

Gamerith, Andreas

**"Medicna"? Zu einer Allegorie der Heilkuns von Joseph Winterhalder der Ältere nach Paul Troger**

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 259-[273]

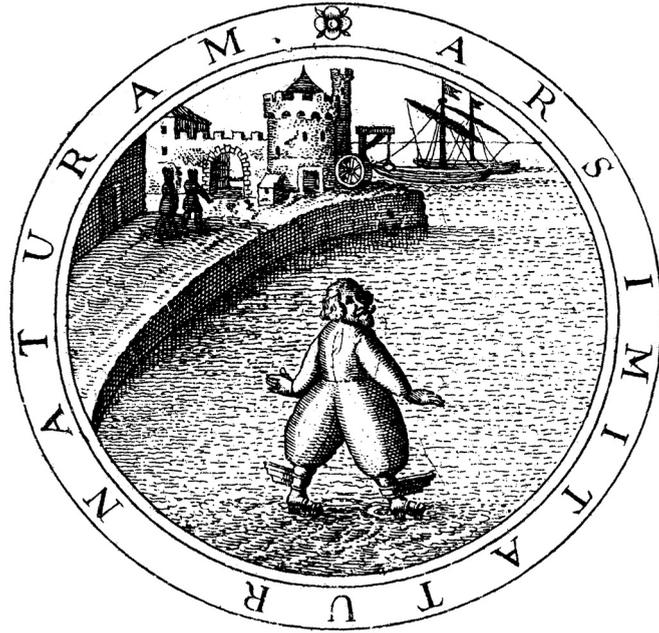
ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123958>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.





# „MEDICNA“? ZU EINER ALLEGORIE DER HEILKUNST VON JOSEPH WINTERHALDER DER ÄLTERE NACH PAUL TROGER

ANDREAS GAMERITH

In der großen Zahl von Trogerschülern verdient Joseph Winterhalder d. Ä. besonderes Augenmerk. Eigentlich ein Bildhauer ist er 1740 im Haushalt Trogers belegt und unterhielt lange Jahre enge Kontakte zu dem Maler.<sup>1</sup> Winterhalders graphisches Oeuvre, dessen Erfassung wertvolle Erkenntnisse der Forschungsarbeit von Lubomír Slavíček verdankt, speist sich wesentlich aus Impulsen, die er aus Trogers Radierungen schöpfte sowie aus jenen Produkten trogerischer Zeichenkunst, die sich in feinsten Schraffur- und Punktiermanier den Ergebnissen der Druckgraphik annäherten.<sup>2</sup>

Auf diese Art schuf er Wiederholungen nach einer Reihe von Werken Trogers, so nach dessen Fresko in Heiligenkreuz-Gutenbrunn,<sup>3</sup> nach einem der verlorenen Stifterbildnisse für Kloster Hradisch (Hradisko) bei Olmütz (Olmouc),<sup>4</sup> nach der *Pietà* im Wienmuseum<sup>5</sup> oder nach Trogers *Felicitas publica* in den Franz-Karl-Appartements in Schloß Schönbrunn.<sup>6</sup>

Besonderes Interesse innerhalb der Kopien Winterhalders nach Troger verdient ein graphisches Blatt, das ein offenbar nicht mehr vorhandenes Werk Trogers reflektiert.<sup>7</sup> Es zeigt die Darstellung einer Allegorie der Medizin in rundem Rahmen, der mit „*Medicna*“ (peinlich-fälschlich für „*Medicina*“) unterschrieben ist [Abb. 1].

Inmitten einer Felsenlandschaft sitzt eine die Heilkunst personifizierende weibliche Gestalt. In der Rechten hält sie ein aufgeschlagenes Buch, in der Linken eine Keule, um die sich die Äskulapschlange windet. Ihr Haupt ist von Lorbeer bekrönt. Von rechts treten zwei Faune an sie heran, von denen einer Kräuter in einem Korb darreicht. Links ist ein Putto damit beschäftigt, die Gaben der Natur in einem Brennofen zu Arzneien zu verarbeiten, ein anderer hält eine gläserne Phiole empor. Der ikonologische Apparat des Blattes rekrutiert seine programmatische Gestaltung wesentlich aus Vorgaben Cesare Ripas und seinen Angaben zur Darstellung der Medizin – der Knotenstock mit der Schlange und der Lorbeer etwa sind dieser literarischen Quelle entnommen. Das Motiv der Faune sowie der Putti mit den Gerätschaften zur Herstellung der Arzneien stellen dagegen freiere, originellere Erweiterungen des Ripa'schen Grundschemas dar.

Die Komposition des Bildes ist dem geringen Figurenpersonal entsprechend sehr einfach aufgebaut: im wesentlichen wird das Blatt durch diagonal verlaufende Kompositionslinien gegliedert, am klarsten zu bemerken in der schräg aufsteigenden Felswand des Hintergrundes. Der abgedunkelte Knabe links und der Faun in Rückenansicht steigern die räumliche Tiefe, der Blickpunkt er-

scheint relativ tief angesetzt. Die graphische Struktur setzt sich aus einem sehr dicht gelegten Netz von Schraffen zusammen, die die Formen kompakt definieren; der Künstler evoziert durch variable Strichstärken und feine Punktierungen ein trotz seiner Dichte doch malerisch changierendes Werk.

Die Fakultäten-Allegorie beruht sowohl im kompositionellen als auch stilistischen Aufbau offensichtlich auf einer Schöpfung Trogers. Die enge Korrelation der Bewegungen – die Rechte der Medizin etwa korrespondiert mit dem Arm des Fauns – die schwer knitternden Stoffe, die in trianguläre Farbflächen zerteilt sind, und die breiten Gesichter verhehlen ihren Ursprung in der Kunst Trogers nicht. Die gedrungenen Proportionen, wie die der thronenden Matrone, finden ihre Entsprechung etwa in Trogers Wissenschaftsallegorie der „Kleinen Bibliothek“ in Melk (1731/1732) sowie bei Figuren des Zettler Büchersaals (1732).<sup>8</sup> Eine Datierung des unbekanntenen Urbildes in die erste Hälfte der 1730er Jahre ist somit anzunehmen.

Die Tondoform des Bildfeldes ist Indiz für die mögliche Bestimmung des Vorbilds und führt zu Trogers Freskenzyklus des Jahres 1734 in St. Pölten. Hier schuf der Künstler für die Bibliothek des Augustiner Chorherrenstiftes eine Serie der vier Disziplinen in rundem Bildausschnitt sowie vier kommentierende, halbkreisförmige Felder mit Putti gegen die Stirnwände.<sup>9</sup>

Die Theologie wird anhand der Verzükung des Paulus dargestellt. Der Apostel wird von Engeln, gemäß seiner Aussage (vgl. 2 Kor 12, 4) in den Dritten Himmel entrückt. Die Erkenntnis Gottes in der Ekstase kommentieren Putti im begleitenden Fresko anhand der Inschrift „*Nec oculus vidit*“ – „*Was kein Auge gesehen, kein Ohr gehört, was in keines Menschen Herz gedrungen ist, hat Gott denen verheißt, die ihn lieben*“ (1 Kor 2, 9). Das Zitat verweist zentral auf die religiösen Über-

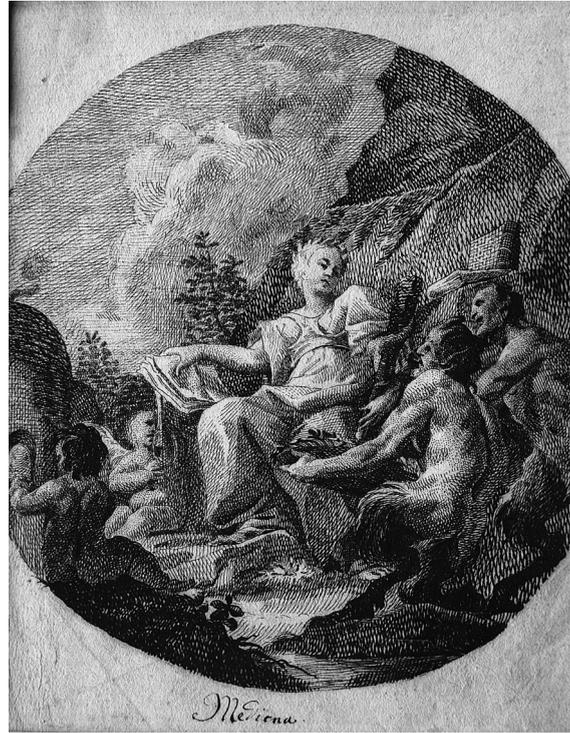


Abb. 1: Joseph Winterhalder der Ältere nach Paul Troger, *Allegorie der Medizin*, bez. „*Medicina*“, um 1734, Privatbesitz.

zeugungen des Auftraggebers und ist eine wichtige Verständnisquelle für die Umgestaltungen des St. Pöltner Chorherrenstiftes, entstammt es doch derselben Schriftperikope wie das Lemma der Kanzel in der Stiftskirche („[Denn ich hatte mich entschlossen, bei euch] *nichts zu wissen außer Christus, und zwar als den Gekreuzigten*“, 1 Kor 2, 2): Nicht der Weisheit der Welt, sondern der vom Geist Gottes gegebenen Weisheit sei somit der alleinige Vorzug zu geben.

Die philosophische Disziplin verkörpert Dionysius Areopagita [Abb. 3], der (als Heide) während der Sonnenfinsternis bei der Kreuzigung Jesu das prophetische Wort verkündet: „[...] *aut mundi machina dissolvetur*“<sup>10</sup> („*Entweder löst sich das Erdengebilde auf [oder der Schöpfer der Natur selbst leidet]*“).“ Seitlich weisen Putti mit dem abgeschlagenen

Haupt des späteren Märtyrers (hier eine wohl gewollte Parallele zum hl. Paulus) diese Sentenz auf einer Schriftbänderole vor. Die Medizin im darauffolgenden Saal führt die Episode der „Heilung des blinden Tobias“ (Tob 11, 1–15) vor Augen. Die Rechtswissenschaft illustriert Christus und der Zinsgroschen: „So gebt dem Kaiser, was dem Kaiser gehört, und Gott, was Gott gehört“ (Mt 22, 15–22; Mk 12, 13–17; Lk 20, 20–26). Das Vorrecht des geistlichen Rechts vor dem weltlichen symbolisieren die beiden Cheruben über dem geschnitzten Doppeladler an der Abschlusswand, bei denen der mit Tiara versehene Engel auf dem Putto mit Schwert und Waage ruht.

Die Arbeiten für St. Pölten sind in mehrfacher Hinsicht auffällig im Schaffen Trogers. Die Ausführung der Malereien erfolgte etwas lieblos; die spröde, trockene Formensprache lässt jeglichen malerischen Schmelz vermissen, den Troger noch im Vorjahr bravourös in der Altenburger Hauptkuppel unter Beweis gestellt hatte (wenngleich die Krise erst im Folgejahr 1735 ihren Höhepunkt im bedenklich schwachen Marmorsaalfresko von Seitenstetten erreichen sollte). Die Forschung war in der Vergangenheit versucht, diesen spürbaren Qualitätsabfall mit einer hohen Beteiligung von Schülern zu erklären, namentlich jener von Johann Jakob Zeiller,<sup>11</sup> ein Vorgehen, das nicht ganz gerechtfertigt erscheint – stilistisch kann es jedenfalls nicht begründet werden, da erst viel später eigenständige Arbeiten Zeillers zum Vergleich vorliegen. Eine künstlerische Ermüdung Trogers in diesen Jahren – wenngleich vorübergehend – ist jedenfalls evident und kann nicht ohne weiteres schön geredet werden. Bei der qualitativen Einordnung ins trogerische Oeuvre ist freilich auch die Erhaltung der Malereien zu beachten. Nachteilig wirkt sich – bei insgesamt gutem Zustand – die farbliche Veränderung mancher Pigmente (vor allem des lichten Zinnobers) aus,

die bei manchen Figuren (etwa dem hl. Paulus oder dem lehrenden Christus) nicht mehr den von Troger intendierten Farbklang wiedergeben. Bei diesen Stellen trüben sich die Farbakkorde durch vergraute Höhungen, strahlende Rottöne sind verschwunden.

Schon die räumlichen Gegebenheiten hätten sich prinzipiell einer Ausschmückung durch Fresken verwehrt – Propst Führer hatte, wie er in seiner Anklageschrift rühmte, aus Sparsamkeitsgründen Klosterzellen der alten Bausubstanz des Stiftes zusammenlegen lassen und in ihnen die Bibliothek installiert: „Diese Bibliothec ist aus alten gewölbten yberflüssigen Closter zümern in dem clausur gezürkh gemacht mit neuen kästen sambt welcher zürde neu verschafft.“<sup>12</sup> Somit war die Raumhöhe ausgesprochen niedrig, der Gewölbescheitel mit den Bildfeldern schmal, das Medium selbst mit seiner rauhen Oberflächenstruktur und dem summarischen Pinselstrich undankbar gegenüber einem nur knapp darunter positionierten Betrachter – unwillkürlich denkt man an Daniel Grans Vorschlag, eine provisorische Freskierung im Kabinett des Fürsten Schwarzenberg ehebaldigst durch ein Ölbild ersetzen zu wollen.<sup>13</sup>

Troger selbst mag seinem Produkt ebenfalls ein wenig skeptisch gegenübergestanden haben; zwar scheint er 1749 dem Zwettler Abt nicht direkt von einer Freskierung des Refektoriums mit seiner vergleichbaren Raumstruktur abgeraten zu haben (das Diarium des Prälaten spricht von klösterlicher Bescheidenheit und der Notwendigkeit einer Beheizung und somit Gefahr der Verrußung, die einer anfänglich erwogener Freskierung entgegengesprochen hätten),<sup>14</sup> da das Troger-Atelier aber die Visierungen für die Reliefs des Stukkateurs lieferte, war der Maler zweifelsfrei federführend in die Frage zur Dekoration für den ebenfalls relativ niedrigen Saalraum in Zwettl eingebunden.<sup>15</sup> Eingedenk der

St. Pöltner Arbeiten und ihrer ästhetischen (Un-)Wirkung dürfte er sich leichten Herzens einer Ermunterung zu Malereien *al fresco* enthalten haben.

Trotz der beeinträchtigten ästhetischen Wirkung zeitigte die Dekoration der Augustiner Chorherrenbibliothek von St. Pölten eine gewisse Form von Nachwirkung. Beeinflusst von dem System erscheint der Speisesaal im Intitut der Englischen Fräulein ebendort, der nur kurze Zeit später eine ähnliche malerische Ausgestaltung erhielt, allerdings im Medium Öl auf Putz.<sup>16</sup>

Zur komplizierten Ausgangssituation bei dem St. Pöltner Auftrag gehörte sicher auch der *spiritus rector* des Bauvorhabens, Propst Michael Führer. Er hatte 1715 das Amt des Kloostervorstehers über das Augustiner Chorherrenstift von seinem Vorgänger Christophorus Müller mit der beträchtlichen Schuldenlast von 126.559 fl. übernommen und, entgegen der landesfürstlichen Verordnung, eine rege Bautätigkeit im Stift und auf den Pfarren entfaltet – sehr zum Unmut des Konventes, der im März 1722 eine erste Anklage bei der Regierung erhob.<sup>17</sup> Unter dem Eindruck dieses Mißtrauens verschärfte nach Zerschlagung der Vorwürfe der Prälat seine finanziellen Waghalsigkeiten und forcierte unbeeindruckt seine Bauvorhaben im Alleingang. Selbst die Baumeister Prandtauer und Mungenast hätten, nach Aussage von Führers Biographen Aquilin Hacker, dem bauwütigen Propst mit einem „*ne auderet nimium*“ („er solle nicht zuviel wagen“) von den zahllosen Unternehmungen, freimütiger als geziemend, abgeraten, worauf dieser zur Antwort gegeben hätte: Wenn sie ihm nicht überlassen wollten, was er baue, sollten sie sich packen und hingehen, wo sie wollten; er würde andere finden, deren er sich bedienen könnte.<sup>18</sup> Tatsächlich eskalierte die Situation schon bald und entpuppte sich 1739, als die desaströse Schuldenpolitik des Prälaten mit

Unterschriftsfälschungen u. dgl. aufflog, als ein veritabler Finanzskandal.

Diese Geschehnisse waren 1734 freilich noch nicht absehbar, als Paul Troger für die Maleereien verpflichtet wurde. Die Bekanntschaft des Propstes dürfte er schon im Zuge seines niederösterreichischen Erstlingswerkes gemacht haben, als er die Kuppel der Englischen Fräulein 1728/1729 zu malen übernommen hatte – die Seelsorge des Institutes mit „*täglicher möss*“ lag in der Obhut des Stiftes.<sup>19</sup> Es wäre sogar denkbar, dass Troger bereits Ende der 1720er Jahre von dem Projekt der Bibliotheksumgestaltung in Kenntnis gesetzt worden war. Das an sich bescheidene Budget, das für Raum und Bücherausstattung vorgesehen war, konnte nämlich nur durch Zergliederung und Ausdehnung über längere Jahre aufgebracht werden, „*zwar etwas langsam, nemblichen fast durch 20 jahr*“.<sup>20</sup> Bereits in den frühen 1720ern hatte der Propst mit der Adaptierung von Klosterzellen begonnen und den heutigen Nordraum geschaffen [Abb. 4]. Bemerkenswert ist die geringe Wirkung, die der Bibliothek nach außen hin verschafft werden sollte, zumindest der Idealansicht<sup>21</sup> zufolge. Zwar hätte das Doppelfenster des Vorraums die Zentralachse eines Mittelrisalits gebildet, die drei anschließenden Fensterachsen der tatsächlichen Bibliothek waren aber, nach außen unsichtbar, sowohl dem Risalit als auch der Fassadenrücklage zugeordnet. 1728 wurde die Ausstattung dieses Raumes bezüglich der Kästen (Hippolyt und Peter Nallenburg) und der Aufsatzfiguren (Peter Widerin) vollendet. 1734 folgte schließlich die Freskierung des Nordraumes sowie des Südraumes, der als Pendant und Annex dem ersten Bibliothekssaal nach einem einjochigen Vestibül angehängt wurde. Um 1739 wurde die Einrichtung des Südsaales in Angriff genommen, unter dem Eindruck des Absetzungsverfahrens des bankrottierenden Propstes



Abb. 2: Peter Widerin, Faun, Kastenbekrönung im Südraum, 1739, St. Pölten, ehem. Stiftsbibliothek (Bibliothek des Diözesanmuseums).

aber nicht über einen fragmentarischen Zustand hinausgeführt. Die malerische Gestaltung des Vorsaales zum Konvent, die Daniel Gran zugewiesen wurde, entstand um 1746 bereits als Auftrag des Administrators Paul Bernhard.<sup>22</sup> Dieses kleine Unterfangen setzte den Schlusspunkt unter das Bibliotheksprojekt, das bis zur Aufhebung der klösterlichen Kommunität nicht mehr gänzlich vollendet werden konnte. Dass es nicht Troger war, der mit diesem letzten Feld die Arbeiten an der Bibliothek zum Abschluss brachte, mag im freundschaftlichen Verhältnis von Gran und dem Administrator begründet sein.<sup>23</sup> Wahrscheinlich hatte darüberhinaus Troger aber auch bereits früher mit dem Kloster gebrochen. Der erhaltene Bozzetto einer *Glorie des hl. Hippolyt* in Innsbrucker Privatbesitz legt die Vermutung nahe, dass sich Troger

um 1738 für die Freskierung des Langhauses der St. Pöltner Stiftskirche beworben hatte. Über die lange Bekanntschaft mit dem Kloster rechnete er sich auch gewiss große Chancen aus – hatte er sich nicht über die Bibliotheksfresken hinaus Wertschätzung verdient, wo er doch in allen stiftlichen Belangen der Malerei Vorrecht genoss? Immerhin war er maßgeblich beteiligt gewesen am Relief des Treppenhauses<sup>24</sup>, hatte die Bildfindung für das „Jüngste Gericht“ beigesteuert, wenn er nicht überhaupt für beide Epitaphien der Stiftskirche Entwürfe (nebst Bildhauer)<sup>25</sup> geliefert hatte. Zuversichtlich, vielleicht auch etwas vorschnell-aufdringlich, wurde eine Ölskizze zum Hauptdeckenbild dem Propst vorgelegt und in Grundzügen auch für die Umsetzung aufgegriffen – nur nicht von Troger. An seiner Stelle kam ein Schüler seines Rivalen Daniel Gran (ausgerechnet!) zum Zug, Thomas Friedrich Gedon; möglicherweise schwante Propst Führer bereits das knapp bevorstehende finanzielle Fiasco, sodass man sich auf einen bescheideneren Künstler besann. Das später von Troger überlieferte Mißtrauen – „Schizzo zaige er khainen, ehe und bevor er mit Parolla und Gwißheith habe, dan sonst mechte sein Schizzo anderen Mahleren vorgezaiget und er beiseits gesözet werden“<sup>26</sup> – dürfte somit nicht allein verschrobener Attitüde entsprungen sein, sondern auf realbiographischen Erfahrungen beruht haben. Was Wunder, dass zeitgleich mit der Ausführung der Kirchenfresken in St. Pölten Troger seinen abgeblitzten Entwurf durch seinen *socius* Johann Jakob Zeiller in Roseau ausführen ließ – freilich für die Kuppelform aus der ursprünglichen Konzeption in Einzelfiguren aufgelöst und recht achtlos in seiner ikonologischen Stringenz bis zur Unkenntlichkeit entstellt (wie erklärt man sich in einem Marienfresko die Präsenz des Propheten Daniel?).<sup>27</sup> Auch diese Geschehnisse waren 1734 noch nicht absehbar, als Troger die Bibliotheksfresken in Angriff nahm.

Die Kenntnis des Winterhalder-Blattes berechtigt nun zu der Annahme, dass die Themenstellung der Deckenbilder sich nicht von vornherein an *exempla* der Disziplinen orientiert hatte. Da das in der Zeichnung eingebrachte Motiv der Faune sich als Kastenbekrönung im Südraum [Abb. 2] wiederfindet, manifestiert sich hier eine Verschiebung des Sujets innerhalb der ausstattenden Medien: der Auftraggeber begegnete der medialen Aufarbeitung seiner Themenstellungen scheinbar also noch während der Planungsphase mit gewisser Gleichgültigkeit.<sup>28</sup>

Anbetracht der langen Realisierungsdauer des Bibliotheksprojektes stellt sich somit die Frage, ob das Konzept für die Ausstattung bereits 1728 festgesetzt worden war, oder ob nicht vielmehr beim vorliegenden Endprodukt ein sukzessives Erweitern des grundlegenden Gedankens vorliegt. Gerade die Aufstockung der Bibliotheksräumlichkeiten um den Südraum ein Jahrzehnt nach erfolgter Fertigstellung des ersten Raumes legt nahe, dass auch die Programmatik nunmehr in redigierter Form fortgeführt werden musste: während nach 1734/1739 ein Hauptakzent auf die vier Fakultäten gelegt wurde (auf die beiden Prunkräume aufgeteilt thematisiert), dürfte die Erstfassung rein auf die Gegensätzlichkeit profaner Gelehrsamkeit und geistlicher Erkenntnis fokussiert haben.

Propst Führer installierte zu Beginn der 1720er Jahre seine Bibliothek im Westflügel des Kreuzganges. Der Büchersaal war von der Klausurseite her über ein mit einem Gitter (heute versetzt) abgeschlossenes Vestibül zu erreichen, von der Prälatur her und den angeschlossenen Gästezimmern über ein Portal mit wappen-emblematisch gesetzten Löwen, Cheruben mit den Insignien des Abtes sowie der Kartuschen mit der Bezeichnung „B“ – „Y“ – *Bibliotheca Yppolitana*. Der Vorraum von der Klausurseite zeigt – laut Bibliothekskatalog von 1756<sup>29</sup> – die Weltalter gemäß der römisch-paganen Vorstellung



Abb. 3: Paul Troger, *Dionysius Areopagita – Allegorie der Philosophie*, Nordraum, 1734, St. Pölten, ehem. Stiftsbibliothek (Bibliothek des Diözesanmuseums).

vom Werden der Welt (vgl. Ovid, *Met.* I, 89–150)<sup>30</sup> in den Kastenbekrönungen und bildet die Einleitung zur am Bibeltext orientierten Schöpfungsmetaphorik des nördlich anschließenden Büchersaals.<sup>31</sup>

Sein Konzept gründet sich auf den ersten Vers der Bibel, der auf der zentralen Kartusche zu finden ist: „*In principio creavit*“ („*Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde. [...] Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Licht. Gott sah, dass das Licht gut war. Gott schied das Licht von der Finsternis*“, Gen 1, 1–5). Dem flammenden Auge Gottes, das von Engeln mit Weihrauchfässern flankiert wird, ist das strahlende Licht der Sonne gegenübergestellt, in dem schon die Heiden ein Bild der Herrlichkeit des ihnen unbekanntes Gottes erblickten. Aus dem Beginn der Schöpfung entwikk-

kelt der Concettist ein Abbild des Kosmos und seiner von Gott begründeten Ordnung: Allegorien von Land, Meer und Sternen treten auf, die Sternbilder des Jahreskreises, die Gesetzmäßigkeiten der Welt anhand von Armillarsphären – als Assoziationspunkt gilt der gängige Topos des „[cuncta fecit bona in tempore suo et] *mundum tradidit disputationi eorum*“ (Eccl. 3, 11).<sup>32</sup>

Die Scheidung von Tag und Nacht wird allegorisch überhöht durch die Gleichsetzung des Tages mit der Taube des Heiligen Geistes, umgeben von den Flammen der Sieben Gaben, und der Nacht mit der Eule der Pallas. Die Parallelstelle zum Schöpfungsbericht im Johannesprolog wird in einer Kartusche ausdeutend aufgegriffen: „*Lux in tenebris*“ („Und das Licht leuchtet in der Finsternis, und die Finsternis hat es nicht erfasst. [...] Das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet, kam in die Welt,“ Joh 1, 1–9). Die Antithese dazu bildet ein Nachthimmel: der von Wolken fast verdeckte Mond, die flatternden Fledermäuse und der lichtscheue Vogel der Pallas weisen die Jüngerschaft der Philosophie dabei als nicht vollwertiges Gegenstück zur Gottesgelehrsamkeit aus, in einer Paraphrase auf das Johanneswort zum Ausdruck gebracht: „*Tenebrae in Luce*“ („Dunkel im Licht“).

Selbst die alphabetische Kennzeichnung der Kästen, die Positionierung der Götter<sup>33</sup> und die Anbringung des Zodiakus (beginnend mit dem Widder als Frühlingszeichen) weisen dem nördlichen Teil des Raumes den Vorrang ein.

Antithetisch ausgerichtet ist auch das übrige Ausstattungskonzept: Moses und Christus, in Reliefbüsten an den Türflügeln im Norden angebracht, als Vertreter der Erkenntnis Gottes im Alten und Neuen Bund, sind Pallas und dem Gorgonenschild<sup>34</sup> als Sinnbild der „Weltweisheit“ gegenübergestellt. Die Büsten in den Fensternischen wiederholen nochmals den Gegensatz, indem antike Philosophen mit christlichen Autoren

konfrontiert werden. Ihre Deutung gestaltet sich als besonders verzwickelt: zentral ist Seneca (als Proto-Christ) mit Ignatius von Loyola kombiniert. Das erklärende Relief unter dem Römer zeigt die Hand, aus deren Adern das Blut pulst, Hinweis auf den Tod des Philosophen. Auf christlicher Seite folgt der „doctor seraphicus“ Bonaventura (eng der Lehre des Augustinus und des Dionysius Areopagita verbunden), dessen Relief inmitten von Lilien die Paradiesesschlange zeigt – Hinweis auf seine Auseinandersetzung mit der Unbefleckten Empfängnis. Abschließend findet sich die Büse des „doctor angelicus“, des hl. Thomas von Aquin. Geht man von einem System aus, das die Autoren untereinander verklammert, könnte man die beiden heidnischen Philosophen deuten als Aristoteles (ganz südlich gesetzt), der den Kontrapost bildet zum hl. Thomas, und als Vergil, der mit seiner Messias-Vision der IV. Ekloge eine Präfiguration des hl. Bonaventura abgeben könnte.<sup>35</sup>

Die Aufsatzfiguren der Bücherkästen beziehen sich auf die in den Türreliefs vorgestellten zentralen Figuren, greifen Motive zu philosophischer Erkenntnis und geistlicher Offenbarung auf und setzen sich zugleich in emblematischer Form mit dem Spektrum des Studiums auseinander, der Inspiration, dem Fleiß, dem religiösen Eifer ecc. Sie bringen in ihrer verwirrenden Anhäufung und den stark narrativen Elementen ein provinzielles Moment in die Ausstattung. Ihre Deutung gestaltet sich insofern als schwierig, da die gewählten Motive zwar gängigen emblematischen Vorstellungen verpflichtet, in ihrer Zusammensetzung und Ausformung aber durchaus als originelle Inventionen des *concettisten* anzusehen sind. So bilden sie einen individuellen Kommentar des Bauherrn zur Bedeutung seiner Bibliothek, der allerdings gerade durch seine eigenständige Konzeptionierung nicht restlos in seiner Bedeutung

gelesen werden kann. Bemerkenswert ist die Adaptierung des emblematischen Systems (das der Tradition des klösterlichen Bibliothekenbaus des 17. Jahrhunderts entspricht) in ein des Mediums „gerahmtes Bild“ entkleidetes plastisches System.<sup>36</sup>

Schaubrote, der siebenarmige Leuchter, die Insignien der jüdischen Hohepriester und die Bundeslade sind gegenübergestellt den Symbolen Kelch und Tiara, dem Lamm auf Buch mit sieben Siegeln, einem kreuzverehrenden Putto und einem der Emblematik entsprungenen Heilsbrunnen, bei dem sich die alludierten Heilsströme aus den bekrönenden Kreuzsnägeln in die darunter befindlichen Schalen ergießen.<sup>37</sup> Öllampen, die an das Gleichnis der klugen Jungfrauen gemahnen, kommentieren die theologische Gottessuche. An ihren Stellen finden sich gegenüber auf Podesten montierte Schriftrollen, die Bezug nehmen zu den beiden sitzenden Männerfiguren. Sie sind als Sinnbilder des philosophischen Denkens aufzufassen – einer der beiden hängt mit aufgestütztem Arm, mit Schreibzeug ausgerüstet, seinen Gedanken nach.<sup>38</sup>

Ergänzend kommentieren noch weitere Skulpturen die Erkenntnis des Schöpfers, auf seiten der Philosophie ein Spiegel sowie ein Strauß<sup>39</sup>, der wie die Orgel<sup>40</sup> an die Inspiration erinnert, außerdem ein Putto mit Zirkel und Buch sowie ein anderer, der mit erhobener Hand in die Sonne blickt. Schwieriger, weil nicht der traditionellen emblematischen Tradition (sondern wohl Führers Spleen...) verbunden, erweisen sich die *symbola* von Töpfer<sup>41</sup> und Schlittschuhläufer – wohl Bild des Schöpferischen und der Fähigkeit, sich auf schwierigem terrain, im Bild des Eises, zu bewegen.<sup>42</sup> Die eingestreute Blumensymbolik ist schwierig aufzulösen; für die Tulpe findet sich bei Boschius das Lemma *Recreor ante diem*<sup>43</sup>, das als emblematische Verschlüsselung des klassischen Themas „Aurora Musis benigna“ gut in den

Zusammenhang von Studium, Lesen und Lernen zu passen scheint.

Dass in diesen Gruppen elementare Wesenseigenschaften der philosophischen Beschäftigung vermutet werden dürfen, lässt der Analogschluss mit den entsprechenden Gegenständen auf Seiten der Theologie vermuten. Auf den Ordensvater Augustinus gemünzt ist der Knabe mit dem Löffel sowie der Bienenkorb<sup>44</sup> und ein Bund duftender Rosen. Sie sind Hinweise auf die Süße der Lehre des Heiligen, die in ihren rhetorischen Quellen der barocken Ordenspropaganda verpflichtet sind. Zugleich stellen sie Bilder für die klösterliche Eintracht dar – der Knabe mit der Taube dürfte darüberhinaus auf die klösterliche *sinceritas*<sup>45</sup> verweisen. Als Pendant erscheint zentral ein Putto mit Adler des Johannes und dem Schriftwort „*Verbum caro factum est*“. Als Stellungnahme räumt der Vers dem Evangelium des Johannes eine bevorzugte Stellung ein, die sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts bei mehreren niederösterreichischen Prälaten im Milieu der frühen Aufklärung feststellen lässt.<sup>46</sup> Führer selbst hatte schon bei der Ausstattung der Retzer Pfarrkirche den gewichtigen Platz am Schalldeckel der Kanzel dem Evangelisten Johannes vorbehalten. Der dezidierte Verweis auf die Inkarnation des Messias schließt an Argumentationen des Offenbarungsstreites an und führt zur Frage um die Offenbarung Gottes in der Religion und nach dem Erscheinen des Messias (vgl. Mal 3, 9; Offb 12, 1–12), wie es Trogers Kuppel in der Kirche der Englischen Fräulein von St. Pölten zum Inhalt hat.

Dieses erste Gesamtprogramm charakterisiert die Bibliothek somit als Raum, in dem die Wissenschaften der Weltweisheit – Propst Führer definiert seine Bibliothek in seinen Verteidigungsschriften als Ort für die Jünger der Minerva: „*Siste caput Mirans! si quis colit, siste, Minervam*“<sup>47</sup> – sich im Ver-



Abb. 4: Stiftsbibliothek, Nordraum, St. Pölten, ehem. Stiftsbibliothek (Bibliothek des Diözesanmuseums).

bund finden mit der Theologie. Der Kontrapost von Philosophie und Theologie ergibt als Konsequenz, daß die Theologie als Erkenntnis jenes Lichtes hervorzuheben ist, das in der Finsternis leuchtet (gemäß dem Johannesprolog), abgesetzt von der Philosophie, deren Erkenntnisse dort dem Schatten verhaftet bleiben, wo die Offenbarung des Numinosen fehlt. Der *conchetto* zeichnet sich somit durch eine Skepsis gegenüber philosophischer Erkenntnis aus, ist dabei aber weit weniger unversöhnlich, als es etwa im Niederaltaicher Bibliotheksprogramm zum Ausdruck gebracht wird, wo 1721 das Motto „*Mundum tradidit*“ explizit im Zentrum der Darstellung als Irrtum der antiken Denker unter dem titulum „*Stultitia eorum*“ [Deren Dummheit] folgendermaßen kommentiert wird: „*Die Weisheit in gesellschaft der Wahrheit wird von denen alten Philosophen zwar hüzig gefreyet, kann aber zu keiner gegenlieb, wohl aber zu abscheüchen ob der Phantastischen lehr bewegt werden, dannhero sie auch mit unwillen von selben abweicht. – Bedeütete so vill: das die alte Weltweisheit mit allen ihren speculieren die rechte und allerseits unverfälschte weisheit niehemals erreichen können, und aus allen Philosophen keiner seye, der nit wenigst in ein oder anderen gestrauchlet.*“<sup>48</sup>

Gerade diese sich verändernde Stellungnahme im Disput um die Offenbarung, die sich bereits positiver definiert als in Niederaltaich, räumt dem Ausstattungskonzept von St. Pölten große Bedeutung zu und lässt es als einen Ausgangspunkt erscheinen für die folgenden Bibliotheksprogramme von Altenburg (1742),<sup>49</sup> Louka (1771), Strahov (1791) und Geras (1805).<sup>50</sup> Der Unterschied zum acht Jahre jüngeren Altenburger Programm, das sich durch wörtliche Übernahmen der Trogerfresken (ausgeführt von Johann Jakob Zeiller) explizit auf das St. Pöltner Vorbild bezieht, liegt in der dortigen Aufwertung der Philosophie – die Hauptprospekte der Altenburger Trabantenkuppeln, wie sie sich unterhalb der zentralen Allegorie der Sapientia Divina bieten, zeigen Theologie und Philosophie als die beiden hauptsächlichen Wege zur Erkenntnis; dabei wird die Theologie als Ausgangspunkt festgesetzt – „*Initium sapientiae est timor Domini*“ („*Die Furcht des Herrn ist der Anfang der Weisheit*“, Ps 110, 10) – von dem aus man zur Philosophie (sic!) und ihrem unvergänglichen Ruhm gelangen kann.

Die 1734 vorgenommene Erweiterung des Bibliotheksprogrammes durch die Fresken und die erstmalige Einbindung eines weiteren Raumes [Abb. 5] dürfte als Beweggrund gelten, die Kernprogrammatik des „*lumen naturale*“ zu erweitern um ein allgemeineres *conchetto* im Sinne der vier Fakultäten. Schon im Vorraum, durch den man von der Klausur-Seite in die Bibliothek gelangen konnte, wird die Aufteilung der Disziplinen auf die beiden Räumlichkeiten im dunkel gebeizten Skulpturenschmuck der Fensteroculi vor Augen geführt. Auf der einen Seite zeigen Kräuter, eine Arztbüste sowie ein Putto mit Salbgefäß die Heilkunst an, daneben wird mit einem Juristen und gesiegelten Briefen die Juristerei angedeutet. Die Pendantseite zeigt Theologie und Philosophie, wobei nicht nur

die Anordnung der Disziplinen in den zugehörigen Räumen klargemacht, sondern bereits in der Symbolsprache die schon bekannte Hierarchisierung angedeutet wird<sup>51</sup>: die Philosophie trägt die Mauerkrone der Erde und zeigt einen felsigen Weg (mit Dornen?) – ihr fehlt die transzendente Dimension, sie bleibt (hier radikal formuliert) irdischer Ethik verhaftet. Die Theologie tritt als Cherub auf, der eine Krone trägt und die Theologie zur höchsten der Wissenschaften kürt sowie als Möglichkeit aufzeigt, die ewige Seligkeit zu erlangen. Palmzweig und Lorbeer zeigen den unvergänglichen Ruhm, der dem winkt, der sich der Gottesgelehrsamkeit widmet: „[...] *quoniam immortalitas est in cogitatione sapientiae / et in amicitia illius delectatio bona*“ (Weish. 8, 17).<sup>52</sup>

Bemerkenswert ist also die Gegenüberstellung der beiden Programmvarianten, der projektierten, ursprünglichen und der zur Ausführung gelangten. Die allegorische Darstellung der Medizin im Sinne der Zeichnung Winterhalders legte nahe, dass zunächst die Bildinhalte der Fresken nicht als narrative Erzählungen vorgegeben gewesen waren. Die präzise Wiedergabe durch Winterhalder in der Zeichnung, bei der die Modellierungen exakt nachvollzogen werden können und alle Teile der Komposition in einer endgültigen Form durchgestaltet sind, lässt vermuten, dass Troger bereits einen Ölbozzetto zu der letztendlich verworfenen Konzeption erstellt hatte. Die Maße der Zeichnung stimmen dabei in etwa überein mit einer im Niederösterreichischen Landesmuseum verwahrten Ölskizze zum „Zinsgroschen“<sup>53</sup> für die St. Pöltner Bibliothek – es wäre also sogar denkbar, dass Troger zwei alternative Gestaltungsformen in Skizzenform (Allegorie oder Historie) zur Diskussion vorlegte. Die letztendlich gefundene Entscheidung zugunsten ausgewählter *exempla* der Heilsgeschichte führte die ursprüngli-



Abb. 5: Stiftsbibliothek, Südraum, St. Pölten, ehem. Stiftsbibliothek (Bibliothek des Diözesanmuseums).

che Konzeption fort, da durch den Gegensatz der „Verzückung des Paulus“ und der Nachtszene mit Dionysius Areopagita die Antipoden, die man mit „Verborgene Erkenntnis Gottes durch die Heiden“ und „Uneingeschränkte Offenbarung Gottes im Neuen Bund“ benennen könnte, nochmals anhand der Parabel von Tag und Nacht vorgezeigt werden konnten. Die beigetzten Schriftstellen mit „*Nec Oculus vidit*“<sup>54</sup> und „*Aut mundi machina dissolvetur*“ tragen als inhaltliche *summa* die beschränkte Möglichkeit zur rationalen Erkenntnis Gottes, resp. die Hinfälligkeit der physischen Welt. Dass mit der Paulus-Szene, die mit dem Korintherbrief und seinem rechtgläubigen Weisheitsverständnis assoziiert ist, ein Motiv der Kirchenausstattung fortgeführt wurde, spricht für die kombinatorische Sensibilität des Konzeptverfassers. Auch das Gleichnis vom Zinsgroschen, das dem kanonischen Recht seinen Vorzug einräumt, ist eine äußerst geistreich gewählte Illustration – zumal der Auftraggeber sich zum Entstehungszeitpunkt seiner juristischen Immunität sehr sicher wähnte. Vergleicht man die Tobias-Szene mit den Möglichkeiten der ursprünglichen, allegorischen Versinnbildlichung, fällt auch hier die

erweiterte Lesemöglichkeit ins Auge. Während der eingangs geschaffene, allegorische Entwurf sich auf das Wesen der Medizin beschränkt, die aus den Gaben der Natur ihre Heilmittel zu ziehen versteht, wiederholt das Moment des Sehend-Werdens die Licht- und Erkenntnismetaphorik des vorangegangenen Bibliotheksraumes. Dabei beschränkt sich Heilung nicht rein auf das Physische; der geschnitzte Pelikan über dem Eingang deutet auch die spirituelle Ebene der Heilkunst an. Zugleich paraphrasiert er das Heilungsmotiv des Alten Bundes: während dort der Sohn den Vater heilt, wird im Bild des Pelikans der Elternteil für die Nachkommenschaft heilbringend. Dass die Raphael-Szene außerdem auf den Auftraggeber gemünzt war (schon im Treppenhaus bediente er sich der Allusion auf seinen Nachnamen durch den Engel als „Führer“), mag zusätzlicher Anreiz für die Themenwahl gewesen sein.

Die komplette Fassung des Programmes<sup>55</sup> in seiner Endredaktion um 1734/1739 entzieht sich unserer Kenntnis, blieb doch die Ausstattung des Südsaales letzten Endes Torso. Es gelang zwar noch, den zentralen Kern des skulpturalen Programmes umzusetzen, die Fertigstellung des Ensembles musste aber unterlassen werden: auch der Bildhauer Peter Widerin zählte zu den Gläubigern des Stiftes. Seine Skulpturengruppen sind nicht nur aufgrund des Fehlens einer Vergoldung schlichter in ihrer optischen Erscheinung, auch in ihrer Kompaktheit und Reduktion unterscheiden sie sich von den 1728 geschaffenen Figuren. Neu ist das narrative Element in der zentralen Gruppe des „Salomonischen Urteils“, das sich in seiner erzählerischen Auffassung mit der zeitgleich entstandenen Aufsatzgruppe der Samariterin am Brunnen in der Stiftskirche vergleichen lässt. Das emblematische Prinzip, das so dicht den ersten Raum beherrscht, wird vollständig ausgeblendet: Der Medizin zugeordnet sind die die Natur verkörpernden Faune

[Abb. 2] (im Sinne der Zeichnung von Winterhalder) sowie die beiden Figuren, die als Judith und Daniel zu deuten sind: das Motiv des Schwertes, das Iustitia hält, die weder die Bande der Freundschaft noch Ketten der Feindschaft achtet, wird zum strafenden Instrument des göttlichen Willens in den Händen der Heldin, während Daniel – wie in der Tradition der Gerechtigkeitsbilder – das Vorbild ist für den unparteiisch entscheidenden Richter.

Die Vogelmetaphorik des ersten Raumes mit Taube und Eule wird fortgesetzt im Bild des Pelikans, der sich die Brust aufreißt, seine Blut zu nähren, und im Motiv des kaiserlichen Doppeladlers.

Emblematisch nicht besetzt sind die Türen, wo Reliefs möglicherweise vorgesehen waren (die nachlässige Verarbeitung der Furniere lässt daran denken), sowie die Supraporten. Hier fehlen wie bei den Figurengruppen erläuternde Textkartuschen. Ein zentraler Sinn lässt sich zwar in der Sapiientia Divina vermuten, wie es das Zentralmotiv des Salomonischen Urteils nahelegt – „[ganz Israel hörte von dem Urteil, das der König gefällt hatte und sie schauten mit Ehrfurcht zu ihm auf;] denn sie erkannten dass die Weisheit Gottes in ihm war, wenn er Recht sprach“ (1 Kön 3, 28) – ein eindeutiger literarischer Hintergrund ist aber aufgrund der Unvollständigkeit des Ensembles nicht zu belegen.

Die Genese der St. Pöltner Stiftsbibliothek, wie sie sich nicht zuletzt dank der Zeichnung Joseph Winterhalders d. Ä. erschließen lässt, stellt ein wichtiges Beispiel dar für das Vorgehen, bestehende Ausstattungen und ihre Konzepte sukzessive zu erweitern. Beinahe gleichgültig möchte man dabei der Frage begegnen, ob die St. Pöltner Bibliothek in der tradierten Form Produkt eines oder mehrerer *concetti* darstellt – angesichts der oft so spontanen und im nachhinein nicht nachvollziehbaren Entstehung so manchen ba-

rocken Ensembles (in seiner vermeintlichen Geschlossenheit) dürfte auch das Zustandekommen dieses Ensembles changieren zwischen stringenter Konzentration auf die Durchführung eines anfänglichen Kerngedankens und dem vorauseilenden Blick auf eine beabsichtigte Ausdehnung des Unterfangens. Aus späterer Perspektive (und bisweilen wohl auch für den Zeitgenossen) lässt

diese Ambivalenz sich nicht immer scharf umreißen.

Der bei dem St. Pöltner Beispiel stets beibehaltene, konservativ-vorsichtige Umgang mit der Erfahrung weltlicher Wissenschaft, ihrem Konflikt mit geistlicher Erkenntnis, charakterisiert die Entwicklung der ikonologischen Aufgabe „Klosterbibliothek“ am Morgen des Zeitalters der Aufklärung.

## „MEDICNA“? NEZNÁMÁ KRESBA OD JOSEPHA WINTERHALDERA STARŠÍHO PODLE PAULA TROGERA (ANDREAS GAMERITH) – RESUMÉ

Kreslířský talent Josepha Winterhaldera byl silně ovlivněn vídeňským malířem Paulem Trogerem. Po způsobu mistrových leptů Winterhalder pilně pořizoval četné kopie maleb a skic z plodného okolí Trogerovy dílny.

Nedávno objevený návrh alegorie Medicíny lze spojovat s cyklem fresek, který Troger maloval pro knihovnu někdejšího kláštera v St. Pöltenu v roce 1734. V kontrastu s malbou tato alegorie nezobrazuje disciplínu medicíny prostřednictvím historického *fatto* – Tobiáše, léčícího svého slepého otce, nýbrž podává personifikaci medicíny s dvěma fauny, kteří symbolizují dary Přírody.

Projekt obnovy knihovny v St. Pöltenu je pozoruhodný v kontextu četných obnov dolnorakouských klášterů během první poloviny 18. století. Pro omezené finanční možnosti kláštera prelát Michael Führer, CanReg, vytvořil nový prostor pro knihy v někdejších celách a nechal ho v průběhu téměř dvaceti let vyzdobit. Koncept výzdoby se pravděpodobně postupně rozšiřoval, protože zatímco hlavními motivy *concelta* v roce 1727 bylo „*lumen naturale*“, zjevení božství člověku, a skeptický pohled na sekulární filozofii, po rozšíření knihovny o druhý sál (1734) byla výzdoba nynějších dvou místností pojata obecněji jako znázornění čtyř disciplín. Winterhalderova kresba (vycházející ze ztracené skici, kreslené, případně malované Trogerem) naznačuje poměrně volné instrukce objednatele z počátku této druhé fáze, jelikož faunové na kresbě původně držící erb se nyní objevují jako plastiky na nábytku. Prelát pravděpodobně příliš nesledoval proces vizualizace svých návrhů. Tento koncept svědčící o výjimečném duchovním klimatu je příznačný pro myšlenkový vývoj v katolické střední Evropě a jeho dramatická transformace ústí v Maulbertschovy malby v Louce a na Strahově.

- 1 Monika Dachs, Joseph Winterhalder der Ältere und Paul Troger. Definitionsversuch eines Zeichenstils, *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1996/97, 1998, S. 130f.
- 2 Monika Dachs, Original und Kopie. Zeichnungen im Bannkreis von Paul Troger, *Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst* 58, 2000, S. 103–112.
- 3 Lubomír Slavíček, „Hae imagines magnis aestimantur et elegantem novo refectorio addunt splendorem“. Zur Tätigkeit Michelangelo Unterbergers, Paul Trogers, Christian Hilfgott Brands und anderer Künstler für das Refektorium im Kloster Hradisch bei Olmütz, *Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 31, 2001, S. 118–120, 123, Abb. 3.
- 4 Brunn, Mährische Galerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. B 74. – Lubomír Slavíček, „Ein guter Maler muss bildhauerisch, und ein guter Bildhauer malerisch arbeiten trachten“. Zu einigen malerischen Zeichnungen des Bildhauers Joseph Winterhalder d. Ä. in Brunn, in: Markus Hörsch – Elisabeth Oymarra (eds.), *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, Petersberg 2000, S. 148–150. – Slavíček, „Hae imagines magnis aestimantur et elegantem novo refectorio addunt splendorem“ (Anm. 3), S. 118–120, 123, Abb. 3.
- 5 Brunn, Mährische Galerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. B 118. Eine Kopie nach dem Blatt findet sich in Wiener Privatbesitz. – Peter Keller (ed.), *Österreichischer Barock. Sammlung Monsignore Sammer*, Ausstellungskatalog, Salzburg 2008, S. 34f., Kat.-Nr. 14.
- 6 Slavíček, „Ein guter Maler muss bildhauerisch, und ein guter Bildhauer malerisch arbeiten trachten“ (Anm. 4), S. 151, Abb. 4. – Andreas Gamerith, *Paul Troger und Wien* (Diplomarbeit, Universität Wien), Wien 2008, S. 16.
- 7 Allegorie der Medizin, bez. Medicna, um 1734, Feder über Graphit, 330 x 220 mm, Privatbesitz. – Andreas Gamerith (ed.), *Original. Kopie? Der Trogerschüler Johann Jakob Zeiller in Altenburg*, Ausstellungskatalog, Horn 2008, S. 58, Kat.-Nr. 2.9.
- 8 Bemerkenswert ist hier der Vergleich mit dem Bozzetto zum Feld *Hercules empfängt die Unsterblichkeit*, bei dem die Disposition des Frauenkörpers – besonders bei der Kopfpattie – gedrungener ausfällt als in der Ausführung.
- 9 Gerhard Winner, Die Diözesanbibliothek in St. Pölten, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 21, 1967, S. 155–163. – Eckart Vancsa (ed.), *Österreichische Kunsttopographie LIV. Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten und ihrer eingemeindeten Ortschaften*, Horn 1999, S. 68–71.
- 10 Das Motiv des apokryphen Dionysius findet sich z. B. in den Bibliotheken von Plasy (Plass) und Altenburg, in der Ausstattung des Prager Palais Sternberg und in der Portenkirche von Aldersbach sowie – bedeutsamerweise – in der Kapelle der Sternwarte von Kremsmünster. Ladislav Daniel, „Vidimus stellam eius in oriente“. Notes on Mural Paintings in the Sternberg Palace in Prague, in: Martin Mádl – Michaela Šeferisová-Loudová – Zora Wörgötter (eds.), *Baroque Ceiling Painting in Central Europe. Proceedings of the International Conference Brno – Prague*, Prag 2007, S. 33f.
- 11 Johann Kronbichler, Trogers Fresken in Österreich in chronologischer Übersicht, in: Bruno Passamani (ed.), *Paul Troger 1698–1762. Novità e revisioni / Neue Forschungsergebnisse*, Trient 1997, S. 74–79. – Franz Matsche, *Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708–1783)* (Dissertation, Universität Marburg), Marburg a. d. Lahn 1970, S. 102–104.
- 12 Heinrich Fasching, *Propst Johann Michael Führer von St. Pölten – Absetzung und letzte Lebensjahre (1739–1745)*, St. Pölten 1991, S. 272.
- 13 Brief des Schwarzenbergischen Baudirektors Meyer, 14. Juli 1728: „[...] ad interim in Fresco zu machen, wenn er mit der in Oelfarben projectirten nicht sollte fertig werden.“ Eckhart Knab, *Daniel Gran*, Wien – München 1977, S. 247.
- 14 Michael Krapf, Paul Troger und sein Zyklus der Refektoriumsbilder im Zisterzienserstift Zwettl, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, S. 175–193. – Andreas Gamerith, „Das Letzte Abendmahl“ von Paul Troger in Zwettl (1749), in: Barbara Balážová (ed.), *Generationen. Interpretationen. Konfrontationen*, Bratislava 2007, S. 109.
- 15 Erinnert sei an Trogers belegte Beratertätigkeit in architektonischen Fragen in Seitenstetten und in Brixen. Benedikt Wagner, Die Abteistiege, in: *Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs*, Ausstellungskatalog, Bad Vöslau 1988, S. 18. – Vgl. *Diarium Leopold Peißer*, 23. Juni & 2. Juli 1750, zitiert bei: Leo Andergassen (ed.), *Paul Troger & Brixen*, Ausstellungskatalog, Bruneck 1998, S. 74.
- 16 In der Wahl der Technik muss nicht unbedingt eine ästhetisch-reflektierende Haltung gesehen werden, da die ausführenden Kräfte des Strudelkreises (Starmayr? Rosaforte?) keinerlei Erfahrung auf nassem Putz besaßen. Johann Kronbichler, *Erbe und Auftrag. Das Institut der Englischen Fräulein in St. Pölten 1706–2006*, Ausstellungskatalog, Bad Vöslau 2006, S. 90–92.
- 17 Heinrich Fasching, Auseinandersetzung zwischen Konvent und Propst im Stift St. Pölten 1722, in: *Hippolytus. St. Pöltner Hefte zur Diözesankunde*, Neue Folge 6, 1984, S. 3–59.
- 18 Fasching (Anm. 12), S. 365, Anm. 25.

- 19 Ibidem, S. 284.
- 20 Ibidem, S. 272.
- 21 Wilhelm Zotti, Der Neubau des Klosters in der Barockzeit, in: Heinrich Fasching (ed.), *Dom und Stift St. Pölten und ihre Kunstschatze*, St. Pölten – Wien 1985, S. 77–91, Abb. 26.
- 22 Johann Kronbichler, *Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694–1757*, Ausstellungskatalog, St. Pölten 2007, S. 197. Im Motiv der Sterne, die der Theologie zugeordnet sind, eine Allusion auf eine neue „Virgo Astrea“ zu sehen, die in der Gottesgelehrsamkeit den Menschen neu geschenkt wird (vgl. die Anspielungen auf die Weltenalter auf den Kästen), wäre zwar reizvoll, ist aber wohl überinterpretiert.
- 23 Es stellt sich die Frage, ob das unaufwändige Deckenbild nicht überhaupt als eine Zugabe Grans für die Beauftragung mit den Kirchengemälden zu sehen ist – rein budgetär betrachtet bestand bestimmt wenig Bedarf. Vgl. Kronbichler, *Grandezza* (Anm. 22), S. 197, Kat.-Nr. 91. Zum Phänomen vom Maler als Geschenk verfertigter Malereien vgl. Zeiller in Fürstenzell: „Mittler Zeit aber das kleine feld undter der paar-Kürch, und zwar gratis, wann es der Gn.[ädige] H[err] hätt angenommen, der Ihn vor dis Feld, und Nische in Frontispicio verehrt 124 fl.“ Matsche (Anm. 11), S. 596.
- 24 Johann Kronbichler, Beiträge zum Frühwerk Jakob Christoph Schletterers, in: Ingeborg Schemper-Sparholz (ed.), *Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst*, Wien 1996 (= Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 92), S. 189f.
- 25 Ingeborg Schemper-Sparholz, „...so vom maller Troger recomandiret worden“. Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer (1699–1774) und die Tiroler in Wien, in: Friedrich Polleross (ed.), *Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*. Petersberg 2004, S. 141–156. Schletterer, und nicht Widerin, ist auch als Autor des Skulpturenschmuckes des Bischofstores anzusehen – die Mittelgruppe wiederholte er im Hauptportal von Geras (1738). Vancsa (Anm. 9), S. 59.
- 26 Diarium Leopold Peißer, 15. Juli 1747, zitiert bei: Andergassen (Anm. 15), S. 60.
- 27 Andreas Gamerith, „... dessen kunstreiche Hand so wohl in Teutsch- als Welschlandt auch Hungarn sich vielfoltig berumbt gemacht“. Der Maler Paul Troger (1698–1762) und die Verbreitung von künstlerischen Ideen, in: Polleross (Anm. 25), S. 135 f.
- 28 Troger griff das Faunenpaar als Rand-Capriccio in einer der Kuppeln der Altenburger Bibliothek (1742) wieder auf.
- 29 Johann Kronbichler, Die ehemalige Stifts- und heutige Diözesanbibliothek, in: Fasching (Anm. 21), S. 118.
- 30 Auffällig ist dabei die negative Tendenz, die dem antiken Modell innewohnt: während sich die Welt hier absteigend entwickelt von einem Goldenen Zeitalter, widerspricht dem das positive Offenbarungsmodell der Bibliothek mit seinem christlichen Weltbild.
- 31 Ein ähnliches Prinzip weist das Altenburger Bibliotheksvestibül auf. Vgl. Gamerith, *Original. Kopie?* (Anm. 7), S. 73.
- 32 Die Einheitsübersetzung berücksichtigt den Vers nicht im Sinne der Vulgata; hier zu übersetzen als: „Alles machte er [Gott] gut zu seiner Zeit und überließ die Welt ihrer [der Menschen] Untersuchung.“ Vgl. das Fresko desselben Mottos von Ignac Raab im Prager Clementinum. Johann-Christian Klamt, *Sternwarte und Museum im Zeitalter der Aufklärung. Der Mathematische Turm zu Kremsmünster (1749–1758)*, Mainz 1999, S. 401–403.
- 33 Jupiter ist dem Buchstaben A zugeordnet, ihm gegenüber findet sich Saturn (Himmel und Erde sowie die Allegorisierung der Zeit), während Neptun und Pluto am anderen Ende des Raum zu finden sind.
- 34 Als Vergleichsbeispiele wird auch bei den Aufsatzfiguren verwiesen auf Icones, die Jacobus Boschius' emblematischem Werk entnommen sind. Die belegte Verwendung Boschius' ist in Altenburg sowohl durch gedrucktes Exemplar (schon ein Jahr nach Erscheinen erworben) als auch ein wiederholendes Stuckemblem belegt. Andreas Gamerith, „Non otiose, sed laboriose!“ Überlegungen und Fragen zur spätbarocken Umgestaltung des Stiftes Altenburg anlässlich des 250. Todestages von Abt Placidus Much, *Das Waldviertel* 4, 2006, S. 372. – Vgl. Boschius, Class. II, Embl. MLII (*Vincit quem respicit hostem*) oder Class. II, Embl. CCLI (*Riget simul aspicit Hostis*).
- 35 Die „Vergil“ beigefügte Buchstabenfolge „PDS“ ist leider nicht aufzulösen, da der zentrale Satz „progenies coelo demittitur“ hier nicht übereinstimmt. Eine Deutung als Cicero – aufgrund seiner *De natura deorum* – erscheint weniger stringent.
- 36 Bemerkenswert ist das Verharren am altertümlichen Emblem im Vergleich mit den anderen bedeutenden Bibliotheksbauten der 1730er Jahre (vgl. Melk und Zwettl). Als Grund ist sicher eine enigmatische Vorliebe Führers anzusehen – man beachte die Emblemfülle auf der Hauptstiege ecc.
- 37 Das Bild läßt sich in eine Tradition setzen, die mit Boschius, Class. I, Embl. LXXVII vergleichbar ist (dort eine Blume mit Nägeln, aus der die Bienen ihre Nahrung ziehen): *Unde piae pascantur apes*.
- 38 Sein Pendant ist der Attribute verlustig gegangen, die aber wohl ident gewesen sein dürften. Eine Unterscheidung in Empirismus und Rationalismus, wie bei den Außenfiguren der Altenburger Prälatur, ist nicht zu erkennen. Albert Groß – Werner Telesko

- (eds.), *Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos*, Wien 2008, S. 72f.
- 39 Hintergrund des Motives ist die Vorstellung, der Strauß befruchte seine Eier durch den Blick (analog gesetzt zur Tätigkeit des Lesens). Vgl. Boschius, Class. I, Embl. LXVII (*Oculus vitam*).
- 40 Vgl. Boschius, Class. I, Embl. DXXXIX (*Dum spiritus afflat*) oder Class. I, Embl. CCLXXXIV/VI (*Insinuat sese placide*).
- 41 Vgl. Boschius, Class. III, Embl. MLXXIX (*Percutiar ut perficiat* – noch unvollendete Statue) oder Class. III, Embl. CDXXXV (*Doppo il fuoco piu bello* – Brennofen mit Töpferware). In den Kontext der Inspiration würde auch Class. I, Embl. CXXVIII passen: *Ab habitu forma*.
- 42 Die konventionelle Deutung der Symbole als Verweise auf die Jahreszeiten scheint weniger nachvollziehbar. Kronbichler, Die ehemalige Stifts- (Anm. 29), S. 119.
- 43 Boschius, Class. I, Embl. I.
- 44 Vgl. Boschius, Class. I, Embl. DCXXXIII (*Labor omnibus unus*) oder Embl. DCXXXIII (*Omnibus una quies*).
- 45 „*Simplices sicut columbae*“ (Mt 10, 16). Vgl. Groß – Telesko (Anm. 38), S. 91.
- 46 Gamerith, „Das Letzte Abendmahl“ (Anm. 14), S. 104 – 106.
- 47 Der dem Motto vorangestellte Abschnitt in Führers „Status debitorum“ lautet: „*In rem scientiarum. Per bibliothecam erectam et novis libris instructam atque etiam ad animandos primos Minervae alumnos aequaliter in externa facie arridentem. Itaque cum sumorum Virorum autoritate et exemplo incitante, nec non Juvenale contra quondam animante et defendente, dum Sat: [Satira] 3 saltem finem sequentis metri composuit*“ („Zu dem Wissenschaftswesen. [wurde beigetragen] *Durch die errichtete Bibliothek, die mit neuen Büchern ausgestattet und auch zur Ermunterung der frischen Zöglinge Minervas einladend [ist] in ihrer äußeren Form. Daher [führe ich an] mit der Autorität höchster Männer und anreizend im Beispiel, mit Juvenal dagegen einst ermunternd und verteidigend, wenn er den*
- aus dem Schluß der dritten Satire das Ende folgenden Verses setzte: Verweile staunend. Wenn jemand Minerva verehrt, so verweile!*“). Fasching (Anm. 12), S. 200.
- 48 Karl Möseneder, *Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*, Wien – Köln – Weimar 1993 (= *Ars viva* 2), S. 36–38.
- 49 Gamerith, *Original. Kopie?* (Anm. 7), S. 71–80.
- 50 Möseneder – Hellmut Lorenz (eds.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4. Barock*, München – London – New York, S. 373 f., Kat.-Nr. 128.
- 51 Analog ist die Anordnung von Himmelsglobus und Erdkugel im Nordraum aufgefasst. Winner (Anm. 9), S. 69.
- 52 Ein vergleichbares Motiv findet sich in der Veitskapelle, der Totenkapelle, und der Bibliothek des Stiftes Altenburg. Gamerith, „Non otiose, sed laboriose!“ (Anm. 34), S. 384.
- 53 Öl auf Lw., 30,5 x 29,8 cm, Inv.-Nr. A 708/95. Der problematische Zustand der Skizze mit großflächigen Verlusten der Originalsubstanz lässt eine seriöse Klärung der Autorenschaft und Zuschreibung an Troger nicht mehr zu.
- 54 Der von Karner nicht aufgegriffene Hinweis auf den Korintherbrief ist für das Verständnis des Gemäldes wohl essentiell wichtiger als die Schriften Ludolphs von Sachsen (zuma! im Begleitfresko explizit verbalisiert). Vgl. Herbert Karner, „Faciamus hic tria tabernacula“: Architektur und Deckenmalerei in der Klosterkirche in Rajhrad, in: Mádl – Šeferisová-Loudová – Wörgötter (Anm. 10), S. 207 f. Beachtenswert ist der Bezug Leibniz’ auf die Verzückerung des Paulus als Erkenntnis der Tiefe der göttlichen Weisheit in seiner *Metaphysischen Abhandlung*. Gerhard Krüger, *Gottfried Wilhelm Leibniz. Die Hauptwerke*, Leipzig 1940, S. 68.
- 55 Ob die von Blumenschein um 1780 erwähnte, in der Bibliothek aufliegende Handschrift auf Pergament mit dem Konzept der Bibliothek „in artigen Versen“ beide Räume umfasste oder sich nur auf einen bezog, kann nicht geklärt werden. Kronbichler, Die ehemalige Stiftsbibliothek (Anm. 29), S. 118.

