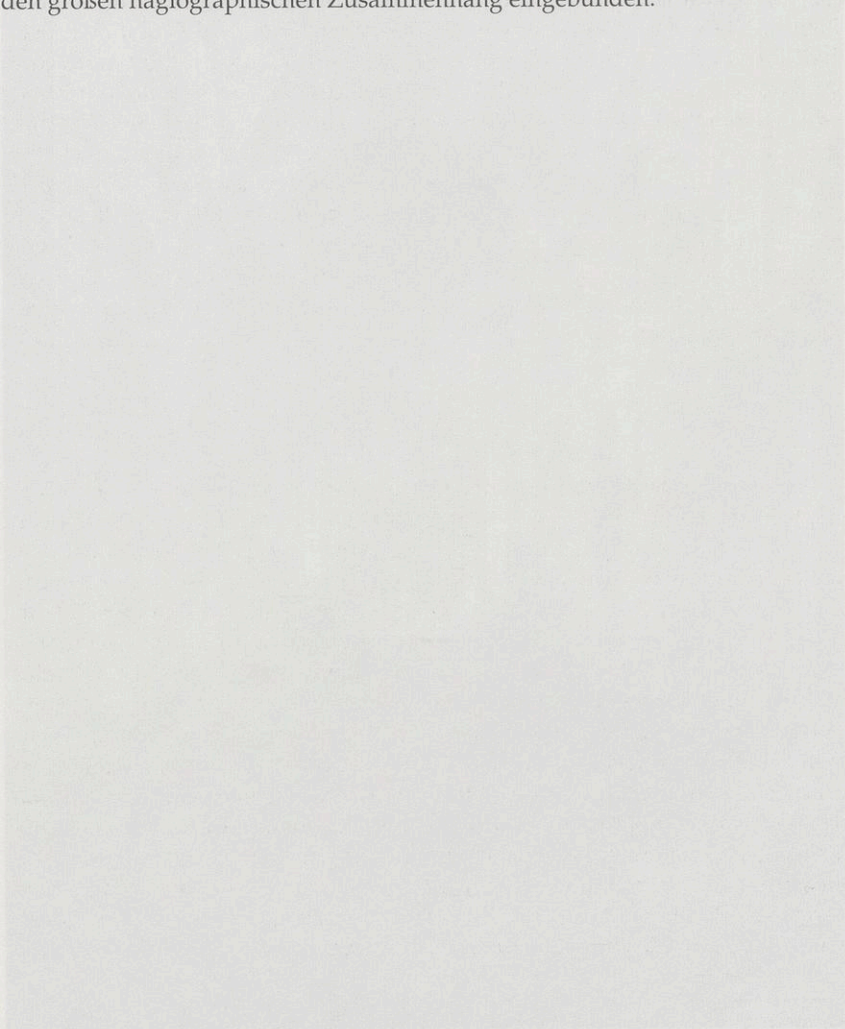


Abb. 1. Einblendung in die Götterwelt des Gründers zum Hochaltar mit der linken
oben: Aufnahme des Freskos in der Kapelle von Johann Andreas Wolf
1891



Abb. 1: Einblick in die Göttweiger Stiftskirche zum Hochaltar mit der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel von Johann Andreas Wolff, 1694



Abb. 2: Johann Bernhard Grabenberger, Stuckumrahmte Deckenfresken-Kartuschen der Trinitätskapelle: Ezechiels Himmelsvision, Erschaffung des ersten Menschenpaares und Philoxenie



Abb. 3: Tobias Pock, Kreuzigung Christi, Altarblatt der Kreuzkapelle, 1675



Abb. 4: Johann Spillenberger, Apostelberufung am See Genesareth, Altarblatt der Apostelkapelle, 1675 (Ergänzungen von Martin Johann Schmidt)



Abb. 5: Johann Bernhard Grabenberger, Zwei Putten mit zerbrochenem Giftbecher und Schlange als Attribut des hl. Ordensvaters Benedikt, Freskokartusche im östlichen Gewände der Benediktuskapelle

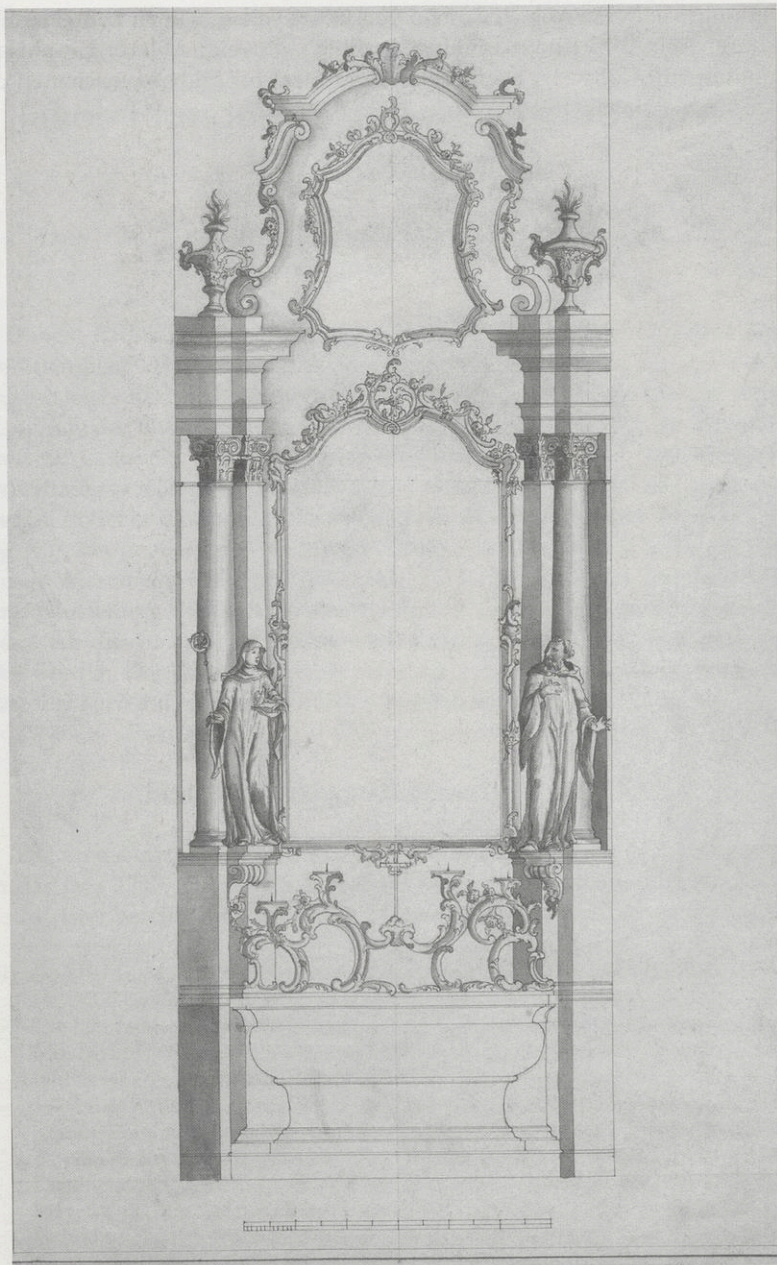


Abb. 6: Alternativentwurf für den Benediktus-Altar mit den Assistenzfiguren der hll. Scholastika und Benedikt, lavierte Federzeichnung, um 1768/1774 (Graphische Sammlung, Inv.-Nr. W c 026)

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Roman von Götz/Verlag Schnell & Steiner, Regensburg; Abb. 2–5: Kunstsammlungen Stift Göttweig; Abb. 6: Graphische Sammlung Stift Göttweig/Digitalisat: Department für Bildwissenschaften der Donau-Universität Krems.