

Die barocke Ausstattung der ehemaligen Jesuitenkirche

Franz Xaver in Leoben



Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Magisters der Philosophie

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

Paul SEISSER

am Institut für Kunstgeschichte

Begutachter: A.o. Univ. Prof. Dr. phil. Horst Schweigert

Graz, 2010

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Das Konzil von Trient und seine Auswirkungen in Innerösterreich	5
2.1 Bestimmungen des Konzils für die Kirchengestaltung	9
3. Die Gesellschaft Jesu (Societas Jesu)	12
4. Der Jesuit und Missionar Franz Xaver (1506-1552)	16
5. Die Berufung der Jesuiten nach Leoben	18
5.1 Der Bau des Jesuitenkollegs und der Klosterkirche Franz Xaver	20
5.2 Die Baumeisterfamilie Carlone und ihr Leobener Zweig	21
5.2.1 Der Stammbaum der obersteirischen Linie der Carlone	25
6. „Jesuitenkunst“: Gesamtausstattung und Fassungskonzeption	26
6.1 Das Ornament	28
6.1.1 Wesen und Geltung des Ornamentstiches	29
6.1.2 Der Knorpelwerk- und Ohrmuschelstil	31
6.1.3 Die Kartusche	32
6.1.4 Die Säulenordnung	33
6.2 Die Jesuitenarchitektur am Beispiel der Kirche Franz Xaver	34
7. Die Kirche	36
7.1. Aufriss	36
7.2 Grundriss	37
8. Aegydius Meixner (1622-1695), der Meister der Bildhauerarbeiten	38
9. Der Hochaltar	40
9.1 Beschreibung des Hochaltaraufbaues	41
9.2 Die Sakristeitüren und die Oratorien im Presbyterium	49
9.3 Zur Vorbildfrage	51
10. Die Kanzel	53
10.1. Formale und inhaltliche Beschreibung der Kanzel	54
11. Die Seitenaltäre	58
11.1 Die Seitenkapellen der Nordseite	60
11.1.1. Die Kapelle des Ignatius von Loyola	60

11.1.2 Die Kapelle des Johannes des Täufers und des Evangelisten Johannes	63
11.1.3 Die Kapelle der Hll. Christophorus und Maria Magdalena	67
11.2 Die Seitenkapellen der Südseite	70
11.2.1 Die Kapelle zu Ehren der Gottesgebälerin	70
11.2.2 Die Kapelle der Hll. Joseph und Maria	74
11.2.3 Die Kapelle der hl. Victoria und Hll. Jungfrauen	76
12. Die Statuen der Apostel an den Langhauswänden	81
12.1 Hl. Andreas	82
12.2 Hl. Johannes	83
12.3 Hl. Thomas	84
12.4 Hl. Jakobus der Jüngere	85
12.5 Hl. Phillippus	86
12.6 Hl. Bartholomäus	86
12.7 Hl. Matthäus	87
12.8 Hl. Simon	88
12.9 Hl. Judas Thaddäus	88
12.10 Hl. Matthias	89
12.11 Hl. Jakobus der Ältere	90
13. Die Emporenverkleidung	91
14. Die Orgelverkleidung	93
15. Das Kirchengestühl	95
16. Zusammenfassung	96
17. Quellenverzeichnis	98
18. Literaturverzeichnis	99
19. Abbildungsverzeichnis und Fotonachweis	104
20. Abbildungen	108

1. Einleitung

Der Zeitraum des 17. Jahrhunderts der meiner Arbeit zugrunde liegt, gehört zu einem der bewegtesten Abschnitte in der Geschichte, die nicht nur politisch, theologische und kulturelle Folgen bis in die Gegenwart hat. In jeder Hinsicht eng damit verbunden ist der geistliche Orden der Societas Jesu, umgangssprachlich auch als Jesuitenorden bekannt. Er hat maßgeblich eine Epoche beeinflusst, deren Ziel die katholische Restauration Österreichs war. Speziell hier in der Steiermark, wo der Orden von den habsburgischen Landesfürsten sehr gefördert wurde, gibt es viele Zeugnisse ihrer Tätigkeit.

Im Zuge meiner kunsthistorischen Studien habe ich mich besonders für die Kunst in der Steiermark interessiert, sodass mir auch dieses Thema, welches mir Herr Univ. Prof. Dr. Horst S c h w e i g e r t empfohlen hat, meinen Interessen entgegen gekommen ist: Die ehemalige Jesuitenkirche des hl. Franz Xaver in Leoben, welche die geistigen und geistlichen Ideen des Ordens verkörpert.

Leider sind bei der Aufhebung des Ordens im Jahre 1773 und den damit verbunden Wirren viele Aufzeichnungen des Leobener Jesuitenklosters verloren gegangen, die uns heute für exakte Nachweise fehlen. Manches wurde aber auch bereits in Bezug auf die Kirche literarisch bzw. kunsthistorisch bearbeitet. Aus diesem Grund will ich meinen Schwerpunkt auf die barocke Innenausstattung der Kirche legen und diese unter den besonderen Aspekten der jesuitischen Auffassung hinsichtlich der Kunst und deren sichtbare Verarbeitung in der künstlerischen Wiedergabe der Architektur und Innenausstattung betrachten.

Meine Diplomarbeit möchte ich in einen historischen Gesamtüberblick einbetten und auch die Auslösung der Reformbestrebungen, die ihren Niederschlag im Barock gefunden haben, zu Wort kommen lassen, nämlich das Konzil von Trient und dessen Auswirkungen für die Jesuiten in Österreich bzw. in der Steiermark. Bei meinen Recherchen bin ich auf zwei von den Leobener Jesuiten teilweise konzipierten Kirchen bzw. von ihnen konzipierten Ausstattungen gestoßen, nämlich St. Peter Freienstein und Ptujška Gora (Maria Neustift) im heutigen Slowenien, die Jahrzehnte von den in Leoben ansässigen Jesuiten betreut und verwaltet wurden.

Bei der Sichtung der vorhandenen Literatur und bei der Aufarbeitung des Themas, war mir Herr Univ.-Prof. Dr. Schweigert stets behilflich und ist mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Ihm verdanke ich manchen wertvollen Hinweis.

Mein Dank gilt weiters Herrn Univ. Prof. Dr. Günther Jontes, einem profunder Kenner der Geschichte der Stadt Leoben und des Jesuitenordens. Dem Stadtpfarrer von Leoben Dr. Markus J. Plöbstl und Frau Sonja Hörl, die mir ihre fotografischen Aufnahmen der Pfarrkirche Franz Xaver zur Verfügung gestellt hat. Das gleich gilt für Erwin Freisinger vom Fotogeschäft gleichen Namens in Leoben für die Überlassung seiner fotografischen Dokumentationen. Ebenso bin ich für die Hilfe durch die Bereitstellung der Bauskizzen der Kirche Franz Xaver, Herrn Baureferenten Ing. Werner Gosch von der Bauabteilung der Diözese Graz-Seckau, zu Dank verpflichtet.

Mein weiterer Dank bei den Recherchen für meine Arbeit gilt Frau Dipl. Restauratorin Erika Thümmel für die Überlassung des Kindberger Gutachtens und anderen Restaurierungsgutachten, die mir einen Einblick in die Materie gegeben haben. Auch Frau Mag. Karin Derler, vom Bundesdenkmalamt Graz, danke ich für die bereitwillige Überlassung von Dokumenten, den Kirchenbau betreffend.

Geholfen haben mir auch die zahlreichen Fachgespräche mit Personen, die an meiner Arbeit durch ihr Interesse Anteil genommen haben. So zum Beispiel Geistlicher Rat P. Mag. Clemens M. Reischl OSB, Pfarrer von Mautern, der mich auf die 14 Nothelfer hingewiesen hat und ebenso dem Verfasser des Kirchenführers von Mautern, Herrn Schulrat Sepp Orasche.

2. Das Konzil von Trient und seine Auswirkungen in Innerösterreich.

Mit der sich immer mehr ausweitenden Reformbewegung Martin Luthers, die in der Bevölkerung aus vielen verschiedenen Gründen ihre Anhänger fand, und den damit verbundenen Veränderungen nicht nur religiöser, sondern auch politischer Natur, setzte die katholische Kirche durch die Päpste Paul III. und Pius IV. im Konzil von Trient (1545-1564) ein katholisches Gegengewicht entgegen.²

Von Seiten der Kirche wollte man einmal eine innere Reform nicht nur der Strukturen, sondern auch eine klare Definition der katholischen Lehre, als Gegensatz und Abgrenzung zu Luthertum bzw. dem Protestantismus. Dabei standen theologische Fragen über Rechtfertigung, Gnade, Sakramente und Messopfer im Vordergrund. Nachdem das Konzil klare und verbindliche Richtlinien für die Kirche festgelegt hat, ging man daran diese auch in den Ländern zu verwirklichen. In Österreich waren daran maßgeblich beteiligt der Wiener Bischof Friedrich Nausea und der Franziskaner Johannes Nas, der Hofprediger Erzherzogs Ferdinand II. Außerdem wurde ein „Catechismus Romanus“ angeregt. Hier verfasste der Jesuit Petrus Canisius einen solchen für Schüler aller Altersstufen.³

Ein weiterer Schwerpunkt des Konzils galt der politischen Ebene. Hatte man beim Augsburger Religionsfrieden (1555), den Wahlspruch der Protestanten: „Cuius religio, eius et religio“ mit Zwang zugestimmt, so versuchte man jetzt auch hier eine mögliche „Rekatholisierung“. Leider vermischten sich dabei religiöse Anliegen mit den Machtansprüchen der weltlichen Herrscher, sodass es als billiges Mittel verstanden wurde Machtansprüche durchzusetzen. Das ist auch am Ausspruch Heinrichs IV. zu sehen, der meinte: „Paris ist eine Messe wert.“

Die Kirchenreform des Konzils sollte aber auch die Aktionsfähigkeit und Geschlossenheit der Kirche wieder herstellen. Es erfolgte die Einrichtung ständiger Nuntiaturen in Wien, Graz, Prag, Luzern usw. Ebenso galt ein besonderer Schwerpunkt der Priesterausbildung, deren bedauerlicher Bildungsmangel zu beklagen war. Hier wurde die Einrichtung von Priesterseminaren für jede Diözese vorgeschrieben. Erste Ansätze erfolgten durch die sogenannten Lateinschulen und dann auch noch durch fürstliche Stiftungen unter der Mithilfe und Leitung der Jesuiten. Aus diesen wiederum erwuchsen die neuen Universitäten. Für die

² Vgl. Gelmi, 1983, 140f; 145f.

³ Vgl. Stadlhuber, 1987, 11.

Ausbildung des Adels wurden die Hochschulen in Dillingen und Ingolstadt bedeutungsvoll.

Was nun die Gegenreformation in Innerösterreich betraf, so kam es auch hier zu einem hartnäckigen Kampf gegen die protestantischen Stände. Der Tod Kaiser Ferdinands I. im Jahre 1564 veränderte die politische Lage insofern, als der dritte Sohn des Kaisers, Erzherzog Karl II. (1564-1590), die innerösterreichischen Länder Steiermark, Kärnten und Krain als Erbteil zugesprochen erhielt. Dieser war seit 1571 mit der Prinzessin Maria von Bayern verheiratet, welche die streng katholische Glaubensrichtung am Grazer Hof gewährleistete, denn durch sie gab es auch die ständige Verbindung mit Bayern, einem Land dem eine große Bedeutung für die katholische Restauration in Deutschland zukam. Auf den Bischofsitzen saßen zu dieser Zeit Männer mit besten Willen die Forderungen des Konzils in Gang zu bringen, doch hatten sie wenig Einfluss auf den Verfall der Disziplin, wie sie der Klerus zeigte. Einen ebenso negativen Eindruck boten die Klöster in einem Visitationsbericht von 1573. Die Zahl ihrer Mitglieder war so gesunken, dass von einem geordneten Klosterleben nicht mehr gesprochen werden konnte.⁴ Als Beispiel: „Admont hatte neunzehn, St. Lambrecht neun, Reun sieben, Seckau und Stainz je fünf, Pöllau nur mehr drei, Vorau und Rottenmann je zwei Insassen.“⁵ Die katholischen Gottesdienste waren kaum oder gar nicht besucht, denn die protestantischen Patronatsherren trugen das ihre dazu bei, indem sie die katholischen Gottesdienste auf ihren Gütern verboten, Kirchengüter und Nachlässe der Geistlichen einbehielten. Hier gab es einen zermürbenden Kleinkrieg während es zu einem offenen Kampf auf den Landtagen kam. 1572 erreichte der Druck der protestantischen Stände einen Höhepunkt, der mit der sogenannten Religionspazifikation endete. „Erzherzog Karl versprach, den Herren- und Ritterstand nicht gegen sein Gewissen zu beschweren, die Prädikanten, Kirchen und Schulen unangefochten, die Vogtei- und Lehensherren bei ihren alten Rechten zu belassen, unter der Bedingung, daß sie auch gegen die Katholischen so verfahren und sich eines entsprechenden Wohlverhaltens befleißigen würden.“⁶ Angesichts der Türkengefahr kam der Erzherzog aber weiter in Geldnöte, wobei die Protestanten ihre Hilfe aber von weiteren Zugeständnissen abhängig machten. Papst Gregor XIII. sandte in diesem Zusammenhang den Dominkaner Felizian Ninguarda nach Graz um den Erzherzog Vorhaltungen zu machen. Auf der politischen Ebene lud der

⁴ Vgl. Hutz, 1993, 164ff.

⁵ Wodka, 1959, 219.

⁶ Ebd., 220.

Bayernherzog Erzherzog Karl II. nach München ein, wo es zu einer Absprache, bezüglich eines systematischen Zurückdrängens des Protestantismus zwischen Erzherzog Karl II. von Innerösterreich, Erzherzog Ferdinand von Tirol und Wilhelm von Bayern kam. Damit begann die politische Gegenreformation in Österreich.

In diese Zeit fällt auch die Gründung einer Nuntiatur in Graz, deren erster päpstlicher Vertreter Germanico Malaspina gewesen ist. 1585 wurde durch Erzherzog Karl II. die Universität „Carolina“ in Graz gegründet, die den ins Land geholten Jesuiten übergeben wurde. An allen Schulen gab es täglich eine Stunde Katechismusunterricht und die Professoren mussten einen Eid ablegen, die Lehre der Kirche unverbrüchlich zu wahren.⁷ 1586 wurde bereits ein Katholik als Landeshauptmann eingesetzt. Als Erzherzog Karl II. im Jahr 1590 starb, war die katholische Restauration bereits im Fortschreiten begriffen.

Die Nachfolge trat sein Sohn Erzherzog Ferdinand III. an. Seine religiöse Entwicklung verdankte er der Erziehung seiner gläubigen Mutter und der Universität der Jesuiten in Ingolstadt, denen er Zeit seines Lebens verbunden geblieben ist. Nach der Erbhuldigung durch die Stände trat er eine Wallfahrt nach Rom und Loreto an, um sich auf seine Tätigkeit im Dienste des Glaubens vorzubereiten. Zwar ging die Rekatholisierung in der Steiermark und in Kärnten vom Landesfürsten aus, da die Machtmittel der Kirche allein nicht ausreichten, obwohl in diese Zeit zwei hervorragende Bischöfe die Reform betrieben. Es waren dies: Martin Brenner von Seckau (1585-1615) und Georg Stobäus von Lavant (1584-1618).

Der aus Schwaben stammende Martin Brenner wurde 1548 in Dietenheim geboren und studierte in Dillingen, Ingolstadt, Pavia und Padua. Früh kam er bei seinen Studien mit den Jesuiten in Verbindung, die sein Leben entscheidend prägten. War seine erste Anstellung als Rektor des neugegründeten Salzburger Priesterseminars, so bekam er bald darauf die Berufung zum Fürstbischof von Seckau und war damit auch salzburgischer Generalvikar für die Steiermark.⁸ Als solcher widmete er sich der Klerusreform. Zahllos sind seine Visitationen, in denen er alle Teile des Landes erreichte und die dafür Zeugnis geben, mit welchem Einsatz er um die Reform bemüht war.⁹ „An politischen Tätigkeiten im engeren Sinn ist das Auftreten auf dem Reichstag von 1597/98, zu dem Brenner im Namen des Erzherzogs und der Landschaften von Steiermark, Kärnten und Krain entsandt wurde, besonders

⁷ Vgl. Stadlhuber, 1987, 24.

⁸ Vgl. Amon, 1969, 258ff.

⁹ Vgl. Posch, 1979, 200ff.

hervorzuheben.“¹⁰ In Graz bemühte sich der Erzherzog selber um geordnete religiöse Strukturen. So befahl er der gesamten Bürgerschaft bei den Predigten von Bischof Brenner in die Stadtpfarrkirche zu kommen. Die Fronleichnamsprozession wurde wieder eingeführt, das Ostersakrament wurde Dank der Jesuiten wieder zahlreich empfangen. Im Beisein des Nuntius wurde der Grundstein für ein Kapuzinerkloster gelegt und schließlich stiftete die Mutter des Erzherzogs in dem ehemaligen „Egkennpergerstift“, in welchem sich bisher eine protestantische Schule und eine Kirche befand, ein Klarissenkloster „Im Paradeis“. Bischof Martin Brenners Gesundheitszustand war durch das unermüdliche Bemühen die Reformen durchzusetzen so sehr angegriffen, dass er als Bischof zu Gunsten seines Neffen Jakob I. Eberlein resignierte. Bis zu seinem Tod behielt er aber den Titel „Episcopus Seccoviensis senior“. Er starb am 14. Oktober 1616 in Retzhof bei Leibnitz und wurde in Seckau begraben.¹¹

Der zweite Bischof, welcher die katholische Restauration maßgeblich getragen hat, war Georg Stobäus von Palmburg. Geboren 1552 im ostpreußischen Braunsberg, studierte er bei den Jesuiten in Graz und war einer der ersten Schüler des dortigen Kollegs. Dann setzte er seine Studien in Rom fort, kehrte aber auf Anraten der Jesuiten nach Innerösterreich zurück, wo er zuerst Archidiakon in Unterkärnten wurde, später Pfarrer in Graz. Erzherzog Ferdinand ernannte ihn 1597 zum Statthalter von Innerösterreich und als solcher verfasste er ein Gutachten über die Religionsreformation, welches für das Vorgehen des Erzherzogs die Richtschnur bildete. Als Statthalter ließ Stobäus die lutherischen Stadträte durch katholische ersetzen. Bald erging der Ruf für das Bischofsamt in Lavant, das er von 1584 bis 1618 inne hatte.¹² „Als Bischof bezeugte er später, daß er in seinem Wirken nur drei Dinge im Auge gehabt habe: die Ehre Gottes, das Seelenheil seiner Herde und das Beste für seine Nachfolger.“¹³

Das kirchliche Leben blühte dank des unermüdlichen Einsatzes katholischer Landesfürsten, dem Reformeifer zweier Bischöfe und auch der Mithilfe der Ordensgemeinschaften, besonders der Jesuiten, wieder auf. Allerdings muss noch gesagt werden, dass Bischof Brenner noch in rein gotischen Räumen mit Lettner, Laienaltar und Sakramentshäuschen predigte. Auch der Taufstein stand noch in der Mitte, wie es in mittelalterlicher und reformatorischer Praxis üblich war. Brenner

¹⁰ Amon, 1969, 270.

¹¹ Vgl. ebd., 273f.

¹² Vgl. Höfer, 1993, 614.

¹³ Wodka, 1959, 222.

verlangte lediglich die Aufstellung römischer Beichtstühle an allgemein sichtbaren Stellen, nicht hinter dem Altar oder in der Sakristei.¹⁴ Aus dieser neuen Sichtweise entwickelten sich auch die Künste in jeglicher Ausformung und fanden ihren Ausdruck unter anderem im Kirchenbau und in der prunkvollen Gestaltung des Gottesdienstes.¹⁵

2.1 Bestimmungen des Konzils für die Kirchengestaltung

Es ergibt sich von selbst, dass die neue Definition der katholischen Lehre auch Auswirkungen auf alle Bereiche des religiösen Lebens nach sich zog. Speziell die Bereiche des neuen Sakramentsverständnisses, der Predigt und der Kirchengestaltung führten zu einer Erneuerung der religiösen Praxis, die ihren Niederschlag auch in allen Bereichen der Kunst fand. Es war ein anderer Blickwinkel unter dem man jetzt die Kunst sah. Das galt sowohl für die Malerei, wo man versuchte das Religiöse vom Profanen zu trennen, wo bereits eine Verordnung auf dem Augsburger Reichstag von 1548, alle `obszönen, die Sinnlichkeit reizenden Bilder` verbot.¹⁶ So mahnte auch das Konzil in seiner letzten Sitzung 1563, wo man klare Bestimmungen über die kirchliche Kunst erlassen hatte, dass der wichtigste Zweck der Bilder, die Unterrichtung der Gläubigen über die Erlösungsgeheimnisse sei. Diese sollen sich ins Gedächtnis einprägen und zur Verehrung anregen. Ebenso können die Bilder die Wunder Gottes durch die Heiligen vor Augen stellen und zur Nachfolge dieser Vorbilder anregen. Außerdem dürfen ungewohnte Darstellungen nur mit Erlaubnis des Bischofs zugelassen werden.¹⁷

Auch der Kanzel kam durch die Bestimmungen des Konzils eine wichtige Stellung zu, wurde das Predigtamt wieder in seiner Bedeutung für den Glauben und die Kirche erkannt. So heißt es im Reformdekrete, Sessio 24, Kapitel IV, dass in den Kirchen einer Diözese die heiligen Schriften und das göttliche Wort wenigstens an Sonn- und Festtagen verkündigt werden soll. Es geht sogar noch weiter, indem

¹⁴ Vgl. Amon, 1969, 276.

¹⁵ Vgl. Stadlhuber, 1987, 11-24.

¹⁶ Vgl. Syndicus, 1964, 54.

¹⁷ Vgl. Alberigo, 1993, 774ff.

festgelegt wurde, dass während der Fastenzeiten (Advent und vor Ostern) wenigstens dreimal in der Woche von der Kanzel das Wort Gottes verkündet werden möge.¹⁸

Die Thematik des Altarsakramentes (Eucharistiefeier) und die Lehre der Transsubstantiation wurden am 17. September 1562 in der 22. Sitzung ausführlich, auch gegen die Protestanten, behandelt und festgelegt. Auf die Wichtigkeit dieser Feier und auf die Einbindung des Gottesvolkes wird hingewiesen, wenn es heißt, dass Gottesdienste nur in Kirchen oder in geweihten Oratorien stattfinden dürfen. Außerdem wird gewünscht, dass nicht der Priester allein das Opfer darbringen soll, vielmehr möge das Volk daran teilnehmen und die Eucharistie in gebührender Weise verehren.¹⁹ Daraus entwickelte sich auch die neue Form der Verehrung indem auf die Mensa ein Tabernakel zur Aufbewahrung der konsekrierten Hostien aufgesetzt wurde.²⁰ Damit wurden das Sakramentshäuschen und die Sakramentsnische der gotischen Kirchen abgelöst. In gleicher Weise war das neue Verständnis der Zusammengehörigkeit des Priesters und der Gläubigen bei der Messe durch die Abschaffung der Chorschranke (dem Lettner) sichtbar gemacht.

Auch die neue Fülle der Engelsdarstellungen lässt sich aus einem Dekret des Konzils ableiten, denn im V. Kap. der 13. Sitzung heißt es: „Deshalb bleibt kein Platz mehr für den Zweifel, daß alle Christgläubigen nach der in der katholischen Kirche stets rezipierten Gewohnheit diesem heiligsten Sakrament bei der Verehrung den Kult der Anbetung, den man dem wahren Gott schuldet, erweisen soll. Es ist auch nicht etwa deshalb weniger anzubeten, weil es von Christus dem Herrn eingesetzt wurde, um empfangen zu werden. Denn wir glauben, daß genau derselbe Gott in ihm da ist, den der ewige Vater in die Welt eingeführt mit den Worten: *‘Und alle Engel Gottes sollen ihn anbeten’*, den die Magier in Proskynese anbeteten, der schließlich nach dem Zeugnis der Schrift von den Aposteln in Galiläa angebetet wurde.“²¹

Waren es zuerst die Dekrete des Tridentinums, so ging man bald daran, immer im Gegensatz zu den Reformatoren, das Katholische hervorzuheben. Für das Zentrum des katholischen Glaubens, die Hl. Eucharistie, die Gegenwart Christi im Sakrament wurde der Hochaltar samt dem Tabernakel zum Mittelpunkt der Kirche und dementsprechend auch der Verehrung. Auch die Darstellung der Trinität wird

¹⁸ Vgl. Alberigo, 1993, 763.

¹⁹ Vgl. ebd., 732ff.

²⁰ Vgl. ebd., 695.

²¹ Ebd., 695.

gefördert, allerdings wurden in diesem Zusammenhang die Bilder mit drei Gesichtern auf einem Kopf verboten.²²

Der häufige Kommunionempfang wurde gefördert, dem entspricht auch die Aufstellung zahlreichen Altäre in den Seitenkapellen.

Durch den Seesieg bei Lepanto im Jahr 1571,²³ spätere Siege über die Türken und im Gegensatz zu den Reformatoren blühte der Marienkult in besonderer Weise wieder auf. Unzählige Kirchen und Kapellen verkünden Marias Größe und Begnadung. Ein beliebtes Darstellungsthema des Barocks ist die Aufnahme Marias in den Himmel und ihre Krönung.

Auch das Sakrament der Buße und Reue wird Gegenstand der Darstellung. So wurde der hl. Johannes Nepomuk, der das Beichtgeheimnis nicht verriet, zu einem der beliebtesten Barockheiligen. Gleichzeitig wurde angeordnet, dass Beichtstühle gut sichtbar in der Kirche aufgestellt werden sollen.²⁴

Bei der Ausgestaltung des Kirchenraumes entstand auch eine überreiche Bildwelt von dogmatisch-polemischen Charakter, wie man sie an der bildlichen Darstellung der „Ecclesia“ kennt, die geschmückt mit der Tiara, auf einem Triumphwagen oder auf einem Thron sitzend zu sehen ist. Der Barock war auch die Zeit der Heiligen, die in großen Scharen die Deckengemälde, aber auch die Altäre und Wände der Kirchen füllten. Sie waren Vorbild und Helfer der Menschen und auch ihre Reliquien wurden in den Kirchen zur Schau gestellt. In diese Zeit fällt auch die Idee, die Gebeine kostbar zu bekleiden und unter oder über dem Altar hinter einer Glaswand sichtbar zu machen.²⁵

²² Vgl. Syndicus, 1964, 61: „1570 legte der flämische Theologe Molanus (Vermeulen) in seinem Werk *De picturis et imaginibus sacris* eine gereinigte Ikonographie im Sinne des Tridentinums vor.“

²³ Vgl. Jedin, 1967, 526.

²⁴ Vgl. Winkler, 1988, 300.

²⁵ Vgl. Syndicus, 1964, 61ff.

3. Die Gesellschaft Jesu (Societas Jesu)

Unter den Reformgründungen nach dem Konzil von Trient war der große militärisch gegliederte Orden der „Compania de Jesus“ einer der bedeutendsten Vertreter der Gegenreformation. Ihr Grundanliegen war es, alles zur Ehre Gottes zu tun, deshalb lautete ihr Wahlspruch auch: „Omnia ad maiorem Dei gloriam“. Gott soll also in der geschichtlichen Kirche verwirklicht werden und dem müsse alles andere untergeordnet sein.

Der Gründer der Ordensgemeinschaft war der baskische Edelmann Ignatius von Loyola (1491/95-1556). Er lebte am Hof des Königs, war von Ehrgeiz nach Ruhm und Heldentaten erfüllt und schwärmte zugleich für seine „Dame“.²⁶ Als 30-jähriger wurde er bei der Verteidigung der Grenzfeste von Pamplona gegen die Franzosen verwundet. Darauf folgte ein langes Krankenlager, welches – ausgelöst durch die Lektüre „Das Leben Jesu“ des Landulf von Sachsen und der Heiligenlegenden eines Franziskus und Dominikus – eine Änderung in seinem Leben erfolgte. Unter diesem Einfluss änderte sich seine Einstellung und statt kriegerischem Ruhm, wollte er Heiligkeit erlangen.²⁷

Der eigentliche Durchbruch seiner neuen Lebensausrichtung erfolgte in Montserrat (1522/23) und bei einem erzwungenen Aufenthalt in Manresa (1523), wo er auf die Überfahrt ins Heilige Land warten musste. Diese Zeit benützte er zu strengen Bußübungen, genauester Selbstkontrolle, wahrscheinlich unter Einfluss der pädagogischen Mystik der „Brüder vom gemeinsamen Leben“ und der asketischen Schrift „Exercitatorium“ des spanischen Benediktiners Gracia de Cisneros. Das alles inspirierte Ignatius zu der ersten Großtat seines Lebens, nämlich zur Verfassung des Buches „Ejercicios espirituales“, welches eines der bedeutendsten Bücher bis heute geblieben ist. Hier zeigt sich der Geist Ignatius, der mit einer Treffsicherheit der Mittel die seelischen Kräfte aktivieren wollte. Die Schwerpunkte des Buches sind: „Christus der sein Heer führt, besonders in der römischen Kirche, zu der aber die ganze Welt gehört, die christliche und die heidnische Missionen.“²⁸

Nach seiner Rückkehr aus Palästina reifte in ihm nach schweren inneren Kämpfen der Entschluss sich aktiv seelsorglich zu betätigen. Um das aber erreichen zu können musste er die dafür notwendige Schulbildung nachholen. So begann er mit 33 Jahren das Studium der Elementarfächer, darauf folgten sieben Jahre des Studiums der

²⁶ Vgl. Lortz, 1964, 147.

²⁷ Vgl. Jedin, 1967, 465ff.

²⁸ Lortz, 1964, 148.

Philosophie und Theologie in Paris und schloss diese mit dem Titel eines Magisters 1535 ab. In dieser Zeit fristete er sein Leben mit Betteln. Durch seine starke Anziehungskraft Seelen zu gewinnen und durch seine außerordentliche Menschenkenntnis, scharrte sich um ihn bald ein kleiner Kreis frommer Studenten, die unter seiner Leitung Exerzitien gemacht haben. Außerdem legten sie bei einer Messe am Montemartre die Gelübde der Armut, der Keuschheit und einer Wallfahrt nach Jerusalem ab. Sollte der geistliche Kreuzzug zur Bekehrung der Ungläubigen im Heiligen Land aber nicht stattfinden können, so wollten sie sich den Papst in Rom zur Verfügung stellen. War anfangs noch nicht daran gedacht eine neue religiöse Gemeinschaft zu gründen, so nannte man sich 1537 in Venedig bereits *Compania de Jesus*. Erst in Rom 1538 reifte der Entschluss einen wirklichen Orden zu gründen. Mit diesem vierten Gelübde bestätigte Papst Paul III. 1549 auch die Ordensgemeinschaft.

Die Bestätigungsbulle „*Regimini militantis ecclesiae*“ durch Papst Paul III. von 1540, „deren Anfangsworte ausdrücklich auf die `streitende Kirche` Bezug nehmen und die Mitglieder der neuen Gemeinschaft als Kampftruppe unter dem Banner Gottes ansprachen, war nicht abschließend, sondern nur ein Anfang. Das hängt tief mit der Eigenart des Ignatius zusammen, der sein treues Dienen sehr wohl mit einem selbständigen Überlegen und Erproben im Angesicht Gottes zu vereinigen wußte.“²⁹

So lagen die Schwerpunkte des Ordens bei der Selbstheiligung und der Ausbreitung des Glaubens, in jeder Form und bei allen Bevölkerungsschichten. Allerdings wurde bereits in der 2. Bestätigungsbulle von Papst Julius III. (1550) die Ausbreitung und Verteidigung des Glaubens an die erste Stelle, noch vor der *perfectio animarum* gesetzt.

Das rasche Anwachsen der Gemeinschaft lag in der Werbekraft ihrer Ideale. Ignatius vertiefte und erweiterte die Anliegen der Reformation und kam so der Zeitströmung entgegen. Es sollte sich der Glaube (*sola fides*) in guten Werken bewähren. Sicher erwählt Gott den Menschen durch seine Gnade (*sola gratia*), aber das schließt das Mittun des Menschen nicht aus. Um das verwirklichen zu können dienten die Prozessionen, Wallfahrten, aber auch die Künste, wie Musik und der Kirchenbau. Weiters nahm das Schulwesen einen breiten Raum ein. Es entstanden Bruderschaften, Studentenkongregationen und auch der Krankendienst war ein wichtiges Anliegen. Gemäß ihrem Wahlspruch betreute der Orden auch in echter

²⁹ Lortz, 1964, 150.

Anpassung einflussreiche Persönlichkeiten als Beichtväter, als Universitätsprofessoren und vor allem als Missionare in der ganzen Welt. Der Bildungsauftrag für die Mitglieder war so umfassend, dass sie auf allen Gebieten der Wissenschaft eingesetzt werden konnten. Das war das Gegengewicht zu dem protestantischen Schlagwort „sola scriptura“, das, wie sie richtig erkannt haben, viele Gefahren in sich birgt. Man betonte deshalb immer wieder das rechte Verständnis durch das kirchliche Lehramt, aber ebenso die Wichtigkeit einer gründlichen wissenschaftlicher Durchleuchtung.³⁰

Ein Hauptaugenmerk des Ordens galt auch der Ausbreitung des Glaubens, der Mission. Hier beschritten sie völlig neue Wege, die aber von manchen anderen Ordensgemeinschaften nicht unwidersprochen geblieben sind und in der Folge auch zu Streitigkeiten in der Kirche führten. Die Missionsarbeit der Jesuiten stand unter dem Begriff der „Akkomodation“. Hierbei handelte es sich um die Anpassung an die Kultur des jeweiligen Landes und wurden in ihren Anfängen primär pädagogisch und psychologisch verstanden.³¹ Dabei wurden auch wesentliche Beiträge zur Sprachwissenschaft, Völkerkunde u.s.w. geleistet. Unter anderem wäre besonders hinzuweisen auf die Missionsarbeit in China unter den Jesuiten Robert de Nobili und Matteo Ricci, dort hatte diese Art der Missionstätigkeit große Wirkung. Ebenso in Indien und Goa wo Franz Xaver gewirkt hat und letztlich auch auf die Jesuitenreduktionen in Paraguay, um nur einige zu nennen.³²

Die weltweite Ausbreitung des Ordens und sein Einfluss auch auf die Kolonien in den neu entdeckten Ländern, sorgten für Neid und Missgunst unter den Regierenden. Man bedrängte Papst Clemens XIV. den Orden aufzulösen. Mit dem Breve „Dominus ac Redemptor“ vom 21. Juli 1773 kam er dieser Forderung nach. „Er begründete diesen Schritt damit, daß der Orden nicht mehr wie früher reiche Früchte bringe und daß sein weiteres Bestehen den Frieden in der Kirche gefährde. Die Aufhebung des Jesuitenordens wurde von den herrschenden Klassen als Sieg der Vernunft gefeiert.“³³ Von den Jesuiten wurde die Aufhebung widerspruchslos aufgenommen. Nur Preußen und Rußland gewährten den Jesuiten Schutz und verboten für ihre Länder die Aufhebung, da sie den großen Nutzen des Ordens

³⁰ Vgl. Stadlhuber, 1987, 22f; Duhr, 1928, 347ff.

³¹ Vgl. Schlette, 1972, 41ff.

³² Vgl. Glazik, 1967, 605ff.

³³ Gelmi, 1983, 183.

erkannten. Zu einer der wichtigsten Entscheidungen Papst Pius VII. gehörte 1814 die Wiederherstellung des Ordens der Jesuiten.³⁴

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Orden in jeder Hinsicht Bedeutendes für alle Bereiche des kirchlichen und kulturellen Lebens geleistet hat und trotz größter Verfolgung und Widerstände sich im Geist seines Gründers immer wieder erneuerte.

³⁴ Vgl. Kühner, 1956, 171.

4. Der Jesuit und Missionar Franz Xaver (1506-1552)

Wie bereits erwähnt, hatte die Mission in jeder Hinsicht für den Jesuitenorden eine große Bedeutung, sodass es nahe liegt einen Missionsheiligen als Patron für ihre Kirchen zu erwählen.

Franz Xaver, ein Wegbegleiter der ersten Stunde des Ignatius von Loyola, wurde 1506 auf Schloss Javier bei Pamplona geboren. 1525 ging er zum Studium nach Paris, wo er sich mit anderen Gleichgesinnten dem hl. Ignatius anschloss. Vier Jahre später erhielt er die Priesterweihe und wirkte in Rom bei der Abfassung der ersten Ordenssatzung mit. König Johann III. von Portugal erbat sich 1541 Missionare für die portugiesische Kolonie Goa, an der Westküste Indiens. Franz Xaver wurde für die Visitation in diesem Gebiet ausgewählt. 1542 übernahm er das Amt eines päpstlichen Legaten, zu welchem ihn Papst Paul III. bestimmt hat - zunächst in Goa, später in Südindien, danach auf den Molukken und schließlich zwei Jahre in Japan.³⁵ Nach zehn Jahren intensivster Missionsarbeit starb er in der Nacht vom 2. auf den 3. Dezember 1552 einsam auf der Insel Sancian in der Nähe von Kanton.³⁶ Sein Körper ruht seit 1554 in einem silbernen Reliquienschrein in Goa.³⁷ Leider waren die Missionsgebiete bei seinem Tod noch nicht so gefestigt und strukturiert, dass sie den zahlreichen Anfechtungen standhalten konnten. Trotzdem muss man in ihm einen großen Bahnbrecher auf dem Gebiet der Mission erkennen.

Franz Xaver gehört zu den bekanntesten Heiligen des Jesuitenordens und wurde 1622 durch Papst Gregor XV. heiliggesprochen. Reliquien von ihm befinden sich in der Kirche „Il Gesu“ in Rom. Sein Fest wird im Heiligenkalender am 3. Dezember (seinem Sterbedatum) gefeiert.

Von diesem in der Kunst am meisten dargestellten Jesuiten sind zwei Arten vorherrschend. Einmal als Missionar mit Superpelliz und Stola, entweder predigend mit Kruzifix in der Hand oder einen vor ihm knienden Inder taufend. Den vermutlich authentischen Gestus seiner Hand am Herzen findet man schon 1623 bei Anthonis van Dyck. Die weitere Entwicklung führt dann zu der Darstellung, dass aus dem Herzen in seiner rechten Hand Flammen schlagen; es wäre dies ein Pendant zum hl.

³⁵ Vgl. Lortz, 1964, 207.

³⁶ Vgl. Glazik, 1967, 628.

³⁷ Vgl. LCI, 1970, Sp. 324.

Augustinus. Sehr häufig wird Franz Xaver auch in Verbindung mit dem hl. Johannes Nepomuk gezeigt.³⁸

In Andachtsbildchen weit verbreitet war auch die Darstellung vom Tod des Heiligen. So besaß die Kirche von Gornji grad (Oberberg) ein wundertätiges Bild dieses Sujets von Michael Reinwaldt aus Laibach. Der eigentliche Aufschwung dieser Darstellung erfolgte aber durch die 16000 Reproduktionen eines nicht mehr erhaltenden Prager Kupferstichs, dessen Text lautete: „Wahrhafte Abbildung des gnadenreichen Bildniß des sterbenden Xaverii Francisci, wie dieselbe im Jahre 1733 den 27. Augusti in Oberburg copiert worden.“³⁹

Papst Benedikt XIV. ernannte Franz Xaver zum Apostel Indiens und Japans und zum Schutzpatron aller Länder Ostasiens. Neben Theresia vom Kinde Jesu gilt er als Schutzpatron aller Missionen und soll gegen Pest und Sturm und in der Todesstunde helfen.⁴⁰

Letztlich bestehen die Verdienste Franz Xavers nicht nur darin, dass er der neuzeitlichen Mission die Wege im Fernen Osten gewiesen hat, sondern von größerer Bedeutung ist noch der Umstand, dass sich die Missionare den fremden Völkern anpassen müssen, wollten sie diese für das Christentum gewinnen. Insofern waren Franz Xaver und die Jesuiten ihrer Zeit voraus.

³⁸ Vgl. LCI, 1970, Sp. 325.

³⁹ Vgl. ebd., Sp. 327.

⁴⁰ Vgl. Fichtinger, 1983, 134.

5. Berufung der Jesuiten nach Leoben

Mit der Rekatholisierung des Landes und der Berufung durch die Landesfürsten kamen die Jesuiten in die Steiermark. Zuerst wurden sie in unmittelbarer Nähe zum Herrscher tätig, aber bereits vier Jahrzehnte nach der Gründung des ersten Jesuitenkollegs in Graz 1573 durch Erzherzog Karl II., schenkte sein Sohn Ferdinand II. im Jahre 1613 die landesfürstliche-herzogliche Stadtburg in Leoben dem Orden der Jesuiten. Diese sind hier am 10. Dezember 1613 sesshaft geworden, und zwar gegen den Widerstand der Bürgerschaft wurde ihnen auch die benachbarte Johanneskirche samt deren Pfründen und Benefizien übergeben. Bis zur Errichtung der neuen Ordenskirche diente die mittelalterliche Kirche den Jesuiten zu liturgischen Zwecken. Die Leobener Bürgerschaft hingegen war der Schenkung sehr abgeneigt, da die Flächen bis dahin ihnen als Wiesen und Gärten dienten. 1627 wurde eine Art Sommerrefektorium, der „Josefshof“ dort erbaut, und somit der Nutzung durch die Bevölkerung entzogen.⁴¹ Im Jahre 1615 kamen von Brünn 29 Novizen und 5 Patres nach Leoben. Für die Ausstattung des Noviziats sorgte Erzherzogin Maria. Aber bereits 1634 musste es wegen räumlicher Schwierigkeiten nach Wien verlegt werden.⁴² 1619 wurde mit dem Bau einer Lateinschule begonnen, die 1640 mit der Schaffung einer Rhetorikklasse zum Vollgymnasium wurde. „Im Gefüge der österreichischen Ordensprovinz spielte das Leobener Kolleg seit 1632 eine wichtige Rolle: Nach dem zweijährigen Noviziat in Wien kamen sämtliche angehenden Jesuiten nach Leoben, um hier in einem einjährigen Kurs die bisher im Studium erworbenen Kenntnisse zu festigen.“⁴³ Den großen Durchbruch der Jesuiten bei der Leobener Bevölkerung begleitete das tragische Schicksal des Stadtbrandes im Jahre 1646. Der Brand zerstörte einen großen Teil der Stadt und wütete zwei Tage lang, wobei die Jesuiten der Bevölkerung von Leoben aufopfernde Hilfe leisteten.⁴⁴

Von Leoben aus konnten auch weitere Niederlassungen übernommen werden, die unmittelbar diesem Ordenshaus unterstellt waren. Bereits 1615 übernahmen die Jesuiten von Leoben aus das Vikariat Maria Neustift/Ptujska Gora, wo sie bis zur der Auflösung des Ordens tätig waren und an der Kirche zahlreiche Veränderungen vornahmen, wie z. B. den Ausbau einer Franz Xaver Kapelle und die Übertragung des Tympanon-Reliefs in die Kirche an Stelle des alten Hochaltars.⁴⁵

⁴¹ Vgl. Jontes, 2007, 11.

⁴² Vgl. Holzbauer, 1983, 54.

⁴³ Hutz, 1993, 173.

⁴⁴ Vgl. Holzbauer, 1983, 56.

⁴⁵ Vgl. Tuschaden, 2005, 23.

Schon früh liebten es die Orden, ihren Besitzungen außerhalb des klösterlichen Stammsitzes, den Charakter eines kirchlichen Anwesens zu geben. So geschah es häufig, dass sie in oder an den Herrscherhäusern der Güter eine Kapelle oder sogar eine kleine Kirche errichteten. Das geschah auch mit dem Schloss Freienstein oberhalb der Ortschaft St. Peter auf einem Felsengrat gelegen. Die Herren von Freienstein waren im Mittelalter ausgestorben, so ging es im 15. Jahrhundert in das landesfürstliche Lehen über. 1652 kauften die Jesuiten diesen Herrschaftsbesitz. Kaiser Ferdinand III. bestimmte, dass sie das Schlossgebäude zu erhalten hätten. Bald erlangten sie aber die kaiserliche Erlaubnis, die Kosten für die Erhaltung der Festung anders verwenden zu dürfen. Anstelle der Festung errichteten sie einen Kirchenbau. Dies geschah unter dem Rektor des Leobener Kollegs P. Cornelius Gentilotti (1661-1663). Der Vorstand der österreichischen Ordensprovinz P. Franz Pizzoni kam selbst um den Grundstein zu legen, in dem eine Reliquie vom Kleide Marias eingefügt wurde. Die Ausstattung der Kirche erfolgte im 17. Jahrhundert; die Seitenaltäre stammen aus dem Jahr 1667. In dieser kleinen Bergkirche mit Festungscharakter haben die Jesuiten ihrem Gründer versucht ein Denkmal zu setzen. Zwar wird Ignatius von Loyola nirgends in einem Weihetitel erwähnt, doch das Altarblatt von Freienstein ist eine Kopie eines Marienbildes, welches dem Heiligen in einer Vision erschien.⁴⁶

Als dritte Niederlassung des Ordens in der Steiermark wurde Judenburg 1620 gegründet. Maßgeblichen Anteil an dieser Gründung hatten Balthasar Thanhauser und seine Gemahlin Ursula von Hollenegg, die das Areal des mittelalterlichen Augustinerklosters kauften und es am 13. April an den Orden übergaben.⁴⁷

⁴⁶ Vgl. Graus, 1897, 114f.

⁴⁷ Vgl. Hutz, 1993, 173.

5.1 Der Bau des Jesuitenkollegs und der Klosterkirche Franz Xaver

Wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, wurden die Jesuiten durch Erzherzog Ferdinand III. 1613 nach Leoben berufen. Von Graz aus nahmen zwei Ordenspriester und zwei Laienbrüder das Areal in Besitz. Als Wohnstätte diente zuerst die vom Landesfürsten übergebene Stadtburg. Dieses erste Kollegiatsgebäude ließ der Orden 1624-1626 mit Hilfe großzügiger Spenden, wie z.B. vom Abt des Stiftes Admont und den erzherzoglichen Hofpräfekten Freiherrn von Schrottenbach, um nur zwei zu nennen⁴⁸ durch den Baumeister Peter Carlone und dessen Sohn adaptieren, d.h. die um einen quadratischen Hof liegenden Gebäude wurden großenteils neu ausgebaut.⁴⁹ Dadurch wurde bereits Platz geschaffen für die weiteren Vorhaben des Ordens.

Erst ein halbes Jahrhundert nach dem Einzug in die Stadt wurde dann ein neuer Kirchenbau in Angriff genommen. Der Vorgängerbau war durch die gute seelsorgliche Arbeit der Ordensmitglieder zu klein geworden und entsprach nicht mehr den Anforderungen der Zeit. Die finanziellen Mittel für den Bau einer neuen Kirche stammten zum Großteil aus dem Vermögen des Vordernberger Montanbeamten im Eisenwesen Christoph Jantschitsch, dessen Sohn der Gesellschaft Jesu angehörte und der sein Erbteil ebenfalls einbrachte. Als Baumeister dieser Anlage kommt Peter Franz Carlone in Frage. 1631 errichtete er, bereits in Röthelstein wohnhaft, in Leoben ein Badhaus für die Jesuiten. Es muss sich wohl um eine Art Bewährungsbau für den Orden gehandelt haben. Im Vertrag des alten Badehausbaues vom 9. Mai 1630 bestimmten die Jesuiten, dass die Materialien des alten Baues Meister Peter Franz zu überlassen seien.⁵⁰ Durch die großzügigen materiellen Zuwendungen, auch des Bischofs Maximilian Gandolph Graf von Kuenburg, der Hochalter und Kanzel stiftete, konnte die Kirche im Großen und Ganzen nach fünf jähriger Bauzeit fertig gestellt und konsekriert werden.⁵¹

Wie bei den Jesuiten allgemein üblich wurden auch zu diesem Kirchenbau in erster Linie heimische Künstler und Werkstätten heran gezogen. So waren neben dem Baumeister unter anderen auch Christoph Stöckl sen., Christoph Stöckl jun. und Karl Stöckl genannt.⁵²

⁴⁸ Vgl. Peinlich, 1875, 8.

⁴⁹ Vgl. Jontes, 2007, 12f; Dehio, 1982, 254.

⁵⁰ Vgl. Kohlbach, 1962, 373.

⁵¹ Vgl. Graus, 1897, 108.

⁵² Vgl. ebd., 108.

5.2 Die Baumeisterfamilie Carlone und ihr Leobener Zweig

Bereits in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts kamen die Comasken in Zusammenhang mit dem Ausbau der Stadtbefestigungen der innerösterreichischen Länder in die Steiermark. In dieser Zeit kamen ganze Familien aus Oberitalien nach Österreich. Sie sind aber nicht nur als Baumeister, sondern auch in gleicher Weise als Architekten, Ingenieure und Stuckateure tätig. Hier wären vor allem die Familien Martinelli, Galli-Bibiena, Rossi, Piazzoli und natürlich auch die Familie Carlon, um nur einige zu nennen. Grimschitz meint dazu: „Sie bauen jedoch auf österreichischem Boden anders als in ihrer oberitalienischen oder römischen Heimat, denn sie vermögen sich der Kraft der österreichischen Tradition nicht zu entziehen, die seit der Gotik, zurückgedämmt, aber nicht vernichtet durch das Jahrhundert der Renaissance, mit immer sichtbarer Energie hervorbricht, um dann im 18. Jahrhundert wieder frei und in den österreichischen Meistern selbständig zu werden.“⁵³ Für diesen besonderen lokalen Charakter ihrer Arbeiten wurde in der Kunstgeschichte der Begriff „Austro-Italiener“ eingeführt.⁵⁴

Das Besondere an dieser, aus Scaria/Val d'Intelvi stammenden Familie, die sich bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen lässt ist, dass ihre Mitglieder in allen Bereichen der bildenden Kunst tätig waren, d.h. sowohl als Architekten, Baumeister, Bildhauer, Steinmetz, Stuckateure und Maler. Im 15. Jahrhundert war ein Zweig in der Lombardei und Ligurien tätig und diese waren als „magistri Antelami“ maßgeblich an der baulichen Erneuerung Genuas im Quattrocento beteiligt. Ab dem 17. Jahrhundert finden wir sie als gesuchte Dekorateure, die als „artisti di laghi“, ihre Werkstätten auch nördlich der Alpen hatten.⁵⁵

Rochus Kohlbach verweist auf eine Notiz bei Wichner die besagt, dass ein Peter Carlon Maurer aus Scaria am Como-See sich 1609 bereits in der Kaiserau bei Admont ankaufen wollte.⁵⁶

„Durch vielfältige Namensschreibung ihrer immer wieder gleichen oder ähnlichen Vornamen bedingt, aber auch durch mundartl. Verballhornungen in den Gastländern sind die einzelnen Mitgl. kaum zu unterscheiden, zumal sie meist im Verband der eigenen Familien tätig waren.“⁵⁷

⁵³ Grimschitz, 1962, 8.

⁵⁴ Vgl. Hubala, 1990, 99.

⁵⁵ Vgl. Saur, 1997, 431.

⁵⁶ Vgl. Kohlbach, 1962, 181.

⁵⁷ Saur, 1997, 431f.

Besonders in den Stiftsanlagen zeigt sich der italienische Barock und es ist ein *Carlone*, der Bedeutendes geleistet hat. Einer ihrer führenden Mitglieder ist sicher der Baumeister *Carlone Antonio*, der in Oberösterreich die hallenartige, querschiff- und kuppellose Wandpfeilerkirche entwickelt hatte. Das führte zu einer nahezu klassischen Ausprägung wie man sie am Beispiel der Jesuitenkirchen St. Michael in Steyr (1677) und in Linz (1669)⁵⁸, ebenso wie den Stiftskirchen Waldhausen (1650), Garsten (1693), Schlierbach (1683) und St. Florian (nach 1690) findet.⁵⁹

Die weitverzweigte Familie *Carlone*, wurde mit einer familiären Linie nicht nur in Graz, sondern auch in Leoben ansässig. Begründer dieser Linie ist nach Rochus Kohlbach, Meister Peter, der sich hier 1612 niederließ, 1628 starb und ein Sohn des *Peter Carlone von Kreuz* war. Daraus kann man schließen, dass die Grazer und Leobener Zweige auf denselben Stammvater zurückgehen.⁶⁰

Julius Tuschnig gliedert den steirischen Zweig der Familie wie folgt:

- „1. Die im Dienste des Hofes zu Graz in Steiermark tätigen Calone.
2. Die von dem in Leoben seßhaft gewordenen Peter Carlone abstammende Linie, die anfangs hauptsächlich in Obersteier, dann aber auch in der übrigen Steiermark, in Kärnten und insbesondere in Oberösterreich tätig war.
3. Die von dem in Graz seßhaft gewordenen Arcangelo Carlone abstammende Linie, die stets in Graz ihren Sitz hatte und hauptsächlich hier tätig war.“⁶¹

Peter Carlone stammte aus Scaria am Como See und war bereits als Meister in Deutschlandsberg beschäftigt, wo er sich auch durch seine Tätigkeit ein kleines Vermögen erworben hat. Bereits 1612 bat er um die Erlaubnis zur Niederlassung in Leoben. Als Baumeister bewährte er sich beim Umbau des Klosters Göss (neues Konventsgebäude), bei der Kirche Mautern und deren Einwölbung, schließlich folgten die Arbeiten für das Stift Admont (Umbau des Klosters und der Kirche). Nach den Umbauten in Admont folgten ähnliche Arbeiten an den benachbarten Klosterkirchen Kremsmünster, Garsten und St. Florian.⁶² Für den Magistrat errichtete er, ohne Entgelt, in Leoben den Mautturm (Schwammerlturm).⁶³ Aus Chronikberichten und zahlreichen Klagen wissen wir, dass das Zusammenleben mit

⁵⁸ Vgl. Dehio, 1980, 167, 330, 82, 358, 307, 265.

⁵⁹ Vgl. Grimschitz, 1962, 7ff.

⁶⁰ Vgl. Kohlbach, 1962, 369.

⁶¹ Tuschnig, 1935, 25.

⁶² Vgl. Sturm, 1968/69, 13f.

⁶³ Vgl. Kohlbach, 1962, 370f.

ihm nicht immer einfach verlaufen ist. Z.B. wurde wiederholt von der Maurerzunft in Bruck a. d. Mur Klage bezüglich seines mehrmaligen Fernbleibens bei den Zunftsitzungen geführt oder er selbst führte eine Klage beim Marktgericht Aflenz gegen einen Ledererjungen.⁶⁴ Er scheint zweimal verheiratet gewesen zu sein, da er bei der Abfassung seines Testaments den Kindern nach seiner ersten Frau Francisca Anthoni und Katharina nichts zukommen ließ mit der Begründung, dass sie bereits genug erhalten haben. Der zweitälteste Sohn *Peter Franz* bekommt den ganzen Besitz des Vaters, sowohl in Italien wie auch hier. Der Sohn *Paul*, soll von ihm aber, wegen seiner Behinderung einen lebenslangen Unterhalt erhalten, obwohl *Paul* im Stift Göss als Schneider tätig war. Dort lebte auch die Tochter *Bibiana* als Nonne. Die beiden jüngeren Söhne *Johann Baptist* (war Gastwirt in Röthelstein) und *Peter* (Jesuit) erbten alles bewegliche und unbewegliche Gut des Vaters.⁶⁵

Peter Carlon war einer der letzten Vertreter einer Stilphase, die als Bindeglied zwischen den Bauten der Renaissance und des Manierismus - wie auch der barocken saalartigen Wandpfeilerkirchen - gilt, somit war er auch ein Vertreter eines barocken Übergangsstiles.⁶⁶

Sein Sohn und Nachfolger *Peter Franz*, der bereits mit dem Vater zusammen gearbeitet hat, überflügelte ihn aber bei weitem. *Peter Franz* übernahm im Jahr 1628 dessen Werkstätte. Ca. 1630 war er in Röthelstein bei Frohnleiten ansässig und betreute von dort zahlreiche Bauprojekte in Innerösterreich. Mit dem Auftrag eines Neubaus der Passauer Jesuitenkirche (1665), übersiedelte er auch dorthin und übernimmt mehr Arbeiten in Oberösterreich.⁶⁷

Er griff auch die Idee des Vaters für eine neue Raumkonzeption der Wandpfeilerkirche auf und legte damit den Grundstein für den Typus der sog. „*Carlone-Kirchen*“ in Zusammenarbeit mit der Stuckwerkstätte der Familie, wie man sie in der Stiftskirche von Garsten findet. Von hier ausgehend können nach stilkritischen Untersuchungen auch die Abteikirche Schlierbach und die Jesuitenkirche von Linz ihm als Klosterbaumeister zugeschrieben werden, allerdings erst in einer späteren Phase.⁶⁸

Rochus Kohlbach führt eine lange Liste der von ihm ausgeführten Arbeiten an:

⁶⁴ Vgl. Saur, 1997, 446.

⁶⁵ Vgl. Kohlbach, 1962, 372f.

⁶⁶ Vgl. Sturm, 1968/69, 14.

⁶⁷ Vgl. Saur, 1997, 446f.

⁶⁸ Vgl. Sturm, 1968/69, 14.

1625 die Kapelle St. Sebastian bei Frohnleiten,

1631 errichtete er in Leoben ein Badhaus, ebenso baute er auch am „Probekloster“ der Jesuiten.

1637 kam der erste Großauftrag aus Gurk (Neubau des Kapiteltraktes und Umbau des Probsteihofes).

1639 darauf folgte ein kaiserliches See- und Jagdschloß am Leopoldsteinersee.

1650 übertrug ihm die Äbtissin von Göss den Bau eines neuen Klosterstockes und die Ausführung einer neuen Klausur, samt allen dazu gehörigen Gebäuden.

1654 beauftragten ihn die Benediktinerinnen vom St. Georgen am Längsee in Kärnten mit dem Bau eines neuen Stifthofes, eines mächtigen quadratischen Arkadenhofes.

1658 erhielt er den Auftrag für die Gösser Stiftspfarrkirche Tragöß zum Bau der Seitenkapellen.

1658-1661 wurde er wieder zu umfangreichen Arbeiten nach Stift Seckau berufen – er hat wahrscheinlich bereits mit dem Vater dort gearbeitet.

1660-1665 haben die Jesuiten von Leoben ihre Klosterkirche Franz Xaver erbauen lassen. Obwohl die Beweislage nicht eindeutig ist, wird auch nach stilkritische Untersuchungen und im Hinblick auf seine familiäre Verbundenheit mit diesem Orden - sein Bruder *Peter*, er war einflussreiches Mitglied des Leobener Konvents - *Peter Franz* als Baumeister der Kirche angenommen.

1671-79 war der Meister wieder in Seckau tätig.⁶⁹

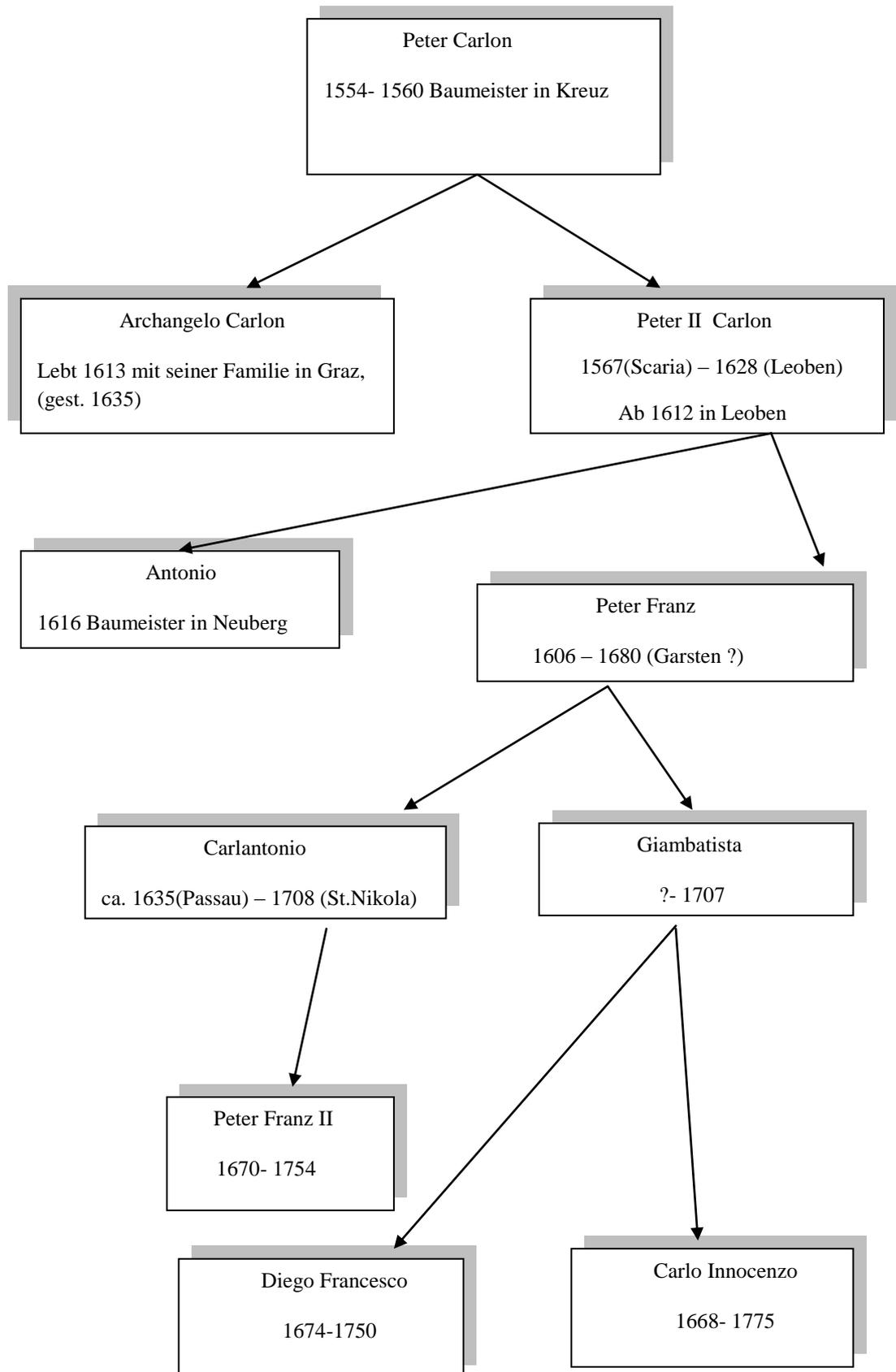
Peter Franz wurde im Jahr 1606 geboren. Sein Geburtsort lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Rochus Kohlbach nimmt an, dass er in Röthelstein bei Frohnleiten, wo er auch die längste Zeit seines Lebens verbracht hat, geboren wurde, allerdings wird auch auf die Turmknaufurkunde von St. Florian hingewiesen, wo sein Geburtsort Mailand gewesen sein soll.⁷⁰ Im Todesjahr 1680 befand er sich in Seckau, wo er vielleicht sogar gestorben sein könnte.⁷¹

Nach seinem Tod trat sein Sohn *Karl Anton* die Nachfolge als Stiftsbaumeister an und übernahm auch die Werkstatt des Vaters. Allerdings verlegte dieser nach nur vier Jahren seine künstlerischen Aktivitäten wieder in den bayerisch-oberösterreichischen Raum.

⁶⁹ Vgl. Kohlbach, 1962, 373ff.

⁷⁰ Vgl. ebd., 376; Sturm, 1968/69, 15.

⁷¹ Vgl. Sturm, 1968/69, 17.

5.2.1. Der Stammbaum der obersteirische Linie der *Carlone*⁷²

⁷² Vgl. Kohlbach, 1962, 370; Sturm, 1968/69, 259.

6. „Jesuitenkunst“: Gesamtausstattung und Fassungskonzeption

Wenn man der Frage nachgeht, ob die Jesuiten, die in vielerlei Hinsicht einen neuen Stil geprägt haben, auch in der Kunst eine neue Richtung eingeschlagen hätten, dann kommt man in der kunsthistorischen Literatur auf widersprüchliche Ansichten. Sicher lässt sich nicht leugnen, dass im Zuge der Gegenreformation eine neue Variante des Kirchenbaues und der Innenausstattung entstanden ist.⁷³ Man kann sich also durchaus mancher Meinung anschließen, wenn gesagt wird, dass hier von den Jesuiten in Bezug auf Altäre bzw. Innenausstattung so etwas wie eine „*theatro sacro*“ entwickelt wurde. Der pädagogische Zug des Ordens scheint auch hier angewandt worden zu sein, um dem Auge des frommen Beters eine glorreiche Sicht der wiedererstarkten katholischen Kirche zu bieten. Hier entwickelte sich also die religiöse Kunst des Barocks, die eine emotionsgeladene, Kunst mit einem ausgeprägten Sinn für Bühnenwirksamkeit wurde.⁷⁴

Betrachten wir den Kirchenbau der Jesuiten an sich, so kann gesagt werden, dass hier einerseits die Dekrete des Konzils von Trient umgesetzt und andererseits das Volk Gottes in seiner Gesamtheit gesehen wurde. Man bediente sich eines neuen Konzeptes, in Form eines großen einheitlichen Kirchenschiffes, um welches sich an beiden Seiten Kapellenreihen angeschlossen haben. Darüber wurden fortlaufend Emporen angebracht, von welchen aus man am Gottesdienst teilnehmen konnte. Gegenüber dem Haupteingang befand sich der schmälere Hochchor, der mit einer geraden Wand abschließt und so den Platz für einen vielfach überdimensionierten Hochaltar bietet. Grundlage dafür ist die Zentralkirche des Ordens „*Il Gesu*“ in Rom.⁷⁵ Von hier aus entwickelten die Jesuiten ihre sakrale Kunst, deren Einzelelemente in Bewegung geraten sind und die eine Dynamisierung auf die Mitte hin deutlich machen. Diese Merkmale betonte auch Heinrich Wölfflin in seinem Buch „*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*“ von 1915.⁷⁶ Trotzdem lässt sich auch beim Orden der Jesuiten keine klare Vorliebe zu bestimmten Raumformen oder Fassadentypen nachweisen.⁷⁷

Georg Dehio geht sogar so weit, dass er sagt: „Der Orden gestattete es sich nicht, für eine bestimmte Kunstform Partei zu ergreifen, ihm war die Kunst nur Mittel zum Zweck, und es stellt seiner politischen und pädagogischen Einsicht ein glänzendes

⁷³ Vgl. Riesenhuber, 1924, 37ff.

⁷⁴ Vgl. Arte, 1979, 9.

⁷⁵ Vgl. Graus, 1897, 94.

⁷⁶ Zitat nach Arte, 1979, 9.

⁷⁷ Vgl. Lorenz, 1994, 17.

Zeugnis aus, wie er dies Mittel nach den wechselnden Umständen zu variieren verstand.⁷⁸

Die Innenausstattung korrespondiert mit der Fassade, geht aber über diese hinaus. So wird für die Ausstattung mit reichem Zierrat wie z.B. Medaillons, Masken, Kartuschen, gedrehte Säulen u.s.w. gearbeitet.⁷⁹ Fresken und reicher Stuck vervollständigen das Ensemble. Martin Riesenhuber betont, dass es für die Jesuiten ein Anliegen war, ihre Kirchen, möglichst reich, kostbar und schön auszuschnücken, sodass ihre Kirchen in vielen Fällen zu den hervorragendsten Gotteshäusern einer jeden Stadt gehören; „das bezeugen die Ordenskirchen zu Wien (alte Universitätskirche), Linz (Ignatiuskirche), Steyr (Michaelerkirche), Wiener Neustadt (Leopoldikirche), Leoben, Innsbruck und an vielen anderen Orden.“⁸⁰ Man könnte also einerseits sagen, der „Jesuitenstil“ ist eigentlich die Stilform des Barocks, obwohl in verschiedenen Ländern die Jesuiten von ihrem „eigenen Stil“ zum Teil abgerückt sind, da sie sich auch an örtliche Gegebenheit angepasst haben, indem sie den Baumeistern und Bauleitern streckenweise freie Hand ließen, was Architektur und Innenausstattung angeht, sich aber nebenbei Ordensmitglieder aus verschiedenen Ländern mit fachlicher Kompetenz heranzogen.⁸¹

Betrachtet man die Jesuitenkirche Franz Xaver, so findet sich hier eine Fülle der verschiedensten Ornamentformen, welche im Besonderen dem Knorpelschnitzwerk- und Ohrmuschelstil zu zuordnen sind. Es scheint fast so, als ob man damit das Fehlen von Fresken durch die Aufwendigkeit in der Ornamentik wettmachen wollte. Im Folgenden soll auf diese, hier angewandten Kunstgattungen näher eingegangen werden.

⁷⁸ Dehio, 1931, 254.

⁷⁹ Vgl. Arte, 1979, 10f.

⁸⁰ Riesenhuber, 1924, 38.

⁸¹ Vgl. Graus, 1897, 125.

6.1 Das Ornament

Das aus dem Lateinischen stammende Wort bezeichnete ursprünglich die Verzierungen an Bauwerken und Gegenständen und ist als erste Äußerungen eines künstlerischen Ausdrucks zu sehen. So kann das Ornament den Gegenstand, den es schmückt, gliedern und betonen oder auch unabhängig von ihm bleiben oder ihn überwuchern. Meist passt es sich den materiellen und technischen Gegebenheiten an und wird von diesen beeinflusst, jedoch gehorcht seine Gestaltung eigenen Gesetzen. Vielfältig ist auch die Formensprache, die in ihren Anfängen von zeichenhafter symbolischer Art war und sich in der Folge zu einem unerschöpflichen Reichtum der Dekoration entwickelt hat. Hatte das Ornament in seinen ersten Phasen meist lineare Formen oder war abstrakt geometrisch wie z.B. Mäander, Maßwerk oder Perl- bzw. Eierstab, so entwickelte es sich später auch naturalistisch, nämlich mit Akanthus, Palmetten und Laubwerk.⁸² Dieser Formensprache bediente sich auch der Barock. Das Ornament grenzt sich von Bildern im klassischen Sinne dadurch ab, dass ihre schmückende Funktion gegenüber der narrativen in den Vordergrund tritt. Ihre Illusionsbildung ist auf die Fläche begrenzt, es wird keine räumliche Tiefe oder erfassbare zeitliche Abfolge suggeriert.

Die beiden wichtigsten Hauptformen des Ornaments zu allen Zeiten scheinen das konstruierbare geometrische Ornament und das vegetabile Ornament zu sein, wobei eine klare Abgrenzung zwischen den beiden nicht möglich ist. Das Pflanzenornament kann aber auch eine Vermischung zwischen der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe einer bestimmten Pflanze bis hin zu einer botanisch nicht mehr definierbaren Gestaltung von Blüten oder Blättern sein.

Bereits Leon Battista Alberti hat dem Ornament eine wichtige Rolle im Zusammenhang mit dem Begriff Schönheit (*pulchritudo*) zugeteilt. Die Schönheit so schreibt Alberti, ist ein idealer Zustand, in welchem dem Gebäude nichts entfernt oder hinzugefügt werden kann, ohne dass die Schönheit dadurch gemindert würde. Da dieser Zustand in Wirklichkeit nicht erreichbar sein kann, wird das Ornament von außen auf das Gebäude aufgebracht, um dessen Vorzüge zu unterstreichen und die Mängel zu verbergen.⁸³

In der Leobener Kirche Franz Xaver bekommt das Ornament einen besonderen Stellenwert bei den Verzierungen der Einrichtung, da hier von Stuck und Fresken

⁸² Vgl. Lexikon der Alten Welt, 1965, 2162ff.

⁸³ Vgl. Alberti, 1485, Buch VI, Kap. 2.

abgesehen worden ist. Allerdings überziehen Ohrmuschel- und Knorpelschnitzwerk die Architektur der Altäre und treten durch eine farbige Unterscheidung (Schwarz - Gold) in den Vordergrund.

6.1.1 Wesen und Geltung des Ornamentstiches

Der Ornamentstich war einer der wichtigsten Mittel um das Formengut der damaligen Zeit dem Künstler oder Handwerker zugänglich zu machen. Nach mittelalterlichem Vorbild wurden bis dahin die Formen direkt an der Werkbank produziert oder erfunden. Vorlagen aus dieser Zeit sind meist der Natur entnommen oder entstammten der Phantasie des Handwerkers. Erst im 15. Jahrhundert scheint sich diese Ordnung zu verschieben. Die neuen Techniken wie der Holzschnitt, Buchdruck und der Kupferstich ermöglichten es den Formengedanken zu vervielfältigen und zu verbreiten. Als künstlerischer Schmelztiegel dieser Zeit kann Italien betrachtet werden. Die Künstler ersannen neue Gestaltungskonzepte und waren in der Lage diese nun an andere Werkstätten weiter zu geben. Seit dem die Antike mit ihren Bauten und mit dem damit verbundenen Zierrat zum Maßstab und Grundlage aller Kunst- und Werkarbeiten wurde, waren bildliche Überlieferungen antiker Denkmäler und Ruinen sehr begehrt. Neben einzelnen Blättern erscheinen oft Folgen oder Bücher mit begleitenden Texten.⁸⁴ Einer der bedeutendsten Künstler ist Martin Schongauer aus Colmar (um 1450-1491), dessen Ornamentstiche für diese Zeit ein markantes Beispiel an Erfindung und Ausführung gewesen sind.⁸⁵

Ausgehend von den Anregungen der „Schule von Fontainebleau“ (Abb. 1), wo der Florentiner Rosso die Dekorationen ausgeführt hat, wurden diese Ausführungen weiter vermittelt und haben die niederländischen Künstler und Handwerker stark beeinflusst.⁸⁶ Als Zentrum dieser Entwicklung ist Antwerpen zu nennen, die Hauptstadt der flämischen Bevölkerungsgruppe. Das Werk von Vitruv über die Säulenordnung wurde übersetzt und bot einen reichen Nährboden für die weitere Entwicklung. Als treibende Kraft für den flämischen Dekorationsstil wird Cornelis Floris (Abb. 2) angesehen. 1514 wird der Künstler in Antwerpen geboren, bis 1575 ist er als Bildhauer in einer großen Werkstatt tätig. Später verbringt Floris einige

⁸⁴ Vgl. Jessen, 1920, 5f.

⁸⁵ Vgl. ebd., 13.

⁸⁶ Vgl. Dehio, 1931, 261.

Jahre in Rom, dort lernt er von den Antiken beeinflusst neues Formengut kennen und bringt 1546 die neue Ornamentik in seine Heimatstadt. Masken und Rollwerk, zum Teil durch seine Studien in Italien inspiriert, werden darüber hinaus durch seine Vorlagen für die von Hieronymus Cock publizierten Stichserien populär gemacht.⁸⁷

Die Vorbilder aus der Natur wurden immer wichtiger; so zeichnet Floris mitunter zersägte Nautiluschnecken oder ähnliche Vorlagen. Mit Sicherheit können seine Stiche als richtungsweisend für den flämischen Stil angesehen werden.⁸⁸ Floris spielte eine zentrale Rolle in der Verbreitung eines harmonischen Hochrenaissance Stils kombiniert mit einer neuen einfallsreichen Ornamentierung.⁸⁹

Jessen wiederum betrachtet den Straßburger Maler Wendel Dietterlin (Abb. 3) als einen Vorboten der Spätrenaissance. 1593 veröffentlichte Dietterlin sein erstes Buch über die Säulenordnung mit dem Titel „Architectura und Ausstheilung der V Seulen“. 1594 in Straßburg erscheint ein zweites Werk mit Portalen und Bekrönungen. In Nürnberg wird 1598 eine Gesamtausgabe, bestehend aus 209 Blättern mit Fenstern, Kaminen, Brunnen und Grabmälern - alle nach antikem Vorbild geordnet, veröffentlicht.⁹⁰ Wendel Dietterlins architekturtheoretisches Werk fußt nach Forssmann auf den „ordini“ des Vitruv, welche nicht als bloße Säulenordnung gelten, sondern als wesentliches Merkmal der Architektur dargestellt werden.⁹¹ Auch die Goldschmiedekunst war für das Formengut und die Entwicklung des Ornamentstichs eine treibende Kraft, verbanden doch die Künstler der Zeit die antiken und modernen Formen zu einer neuen Einheit. Diesen phantastischen Freiheitsdrang zeigt wie kein anderer der Nürnberger Goldschmied Christoph Jamnitzer (1563-1618) (Abb. 4). Mit seinen 60 Radierungen veröffentlichte er 1610 ein gesammeltes Werk. In diesem zeigt er dem Betrachter lebendige Mischbildungen aus Schnörkeln, Schneckenhüllen und Knorpelquellungen.⁹²

Wendel Ditterlin der Jünger, Sohn des gleichnamigen Vaters, radierte in Straßburg als noch junger Goldarbeiter mehrere Folgen von Füllwerk und Friesen aus geschweiften oder langgezogenen Grottesken. 1614 veröffentlicht er in Lyon verwandte Ornamentphantasien zu knorpelhaften Schmucksträußen. Ebenso eine Folge von 8 Blättern mit phantastischen und wilden menschlichen Gestalten in Form

⁸⁷ Vgl. Saur, 2000, 358f.

⁸⁸ Vgl. Jessen, 1920, 85f.

⁸⁹ Vgl. Saur, 2000, 358f.

⁹⁰ Ebd. Jessen, 1920, 129.

⁹¹ Vgl. Forssmann, 1961, 100f.

⁹² Vgl. Jessen, 1920, 133f.

eines fortlaufenden Triumphzuges. Ein Blatt ist bezeichnet: „Wendel Dietterlin Goldarbeiter aus Straßbvr̄g fecit Balth: Caymox Excudit, in Nürnberg. 1615“⁹³ Zur gleichen Zeit kommen diese Formen unter den französischen Goldschmieden jener Zeit in Mode und leiten dadurch den Barockstil in die Juwelierkunst ein.⁹⁴ So kann der Ornamentstich als facettenreiches Instrument betrachtet werden, um die Fülle des Formengutes einer breiteren Masse von Künstlern zugänglich zu machen.

6.1.2 Der Knorpelwerk- und Ohrmuschelstil

Die Ursprünge des Knorpelschnitzwerks liegen bereits in älterem Formengut vor. Gegen 1600 war sein Vorläufer, das Rollwerk circa sechzig Jahre alt. Eine Neugestaltung wurde langsam aber konstant entwickelt. Die vollen Kurven begannen sich zu entspannen, das Knochengerüst erweichte allmählich und das organische Gefüge begann sich zu lockern. Diese erschlaffte und schwer greifbare Veränderung wurde treffender Weise „Knorpelwerk“ genannt.⁹⁵ Die plastische Ausbildung des Knorpelschnitzwerks hat seine Gültigkeit zumeist für den neuen Stil des Barock ausgebildet. Es tritt in Europa gleichzeitig auf und wird in seinen Ausformungen in verschiedenen Ländern angepasst. In Frankreich ist es eng mit dem Stil Ludwigs XIII. verwoben. Die Knorpelschnitzwerksphantasien der holländischen Silberschmiede um circa 1650 können vom niederländischen Barock nicht getrennt werden. Auch die Tischlermeister dieser Zeit lassen den Knorpelwerkstil in ihre Arbeiten einfließen, unterstützt natürlich durch die unzähligen Stichvorlagen die weit verbreitet waren. 1621 gibt der Stecher Gottfried Müller in Braunschweig zwei Hefte eines „Compertament Buchlein“ heraus. Es zeigt in gediegener Zeichnung aus charaktervoll empfundenem Knorpelstoff plastische Einzelheiten, wie Rahmenstücke, Konsolen und ähnliches. Der eigentliche Erfinder ist jedoch nicht bekannt.⁹⁶ Das um 1630 auftretende reine Knorpelwerk wurde auch „Ohrmuschel und Gedärmwerk“ genannt, es verbreitet sich in ganz Europa.⁹⁷ Langsam kündigt

⁹³ Vgl. Saur, 2000, 317.

⁹⁴ Vgl. Jessen, 1920, 134.

⁹⁵ Vgl. ebd., 127.

⁹⁶ Vgl. ebd., 136.

⁹⁷ Vgl. Ginhart, o. J., 69.

sich der Übergang vom Knorpelwerk zum Laubwerk des italienischen Barocks an, welches das Knorpelschnitzwerk am Ende des Jahrhunderts verdrängt haben wird.⁹⁸

Aus dem Rollwerk entwickelte sich der Ohrmuschelstil, indem die kreisförmigen Voluten in ovale umgeformt und spiralförmig übereinander gelegt wurden. Georg Dehio⁹⁹ resümiert im 3. Band der „Geschichte der Deutschen Kunst“ über die barocken Ornamentensysteme. Er kommt zu dem Schluss, dass das unbändigste barocke Ornament das Knorpelschnitzwerk sei. Den Ohrmuschelstil deutet er als spezielle Erscheinungsform, welches sich aus dem Knorpelschnitzwerk ableitet. Walter Zülch führt in seiner kunstgeschichtlichen Abhandlung die Anfänge des Ohrmuschelstils auf die italienische Grotteske (Abb. 5) der Renaissance zurück.¹⁰⁰

6.1.3 Die Kartusche

Der Begriff Kartusche (Abb. 6) beschreibt in der Ornamentik einen Zierrahmen. Der ein Wappen, Texte oder Porträts umrahmen kann. Sie sind skulpturaler Bestandteil der umgebenden Architektur.¹⁰¹

Eine der markantesten und frühesten Rollwerkerscheinungen ist die Kartusche. Nach Alfred Lichtwarks Untersuchungen, geht deren Entstehung auf die kleine Reiterartsche zurück. Dabei handelt es sich um Schildformen wie sie schon im Mittelalter verwendet wurden. Die Tartsche mit ihren durchbrochenen Flächen und meist eingerollten Zungen verdrängt zunehmend alle anderen Schildformen. Bereits am Genter Altar wird sie verwendet. Im dekorativen Sinne trägt sie meist Wappen oder Inschriften. Im ausgehenden Quattrocento Italiens findet man die kleine Tartsche neben dem antiken Renaissanceschild. Die Profile werden meist mit Akanthus weich umlegt. Der Schild wird gerne als Motiv zur Hervorhebung beliebiger Wappen, Inschriften oder bildlichen Darstellungen verwendet. Man findet das Motiv der Kartusche bereits bei Dürer, der in seiner Dekoration die ornamentale Entwicklung des 16. Jahrhunderts zu erahnen scheint. Zülch kommt zu dem Schluss, dass die Kartusche durch ihre Fusion aus Schild und Schrifttafel schon die rahmende

⁹⁸ Vgl. Jessen, 1920, 137.

⁹⁹ Dehio, 1931, 262: „Das letzte und unbändigste barocke Ornamentensystem, von 1600 bis über den Dreißigjährigen Krieg hinaus herrschend, ist das **K n o r p e l w e r k**, in einer speziellen Erscheinungsform auch Ohrmuschelstil genannt.“

¹⁰⁰ Vgl. Zülch, 1932, 50f.

¹⁰¹ Vgl. Koch, 1967, 134.

Tendenz in sich trägt.¹⁰² Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wird die Kartusche aufgrund geometrisch- konstruktiver Grundlagen gebildet. Ihre Varianten der Ausbildung werden meist durch auf die naturbezogenen Formen hervorgerufen. Die ursprünglich verwendeten Materialien wie Marmor, Holz oder Metall scheinen die Formmöglichkeit der Kartusche erschöpft zu haben. Ihr Charakter wechselt offenbar zu einer völlig neuartigen, abstrakt- lebendigen Fließmasse.¹⁰³

6.1.4 Die Säulenordnung

Die drei klassischen Säulenordnungen (Abb. 7) gelten als das wichtigste Gliederungssystem der antiken und neuzeitlichen Architektur. Es umschreibt das Verhältnis von Säule und Gebälk, es bildet einen logischen Bezug zwischen den Baugliedern und ihrer Einbindung in den Gesamtentwurf eines Gebäudes. Nach dem Verständnis der Renaissance bauen die fünf Säulenordnungen aufeinander auf und bilden so ein Abbild der hierarchisch geordneten Welt. In der Architektursprache des 16. bis zum 18. Jahrhunderts gehörten die drei klassischen Säulenordnungen zu den wichtigsten Vokabeln.¹⁰⁴

Die Schriften des Marcus Vitruvius Pollio, auch Vitruv genannt, gewinnen in der Zeit der Renaissance immer mehr an Bedeutung. Er gebraucht die Begriffe *genus* oder *mos* für die Ordnung („Säulenordnung“).¹⁰⁵ Diesen einher geht von Anfang an der abstrakte Begriff *ordine*, welcher dann immer mehr die anderen verdrängt. Als „Säulenordnung“ findet der Begriff Eingang in den Sprachgebrauch. Seit Alberti und bis in das 18. Jh. wird der Begriff „Ordnung“ als Regel zur Proportionierung einer bestimmten Säulenstellung, quasi als Mittel zur architektonischen Gestaltung überhaupt gebraucht. Vitruv, der Urvater der Architekturtheorie, verbindet mit der Säulenordnung ein kanonisches System von Form und Proportion bei Säulen, nachdem die Maße aller anderen Bauteile bestimmt werden.¹⁰⁶ Er bringt im 2. Kapitel seines I. Buches die drei klassischen Ordnungen mit den griechisch-römischen Göttern in Verbindung. Dabei beruft er sich darauf, dass bestimmte Ordnungen für die Tempel bestimmter Götter gewählt wurden. Diese

¹⁰² Vgl. Zülch, 1932, 26 f.

¹⁰³ Vgl. Hedergott, 1955, 34f.

¹⁰⁴ Vgl. Forssman, 1956, 7.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., 14.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., 14.

ikonographische Auslegung der Sakralarchitektur findet sich in den gesamten architekturtheoretischen Werken der Renaissance und des Barock wieder.¹⁰⁷ Weiter beschreibt Vitruv im 1. Kapitel des IV. Buches das Verhältnis der drei *ordini* zueinander und deutet die Proportion der dorischen Säule im Bezug auf den untersetzten männlichen Körper. Der jonische wird mit dem mittleren, weiblichen und der korinthische auf den jungfräulichen, schlanken Körper bezogen. Der ikonographische Aspekt zeigt sich hier sehr deutlich, so kann die untersetzte Säule männlichen Göttern und die schlank proportionierte Säule weiblichen Göttern zugeordnet werden.¹⁰⁸ Diese vitruvianischen Ideen werden im Laufe der Zeit immer wichtiger, jedoch wird die eigentlich tragende Funktion der Säule an den Fassaden der Renaissance oder Barockbauten in den Hintergrund gedrängt. Es wird ihr vermehrt nur mehr formales Interesse beigemessen, sodass sie als gliederndes oder rhythmisierendes Element verwendet wird.

6.2 Die Jesuitenarchitektur am Beispiel der Kirche Franz Xaver

Wie in vielen anderen Ländern Europas waren auch in Österreich die Jesuitenkirchen für die Entwicklung des Typus der barocken Langhauskirche von entscheidender Bedeutung. Auch wenn von der „Jesuitenarchitektur“ die Rede ist, so bedeutet es nicht, dass sich der Orden einen bestimmten Raumtypus verpflichtet fühlte. Anhand der österreichischen Bauten lässt sich kein spezifischer Typus ablesen.¹⁰⁹ Die bewusste Jochgliederung der Passauer Jesuitenkirche (1665) fällt in Leoben weg. Die Abmessungen der Vorhalle (12,6m x 4,9m) stimmen mit denen in Passau überein. Eine der bedeutsamsten Veränderungen in Leoben ist die Anwendung von gratigen Kreuzgewölben, auch unechte Kreuzgratgewölbe genannt, in allen Raumzonen. Betrachten wir den Raum und seine Konzeption von Garsten über Passau so lässt sich ein Übergang vom reichen Schmuck- und Farbraum zur nüchternen, streng geordneten Architektur feststellen. Im Grunde aber bleibt der Raum in Konstruktion und Disposition derselbe. Nach Johann Sturm bietet die Jesuitenkirche in Leoben wertvolle Anregungen für die Räume von Passau und Linz.¹¹⁰

¹⁰⁷ Vgl. Forssman, 1956, 16.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., 17.

¹⁰⁹ Vgl. Wagner-Rieger, 1965, 210f.

¹¹⁰ Vgl. Sturm, 1968/69, 53f.

Die Langhausbauten des 17. Jahrhunderts in Österreich lassen sich in drei Gruppen unterscheiden, die bis zu einem gewissen Grad, durch die Kunstlandschaft, der sie angehören bedingt erscheinen.

1. der einschiffige Saalraum mit basilikalem Querschnitt und verbundenen oder unverbundenen Seitenkapellen, ohne Emporen, jedoch mit Lichtgaden,
2. der einschiffige Saalraum mit eingezogenen Wandpfeilern, zwischen denen im Erdgeschoß Kapellen und darüber Emporen eingezogen sind,
3. der einschiffige Saalraum mit basilikalem Querschnitt, bei dem zwischen den Seitenkapellen und dem Lichtgaden oratorienartige Emporen eingelassen sind.¹¹¹

Nach der von Renate Wagner-Rieger getroffenen Definition würde die Leobener Jesuitenkirche dem Typ II entsprechen. Das gleiche System wird auch in St. Michael in München verwendet. So bildet die Leobener Variante eine Vorstufe zu den Stiftskirchen von Garsten (1677-1693) und Schlierbach (1679-1684).¹¹²

Als weiteres, wichtiges Konzept tritt die Fassadengliederung in Erscheinung. Die häufig angewendete Doppelturmfassade mit ihren oft individuell gestalteten Turmaufsätzen wird gerne mit einem rechteckigen Platz vor den Kirchen kombiniert.¹¹³ Auch dieses Merkmal ist in Leoben anzutreffen. Als Pate könnte die Wiener Jesuitenkirche gestanden sein, deren Fassade 1627 begonnen wurde. Die Analogien zu Wien manifestieren sich in der Vielgeschossigkeit, der additiven Gliederung in fünf Achsen, der auf die zwei Geschoße verteilte Pilasterstellungen und am Portal dessen gesprengter Segmentgiebel eine Figurennische beinhaltet.¹¹⁴

¹¹¹ Vgl. Wagner-Rieger, 1965, 210f.

¹¹² Vgl. ebd., 214.

¹¹³ Vgl. ebd., 216.

¹¹⁴ Vgl. Brucher, 1983, 24.

7. Die Kirche

7.1. Aufriss

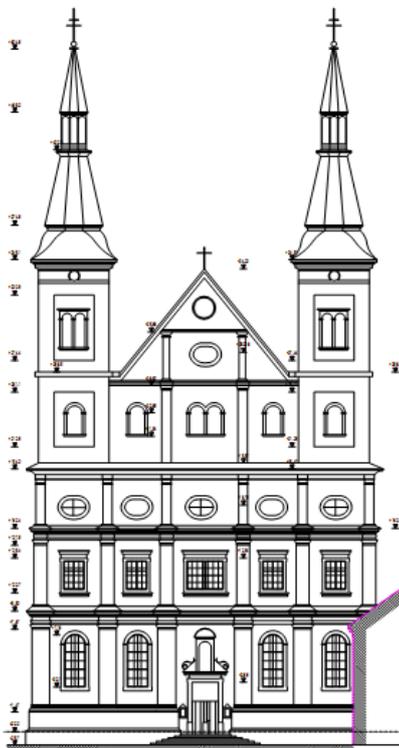


Abb. 8

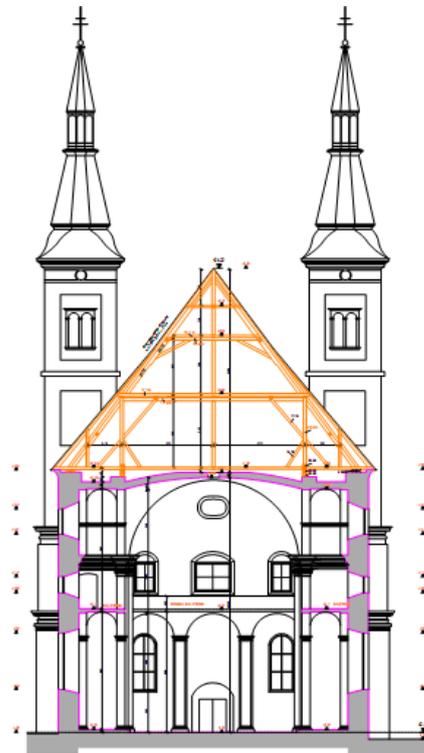


Abb. 9

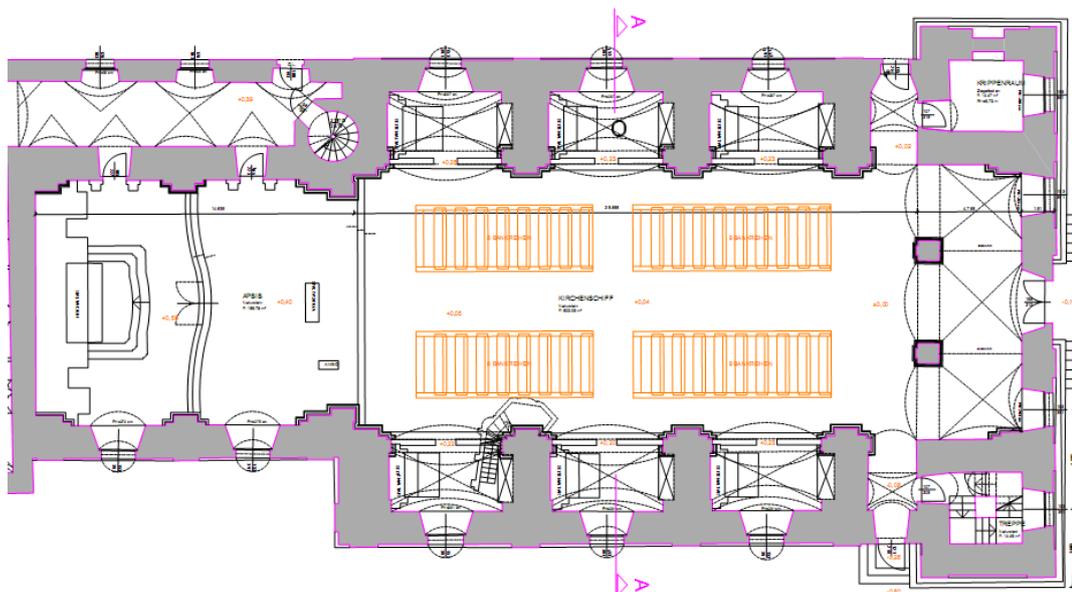
Die mächtige flache Fassade (Abb. 8) ist gegenüber dem Langhaus etwas breiter und wird durch Pilaster mit kräftigem Gesimse kleinteilig gegliedert. Sie teilt sich in drei Hauptgeschosse, das obere als Halbgoschoss mit Oculi, darüber sitzt das Giebelgeschoß mit Dreiecksgiebel, das von zweigeschossigen Türmen flankiert wird. Die Turmhelme stammen aus dem Jahr 1855. Über dem Portal sitzt ein gesprengter Segmentgiebel mit stuckgerahmter Nische und einer Steinfigur des hl. Franz Xaver aus dem Jahr 1715. Die Türflügel sind mit Knorpelwerkornament versehen.¹¹⁵

Der Querschnitt der Wandpfeilerkirche (Abb. 9) zeigt den Blick auf die Orgelempore. Diese steht auf hohen Pfeilern, die Höhe der Orgelempore mit Holzbrüstung beträgt 10,22 m. Die Brüstung entspricht denen der Langhausemporen. Das Tonnengewölbe sitzt auf dem Gesimse auf, in seinem Kreissegment ist an zentraler Stelle ein Ochsenaugenfenster gesetzt.¹¹⁶

¹¹⁵ Vgl. Dehio, 1982, 253f.

¹¹⁶ Vgl. ebd., 255.

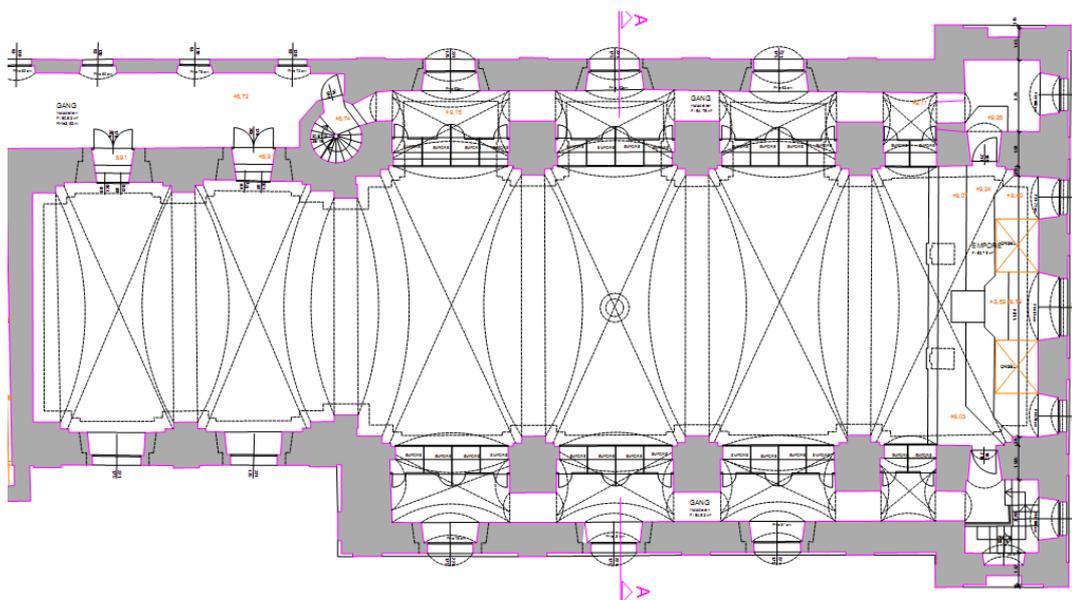
7.2 Grundrisse



Grundriss

Der Innenraum der Wandpfeilerkirche¹¹⁷ ist mit Kapellen (8,6 m Höhe; 5 m Länge; 3,2 m Breite) und darüber liegenden Emporen (8,8 m Höhe) gegliedert. Der Grundriss (Abb. 10) zeigt ein vierjochiges, breites und hohes Langhaus, anschließend folgt ein etwas schmalerer zweijochiger Chor mit geradem Abschluss. Überall findet man flache Pilaster, ein verkröpftes umlaufendes Gesims und gratige Kreuzgratgewölbe zwischen Gurten. (Abb. 11)

Gewölbegrundriss



¹¹⁷ Vgl. Lorenz, 1999, 222: „... eine besonders im süddeutschen Raum verbreitete Bauform, die in anderen Regionen Österreichs nur selten aufgegriffen wurde.“

8. Aegydius Meixner (1622-1695), der Meister der Bildhauerarbeiten

Bei der Herstellung der Ehrenpforte für Kaiser Leopold I. durch steirische Bildhauer, ist die Beteiligung des Georg Jakob Walch „von Loym“ nachgewiesen. Jedoch ist der Bildhauer Walch nicht in Leoben gemeldet.¹¹⁸ Rochus Kohlbach stellte die Vermutung auf, dass Walch bei den Jesuiten wohnte und somit von den allgemeinen Protokollen und Listen nicht erfasst worden ist. Insofern bringt er ihn auch mit dem Hochaltar der Jesuitenkirche in Leoben in Verbindung. Beweise und Quellen für seine Theorie sind jedoch nicht vorhanden. Hinzu kommt noch, dass von Walch keine gesicherten bildhauerischen Werke zum Vergleich herangezogen werden können.¹¹⁹ Georg Jakob Walch dürfte vom Jesuitenkollegium mit der Ausführung der Innenausstattung ihrer Kirche betraut worden sein, wobei die Risse für das kirchliche Mobiliar entweder von einem Jesuitenkünstler oder vom Baumeister der Jesuitenkirche, Peter Carlone angefertigt worden sind. Wahrscheinlich ist Walch noch vor Vollendung des Hochaltars verstorben.

Als Walchs Nachfolger wird Aegydius Meixner berufen, der vermutlich auch dessen Werkstatt übernommen hat. In den Jahren um 1669 wurden von Meixner die restlichen Hochaltarplastiken fertiggestellt, in den darauf folgenden Jahren fertigte er dann die Figuren der Kanzel, Seitenaltäre und der Apostelstatuen an.¹²⁰

Eine greifbare Gestalt bei der Frage nach der Provenienz der Leobener Bildhauerarbeiten ist demnach Aegydius Meixner, ein Schüler des Grazer Bildhauers Johann Baptist Fischer. Geboren 1622 in Graz wird Meixner bereits 1674 als Leobener Bürger aufgenommen und 1670 ist hier seine erste Arbeit in der Kirche St. Jakob bezeugt. 1680 setzt Meixner sein Oeuvre fort und schnitzt für die Pfarrkirche zum hl. Nikolaus in Mautern die Statuen der 14 Nothelfer, „die im Vergleich mit den Leobener Apostelfiguren stilistisch übereingehen: stämmige, gedrungene Figuren mit vorgesetztem, mit ganzer Sohle auftretendem Spielbein und mit zur Seite geneigtem Kopf. Ein fast immer wiederkehrendes Merkmal ist die diagonal über Hüften und Unterkörper gezogene, breitausladende Stoffmasse, die entweder über die Schulter oder über einen Unterarm gelegt ist.“¹²¹ Ebenso sollen acht Engel für den Hochaltartabernakel auch aus seiner Hand stammen. Kohlbach verweist auf einen Beleg und berichtet abschließend von den vier „Hauptbildern“ des Hochaltars (Abb.

¹¹⁸ Vgl. Kohlbach, 1956, 370f.

¹¹⁹ Vgl. Gutachten, Kindberg, 1992, Bl. 11.

¹²⁰ Vgl. Schweigert, 1975, 28f.

¹²¹ Ebd., 27f.

12) für die er 101 fl. in Rechnung stellte.¹²² Es handelt sich dabei um ein Spätwerk des Meisters. Die Seitenaltäre der 14 Nothelfer wirken hingegen gesellenhaft, jedoch findet sich auch hier Meixners Personalstil, zum Beispiel in Form der Gewandpartie an der Leibesmitte. In der ehemaligen Klosterkirche zur hl. Barbara in Mautern gibt es weitere Beispiele für Meixners späteres Werk: die Statuen des hl. Rochus (Abb. 13) und hl. Sebastian. Der Faltenwurf des ersteren ist kleinteiliger und hartkantiger geschnitzt. Es ist anzunehmen, dass die Pestheiligen als Dank für die Pestverschonung Mauterns im Jahr 1679 aufgestellt wurden.¹²³ Die Ausarbeitung der Gewandung und des Kopfes lässt Meixners Handschrift deutlich erkennen. Eindrucksvoller spiegelt sich seine Komposition in den beinahe heroisch wirkenden Apostelfiguren in der Leobener Kirche Franz Xaver. 1686 werden die Apostel durch den Johannesbruder Nußtaler erstmals archivalisch erwähnt.¹²⁴ In der voluminösen Haarpracht des hl. Matthäus von Leoben wiederholt sich eindeutig die Komposition des hl. Paulus von Mautern. An den Details wie: dem breitsträhnigen, verwehten Bart, der breiten, niederen Stirn und der stämmigen Gestalt kann man Vergleichspunkte knüpfen. Die Analogie des Faltenwurfs lässt an der Urheberschaft keinen Zweifel. Der Kreis der besprochenen Werke bildet kompositionell eine Einheit in ihrer Durchführung, jedoch tauchen leichte Divergenzen auf. So liegt der Schluss nahe, dass in der Werkstatt Meixners etliche Gesellen beschäftigt wurden, um die Aufträge zu erfüllen. Nachdem die Quellen dazu schweigen, kann nur anhand der vorhandenen Werke eine Analyse durchgeführt werden. So kann Meixner als eine treibende Kraft der barocken Formgebung in der steirischen Plastik gesehen werden. Am 14. August 1695 stirbt Aegydius Meixner im Alter von 73 Jahren in Leoben.¹²⁵

¹²² Vgl. Kohlbach, 1956, 372.

¹²³ Vgl. Orasche, 2008, 131.

¹²⁴ Vgl. Kohlbach, 1956, 372.

¹²⁵ Vgl. ebd., 371.

9. Der Hochaltar

Den Mittelpunkt des Sakralraumes und der Liturgie bildet der Hochaltar (Abb. 14) im Presbyterium. Er nimmt die gesamte Westwand ein und schließt an der Decke mit dem Gurtbogen ab. Durch seine Fassung in Schwarz-Gold geht er mit der übrigen Einrichtung konform, wirkt jedoch in seinem Aufbau, der sich über vier Zonen nach oben verjüngt, als mächtiger Blickpunkt.

Als sein Stifter gilt der Salzburger Erzbischof Maximilian Gandolph von Kuenburg, der von 1664 bis 1670 Bischof der Diözese Seckau war. Aus dieser Funktion wird wahrscheinlich auch die Beziehung zu Leoben und den Jesuiten her rühren.¹²⁶ Der Erzbischof ließ sich durch sein Wappen (Abb. 15) an zentraler Stelle des Hochaltars verewigen. Hinter seinem Wappen mit Kardinalshut ist auch noch ein erklärender Text zu lesen. Er lautet: „hanC araM DIVI sVI XaverII aegris/sospIlatorIbVs eXstrVXIIt/Celssimus, Et Reverdsms Princeps ac D: Maximil: GandolphusArchiepp Salisb.“ („Dieser Altar des hl. Franz Xaver für allenthalben klagenden Kranken erbaute der erlauchteste und hochwürdigste Fürst und Erzbischof von Salzburg Maximilian Gandolph.“) Im Text ist ein Chronogramm enthalten, welches die Jahreszahl „1667“ ergibt, und auf die Vollendung des Altares hinweist.

Die Herstellungskosten beliefen sich auf 30.000 Gulden, das sind ein Zehntel der Ausgaben für die Gesamtausstattung des Innenraumes. „Diese durch Spenden aus vielen Quellen aufbrachten 30.000 Gulden stellten einen immensen Betrag in einer Zeit dar, da ein gutes Paar Ochsen zum Preis von 50 Gulden zu haben war.“¹²⁷

Zur materiellen Konzeption des Hochaltars kann man folgendes sagen¹²⁸: Die Höhe des Altares beträgt an der höchsten Stelle 18,4 m, während er eine Breite von 11,35 m umfasst.

Der Altaraufbau setzt sich aus verschiedenen Einzelteilen zusammen, wie Unterbau, Portale und Säulen. Weiters der Retabelaufsatz in der Hauptzone – die Bildumrahmung und der Säulenhintergrund, Pilaster und Figurennischen, ebenso der zweiteilige Architrav im Hauptgeschoß. Im ersten Obergeschoß ist die Sockelzone zweiteilig, darauf folgt der gesprengte Giebel mit seinen Aufbauten.

Als Materialien verwendete man verschiedene Holzsorten. So wurde für die Retabelarchitektur eine Weichholzkonstruktion verwendet, die sich aus Föhren- und

¹²⁶ Vgl. Klamlinger, 1969, 303ff.

¹²⁷ Jontes, 2005, 29.

¹²⁸ Vgl. Gutachten Kindberg, 1992. 15ff; Gutachten Thümmel, 2004, o. S.

Fichenhölzer zusammen setzt, welche an den Sichtseiten aufgeschwartet wurden. Für die Well- bzw. Flammleisten (Abb. 16) wurde Birnbaumholz verwendet. Das geschnitzte Knorpelwerkornament (Abb. 17) ist aus Lindenholz gefertigt.

Alle Oberflächen des Retabels tragen eine ca. 5-7 mm starke Nußholzwartenaufgabe, die mit einer schwarzen Fassung versehen ist. Für die originale Fassung wurde Ruß verwendet, die ohne Grundierung mit Proteinbindemittel 0,05-0,06 mm stark ist.

Die ursprüngliche Vergoldung bestand aus Mattgold, die im 18. Jahrhundert durch Matt-Glanz-Vergoldung ersetzt worden war. Vereinzelt sind bei den Figuren auch Blattsilberauflagen in Verwendung.¹²⁹ Die Inkarnate der Figuren erfolgte in Tempera und einmaliger Übermalung.

Die Mensa ist farblich in Ölfarbe gefasst, marmoriert, dreimal übermalt. Unter der Mensaverkleidung befindet sich noch eine Steimensa. Der Tabernakel, ebenfalls Holz, gefasst und vergoldet, stammt aus dem Jahre 1892.¹³⁰

9.1 Beschreibung des Hochaltaraufbaues

Das Fundament, d.h. die Basis des Altares setzt sich aus vier hochgezogenen Sockelzonen zusammen, deren Zwischenbereiche bis zum Gesimse, auf welchen die „Hauptzone“ bzw. das zweite Stockwerk aufgesetzt ist, gerade verlaufen. Bereits hier findet man bei der eingefügten Knorpelschnitzwerkornamentik eine geometrische Formensprache und zwar in quadratischen und rechteckigen Varianten. Flammleisten und Perlstäbe unterstreichen die Ornamentik, wie sie im gesamten Kirchenraum wiederzufinden sind. In diesem Bereich befinden sich auch zwei Seitentüren, deren Stürze durch zwei Engelsputten geschmückt sind. Es ist vorgesehen, dass man die Rückseite des Altares, bzw. diesen Durchgang zu liturgischen Zwecken, wie z. B. bei einem Opfergang, nutzen kann. Die Putten (Abb. 18) stehen auf Postamenten im Kontrapost, mittig in einem gesprengten Segmentgiebel eingeschrieben. Sie scheinen

¹²⁹ Vgl. Gutachten Kindberg, 1992. Bl. 22: In diesem wurde festgestellt, dass einzelne Knorpelschnitzwerke eine besondere Vergoldungsoberfläche aufweisen. Diese Mattvergoldungstechnik auf bräunlicher Unterlage, vermutlich dunkelroter bis bräunlicher Bolus mit Verleimung ist sehr empfindlich. „Diese Vergoldungsart wurde für Gewänder, Ornamente und besonders für die gesandelten Altarsäulen herangezogen, wie unter anderem aus dem 1690 abgeschlossenen Faßmalervertrag mit Johann Martin Schaumberger hervorgeht.“

¹³⁰ Vgl. Restaurierungsbericht v. 7.6.1997. (BDA)

Fahnen oder andere Gerätschaften getragen zu haben. Flankiert werden sie durch Knorpelwerkornamente im Bogenfeld. Eine zentriert angebrachte Volute mit seitlichen Festons, die in Fruchtschnüren auslaufen, trägt den Segmentgiebel. Die Ornamentfelder an den Türen und Basen sind mit Knorpelwerkornament versehen. Ein vergoldetes Knorpelwerkband verläuft jeweils von den Seiten des Altars in das Zentrum und schließt mit den inneren Pfeilern ab. Das hervorspringende, scharfkantige Gesims trennt das erste Geschoss ab. Den Mittelpunkt im untersten Geschoss bildet die Mensa. Der Tabernakel wird von kerzentragenden, adorierenden Engeln (Abb. 19) flankiert.

Das darüber liegende Hauptgeschoss wird von vier mächtigen, gedrehten schwarzen Holzsäulen getragen, die mit vergoldetem Weinlaub und Traubenzierat, als Zeichen der Eucharistie geschmückt sind. An der unteren Säulentrommel befindet sich Knorpelwerkornamentik (Abb. 20) bis zum Wirtel im Säulenschaft. Die runde Base steht auf einer Plinthe. „Die gesamte Retabelarchitektur ist reich gegliedert und mit Knorpelwerk verziert.“¹³¹ Vergoldete Kompositkapitelle tragen das darüber liegende verkröpfte Gebälk. Als Vergleichsbeispiel für die Säulengestaltung würde sich die „Cathedra Petri“ in „St. Peter“ in Rom von Gian Lorenzo Bernini anbieten. Hier ruht auf vier gedrehte und mit Weinlaub verzierte Säulen der darüber liegende Baldachin, welcher 1633 eingeweiht wurde.¹³²

Im Zentrum des Hauptgeschosses befindet sich das der Kirche namengebende Altarblatt (Abb. 21). Es zeigt die Apotheose des hl. Franz Xaver in der Gloriole über Pestkranken, datiert und signiert. Dadurch kennen wir auch die Entstehungszeit von 1669 und den Maler, in der Person des Augsburger Malers Johann Heinrich Schönfeld (1609-1684), aus dessen Werkstatt auch die übrigen Gemälde des Hochaltars stammen. Auch hier lassen sich Zusammenhänge zwischen dem Künstler und dem Auftraggeber erkennen, hat Johann Heinrich Schönfeld doch nach einer Rückkehr aus Italien auch an der Ausstattung des Salzburger Domes mitgewirkt.¹³³ Schönfelds Aufenthalt in Rom wirkte sich stark auf sein künstlerisches Schaffen aus. Seine italienische Periode wird in die Zeit von 1635-1645 angenommen. Literarische Quellen für seine Tätigkeiten gibt es keine.¹³⁴ Das rechteckig angelegte Altarbild, welches eine Höhe von 5 Meter hat, wird von einem ebenfalls vergoldeten Rahmen begrenzt. „Eine bessere Vorstellung des ursprünglichen Aussehens vermittelt ein

¹³¹ Gutachten Kindberg, 1992. Bl. 10.

¹³² Vgl. Lees-Milne, 2007, 250ff.

¹³³ Vgl. Jontes, 2005, 28f.

¹³⁴ Vgl. Voss, 1964, 12f.

zeitgenössischer Stich des Augsburger Matthäus Kiesel (1629-1681)¹³⁵. Im Laufe der Zeit wurde das Bild mehrmals entstellend übermalt, wie man es auch den Datierungen und Signierungen von Nager (1824), Joh. Max. Tandler (1860) und H. Ebner (1895) entnehmen kann.¹³⁶

Das Bild selbst ist in drei Zonen aufgeteilt. Eine irdische Zone, wo der Blick in eine Landschaft mit antiker Architektur führt. Die darin sichtbaren Menschen sollen vermutlich das Betätigungsfeld des Heiligen zeigen, nämlich einerseits die Verkündigung des Evangeliums den Heiden und andererseits die Caritas für die kranken und vom Tod bedrohten Menschen. Die mittlere Zone zeigt den Heiligen kniend, bekleidet mit Stola und Chorhemd, unter welchem das schwarze Ordenshabit sichtbar wird. Er wird auf einer von Engeln getragenen Wolke in den Himmel entrückt, von wo auch ein Lichtstrahl auf ihn gerichtet ist. Aus der dritten Zone kommt ihm ein Engel mit rotem Umhang, ebenfalls auf einer Wolke schwebend, entgegen, der in seiner rechten Hand eine Lilie hält. Die Lilie, als Zeichen der Reinheit und Jungfräulichkeit soll dem Heiligen übergeben werden.

Flankiert wird das Altarbild von vier reich vergoldeten Schnitzstatuen. Es handelt sich um Darstellungen der Hll. Rupert, Petrus, Paulus und Virgil, von links nach rechts betrachtet. Ihre ihnen als Heilige zustehende Gloriole hat sich dem Zeitstil entsprechend in ein muschelförmiges Gebilde verwandelt. Die Muschelschale selbst hat in der christlichen Symbolik unterschiedliche Bedeutungen, wie etwa für Taufe, Auferstehung und Unendlichkeit.¹³⁷ Auch hier könnte man wieder von einem jesuitischen Programm sprechen, denn die dargestellten Heiligen waren sicher nicht willkürlich gewählt, sondern könnten Hinweise auf den Orden und seinen unmittelbaren Bezug zum römischen Papst geben. Petrus (Abb. 22) erkennbar an den überkreuzten Schlüsseln, welche die von Christus ihm übergebene Macht im Himmel und auf Erden symbolisieren (vgl. Mt. 16,18ff., „... Du bist Petrus und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen, und die Mächte des Todes werden sie nicht überwältigen. Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreiches geben ...“).¹³⁸ Damit das noch besser zum Ausdruck kommt, heben sich die Schlüssel hier durch ihre Silberauflage – zum Unterschied von Schwarz und Gold – hervor. Petrus gilt also als erster Stellvertreter Christi auf Erden und hat ebenso wie Paulus in Rom den

¹³⁵ Jontes-Woisetschläger, 1987, 47f.

¹³⁶ Vgl. Dehio, 1982, 253.

¹³⁷ Vgl. Cooper, 1986, 124f.

¹³⁸ Die Bibel, 1976, 2015.

Martertod erlitten.¹³⁹ Beide waren Opfer der neronischen Christenverfolgung. Auch Paulus (Abb. 23) ist an Hand seiner Attribute zu erkennen, nämlich dem Schwert einerseits. Er durfte als römischer Bürger keinen „schimpflichen Tod“ erleiden, deshalb wurde er an der Straße nach Ostia enthauptet. Das in der anderen Hand gehaltene Buch gibt den Hinweis auf sein schriftliches Werk, das im Neuen Testament enthalten ist.¹⁴⁰ Beide Figuren tragen antikisierte Bekleidung und ebenso stehen beide Heilige für die Gründung der katholischen Kirche.

Als weitere Assistenzfiguren sind die beiden ersten Bischöfe von Salzburg, Rupert (Abb. 24) und Virgil (Abb. 25) zu nennen. Sie haben auch die erste Missionierung in diesem Gebiet eingeleitet und gelten als die eigentlichen Begründer der Diözese Salzburg. Ihre Attribute sind Salzkübel und Kirchenmodell. Bei diesem Modell könnte es sich nach Günther Jontes auch um eine Nachbildung der Kirche St. Xaver handeln.¹⁴¹ Einem Restaurationsbericht zu Folge, könnte man bei Virgil ebenso die Züge des Erzbischofs erkennen.¹⁴² Auch hierin würde man einen Hinweis sehen, da der Stifter des Altares Maximilian Gandolph von Kuenburg bereits Bischof des Metropolitansitzes Salzburg gewesen ist und als solcher auch einen Hinweis auf seine neue Tätigkeit geben wollte.

Beide Bischöfe, im vollen Ornat mit Mitra¹⁴³, Stab, Stola und Pluviale weisen mit Gesten jeweils auf die Apostel hin. Mächtige Voluten mit reich verzierten und vergoldeten Knorpelwerk tragen die Postamente der Apostel, welche jeweils in eine Ädikula eingestellt sind. Das Ornament umspielt die ganze Volute. Diese ruhen auf verkröpften Gesimsen. Schwarze Zierleisten rahmen die Vertiefung. Auf Höhe der Kapitelle fügen sich vergoldete Festons in das ornamentale Konzept ein, auch diese werden von Flammleisten umspielt. Die Postamente, auf welchen die Bischöfe stehen, sind im gleichen Stil wie jene der Apostelfürsten ausgeführt.

Alle vier Statuen entsprechen in der Art ihrer Ausführung dem Bildhauer Aegidius Meixner.¹⁴⁴ Allerdings gibt es nach Rochus Kohlbach auch die Vermutung, dass die Statuen ein Werk oder aus der Werkstätte des ebenfalls in Leoben ansässigen Georg Jakob Walch stammen könnten.¹⁴⁵ Horst Schweigert stellt fest, dass an den Hochaltarfiguren der gleiche Künstler wie an den Aposteln des Langhauses und des

¹³⁹ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 280f.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., 278f.

¹⁴¹ Vgl. Jontes, 2005, 31.

¹⁴² Vgl. Gutachten Kindberg, 1992, Bl. 11.

¹⁴³ Vgl. ebd., Bl. 22: Bei den Mitren dieser zwei Bischöfe sind Blattsilberauflagen vorhanden.

¹⁴⁴ Vgl. Dehio, 1982, 253.

¹⁴⁵ Vgl. Kohlbach, 1956, 370.

Hochaltares festzustellen ist, also der Bildschnitzer Aegydius Meixner. Der Vergleich des Apostels Paulus mit derselben Figur Meixners am Hochaltar der Pfarrkirche in Mautern lässt die typische Ausbildung erkennen.¹⁴⁶

Über den Köpfen der Bischöfe rankt sich vergoldetes Knorpelschnitzwerk. Der Architrav mit Verkröpfungen, welche auf den darunter liegenden Kapitellen ruhen, verläuft über die gesamte Breite des Altares. Dieser ist mit aufwendig ausgeführtem und vergoldetem Knorpelwerkornament versehen. An der Mittelachse, über dem Ölgemälde des hl. Franz Xaver, ist das geschnitzte, farbige Wappen des Stifters Maximilian Gandolph von Kuenburg angebracht, auf welchem ein Kardinalshut ruht. Kuenburg hatte bereits als Erzbischof von Salzburg den Titel „Primas Germaniae“, doch die Würde eines Kardinals erhielt er erst 1687. Darüber befindet sich in einer Kartusche mit goldenen Lettern auf schwarzem Grund eine Inschrift, durch welche auf den Stifter hingewiesen wird. Wie bereits erwähnt, wurde durch das, hierin enthaltene Chronogramm, auch ein Hinweis auf den Auftraggeber und das Vollendungsjahr 1670 gegeben. Ein verkröpftes Gesims schließt das Hauptgeschoss ab.

Ein weiter aufgesetztes Geschoss verjüngt sich nach oben. Schwarz gefasste Voluten mit vergoldetem Knorpelschnitzwerk an den Enden flankieren den Altar und leiten in die darüber liegende Ebene. Das Geschoss korrespondiert mit dem darunterliegenden. In der Achse über den Apostelfürsten befinden sich die Schnitzfiguren des Salzburger Bischofs Thiemo und des hl. Maximilian.¹⁴⁷ Letzterer vermutlich als Namenspatron des Stifters. Thiemo stammte aus dem Geschlecht der Grafen von Fornbach, war Benediktiner, später Abt v. St. Peter in Salzburg und wurde als solcher nach dem Tod von Bischof Gebhard mit der Nachfolge betraut. Er starb auf dem 1. Kreuzzug 1102 den Märtyrertod. Es kam nie zu einer Heiligsprechung, doch wird er in Salzburg als solcher verehrt.¹⁴⁸ Auch Maximilian, der aus Celeia stammte, war Bischof von Laureacum (Lorch) und starb 284 als Märtyrer. Sein Grab soll angeblich in Bischofshofen (Salzburg) sein.¹⁴⁹ Beide Figuren werden von Engeln flankiert, die ihnen einen Palmzweig als Zeichen des Martyriums reichen. Die Bischöfe, im vollen Ornat bekleidet, haben zusätzlich zum Bischofsstab noch ein Schwert bei sich. Beide stehen in flachen Nischen im

¹⁴⁶ Vgl. Schweigert, 1975, 28f.

¹⁴⁷ Vgl. List, 1979, 122: Hier wird angenommen, dass die 2. Statue Bischof Gebhard von Salzburg sei.

¹⁴⁸ Vgl. Wimmer-Melzer, 2002, 792.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., 577.

Kontrapost, ihre Postamente ruhen wiederum auf Voluten, welche mit vergoldetem Knorpelschnitzwerk geschmückt sind und auf einer verkröpften Sockelzone ruhen. Die Gewänder der Heiligen und Engel sind in Gold gefasst.

Das Zentrum dieses Geschosses bildet das Tondobild (Abb. 26) mit der Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit, wobei Gottvater mit Dreiecksnimbus und Weltkugel, als Weltenschöpfer, der Sohn mit Kreuz, als Erlöser dargestellt ist. Die dritte göttliche Person, der heilige Geist, in Gestalt einer Taube (vgl. Mt. 3,16ff. „... und er sah den Geist Gottes wie eine Taube auf sich herabkommen ...“) ¹⁵⁰ ist in einem darüber liegenden eigenen, quadratisch angelegten Gemälde zu sehen, und vollendet damit die Darstellung der Dreifaltigkeit. Dieses Gemälde, wie auch das Bild der Hl. Geist-Taube (Abb. 27), stammt aus der Werkstatt von Johann Heinrich Schönfeld. Umgeben ist das Bild der Hl. Dreifaltigkeit von vier Engelköpfen mit Flügel. Zwischen den Heiligen und dem Tondo befinden sich zwei leicht versetzte Säulenpaare in korinthischer Ordnung mit Kanneluren, sowie vergoldeten Kapitellen und Schäften. Sie ruhen auf Postamenten mit vergoldetem Knorpelschnitzwerk. Ein ebensolches Knorpelschnitzwerkband verläuft von den Seiten in Richtung des darüber liegenden Gemäldes und schließt mit der Verkröpfung ab. An der Unterseite des begrenzenden Gesimses sind vergoldete Verzierungen angebracht.

Im dritten Obergeschoss des Retabelaufsatzes befindet sich ein quadratisches Bild mit ausladender Knorpelschnitzwerkrahmung im Zentrum. Es handelt sich um eine Darstellung, der bereits erwähnten „Hl. Geist-Taube“, das mit dem darunter angebrachten Tondobild als Einheit (Dreifaltigkeit) zu verstehen ist. Auch hier findet man zwei Säulenpaare im korinthischen Stil mit schwarzem Schaft und vergoldeten Kapitellen und Basen. Die Sockel sind mit Knorpelschnitzwerkornament verziert. Über den Säulen wölbt sich ein verkröpfter Segmentbogen, welcher in einem gesprengten Dreiecksgiebel ausläuft, an dessen Seiten, auf Postamenten, sich vergoldetes Knorpelschnitzwerk als Altarbekrönung befindet. Ebenso ist vergoldetes Knorpelschnitzwerk an den Seiten, des an eine antike Tempelfront erinnernden Retabelaufsatzes, angebracht. Viertelkreis-Segmente, welche als gesprengtes Bogenfeld interpretiert werden könnten, verstärken den Effekt. Auch die Kreissegmente sind mit vergoldeten Schmuckelementen und Knorpelschnitzwerk versehen. Auf ihnen scheinen Engelsfiguren auf beiden Seiten zu schweben, sie verweisen mit ihrer Gestik auf die Hl. Geist-Taube. Die Kleidung der Engel ist in Gold gefasst, ihre Draperie in lebhafter Form ausgeführt. Schüssel- und

¹⁵⁰ Die Bibel, 1976, 1986.

Röhrenfalten unterstützen die Illusion der Bewegung. Bei der Fassung der Flügel ist eine Besonderheit anzumerken, der jeweils nach innen zeigende Flügel ist versilbert, der nach außen zeigende vergoldet.

Die oberste Figurengruppe des Altares bilden zwei Putten; bekleidet mit einem vergoldeten Tuch, welches sich um ihre Lenden und Schultern windet. Es scheint so, als hätten sie an den Seiten des Segmentgiebels Platz genommen und weisen auf die in der Mitte sich befindende Monstranz mit Strahlenkranz. Das Schaugerät für die Hl. Eucharistie trägt das Christusmonogramm „IHS“ und könnte als „Jesus-Sohn-Retter“ gedeutet werden. Die Buchstaben kommen aus dem Griechischen (ΙΗΣΟΥΣ-ΥΙΟΣ-ΣΩΤΗΡ). Diese Abkürzung findet man bereits in frühmittelalterlichen Handschriften, jedoch ist ihre Deutung im Laufe der Zeit unterschiedlich. Im Spätmittelalter erscheint das „IHS“ immer häufiger, so trägt es z. B. der hl. Bernhardinus von Siena als Attribut in einer Scheibe. Die meiste Verbreitung fand dieses Emblem aber durch die Jesuiten. Hier wird es als Abkürzung für: „Jesus Habemus Socium“ oder „Jesus Humilis Societatis“ gedeutet. Als Beispiel kann dafür angeführt werden, dass um 1680 in einem Kuppelfresko von Baciccias in „Il Gesu“ in Rom sich eine Darstellung findet, wo Teufel und Ketzer angesichts des Namens Jesu („IHS“) in die Tiefe stürzen.¹⁵¹ Ein weiteres Detail findet sich noch in der Monstranz, nämlich ein Herz aus dem Flammen schlagen. Es könnte dies ein Hinweis auf die im Barock sich entwickelte Andacht zum „Herzen Jesu“, beziehungsweise vielleicht auch auf eine religiöse Bruderschaft sein.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Altaraufbau den Dekreten des Konzils von Trient entspricht, welches in seinen liturgischen Reformen den Hochaltar als Aufbewahrungsort und repräsentativer Aussetzungsort der Eucharistie in den Mittelpunkt stellt. Unser Altar entspricht dieser Vorgabe, denn er weist in seinem ganzen Programm auf die Eucharistie hin und lädt auch als Schauobjekt zur Andacht ein.

Betrachten wir die formale Entwicklung des Hochaltars, so könnte man sagen, dass es sich hier um eine weitere Entwicklung des Typus eines Säulenaltars handelt, wobei aber die Architektonisierung des Retabelaufbaues immer mehr voranschreitet, ebenso wie die Anpassung an den Zeitstil.¹⁵² In dieser Zeit findet man 2 Grundtypen von Hochaltären, nämlich den wandartigen Rahmen- oder Tafelretabel, der hinter der Mensa aufragt und die ganze Chorwand ausfüllt und den

¹⁵¹ Vgl. LCI, 1970, Sp. 337.

¹⁵² Vgl. Rotter, 1956, 12ff.

Ädikularetabel. Diese häufigste und variantenreichste Form, erlebte eine Metamorphose vom einfachen wandgebundenen Portaltypus bis zur triumphalen Schaubühne.¹⁵³ Der mehrgeschossige Aufbau und dessen Ausgestaltung erinnert an die italienischen Rahmenaltäre, diese enthalten in der Mitte je ein Bild. Die Quelle der neuen Altargestaltung kam aus der italienischen Renaissance, wurde jedoch nördlich der Alpen selbständig weiterentwickelt, obwohl die oberitalienischen Einflüsse in der Formensprache des 17. Jahrhunderts noch vorhanden sind. Gudrun Rotter führt das auf lombardischen Künstler zurück, die in unseren Gebieten tätig waren.¹⁵⁴ Eines dieser künstlerischen Zentren war München. Wie überall waren aber an der Verbreitung bestimmter Altartypen auch Ordensgemeinschaften und zentral ausgerichtete Ordensprovinzen beteiligt. „Die Klöster beschäftigten nicht nur eigene Hauskünstler, sondern empfahlen auch erprobte Künstler von außen weiter bzw. tauschten die Entwürfe gelungener Altarlösungen aus.“¹⁵⁵ Diese Aussagen treffen auch für den Jesuitenorden zu, der von München über Dillingen und Ingoldstadt nach Leoben berufen wurde. So dominierten hier auch die Schwarz-Gold Fassungen der Altäre, deren Herstellung entweder von Faßmalern auf grundiertem Nadelholz gefertigt oder als Schreinerarbeit mit schwarzbraun gebeizten Funierauflagen hergestellt wurden. Die mit dem Ziehstock hergestellten Flammleisten, kombiniert in Profil- und Wellenform, deren Aufkommen man um 1600 ansetzen kann,¹⁵⁶ diente ebenso zur Auflockerung der strengen Architektur, wie der „Knorpelstil“, welcher in der Gegend um Leoben erst 1660 nachweisbar ist.¹⁵⁷ Man nimmt an, dass dieser Stil besonders bei den Hochaltären der Jesuiten Verbreitung fand. So z. B. wurde 1663 der Hochaltar von St. Peter-Freienstein, einer Kirche, die auch dem Orden gehörte, errichtet. Er gilt als eine Vorstufe für unseren Hochaltar Franz Xaver, wo die Jesuiten eine der reifsten Leistungen des „strengen Barocks“ nördlich der Alpen schufen. Wie in allen ihren Kirchen errichteten sie monumentale Altaranlagen von höchsten Detailreichtum (vgl. z.B. St. Michael in München (1597), Maria Himmelfahrt in Köln (1618), Ignatiuskirche in Landshut (1640)). Hier tritt der Wandcharakter zu Gunsten einer plastischen Durchgestaltung der Architektur zurück, wobei der ständige Motivwechsel der Gliederung den Eindruck einer größtmöglichen Vielfalt darstellt und zu einer Auflockerung beiträgt. Man bediente sich der verschiedensten Kunstgattungen und namhafter Künstler. Das spiegelt sich

¹⁵³ Vgl. Schemper-Sparholz, 1998, 59f.

¹⁵⁴ Vgl. Rotter, 1956, 15.

¹⁵⁵ Schemper-Sparholz, 1998, 49f.

¹⁵⁶ Vgl. Koller, 1998, 43.

¹⁵⁷ Vgl. Rotter, 1956, 120.

angefangen von den Gemälden, bis hin zu den Statuen, die sich bereits aus der einengenden Dekoration zu lösen scheinen, aber noch kein raumgreifendes Eigenleben dieser Periode besitzen. „Beachtlich ist das Ausmaß, das dem Knorpelwerkdekor eingeräumt ist, es füllt Felder und Friese, überzieht Konsolen und Säulenschäfte und vermittelt als breit ausschweifender Zierat zwischen den Geschoßbreiten.“¹⁵⁸

9.2 Die Sakristeitüren und die Oratorien im Presbyterium

Zum Ensemble des Presbyteriums gehören neben der Mensa auch die beiden „Opfergangsportale“ (Abb. 28), welche in den Sakristeieingang an der Nordseite führen. Ihre Aufbauten entsprechen durch ihre voluminös auslaufenden Türrahmen dem übrigen Inventar und sind von besonderer Qualität. Beide Türen weisen Füllungsornamente im Knorpelwerkstil auf, welche in der Rahmung durch vergoldete Flammleisten mit Verkröpfungen hervorgehoben werden. Blendpfeiler flankieren die Seiten der Portale. Die darüber liegenden Architrave sind reich mit vergoldetem Knorpelschnitzwerk und Blütenknospen besetzt, deren Pfeilerflächen durch Flammleisten in rechteckiger Form strukturiert werden. Die Ausläufer der Portale sind mit vergoldetem Knorpelschnitzwerk in volutenartigen Formen besetzt. Den Blendpfeilern sind Säulen in korinthischer Ordnung auf einem Sockel mit Glockenleisten vorgelagert. Auf dem Sockel ruht die schwarz gefasste Plinthe, darüber die vergoldete Basis. Anstelle von Kanneluren werden Flammleisten aufgesetzt. Auf Höhe des linken Kapitells ist die Messglocke montiert, deren Verblendung in Form des Jesuiten Emblems ausgeführt ist. Auf den Kapitellen ruht das Gebälk mit Eierstabfries, welches den gesprengten Segmentgiebel trägt. Das Gurtgesims ist zur Mitte hin verkröpft. Beide Enden tragen schmückenden Zierrat. Die Türen werden durch das Ordenssymbol der Jesuiten bekrönt, „das in einem Nimbus aus Sonnen- und Mondstrahlen den `süßen Namen` Jesu in Form des IHS zeigt, der mit einem Herzen unterlegt ist, aus dem die drei Kreuzesnägel Christi ragen.“¹⁵⁹

In einer Achse über den Türen befinden sich die reich verzierten Fenster des Oratoriums. Der Begriff leitet sich aus dem Lateinischen ab und bedeutet Betraum.

¹⁵⁸ Vgl. Rotter, 1956, 121.

¹⁵⁹ Jontes, 2005, 26.

In der Barockzeit wandelt es sich zu einer vergitterten oder verglasten Loge für weltliche oder geistige Würdenträger, um so ungestört der Messe beiwohnen zu können.¹⁶⁰ Die Rahmen der Fenster sind architektonisch gegliedert und entsprechen der übrigen Ausstattung der Kirche. Die Fensterkreuze sind wellenförmig profiliert und an den Seiten und den Höhungen vergoldet. Sie stehen auf kleinen Sockeln, die auf einem profilierten Gesimse ruhen. Die oberen Ausläufe bilden vergoldete Voluten. Die Seiten des Fensters werden von einem geschwungenen Relief geschmückt, an den Rändern wurde vergoldetes Knorpel- und Ohrmuschelwerk appliziert. Auch an der Unterseite findet man diese Ornamentik, welche in der Mitte des Fensters zu einer Art Maskaron zusammenläuft. Auf den Voluten der Fensterstöcke ruht der Architrav, der mit vier vergoldeten Knorpelwerkornamenten besetzt ist, welche direkt über den Fensterflächen liegen. An seiner Oberkante verläuft ein vergoldeter Eierstabfries. Auf dem Architrav sitzt auf einem stark profilierten Gesimse der gesprengte Segmentgiebel, seine Seiten laufen volutenförmig aus. Das Bogenfeld wird von einer vergoldeten Schnecke an jeder Seite ausgefüllt.

Das bekrönende Motiv bildet ein Obelisk mit vergoldetem Diamantfries, er steht auf einem Sockel mit profiliertem Gesimse und einer goldenen Blüte in seiner Mitte. Ein weiteres Fenster gliedert die Wandfläche des Presbyteriums, dieses wurde deutlich kleiner ausgeführt und verstärkt so den Sog in die Höhe, versehen mit der gleichen Ornamentik. Die profilierten Fensterstöcke sind mit Voluten geschmückt. Das Fenster, mit einem gesprengten Segmentgiebel ausgestattet, wirkt in Größe und Anzahl der verwendeten Ornamente deutlich verkleinert. Zusammen mit der Presbyteriumtüre bilden die Fenster ein pyramidales Ensemble, das durch den Kontrast von Schwarz und Weiß noch verstärkt wird.

Der Theologe Rochus Kohlbach resümiert: „Wahrhaft ein grandioser Bau. Glitzernd strahlt das satte Gold vom ebenholzschwarzen Hintergrund, verwirrend reiches Ziergeranke, umkleidet die gebauten Säulenbasen, die Figurenkonsolen, plastisch funkeln die Kapitelle.“¹⁶¹ Ein Werk, welches ganz den Geist der Gegenreformation und der Jesuiten versinnbildlicht.

¹⁶⁰ Vgl. Koch, 1971, 153.

¹⁶¹ Kohlbach, 1956, 370.

9.3 Zur Vorbildfrage

Der prunkvolle Hochaltar (Abb. 29) der unscheinbaren Kirche „Heiligen Kreuz am Waasen“ im oberen Stiefingtal könnte Vorbild gewesen sein. Der Altar stammt aus der Domkirche in Marburg an der Drau, und dürfte zwischen 1650-1660 geschaffen worden seien. Im Zuge der Regotisierung wurde er jedoch um 1894 von Marburg in die Kirche in Heiligen Kreuz übertagen.¹⁶² Dem Pfarrer Franz Reinhofer gelang es den Altar für die Kirche in Hl. Kreuz zu erwerben.¹⁶³ Die Ähnlichkeit der Komposition im Vergleich ist offensichtlich. Der Altar, welcher in vier Ebenen aufgebaut ist, verjüngt sich bis in die Stichkappen des Gewölbes. Die Basis des Altares füllt die gesamte Breite des Kirchenschiffs aus und ist schwarz gefasst. Die, dem Altar vorgelagerte, Mensa stammt aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Das Zentrum des Altars bildet der vergoldete Tabernakel mit adorierenden Engeln an den Seiten. Dahinter spannt sich ein torartiger Bogen, der mit geflügelten Engelsputten und Fruchtgehänge besetzt ist. Für das Hauptgeschoss markant sind die gedrehten Säulen mit vergoldeten, korinthischen Kapitellen. An der konkaven Seite der Säulen rankt sich vergoldetes Weinlaub mit Trauben an diesen hoch, an der konvexen Seite schlängeln sich in grün und Gold gefasste Blattrihen empor. Die Plinthe ist vergoldet, über die Basis wurden vergoldete Blattkränze, die nach außen hängend, gestülpt. Zwischen den Säulen befinden sich, wie in Leoben, Nischen für die Skulpturen. Der Nimbus der dargestellten Kirchenväter ist in barocker Manier ein muschelähnliches Gebilde. Das Gebälk des darüber liegenden Geschoßes verkröpft sich. An den Seiten der sich verjüngenden Altarebene haben auf Voluten Engel Platz genommen und begleiten die im Zentrum dargestellte Kreuzigung. Wie in Leoben wird auch hier die darunter liegende Ebene wieder zitiert und in miniaturisierter Form wiederholt. Zwischen den Säulen stehen die Aposteln Petrus und Paulus mit ihren Attributen. Das letzte Geschoß verjüngt sich nach oben in das Gewölbe, an den Seiten flankieren Engel auf Voluten sitzend das Zentrum. Gerahmt von der Architektur, zwischen zwei Säulen in einem vergoldeten Vierpass ist Gottvater dargestellt und blickt auf die Kreuzigung darunter. In Summe kann gesagt werden, dass die gesamte Konzeption des Altares geschlossen wirkt und so aufgrund seiner Datierung und Formensprache direkt als Vorbild für Leoben gesehen werden kann.

Ein weiteres Vergleichsbeispiel, unweit von Leoben, ist der Hochaltar der bereits erwähnten Wallfahrtskirche „Maria sieben Schmerzen auf Freienstein“. Dieser

¹⁶² Vgl. Dehio, 1982, 174.

¹⁶³ Vgl. Feiner, 1994, 4.

Hochaltar (Abb. 30) wird mit 1663 datiert, er soll vom Vordernberger Radmeister Valentin Reichenau, dessen Wappen auch auf der Evangelienseite zu sehen ist, gestiftet worden sein.¹⁶⁴ Die Bauzeit der Kirche erstreckt sich in die Jahre 1661-1663. Auch die Innenausstattung muss in den sechziger Jahren erfolgt sein. Der Hochaltar zeigt einen schmälere Unterbau, der sich nach oben hin verbreitert.¹⁶⁵ Das Hauptgeschoss wird von zwei mächtigen Säulenpaaren getragen. Im unteren Drittel wurden Knorpelwerkhüllen über die Basen der Säulen gestülpt, die übrigen Säulen sind mit Flammleisten profiliert. Die vergoldeten, korinthischen Kapitelle tragen das darüber liegende Geschoß. In den Nischen zwischen den Säulen sind Figuren eingestellt: Auf der linken Seite ist die Statue des hl. Franz Xaver mit dem Kruzifix zu sehen, ihm gegenüber befindet sich der hl. Aloisius von Gonzaga, der ebenfalls als Attribut ein Kreuz hält. Das darüber liegende Geschoß verjüngt sich, an den Seiten begrenzen Voluten den Altar. Gleich wie in Leoben haben auf ihnen Engel mit Fahnen Platz genommen. Im Zentrum des Auszugs befindet sich ein Porträt des Ordensgründers, des hl. Ignatius von Loyola, der ein Bildnis der „Schmerzhaften Mutter Gottes“ um den Hals trägt, so wie sie ihm der Legende nach erschienen sein soll.¹⁶⁶ Zieht man einen Vergleich mit dem Hochaltar in Leoben, so lassen sich Übereinstimmungen feststellen: Diese sind

1. Die klare Gliederung der Geschoße, mit darauf aufbauender Verjüngung.
2. Die Knorpelschnitzwerkornamentik des Altares ist über die gesamte Fläche des Objekts verteilt und bildet mit der goldenen Fassung ein Gegenstück zu dem in Schwarz gehaltenen übrigen Aufbau.
3. Die Anordnung der Figuren um das Zentrum des Altars.

¹⁶⁴ Vgl. Sölkner, o. A., 13.

¹⁶⁵ Vgl. Mandl, 1928, 54.

¹⁶⁶ Vgl. Sölkner, o. A., 14.

10. Die Kanzel

Die Bezeichnung leitet sich aus dem lateinischen Wort „cancellus“ (Schranke) ab. Sie bildet zusammen mit dem Altar das liturgische Zentrum der Kirche. Als Vorgänger der Kanzel ist der frühchristliche Ambo (Bema) mit Auf- und Abstieg zu sehen. Ein bevorzugter Aufstellungsort war meist an den Schranken, die Chor und Langhaus voneinander trennten. Frühe Beispiele freistehender Steinkanzeln findet man im 13. Jahrhundert in Italien (vgl. Nicolo Pisano, Kanzel im Baptisterium in Pisa zwischen 1255 – 1260 datiert). Seit der Renaissance werden Kanzeln vorwiegend aus Holz gefertigt und mit reichen Malereien, plastischen Schmuck oder Intarsien versehen.¹⁶⁷ Ein entscheidendes Merkmal für die Kanzel im Barock ist das Wegfallen des Kanzelfußes. Bei diesen freischwebenden Kanzeln wird der Fuß meist durch einen sogenannten „Zipfel“ ersetzt. Seine Gestaltung kann variieren, meist finden christliche Symbole Verwendung, wie z.B. Pinienzapfen, Knospen oder Blumen. Auch freischwebende Figuren, in Engels- oder Menschengestalt, welche die Kanzel zu tragen scheinen, findet man im Barock wieder.¹⁶⁸

In der Steiermark lassen sich im 17. Jahrhundert zwei Kanzeltypen unterscheiden, nämlich einen polygonalen Korbkanzeltypus und einen kastenförmigen Typus, wobei ersterer vorherrschend war. So weist der Korbkanzeltypus Architekturformen wie Pilaster und Säulen und in den meisten Fällen auch einen Schalldeckel mit Laternenbekrönung auf. Die Säulengliederung ist eines der meist verwendeten Stilmittel. Deren Schäfte können glatt, kanneliert, geriffelt oder spiralförmig sein. Voluten tragen fast immer die Konsolen auf denen die Säulen ruhen.¹⁶⁹ Horst Schweigert ist der Meinung, dass die Kanzel in der Kirche Franz Xaver, welche fast gleichzeitig mit dem Hochaltar entstand, dem „Korbkanzeltypus“ zuzuzählen ist und als eines der prächtigsten Beispiele hinsichtlich architektonischer wie dekorativer Gestaltung anzusehen sei. Mit ihr tritt der steirische Kanzelbau in eine neue Phase, da hier raumgreifende Tendenzen, wie Verschleifung des Polygons zu einem kreisförmigen Grundriss im Zusammenhang mit einer Raumarchitektur entwickelt wird.¹⁷⁰

Obwohl die Kanzel (Abb. 31) hinsichtlich Beschaffenheit und Dekoration mit der übrigen Ausstattung der Kirche völlig konform geht, soll doch gesagt werden, dass

¹⁶⁷ Vgl. Lexikon der Kunst, 2004, 633f; Koch, 1971, 132.

¹⁶⁸ Vgl. Riesenhuber, 1924, 129ff.

¹⁶⁹ Vgl. Schweigert, 1972, 70.

¹⁷⁰ Vgl. Schweigert, 1971, 99ff.

sie für das Langhaus fast überdimensioniert ist. Aber nicht nur ihre Größe gibt Rätsel auf, sondern auch ihr Aufbau und ihre Konstruktion. So lässt sich feststellen, dass der Ausgang zum Kanzelkorb den Zugang zu einem, in die Kapellenwand eingebauten Schrank, versperrt.¹⁷¹ Stifter der Kanzel soll der Leobener Eisenhändler, Gewerke und Bürgermeister Paulus Egger gewesen sein. Als ausführende Künstler können für die Bilder Christoph Stöckl d. Ä. und für die Statuen Aegydius Meixner genannt werden.¹⁷² Die Entstehungszeit wäre zwischen 1665 und 1670 anzunehmen.

10.1 Formale und inhaltliche Beschreibungen der Kanzel

Betrachten wir nun die Kanzel, so kann gesagt werden, dass die Gliederung durch einen Kanzelkorb mit Treppenaufgang, einer Rückwand und einem Schalldeckel erfolgt. Als Material wurde Holz verwendet, welches schwarz gefasst ist. Für die originale Fassung hat man Russ verwendet, die ohne Grundierung mit Proteinbindemittel 0,05-0,06 mm stark ist. Die Knorpelschnitzwerkornamentik aus Lindenholz, ist glanzvergoldet und teilweise durch Übervergoldungen verändert.¹⁷³ Der Grundriss der Kanzel ist ein Dreiviertelkreis. Der Kanzelkorb selbst ist reich ornamentiert, Brüstung- und Sockelfries sind stark verkröpft und von je vier Riefelsäulchen optisch gegliedert. Die Säulchen laufen in korinthischen Kapitellen aus und ihre Basen sind mit vergoldetem Knorpelwerk appliziert. Zwischen ihnen sind vertikal vergoldete Fruchtschnüre angebracht.

An der Schauseite zwischen den Säulen befindet sich am Kanzelkorb ein konvexes, rechteckiges Ölbild (Leinwand, 76 x 82cm), von besonderer Seltenheit in der Steiermark. Hier sind nämlich die Evangelisten in einem Bild vereinigt, während sie sonst auf den Kanzeln immer jeweils extra dargestellt sind. Als Maler dürfte vermutlich, ebenso wie das Gemälde an der Kanzelwand, Christoph Stöckel sen. anzusehen sein.¹⁷⁴ Unser Gemälde zeigt die vier schreibenden Evangelisten mit ihren Symbolen, die jeweils der ersten Perikope des Evangeliums entnommen sind. So hat Matthäus einen Engel oder Menschen (Stammbaum Jesu), Markus wird durch einen Löwen symbolisiert (Rufer in der Wüste), der Evangelist Lukas mit einem Stier (stellt die Opfertätigkeit dar) und schließlich Johannes hat den Adler aus dem

¹⁷¹ Vgl. Jontes, 2005, 33.

¹⁷² Vgl. Dehio, 1982, 254.

¹⁷³ Vgl. Restaurierungsbericht v. 7.6. 1997.(BDA)

¹⁷⁴ Vgl. List, 1979, 123.

Prolog und zeigt die geistige Weite an. Über den Evangelisten schwebt der Heilige Geist in Form einer Taube, darüber ein Spruchband mit dem lateinischen Text „VNVS ATQVE IDEM SPIRITUS“ („Ein und derselbe Geist“), ein Zitat aus dem 1. Korintherbrief 12,11.

Fünf Knorpelschnitzwerkvoluten gliedern den mächtigen Unterbau des Kanzelkorbs, der in seinem Auslauf in einem Pinienzapfen endet. An den dazwischen liegenden Wandungsflächen sind drei geflügelte Engelsköpfe angebracht. Der Treppenaufgang schließt direkt an den Kanzelkorb an und wird rhythmisch durch drei Riefelsäulchen gegliedert. An den Kanten der Verkröpfungen werden wie am Kanzelkorb Fruchtschnüre angebracht. Die Ornamentfelder am Geländer zwischen den Säulen sind von Ohrmuschel- und Knorpelschnitzwerkornament umwuchert. Das Knorpelschnitzwerkornament überzieht im quellenden Fluss als Füllornament Schalldachuntersicht, Schalldach- und Sockelfries, Treppenwandung und Treppenboden, ebenso wirkt es als rahmendes Ornament an den seitlichen Rändern von Korpus und Rückwand. Die Knorpelwerkvoluten werden zur Gliederung des Korbaufbaues und des Schalldaches verwendet.¹⁷⁵

Die Rückwand verbindet den Kanzelkorb mit dem Schalldach. Der im Zentrum hervorspringende Resalit ist einem antiken Tempel nachempfunden. Blendpfeiler mit vergoldeten, korinthischen Kapitellen und Basen, auf denen Festons appliziert sind, strukturieren ihn. Das im Architrav angebrachte Knorpelschnitzwerk bildet zusammen mit der Kartusche in der Sockelzone eine Art ornamentierte Rahmung. Bei dem halbrundgeschlossenen Ölbild (Leinwand, 87x 48cm) handelt es sich um eine Darstellung des Apostels Paulus. Der Heilige erhebt die rechte Hand zum Redegestus, der Kopf ist leicht zum Betrachter geneigt. Seine linke Hand, mit einem Handschuh bekleidet, umfasst das Schwert. Der Nimbus scheint als Lichtwolke hinter dem Kopf des Apostels hervor zu kommen.

Eine kompositionelle Besonderheit sind auch die Engelskaryatiden (Holz, polychromiert und vergoldet, H. 105 cm).¹⁷⁶ Es erweckt den Eindruck, dass sie das mächtige Schalldach tragen. Bei genauerer Betrachtung ist aber ein deutlicher Abstand zwischen den Händen und der Unterseite zu erkennen. Dieses Motiv findet man bereits 1593 in einem Kanzelentwurf Friedrich Sustris für die Jesuitenkirche St. Michael in München. Weitere, spätere Beispiele dafür sind an der Kanzel von St. Ulrich und Afra in Augsburg, um 1608 von Hans Degler geschaffen, und im Dom zu

¹⁷⁵ Vgl. Schweigert, 1972, 73.

¹⁷⁶ Schweigert, 1975, 24.

Freising (1624) zu finden.¹⁷⁷ Die Kanzel der ehemaligen Jesuitenkirche in Leoben stellt für den österreichischen Raum die früheste Ausbildung von schalldachtragenden Karyatidenfiguren dar.¹⁷⁸

Der Deckel mit reichem Knorpelschnitzwerkornament wirkt bewegt, ebenso das darüber verlaufende Fries. Unter den Verkröpfungen, des mit Flammleisten versehenen Gesimses, sind kleine Rosetten angebracht. Eine flachgedrückte Kuppel ruht auf dem Schalldeckel, die durch sechs ausladende Knorpelwerkvoluten gegliedert ist, welche ihrerseits auf vergoldeten Kugeln am Deckel aufsitzen. In den Zwischenräumen schmiegen sich Fruchtfestons an die Wölbung. Diese werden an der Unterseite durch großzügige Knorpelwerkkartuschen abgeschlossen. Auf der Kuppel ruht der laternenartige Aufsatz, welcher durch vier korinthische Säulen gegliedert ist. Zwischen den Säulen sind in rundbogigen Vertiefungen Flammvasen auf Postamenten mit vergoldeten Festons eingestellt. Knorpelschnitzwerk wölbt sich konvex über das Gesimse der Laterne und in die Rundbögen der darunter liegenden Öffnungen. Auch hier in der obersten Zone der Kanzel finden wir analog zu Korb und Flachkuppel, Knorpelwerkvoluten wieder. Ein mehrfach geschnürtes Postament trägt eine stehende Christusfigur als „Salvator Mundi“. Den bekrönenden Abschluss bildet die Laterne des Schalldeckels. Die Christusstatue selbst steht im Kontrapost mit Segensgestus und Weltenkugel in der linken Hand. Über dem Kopf ist ein Strahlennimbus angebracht. Die Draperie des Gewandes, welche reich ausgeführt ist, wirkt so als hätte ein Luftstoß sie erfasst. Ebenso wie bei den Engelskaryatiden ist auch hier die Bekleidung vergoldet, während das Inkarnat bei allen drei Figuren eine davon unterschiedliche Farbe aufweist.

„Die Kanzel in Leoben steht nicht mehr isoliert im Kirchenraum, sondern versucht ihre Grund- und Aufrißgestaltung mittels Architekturteilen, die dem Innenraum entnommen sind, der umgebenden Gesamtarchitektur anzupassen.“¹⁷⁹ Als Vergleich mit Leoben könnte die ähnliche, aber in ihrer Form vereinfachte Kanzel in der Pfarrkirche in Mautern (1667) heran gezogen werden. Ihr Grundriss ist beinahe kreisförmig. Korpusauslauf, Schalldach und Schalldachlaterne sind mir Knorpelschnitzwerkvoluten versehen. An der schmalen Rückwand ist eine Engelsherme angebracht, die das Schalldach emporzustemmen scheint. Dabei dürfte

¹⁷⁷ Schweigert, 1975, 27.

¹⁷⁸ Vgl. Schweigert, 1972, 73.

¹⁷⁹ Ebd., 73.

es sich um eine volkstümliche Umbildung der Leobener Engelskaryatiden handeln.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Vgl. Schweigert, 1972, 74.

11. Die Seitenaltäre

Seitenaltäre haben ihren Ursprung in den frühen christlichen Kirchen. Seit der Zeit Konstantins d. Gr. werden sie in großen katholischen Gotteshäusern zusätzlich zum Hauptaltar errichtet. Die Patrozinien sind meist Maria oder anderen Heiligen geweiht. Anfänglich wurden die Seitenaltäre nur in eigenen, für sie vorgesehenen Nebenräumen oder in kapellenartigen Einbauten innerhalb der Kirche errichtet. Seit dem 6. Jahrhundert sind Seitenaltäre oft nicht mehr räumlich abgeschlossen, sondern an den Querschiffen oder den Seiten des Hauptschiffes zu finden. Auch der Reliquienkult des Mittelalters förderte die Aufstellung von Seitenaltären. Manche der Altäre wurden durch Spenden reicher Familien ermöglicht, die jeder Zeit die Möglichkeit haben wollten, Messen für ihre Angehörigen lesen zu lassen.¹⁸¹

Die Etymologie des Wortes Kapelle leitet sich aus dem Lateinischen *cappa* (Mantel) ab. Gemeint ist der Mantel des hl. Martin von Tours, dessen Aufbewahrungsort im Betraum der Königspfalz zu Paris allein „Capella“ hieß. Diese wurde als Reichsreliquie im 7. Jh. verehrt. In späterer Zeit setzte sich dieser Begriff als allgemeine Bezeichnung für kleinere christliche Beträume in Sakralbauten oder profanen Gebäuden durch.¹⁸²

Am Langschiff der Leobener Kirche Franz Xaver befinden sich jeweils drei Kapellen an der Nord- und Südseite, deren Altäre eine stilistische Einheit mit dem Hochaltar und der Kanzel bilden. Das Konzept der gesamten Anlage wirkt als eine, in sich geplante und strukturierte Komposition, denn die Stilelemente des Hochaltars und der Kanzel findet man an den Seitenaltären wieder. Die architektonische Gliederung ist ein weiteres Merkmal der spiegelgleich angelegten Kapellen. Zu Beginn wurde Jakob Walch, anschließend Aegydius Meixner mit der Ausführung der Innenausstattung beauftragt. Die Risse der Ausstattung dürften von einem Jesuitenkünstler angefertigt worden sein.¹⁸³ Weitere Künstler werden bei Rochus Kohlbach genannt: der Bildhauergeselle Lorenz Gärdner (gest. 1688), Gabriel Linkh und der aus Augsburg stammenden Joseph Claudius Zeller (gest. 1732). Zeller heiratete 1696 nach dem Tode Meixners dessen Witwe und übernahm somit seinen Werkstattbetrieb.¹⁸⁴ Die Ölbilder in den Kapellen so wie an der Kanzel können dem Leobener Maler Christoph Stöckl d. Ä. zugeschrieben werden. Aus den

¹⁸¹ Vgl. Nußbaum, 1961, 185f.

¹⁸² Vgl. Koch, 1971, 132.

¹⁸³ Vgl. Schweigert, 1975, 28.

¹⁸⁴ Vgl. Kohlbach, 1956, 373.

Kirchenrechnungen geht hervor dass er in den Jahren 1663 – 1685 für die Jesuitenkirche tätig gewesen war.¹⁸⁵ Diesem Zeitraum entsprechen auch die Gemälde in den Seitenkapellen.

Betrachtet man die Altäre stilkritisch genauer, so wird der Bezug zum Hochaltar deutlich. Die einzelnen Etagen des Hochaltars finden ihre Gegenstücke in den Seitenaltären. So findet man z.B. an den ersten beiden Altären die gedrehten, bauchigen Säulen des Hochaltars. An den beiden weiteren Altären werden die kannelierten Säulen wieder verwendet. Abschließend entsprechen die glatten Säulen des Hochaltars wiederum den letzten beiden Altären. An den Emporen über den Seitenkapellen wird auf das jeweilige Kapellenpatrozinium in lateinischer Sprache hingewiesen. Alle Seitenkapellen sind durch eine Stufe erhöht und werden durch schwarz gefasste Balustraden (Kommunionbänken) aus Holz jeweils vom Hauptschiff abgetrennt. Das Wort leitet sich vom griechischen „balaustium“ ab, dabei handelt es sich um die Blüte des wilden Granatbaumes oder auch unreifer Granatfrucht. „Unter Balluster versteht man ursprünglich eine in der unteren Hälfte ausgebaute Zwergsäule, die als Geländerdocke, als Träger von Platten, Schalen, Taufbecken, Weihwasserbecken und anderen Dingen verschiedenartige und vielfache Verwendung fand.“¹⁸⁶ Die Beschaffenheit und das Material der Fassung der Altäre gleichen in ihrer Zusammensetzung denen des Hochaltars.¹⁸⁷ Die Marmorfußböden der Seitenkapellen, sowie des Hochaltars sind im gleichen Schachbrettmuster in den Farben schwarz-weiß verlegt.

¹⁸⁵ Vgl. Schweigert, 1975, 29.

¹⁸⁶ Riesenhuber, 1924, 161.

¹⁸⁷ Vgl. Gutachten Kindberg, 1992. Bl. 12.

11.1 Die Seitenkapellen der Nordseite

11.1 .1 Die Kapelle des Ignatius von Loyola (Abb. 32)

Der Altar der Kapelle ist dem Ordensgründer der Jesuiten, dem hl. Ignatius von Loyola geweiht. Die Aufschrift auf der Empore lautet „ SANCTO IGNATIO DE LOYOLA SOCIETATIS IESU FUNDATORI“ („Dem hl. Ignatius von Loyola, dem Gründer der Gesellschaft Jesu“). Es handelt sich hierbei um einen Altar mit einem großen Reliquiensarkophag des hl. Victorianus im Inneren des Stipes aus dem 19. Jahrhundert. Die Retabelarchitektur füllt die gesamte Kapellenwand aus und verjüngt sich nach oben. Die Basis des Altars trägt die darüber liegenden Geschoße. Flankiert wird der Sarkophag von Pfeilern mit Glockenleisten und Gesims. Laufflächen werden durch Flammleisten geometrisch gegliedert.

Im Hauptgeschoss des Altars finden die gedrehten Säulen des Hochaltars wieder Verwendung. Die Pfeiler auf denen die Säulen ruhen sind mit vergoldeten Knorpelwerk und Flammleisten verziert. Die Predella wird durch ein an den Ecken verkröpftes Rechteck rhythmisiert, ein horizontal verlaufendes Gesims trennt die unterste Zone ab.

Das Altarbild, welches dem Oeuvre Christoph Stöckl sen. zugeordnet werden kann, zeigt eine Darstellung einer „Christi-Leidensvision“ des Heiligen. Ignatius kniet mit einem Pilgerstab in seiner rechten Hand, die linke ist leicht erhoben. Ein Engel breitet das Schweiß Tuch der Veronika aus. Diese Heilige ist keine bestimmbar historische Gestalt. Um 1400 wurde die Legende mit der Passion Christi in Verbindung gebracht. Veronika soll unter jenen Frauen gewesen sein, die Christus auf dem Kreuzweg trifft und anspricht (Lk.23, 27-31). Sie reicht ihm ein Tuch, damit er den blutigen Schweiß auf seinem Gesicht trocknen kann. Als er ihr das Tuch wieder zurückgibt enthält es einen Abdruck seiner Gesichtszüge.¹⁸⁸ Eine andere Interpretation bringt das Schweiß Tuch mit der Abgar Legende in Verbindung. Demnach soll es sich um das zusammengelegte Leinentuch Jesu gehandelt haben, mit welchem sein toter Leichnam bedeckt war. Manches würde für diese Theorie sprechen, da der Name Veronika, in der Übersetzung aus dem Griechischen ver ikon (wahres Angesicht) lautet und mit einer realen Person nicht in Zusammenhang zu bringen sein muss.¹⁸⁹ Zwei weitere Engelsfiguren sind an der Seite zu erkennen. Ihre roten Gewänder verschwimmen Richtung Boden zu einem nebelähnlichen Gebilde.

¹⁸⁸ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 357.

¹⁸⁹ Vgl. Urban, 2005, 208f.

Der obere Teil des Bildes eröffnet einen Ausblick in eine wolkige Landschaft in der Dämmerung. Von der rechten oberen Ecke des Bildes scheint ein vierter Engel gerade in das Bild zu schweben, er verweist mit seiner ausgestreckten linken Hand auf das Schweiß Tuch. Flankiert wird das Bild von zwei Schnitzfiguren. Auf der linken Seite erkennt man den hl. Benedikt von Nursia, den abendländische Mönchsvater und Gründer des Benediktinerordens. Er steht im leichten Kontrapost, das Gewand wird mit Röhren- und Schüsselfalten belebt. In seiner rechten Hand hält er einen Bischofsstab mit silbernem Schaft. Während seine Linke einen Kelch mit Schlange hält, als Hinweis auf den Versuch ihn zu vergiften.¹⁹⁰ Auf der rechten Seite steht der hl. Bernhard von Clairvaux, der Mitbegründer des Zisterzienserordens. In seiner linken Hand hält er einen Bischofsstab, in der rechten die Passionswerkzeuge Christi (Lanze, Essigschwamm und Kreuz). Bekleidet sind beide mit der Cuculle, einem Gewand, welches in diesen Orden beim Chorgebet getragen wurde und von den Zisterziensermönchen noch heute getragen wird. Hier sind die Cucullen einheitlich vergoldet. Beide Heilige stehen im leichten Kontrapost auf volutenförmigen Konsolen, die reichlich mit Knorpelschnitzwerk umgeben sind. Zwischen ihnen ist auf einer Tafel ein Chronogramm zu finden, welches die Jahreszahl 1673 ergibt. Die Inschrift lautet: „Malorl Del gLorlae sanCtoqVe parentl Ignatlo VotlVa“ („Zum höheren Ruhme Gottes und dem heiligen Vater Ignatius gewidmet“). Gedrehten Säulen, die mit vergoldetem Weinlaub verziert sind, laufen in korinthischen Kapitellen aus, die Baluster wurden ebenso mit Knorpelschnitzwerk überzogen. Darüber verläuft ein horizontaler Ornamentfries, der durch den Bogen des Altarbildes unterbrochen wird. Ein stark verkröpftes Gesims trennt das Hauptgeschoss ab. Das vergoldete Knorpelwerkband verläuft auf der Unterseite, diesen sind vergoldete florale Ornamente vorgesetzt. An die linke Seite des Altars ist ein Blendpfeiler mit Kanneluren gestellt, dessen Sockel und Kapitell in gleicher Weise wie die gedrehten Säulen auslaufen. Das seitlich ausschweifende Knorpelwerk ragt leicht in das Hauptschiff der Kirche.

Der Auszug des Altars verjüngt sich deutlich. Hier befindet sich das Oberbild, welches den Jesuitenheiligen Franz de Borgia darstellt, der als Spätberufener in den Orden eintrat und dessen dritter General er wurde. Seine Heiligsprechung erfolgt 1671.¹⁹¹ Das Ölgemälde zeigt den Heiligen im schwarzen Ordenshabit in Demutsgeste kniend, den Blick nach oben auf eine Monstranz gerichtet, welche von einem Engel gehalten wird. Weitere den Heiligen umgebende Engel deuten

¹⁹⁰ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 57.

¹⁹¹ Vgl. Bautz, 1990, Sp. 101f.

vermutlich die himmlische Sphäre an. Zu seinen Füßen liegt der rote Kardinalshut, der die geistliche Würde des Franz de Borgia symbolisiert. Flankiert wird das Bild durch ein seitlich versetztes Säulenpaar. Es entspricht dem Stil nach, den gedrehten Säulen des Hauptgeschosses, jedoch wurden die mit Ornament überzogenen Baluster weggelassen. Die Säulenpaare tragen den gesprengten Segmentgiebel. Durch die Abtreppung der Säulen nach hinten wird der Tiefensog auf das Gemälde verstärkt. Die halbkreisförmige Wölbung des Bildes setzt sich in den darüber verlaufenden Ebenen der Retabelarchitektur fort. Auch der über das Bild gelegte Feston gleicht sich dieser Bewegung an. Das Gesims des gesprengten Segmentgiebels ist stark verkröpft. Im Zentrum auf einem runden Postament steht einer von insgesamt drei Ordensmännern im vergoldeten Ordenshabit mit Mantel, in seiner rechten Hand ein Kreuz haltend. Es handelt sich um eine Darstellung des hl. Paulus Miki. Daneben befinden sich zwei Engelsfiguren mit Palmzweigen. Mächtige Voluten begrenzen den Altar an seinen Seiten, deren Enden in vergoldeten Knorpelwerkspiralen auslaufen. Horizontal zu den Voluten wurden Postamente gestellt, um den Platz für die weitere Figuren zu schaffen. Zwei Statuen flankieren das Ölgemälde: die hll. Johannes Soan und Jakobus Kisai. Alle drei Heiligen tragen zu dem überdimensionierten Kreuzen auch Palmzweige. Es handelt sich bei den Dargestellten um die ersten japanischen Glaubenszeugen, die Märtyrer aus dem Jesuitenorden waren, welche ihr Leben in der Verbreitung des Glaubens in Nagasaki am Kreuz verloren haben.

Gegenüber dem Altar befindet sich ein eingebauter Kasten, der zur Aufbewahrung von Paramenten und geistlichen Gerätschaften dient, welcher der Ausstattung des übrigen Kirchenraumes entspricht. Auf einem Stufen ähnlichen Sockel sitzt der Corpus des Kastens. Drei Blendpfeiler gliedern ihn in gleich große Teile. Die antikisierten Kapitelle sind vergoldet mit seitlichen Voluten, diese tragen das Gesims darüber. Auch die Flächen der Blendpfeiler und Postamente sind mit vergoldeten Flammleisten geometrisierend gegliedert. Die Türen werden ebenso von doppelten, vergoldeten Flammleisten gerahmt. In den Ornamentfeldern wurde Knorpelwerk appliziert, gerahmt werden diese wieder durch vergoldete Wellenleisten. Die Deckplatten der Kapitelle tragen das horizontal darüber verlaufende Gesims, auf dem der Architrav ruht. Zwei große Knorpelwerkornamente schmücken ihn, darüber verläuft ein Taufries. Abgeschlossen wird der Kasten durch ein an den Seiten verkröpftes Gesims mit vergoldeten Kanten. Ein s-förmig geschwungenes

Knorpelwerkornament, welches von der Stufe bis zum Gesims verläuft begrenzt den Kasten an den Seiten.

Das monumentale Mittelbild (Abb. 33) bildet mit dem Mobiliar ein Ensemble. Es ist eine seitenverkehrte Kopie nach Peter Paul Rubens Gemälde „Der hl. Ignatius von Loyola heilt Besessene“, das der Künstler 1618 für die Jesuitenkirche in Antwerpen geschaffen hatte. Hier wird der Augenblick der Heilung dargestellt. Der Heilige, bekleidet mit Albe und Messgewand, wendet sich einem Besessenen zu, der sich unter den Besuchern des Gottesdienstes befindet. Seine linke Hand verweist auf den Besessenen, die rechte ist auf der Mensa abgestützt und hält die Hostie. Über dem hl. Ignatius schweben zwei Engelsputten; der linke Engel hält eine Märtyrerpalme in seiner rechten Hand. In seiner Linken trägt er eine Krone, der Blick ist auf den Heiligen gerichtet. Der zweite Engel schwebt in beinahe waagrechter Position über den Köpfen der Gläubigen, sein Blick richtet sich in den hinteren Teil des Kirchenschiffs. Das Böse in allegorischer Form eines Drachen und einer geflügelten Gestalt versucht gerade in die Kirche einzudringen. Die Gegenwart des Heiligen scheint sie davon abzuhalten. Im Vordergrund des Bildes befinden sich die Verwundeten und Kranken, die den Heiligen um Genesung bitten. Ein Besessener mit nacktem Oberkörper scheint aufgrund des göttlichen Wunders zu Boden gestürzt zu sein. Einige Ordensmitglieder im Habit wohnen der Wundertat des Heiligen bei.

Der Rahmen des Ölgemäldes ist schwarz gefasst mit vergoldeten Flammleisten an den inneren und äußeren Rändern. Ausladendes Knorpelschnitzwerk umwuchert ihn. An der Oberkannte stützen ausladende Voluten, den mit einer Kreuzblume verzierten Sockel im Zentrum. Darauf thront als abschließende Bekrönung ein goldenes Christusmonogramm.

11.1.2 Die Kapelle des Johannes d. Täuflers und des Evangelisten Johannes (Abb. 34)

Der Altar dieser Kapelle ist den beiden Heiligen Johannes d. Täufer und Johannes Evangelist geweiht. Die Emporeninschrift lautet „SANCTO IOANNI BAPTISTAE SANCTO IOANNI EVANGELISTAE“ („Dem hl. Johannes dem Täufer und dem hl. Johannes dem Evangelisten“). Wie das Pendant an der Südseite des Kirchenschiffs wurde dieser Altar erst 1682 geweiht. Als Stifter gilt der Leobener

Arzt Johann Wolfgang König.¹⁹² Die um eine Stufe erhöhte Mensa aus Marmor ist vor dem Altar platziert. Das Fundament wird durch schwarz gefasste Pfeiler gebildet, diese werden durch ein von der Kapellenrückwand verlaufendes Gesims abgeschlossen. Es wirkt beinahe so, als ob es an den profilierten Kanten der Mensa weiter verlaufen würde und so den gesamten Altar in seiner Breite umspielt. Das an der Predella montierte rechteckige Knorpelwerk hebt sich durch seine silberne Fassung deutlich von der restlichen Ornamentik ab, es erweckt den Eindruck, dass es mit der Mensa abgestimmt worden wäre. Die Pfeiler auf denen die Säulen des Hauptgeschoss ruhen sind der Predella vorgelagert. Ihre Flächen werden durch vergoldetes Knorpelwerk mit Flammleistenrahmung verziert. An den Rändern der Predellenzone wurden Voluten mit reicher Knorpelwerkornamentik angebracht. Ein von der Kapellenwand verlaufendes Gesims trennt diese Zone vom Hauptgeschoss ab. Die kannelierten Säulen tragen das darüber liegende Geschoss. Über die Basis wurde eine Knorpelwerkhülle gestülpt, ein Wirtel befindet sich im unteren Drittel. Den Abschluss der Säule bildet ein korinthisches Kapitell, auf dem das Gebälk ruht, welches wiederum das verkröpfte Gesims trägt. Sowohl die Basis als auch der Wirtel und das Kapitell sind vergoldet. Die Nischen neben den Säulen bieten Platz für zwei Schnitzfiguren. Sie stehen auf Postamenten, auf welchen, in barocken Kartuschen, die Namen der Heiligen vermerkt sind.

Auf der linken Seite steht im Kontrapost der hl. Wolfgang als Bischof mit Stab und Mitra, in seiner linken Hand hält er ein Kirchenmodell als Attribut.¹⁹³ Die Gewandung ist vergoldet, bis auf seine Handschuhe und die Mitra, welche in Silber gefasst sind. Die Wahl des Heiligen dürfte wohl auf den Namen des Stifters, Johann Wolfgang König, zurück zu führen sein. Auf der rechten Seite steht in einer Ädikula der hl. Erasmus in bischöflicher Bekleidung. Im 15. und 16. Jahrhundert finden wir den hl. Erasmus häufig im Kreise der 14 Nothelfer. In seiner rechten Hand hält er eine Winde als Zeichen seines Martyriums. Sein Bischofsstab ist versilbert. Das Hauptgeschoss wird seitlich von voluminösem, durchbrochen Knorpelwerk abgeschlossen, es verläuft bis unter das verkröpfte Gesims. Bewegt und lebhaft wirkt der Altar durch die Verwendung der Voluten und des Knorpelschnitzwerks. Durch die Zurücknahme architektonischer Elemente scheint seine Wuchtigkeit kaschiert zu werden. Knorpelschnitzwerk schmückt den Architrav. Auf den korinthischen Kapitellen der Säulen sitzt das profilierte Gebälk, auf welchem wiederum das verkröpfte Gesims des Hauptgeschosses ruht. An der Unterseite wurden

¹⁹² Vgl. Jontes, 2007, 38.

¹⁹³ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 370.

Kreuzblumen und Krabben appliziert. Im Mittelpunkt des Hauptgeschosses befindet sich zwischen den Säulen das Altarblatt.

Das Ölgemälde zeigt, der Thematik der Kapelle entsprechend, die Taufe Christi im Jordan durch Johannes d. Täufer. Einzelne Gräser und Blumen der einheimischen Landschaft sind detailgetreu im Vordergrund und am Flussufer abgebildet. Der Täufer steht rechts von Christus, leicht vorgebeugt vollzieht er gerade die Taufe mit einer Muschel in seiner rechten Hand. Ab dem 14. Jh. wurde die christliche Taufe nicht mehr durch Untertauchen, wie auf älteren Darstellungen häufig dargestellt, sondern durch Begießen des Täuflings vollzogen.¹⁹⁴ Typisch für die Darstellung des Täufers ist das lange Haupt- und Barthaar, sein Körper ist von einem Fellgewand bedeckt, welches von einem ledernen Gürtel zusammen gehalten wird. In seiner linken Hand hält er den Kreuzstab, um welchen sich ein Spruchband windet. Die Aufschrift lautet „ECCE AGNUS DEI“ („Siehe das Lamm Gottes“). Über dem Haupt des Heiligen schwebt ein kreisrunder Nimbus. Christus verschränkt seine Hände gerade zum Gebet und kniet sich in den Fluss. Hinter ihm, auf der anderen Seite des Flusses beobachten zwei Engel die Szenerie. Sie halten einen roten Königsmantel als Zeichen der Herrschaft Christi bereit. Ihre Blicke verfolgen das Geschehen. Im oberen Teil des Bildes öffnet sich der Wolkenhimmel und der Hl. Geist schwebt in Form einer Taube herab. Aus dem Schnabel der Taube tritt ein dreieckiger Lichtstrahl, der genau auf die Hand des Täufers ausgerichtet ist. Der Knorpelwerkrahmen des Bildes ist vergoldet und stammt aus dem originalen Bestand der Kirche. Seine Ecken sind abgerundet, an der Oberkante direkt über der Heiliggeist-Taube schiebt sich der Rahmen im steilen Winkel pyramidal nach oben. Der Ausläufer wirkt einer amorphen Form ähnlich und ist leicht nach vorne geneigt. Nach oben hin verjüngt sich der Altar in pyramidaler Form. Die seitlichen Voluten laufen schneckenförmig aus und scheinen so zu einem Sitzplatz für die Engelsplastiken zu werden. Ihre Gewandung und Flügel sind vergoldet, das Inkarnat ist fein aufgetragen. Sie halten die Hände erhoben, während die Ärmel der Gewänder sich über ihre Ellenbogen stülpen. Es wirkt, als ob sie in ihrer Gestik auf die Kreuzigungsgruppe, des in der Mitte befindlichen Ölgemäldes hinweisen. Dieses Bild ist auf die Mittelachse des Altars ausgerichtet, es handelt sich dabei um die Darstellung des Geschehens auf Golgatha. Unter dem Kreuz steht Maria, die Mutter Jesu und der Apostel Johannes.

¹⁹⁴Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 330.

Der beinahe oval wirkende Rahmen ist vergoldet und im Knorpelschnitzwerkstil ausgeführt. An der Oberkante läuft er spitz zusammen und mündet in einer leicht nach vorne überhängenden Kreuzblume. Ein portalähnlicher Aufbau rahmt das Oberbild. Den gesprengten Segmentgiebeln sind Säulchen auf Pfeilern vorgestellt, diese ebenfalls mit vergoldetem Knorpelwerk versehen, trage das verkröpfte Gesims. An der Unterseite des Gesimses verläuft ein Band aus vergoldeten Krabben und Kreuzblumen. Die Krümmung des Bilderrahmens drückt den Segmentgiebel leicht nach außen. Vergoldete Flammvasen flankieren die auf einem Postament stehende Figur der hl. Elisabeth mit dem Johanneskind im Arm. Das Postament ist mit Knorpelschnitzwerk versehen, welches auch seitlich angebracht ist. Die Heilige steht im Kontrapost und ist mit einem vergoldeten antikisierten Gewand bekleidet. Über ihrem Haupt befindet sich ein Heiligenschein. Die rechte Hand ist deutend erhoben. In der linken hält sie den kleinen Johannesknaben, der mit seinem Attribut, dem Kreuzstab dargestellt ist.

Dem Altar gegenüber befindet sich eine einfache, schwarze Blendverkleidung. Darüber schmückt ein monumentales Ölgemälde die Westwand der Kapelle. Es handelt sich um eine Wiederholung der Darstellung von Johannes dem Täufer und dem Evangelisten Johannes (Abb. 35). Auch dieses Gemälde ist in zwei Zonen eingeteilt. In der irdischen Zone sitzt Johannes der Täufer, bekleidet mit einem Fellmantel. Auf einem Felsvorsprung über ihm sind seine Attribute abgebildet, ein weißes Lamm und dahinter der Kreuzstab mit Banderole, dessen Inschrift lautet: „ECCE AGNUS DEI“ („Siehe das Lamm Gottes“). Mit seiner linken Hand deutet er auf Johannes den Evangelisten, der gegenüber auf einem Stein Platz genommen hat. Beide Figuren sind seitlich in Richtung Bildmitte gedreht. Johannes Evangelist trägt ein dunkles Gewand, die Draperie seines roten Mantels wölbt sich von seiner linken Schulter bis auf die Knie. Er könnte gerade im Begriffe der Abfassung seiner Apokalypse (am Ort seiner Verbannung - auf Patmos) sein. Das Buch liegt aufgeschlagen auf seinem Schoß, in seiner rechten Hand hält er eine Feder. Die linke Hand ist als Zeichen seiner Vision erhoben. Sein Kopf ist leicht nach hinten geneigt, sein Blick richtet sich auf den Hl. Geist, der gerade in Gestalt einer Taube auf die Erde herab zu schweben scheint. Auf einem Felsvorsprung über seinem Kopf, auf gleicher Höhe mit dem Lamm, ist der Adler, das Symbol des Evangelisten dargestellt. In seiner Klaue hält er ein aufgeschlagenes Buch, auf dessen Seiten folgender Text zu lesen ist: „DIGNUS EST AGNUS“ („Würdig ist das Lamm“). Der Blick des Betrachters wird auf eine Stadtansicht im Hintergrund geführt. Die

himmlische Zone zeigt die Heiliggeist-Taube, die von einem Engelreigen halbkreisförmig umschlossen wird.

11.1.3 Die Kapelle der Hll. Christophorus und Maria Magdalena (Abb. 36)

Die Aufschrift der Empore bezieht sich auf die Namenspatrone des Stifterehepaares Christoph und Magdalena Jantschitsch. Die Inschrift lautet „SANCTO CHRISTOPHORO SANCTAE MARIAE MAGDALENAE“ („Gewidmet dem hl. Christophorus und der hl. Maria Magdalena“). Das Ehepaar war für einen Großteil der Baukosten aufgekommen. Ihnen ist auch der von den Leobener Jesuiten 1674 aufgestellte Gedenkstein gewidmet.¹⁹⁵ Er wurde zentral vor das Fenster an der Südwand gesetzt. Die stilistische Ausführung gleicht dem restlichen Inventar. Er besteht aus weißem Marmor und ist teilweise vergoldet, die Inschrift ist schwarz unterlegt. Die eigentliche Tafel mit der Inschrift wird von einer portalähnlichen Architektur gerahmt. Zwei umgedrehte Voluten, ruhend auf dem Fußboden der Kapelle tragen den Gedenkstein. Auf ihnen fußen die hervorspringenden Blendsockel mit umlaufendem Gesims. Darauf stehen die kannelierten Blendpfeiler mit Volutenkapitellen und Eierstabfries. Die Seiten werden durch Knorpelschnitzwerk gerahmt. Der Architrav ist an den Seiten leicht verkröpft, auf ihm ruht ein gesprengter Segmentgiebel. Als bekrönenden Abschluss befindet sich auf dem Sockel eine Wappenkartusche. Über diesem Stifterwappen ist in goldener Schrift das Jesuitenmonogramm angebracht. Die Inschrift lautet:

„NOBILI ET GENEROSO DOMINO/CHRISTOPHORO
 IANTSCHITSCH/MAGDALENAE EIUSDEM CONIUGI/ET UTRIUSQVE
 FILIO/CVM QVO FORTVNAS ET IPSI SVAS/PIA
 MVNIFICENTIA/FORTVNAM SECVTI IN CAELIS MELIOREM/DEO ET
 RELIGIONI SACRARVNT/DEMVM VERO IN SACRA HAC AEDE/COLLATO
 AB IPSIS AERE STRVCTA SVA HIC OSSA DEPOSVERUNT/CVM HOC
 SACELLO/HOC GRATI ANIMI MONVMENTVM/POSVIT./PLVRIBVS
 OBSTINCTVM BENEFICIIS/ COLLEGIVM SOC(IETA)TIS IESV LEOBII/
 ANNO MDCLXXIV.“ („Dem edlen und großzügigen Herrn Christoph Jantschitsch und seiner Gemahlin Magdalena sowie beider Sohn gewidmet, den sie Gott und der

¹⁹⁵ Vgl. Jontes, 2007, 30.

Religion weihten und dem sie in ein besseres Jenseits folgten. In diesem Gotteshaus, das mit ihren Geldmitteln erbaut wurde, bestatten sie seine Gebeine. Mit dieser Kapelle setzte das Kollegium der Gesellschaft Jesu in Leoben in Dankbarkeit im Jahre 1674 ein Denkmal, das von vielen Wohltaten berichtet“).¹⁹⁶

Die Basis des Altars wird durch abgetreppte Pfeiler mit Glockenleisten und Knorpelwerkornament gebildet. Der Pfeiler auf der linken Seite ruht auf dem Handlauf der Balustrade. Das Hauptgeschoss wird von vier seitlich versetzten Säulen getragen, über deren Schäfte Knorpelwerk gestülpt ist und in korinthischen Kapitellen auslaufen. Zwischen den Säulen befinden sich Blendpfeiler mit korinthischen Kapitellen. Ihnen vorgelagert stehen, auf Postamenten mit vergoldeten Armleuchtern, die zwei Schnitzfiguren, des hl. Sebastian und der hl. Martin. Beide scheinen nicht mehr der originalen Altarausstattung anzugehören.¹⁹⁷ Dieser Seitenaltar wurde im 19. Jahrhundert umgewidmet.

Das Altarblatt zeigt eine Darstellung des hl. Florian. Das Gemälde ist „1821“ datiert und mit „Franz Tritscher“ signiert. In der linken Ecke des Bildes befindet sich ein Wappen, welches auf den Stifter Bezug nimmt. Es handelt sich dabei um die Leobener Eisengewerkefamilie Egger von Eggerswald.¹⁹⁸ Die Rahmung des Bildes stammt jedoch aus der Zeit der originalen Ausstattung. Über dem Kreissegment des Rahmens wurde eine Engelpütte platziert. An deren Flügeln, seitlich Kartuschen für die Namen der Heiligen angebracht sind. Die konvexe Wölbung setzt sich im Architrav bis in das verkröpfte, abschließende Gesimse des Hauptgeschoßes fort. Den Auszug des Altars flankieren zwei weitere Figuren, welche aus der Zeit der ursprünglichen Ausstattung stammen dürften. Es handelt sich um die Statuen des hl. Florian und des hl. Antonius von Padua. Beide Heilige stehen auf einem Podest mit seitlichen Voluten und Knorpelschnitzwerkornamentik. Der hl. Florian im leichten Kontrapost in voller Rüstung, in seiner rechten Hand hält er eine Fahne, in der anderen ein Löschscaff. Zu seinen Füßen steht ein in Gold gefasstes Kirchenmodell. Der vergoldete Mantel ist leicht über seine Schultern und die Rüstung gelegt. Die zweite Statue, der hl. Antonius von Padua wird mit vergoldeten Ordenshabit im Kontrapost dargestellt. In seiner rechten Hand hält er eine Lilie als Zeichen seiner Keuschheit, in der linken das Jesuskind, das auf einem Buch sitzt. Diese Darstellung

¹⁹⁶ Jontes, 2005, 40.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., 40.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., 40.

bezieht sich auf die Vita des Heiligen, dem das Jesuskind beim Studieren auf einem Buch erschienen sein soll.¹⁹⁹

Im Zentrum des Auszugs befindet sich das Oberbild mit einer „Noli me tangere“ - Darstellung. Christus als Gärtner hat eine Schaufel über seine linke Schulter gelegt, die rechte Hand zum Segensgestus erhoben. Maria Magdalena kniet vor ihm, die Hände hält sie gestikulierend vor ihr Gesicht. Der oktagonale Rahmen ist schwarz gefasst und an den Kanten vergoldet. Durch einen Engelskopf mit Flügeln wird die Oberkante des Rahmens abgeschlossen. Die rahmende Architektur wird von jeweils drei Säulen an jeder Seite getragen. Ein Säulenpaar und eine davor gestellte Säule tragen den Architrav. Die Säulenschäfte sind glatt, die Basis vergoldet, ebenso wie die korinthischen Kapitelle. Auf dem Architrav ruht der verkröpfte und gesprengte Segmentgiebel. Die Bekrönung des Altars wird durch Engel gebildet, welche die Passionswerkzeuge halten. Der linke Engel hält die Lanze, der rechte den Essigswamm. Der Engel in der Mitte hält mit beiden Händen das Schweiß Tuch der hl. Veronika. Allen Engeln scheint in der Höhe der Wind durch ihre Haare zu fahren. Bei den seitlich montierten vergoldeten Kugeln dürfte es sich wohl auch um eine Beigabe des 19. Jh. handeln.

Dem Altar gegenüber befindet sich ein dreiteiliger Beichtstuhl aus der Zeit der ersten Ausstattung. Er nimmt beinahe die gesamte Breite der Kapelle ein. Die Türstöcke sind Blendpfeilern nachempfunden, deren Flächen mit vergoldeten Wellenleisten gegliedert werden. Der Architrav wird mit einem Knorpelwerkband und Diamantfries gegliedert. An den Seiten ist vergoldetes Knorpelwerk appliziert, das die Sockelfunktion des Beichtstuhls unterstreicht. Ein umlaufendes und verkröpftes Gesims schließt ihn nach oben hin ab. Darüber befindet sich das mächtige Ölbild. Es handelt sich um die Darstellung der hl. Maria Magdalena als Büsserin in einer Eremitenhöhle (Abb. 37). Weitere Attribute sind zu ihrer rechten Seite das Salbgefäß und der Totenkopf. Maria Magdalena ist sitzend dargestellt, ihr Blick gegen den Himmel gerichtet. Sie scheint gerade auf den Engel mit rotem Lententuch zu deuten, der mit dem Kreuz Christi in seinen Händen in die Höhle herab zu schweben scheint. Die rechte Seite des Bildes leitet den Blick des Betrachters in eine Gebirgswelt. Ausladendes Knorpelschnitzwerk umspielt den gesamten Rahmen. An der Oberkante bäumt sich das Knorpelwerk volutenförmig auf. In der zentralen Achse über dem Bild und dem Kasten ist auf einem von Knorpelwerk getragenen Sockel das Zeichen der Jesuiten im Strahlenkranz zu sehen.

¹⁹⁹ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 38.

11.2 Die Seitenkapellen der Südseite

11.2.1 Die Kapelle zu Ehren der Gottesgebäerin (Abb. 38)

Der Altar auf der linken Seite ist der Gottesmutter Maria geweiht. Die Inschrift auf der Emporenbrüstung verweist auf das Patrozinium; sie lautet „SANCTISSIMAE DEI PARENTI AB ANGELO SALVTATAE“ („Der Allerheiligsten vom Engel begrüßten Gottesgebäerin“). Der Altar wird durch eine Stufe vom Langhaus erhöht. Der Marmorboden ist in Schwarz und Weiß gehalten und wurde wie in den anderen Kapellen im Schachbrettmuster verlegt. Eine Balustrade an beiden Seiten trennt die Kapelle zusätzlich vom Hauptschiff ab. Eine weitere Stufe führt zur schwarz verkleideten Mensa, diese ist mittig an der Basis des Altars platziert. Der Altar füllt die gesamte Kapellenwand aus und verjüngt sich nach oben in das Gewölbe. Seitlich an der Mensa fußen die Pfeiler, welche das Hauptgeschoss des Retabels tragen. Sie sind schwarz gefasst, der rechte Pfeiler ist von Knorpelschnitzwerk umgeben. Die Basis verläuft bis in Höhe der Mensa, darauf stehen gedrehten Säulen, die das Hauptgeschoss zu tragen scheinen. Die Laufflächen der Pfeiler sind mit Knorpelschnitzwerk und Flammleisten versehen. Sie scheinen sich nach innen durch Blendpfeiler abzutreten. Auf Höhe der Pfeilerkanten verläuft ein horizontales Gesims und trennt somit das Geschoß ab. Gedrehte Säulen nehmen Bezug auf den Hochaltar. Die Plinthe ruht auf dem Pfeiler, die Basis ist vergoldet. Über den leicht bauchigen Säulenschaft wurde ein homogenes Netz aus Knorpelschnitzwerk gestülpt, es bedeckt die Säule circa zu einem Drittel. Der übrige Säulenschaft ist nach links gedreht und mit Traubenzierrat als Zeichen der Eucharistie versehen. Auf dem vergoldeten, korinthischen Kapitell sitzt das Gebälk, welches den Auszug des Altares trägt.

Das Altarblatt im Hauptgeschoss zeigt die Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel. Der Rahmen ist an der Ober- und Unterkante leicht verkröpft und mit vergoldeten Flammleisten besetzt. Maria wird kniend an einem Pult dargestellt. Ihre linke Hand liegt auf den Seiten eines vor ihr aufgeschlagenen Buches. Auf dem Lesepult hinter Maria steht eine Vase mit Blumen. Deutlich lassen sich neben Feldblumen auch rote Nelken erkennen. „Die Nelke erinnert durch Form und Farbe an die blutigen Kreuzesnägel Christi“.²⁰⁰ Maria dreht sich überrascht zu einem hinter ihr befindlichen Engel um. Dieser kniet auf einer Wolke, in seiner linken Hand hält er eine Lilie, das Sinnbild der Reinheit und im Hinblick auf Maria, der Unbefleckten

²⁰⁰ Schmidt, 1989, 248.

Empfängnis.²⁰¹ Seine rechte Hand deutet auf Maria, der er gerade die frohe Botschaft überbringt. Eine sphärische Stimmung beherrscht das Bild; es scheint als ob die himmlische Präsenz überwiegt. In der oberen Hälfte des Bildes thront Gottvater auf einer Wolke, umgeben von einem Engelreigen. In seiner rechten Hand hält er ein Szepter und stützt diese auf der Weltkugel ab. Zu seinen Füßen schwebt der Heilige Geist in Gestalt einer Taube auf Maria herab.

Direkt unter dem Altarblatt ist ein Chronogramm angebracht, es lautet: „ara VirgIni parentI praenobili LeVzenDorfflana faMILia ple posIta“ („Der Altar der jungfräulichen Mutter wurde in frommer Weise von der hochedlen Familie Leuzendorff errichtet“). Das aufgelöste Chronogramm ergibt die Jahreszahl „1671“. Die Schnitzfiguren an beiden Seiten zeigen die jugendlichen Jesuitenheiligen Aloisius von Gonzaga und Stanislaus Kostka.²⁰² Sie stehen in Ädikuli auf Voluten, die mit Knorpelschnitzwerk überzogen sind. Die Rückwand ist durch Flammleisten geometrisch gegliedert. Den verkröpften Architrav tragen gedrehte Säulen, die mit Knorpelschnitzwerk versehen und zum Zentrum hin leicht abgetrept sind. Das Hauptgeschoss wird mit einem umlaufenden verkröpften Gesims nach oben abgetrennt. An dessen Unterseite verläuft ein Knorpelschnitzwerkband, diesen ist ein vergoldetes, florales Schmuckornament vorgesetzt. Der darauf ruhende Altaraufsatz verjüngt sich nach oben. An dessen Seiten sieht man mächtige, profilierte Voluten, an deren Vorderseite vergoldetes Knorpelschnitzwerkornament angebracht ist. An den seitlichen Ausläufern befinden sich Postamente auf denen Erzengel platziert sind. Links steht der Erzengel Michael, im Kontrapost mit vergoldetem Gewand und Flügel. In der einen Hand hält er die Seelenwaage bereit, mit seiner anderen erhebt er das Schwert. Das Attribut der Waage zeigt ihn als Sterbebegleiter, während das Schwert auf den Engelssturz hinweist. Ihm gegenüber gestellt ist der Erzengel Raphael, der nach dem Buch Tobit des Alten Testaments, dem jungen Tobias als Wegbegleiter zur Seite steht.²⁰³

Das Oberbild im Auszug des Altars zeigt den „Heiligen Wandel“, dabei handelt es sich um die Darstellung der hl. Familie auf der Rückkehr aus Ägypten. Dieses Motiv findet man in bildlicher Bearbeitung schon bei Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck, Jacob Jordaens, Rembrandt, Esteban Murillo u.s.w. Bereits im 14. Jahrhundert ist das Sujet nachweisbar und erfuhr durch den Jesuitenorden im Barock einen bedeutenden Aufschwung. So spielt die Jesuitenniederlassung in Antwerpen

²⁰¹ Vgl. Battistini, 2003, 119.

²⁰² Vgl. Jontes, 2005, 42.

²⁰³ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 121.

für die Entwicklung und Verbreitung volksreligiöser Bildthemen eine große Rolle. Unter anderem nahmen von hier aus auch die Verbreitung der Motive „Unterweisung der Jungfrau Maria durch ihre Mutter“ und die „Rückkehr der Heiligen Familie“ ihren Ausgang. Letzteres, nämlich die „trinitas terrestris“ stellt einen wichtigen Beitrag zur St. Josephsverehrung dar, gleichzeitig kann es aber auch der Hinweis auf ein Bruderschaftsbild sein, wie sie im Barock häufig zu finden sind. Auch in der Jesuitenkirche Franz Xaver könnte eine solche Annahme zu Grunde liegen.²⁰⁴

In unserem Bild des „Hl. Wandels“, der eine Abwandlung des Dreifaltigkeitsthemas beinhaltet, befindet sich der 7 jährige Jesusknabe im Bildmittelpunkt; sein Blick richtet sich direkt auf den Betrachter. Er trägt ein weißes Kleid mit Gürtel und einem roten Mantel über den Schultern. Seine linke Hand umfasst einen Wanderstock, mit der anderen hält er seine Mutter. Maria steht links von Jesus, ihre rechte Hand deutet auf den Knaben. Die Draperie ihres Gewandes wird von einem Windhauch bewegt. An der rechten Seite sehen wir den Nährvater Josef, auch er deutet ebenfalls auf Jesus hin. In seiner anderen Hand hält er eine Lilie. Die Szene findet unter freiem Himmel statt, der Horizont ist sehr tief angelegt, da das Bild für die Untersicht konzipiert ist. Ein Baum hinter Maria spendet der hl. Familie Schatten. Das Gemälde ist mit einem vergoldeten Knorpelschnitzwerkrahmen versehen, an dessen Kanten schwarz gefasste Flammleisten angebracht sind. Ein abgetrepptes Säulenpaar flankiert das Bild an den Seiten, welche denen im Hauptgeschoß nachempfunden werden. An der Unterseite des Rahmens füllt ein vergoldetes Knorpelwerkornament die freie Fläche. Säulen tragen den stark verkröpften, gesprengten Segmentgiebel. Die konvexe Wölbung des Oberbildes ist mit einem Feston geschmückt, welche sich im Giebel fortsetzen. An der Unterseite des Architravs verläuft horizontal ein vergoldeter Knorpelwerkfries. Das abschließende Gesims ist profiliert und mit Flammleisten besetzt. An den Enden des gesprengten Giebels haben adorierende Engel Platz genommen. Ihre Kleider und Flügel sind in Gold gefasst, sie deuten auf den Jesusknaben in ihrer Mitte.

In der Kapelle befindet sich auch ein großer Kasten in reicher ornamentaler Ausstattung. Sein Corpus sitzt auf einem stufenähnlichen Sockel. Drei Blendpfeiler gliedern ihn in gleich große Teile. Die antikisierten Kapitelle sind vergoldet mit seitlichen Voluten, diese tragen das Gesims darüber. Die Flächen der Blendpfeiler und Postamente sind mit vergoldeten Flammleisten geometrisch gegliedert. Ebenso werden die Türen von doppelten, vergoldeten Flammleisten gerahmt. In den

²⁰⁴ Vgl. Schweigert, 1975, 89ff.

Ornamentfeldern sind Knorpelschnitzwerke appliziert, gerahmt werden diese wieder durch vergoldete Wellenleisten. Die Deckplatten der Kapitelle tragen das horizontal verlaufende Gesims, auf dem der Architrav ruht, welchen zwei große Knorpelschnitzwerkornamente schmücken. Darüber verläuft ein Taufries. Abgeschlossen wird er durch ein an den Seiten verkröpftes Gesims mit vergoldeten Kanten. Der Kasten ist jedoch nicht voll funktionsfähig, da die Kanzeltreppe ihn diagonal versperrt. Allerdings bildet er sozusagen den Sockel für das darüber hängende Ölgemälde. Bei dieser modifizierten Darstellung handelt sich um die Hl. Sippe (Abb. 39), welche in Form eines Familienbildes im 15. und beginnenden 16. Jh. sehr beliebt war und auf die „Legenda Aurea“ des Jacobus de Voragine zurückgeht.²⁰⁵ Die Szene findet im Inneren eines Hauses statt, dessen Fliesenboden dem Bild räumliche Tiefe verleiht. Im Bildmittelpunkt findet das Geschehen statt: Maria hält den, mit einem Lendentuch bekleideten Jesusknaben in ihren Armen. Ihr gegenüber trägt die hl. Elisabeth ihr Kind, den hl. Johannes im Arm. Das Jesuskind greift mit seiner linken Hand zum Gesicht des Johannesknaben. Dieser ist bereits mit seiner Eremitenkleidung aus Kamelhaar und seinem Kreuzesstab dargestellt. Im Hintergrund sieht man den Nährvater Josef, der im Schatten sitzend, mit seiner linken Hand gerade einen Vorhang zur Seite schiebt. Im Vordergrund des Bildes befinden sich auf der linken Seite vier Engel. Sie tragen Blumensträuße in ihren Händen und halten sie huldigend den Dargestellten entgegen. Ein Engel im roten Gewand hat sich abgewendet und blickt den Betrachter an, als wolle er auf die Bedeutung des Gezeigten hinweisen. In der oberen rechten Ecke des Bildes schwebt gerade ein weiterer Engel aus dem Himmel herab, in seinen Händen hält er Kronen. Der Blick des Betrachters wird auf der rechten Seite in eine Landschaft mit Berg und See in der Dämmerung geleitet. Das Gemälde ist rechteckig gerahmt und an den äußeren Kanten mit vergoldeten Flammleisten besetzt, die an den Seiten von vergoldetem Knorpelschnitzwerk umspielt sind. An der Oberkante des Bildes wurde in zentraler Achse ein Postament gesetzt, an dessen Vorderseite sich eine vergoldete Kreuzblume befindet, welche von Flammleisten in quadratischer Form umspielt wird. Den krönenden Abschluss bildet eine vergoldete Monstranz mit dem Jesuiten Emblem.

²⁰⁵ Vgl. De Voragine, 1955, 520ff.

11.2.2 Die Kapelle der Hll. Joseph und Maria (Abb. 40)

Diese Kapelle ist ursprünglich dem Ehemann Mariens, dem hl. Joseph geweiht. Deshalb lautet auch die Inschrift auf der Empore: „SANCTO JOSEPHO MARIAE SPONSO“ („Dem hl. Joseph, dem Verlobten Mariä [geweiht]“). Im Zuge des 19. Jh. wurde die Kapelle stark verändert, ebenso ist auch das Patrozinium geändert worden, das jetzt dem Herzen Jesu geweiht ist. Bei den letzten Restaurierungsarbeiten wurde der ursprüngliche Zustand wieder hergestellt. Laut archivalischen Quellen ist die Vordernberger Radgewerkenfamilie Reichenauer Stifter des Ensembles.²⁰⁶

Die um eine Stufe erhöhte Marmormensa ist vor dem Altaraufbau angeordnet. Sein Fundament wird durch schwarz gefasste Pfeiler gebildet, die durch ein von der Altarrückwand verlaufendes Gesims abgeschlossen werden. Die Pfeiler auf denen die Säulen des Hauptgeschosses ruhen sind der Predella vorgelagert. Ihre Flächen werden durch vergoldetes Knorpelschnitzwerk mit Flammleistenrahmung verziert. An den Rändern der Predellenzone wurden Voluten mit reicher Knorpelschnitzwerkornamentik angebracht. Das von der Altarrückwand verlaufende Gesims trennt diese Zone vom Hauptgeschoss ab. Säulen tragen das darüber liegende Geschoss. Anstelle der üblichen Kanneluren wurden Flammleisten vertikal an den Säulen angebracht. Über die Basis wurde eine Knorpelschnitzwerkülle gestülpt, ein Wirtel befindet sich im unteren Drittel. Den Abschluss der Säulen bilden korinthische Kapitelle auf welchen das Gebälk ruht, die wiederum das verkröpfte Gesims tragen. Der dahinter gestellte Architrav ist durch Knorpelschnitzwerkfelder gegliedert, wobei sowohl die Basis als auch der Wirtel und das Kapitell vergoldet sind.

Die Nischen neben den Säulen enthalten zwei Schnitzfiguren, die auf Postamenten stehen. An deren Stirnseite befinden sich Leuchter mit barocken Kartuschen, auf denen aber keine Namen mehr vermerkt sind. Bei den Figuren handelt es um den hl. Joseph und den Evangelisten Johannes. Beide Figuren sind eine Zutat aus dem 19. Jahrhundert.²⁰⁷ Ausschweifendes Knorpelschnitzwerk begrenzt das Hauptgeschoss des Altars an den Seiten.

Das Altarblatt zeigt den hl. Joseph; er hält das Jesuskind in seinem rechten Arm, dessen Blick ist auf den Nährvater gerichtet, während die kindlichen Hände nach

²⁰⁶ Vgl. Jontes, 2005, 43.

²⁰⁷ Vgl. ebd., 42.

dessen Gesicht greifen. Ein Heiligenschein erstrahlt über dem Kopf des Kindes. Die Szene scheint in einem antiken Tempel stattzufinden, auf der rechten Seite ist der Sockel einer Säule zu erkennen. Der geflieste Fußboden verleiht dem Bild eine räumliche Tiefenwirkung. Eine Tempeljungfrau kniet am rechten unteren Bildrand. Sie hält in ihrer linken Hand einen blühenden Stab, ein Attribut des hl. Joseph.²⁰⁸ Ihre rechte Hand fasst sich an die Brust, der Kopf ist mit einem verwunderten Blick auf den Erlöser gerichtet. Ihr blauer Mantel wirft starke Falten, er füllt die gesamte rechte Ecke des Bildes. Auf der linken Seite hinter dem hl. Joseph steht ein Engel an einem Tisch, er trägt ein rotes Gewand über seinen Schultern. Sein Blick ist auf den hl. Joseph und das Christuskind gerichtet. Es handelt sich um die Darstellung des Erzengels Gabriel; nach mittelalterlichem Vorbild trägt er eine Schwertlilie als Symbol der Reinheit in der rechten Hand.²⁰⁹ Vor ihm liegt auf einem roten, mit Brokat bestickten Tischtuch ein aufgeschlagenes Buch. Der Hintergrund des Bildes zeigt einen mit Wolken verhangenen Nachthimmel. Die einzige Lichtquelle im Bild ist der Nimbus des Christuskindes, von diesem zentralen Punkt aus wird die Szenerie beleuchtet. Der Rahmen stammt nicht mehr aus der Zeit der ursprünglichen Kirchengestaltung. Über dem Bilderrahmen sitzt der Architrav, der ist mit vergoldetem Knorpelschnitzwerkkartuschen versehen ist. Auf den Kapitellen der Säulen ruht das ihm vorgelagert Gebälk. An dessen Unterseite vergoldete Kreuzblumen hängen. Der Altaraufsatz verjüngt sich nach oben. An den Seiten befinden sich mächtige Voluten, deren Enden schneckenförmig auslaufen. Ihre Schauseite ist vergoldet. An den Kanten haben adorierende Engel Platz eingenommen. Ihre Gewänder und Flügel sind vergoldet.

Das Zentrum im Aufsatz ist das Oberbild, es handelt sich dabei um eine Kreuzigungsgruppe: an der linken Seite des Kreuzes befinden sich die Assistenzfiguren Maria und Johannes. Vor dem Kreuz kniet Maria Magdalena. Der barocke Bilderrahmen ist vergoldet und mit einer Mischung aus Knorpelschnitzwerk und Trauben, als Zeichen der Eucharistie, geschmückt. An seiner Oberkante wölbt sich ein spitz zusammenlaufendes Gebilde über die Verkröpfung des gesprengten Segmentgiebels. Auf dem Gesims des Hauptgeschosses ruhen die mit Knorpelschnitzwerkkartuschen versehenen Pfeiler, eine längliche Kartusche ist zwischen ihnen appliziert. Die Säulen tragen den gesprengten Segmentgiebel, sie sind mit schwarzen Flammleisten geschmückt, über die vergoldete Basis wurde eine Knorpelschnitzwerkhülle gestülpt. Auch die Kompositkapitelle sind vergoldet, auf

²⁰⁸ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 199.

²⁰⁹ Vgl. Schmidt, 1989, 158.

ihnen sitzt das Gebälk, es trägt das hervorspringende Gesims. An der Unterseite wurden vergoldete florale Elemente und Voluten als Gliederung verwendet. Den Abschluss des Altares bildet die Statue der hl. Anna mit der kindlichen Maria im Arm auf einem Postament. Die hl. Anna steht im Kontrapost, ihre Kleidung mit üppigem Faltenwurf ist vergoldet. Der Kopf wird von einem strahlenartigen Nimbus umgeben. Flankiert wird die hl. Anna von Flammvasen auf Postamenten an den Seiten des Giebels.

An der Kapellenrückwand befindet sich ein Beichtstuhl aus der ersten Ausstattungsphase der Kirche. Seine Flächen sind geometrisch mit vergoldeten Flammleisten gegliedert. Der Architrav ist mit vegetabilem Knorpelschnitzwerk in seiner gesamten Länge geschmückt. Darüber sitzt ein horizontales Gesims mit vergoldeter Kante. An der Unterseite verläuft, leicht durch das Gesims verdeckt, ein Eierstabfries. Die Seiten des Kastens sind mit vergoldetem Knorpelschnitzwerk in volutenartiger Form versehen. Der Beichtstuhl fungiert als Sockel für das Bild an der Kapellenrückwand. Thematisch zum Altarblatt wird die Verlobung Josephs mit Maria (Abb. 41), nach dem Protoevangelium des Jakobus gezeigt.²¹⁰ Es stellt die Eheschließung des Paares durch einen Priester im Tempel dar. Dieser steht auf einer erhöhten Stufe in priesterlichem Ornat. Mit seiner rechten Hand erteilt er gerade den Segen, in seiner linken hält er ein Buch. Vor ihm steht das Brautpaar, beide reichen sich die Hände. Rechts im Bild befindet sich die Gruppe des Bräutigams. Joseph steht im Kontrapost, über seine Schultern und dem linken unteren Arm trägt er einen roten Mantel. Hinter ihm betrachtet ein männlicher Gast die Eheschließung. Auf der linken Seite befindet sich die Braut mit ihrer Familie.

11.2.3 Die Kapelle der hl. Victoria und der Hll. Jungfrauen (Abb. 42)

Der Altar stammt aus dem Jahr 1674. Der Emporeninschrift ist das Patrozinium der hl. Victoria und anderen Jungfrauen zu entnehmen. Diese lautet: „S.[anctae] VICTORIAE VIRGINI ET MARTYRI ALIISQVE S:[anctis] V:[irginibus]“. In den schriftlichen Quellen wird ein Jesuitenpater Johannes Ingram als Stifter genannt. Das eher seltene Patrozinium kann darauf zurückzuführen sein, dass die hl. Victoria von

²¹⁰ Vgl. Weidinger, 1989, 429f.

den Jesuiten besonders verehrt wurde.²¹¹ Eine Stufe trennt die Kapelle vom Hauptschiff ab. Die Basis des Altars wird durch abgetreppte Pfeiler mit Glockenleisten und Knorpelschnitzwerkornament gebildet. Der Pfeiler auf der rechten Seite ruht auf dem Handlauf der Balustrade. In der Nische zwischen den Pfeilern befindet sich die Mensa. Ein umlaufendes Gesims trennt die Basis vom Hauptgeschoss ab. Es wird von vier seitlich versetzten Säulen auf ornamentierten Pfeilern getragen, über deren Schäfte Knorpelschnitzwerkhüllen gestülpt sind und in vergoldeten korinthischen Kapitellen auslaufen. Zwischen den Säulen befinden sich Blendpfeiler mit korinthischen Kapitellen. Ihnen vorgelagert, stehen auf Postamenten mit vergoldeten Armleuchtern, zwei Schnitzfiguren an den Seiten. Es handelt sich um die beiden meist verehrten Jungfrauen: auf der linken Seite steht die hl. Katharina von Alexandrien. Ihre Kleidung ist vergoldet, in ihrer rechten Hand hält sie das Schwert, als Zeichen ihrer Enthauptung, in der Linken einen Palmzweig. Sie steht vor dem mit Klängen besetzten Folterrad. Mit der Krone sind diese Attribute Hinweise auf ihr Martyrium.²¹² Gegenüber, auf der rechten Seite, steht die hl. Barbara, mit ihren Attributen Kelch und Turm. Der Turm mit seinen drei Fenstern steht als Symbol für die Hl. Dreifaltigkeit, der Kelch gilt als Hinweis auf ihre Hilfe in der Sterbestunde. Das Schwert wurde zu ihrem Marterwerkzeug.²¹³ Auf der dem Langhaus zugewandten Schauseite steht eine Halbsäule, die im gleichen Stil wie jene des Hauptgeschoßes ausgeführt ist. Dahinter begrenzt vergoldetes Knorpelschnitzwerk den Altar an seiner rechten Seite.

Das Altarblatt ist trotz der Emporeninschrift, ikonographisch nicht eindeutig der Darstellung der hl. Victoria zuzuordnen. Das Gemälde zeigt den bevorstehenden Martertod einer Jungfrau, die ihre Hände gegen den Himmel gestreckt hat; ihr Kopf ist leicht in den Nacken gelegt. Auf der linken Seite hat der Scherge gerade mit seinem Messer ausgeholt, um die Jungfrau zu erdolchen. Um ihre linke Schulter windet sich ein gelber Umhang der wie vom Wind bewegt über ihren roten Rock flattert. An ihrem Kleid ist deutlich eine mit Diamanten und Perlen besetzte Brosche zu erkennen und um ihren Hals trägt sie zwei Perlenketten.

Im oberen Drittel des Bildes schweben zwei Engel auf die Szene herab. Der linke reicht ihre eine Lilie, der rechte einen Palmzweig; zusammen halten sie eine Blumenkrone in ihren Händen über dem Haupt der Heiligen. Hinter ihnen teilen sich die Wolken und göttliches Licht scheint auf die Märtyrerin herab. Der Rahmen ist

²¹¹ Vgl. Jontes, 2007, 31.

²¹² Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 208.

²¹³ Vgl.ebd., 52.

rechteckig mit einem Rundbogen an der Oberkante versehen. Seine Ränder sind mit vergoldeten Flammleisten besetzt. Die Wölbung des Rahmens setzt sich im Architrav fort, der mit vergoldetem Knorpelschnitzwerk verziert ist. Das Ornamentfeld des Architravs ist auf Höhe des Rundbogens unterbrochen, stattdessen wurde im Zentrum ein Engelskopf platziert. An Stelle der Flügel nimmt nun Knorpelschnitzwerk diese Position ein. Ein weiterer markanter Unterschied zu der gegenüberliegenden Kapelle an der Nordseite sind die fehlenden Namenskartuschen, welche sonst über dem Bild angebracht sind. Über dem Architrav trennt ein verkröpftes Gesims das Hauptgeschoss ab, an dessen Unterkante über die gesamte Breite ein vergoldetes Knorpelschnitzwerkband verläuft. Direkt über dem Engelskopf an der Mittelachse des Altars wölbt sich vegetabiles Knorpelschnitzwerkornament, welches über das Gesims bis in den Auszug knapp unterhalb des Oberbildes reicht. Das hervorspringende Gesims bietet dem sich verjüngendem Altaraufsatz genügend Platz. An den Seiten stehen Postamente mit Voluten, deren Schauseite mit vergoldetem Knorpelschnitzwerk besetzt ist.. Auf der linken Seite befindet sich die Schnitzfigur der hl. Apollonia mit dem Attribut einer Marterzange mit Zahn; sie gilt als Patronin gegen Zahnschmerzen.²¹⁴ In ihrer linken Hand hält sie den Zweig einer Märtyrerpalme. Ihr gegenübergestellt ist die hl. Ottilia, die als Schutzpatronin der Blinden fungiert; sie hält deshalb ein Augensymbol und in ihrer rechten Hand einen Palmzweig. Die architektonische Gliederung des Altaraufsatzes ist verkleinert, der gesprengte Segmentgiebel ist stark verkröpft und ruht auf zwei Säulenpaaren mit korinthischen Kapitellen. Eine weitere Säule mit gleicher Ordnung ist den beiden vorgestellt und trägt die ausladende Verkröpfung. Die Postamente auf denen die Basen der Säulen ruhen sind mit vergoldetem Knorpelschnitzwerk geschmückt.

Bei dem Oberbild handelt es sich um die Personifikation der Jungfräulichkeit. Es zeigt ein junges Mädchen im weißen Gewand mit rotem Umhang, ihre Hände hält sie seitlich ausgebreitet. Auf ihrem Kopf trägt sie eine Blumenkrone, ein goldener Nimbus aus Licht umstrahlt ihn. Sie steht unter freiem Himmel auf einer Wiese, auf der Schwertlilien als Zeichen der Jungfräulichkeit wachsen.²¹⁵ Der Rahmen des Bildes ist oktogonal, seine Kanten sind mit vergoldeten Flammleisten versehen. In die freie Fläche über dem Bild ist ein vergoldetes Knorpelschnitzwerkornament gesetzt worden. Auf Höhe des Gesimses wurden seitlich vergoldete Flammvasen aufgestellt, darüber stehen auf Postamenten adorierende Engel, die vom Typus her,

²¹⁴ Vgl. Jontes, 2007, 31.

²¹⁵ Vgl. Schmidt, 1989, 242.

denen der übrigen Ausstattung gleichen. Abgeschlossen wird das Ensemble durch die Statue der hl. Theresia von Avila. Die Heilige gilt als Reformatorin des Karmeliterinnenordens; dargestellt ist sie mit Skapulier (Schulterkleid), Mantel und Schleier. Ihre rechte Hand greift sich an die Brust, in der ein Pfeil steckt, wobei es sich um eine Darstellung einer Vision der Heiligen handelt.²¹⁶

Gegenüber dem Altar befindet sich ein Beichtstuhl, der im 18. Jahrhundert aufgestellt wurde. Er nimmt beinahe die gesamte Breite der Kapelle ein. Seine Türstöcke sind Blendpfeilern nachempfunden, deren Flächen mit vergoldeten Wellenleisten gegliedert werden. Der Architrav wird mit einem Knorpelschnitzwerkband und Diamantfries geschmückt. An den Seiten ist vergoldetes Knorpelschnitzwerk appliziert, es unterstreicht die Sockelfunktion des Beichtstuhls. Ein umlaufendes und verkröpftes Gesims schließt ihn nach oben hin ab. Darüber sitzt wie auf einem Sockel ein Ölgemälde. Dessen Rahmen, mit vergoldeten Flammleisten profiliert ist. Kräftig ineinander verwobenes Knorpelschnitzwerk umspielt ihn an den Seiten. An der Oberkante des Gemäldes türmt sich das Schnitzwerk in die Höhe. Eine vergoldete Monstranz bekrönt abschließend den Rahmen.

Das Bild zeigt die hl. Rosalia (Abb. 43) in einer Höhle auf Rosen gebettet. In ihrer linken Hand hält sie ein Kreuz, auf ihrem Kopf trägt sie einen Kranz aus Rosen. Der Legende nach war sie eine Einsiedlerin auf dem Monte San Pelegrino bei Palermo.²¹⁷ Ihr Kult, als Pestpatronin, wurde von den Jesuiten besonders gefördert und verbreitet. Über der Höhle befindet sich ein grüner Hügel, auf dem das Opferlamm steht. Auf seiner Brust ist das Jesuiten Emblem in goldenen Buchstaben zu erkennen. Das Bild zeigt auch eine große Anzahl weiblicher Heiliger. Im oberen Drittel des Gemäldes thront die Gottesmutter auf einer Wolke, umgeben von Engeln und Blumenkränzen. Zu ihren Füßen sitzen zwei Engel, beide halten Blumensträuße in ihren Händen. An den Seiten wird Maria von einer Vielzahl Heiliger begleitet, sie sind hintereinander gestaffelt und scheinen auf einer großen Wolke jeweils links und rechts auf die Erde herab zu gleiten. Die Verbindung zwischen weltlicher und himmlischer Ebene wird durch die beiden Figuren neben der Höhle verstärkt. Links ist die hl. Margareta mit dem Drachen zu sehen, rechts die hl. Afra mit dem Scheiterhaufen. Über ihr erkennt man die hl. Cäcilia, die mit einer Orgel dargestellt ist; sie gilt als Patronin der Kirchenmusik. Weitere Heilige sind dargestellt: z.B. die

²¹⁶ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 332.: Eine ähnliche Darstellung befindet sich in Rom in der Kirche Santa Maria della Vittoria von Bernini, um 1650.

²¹⁷ Vgl. Jontes, 2005, 44.

Schwester des hl. Benedikt, die hl. Scholastica mit den Attributen Taube und Buch, die hl. Ursula mit Pfeil, die hl. Agatha mit weiblichen Brüsten auf einem Teller, die hl. Kunigunde mit Krone, Szepter und Lilie, schließlich die hl. Katharina von Siena in der Darstellung als Nonne mit Dornenkrone.

Abschließen kann man sagen, dass alle Kapellen und die darin aufgestellten Altäre sich in Aufbau und Form gleichen. So findet man bei jedem Altar dieselbe architektonische Gliederung, wie Säulen, Architrave und Gebälk, sowie Heiligenstatuen und Engeln und schließlich ein oder zwei Altarblätter. Diese Ensembles stammen einheitlich aus der barocken Bau- und Ausstattungszeit und entsprechen in ihrer Ausführung dem Hochaltar. Man kann den Schluss ziehen, dass der Gesamtentwurf – Bauriss und Risse der Innenausstattung – vom Baumeister Peter Franz Carlone konzipiert wurden und die bildhauerische Ausführung von Aegydius Meixner und seiner Werkstätte stammt. Diese Annahme wurde bereits von Rochus Kohlbach und anderen ausgesprochen.²¹⁸

²¹⁸ Vgl. Kohlbach, 1956, 371; Duhr, 1897, 107.

12. Die Statuen der Apostel an den Langhauswänden

Das griechische Wort „apostolos“ bedeutet Gesandter. Das Apostelkollegium mit dem figürlich oder symbolisch dargestellten Christus in der Mitte erscheint fast gleichzeitig in der Kunst des 4. Jh. im sepulkralen wie basilikalen Bereich. Die frühen Darstellungen der 12 Apostel dienen nicht der Heiligenverehrung, sondern sind als menschliche Zeugen der göttlichen Offenbarung im Neuen Testament zu verstehen. Die Apostel werden meist jugendlich und bartlos dargestellt, bei einigen erscheinen aber schon von Anfang an charakteristische Züge, deren Ursprung in der apokryphen Literatur oder dieser, als Grundlage dienende Tradition zu suchen ist. So erscheint Petrus zumeist mit kurzem Haar und Bart, Paulus kahl mit spitzem Bart. Johannes bartlos und jung, Andreas mit wirrem Haarschopf. Die anderen Apostel behalten bis zum Hochmittelalter ihr konventionelles Aussehen, meist bartlos und jugendlich dargestellt. Das hängt wohl mit der allmählichen Entwicklung der Verehrung aller Apostel zusammen. Am Anfang des Heiligenkults wurden nur die vier Hauptapostel (Petrus, Paulus, Andreas, Johannes) in der Liturgie verehrt. Als erstes individuelles Attribut erscheint der Schlüssel des Petrus, dessen Übergabe in einem Fresko des 7. Jh. in der Commodillakatakomben in Rom dargestellt ist. Bei Andreas ist der Kreuzstab vom Ende des 6. Jh. an gesichert. Die individuellen Attribute der anderen Apostel wurden im Hochmittelalter aufgrund der aus dem Apokryphen stammenden Legenden geschaffen. Meist handelt es sich dabei um Marterwerkzeuge. Die Zwölfzahl als maßgebende Bezeichnung der ausgewählten Jünger (Mt. 10,2; Mk. 6,30; Lk. 6, 13; Apg. 1, 26; 6,2) beherrschte immer die theologischen Anschauungen, für welche diese Zahl bedeutsamer war als historische Korrektheit. Oft wurden an die Zahl unterschiedliche Aussagewerte geknüpft. So wie die 12 Söhne Israels die Stammväter des auserwählten Volkes sind, so sollen die 12 Apostel die Stammväter der Kirche sein. Die Apostel werden seit frühchristlicher Zeit als Personen wiedergegeben, sind aber oft auch durch Symbole vertreten, wie beispielsweise zwölf Lämmer, Tauben oder Löwen.²¹⁹ Am Beispiel der Leobener Jesuitenkirche lässt sich die Anordnung nach mittelalterlichem Vorbild gut vor Augen führen, sie stehen sinnbildlich als „tragende Säulen“ an den Pfeilern der Kirche.

Die Apostelfiguren sind kranzförmig im Hauptschiff der Kirche angeordnet. Sie stehen auf schwarz gefassten Konsolen, deren Deckplatten mit umlaufenden

²¹⁹Vgl. LCI, 1968, Sp. 151- 155.; Wimmer-Melzer, 2002, 144.

Glockenleisten profiliert und an den Seiten verkröpft sind. Die Deckplatten werden von Voluten getragen, deren Abschluss mit Flammleisten gebildet wird. An der Schauseite scheint ein geflügelter Engelskopf die Konsole nach oben zu stemmen. Das kindliche Engelsgesicht blickt direkt auf den Betrachter, sein Flügelpaar hat in manieristischer Weise blattähnliche Formen angenommen. Die Federn an den Enden sind schneckenförmig eingedreht. Unter den Engelsköpfen wurde eine zusammengeknottete, vergoldete Fruchtschnur gehängt. An den Seiten der Volute wölbt sich schwarzgefasstes Knorpelwerk mit Gold Höhungen bis an das Gesims der Deckplatte. Unter den Verkröpfungen der Deckplatte hängen vergoldete Festons an den Seiten, welche die Konsole umspielen. Eine vergoldete Blüte, schließt die Konsole in der Mitte ab.

Wie bereits in Kapitel 8 erwähnt, gilt als der ausführende Bildhauer der Leobener Apostelstatuen Ägydius Meixner. Nach stilkritischen Untersuchungen und Vergleichen, wie z. B. mit den Hochaltarfiguren der Kirche von Mautern, können sie als sein Werk gelten. Charakteristisch dafür sind die stämmigen gedrungenen Figuren mit ihrer Ponderation (den vorgesetzten, mit ganzer Sohle auftretendem Spielbein), sowie zur Seite geneigtem Haupt mit breiter Stirn. Markant sind auch die Bart- und Haupthaare, die in einzelnen Lockenzipfeln wie vom Wind bewegt scheinen. Als weiteres Merkmal wäre die Bekleidung zu nennen, die in voluminösen Stoffbahnen die Gestalt diagonal bedecken und über Schultern oder Unterarme gelegt sind. Die erstmalige archivalische Erwähnung dieser Statuen erfolgte bereits im Jahre 1686, d.h. es handelt sich dabei auch um die Datierung ihrer Anfertigung.²²⁰

Die Reihung der Apostelfiguren ist nach der Nennung des Neuen Testaments (Mt. 4,18ff) geordnet. Sie zeigen von rechts beginnend:

12.1 Hl. Andreas („der Männliche“) (Abb. 44)

Er ist ein Bruder des Simon-Petrus und stammt aus Bethsaida. Beide sind Fischer am See Genesareth gewesen. In den Anfängen war er ein Schüler von Johannes dem Täufer und lebte in Kafarnaum. Andreas gehörte zu den ersten, von Jesus berufenen

²²⁰ Vgl. Schweigert, 1975, 28.

Aposteln. Nach der Überlieferung soll er die Skythen missioniert und am Peloponnes das Evangelium gepredigt haben.²²¹

Der Statue steht in einem angedeuteten Kontrapost auf einer Plinthe, auf der rechten Seite im Presbyterium der Kirche. Sein Oberkörper ist leicht nach hinten geneigt und nach links gedreht, mit seiner linken Hand umfasst er den Kreuzbalken. Das Andreaskreuz, als Zeichen seines Martyriums hält der Heilige in der Hand. Einer antiken Quelle nach erlitt er im vierten Jahrhundert in Patras den Tod am schrägen Kreuz. Diese Kreuzform kann zugleich als Abkürzung des Namens Christi in griechischer Sprache gedeutet werden.²²² Sein rechter Fuß ragt leicht über die Konsole hinaus. Nach antikem Vorbild ist er mit einer Toga und Mantel gekleidet. Bei der Fassung des Gewandes handelt es sich um eine Blattvergoldung, der rote Bolus ist teilweise durchscheinend. Das Spielbein zeichnet sich deutlich unter dem Gewand ab, an den Seiten verlaufen Röhrenfalten bis an den Saum des Gewandes. Sie gliedern den unteren Teil der Gewandpartie, lassen jedoch genug Anatomie erkennen. Eine Schnur gürtet das Gewand um sein Becken. Über der Toga trägt er einen Mantel, der hinter seiner linken Schulter zusammengeknotet ist, damit diese frei bleibt, um nach dem Kreuzbalken zu greifen. Tellerfalten verlaufen gestaffelt über seine rechte Schulter. Der Mantel bedeckt zu zweidrittel den Körper des Heiligen, ein Luftstoß scheint ihn über die Balken des Kreuzes wehen zu lassen. In seiner rechten Hand hält er ein Buch als weiteres Attribut. Nach Petrus und Paulus ist Andreas der dritte Apostel, der mit individuellen Gesichtszügen dargestellt ist. Sein Gesicht zeigt einen Mann in mittleren Jahren, den Blick nach oben gerichtet, die Wangenknochen sind stark ausgearbeitet. Sein Kopfhaar, wie vom Wind bewegt, verläuft in breiten wellenförmigen Locken auch über die Hinterseite des Kopfes. Der Vollbart ist voluminös ausgeführt, unter dem Kinn scheint er sich in barocker Manier nach links und rechts einzurollen.

12.2 Hl. Johannes

Er war ein Sohn des Zebedäus und der Salome, sowie Bruder von Jakobus dem Älteren. Johannes wird in der christlichen Tradition mit dem „Lieblingsjünger“ Jesu aus dem Neuen Testament identifiziert. Er verfasste das vierte Evangelium. Nach

²²¹ Vgl. Lexikon, Die Bibel. 1975, 13.

²²² Vgl. Wimmer-Melzer, 2002, 132.

dem Tod Jesu und dem Martertod seines Bruders, verließ er mit Maria Jerusalem und wurde später Bischof von Ephesus. Im Zuge der Christenverfolgung wurde er auf die Insel Patmos verbannt und ist etwa um 100 in Ephesus eines natürlichen Todes gestorben.²²³ In seiner Darstellung wird er immer als junger Mann und bartlos abgebildet. In der Leobener Kirche Franz Xaver ist sein Aufstellungsort am Pfeiler der Chorschranke im Presbyterium. Der Apostel steht im leichten Kontrapost, sein Gewand ist vergoldet und die frei liegenden Körperteile sind mit Inkarnat versehen. Die Faltenkaskaden der Gewandfigur sind aufwendig gearbeitet. Horizontalen Röhrenfalten der Toga verlaufen bis an die Knöchel. Der Mantel, leicht schräg über seine Schulter gelegt bedeckt den Körper auch an der Vorderseite bis in das untere Drittel. Um seine Mitte wölbt sich der Mantel in einer ausladenden Schüsselfalte, die Falten der Draperie verlaufen kaskadenartig nach unten. Er hat seine Hände angewinkelt, der Stoff seines rechten Ärmels wirft starke Falten. In seiner linken Hand hält er ein aufgeschlagenes Buch, darauf steht ein Kelch aus dem sich eine Schlange windet. Das gilt als Hinweis auf die Legende nach der er vergiftet werden sollte. Die andere Hand deutet auf den Kelch. Der Kopf des Apostels ist nach links gedreht und leicht zur Seite geneigt. Seine Haare sind zopfartig um den Kopf platziert, an seiner Stirn bilden sie einen Scheitel.

12.3 Hl. Thomas (mit Beinamen Didymus) (Abb. 45)

Der Überlieferung nach soll der Heilige als Baumeister nach Indien berufen worden sein, um einen Palast für den König Gundoforus zu bauen. Doch die ihm für den Bau anvertrauten Schätze verteilte er unter den Armen der Stadt und bekehrte somit den König. Als Thomas daraufhin das Bronzefigur des Sonnengottes zum Einschmelzen brachte, soll ein erzürnter Oberpriester ihn mit der Lanze durchbohrt haben.²²⁴

Bei dieser Figur drückt sich das Spielbein leicht durch den Stoff der Toga, es steht etwas über den Rand der Plinthe. Auch diese Körperhaltung ist ein Charakteristikum Meixners. Die vergoldete Gewandung gleicht denen der anderen Apostel. Der Bolus scheint durch die Blattgoldauflage. In seiner rechten Hand hält er die Lanze als Zeichen seines Martyriums. Ein Mantel ist über seine Schultern gelegt, vom Hals abwärts gliedern ihn Tellerfalten. Die vertikalen Röhrenfalten verlaufen bis zum

²²³ Vgl. Lexikon, Die Bibel. 1975, 54f.

²²⁴ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 332.

Saum des Gewandes. Unter dem Mantel ist der Gürtel der Toga zu erkennen. Die linke Hand hält ein Buch, über deren Unterarm liegt der Mantel. Durch den reichen Faltenwurf erweckt der Künstler die Illusion einer Bewegung. Der Kopf ist nach links in das Hauptschiff der Kirche geneigt. Das Gesicht des Apostels wird von einem Vollbart umrahmt. Wilden Locken türmen sich über seiner Stirn, sie drücken zusätzlich Kraft und Bewegung aus.

12.4 Hl. Jakobus der Jüngere

Er war der Bruder des Simon Zelotes und Sohn des Alfäus (Mt. 10,3). Nach der Gefangennahme des Paulus sollen ihn die Pharisäer auf die Zinnen des Tempels geführt haben, wo er seinen Glauben widerrufen sollte. Auf seine Weigerung hin wurde er hinab gestoßen, vom Volk gesteinigt und schließlich soll er mit der Walkerstange erschlagen worden sein. Dieses individuelle Attribut findet man seit dem 12. und 13. Jahrhundert. Seit dem 14. Jahrhundert wird er mit dem sogenannten Wollbogen wiedergegeben, ein Handwerkszeug, das von den Tuchwalkern benutzt wurde.²²⁵

Die Draperie des im Kontrapost stehenden Apostels ist wie vom Wind bewegt. Das Becken ist leicht nach links gekippt, das rechte Spielbein drückt sich durch den Stoff der Toga, die mit vertikalen Röhrenfalten strukturiert ist. Der Mantel verläuft schräg über seiner linken Schulter und ist knapp unter der Brust zusammengeknotet. Er wölbt sich über seine linke Hand, sodass ausgeprägte Schüsselfalten dem Mantel den Anschein einer Bewegung verleihen. In seiner rechten Hand hält er das Werkzeug seines Martyriums, eine Walkerstange, in seiner Linken ein Buch. Das bartlose Gesicht zeigt einen jungen Mann, der mit strengem Blick auf den Gläubigen in der Kirche zu schauen scheint. Die markante Haarpracht des Heiligen zeigt deutlich die Handschrift Meixners, der den Skulpturenzyklus gefertigt hatte. Leichte Höhungen in roter Farbe sind an den Wangenknochen zu erkennen; zusammen mit den Haaren lassen sie das Gesicht lebendiger und bewegter wirken.

²²⁵ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 193.

12.5 Hl. Philippus

Ebenso wie Andreas und Petrus stammte auch er aus Bethsaida.²²⁶ Nach dem Evangelium des Johannes ist er bei der wundersamen Brotvermehrung als Vermittler zwischen der Menge und Jesus tätig. Nach der *Legenda Aurea* predigte er in Skythien. Als er dort vor einem Standbild des Mars opfern sollte, kam ein Drache darunter hervor, der den Königssohn mit einem Gifthauch tötete. Daraufhin soll Philippus am Kreuz gesteinigt worden sein.²²⁷

Der Apostel steht wie die übrigen Figuren im klassischen Kontrapost, ein kräftiger Windhauch scheint die Toga gegen das Spielbein zu drücken. Die Röhrenfalten werden flacher und nach hinten gedrängt. Sein rechter Fuß ragt bis zur Hälfte über die Konsole hinaus. Seine Gewandung, Toga und Mantel sind ebenfalls vergoldet. Die Toga ist um seine Mitte mit einem Gürtel zusammengehalten. Der Mantelkragen ist umgeschlagen und über die rechte Schulter gehängt. Vor seiner Brust ist er mit einer Schnur verknotet. In seiner rechten Hand hält er einen schwarz gefassten Kreuzstab als Attribut, in seiner Linken ein Buch. Das Haupthaar und der Bart sind voluminös ausgeführt. Die stark ausgeprägten Haarpartien verlaufen wellenförmig in Richtung Hinterkopf. Das Inkarnat wurde an den unbedeckten Stellen aufgetragen. An den Wangenknochen sind Höhungen in roter Farbe zu erkennen.

12.6 Hl. Bartholomäus („Sohn des Tolmai“)²²⁸

Der Standort dieses Apostels ist am rechten Pfeiler der Orgelempore im Westen. Er wird im Neuen Testament nur in der Apostelliste bei Matthäus genannt (10,2 ff). Die späteren Darstellungen beruhen auf der *Legenda Aurea*. Dieser zufolge soll er unter dem König Astyages von Armenien durch Abziehen der Haut und Enthauptung den Märtyrertod gefunden haben. Wegen seines Martyriums wurde er im späten Mittelalter der Patron aller Häute verarbeitenden Gewerbe wie Gerber, Fellhändler u.s.w.²²⁹

Der Heilige steht auf einer Plinthe im Kontrapost, das linke Bein ragt leicht über die Konsole hinaus. Die Toga ist vergoldet und in Röhrenfalten gegliedert. Sein

²²⁶ Vgl. Lexikon, Die Bibel. 1975, 81.

²²⁷ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 287.

²²⁸ Vgl. Lexikon, Die Bibel. 1975, 20.

²²⁹ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 53.

Mantel ist über seine Schultern gelegt und ragt vom Hals weg mit sich ausbreitenden Tellerfalten bis zu den Unterarmen. Die Faltenkaskaden sind voluminös ausgearbeitet und versetzt gestaffelt. In seiner linken Hand hält er ein Messer, das Werkzeug seines Martyriums. Über seinem rechten Arm hängt die abgezogene Haut seines Körpers. Die Gesichtszüge und der Bart des Heiligen sind markant gestaltet. In seiner rechten Hand hält er ein Buch. Der Kopf des Apostels ist fein ausgearbeitet, er trägt halblanges Haar und einen Vollbart. Seine zerzausten Haare weisen zur rechten Seite hin.

12.7 Hl. Matthäus

Neben dem hl. Bartholomäus am linken Pfeiler der Orgelempore steht der Apostel Matthäus. Er gehört zu den Autoren eines der vier kanonischen Evangelien. Sein Name soll Levi gelautet haben und er ist vor seiner Berufung Zolleinnehmer oder Zollpächter in Kafarnaum gewesen.²³⁰

Wie die übrigen Apostel steht auch er im Kontrapost. Seine Toga bedeckt ihn bis zu den Füßen. Die Ponderation der Figur zeigt sich trotz des starken Faltenwurfs des Gewandes. Ausgeprägte Schlüssel- und Tellerfalten verleihen der vergoldeten Draperie Bewegung. Der Mantel ist über seine Schultern gelegt und reicht ebenso wie die Toga bis zu seinen Füßen. Er umspielt den Körper des Heiligen auch an seiner Vorderseite mit einem imposanten Faltenwurf. In seiner linken Hand hält Matthäus das von ihm verfasste Evangelium, in der rechten hält er eine Schreibfeder. Der Kopf ist nach rechts gedreht und leicht gesenkt. Neben dem hl. Paulus des Hochaltars besitzt er den voluminösesten Bart, sein Kopfhaar reicht über den Nacken. Auch hier erweckt der Künstler den Anschein, als ob der Wind von der linken Seite in das Gesicht des Heiligen wehen würde.

²³⁰ Vgl. Lexikon, Die Bibel. 1975, 69.

12.8 Hl. Simon („Kananäus“)²³¹

Sein voller Name lautet Simon Zelotes (Simon de Eiferer). Nach der *Legenda Aurea* soll er zusammen mit Judas Thaddäus in Persien das Evangelium verkündet und den Märtyrertod gefunden haben. Daher wird er häufig zusammen mit Judas Thaddäus dargestellt. Sein Attribut bezieht sich auf das Marterinstrument; es ist dies eine Säge, obwohl dieses Martyrium nicht durch die *Legenda Aurea* belegt ist.²³²

Der hl. Simon steht auf einem Postament im Kontrapost. Das Spielbein ist angewinkelt, sein Knie drückt sich durch die vergoldete Toga. Der Mantelkragen ist um seine linke Schulter gelegt, die rechte bleibt hingegen frei. Der Mantel verläuft unter seinem rechten Arm und wird mit einer Schnur an seiner Brust zusammengehalten, dadurch entsteht eine ausladende parallele Gewandpartie. Sie gliedert sich durch breite Schüsselfalten, die bis knapp über das rechte Knie reichen. In der linken Hand hält er eine Zugsäge, in seiner anderen Hand ein Buch. Die ganze Figur wirkt mit ihrer Ponderation etwas nach hinten gekippt. Der Kopf blickt auf die rechte Seite. Sein Vollbart und Haupthaar sind bräunlich gefasst, die restlichen Körperstellen sind von Inkarnat bedeckt. Auch diese Apostelfigur trägt die üppige Haarpracht, welche für den Bildhauer des Leobener Apostelzyklus typisch zu sein scheint.

12.9 Hl. Judas Thaddäus

Dieser Apostel wird nur bei Mt. 10,3 und Mk. 3,18 als solcher bezeichnet, ansonsten gilt er als Verwandter Jesu, als Bruder von Jakobus, Josef und Simon. Wie diese ist er ein Sohn des Kleophas und der „anderen Maria“.²³³ In der *Legenda Aurea* wirkt er gemeinsam mit dem vor ihm genannten Simon Zelotes in verschiedenen Ländern, zusammen wurden sie beide in Persien erschlagen.²³⁴

Das linke Bein des Apostels ragt über die Konsole heraus, auf welcher er im klassischen Kontrapost steht. Die Toga ist hoch geschlossen und über seinem Becken zusammengebunden. Röhrenfalten verlaufen vertikal vom Becken ausgehend. Seinen Mantel hat er locker über seine linke Schulter gelegt, der unter seinem Arm in

²³¹ Vgl. Lexikon, Die Bibel. 1975, 92.

²³² Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 317.

²³³ Vgl. Lexikon, Die Bibel. 1975, 57.

²³⁴ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 202.

Höhe des Beckens in einer wellenähnlichen Bewegung verläuft. Dabei wirft die Draperie üppige Schüsselfalten. In seiner rechten Hand hält er das Ende einer massiven Holzkeule, als Attribut seines Martyriums. Die andere Hand hält ein aufgeschlagenes Buch. Sein Vollbart ist fein ausgearbeitet, der Kopf leicht nach links geneigt und blickt in das Kirchenschiff. Die Haare sind in dem typischen Lockenzipfel gearbeitet, die bis an die Schulter reichen.

12.10 Hl. Matthias („Geschenk Gottes“)

Matthias wurde erst nach der Himmelfahrt Jesu durch das Los an Stelle des Verräters Judas Ischarioth zum Apostel gewählt. Die Legenden berichten von seinem Tod durch das Beil oder am Kreuz. In der *Legenda Aurea* hingegen wird erwähnt, er sei gewaltlos gestorben und sein Leichnam wäre von Judäa nach Rom gebracht worden. Nach christlicher Tradition findet man Matthias nur bei den Ereignissen, die nach der Himmelfahrt Christi also Pfingsten, Tod und Himmelfahrt der Maria berichtet werden.²³⁵

Der Heilige steht am ersten Blendpfeiler des Presbyteriums auf der linken Seite. Sein Blick ist in das Langhaus der Kirche gerichtet. Die vergoldete Toga ist bis zum Hals geschlossen, in Höhe des Beckens bilden sich Schüsselfalten. An seinem linken Bein verlaufen Röhrenfalten bis zum Saum des Gewandes. Er hat einen Mantel über seine Schultern gelegt, der bis zu seinen Füßen reicht. Die Draperie bildet eine hängende Schüsselfalte zwischen seiner Schulter und dem nach oben gestreckten linken Arm. In seiner Hand hält er ein Beil als Attribut seines Martyriums, die andere hält ein Buch. Wie vom Wind bewegt flattert der Mantel um das rechte Bein der Statue. Sein gelockter Bart reicht bis auf die Brust, die Haare türmen sich am Scheitel über der breiten Stirn auf. Die Wangenknochen sind in der Manier Meixners stark ausgeprägt.

²³⁵ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 258.

12.11 Hl. Jakobus der Ältere

Jakobus der Ältere ist der Bruder des Johannes Ev.; er war Leiter der ersten christlichen Gemeinde in Jerusalem. Unter Herodes Agrippa I. wurde er durch Enthauptung hingerichtet. Zusammen mit den Aposteln Andreas, Simon Petrus und Johannes gehört er zu den erstberufenen Jüngern. Der Legende nach wurden seine Gebeine nach Spanien überführt. Sein angeblich, 820 n. Chr. aufgefundenes Grab wurde die berühmte Wallfahrtsstätte Santiago de Compostella. Ab dem 14. Jahrhundert gilt er als Schutzpatron der Pilger und Wallfahrer.²³⁶ Er ist die letzte Apostelfigur im Presbyterium vor den Statuen von Petrus und Paulus des Hochaltars. Ebenso wie die anderen Apostel ist er an einen Blendpfeiler gestellt. Jakobus der Ältere ist gekleidet in der Tracht eines Pilgers. Über seinen Schultern trägt er einen kurzen Mantel mit Kragen, an dessen Vorderseite sind zwei Pilgermuscheln befestigt. Der Legende nach soll ein junger Adliger durch den hl. Jakobus gerettet worden sei, als dieser zu ertrinken drohte. Auf wundersame Weise rettet der Heilige dessen Leben und half ihm das Ufer zu erreichen. Als er wieder Land betreten hatte, soll sein Körper mit Muscheln bedeckt gewesen sein.²³⁷ Eine Schnur hält sein Gewand um die Mitte zusammen. Das Spielbein des im Kontrapost stehenden Heiligen ragt über den Sockel hinaus. An seinen Füßen trägt er Stiefel mit Stulpen, die mit einer Schnur zusammengebunden sind. In seiner linken Hand befindet sich ein Pilgerstab, der schwarz gefasst und mit zwei vergoldeten kugelförmigen Verdickungen am oberen Ende versehen ist. In der anderen Hand hält er ein geschlossenes Buch mit rotem Deckel. Auf dessen Rückseite ist in Gold das „Herz- Jesu“ abgebildet. Der Kopf des Apostels ist nach rechts gedreht, er trägt einen Vollbart und schulterlange Haare. Als zwölfter und letzter Apostel ist der hl. Petrus des Hochaltars dem Apostelzyklus hinzuzuzählen.

²³⁶ Vgl. Sachs-Badstübner-Neumann, 1973, 192.

²³⁷ Vgl. Sulser, 2002, 137-140.

13. Die Emporenverkleidungen

Eine Empore ist eine Tribüne oder Galerie im Kirchenraum, die entweder die Bodenfläche vergrößert oder eine bestimmte Gruppe wie Frauen oder die höfische Gemeinde voneinander abtrennt. Schon in der Romanik tritt die Empore als gliederndes Element in Erscheinung. In den Emporenkirchen der Renaissance und des Barock reicht sie oft bis in das Gewölbe und gewinnt zugleich größere Raumbedeutung.²³⁸ Am Beispiel der Wandpfeilerkirche Carlones in Leoben lässt sich die Bedeutung der Empore als Bauelement gut erkennen.

Die sechs Emporen, die jeweils über den Kapellen angeordnet sind, gleichen sich im Wesentlichen. Sie werden durch Gitter aus Holz abgeschirmt, damit die am Gottesdienst teilnehmenden Personen vom Kirchenschiff aus nicht wahrgenommen werden können. Es handelt sich um eine Art Logen, die in den Rundgang eingefügt sind.

Die Verkleidung (Abb. 46) der Emporen ist prunkvoll ausgeführt und stammt aus der originalen Ausstattung der Kirche. Ihre Beleuchtung erhalten sie durch die jeweils vis a vis platzierten Lünettenfenster. Eine optische Gliederung der Emporen wird durch flache architektonische Formen vollzogen. Geohrte Rechtecke werden durch vergoldete Flammleisten gebildet. Im Zentrum sitzt eine vergoldete Blüte mit sechs Blättern. An den Seiten stehen Blendpfeiler, deren Lauffläche mit goldenen Flammleisten ornamentiert ist. Sie ruhen auf Konsolen, getragen von vergoldeten Voluten. Auf deren Kapitellen sitzt der Architrav, sein Gesims wurde mit vergoldeten Flammleisten versehen. Der Handlauf ist an den Seiten verkröpft und profiliert. An der Unterseite verläuft ein vergoldeter Eierstabfries. Die obere Hälfte der Emporenverkleidung wird durch das rautenförmige Gitter bestimmt. Optisch getrennt werden die einzelnen Logen durch die axial gesetzten Blendpfeiler. Sie sind bis zur Hälfte des Pfeilers schuppenförmig profiliert, deren oberer Teil durch eine goldene Volute gebildet wird. Auf der Deckplatte ruht ein vergoldetes Kompositkapitell, welches das darüber verlaufende Gebälk trägt. Die einzelnen Kapellenpatrozinien sind in Kapitalien darauf vermerkt. Das Gebälk ist an der Unterkante stark profiliert, ein vergoldeter Eierstabfries schließt es nach oben ab. Darauf sitzt ein an den Enden leicht verkröpftes Gesims, es bildet den Sockel für das platzierte Knorpelwerk. In der Mitte steht auf einem durchbrochenen Sockel mit Eierstabfries ein Obelisk. An den Seiten, jeweils in der Achse über den Blendpfeilern

²³⁸ Vgl. Koch, 1971, 104.

befinden sich kleinere Obeliskens auf Sockeln mit Diamantfries. Sie rhythmisieren die Verkleidung und man kann die Einteilung der einzelnen Logen an ihnen erkennen. Dazwischen füllt mächtiges goldenes Knorpelwerk den Platz zwischen den Obeliskens. Dieses verläuft bis an die Seiten, an welchen es in einer schneckenähnlichen Form ausläuft. Die Emporenverkleidung entspricht konzeptionell der übrigen Einrichtung und dürfte auch vom Erbauer der Kirche Peter Franz Carlone geplant worden sein, deshalb fügt sie sich auch harmonisch in das Raumkonzept des Ausstattungensembles.

14. Die Orgelverkleidung

Die Orgel (Abb. 47) steht auf einer dreiachsigen Empore mit hohen Pfeilern im Osten. Sie füllt beinahe den gesamten Halbkreis des Tonnengewölbes aus. Als einziges Musikinstrument bildet die Orgel einen integrierenden Bestandteil der Innenarchitektur einer Kirche. Sie erhebt den Anspruch eines weiträumigen Aufstellungsortes um ihre auditive sowie visuelle Erlebnisqualität entfalten zu können.²³⁹ Der zurzeit existierende Orgelprospekt enthält noch Bauteile und Schnitzfiguren aus der Epoche der originalen Ausstattung,²⁴⁰ die nur anhand stilkritischer Vergleiche aufgezeigt werden können.²⁴¹ Der Corpus der Orgel sitzt auf zwei mächtigen Kästen, sie sind geprägt von strenger Symmetrie. Die Flächen der Orgel sind dem übrigen Inventar der Kirche entsprechend in „Schwarz und Gold“ gehalten. Ihre Register werden durch eine portalähnliche Verkleidung verblendet. Schwarz gefasste Säulen auf Pfeilern mit korinthischen Kapitellen tragen den Architrav. Zwischen den Säulen ist ein Triforium eingefügt, dessen mittlere Bogen bis unter den Architrav gezogen ist. Die seitlichen Bögen sind kleiner, an deren Oberkante verläuft ein Gesims, darauf sitzt ein durch vergoldete Flammleisten gebildetes Rechteck. In dessen Zentrum eine goldene Muschel appliziert ist. An den Seiten umspielt ausladendes Knorpelschnitzwerk die Orgel, das sich im unteren Drittel nach außen zu einer Schnecke wölbt. Auf ihr findet ein Postament Platz, auf dem Posaunen spielende Engel stehen. Sie sind dem Kirchenschiff zugewendet und stehen im Kontrapost. Ihr Gewand und die Flügel sind vergoldet, der Rest ist mit Inkarnat ausgeführt. Die plastischen Schnitzwerke verstärken die künstlerische Wirkung der Orgelprospekte. Als Materialien werden weiche, kurzfasrige Hölzer wie Linde oder Zirbe bevorzugt.²⁴² Der Architrav ist an den Rändern leicht verkröpft und mit goldenen Flammleisten akzentuiert. An seiner Unterseite verläuft ein Eierstabfries, darüber sitzt ein gesprengter Segmentgiebel, in dessen Mitte thront ein würfelförmiges Postament. Die Lauffläche ist mit vergoldeten Flammleisten ebenfalls in Würfelform besetzt. An den verkröpften Enden wurden jeweils Blüten angebracht, die Seiten werden mit vergoldetem Knorpelwerkornament aufgefüllt. Auf dem Würfel sitzt ein gesprengter Dreieckgiebel, in dessen Mitte auf einem Sockel ein Obelisk platziert ist. Zwischen den beiden Orgelgehäusen spannt sich eine konkav gewölbte Verkleidung, mit weiteren Orgelpfeifen auf Höhe der korinthischen

²³⁹ Vgl. Heinz, 2003, 12ff.

²⁴⁰ Vgl. Jontes, 2005, 45.

²⁴¹ In diesem Zusammenhang ist auf den Verlust des Jesuitenarchivs in Leoben zu verweisen, somit sind weder Orgelmacher noch andere Künstler dokumentiert.

²⁴² Vgl. Heinz, 2003, 40.

Kapitelle. Zwei Blendpfeiler mit vergoldeten Volutenkapitellen tragen das darüber liegende, den Orgelverbau abschließende Gesims.

15. Das Kirchengestühl

Die Kirchenbänke wurden in ihrer statischen Substanz erneuert, sie tragen jedoch noch die original verzierten Wangen und Brüstungen der Barockausstattung.²⁴³ Das Gestühl teilt sich in vier gleich große Einheiten, welche jeweils im Langhaus ausgerichtet sind. Die Wangen (Abb. 48) an den Seiten fußen auf einem zentralen Sockel mit floraler Ornamentik. Auf ihm ruht ein an den Seiten verkröpftes Gesims, auf welchem eine Dreiviertelsäule mit korinthischem Kapitell steht. Die Lauffläche hinter der Säule ist glatt und wird mit einem profilierten Gesimse an den Rändern gegliedert. Es verkröpft sich würfelförmig am unteren und oberen Teil der Säule. Auf dem Kapitell ruht das hochgezogene Gebälk, darüber liegt eine Deckplatte mit Gesims. Bekrönt wird die Seitenverkleidung durch eine bauchige Halbkugel auf einem Sockel, welche sich zu einer kleineren Kugel am Auslauf verjüngt. Die vollplastische Ausführung dieses Motives findet sich beispielsweise an den Sakristeitüren des Presbyteriums wieder. Die Säule wird an ihrer Schauseite von einem rechteckigen, leicht verkröpften Gesims umspielt. Reiche Knorpelschnitzwerkformen, die nach oben hin zusammenlaufen, schließen die Säule zu den Seiten hin ab. Am unteren Ende verläuft das Knorpelschnitzwerk schneckenförmig. Die Brüstungen (Abb. 49) am Kopf- und Fußende des Gestühls sind in jeweils vier Säulen gegliedert. Schematisch übernehmen die vor Pfeilern stehenden Säulen die Gliederung und bieten so in ihrer Mitte Platz für Ornamentfelder. Ein aus Glockenleisten gebildetes Kreuz mit gleich langen Seiten bildet das Zentrum. An seinen Seiten wird es von Knorpel- und Ohrmuschelwerk umgeben, die so den Rest des Ornamentfeldes ausfüllen. Hier findet man die langgezogenen „S“- und „C“- Schnörkel, deren Ränder mit gereihten kugeligen Knollen besetzt sind und sich in einzelnen Teilen überschneiden.²⁴⁴

²⁴³ Vgl. Jontes, 2005, 44.

²⁴⁴ Vgl. Ginhart, o. J., 69.

16. Zusammenfassung

Zusammenfassend ist zu sagen, dass das jesuitische Gedankengut, das den Forderungen des Konzils von Trient entspricht, in der Leobener Stadtpfarrkirche Franz Xaver ausgeprägt seine Anwendung findet. Der gesamte Kirchenraum ist in seiner Konzeption und Ausführung auf den Gläubigen ausgerichtet und bietet ihm eine sakrale Schaubühne, um die Allmacht Gottes vor Augen zu führen. Dieses einheitliche Konzept, Ausdruck einer barocken Theologie, über das Leben des Menschen in dieser Welt, durchzieht den ganzen Kirchenraum. Der Leitspruch der Jesuiten: „Omnia ad maiorem Dei gloriam“ scheint in der Kirche Franz Xaver geradezu in den Bau und seiner Ausstattung zum Ausdruck zu kommen. Der Orden verstand es, den neuen Stil des Barock für seine Ziele zu nutzen und ihn als Ausdrucksträger zu adaptieren. Bauten, Altäre, Gemälde und Statuen sollten das Volk in festliche Freude an den überirdischen Gütern des Jenseits einstimmen. Die Fülle des Schmucks, die Bewegtheit der Heiligenfiguren, die reich geschmückten Altäre und die rauschende Musik bei den Gottesdiensten, all das wirkte zusammen um den Gläubigen in eine transzendente Stimmung zu bringen. Das zu dieser Zeit „moderne“ Knorpelschnitzwerk- und Ohrmuschelwerkornament findet sich in reicher Ausführung im gesamten Kirchenraum wieder. Es bildet den ornamentalen Kontrast zu den in Schwarz gefassten Altären. Die strikte Planung des Raumkonzeptes lässt die künstlerische Intention des Architekten und Baumeisters Peter Franz Carlone erkennen, der den Bau und seine Ausstattung geprägt hat. Die Ausstattung der Kirchen wird als sinnliches und optisches Mittel verwendet. Mit der dekorativen Ausstattung und der „Schwarz-Gold“-Fassung gelingt den Jesuiten in Leoben eine beeindruckende Mischung aus großartigem Prunk und kontemplativer Nüchternheit. Die Wirkung der Ausstattung beruht daher im gegenständlichen Fall auf ihrer Einheitlichkeit, sowie der Farbwirkung. Die „Schwarz-Gold“-Fassung der Ausstattung bildet einen starken Kontrast zum Weiß der Kirchenwände, die ganz im Gegensatz zu vergleichbaren Beispielen ohne Fresken sind. Markant sind auch die Sujets der Gemälde in den Seitenkapellen, deren Vorlagen in manchen Beispielen in der Jesuitenkirche in Antwerpen zu finden ist. Die von dort ausgehenden Darstellungen, die in der Volksfrömmigkeit ihren Niederschlag fanden, wurden auch in Leoben aufgegriffen.

Die völlige Einheit der Gesamtausstattung, die Retabelarchitektur, einschließlich des ornamentalen Schnitzwerks, sowie die Bildhauerarbeiten und die Gemälde, zählen in

dieser Ausformung innerhalb der Barockkunst Österreichs zu den bedeutendsten künstlerischen Leistungen.

17. Quellenverzeichnis

1. Gutachten über die durchgeführten Befund- und Untersuchungsarbeiten der Architekturfärbelung sowie dem Inventar (Hochaltar, Seitenaltäre, Kanzel, Einzelbildwerke, Orgelprospekt u.a.m.) der Röm. Kath. Stadtpfarrkirche Hl. Franz Xaver Leoben, Gemeinde und Politischer Bezirk Leoben; Stadt im Murtal, an der Einmündung des Vordernberger Tales.; Kindberg, 21. Februar 1992; PA 163/92/Fl/Ki.
2. Leoben Stadtpfarrkirche hl. Franz Xaver (ehem. Jesuitenkirche), Begutachtung der in den vergangenen 10 Jahren durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen an gefasstem Inventar und Gemälden, Verf. Von Erika Thümmel am 21. Okt. 2004 im Auftrag des Bauamtes der Diözese Graz-Seckau. v.21.10.2004. o. S.
3. Restaurierbericht, Restaurierung des Hochaltares, dat.1669 Leoben, Stadtpfarrkirche St.Xaver, Stifter Erzbischof Maximilian Gandolf Graf Kuenburg-Salzburg, Wien, 7.6.1997.

18. Literaturverzeichnis

Alberti Leon Battista, Zehn Bücher über die Baukunst, Venedig 1485, Buch VI, Kap. 2., ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1988.

Alberigo Giuseppe, Geschichte der Konzilien: vom Nicaenum bis zum Vaticanum II, 1. Aufl. Düsseldorf 1993.

Amon Karl, Martin Brenner (1585-1615). In: Die Bischöfe von Graz Seckau 1218-1968. (Hrg. Karl Amon), Graz-Wien-Köln 1969, S. 258–276.

Arte, Die Kunstgeschichte der Welt, Der Barock. Bd. 8, Lausanne 1979.

Battistini Matilde, Symbole und Allegorien. In: Bildlexikon der Kunst, Band 3, Berlin 2003.

Bautz Friedrich Wilhelm, Franz von Borgia. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Hamm 1990.

Brucher Günter, Barockarchitektur in Österreich, Reihe: DuMont Dokumente, Köln 1983.

Cooper J. C., Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, Leipzig 1986.

Dehio Georg, Geschichte der Deutschen Kunst. Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs Renaissance und Barock. Bd.3, 2. Aufl., Berlin-Leipzig 1931

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs Steiermark (ohne Graz). Bearbeitet von Kurt Woisetschläger und Peter Krenn. (Hrg. Bundesdenkmalamt, Abteilung für Denkmalforschung.), Wien 1982.

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs Oberösterreich, Erwin Hainisch, Neubearbeitet von Kurt Woisetschläger. Mit Beiträgen von Justus Schmidt und Benno Ulm, Wien 1971.

De Voragine Jacobus, Die Legenda aurea. 14. Aufl. Übers. Richard Benz, Gütersloh 1955.

Die Bibel, Altes und Neues Testament in neuer Einheitsübersetzung (Hrg. Mirijam Prager und Günter Stemberger), Bd. 4, Salzburg 1976.

Duhr Bernhard, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge im 18. Jahrhundert. 4. Bd., Teil 1, München-Regensburg 1928.

Feiner Franz, Kirchenführer Heiligenkreuz am Waasen, St. Pölten 1994.

Fichtinger Christian, Lexikon der Heiligen und Päpste, Salzburg 1983.

Forssman Erik, Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. bis 18. Jahrhunderts (=Acta Universitatis Stockholmiensis V), Stockholm 1961.

Gelmi Josef, Die Päpste in Lebensbildern, Graz-Wien-Köln 1983.

Ginhart Karl, Die gesetzmäßige Entwicklung des österreichischen Barockornaments. In: Festschrift Dagobert Frey, Wien 1943, S. 62-77.

Glazik Josef, Der Missionsfrühling zu Beginn der Neuzeit. In: Handbuch der Kirchengeschichte, Bd. IV Reformation Katholische Reformation und Gegenreformation. (Hrg. E. Iserloh, J. Glazik, H. Jedin), Freiburg-Basel-Wien 1967, S. 605-642.

Graus Johann, Von alten Jesuitenkirchen und der Jesuitenkunst. In: Der Kirchenschmuck, Blätter des christlichen Kunstvereines der Diözese Seckau., Graz 1897, Nr. 8 ,S. 87-137; Nr. 11, S. 123-138.

Grimschitz Bruno, Die Baukunst. In: Barock in Österreich. (Hrg. Grimschitz-Feuchtmüller-Mrazek), Wien 1962, S. 5-23.

Hedergott Bodo, Die Kartusche. Die Lebensgeschichte einer Form, Göttingen 1955.

Heinz Otmar, Frühbarocke Orgelpositive in der Steiermark und ihre künstlerische Konzeption. Phil. Dipl., Graz 2003.

Holzbauer Werner, Die innerösterreichischen Jesuiten in ihrer Bedeutung für die katholische Reform und Gegenreform, Graz 1983.

Höfer Rudolf Karl, Die Bischöfe von Lavant. In: Kirchengeschichte der Steiermark (Hrg. Karl Amon – Maximilian Liebmann), Graz-Wien-Köln 1993, S. 613-615.

Hubala Erich, Grundzüge der Kunst im 17. Jahrhundert. In: Die Kunst des 17. Jahrhunderts, (=Propyläen Kunstgeschichte), Ulm-Jungingen 1990, S. 11-22.

Hutz Ferdinand, Auswirkungen der Reform in den Klöstern. In: Kirchengeschichte der Steiermark. (Hrg. Karl Amon – Maximilian Liebmann), Graz-Wien-Köln 1993, S. 164–170.

Hutz Ferdinand, Die Jesuiten. In: Kirchengeschichte der Steiermark. (Hrg. Karl Amon – Maximilian Liebmann), Graz-Wien-Köln 1993, S. 171-174.

Jedin Hubert, Ursprung und Durchbruch der Katholischen Reform bis 1563. In: Handbuch der Kirchengeschichte, Bd. IV Reformation Katholische Reformation und Gegenreformation. (Hrg. E. Iserloh, J. Glazik, H. Jedin), Freiburg-Basel-Wien 1967, S. 451-516.

Jontes Günther, St. Xaver zu Leoben - Von der Ordens- zur Stadtpfarrkirche. Ein Führer durch Geschichte und Kunst, Leoben 2005.

Jontes Günther, Christl Eger, Oskar Veselsky, Die ehemalige Jesuiten- und heutige Stadtpfarrkirche St. Xaver zu Leoben. Geschichte und Kunst, Leoben 1997.

Jontes Günther - Woisetschläger Kurt, Die ehemalige Jesuiten- und heutige Stadtpfarrkirche St. Xaver zu Leoben. Geschichte und Kunst, Leoben 1987.

Jontes Günther, Religion und Kirche in Leoben: Kultur des Glaubens und der Andacht seit tausend Jahren, Leoben 2007.

Jessen Peter, *Der Ornamentstich: Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter*, Berlin 1920.

Kirchenführer, Stadtpfarrkirche Leoben St. Xaver. (Hrg. Röm. kath. Stadtpfarramt St. Xaver Leoben), Leoben 2006.

Klamminger Karl, Maximilian Gandolf Graf von Kuenburg. In: *Die Bischöfe von Graz-Seckau 1218-1968*. (Hrg. Karl Amon), Graz-Wien-Köln 1969, S. 303-305.

Koch Wilfried, *Kleine Stilkunde der Baukunst*, Kleine Ratgeber, Wien 1971.

Kohlbach Rochus, *Steirische Baumeister. Tausendundein Werkmann*, Graz 1962.

Kohlbach Rochus, *Steirische Bildhauer. Vom Römerstein zum Rokoko*, Graz 1956.

Koller Manfred, *Entwurf, Material und Technik der Barockaltäre und ihrer Modelle*. In: *Triumpf der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Molinarolo*. Ausstellungskatalog, Wien 1998, S. 39- 47.

Kühner Hans, *Lexikon der Päpste*, Frankfurt-Hamburg-Zürich 1956.

Lees-Milne James, *San Pietro, La storia della Basilica di s. Pietro in Roma*, Milano-Roma 1967.

List Rudolf, *Steirischer Kirchenführer*, Bd. 2 Oberland, Graz-Wien-Köln 1979.

Lorenz Hellmut, *Architektur*. In: *Die Kunst des Barock in Österreich* (Hrg. Günter Brucher), Wien 1994.

Lorenz Hellmut, *Architektur*. In: *Barock (= Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV* ,Hrg. Helmut Lorenz), Wien 1999, S. 219-302.

Lortz Joseph, *Geschichte der Kirche*, Bd.2, Münster 1965.

Lexikon der Kunst, Bd. III, Leipzig 2004.

Lexikon, Die Bibel. 2. Aufl., Salzburg 1975.

Lexikon der alten Welt, (Hrg. Carl Andresen, Göttingen–Hartmut Erbse, Tübingen–Olof Gigon, Bern–Karl Schefold, Basel–Karl Friedrich Stroheker, Tübingen, Ernst Zinn, Tübingen), Zürich-Stuttgart 1965.

Lexikon der christlichen Ikonographie., Kirschbaum Engelbert SJ (Hrg.), 1. Bd., Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968.

Mandl Johann, *Die Entwicklung des Altarbaues im 16. und 17. Jahrhundert in der Steiermark*, Phil. Diss., Graz 1928.

Nußbaum Otto, *Kloster, Priestermonch und Privatmesse : Ihr Verhältnis im Westen von den Anfängen bis zum hohen Mittelalter*, Hanstein 1961.

Orasche Sepp, *Hl. Nikolaus, Hl. Barbara in Mautern, Ein Kirchenführer anderer Art mit Heiligenbiographien und Erklärungen von Schulrat Sepp Orasche*, Mautern 2008.

Peinlich Richard, „Die Egkenperger Stifft“ zu Graz im XV. und XVI. Jh., *Programm zum Jahresbericht des k.k. ersten Staats-Gymnasiums in Graz*, Graz 1875.

Posch Andreas, Aus dem kirchlichen Visitationsbericht 1617 – Ein Beitrag zur religiösen Lage in der Steiermark unter Ferdinand II. In: Innerösterreich 1564-1619, (=Joannea Bd. III) Graz 1967, S. 197–232.

Riesenhuber Martin, Die kirchliche Barockkunst in Österreich: ein Heimatbuch/von Martin Riesenhuber, Linz 1924.

Rotter Gudrun, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues im 17. Jahrhundert (mit Beschränkung auf Nieder-und Oberösterreich, Steiermark und Salzburg), Phil. Diss., Graz 1956.

Sachs Hannelore - Badstübner Ernst - Neumann Helga, Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1973.

Sauer Joseph, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. 2. Auf., Münster 1964.

Saur Klaus Gerhard (Hrg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd.16, München-Leipzig 1997, S. 446-466.

Saur Klaus Gerhard (Hrg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd.27, München-Leipzig 2000.

Schemper-Sparholz Ingeborg, Barockaltäre in Österreich- Möbel, Schaubühne, Denkmal, Versuch einer Typologischen Ordnung. In: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Molinarolo. (Hrg. L. Schultes), Ausstellungskatalog, Wien 1998, S. 49-63.

Schlette Heinz Robert, Akkomodation. In: Herders Theologisches Taschenlexikon. (Hrg. Karl Rahner),Freiburg-Basel-Wien 1972, S.41-45.

Schmidt Heinrich–Margarethe, Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst. 4. Aufl., München 1989.

Schweigert Horst, Die Entwicklung der barocken Kanzel in der Steiermark: eine stilkritische Untersuchung des Kanzelbaues in der Zeit von 1600 bis 1800. Phil. Diss., Graz 1971.

Schweigert Horst, Die Kanzel der Stadtpfarrkirche zum heiligen Franz Xaver, ehemals Jesuitenkirche, in Leoben. In: Leobner Strauß, Beiträge zur Geschichte, Kunstgeschichte und Volkskunde der Stadt und ihres Bezirkes, Bd.3, Leoben 1975, S.23-35.

Schweigert Horst, Eine Skulpturengruppe des Heiligen Wandels von Marx Schokotnigg. In: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 7/8, Graz 1975, S. 89-113.

Schweigert Horst, Die Entwicklung der Kanzel des 17. Jahrhunderts in der Steiermark. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, VII, Graz 1972, S. 63-90.,

Sölkner Elisabeth, Die Wallfahrtskirche „Maria sieben Schmerzen auf Freienstein“. Kirchenführer, St. Peter Freienstein, o.J.

Stadlhuber Josef, Kirchengeschichte II., Innsbruck 1987.

Sturm Johann, Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich. Phil. Diss., Wien 1968/69.

Sulser Heinz, Die Muschel der Jakobspilger. In: Vierteljahrsschrift der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich, 147(4), Alpnach Dorf 2002, S. 137-140.

Syndicus Eduard, Die christliche Kunst der Neuzeit. In: Der Christ in der Zeit. XV. Reihe, 4. Band. (Hrg. Johannes Hirschmann SJ), Aschaffenburg 1964.

Tuschaden Karin, Die Wallfahrtsstätte Ptujška Gora. Phil. Dipl., Graz 2005.

Tuschnig Julius, Die steirischen Zweige der Künstlerfamilie Carlone. Phil. Diss., Graz 1935.

Urban J. Albert, Lexikon der Engel, Paderborn 2005.

Voss Hermann, Johann Heinrich Schöpfung: ein schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts, Biberach an der Riss 1964.

Wagner-Rieger Renate, Die Baukunst des 16. Und 17. Jahrhunderts in Österreich. Ein Forschungsbericht. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XX, Wien 1965, S. 175-224.

Wastler Josef, Steirisches Künstler-Lexicon, Graz 1883.

Weidinger Erich, Die Apokryphen. Verborgene Bücher der Bibel, Augsburg 1989.

Wimmer Otto - Melzer Hartmann, Lexikon der Namen der Heiligen. Bearbeitet von Josef Gelmi, Hamburg 2002.

Winkler Gerhard, Die nachtridentinischen Synoden im Reich: Salzburger Provinzialkonzilien 1569, 1573, 1576, Wien 1988.

Wodka Josef, Kirche in Österreich, Wien 1959.

Zeeden Ernst Walter, Das Zeitalter der Gegenreformation (=Herder-Bücherei Bd. 281.), Freiburg-Basel-Wien 1967.

Zülch Walter Karl, Die Entstehung des Ohrmuschelstiles (=Kunstgeschichtliche Abhandlungen, 12 Bd.), Heidelberg 1932.

19. Abbildungsverzeichnis und Fotonachweis

Abb. 1 *Schule von Fontainbleau*, Kartusche, 1540. In: *Jessen Peter, Der Ornamentstich: Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks*, Abb.4, Berlin 1920.

Abb. 2 Cornelis Floris, Epitaphentwurf, 1556. In: *Jessen Peter, Der Ornamentstich: Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks*, Abb.63, Berlin 1920.

Abb. 3 Wendel Dietterlin, Entwurf, 1594. In: *Jessen Peter, Der Ornamentstich: Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks*, Abb.91, Berlin 1920.

Abb. 4 Christoph Jamnitzer, Füllhorn, 1610. In: *Jessen Peter, Der Ornamentstich: Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks*, Abb.96, Berlin 1920.

Abb. 5 Cornelis Floris, Grotoske, 1556. In: *Zülch Walter Karl, Die Entstehung des Ohrmuschelstiles, (=Kunstgeschichtliche Abhandlungen, 12. Bd.), Abb. 46, Heidelberg 1932.*

Abb. 6 Ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, Namenskartusche, ca. 1730-40, Foto: Paul Seisser, Leoben 2009.

Abb. 7 Aus Meyers „Kleines Konversationslexikon“, Die klassischen Säulenordnungen der Antike. 5. Aufl. Bd. 1. Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien 1892.

Abb. 8 Planzeichnung, Ansicht Ost, Leoben, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, Bischöfliches Ordinariat Graz-Seckau, Bauamt, Graz 2004.

Abb. 9 Planzeichnung, Schnitt, Leoben, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, Bischöfliches Ordinariat Graz-Seckau, Bauamt, Graz 2004.

Abb. 10 Planzeichnung, Grundriss Erdgeschoß, Leoben, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, Bischöfliches Ordinariat Graz-Seckau, Bauamt, Graz 2004.

Abb. 11 Planzeichnung, Grundriss Emporenschoß, Leoben, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, Bischöfliches Ordinariat Graz-Seckau, Bauamt, Graz 2004.

Abb. 12 Aegydius Meixner, Hl. Paulus und Hl. Johannes der Evangelist, Hochaltar, Mautern, Pfarrkirche Hl. Nikolaus, ca. 1680, Foto: Paul Seisser, Mautern 2010.

Abb. 13 Aegydius Meixner, Hl. Rochus, Seitenaltar, Mautern, Klosterkirche zur Hl. Barbara, ca. 1680, Foto: Paul Seisser, Mautern 2010.

Abb. 14 Aegydius Meixner, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1667 geweiht, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 15 Aegydius Meixner, Stifterwappen des Bischofs, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1667 geweiht, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 16 Detail, Flammleisten/Perlstäbe, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1667 geweiht, Foto: Paul Seisser, Leoben 2010.

Abb. 17 Werkstatt Aegydius Meixner, Detail, Knorpelwerk und Ohrmuschelfüllungen, Seitenaltar der Hl. Victoria und anderen Hll. Jungfrauen in der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74, Foto: Paul Seisser, Leoben 2010.

Abb. 18 Werkstatt Aegydius Meixner, Engelsputto, vom Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1667, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 19 Adorierende Engel und Tabernakel um 1720/30, Mensa des Hochaltars der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1667 geweiht, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 20 Werkstatt Aegydius Meixner, Detail, Säulentrommel, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1667 geweiht, Foto: Paul Seisser, Leoben 2009.

Abb. 21 Johann Heinrich Schönfeld, „Die Apotheose des Hl. Franz Xaver“, Altarblatt des Hochaltars der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1669, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 22 Aegydius Meixner, Apostel Hl. Petrus, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, ca.1665, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 23 Aegydius Meixner, Apostel Hl. Paulus, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, ca.1665, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 24 Georg Jakob Walch ?, Hl. Rupert, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1665/67, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 25 Georg Jakob Walch ?, Hl. Virgil, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1665/67, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 26 Johann Heinrich Schönfeld, Oberbild, Hl. Dreifaltigkeit, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1669, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 27 Johann Heinrich Schönfeld, Oberbild, Hl. Geist-Taube, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1669, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 28 Werkstatt Aegydius Meixner, Sakristeitüre der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, ca.1670, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 29 Hochaltar, Pfarrkirche „Hl. Kreuz am Waasen“, 1650-1660, Kirchenführer 1994.

Abb. 30 Hochaltar, Wallfahrtskirche „Maria sieben Schmerzen auf Freienstein“, 1663, Kirchenführer, o. J.

Abb. 31 Aegydius Meixner, Kanzel der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, ca.1667, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 32 Werkstatt Aegydius Meixner, Kapelle des Ignatius von Loyola, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74, Foto: Sonja Hörl, Leoben 2009.

Abb. 33 Christoph Stöckl d. Ä., Gemälde: „Der hl. Ignatius von Loyola heilt Besessene“, Kapellenrückwand, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1669, Foto: Paul Seisser, Leoben 2010.

Abb. 34 Werkstatt Aegydius Meixner, Kapelle des Johannes d. Täufer und dem Evangelisten Johannes, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74, Foto: Sonja Hörl, Leoben 2009.

Abb. 35 Christoph Stöckl d. Ä., Gemälde: „Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist“, Kapellenrückwand, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1669, Foto: Paul Seisser, Leoben 2010.

Abb. 36 Werkstatt Aegydius Meixner, Kapelle der Hll. Christophorus und Maria Magdalena, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74, Foto: Sonja Hörl, Leoben 2009.

Abb. 37 Christoph Stöckl d. Ä., Gemälde: „Maria Magdalena als Büßerin“, Kapellenrückwand, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1669, Foto: Paul Seisser, Leoben, 2010.

Abb. 38 Werkstatt Aegydius Meixner, Die Kapelle zu Ehren der Gottesgebäerin, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74, Foto: Sonja Hörl, Leoben 2009.

Abb. 39 Christoph Stöckl d. Ä., Gemälde: „Hl. Sippe“, Kapellenrückwand, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1669, Foto: Paul Seisser, Leoben 2010.

Abb. 40 Werkstatt Aegydius Meixner, Die Kapelle der Hll. Joseph und Maria, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74, Foto: Sonja Hörl, Leoben 2009.

Abb. 41 Christoph Stöckl d. Ä., Gemälde: „Verlobung von Joseph und Maria“, Kapellenrückwand, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1669, Foto: Paul Seisser, Leoben 2010.

Abb. 42 Werkstatt Aegydius Meixner, Die Kapelle der Hl. Victoria und Hll. Jungfrauen, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74, Foto: Sonja Hörl, Leoben 2009.

Abb. 43 Christoph Stöckl d. Ä., Gemälde: „Die hl. Rosalia“, Kapellenrückwand, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1669, Foto: Paul Seisser, Leoben 2010.

Abb. 44 Aegydius Meixner, Hl. Andreas, Presbyterium der ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1670, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 45 Aegydius Meixner, Hl. Thomas, Langhaus der ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1670, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 46 Werkstatt Aegydius Meixner, Emporenverkleidung der ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 47 Werkstatt Aegydius Meixner, Orgelprospekt, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74, Foto Freisinger, Leoben 2005.

Abb. 48 Werkstatt Aegydius Meixner, Kirchengestühl, Wange, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74, Foto: Paul Seisser, Leoben 2010.

Abb. 49 Werkstatt Aegydius Meixner, Kirchengestühl, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74, Foto: Paul Seisser, Leoben 2010.

20. Abbildungen

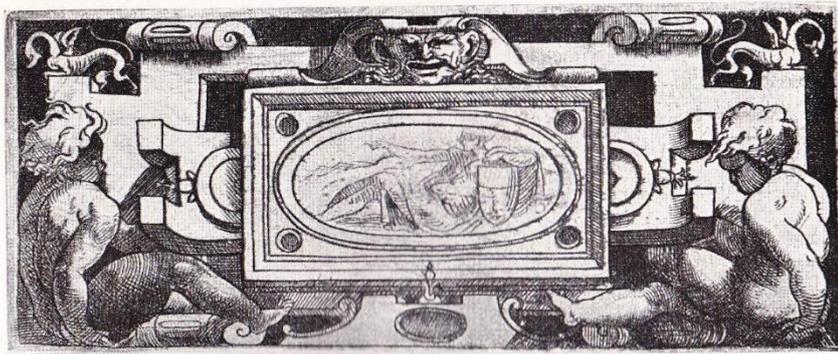


Abb. 1

Schule von Fontainebleau, Kartusche, 1540.



Abb. 2

Cornelis Floris, Epitaphentwurf, 1556.

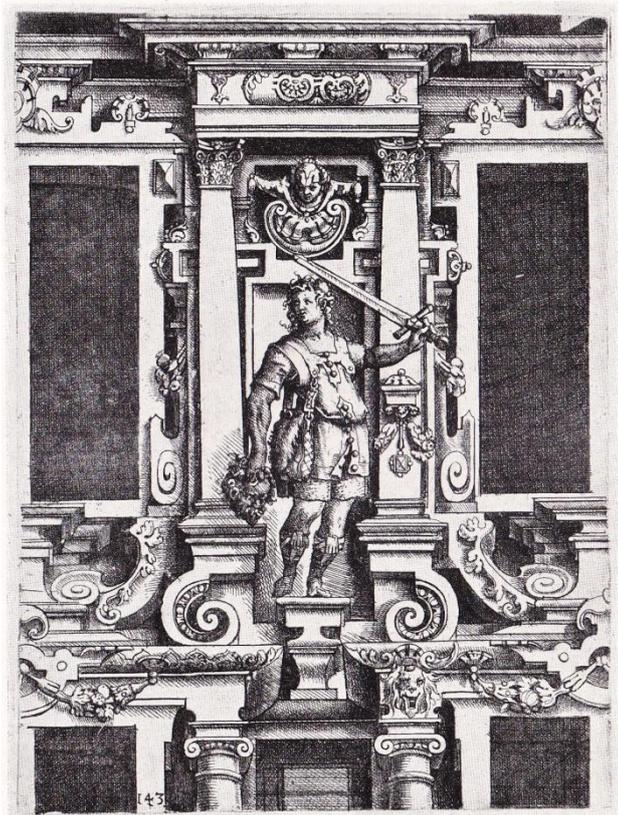


Abb. 3

Wendel Dietterlin, Entwurf, 1594.



Abb. 4

Christoph Jamnitzer, Füllhorn, 1610.



Abb. 5

Cornelis Floris, Grotteske, 1556.



Abb. 6

Ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, Namenskartusche, ca. 1730-40.

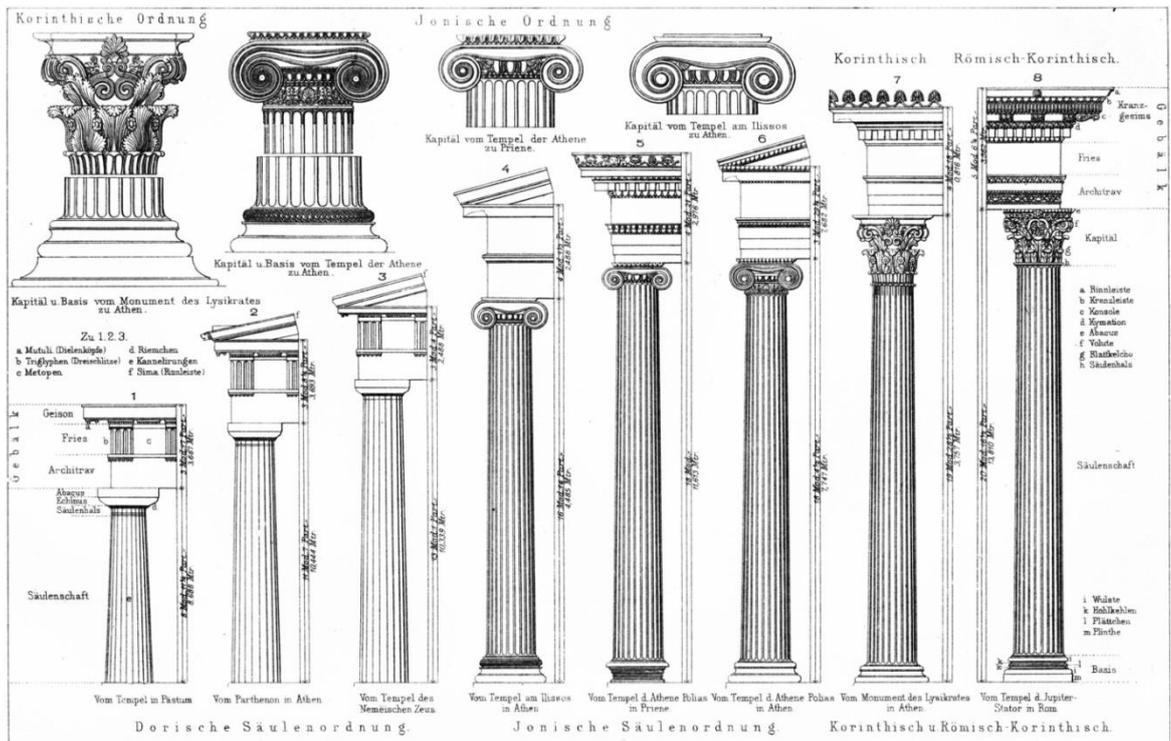


Abb. 7

Aus Meyers „Kleines Konversationslexikon“, Die klassischen Säulenordnungen der Antike, 1892.



Abb. 12

Aegydius Meixner, Hl. Paulus und Hl. Johannes der Evangelist, Hochaltar, Mautern, Pfarrkirche Hl. Nikolaus, ca. 1680.



Abb. 13

Aegydius Meixner, Hl. Rochus, Seitenaltar, Mautern, Klosterkirche zur Hl. Barbara, ca. 1680.



Abb. 14

Aegydius Meixner, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1667 geweiht.



Abb. 15

Aegydius Meixner, Stifterwappen des Bischofs, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1667 geweiht.



Abb. 16

Detail, Flammleisten/Perlstäbe, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1667 geweiht.



Abb. 17

Werkstatt Aegydius Meixner, Detail, Knorpelwerk und Ohrmuschelfüllungen, Seitenaltar der Hl. Victoria und anderen Hll. Jungfrauen in der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74.



Abb. 18

Werkstatt Aegydius Meixner, Engelsputto, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1667.



Abb. 19

Adorierende Engel und Tabernakel um 1720/30, Mensa des Hochaltars der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1667 geweiht.



Abb. 20

Werkstatt Aegydius Meixner, Detail, Säulentrommel, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1667 geweiht.



Abb. 21

Johann Heinrich Schönfeld, Die Apotheose des Hl. Franz Xaver, Altarblatt des Hochaltars der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1669.



Abb. 22



Abb. 23

Aedydius Meixner, Apostel Hl. Petrus und Hl. Paulus, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, ca.1665.



Abb. 24



Abb. 25

Georg Jakob Walch ?, Hl. Rupert und Hl. Virgil, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1665/67.

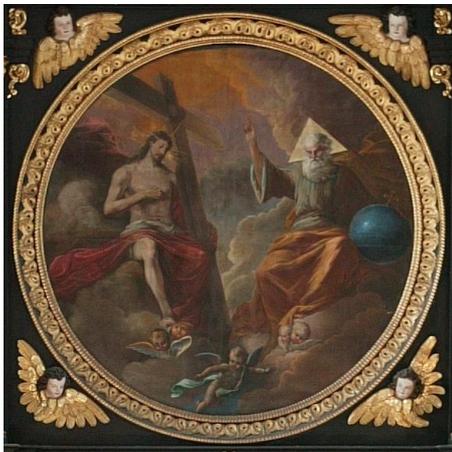


Abb. 26

Abb. 26

Johann Heinrich Schönfeld, Oberbild, Hl. Dreifaltigkeit, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1669.

Abb. 27

Johann Heinrich Schönfeld, Oberbild, Hl. Geist-Taube, Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, 1669.



Abb. 27



Abb. 28

Werkstatt Aegydius Meixner, Sakristeitüre der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, ca.1670.



Abb. 29

Hochaltar, Pfarrkirche „Hl. Kreuz am Waasen“, 1650-1660.



Abb. 30

Hochaltar, Wallfahrtskirche „Maria sieben Schmerzen auf Freienstein“, 1663.



Abb. 31

Aegydius Meixner, Kanzel der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver, ca.1667.



Abb. 32

Abb. 32 Werkstatt Aegydius Meixner, Kapelle des Ignatius von Loyola, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74.



Abb. 33

Abb. 33 Christoph Stöckl d. Ä., Gemälde: „Der hl. Ignatius von Loyola heilt Besessene“, Kapellenrückwand, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca.1669.



Abb. 34

Abb. 34 Werkstatt Aegydius Meixner, Kapelle des Johannes der Täufer und dem Evangelisten Johannes, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74.



Abb. 35

Abb. 35 Christoph Stöckl d. Ä., Gemälde : „Johannes d. Täufer und Johannes der Evangelist“, Kapellenrückwand, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca.1669.



Abb. 36

Abb. 36 Werkstatt Aegydius Meixner, Kapelle des Hll. Christophorus und der Maria Magdalena, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74.



Abb. 37

Abb. 37 Christoph Stöckl d. Ä., Gemälde: „Maria Magdalena als Büßerin“, Kapellenrückwand, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1669.



Abb. 38

Abb. 38 Werkstatt Aegydius Meixner, Die Kapelle zu Ehren der Gottesgebälerin, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74.



Abb. 39

Abb. 39 Christoph Stöckl d. Ä., Gemälde: „Hl. Sippe“, Kapellenrückwand, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1669.



Abb. 40

Abb. 40 Werkstatt Aegydius Meixner, Die Kapelle des Hll. Joseph und Maria, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74.



Abb. 41

Abb. 41 Christoph Stöckl d. Ä., Gemälde: „Verlobung Joseph und Maria“, Kapellenrückwand, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca.1669.



Abb. 42

Abb. 42 Werkstatt Aegydius Meixner, Die Kapelle der Hl. Victoria und Hll. Jungfrauen, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74.



Abb. 43

Abb. 43 Christoph Stöckl d. Ä., Gemälde: „Die hl. Rosalia“, Kapellenrückwand, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca.1669.



Abb. 44

Abb. 44 Aegydius Meixner, Hl. Andreas, Presbyterium der ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1670.



Abb. 45

Abb. 45 Aegydius Meixner, Hl. Thomas, Langhaus der ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, ca. 1670.



Abb. 46

Werkstatt Aegydius Meixner, Emporenverkleidung der ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74.



Abb. 47

Werkstatt Aegydius Meixner, Orgelprospekt, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74.



Abb. 48

Werkstatt Aegydius Meixner, Kirchengestühl, Wange, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74.



Abb. 49

Werkstatt Aegydius Meixner, Kirchengestühl, ehemalige Jesuitenkirche Franz Xaver, 1670-74.