

DER SCHATZ DER MÖNCHE

Leben und Forschen im Kloster St. Blasien

herausgegeben von Guido Linke
für die Städtischen Museen Freiburg
und die Erzdiözese Freiburg

eine Ausstellung der Erzdiözese Freiburg
und der Städtischen Museen Freiburg
in Kooperation mit dem Museum im
Benediktinerstift St. Paul in Kärnten

Augustinermuseum
28. November 2020–11. April 2021



STÄDTISCHE MUSEEN Freiburg 

MICHAEL IMHOF VERLAG

Inhalt

Vorwort	8	
Stephan Burger Erzbischof von Freiburg		
Fürstabt Martin Gerbert – Betrachtungen anlässlich seines 300. Geburtstags	10	
Karl-Heinz Braun		
Die Geschichte des Klosters St. Blasien	16	
Johann Wilhelm Braun		
Klosterleben heute – Analyse und Perspektive. Die gelebte Tradition St. Blasiens in der Benediktinerabtei St. Paul in Kärnten	26	
Gerfried Sitar OSB		
1 DIE ABTEI ST. BLASIEN UND FÜRSTABT MARTIN II. GERBERT	30	
2 DIE ANFÄNGE DES KLOSTERS UND DER HEILIGE BLASIUS	42	
Der Streit um die Gründungsgeschichte St. Blasiens	44	
Guido Linke		
3 GLANZ DES MITTELALTERS	58	
Das Adelheidkreuz: Sichtweisen auf seine Geschichte	60	
Sebastian Bock		
4 BENEDIKTINISCHES LEBEN	80	
Die Benediktsregel vom Mittelalter bis zu Martin Gerbert	82	
Guido Linke		
5 MUSIK – THEORIE UND PRAXIS	102	
Martin Gerbert und die Kirchenmusik	104	
Guido Linke		
6 GOTTESDIENST – HEILIGE MESSE UND STUNDENGEBET	118	
7 DIE BIBLIOTHEK – SCHATZKAMMER DES WISSENS	144	
Martin Gerbert als Handschriftenforscher und Netzwerker	146	
Guido Linke		
8 MACHT UND PRACHT DER FÜRSTÄBTE	160	
9 DIE HABSBURGER – FÖRDERER UND HERRSCHER	186	
Die Habsburgergruft in St. Blasien	188	
Guido Linke		
10 UNTERGANG UND ERNEUERUNG	212	
Mönchskritik in der Aufklärung	214	
Karl-Heinz Braun		
Berthold Rottler – der letzte Abt von St. Blasien	222	
Gerfried Sitar OSB		
Die Gründung des Benediktinerkonventes in Beuron – Neuanfang des monastischen Ordenslebens im Erzbistum Freiburg	230	
Karl-Heinz Braun		
11 DIE KUNSTSAMMLUNG DER ÄBTE	232	
Martin Gerbert als Käufer von Büchern und Kunstwerken	234	
Guido Linke		
Literatur	284	



FÜRSTABT MARTIN GERBERT – BETRACHTUNGEN ANLÄSSLICH SEINES 300. GEBURTSTAGS

Karl-Heinz Braun

Im Jahr 2020 feiern wir den 300-jährigen Geburtstag von Fürstabt Martin II. Gerbert von St. Blasien. Fast 30 Jahre stand er diesem Benediktinerkloster vor, vom 15. Oktober 1764 bis zu seinem Tod am 13. Mai 1793.

Es ist die Zeit des Barock, des Spätbarock, in der zahlreiche Kirchen in diesem Baustil zwar noch errichtet werden, doch nicht mehr vollständig. Immer öfter bleiben die Deckengemälde mit ihrem Einblick in den Himmel leer.

Barock, das ist nicht nur Baustil, Barock ist Lebensart, ist Bewusstsein eines gewaltigen Lebensimpulses. Barock ist Einladung dazu: Am sichtbaren Ausdruck soll die Größe und Relevanz der dahinterliegenden Bedeutungen vermittelt werden. Als Manifestation des Inwendigen haben sich vor allem katholische Geistliche, Mönche und Nonnen, Gelehrte und auch einfache Menschen in dieser Lebens- und Denkweise zu Hause gefühlt.

In religiöser Sicht entbehrt der barocke Aufwand keineswegs einer Innerlichkeit, wie es ihm von außen oft vorgeworfen wurde – wird er religiös erkannt, so baut er gerade darauf auf. Dann ist das Äußere Zeichen innerer Entscheidlichkeit, Erfahrungswert des Größeren, das im Innern des Menschen verankert ist. Barock will dessen Repräsentanz als Lebensweise sein, will Motivation, will Bewegung und keinen zurücklassen, der nicht von seiner Dynamik erfasst wird. Insofern wird verständlich, wenn der Baseler Historiker Jacob Burckhardt Barock gar als Baustil der „Gegenreformation“ bezeichnete,¹ allerdings in seinem Ambiente abgedeckter Farben des 19. Jahrhunderts. Die taumelnde Lebensfreude des Barock wie auch dessen Dramatik ist nicht gegen etwas gerichtet. Sie ist Einladung zu einem Tanz, Betörung zu einem Spiel, in dem mehr Ordnung waltet, mehr Konstruktion und Gestaltung notwendig ist, mehr Disziplin forciert wird, als es der sinnenfällige Augen-

und Ohrenschmaus im ersten Augenblick erkennen lässt. Für einen Mönch in Süddeutschland ist barockes Lebensgefühl zunächst Askese und Lernbereitschaft, Selbsterziehung und Achtsamkeit, und dann kann in der sinnenfälligen Welt des Ausdrucks wie in einem Spiegel manche Frucht davon als Bestätigung der Anstrengungen erlebt werden, um darin zugleich die nächsten Impulse zur nüchternen Gottessuche zu aktivieren.

Solches zu erleben und religiös zu intensivieren, hat wohl auch den jungen Gerbert 1736 nach St. Blasien geführt. Geboren am 11. August 1720 in Horb am Neckar, war er nach kurzen Aufenthalten an der von den Jesuiten geführten Lateinschule in Freiburg, dann an der Schule in Klingnau, früh in das Benediktinerkloster gekommen. Ein Jahr nach seinem Eintritt legte er am 28. September 1737, siebzehnjährig, seine Profess ab und hieß von nun an nicht mehr Franz Dominik Bernhard, sondern Martin.

St. Blasien hat Martin Gerbert zu dem verholfen, was er geworden ist. Aber das Kloster lebte nicht in seiner eigenen Selbstreferentialität, dazu war es zu innovativ, regenerativ durch historisch hochgebildete Mönche, wie zum Beispiel Marquard Herrgott, Stanislaus Wülberz, Hugo Schmidfeld und andere. Man hat den jungen Pater Martin auf Reisen geschickt, vergleichbar mit den sonst üblichen Kavaliers-touren adeliger zukünftiger Führungspersönlichkeiten. Er sollte, wie andere *Monachoi* vor und nach ihm, Anregungen für die eigene Gemeinschaft, ihre Religiosität, ihre Horizonterweiterung und ihre Wissenschaftlichkeit gewinnen.

Gerbert war ein intensiv Lernender, um später ein Lehrender, ein Führender, ein Vermittler werden zu können, stets bereit, Neues zu reflektieren und sich damit auseinanderzusetzen, eben in der Geschichte voranzuschreiten. Der

← Kat. Nr. 6, Porträt Martin Gerberts



38



39



44 Die hll. Benedikt und Scholastika (Abb. siehe auch S. 80)

45 Der hl. Benedikt übergibt die Regel

Augsburg (?), 1. Viertel 17. Jh.

Pergament, Deckfarbenmalerei, Tinte – je H. 20,3 cm, B. 19,6 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal

Die beiden Einzelblätter, Teil einer Reihe von vier Blättern aus einer verlorenen Handschrift, werden fast vollständig von quadratischen, von Goldleisten eingefassten Miniaturen eingenommen, darunter befindet sich eine Textzeile. Das eine Blatt zeigt eine Darstellung des hl.

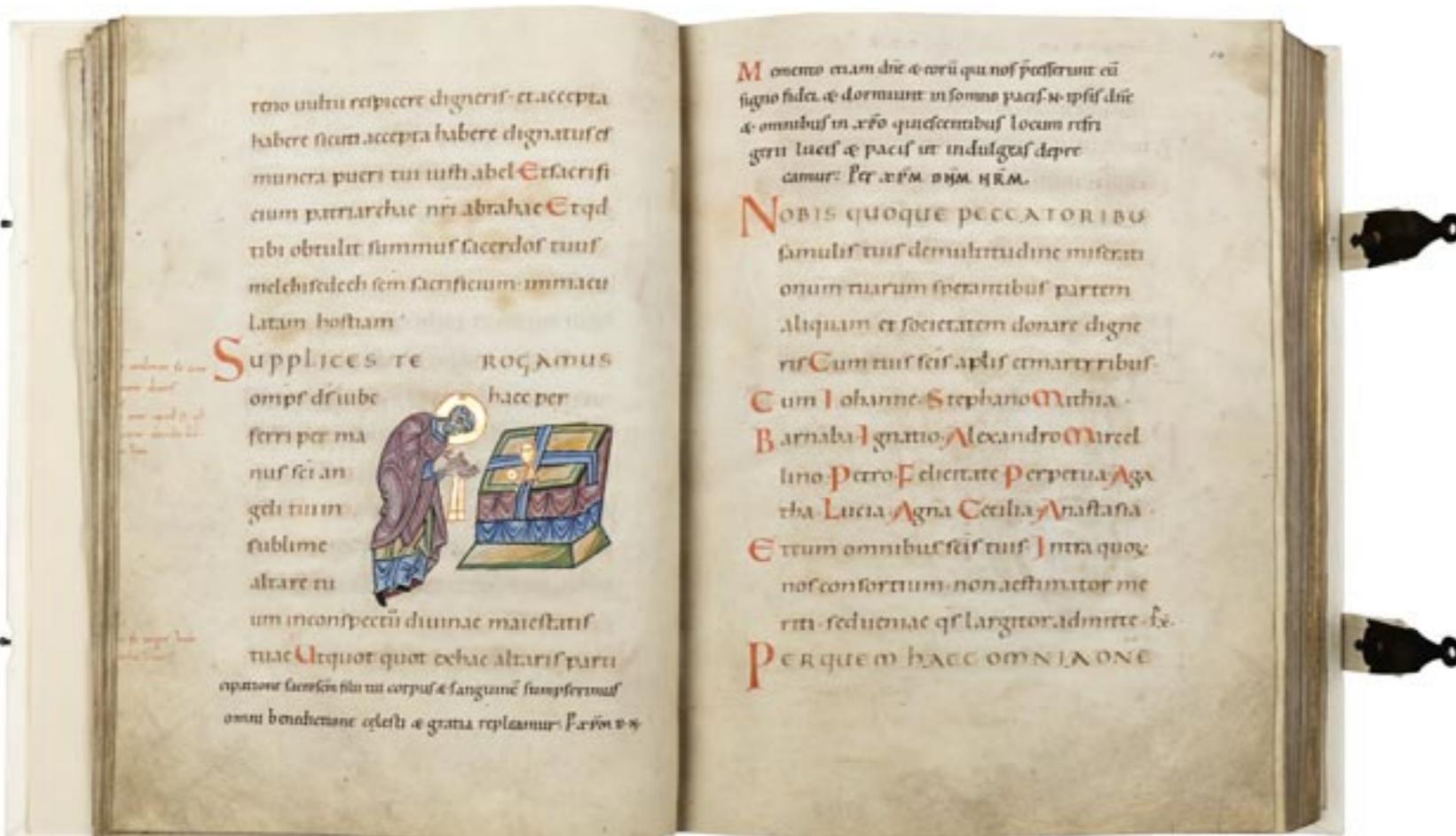
scheinen im Vordergrund. Das zweite Blatt stellt den hl. Benedikt dar, der mittig um eine Stufe erhöht unter einem Baldachin vorhang thront und ein rotes und ein blaues Buch, wohl wiederum die Ordensregel, an einen knienden Abt und einen ebenso knienden Mönch, hinter dem ein weiterer Mönch erscheint, übergibt. Alle vier tragen den schwarzen Habit der Benediktiner und sind tonsuriert, der Abt hält zudem einen Abstab. Zu Seiten des Baldachsins stehen in Spitzbogenischen Statuen der hll. Ulrich und Afra, seitlich schließen sich Butzenscheibenfenster an. Die untere Beischrift lautet „Attendite ad petram unde excisi estis. Esa: 51“ („Blickt auf den Felsen, aus dem ihr gehauen seid“, Jes 51,1).

Die hll. Ulrich und Afra verweisen auf eine Herkunft der Blätter aus dem gleichnamigen, vor 1012 gegründeten Augsburger Benediktinerkloster. Das von einer Mitra gekrönte Wappen mit dem Lamm Gottes auf dem Buch mit den sieben Siegeln zu Füßen des Abtes erlaubt es, diesen als Abt Johannes VIII. Merk (1600–1632) zu identifizieren, das Wappenschild vor den beiden Mönchen zeigt das ältere Klosterwappen, womit diese offenbar den Konvent repräsentieren. Die beiden Wappen des anderen Blattes konnten bisher noch nicht bestimmt werden. Die Miniaturen zeigen – insbesondere bei der Darstellung des hl. Benedikt und der Anlage der rahmenden Figurennischen – noch deutliche und bewusste Anklänge an gotische Gestaltungsformen, wie sie sich auch bei den Figuren der 1604–1607 von Hans Degler (1564/65–1634/35) geschaffenen Altäre der Kirche wiederfinden. In demselben, von Tradition und Gegenreformation geprägten Geist dürften auch diese Buchmalereien im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts geschaffen worden sein.

Lit.: St. Paul 2009, Bd. 2, S. 40–41, Nr. 3.12–3.13 (Holger Kempfens).

H.K.





58 Priester am Altar, Seite 13v/14r

58 Sakramenter Reichenau, um 980

**Deckfarben, Tinte, Pergament –
H. 25,5 cm, B. 19,5 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal, Cod. 20/1**
(Abb. siehe auch S. 8 u. 118)

Ein Sakramenter ist das zentrale liturgische Buch für den Messgottesdienst. Es enthält die Worte, mit denen der Priester am Altar Brot und Wein zu Leib und Blut Jesu Christi wandelt und so das heilbringende Sakrament der Eucharistie vollzieht. Drei aufeinanderfolgende Bilder des ottonischen Codex zeigen den Priester bei dieser liturgischen Handlung, womit sie die auf den Seitenrand in rot geschriebenen Handlungsanweisungen illustrieren. Der Zelebrant tritt zuerst, den Manipel (Tuchstreifen) über der Hand, segnend an den Altar, auf dem Kelch und

Patene (Hostienteller) stehen, verbeugt sich dann tief und erhebt schließlich den Kelch zur Wandlung. Auf diesem letzten Bild erscheint über dem Altar in einer Rundscheibe das Gotteslamm, die reale Präsenz Gottes im Altarsakrament veranschaulichend. Das dreifache Zelebrantenbild ist in der Kunst dieser Zeit einzigartig. Die einzige weitere figürliche Illustration im Buch ist das übliche Kanonbild des Gekreuzigten (vgl. Kat. Nr. 59–62). Dazu treten sieben Zier-Doppelseiten mit farbig unterlegten Texten und großen Initialen sowie vier einzeln stehende Initialenseiten, die an den wichtigsten Festen des Kirchenjahres das Buch gliedern. Die malerische Ausstattung gehört innerhalb der Reichenauer Buchmalerei zur Ruodrecht-Gruppe, deren Hauptwerk der Egbert-Psalter ist.

Die Zusammengehörigkeit dieses St. Blasianer Codex mit einer Anzahl von weiteren

Handschriften, die heute als Produkte des Skriptoriums des Klosters Reichenau gelten, erkannte Martin Gerbert als erster Forscher. Die im Mittelalter hochbedeutende Abtei Reichenau war zu seiner Zeit allerdings nur noch ein Schatten ihrer selbst. Papst Benedikt XIV. verfügte 1757 ihre Auflösung. Der Bischof von Konstanz, dem das einst mächtige Kloster schon lange ein Dorn im Auge war, ließ die letzten Mönche mit militärischer Gewalt vertreiben. Gerbert konnte sich zahlreiche bedeutende Reichenauer Handschriften für die Bibliothek von St. Blasien sichern, als er die Bestände des aufgelösten Klosters 1760 katalogisierte. Das vorliegende Sakramenter fand er jedoch nicht auf der Reichenau, es befand sich nämlich schon seit dem 12. Jahrhundert in St. Blasien und hatte auch den Klosterbrand von 1768 überstanden. In Gerberts Interesse an diesem Buch spiegelt sich sein kirchliches Selbst-



58 Priester am Altar, Seite 15r

verständnis. Das Sakramenter steht für den Ritus der römischen Kirche als der normgebenden Instanz des Katholizismus. Wie bei der ‚gregorianischen‘ Kirchenmusik galt auch hier der Mönchspapst und Kirchenvater Gregor der Große als der legendäre Autor (s. Kat. Nr. 48). Das ‚gregorianische‘ Sakramenter war in der Karolingerzeit von der Kirche des Frankenreichs übernommen worden und somit ein schlagendes Beispiel für die Durchsetzung des römischen Ritus in der westlichen Christenheit. Das vorliegende St. Blasianer Exemplar bietet den Text in der als Hadrianum bezeichneten Variante, die Papst Hadrian an Karl den Großen gesandt hatte, mit dem Supplement des Benedikt von Aniane, des karolingischen Klosterreformers, der die aus Montecassino importierte Benediktsregel in allen Klöstern des Frankenreichs durchgesetzt hatte (vgl. S. 82–85).

Ein Vergleichswerk zu diesem St. Blasianer Sakramenter, das sogenannte Hornbacher Sakramenter, entdeckte Gerberts Schweizer Korrespondenzpartner Beat Fidel von Zurlauben, der Gerbert auf diese Handschrift hinwies: „Ich erinnere mich einer alten liturgischen Handschrift oder vielmehr eines Sakramentars Gregors des Großen, das ich 1750 im Kapitelarchiv von St. Ursus in Solothurn entdeckte [...] Ich glaube, dass von allen Sakramentaren des hl. Gregor das von Solothurn das älteste ist.“ Gerbert sandte auf Zurlaubens Hinweis hin das St. Blasianer Sakramenter 1776 nach Solothurn, damit es mit dem dort liegenden Sakramenter verglichen werden konnte. Seitdem er inkognito nach Solothurn gereist war, um die dortige Handschrift einzusehen, ohne Aufsehen um seine Person zu erregen, hatte er den Verdacht, dass beide Codices von derselben Schreiberhand stammten. Die paläographische Untersuchung unternahm der Solothurner Kan-

neue Brevier dieser Pflicht genügen würde, musste kirchenamtlich in Rom entschieden werden. Bei einer Ablehnung wäre der Druck sinnlos gewesen, denn ohne päpstliche Approbation hätte es in den Klöstern nicht benutzt werden können. Diese römische Druckerlaubnis erschien aber für das sanktblasianische Projekt schwer zu erlangen. Als dann 1777 das Brevier der lothringischen Kongregation von St. Vanne, die zeitgleich an einer Reform gearbeitet hatte, tatsächlich im Druck erschien, beschloss das Kapitel von St. Blasien, vor die Wahl zwischen Ussermanns Brevier und dem von St. Vanne gestellt, die Einführung des letzteren. Es wurde zum St. Blasianer Brevier, an dem der Konvent auch nach der Übersiedlung nach St. Paul im Lavanttal festhielt, sogar über die päpstliche Brevierreform von 1911 hinaus bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil. Das danach eingeführte neue, derzeit aktuelle Brevier steht nach Aussage von Kennern demjenigen von St. Vanne/St. Blasien sogar näher als dem alten römischen Breviarium. Auch für die weiblichen Mitglieder der St. Blasianer Kongregation, die Nonnen von Kloster Berau, suchte Gerbert eine neue Lösung. Da sie das Lateinische kaum verstanden, ließ er das Stundengebet zur Ewigen Anbetung des Altarsakraments, das er bei ihnen einführt, in deutsch-lateinischem Paralleldruck veröffentlichen. Damit nahm er das Prinzip des Schott-Messbuchs vorweg, das seit dem 19. Jahrhundert vom Kloster Beuron herausgegeben wurde und den katholischen Laien durch deutsche Übersetzungen einen Zugang zur lateinischen Messe eröffnen wollte.

Lit.: St. Blasien 1983, Bd. 1, S. 123, Nr. 113 (Günter Birkner); zur Brevierreform: Denk 1914; Popp 1967, S. 123–125, S. 167, S. 187–194, S. 463; Müller 1983a, S. 127–128; Häufling 1993; vgl. St. Blasien 1983, Bd. 1, S. 108, Nr. 91 (Wolfgang Müller, Gabriele Kleiber); St. Blasien 1983, Bd. 1, S. 113, Nr. 99 (Wolfgang Müller, Gabriele Kleiber); Höhler/Stamm 1991, S. 19–20 (Hs. St. Blasien 19–23); Gerbert Korrespondenz, Bd. 2, S. 26*, Nr. 467a.

G.L.



68 Seite 105v, Initialie C(antate), 97. Psalm

68 Ramsey-Psalter Ostengland, um 1300/10

Deckfarben, Tinte, Pergament –
H. 26,3 cm, B. 16,5 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal, Cod. 58/1

Der Ramsey-Psalter trägt den Namen des Benediktinerklosters Ramsey in den ostenglischen Fenlands nördlich von Cambridge. Entstanden sind die Malereien circa 1300–1310 in einem Werkstattverbund von berufsmäßigen Malern, die in der Region tätig waren. Der Psalter war wohl für Abt John of Sawtry bestimmt, der von 1288–1316 amtierte. Hergestellt wurde er vermutlich auf Veranlassung des für die Klosterwirtschaft Ramseys verantwortlichen *Cellarius* William of Graftham. Der 1303 letztmalig als lebend belegte Graftham ist zumindest am Ende des Kalenders unten als Büste fassbar. Diese

dürfte posthum hier eingefügt worden sein, weist sie doch die ehrende Beischrift „GRAFHAM HONORETUR“ auf. Besonderes Interesse verdienen nicht nur die ungewöhnlichen Miniaturen zur Gründungsgeschichte beziehungsweise den Stiftern und den heiligen Patronen des Klosters (Maria, Benedikt, die hl. Jungfrauen, dazu Nikolaus, Thomas von Canterbury und für die Frühgeschichte des Ortes Oswald, Dunstan und der erste Abt Eadnoth). Auch die historisierten (d. h. figürlich-szenischen) Initialen der Psalmen weichen teilweise sehr von dem damals Üblichen ab. Hierbei schließen sich einige wohl an die englische Rezeption der Miniaturen des karolingischen Utrechtsalters an. Der Codex hatte eine bewegte Geschichte. Die Handschrift ging durch die Hände von Laien beziehungsweise Weltgeistlichen, bis sie um die Mitte des 16. Jahrhunderts wieder im monastischen Besitz war, und zwar in der Benediktinerabtei



→ 68 Seite 17r, Triumph Mariens und Gründung der Abtei Ramsey



96 Heimsuchung



96 Erzengel Raphael



96 Opfer Kains und Abels

96 Kelch des Abts Romanus Vogler

Elias Jäger, um 1680/90

Silber, teilvergoldet, gegossen, getrieben, ziseliert – H. 26,9 cm, Dm. 18,9 cm – Beschauzeichen Augsburg, Meistermarke El (Seling 1755), Wiener Freiheitsstempel AF von 1809/10 Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal

Zu den kostbarsten Kelchen der St. Blasianer Bestände gehört dieser aufwendig gestaltete Messkelch. Über einem gewölbten Sechspassfuß steigt der schlanke Schaft mit dem ovalen Nodus auf, darüber die bauchige Cuppa. Die ornamentale Gestaltung des Kelches ist stark zurückgenommen zugunsten der figürlichen Gestaltungen aus Silber – zumeist Medaillons mit lateinischen Beischriften. Am Fuß zeigen diese in sechs Medaillons Szenen aus dem Marienleben (in der Reihenfolge verändert): Vermählung mit Josef, Darbringung im Tempel, Verkündigung, Zurückweisung von Joachims Opfer, Heimsuchung, Vision des greisen Simeon. Zwischen den Pässen, die mit Fruchtgirlanden in Flachrelief geziert sind, sind zudem vollplastische geflügelte Puttenköpfe eingefügt. Am Nodus erscheinen Darstellungen der vier Erzengel Raphael, Uriel, Gabriel und Michael.

Die Cuppawandung schmücken drei alttestamentliche Darstellungen mit eucharistischem Bezug, der durch die interpretierenden Beischriften noch betont wird: das Opfer Kains und Abels, Mannaregen in der Wüste, Abraham empfängt Melchisedech. Die Zwischenräume füllen Puttenengel auf Wolkenbändern aus. Die besondere Wirkung des Kelches beruht einerseits auf dem deutlichen Kontrast von silbernen und vergoldeten Partien sowie vor allem auf der stark reliefierten, ja vielfach vollplastischen Ausbildung der figürlichen Elemente.

Der Goldschmied Elias Jäger (1654–1709), der Ende des 17. Jahrhunderts zu den besten Augsburger Goldschmieden gehört, war mehrfach im Auftrag des Klosters St. Blasien tätig. So schuf er für die St. Blasien zugeordnete Wallfahrtskirche Todtnmoos eine monumentale Votivtafel (heute Wien, Kunsthistorisches Museum), für das Kloster selbst ein Antependium für den Hochaltar (Kat. Nr. 95). Beide Arbeiten entstanden im Auftrag von Abt Romanus Vogler (1672–1695), der wohl auch den Messkelch bei Jäger in Auftrag gab – sein Wappen ist vermutlich auf der unten eingefügten Fußplatte unter der Plakette verborgen, die als brakteatenähnlicher Abschlag ein Porträt von Papst Innozenz XI. (1676–

1689) zeigt. Auch die Erwähnung im Schatzverzeichnis Pater Philipp Glückers von 1720 bezeugt die Stiftung dieses Kelches „von höchst sehenswerter Kunstfertigkeit“ durch Abt Romanus.

Lit.: Kunstdenkmäler 1969, S. 234–236, Nr. 2; St. Blasien 1983, Bd. 1, S. 191–193, Nr. 161 (Johann Michael Fritz); St. Paul 1991, Bd. 1, S. 291, Nr. 14.1 (Barbara Wild); St. Paul 1997, S. 163–164, Nr. 15.3 (Anne Pálffy); St. Paul 2009, Bd. 2, S. 361, Nr. 21.12 (Holger Kempkens).

H.K.



alta aussetzte. P Kuchelmeister hieß das Hochamt, nach welchem das Te Deum vom Chor unisono gesungen wurde.“

Lit.: Zu Moser: St. Pölten/Wien 2003/2004; zu Berau: Gerbert Korrespondenz, Bd. 1, S. 468–469, Nr. 465, S. 475, Nr. 472; Bd. 2, S. 26*, Nr. 467a; Tagzeiten 1771; Heidegger 1983 (Zitat Neugart 1782).

G.S./G.L.

102 Vesperbild mit Begleitfiguren*

Werkstatt von Christoph oder Hans Christoph Schenck, 1. Drittel 17. Jh.

Linden(?)holz, polychrom gefasst (Fassung des 20. Jh.) – H. 151,5 cm, B. 103 cm, T. 45,5 cm

Kath. Pfarrgemeinde St. Michael, Höchenschwand, Inv. Nr. Hoec/Mich/0028

*nicht ausgestellt

Im Zentrum der Figurengruppe sitzt Maria mit dem Leichnam Christi in ihrem Schoß. Wehklaend blickt sie mit ausgebreiteten Armen gen Himmel. Links stützt sie der Jünger Johannes, rechts eine Frau, die sich abwendet, um ihre Tränen zu trocknen. Vermutlich ist sie, wie auch die links kniende Trauernde, als eine der drei Marien zu identifizieren. Prominent hervorgehoben ist Maria Magdalena, die neben dem Leichnam kniet und dessen linken Arm voller Demut hält. Sie scheint in die andächtige Betrachtung des Wundmals an Christi Hand versunken. Auffallend sind die sprechende Gestik und feine Mimik der Figuren, die gleichermaßen tiefe Trauer und fromme Andacht über Christi Tod und das damit verbundene Heilsversprechen ausdrücken vermögen. Die Trauernden nehmen dadurch die Rolle emotionaler Vorbilder für den Betrachter ein und appellieren an dessen Mitgefühl.

Der frontal zum Betrachter gedrehte Leichnam mit dem leblos herabhängenden rechten Arm und die sorgfältige Darstellung der gut sichtbaren Wundmale zeichnen die Gruppe eindeutig als eucharistisches Andachtsbild aus. Deshalb ist anzunehmen, dass die Gruppe für einen Altar geschaffen wurde. Die Darstellung des Moments nach der Abnahme des Leichnams vom Kreuz und vor der Grablegung, verbunden mit der Hervorhebung der trauernden Muttergotte mit dem Leichnam auf ihrem Schoß, ist ein

verbreitetes Bildmotiv in der christlichen Kunst und wird als (mehrfiguriges) Vesperbild bezeichnet. Es erfreute sich im Rahmen der katholischen Erneuerungsbemühungen im 17. und 18. Jahrhundert großer Beliebtheit.

ren, entsprach ursprünglich aber derjenigen der Kreuzigungsgruppe, wie im Vertrag von 1679 festgelegt war. Die dort erwähnten, die Gruppe begleitenden Engelskinder gehörten zu dem Ankauf des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe.

Doch wer war der Bildschnitzer des Vesperbildes in Höchenschwand? Darüber besteht ebenso viel Ungewissheit wie über die Herkunft der Gruppe. Eine plausible These (G. Koch) besagt, dass sie ursprünglich auf einem Altar im Münster in St. Blasien gestanden habe. Abt Martin I. Meister hatte dort 1619 neue Altäre u. a. vor dem Lettner errichten lassen, wo die Beweinungsgruppe gestanden haben könnte. 1666 wurde der Lettner allerdings abgerissen. Möglicherweise wurde das nun nicht mehr benötigte mehrfigurige Vesperbild einer gängigen Praxis entsprechend zur Weiterverwendung an die St. Blasien untergeordnete Pfarrkirche St. Michael abgegeben, wo seit 1659 Maßnahmen zur Vergrößerung und Verschönerung des Kirchenschiffs dokumentiert sind. Nach den Plündерungen und Zerstörungen während des französischen Kriegs musste 1679 die Kirchenausstattung ersetzt und ergänzt werden. Eine Quelle berichtet, dass die Altartücher unter den Schnitzfiguren damals weggerissen worden seien (K. Hodapp). 1681/82 wurde schließlich ein neuer Hochaltar mit eigens dafür zu schaffenden Schnitzfiguren in Auftrag gegeben. In diesem Zusammenhang ist auch der überlieferte Vertrag vom 18.9.1679 zwischen dem damaligen Abt Romanus aus St. Blasien als Vorgesetztem und dem Fassmaler Johann Schleißner aus Staufen zu lesen, in dem es um die farbliche Fassung und teilweise Vergoldung der Figuren auf den beiden Seitenaltären in der Höchenschwander Kirche geht. Auf dem rechten Altar befand sich damals eine Kreuzigungsgruppe und links das Vesperbild. Die Kreuzigungsgruppe wurde mit zahlreichen Nebenfiguren im Jahr 1900 von der Kirchengemeinde an das Badische Landesmuseum verkauft, wo sich die Figuren heute befinden. Ihre Farbfassung von 1679 konnte bei einer gründlichen Restaurierung 1989–1990 wiederhergestellt werden. Die Beweinungsgruppe verblieb in St. Michael, zunächst am rechten Seitenaltar, heute an der Nordwand gegenüber dem Seiteneingang in die Kirche. Ihre Fassung stammt aus den 1960er Jah-

Lit.: Koch 2011, S. 59–69, und passim; Hodapp 1987, S. 3–15, bes. S. 7; vgl. zu Höchenschwand: Brommer 1971, S. 64–65; zu St. Blasien: Schmieder 1929, S. 80–84, Abb. 14; zu Schenck: Knapp 1996, S. 74, Abb. 4, S. 17, Abb. 9 u. 10, S. 84, Abb. 16 u. 17.

B.L.-H.



DIE HABSBURGERGRUFT IN ST. BLASIEN

Guido Linke

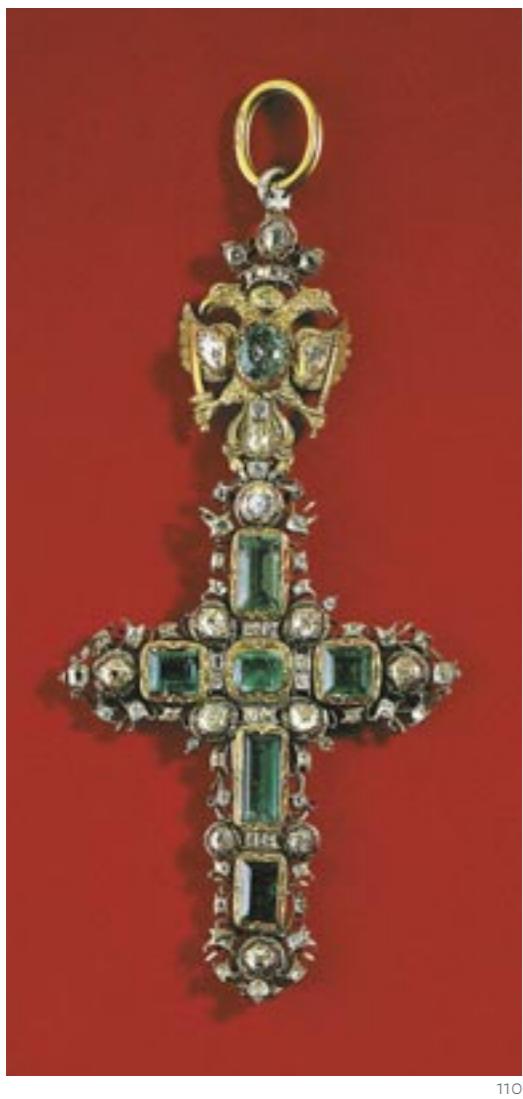
↑ Kat. Nr. 109, Kelch Abt
Augustin Finks

1770 ließ Martin Gerbert in einer von langer Hand vorbereiteten Aktion die in Basel und Königsfelden bestatteten Gebeine der frühen Habsburger, deren namengebende Stammburg in der Schweiz liegt, nach St. Blasien überführen. In der im Bau befindlichen neuen Abteikirche sollte eine Gruft die sterblichen Überreste der frühesten Vertreter der Dynastie beherbergen. Bereits der St. Blasianer Mönch und Historiker Marquard Herrgott (Kat. Nr. 114) hatte sich für sein mehrbändiges Werk über die Denkmäler des österreichischen Kaiserhauses ausführlich mit den Grablegen der Habsburger befasst. Den entsprechenden Band gab Gerbert selbst 1772 heraus (vgl. Kat. Nr. 113). Diese sogenannte „*Taphographia*“ (von griech. *táphos* – Grab) stellte die Gräber sämtlicher Habsburger vor, wofür die St. Blasianer Mönche sich auf Reisen eigens die Grüfte und Sarkophage öffnen ließen, um die Skelette der Herrscher in der Publikation detailliert auf Kupferstichtafeln zu dokumentieren. Der aufgeklärte Berliner Friedrich Nicolai kommentierte befremdet: „*Man möchte erstaunen, wie sich mehrere Gelehrte und ansehnliche Leute so viel Mühe gegeben so weit und breit in Todtengräben herumzuwühlen.*“ Für ein angemessenes Totengedächtnis schien es Gerbert geboten, „*die kostbaren Überbleibsel wieder in ein der Römischkatholischen Religion zugethanes Ort [...] zu übersetzen*“, da die schweizerischen Graborte seit Jahrhunderten zur Reformation übergegangen waren. Mit der Translozierung der sterblichen Überreste nach St. Blasien sollte die Abtei gleichsam für die Anfänge des Herrscherhauses das werden, was die Wiener Kapuzinergruft für die spätere Zeit war. Auf einem sechsspännigen Trauerwagen erreichten die Gebeine am 14. November 1770 abends bei Fackelbeleuchtung zum Klang von Pauken und Trompeten St. Blasien, wo sich der gesamte Konvent mit Kerzen in der Hand zum Trauergesang in der mit schwarzen Tüchern ausgekleideten Kirche versammelte. Dort bahrte man die Habsburger auf einem eigens errichteten Trauergestühl auf. Am Folgetag hielt ein Kapitular eine Kanzelrede auf das „*allerdurchlauchtigste Erzhaus Österreich*“, die in der Publikation 15 Druck-

seiten füllt und der Hoffnung Ausdruck verleiht, die Habsburger mögen „*auch nach dem Tode ebenso mächtige Beschützer*“ der Abtei seien, wie sie es zu Lebzeiten waren. Die durch mehrere Schriften öffentlich bekannt gemachte feierliche Übertragung der „*höchsten Leichen*“ folgte einer erinnerungspolitischen Strategie des Abtes: Die toten Vorfahren schienen die beste Lebensversicherung für die Abtei, die sich durch die klosterfeindliche Politik Kaiser Josephs II. in ihrer Existenz bedroht sah. Doch der Enthusiasmus Gerberts für Habsburgergeschichte fand in Wien keinen Widerhall, so dass er klagte: „*Ich [...] trage nichts als ein sehr saures Gesicht, ohne mindesten Dank [...] Man will nichts von Habsburg wissen.*“ Kaiser Franz Stephan vermisste die Würdigung seiner lothringischen Dynastie, weshalb Gerbert eifrig in einer 1785 nachgeschobenen Publikation eine Verwandtschaft des Kaisers mit dem in St. Blasien bestatteten Rheinfeldener Herzogshaus (vgl. Kat. Nr. 30) konstruierte und die Gruft damit auf das Haus Habsburg-Lothringen umetikettierte. Nur Maria Theresia zeigte sich mit Gaben zur Ausstattung dankbar. Auch Gerbert scheint den Elan für die Sache verloren zu haben, denn in den 1780er Jahren bemerkten Besucher, dass die Kisten mit den Habsburger-Gebeinen immer noch provisorisch im Archiv abgestellt waren. Währenddessen machte Gerbert seine unfertige Habsburgergruft aber 1772 in der genannten „*Taphographia*“ und einer aufwendigen Separatpublikation in Wien bekannt. Mit den im Druck wiedergegebenen zahlreichen Epitaphien und einer Altarstelle für Gedenkgottesdienste schien Gerbert in der Gruft eine Weihestätte für den Kult des Herrscherhauses etablieren zu wollen. Doch bis auf die nackte bauliche Hülle wurde davon offenbar nichts realisiert, auch wenn man mit dem Druckwerk einen anderen Eindruck erzeugen wollte. Noch großartiger hatte der Architekt d'Ixnard die Gruftidee aufgefasst. Er publizierte sein Vorhaben nachträglich 1791 in seinem „*Recueil d'Architecture*“: Unter der kompletten Kirchenrunde plante er eine Unterkirche, eine zum Kirchenraum offene „*chapelle sépulcrale*“ als Habsburgermemorie. Dieses Pro-

→ Kat. Nr. 104, Porträt Maria
Theresias





110 Brustkreuz Abt Franz Schächtelins

Wien, 1731

Silber, Gold, Brillanten, Smaragde – H. 15 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal

Als Geschenk Kaiser Karls VI. an Fürstabt Franz II. Schächtelin von St. Blasien (s. Kat. Nr. 85) setzt dieses Brustkreuz die Reihe von kaiserlichen Geschenken fort, die heute noch in der Sammlung des Stiftes St. Paul zu finden sind. Die prachtvoll gestalteten Kreuze sind Merkmale der geistlichen und weltlichen Macht der Fürstäbte. Gern griffen Monarchen auf Brustkreuze und Ringe als Geschenke zurück, um ihre Wertschätzung zum Ausdruck zu bringen. Derartige Pretiosen durften in keiner Schatzkammer fehlen, und über die künstlerisch herausragende Beschaffenheit berichten bereits zeitgenössische Inventare, die Qualität und Schönheit rühmen.

Nach oben wird das Kreuz mit dem Doppeladler abgeschlossen, in dessen Krallen sich ein Schwert und ein Zepter befinden. Um das Kreuz selbst, das aus sechs Smaragden gebildet wird, rankt sich eine filigrane Silbermontierung, in die kleine und große Brillanten eingesetzt sind. Mehrere Abtsporträts aus der Galerie von St. Blasien zeigen die Prälaten mit diesem Kreuz (vgl. Kat. Nr. 86, 120, 121). 1766 ließ es Fürstabt Gerbert als „Memoriale augustissimi Caroli VI.“ reparieren, und schließlich gelangte es 1809 durch Fürstabt Berthold Rottler nach der Aufhebung des Stiftes St. Blasien nach St. Paul in Kärnten. Zum Kreuz passend ist ein Ring, den zentral ein Smaragd besetzt, um den kranzförmig Brillanten angeordnet sind.

Lit.: St. Blasien 1983, Bd. 1, S. 224–226, Nr. 179 (Johann Michael Fritz); St. Paul 1991, Bd. 1, S. 312, Nr. 18.4 (Barbara Wild); Sitar 2000, S. 163, 166; Sitar 2005a, S. 39; Sitar 2005b, S. 77; St. Paul 2009, Bd. 2, S. 365, Nr. 21.19 (Gefried Sitar).

G.S.

111 Reliquiar des hl. Leopold

Joseph Moser, um 1760/70

Silber, z. T. vergoldet, gegossen, ziseliert; Kupfer, vergoldet, ziseliert, graviert; Glas; Klosterarbeit – H. 42 cm, B. 21 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal

Das Reliquiar setzt sich zusammen aus dem Sockel und der Büste des hl. Leopold. Ersterer, vollständig vergoldet, ist dreibeinig ausgebildet mit C- und S-Schwüngen, die mattierte Felder einrahmen. Hinzu kommen Akanthusblätter und Rocailles. Die Schauseite zeigt im unteren Bereich eine rocaillengerahmte Kartusche mit der Bezeichnung „S: Leopoldi“, die sich auf die Reliquie im Schaugefäß darüber bezieht. Der Rahmen seiner hochovalen Öffnung ist als Kartusche mit Rocaillewerk und Blumengirlanden ausgebildet. Auf der oberen Platte des Sockels ruht die silberne Büste des hl. Leopold, an der lediglich die Borten des Mantels einen goldenen Akzent setzen. Die Gestaltung konzentriert sich ansonsten auf das Haupt des Heiligen, der als älterer Mann mit Vollbart dargestellt ist. Als Zeichen seines Ranges trägt er den Erzherzogs-

hut.
Leopold III. aus dem Hause der Babenberger (1073–1136) hatte seit 1095 das Amt des Markgrafen von Österreich inne. Er gründete die Stifte Heiligenkreuz, Seitenstetten und Klosterneuburg, wo er auch bestattet wurde. 1485 erfolgte seine Heiligsprechung, 1663 wurde er zum Landespatron von Österreich erhoben.

Nach der Überführung der Habsburgergebeine aus Königsfelden/Schweiz nach St. Blasien am 14. November 1770 fanden am Folgetag, dem – bewusst gewählten – Festtag des hl. Leopold, die Exequien statt. Diesem Heiligen war darüber hinaus der Altar der neugeschaffenen Habsburgergruft geweiht. Für diesen erbat Fürstabt Martin II. Gerbert von Kaiserin Maria Theresia die Überlassung einer Leopold-Reliquie, die Maria Theresia in einem Antwortbrief vom 9. Februar 1771 entsprechend versprach. Die in Klosterneuburg aus den Beckenknochen entnommene Partikel, eingefügt in das vorliegende Reliquiar, traf bereits am 21. April 1771 in St. Blasien ein. Das Büstenreliquiar selbst wurde

den Beständen der Wiener Hofschatzkammer entnommen, wo es bereits in einem Nachtrag im Inventar von 1758 als Teil einer Reihe von sechs Reliquienbüsten kanonisierter Monarchen und Schutzpatrone der Habsburger verzeichnet wurde (drei Büsten heute in Budapest, Ungarisches Nationalmuseum). Die Entnahme wurde 1776 durch eine Ersatzbüste des hl. Leopold ausgeglichen.

Das Büstenreliquiar, das von dem Kontrast aus Silber und Gold geprägt wird, zeigt insbesondere bei den beiden Kartuschen eine deutlich zur Spiegelsymmetrie neigende Gestaltung, die bereits – gemäß der Entstehung um 1760/70 – auf das Spätrokoko verweist. Das Reliquiar trägt keine Meistermarke, wird jedoch zumeist – zusammen mit der ganzen, in der Sockelgestaltung identischen Serie – der Werkstatt des Wiener Goldschmieds Joseph Moser (1715–1801) zugeschrieben, der zu den besten Goldschmieden der Stadt gehörte und häufig vom Kaiserhaus beauftragt wurde (s. Kat. Nr. 101).

Lit.: Kunstdenkmäler 1969, S. 245, Nr. 6; Wild 1982; St. Blasien 1983, Bd. 1, S. 228, Nr. 184 (Johann Michael Fritz); Fritz 1983, S. 250; St. Paul 1991, Bd. 1, S. 266–267, Nr. 14.9 (Barbara Wild; Lit); St. Paul 1997, S. 118–119, Nr. 10.3 (Anne Pálffy); St. Pölten/Wien 2003/2004, S. 133, Nr. 52 (Barbara Kammer-Wild); St. Paul 2009, Bd. 2, S. 424–424, Nr. 25.10 (Holger Kempf); ebd. S. 426, Nr. 25.12 (Rudolf Freisitzer); vgl.: Schatzkammer 1987, S. 332, Nr. 177 (Stefan Krenn).

H.K.





121 Porträtmedaillon Abt Berthold Rottlers

Unbekannter Miniaturist, 1801–1806

Öl auf Pappe, Holzrahmen grundiert und vergoldet – H. 9,9 cm, B. 8,9 cm (mit Rahmen)
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal
(Abb. siehe auch S. 223)

Das kleine Ovalgemälde zeigt in leichter Drehung ein Brustbildnis von Berthold III. Rottler, letzter Fürstabt von St. Blasien (1801–1806/07) und erster Abt von St. Paul nach der Wiederbesiedlung (1807/09–1826). Der Abt schaut den Betrachter offen an, ein Pileolus bedeckt sein Haupt. Auf der schwarzen Mozetta setzt das rote Band mit dem Brustkreuz, das aufgrund des Doppeladlers als das von Kaiser Karl VI. der Abtei geschenkte Kreuz (Kat. Nr. 110) kenntlich ist, einen besonderen Akzent.

Der graue Vorhang hinter dem Abt ist zur Seite gerafft und gibt neben einer Säule den Blick auf einen Gartenpavillon frei. Dieser kann als derjenige im Konventgarten von St. Blasien identifiziert werden (vgl. Kat. Nr. 2): ein acht-eckiger Bau auf einem kubischen Unterbau, gekrönt von einem markanten, dreifach gestuften Dach. Damit kann das Porträt in die Jahre 1801–1806, die Amtszeit Berthold Rottlers als 48. und letzter Abt von St. Blasien, datiert werden. Das Miniaturporträt zeichnet sich durch eine exquisite, detailreiche Feinmalerei und eine treffliche Charakterisierung der Persönlichkeit Berthold Rottlers aus (vgl. S. 222–225).

Lit.: St. Paul 2009, Bd. 2, S. 440–441, Nr. 26.10 (Holger Kempfens)

H.K.



122 Glasbecher mit Wappen Abt Rottlers

Gottlieb Samuel Mohn, 1813

Glas, Transparentfarben – H. 10,5 cm, Dm. 7,2 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal

Das Trinkglas trägt das neue Wappen Berthold Rottlers, des letzten Abtes von St. Blasien, als erster Abt des erneuerten Klosters St. Paul in Kärnten. Um den geschachten Herzschild erscheint neben dem Hirsch von St. Blasien das Einhorn von St. Andrä im Lavanttal. Der Anker darunter ist das Wappenzeichen Rottlers. Eine täuschend aufgemalte Fliege rechts des Wappens bildet die originelle Signaturmarke des Wiener Glasmalers Mohn. Der im sächsischen Weißenfels Geborene bemalte nicht nur Trinkgläser mit Veduten und Wappen, er schuf auch Glasmalereienfenster, damit an der Schwelle zur Wiedererweckung der mittelalterlichen Glasmalerei stehend. In diesem Sinne sah er die Glasmalerei auch als ehrwürdige alte Kunst, für deren Förderung durch den Abt er in der Inschrift dankt. „DEM HOHEN BESCHÜTZER DIE SERALten KUNST WIDMET DIESES GLAS IN TIEFER EHRFURCHT G. MOHN AUS SACHSEN“.

Lit.: St. Blasien 1983, Bd. 1, S. 356–357 (Helge Siefert); St. Paul 1991, Bd. 1, S. 386, Nr. 21.21 (Waltraut Hauk);

G.L.

123 Porträt Kaiser Franz II./I. Österreich, um 1810/20

Aquarell auf Pergament, Holz

grundiert und vergoldet –
H. 9,2 cm, B. 7,3 cm / H. 29,7 cm, B. 21,5 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal

Das ovale Medaillon zeigt vor blauem Hintergrund im Dreiviertelprofil ein Brustbildnis des österreichischen Kaisers Franz I. (reg. 1804–1835), gekleidet in eine weiße Uniform mit rot-weiß-roter Schärpe, dem Orden vom Goldenen Vlies und dem Großkreuz des Militär-Maria-Theresa-Ordens. Das Miniaturgemälde ist eingefügt in einen geschnitzten, vollständig vergoldeten Rahmen in Empire-Formen. Seinen architektonisch geprägten Aufbau zieren Lorbeerfestons und Urneaufsätze.

Franz II. von Habsburg-Lothringen folgte 1792 seinem Vetter Leopold II. (1790–1792, vgl. Kat. Nr. 116) zunächst als erwählter römisch-deutscher Kaiser. Ausgehend von der Französischen Revolution wurde in seiner Regierungszeit auch das Reich von massiven Veränderungen erfasst, etwa dem Reichsdeputationshauptschluss von 1803, der zum Zweck der Gebietsentschädigung für die an Frankreich gefallenen linksrheinischen Besitzungen weltlicher Reichsfürsten die Säkularisation geistlicher Territorien, aber auch der meisten Klöster vorsah.

Am 18. Mai 1804 rief sich Napoleon Bonaparte zum Kaiser der Franzosen aus. Kaiser Franz II. etablierte daraufhin, um politisch, gesellschaftlich und hierarchisch nicht hinter den französischen Kaiser zurückzufallen, am 11. August 1804 das erbliche Kaisertum Österreich, das er nun als Franz I. repräsentierte. Die auf Betreiben Napoleons erlassene Rheinbundakte vom 12. Juni 1806 führte schließlich zum Ende des Heiligen Römischen Reiches: Kaiser Franz II. reagierte am 6. August 1806 – nach einer öffentlichen Erklärung in Wien – mit der Niederlegung der Reichskrone, womit das Reich aufhörte zu existieren.

Seine Regierungszeit als österreichischer Kaiser, die maßgeblich durch den Staatsmann Fürst Metternich geprägt wurde, war von einem politischen Festhalten am Bestehenden und der



Furcht vor Veränderungen bestimmt, die ihn zum Initiator der „Heiligen Allianz“ werden ließen, aber auch von einer teilweisen Rücknahme der „Josephinischen Reformen“ – die Zeit der Restauration. Neben dieser biedermeierlichen Atmosphäre gab es aber auch erste Schritte der Industrialisierung, die zu einem wirtschaftlichen Aufschwung führten.

Lit.: St. Paul 2009, Bd. 2, S. 438–439, Nr. 28.7 (Holger Kempfens)

H.K.



124 Abtskrümme mit den heiligen Blasius und Benedikt
süddeutsch, um 1801

Messing vergoldet und versilbert, gegossen, punziert, Ebenholz – H. 205 cm, Krümme: H. 34 cm, B. 18 cm
Benediktinerstift St Paul in Kärnten

Der Abtsstab entstand mutmaßlich für Berthold Rottler (s. Kat. Nr. 121 und S. 222–225), der sein Amt 1801 antrat. Nach der Klosterauflösung erbat Rottler 1807 „seinen Abtsstab“, wobei es sich vermutlich um diesen handelte, von den badi-schen Säkularisationsbehörden zurück. Nach St. Paul übertragen, ist er ein besonders sinn-fälliges Symbol der klösterlichen Kontinuität. Die Volute trägt eine Platte mit den Rücken an Rücken ausgerichteten Halbfiguren der hll. Benedikt (mit Stab und Buch) und Blasius (mit Mitra, Stab und Kerze). Die Doppelung der Heili-gen (vgl. Kat. Nr. 28) verbindet den Namens-patron des Schwarzwälder Klosters mit dem Pa-tron des Ordenslebens. Die schlichte Krümme vertritt mit ihrem klaren Umriss und dem zarten antikisierenden Dekor des Knaufs die Äs-thetik des Klassizismus. Jener Stil, der in den 1770er Jahren mit Martin Gerberts Kirchenbau einen frühen Höhepunkt in Süddeutschland erlebt hatte, entwickelte sich um 1800 zum soge-nannten Empire weiter. In der Benennung der Stilphase nach dem napoleonischen Kaiserreich (1804–1813) spiegelt sich die politische Ära, die mit der Umwälzung Europas auch dem Klos-ter St. Blasien das Ende bereiten sollte.

Lit.: St. Blasien 1983, Bd. 1, S. 238, Nr. 189 (Johann Michael Fritz); St. Paul 1991, Bd. 1, S. 319–320, Nr. 18.16 (Barbara Wild); Bad Schussenried 2003, S. 255, Nr. V.110; St. Paul 2009, Bd. 2, S. 441, Nr. 26.11 (Holger Kempfens).

G.L.

125 Kreuzreliquiar
Wien (?), 1810, und St. Blasien, 1688

Silber, vergoldet, gegossen, getrieben, ziseliert, Diamanten, Smaragde, Bergkristall, Email – H. 67,5 cm, B. 38,5 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal
(Abb. siehe auch S. 225)

Das neue Reliquiar für die Kreuzreliquie der Adelheid (vgl. Kat. Nr. 29) entstand 1810 nach der Umsiedlung der Mönche nach St. Paul. Um die durch Napoleon auferlegten Kriegskontri-butionen zu finanzieren, musste der österre-chische Staat damals sämtliche Ressourcen ak-tivieren und zog dafür auch die Kirchenschätze heran. So übergab Abt Berthold dem Kaiser, Franz I. von Österreich, persönlich das silberne Kreuzreliquiar von 1688, in dessen Mitte seit 1696 die Reliquie verwahrt worden war. Die Ge-schichte des juwelenverzierten Silberwerks endete damit wie die so vieler anderer Objekte sa-kraler Gold- und Silberschmiedekunst im Schmelziegel. Geblieben ist von dem durch ei-nen Kupferstich bekannten Kreuz (Kat. Nr. 92) aber noch der kreuzförmige Edelsteinrahmen des Reliquienfensters mit immerhin 88 Dia-manten und 80 Smaragden, der ins neue Kreuz integriert wurde. Die nun beidseitigen Reli-quienglasfenster lassen die verehrten blutgeträn-kten Nagellöcher der Kreuzigung Christi beson-ders effektvoll in Erscheinung treten. In den Kleeblattendungen und Zwischenstrahlen von Rottlers Reliquiar klingt noch die Erinnerung an das barocke Reliquienkreuz nach. Die zarte antikisierende Palmettenornamentik gehört wie beim wenige Jahre früher entstandenen Abts-stab (Kat. Nr. 124) dem Empirestil an. Aus- ufernder barocker Dekor ist auch hier klaren Umrisslinien gewichen. Um den Nodus des Schaftes sind als einziges figürliches Element vier Cherubim versammelt. Die Inschrift ist ein bezeichnendes Zeugnis für die aktualisierende Neuinterpretation der Reliquie nach dem Ein-zug der Mönche in St. Paul im Lavanttal: „Veram hanc S. Crucis particulam Adelheida Hungariae Re-gina Sec. XI. S. Blasio D. D. Bertholdus III. Abbas cum conventus. Blasiano Patrocinio Karinthiae, alia Hic-cotheca [= Hierotheca] ornata invexit Anno MD-CCCX.“ („Diese wahre Partikel des heiligen Kreuzes, durch Adelheid, Königin von Ungarn, im 11. Jahr-hundert St. Blasien gegeben, führte Herr Abt Bert-hold III. mitsamt dem St. Blasianer Konvent, mit einem anderen Schrein geschmückt, als Schutz Kärn-tens hierher“). In der Formulierung schwingt die Hoffnung mit, die hochverehrte Reliquie als „Pa-trocinium Karinthiae“ gleichsam zur Landesreli-quiie der neuen Heimat zu propagieren. Schon in St. Blasien hatte jedoch die Marienwallfahrt nach Todtnau für die Gläubigen ungleich stär-kere Anziehungskraft entwickelt als die Kreuz-partikel, die als identitätsprägende Hausreli-quiie des Klosters eher nach innen wirkte, und so wurde sie auch in Kärnten nicht zu einem he-rausragenden Mittelpunkt der allgemeinen Frömmigkeitspraxis. Die Konjunktur derartiger Kreuzesreliquien war ohnehin einstweilen an ihr Ende gekommen, während das mit ihnen verbundene Gedächtnis der Passion Christi sei-ne fundamentale Bedeutung im Glaubensle-ben behielt.

Lit.: Schütz 1959, S. 313–315; Kunstdenkmäler 1969, S. 232, Nr. 5. (Karl Ginhart); Fritz 1983, S. 246–247; Fillitz 1983, bes. S. 214; Fillitz 1991, v.a. S. 668; St. Paul 2009, Bd. 2, S. 350–351, Nr. 21.2 (Holger Kempfens).

G.L.



125



131 Musizierende Nymphen im Wald

Umkreis Johann Silber, um 1580

Blei, gegossen, in Kupferplatte, teilvergoldet – H. 10,5 cm, B. 10 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal

Zwei seitlich positionierte Gruppen von Nymphen spielen zum Waldkonzert auf, so dass ein Kentaur auf die zentrale Lichtung gelockt wird.

Links musiziert eine Nymphe auf einer Portativorgel, eine andere streicht die Bassgeige, die dritte singt aus einem Notenheft. Die Vierergruppe rechts ist mit Laute, Harfe und Flöte ausgestattet, wiederum von einer Sängerin begleitet. Das Bleirelief stammt vermutlich aus einer Nürnberger Werkstatt.

Lit.: Kunstdenkmäler 1969, S. 285, Nr. 2 (Fritz Dworschak); St. Paul 1991, Bd. 1, S. 223–224, Nr. 12.12 (Waltraut Hauk).

G.L.



131

132 Kruzifixus süddeutsch, 2. Hälfte 17. Jh.

Buchsbaum, teilvergoldet – H. 67 cm, B. 13 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal

Die aufgereckten Arme des Gekreuzigten waren an einem Kreuz mit kurzem Querbalken befestigt. Dieser Kruzifix-Typus wurde meist aus technischen Gründen gewählt, wenn das Material, etwa ein schmaler Elefantenstoßzahn für ein Elfenbeinwerk, keine breitere Ausladung der Arme des Kruzifixus erlaubte. Das mag auch bei diesem aus einem einzigen Stück Buchsbaumholz geschnitzten Werk der Fall gewesen sein. Aber auch ohne solche Notwendigkeiten griffige Maler wie Rubens diese Darstellungsform auf, um die Dramatik des Todeskampfes Christi zu unterstreichen. Einer theologischen Fehl-

deutung zufolge symbolisieren die nicht über die Menschheit ausgebreiteten Arme bei diesen Kruzifixen eine Einschränkung der Zahl der Erlösten, weshalb diese Werke fälschlich mit der umstrittenen Lehre der Jansenisten in Verbindung gebracht wurden. Im Anschluss an das 1640 posthum erschienene Werk des Cornelius Jansen über die Gnadenlehre des Augustinus verkündeten sie die Doktrin, dass nur eine geringe Zahl an Gläubigen zum Heil finden könne. Die von Frankreich ausgehende Lehre verband sich mit kirchenpolitischen Forderungen und fand auch im 18. Jahrhundert am Wiener Hof im Umkreis Maria Theresias ihre Anhänger. Martin Gerbert bekämpfte diese Auffassung in einer eigenen Schrift.

Lit.: St. Paul 2009, Bd. 2, S. 393, Nr. 22.38 (Holger Kempfens); vgl. Gerbert 1791.

G.L.

133 Hl. Sebastian Johann Caspar Schenck (?), um 1665

Buchsbaum – H. 23,5 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal

Der römische Soldat Sebastian wurde wegen seines Bekenntnisses zum Christentum verurteilt, an einen Baum gebunden und mit Pfeilen beschossen. Die Kleinplastik verzichtet auf die Darstellung des Baums und fokussiert den nackten Körper. Noch ist das Leben nicht aus dem athletischen Märtyrer gewichen, sein linker Arm ist im Schmerz angespannt, doch die auslenkende Hüfte deutet ein Nachlassen der Kräfte an, wodurch die Last des Körpers auf den hochgebundenen rechten Arm übertragen wird. Der Kopf fällt zur Seite, von den wehenden Haarlocken umzüngelt, die Augen sind bereits halb geschlossen, der Mund verzerrt. Die meist als Werk Christoph Daniel Schencks (1633–1691) angesehene Figur ist auch Johann Caspar Schenck (1620–1674) zugeschrieben worden (D. Büchner), der nach einer nicht unumstrittenen Auffassung mit dem „Meister der Sebastiansmartyrien“ identisch sein könnte. Zu einem Mitglied der vielköpfigen Schenck-Sippe hatte die Abtei St. Blasien 1664 nachweislich Kontakt. Die Virtuosität des Schnitzwerks lässt es als Kunstkammerstück erscheinen, doch schließt dies eine Verwendung für die religiöse Privatandacht beispielsweise eines Abtes keineswegs aus.

Lit.: St. Blasien 1983, Bd. 1, S. 336, Nr. 291 (Detlef Zinke, Hans H. Hofstätter); Konstanz/Freiburg/Stuttgart 1996, S. 247–249, Nr. 95 (Dieter Büchner); St. Paul 2009, Bd. 2, S. 393, Nr. 22.39 (Christine Ragger); vgl. Laue 2018.

G.L.



133



139 Kruzifix

süddeutsch, letztes Drittel 17. Jh.

Holz, Schildpatt, Elfenbein, Bronze, vergoldet,
Pergament – H. 64,5 cm, B. 28,5 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal

Das Altarkreuz erstaunt durch seine Vielfalt kostbarer Materialien. Schildpatt aus dem Rückenpanzer der Meeresschildkröte dient der Verkleidung des Kreuzes, mit der Christusfigur aus Elfenbein ist ein weiteres exotisches Naturmaterial eingebbracht. Ein verglastes Fenster im Sockel zeigt ein von filigraner Klosterarbeit umranktes Pergamentbild mit dem Gebet Christi am Ölberg. Der Totenschädel Adams ist wie die Kreuzenden aus Bronze gearbeitet und vergoldet.

Lit.: St. Paul 2009, Bd. 2, S. 381–382, Nr. 22.15 (Holger Kempfens).

G.L

140 Kreuz auf Felsensockel

süddeutsch, spätes 17. Jh.

Elfenbein – H. 44,5 cm
Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal

Das Kreuz ist aus mehreren großen Elfenbeinstücken zusammengesetzt. Auf dem Felsen erscheint der Pelikan, der seine Jungen mit Blut aus seiner aufgerissenen Brust nährt – Symbol für das Opfer Christi am Kreuz. Eidechsen, Schlangen, eine Kröte, eine Schnecke, ein Schmetterling, eine Spinne und Vögel bevölkern den halbrunden Kreuzeshügel. Sie stehen für Vergänglichkeit und Wiederauferstehung. Sonne und Mond in den Felsspalten verdeutlichen die kosmologische Bedeutung des Hügels Golgatha als Mittelpunkt der Welt. Der Totenschädel bezieht sich auf die Legende, dass das Kreuz Christi dort aufgerichtet wurde, wo Adam begraben lag. Das am Längsbalken angebrachte Künstlermonogramm „FHP“ kann nicht aufgelöst werden.

Lit.: St. Blasien 1983, Bd. 1, S. 339–341, Nr. 293 (Detlef Zinke, Hans H. Hofstätter); St. Paul 1991, Bd. 1, S. 402–403, Nr. 21.68 (Waltraut Hauk); St. Paul 2009, Bd. 2, S. 388–389, Nr. 22.30 (Gerfried Sitar).

G.L





158

158 Papagei mit Blumenstillleben

Jacob Marrell, 1660–1680

Öl auf Leinwand – H. 46 cm, B. 58 cm

**Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal
(Abb. siehe auch S. 232)**

Ein Papagei und eine Blumenvase sind auf dem Rand eines Steintrogs positioniert, der von einer wasserspeienden Maske des Gottes Pan befüllt wird. Über diesem erscheint mit Rüstung, Schilden und Lanzen eine Militärtrophäe. Mit der Signatur „J. Marrel fe. franc.“ am Brunnenstein weist sich Jacob Marrel (1614–1681) als Autor des Werkes aus. Hineingeboren in die unter der Protektion des reformierten Pfalzgrafen entstandene Exilkolonie calvinistischer Niederländer in Frankenthal in der Pfalz, kam er als Siebenjähriger mit seiner Mutter nach Frankfurt am Main. Nach einer Lehre bei Georg Flegel ging er zur weiteren Ausbildung nach Utrecht. Parallel zu seiner Spezialisierung auf Blumenstillleben stieg er in den Handel mit Tulpenzwiebeln ein, die in der ‚Tulpomanie‘ Gegenstand hemmungsloser Finanzspekulation geworden waren. Nach Frankfurt zurückgekehrt heiratete er 1651 in zweiter Ehe Johanna Sibylla Merian, die Witwe Mathäus Merians d. Ä., und etablierte

sich mit seiner Werkstatt in der Mainstadt. Aus dieser späteren Schaffenszeit stammt das Gemälde, das buntfarbige Phänomene aus Flora und Fauna präsentiert und so Naturkunde und Kunstgenuss verbindet. Eine Supraporte mit einem Papagei führte 1782 ins Naturalienkabinett des Abtes von St. Blasien.

Lit.: St. Paul 1991, Bd. 1, S. 381, Nr. 21.12; Bott 2001, S. 243, Nr. M63; vgl. Art. ‚Marrell, Jacob‘, AKL Bd. 87 (2015), S. 293–294 (Eberhard Kasten).

G.L.



159

159 Bauernkirmes

**Umkreis des David Vinckboons,
um 1610/30**

Öl auf Leinwand – H. 64,5 cm, B. 95,5 cm

Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal

Mit unzähligen Figuren zeigt das Gemälde das bunte Treiben auf einem Volksfest in Flandern: Feiernde trinken, übergeben sich und urinieren, Dudelsack- und Drehorgelspieler sind zu entdecken. Im Mittelgrund findet ein Turnierreiten um eine aufgehängte Gans statt. Auf dem Hügel in der Ferne ist ein Maibaum aufgerichtet.

Die Bauernkirmes, eine Spezialität des Malers Vinckboons (1576–1632), haben dieser selbst und seine Nachahmer in zahlreichen Varianten produziert und dabei die Bildelemente immer wieder neu zusammengestellt.

Das Interesse der kunstsammelnden Äbte von St. Blasien an vorwiegend niederländischer Genremalerei schlägt sich im Verzeichnis der St. Blasianer Gemäldegalerie nieder, das Friedrich Hirschling 1792 in seinem Bericht über bemerkenswerte Kunstsammlungen veröffentlichte. Ne-

ben der überwiegend religiösen Thematik finden sich Schlachten von Rubendas, Trunkenbolde von Ostade, Geflügelstücke von Hondekoeter, eine Marketenderhütte von Wouermanns und ein Reiterei-Schärmützel von Brueghel. Die Gemäldesammlung gehörte zum Repräsentationswesen der Fürstäbe und sollte den zahlreichen Gästen auch zur Unterhaltung dienen.

Lit.: St. Paul 1991, Bd. 1, S. 380–381, Nr. 21.11 (Manfred Jelonek); St. Paul 2009, Bd. 2, S. 321–322, Nr. 19.21 (Ruth Kaltenegger); vgl. Ertz/Nitze-Ertz 2016, S. 361–367, Nr. 97–109; Hirschling 1792, S. 81–83.

G.L.

