universität wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

Das Werden von Ikonologie.

Die Entstehung barocker Bildsprache am Beispiel

des Benediktinerstiftes Altenburg.

erfasst von / submitted by

Mag. phil. Andreas Gamerith

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 092315
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt / field of study as it appears on the student record sheet:	Kunstgeschichte
Betreut von / Supervisor:	a. o. Prof. Monika Dachs – Nickel

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 4

I. Die Ikonologie des Stiftes Altenburg als Sonderleistung barocker Bildsprache 9

1. Vorgaben und Erwartungen: Klosterbau als Gestaltungsaufgabe 9
2. Konvention versus Innovation: Irritation als Mittel zur Dechiffrierung 12
3. Interpretation abseits der Textgrundlage: Das Bild als Quelle 13

II. Voraussetzungen des Baues – Erste Projekte 16

1. Motivationen und erste Phasen des Umbaues 16
2. Quellen der Historizität 22
3. Erste Ideen des Umbaues 26
4. Aspekte von Ikonologie zu Beginn des Umbaues 29

III. Stiftskirche – „*Veni, sponsa mea, coronaberis*“ 34

1. Genese des Innenraums 35
2. Strategien der Erschließung 41
3. Wege zur „Hieroglyphischen Architektur“ – Vorbilder und Einflüsse 46
4. Die Altenburger Stiftskirche als „Hieroglyphische Architektur“ 54

IV. Die Freskenausstattung der Stiftskirche als Trägerin ikonologischer Konzepte 58

1. Prämissen der Malerei 58
2. Lesarten der Deckenfresken – Ikonologie zwischen Tradition und Innovation 61
   - „Die Überführung der Bundeslade – Die Bestrafung des Usa“ – Das Freskenfeld über der Orgel 64
   - „Die Anbetung des Lammes“ – Das Freskenfeld über dem Chorgestühl 68
   - „Signum magnum apparuit in coelo“ – Die Große Kuppel 72
   - „Das Offenbarwerden des Messias aus der Jungfrau“ – Die Ostseite der Großen Kuppel 80
   - „Die Verfolgung der Frau durch den Drachen“ – „Der Lobpreis der 24 Ältesten“ – Die Westseite der Großen Kuppel 101
   - „Glaube, Liebe, Hoffnung – Demut“ – Die Apsiskuppel 109
3. Ikonologische *Summa* der Deckenfresken – Interpretationen der Irritationen 118
4. Sprachfähigkeit der Fresken – Eine ikonologische *Summa* auf medialer Basis? 124
5. Konsequenzen der Ikonologie – Das Nachleben des Messias-Themas 132

V. Ikonologisches Zusammenspiel – Konsequenzen bildsprachlicher Erfahrung 145

1. Das Hochaltarbild in seinem Verhältnis zu den Deckenfresken 146
2. Die Sakristei – Nebenschauplatz und Experiment 153
3. Die Skulpturen des Prälatenhofes – Konsequenzen etablierter Ikonologie 162
4. Ikonologische Optionen nach dem Projekt der Stiftskirche – Synopse der Möglichkeiten 166

V. Marmorsaal – „*Vera lux quae illuminet omnem hominem*“ 168

1. Der Johannishof als Stiftseinfahrt 171
2. Ikonologische Bespielung des Johannishofes 172
   - Risalit des Gästetraktes: „Temperantia“ 173
   - Risalit der Sommerprälatur: „Sapientia“ 175
   - Risalit des Marmorsaals: „Amor“ 177
   - Ikonologische *Summa* der Skulpturen 178
3. Der „*Tiroler Hiasl*“ – Eine Genrefigur in ikonologischer Funktion 180
4. Die Architektur des Marmorsaals – Instrumentierung und Aussage 184
5. Der Stuck des Marmorsaals als Bedeutungsträger 187

6. Das Deckenfresko des Marmorsaals – Konvention und Irritation 191
7. Ikonologische *Summa* des Marmorsaals 203
8. Die Wohnung des Abtes in der Prälatur – Appendix und Nukleus 205
- Die Grotte unterhalb des Prälatur – „Amor in Deum“ 207
- Marmornes Cabinettl – „O Sapientia“ 209
- Die Kapelle der Prälatur – Aussagekraft des Nicht-Gestaltens 212

VII. Kaiserstiege – „*Quam bene conveniunt*“ 213

1. Prämissen des Baues und der Form 213
2. Die Fassaden des Kaiserhofes – Ikonologische Einleitung mit Schwierigkeiten 215
3. Das Deckenfresko der Kaiserstiege – Paradoxes Zusammenspiel 217
4. Ikonologische *Summa* der Kaiserstiege 224
4. Die Stuckausstattung der Marmor- und Kaiserzimmer – Ikonologische Zwischenräume 225

VIII. Bibliothek – „*Quoniam immortalitas est in cognitione Sapientiae*“ 230

1. Die Veitskapelle – Vorspiel à la Vanitas 230
2. Die Apsis – Kirchenfassade im Nachhinein 231
3. Der Bibliothekstrakt – Baugeschichte und Außenbau 237
4. Die Bibliotheksvorhalle – „*Origo, progressus et fructus scientiarum*“ 238
5. Die Bibliothek – „*Quoniam immortalitas est in cognitione Sapientiae*“ 248
- Programm I – Die Stuckausstattung von Johann Michael Flor 252
- Programm II – Die Kuppelfresken von Paul Troger 255
- Programm III – Die Lünettenfresken und „Altarbilder“ von Johann Jakob Zeillers 264
- Ikonologische *Summa* der Bibliothek 267

IX. Ikonologie am Ende – Auflösungstendenzen der Bildsprache 269

1. Die Ausstattung der Sala terrena 269
2. Sonderfall Chinesenzimmer – „Der veruntreute Himmel“ 275
3. Ikonologische *Summa* der Sala terrena – Eine Bildsprache des Abseits? 280
3. Die Krypta – *Une Salle terrene à l`envers?* 281
4. Ikonologische *Summa* der Krypta 284

X. Erkenntnisse und Fazit der ikonologischen Analyse 285

1. Spracherwerb – Das Werden von Ikonologie 285
2. *Spiritus rector* – Der Bauherr und sein Projekt 287
3. Zitat und Irritation – Der Bauherr und seine Sprache 289
4. Wes Geistes Kind – Der Bauherr und seine Zeit 291
5. *Una manu* – Die Künstler und ihre Sprache 293
6. *Siste viator* – Der Betrachter und die Bilder 295
7. *Tecum stare* – Der Betrachter in den Bildern 297
8. Gesamtkonzept und Generalthema – Der Aufbau der ikonologischen Struktur 298
9. *Summa summarum* – Das Fazit der ikonologischen Analyse 301

Bibliographie 303
Abbildungsnachweis 324
Abstract „Das Werden von Ikonologie“ 326
Abstract „The Genesis of Iconology“ 327

Einleitung

Für die Epoche des Barock, den Wendepunkt vom mittelalterlichen Gottglauben zum modernen Erkenntnisweg der Wissenschaft, bedeutet die Bilderwelt des Stiftes Altenburg eine ungemein originelle, singuläre Erscheinung. Sie ist Ausdruck einer philosophischen Hellsichtigkeit, die der Kraft der Bilder die Möglichkeit einräumte, die Wahrheiten des (geschriebenen) Wortes auf die Probe zu stellen: Neue Ideen, neue Problemstellungen, mit denen sich das frühe 18. Jahrhundert konfrontiert sah, wurden hier nicht im Medium des Textes, sondern mit der medialen Kraft der Bilder formuliert. Die folgende Annäherung an die Aussagemöglichkeiten Altenburgs möchte den Versuch unternehmen, die Entstehung einer sehr spezifischen Sprachfähigkeit zu beleuchten, die Prozesse und Strategien nachzuzeichnen, auf denen dieser Sonderfall barocker Bildsprache basiert.

Hinsichtlich der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seiner künstlerischen Ausstattung kann das Kloster bereits auf eine mehr als 150-jährige Bearbeitung zurückblicken.[1] Waren in den Pionierwerken der Forschung zur Zeit des 19. Jahrhunderts vor allem noch künstlermonographische Fragestellungen vorrangig,[2] etablierten sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch Ansätze zu einer universellen Deutung der Bilderwelt des Benediktinerstiftes. Erstmals im Rahmen der niederösterreichischen Landesausstellung 1963 wurde von Wilhelm Mrazek der Versuch unternommen, den „bilderschaffenden Verstand“ in Altenburg hinsichtlich seiner Aussageziele zu formulieren.[3] Die verschiedenen Ausstattungselemente der Klosteranlage wurden dabei unter dem Aspekt der Erscheinungsformen des Lichtes gedeutet. Diese sind „jenen ikonologischen Themen vorbehalten, die das einigende Walten des göttlichen und menschlichen Geistes und den Triumph des Lichtes über die Finsternis darstellen.“[4] Obwohl Mrazeks Interpretationsansatz – aus verschiedenen Gründen – lediglich eine summarische Annäherung darstellen konnte, ist sicherlich das selektive Vorgehen des Autors als Schwachpunkt zu bezeichnen: Sowohl die quellenmäßige Verankerung der Themen (wie etwa des „*Lumen fidei*“ oder des „*Lumen gloriae*“) erfolgte eher assoziativ als auf Basis konkreter Text- oder Bildquellen; die Vernachlässigung großer Teile der Klosteranlage – wohl Zugeständnis an die Notwendigkeit einer Kurzfassung – wirft gewisse Fragen an die Konsequenz der Interpretation auf.

[1] Zur vollständigen Bibliographie von Altenburg bis 2008 vgl. Groiss / Telesko 2008, S. 169 – 175.
[2] Burger 1862; Dollmayr 1890, S. 1 – 15; Endl 1896, S. 364 – 384.
[3] Mrazek 1963, S. 77 – 88.
[4] Ebd. S. 78.

Mehrfach mit der Ikonographie resp. Ikonologie von Stift Altenburg hat sich Hanna Egger auseinandergesetzt.[5] Ihre Deutung stellt den Versuch dar, die Vielfalt der Altenburger Bildmotive in extensu einzubeziehen in die Idee eines Gesamtprogrammes: Neben dem „Walten der Natur", dem der „Triumph von Glaube und Wissenschaft" gegenübersteht,[6] nimmt sie ein umfangreiches Konzept wahr, das sich mit dem Elementaren als Antagonismus zum Geistigen präsentiert: Das Programm der Sala terrena sieht die Autorin beispielsweise unter den Vorzeichen der Erscheinungen des Wassers als „Quelle des Lebens" oder als „irdisches Wasser"[7] – Benennungen, die aufgrund ihrer assoziativen Basis auf Skepsis in der späteren Literatur gestoßen sind,[8] ohne von neuen Modellen abgelöst zu werden.

Eine Synopse der Ideen Eggers wurde – korrigierend – von Friedrich Polleross erstellt,[9] der bereits in seiner Aufnahmearbeit an das Kunsthistorische Institut Wien 1979[10] den Versuch unternommen hatte, konkrete literarische Quellen (hier explizit Predigttexte) mit verschiedenen Bildelementen in Beziehung zu setzen. Dieselbe Orientierung findet sich bei Anja Casser[11] und Albert Groiss[12] zu Paul Trogers Fresken in der Altenburger Bibliothek oder in den Arbeiten von Werner Telesko zu den Deckenfresken der Stiftskirche;[13] auch hier wurden unter anderem konkrete Bücher des Bestandes zu den Malereien und ihren Aussageintentionen in Beziehung gesetzt. Das Modell von Polleross, das den bisher letzten Versuch einer einheitlichen Sichtweise auf Stift Altenburg darstellt, zeichnet sich durch den Willen aus, den heterogenen Bildbestand unter einer einzigen Deutungsidee zu subsummieren, wobei die Klosteranlage als illustrativer Ausdruck des Kosmos einhergeht mit der Idee des „Triumphs des Guten über das Böse".[14] Der synoptische Akt eines „Gesamtprogrammes" wurde später nicht weiter verfolgt zugunsten einer vertieften Auseinandersetzung mit einzelnen Werkgruppen innerhalb der Ausstattung: Die Untersuchungen zu den Fresken Paul Trogers[15] oder den einzelnen Räumen bzw. Raumensembles von Stift Altenburg[16] erweiterten das Wissen um die komplexen Strukturen der Kunstwerke, verzichteten allerdings auf eine umfassende Definition im Sinne einer übergeordneten ikonologischen Interpretation.

---

[5] Egger 1975, S. 54 – 61; diess. 1981, S. 64 – 88; diess. 1981/ 2, S. 7 – 11; diess. 1983, S. 1 – 7.
[6] Diess. 1975, S. 54.
[7] Egger 1981, S. 66.
[8] Karner 2008, S. 102 – 103.
[9] Polleross 1985, S. 247 – 298.
[10] Ders. 1979; vgl. ders. 2008, S. 74 – 79.
[11] Casser 2002; diess. 2005, S. 577 – 581.
[12] Groiss 2003, S. 18 – 34.
[13] Telesko 2003, S. 92 – 113; ders. 2005, S. 91 – 109; ders. 2005 / 2, S. 571 – 576;.
[14] Polleross 1985, S. 274 – 280.
[15] Groiss / Lux 1998; Telesko 2003, S. 82 – 113.
[16] Groiss / Telesko 2008, S. 60 – 146.

In der nun vorliegenden Untersuchung wird versucht das „Werden von Bildsprache“ im Fall des Altenburger Klosterkomplexes nachzuvollziehen. Es geht dabei nicht um die Benennung der einzelnen *Bildmotive* – deren Entschlüsselung wurde bereits in der Vergangenheit zum größten Teil bewerkstelligt. Untersucht werden vielmehr die Prozesse, in deren Verlauf neue Kommunikationsmöglichkeiten zwischen Betrachter und Kunstwerk generiert wurden: Aus der Zusammenschau einzelner Bildwerke entwickelte sich eine *ikonologische Sprache*, bei der die Kunstwerke mittels ihres Aussagegehalts zu einem übergeordneten Gesamtprogramm verbunden wurden. Wesentlich ist dabei der Umstand, dass dieses konzeptuelle Beziehungsgeflecht sich nicht allein auf die verschiedenen Ausstattungsgattungen eines einzelnen Raumes beschränken, vielmehr wurden Korrespondenzen zwischen den diversen Teilen des Stiftes hergestellt, Beziehungen, die sich in ähnlichen Inhalten wie vergleichbaren Strategien der Kommunikation äußern.[17]

Hinsichtlich eines solchen, den gesamten Gebäudekomplex einbeziehenden Konzeptes kann die Klosteranlage von Altenburg (Abb. 1 – 3) mit etlichen Besonderheiten aufwarten: Liefern üblicherweise kodifizierte Symbolsprache und Bildtraditionen – als Merkmale klassischer Ikonographie – den Schlüssel zum Verständnis barocker Bildwerke, wurden in Altenburg durch das Aufbrechen konventioneller Bildvokabel traditionelle Gestaltungsschemata umgedeutet. Auf diese Weise wurden neue Inhalte aus bekannten Mustern generiert. Im experimentellen Umgang mit etablierten Formen der Bildsprache manifestiert sich ein starker Wille, die Kunstwerke in ihrer Zusammenschau für neue inhaltliche Aussagen zu nutzen. Dem Auftraggeber Abt Placidus Much (1685 – 1756), der ab 1715 die Geschicke des Klosters als dessen Prälat lenkte, kam dabei nicht nur die Rolle als der beauftragenden Instanz zu, in ihm ist auch ein wesentlicher Motor dieser ungewöhnlichen Ausdrucksfreude zu sehen. Im Unterschied zum klassischen Bild des *Concettisten* (etwa des Gelehrten Conrad Adolph von Albrecht),[18] der rhetorische Vorgaben an einen ausführenden Künstler zu formulieren hatte, scheint Much dabei keine konkreten Forderungen *a priori* gestellt zu haben. Die Interpretation der Bildwerke legt vielmehr nahe, dass das schlussendlich bewältigte Gesamtkonzept sukzessive und unter Beteiligung sowohl des Beauftragenden als der Beauftragten zustande gekommen ist: gemeinsam wurden Strategien zur Kommunikation entwickelt und Gedanken weiterverfolgt. Manchem der Kunstwerke wurde sogar nachträglich eine neue Bedeutungsebene eingeschrieben, die bei seiner Entstehung noch keine Rolle gespielt hatte –

[17] Vgl. Möseneder 1999, S. 51 – 74.
[18] Ders. 1999/ 2, S. 316 – 318.

hier hatte die Erweiterung des Bestehenden durch neue Kunstwerke neue Bedeutungsebenen bei den vorhandenen zur Konsequenz.[19]

Abt Placidus als Concettist und die diversen Künstlercharaktere unternahmen bei diesem Experiment von Altenburg über beinahe zwei Jahrzehnte hin den Versuch, in gemeinschaftlich erarbeiteten Kunstwerken, im Spiel von „Entsprechen" und „Nicht-Entsprechen", eine herausfordernde Bildsprache zu formulieren.[20] Gerade die Genese einer individuellen Sprachform in den Ausstattungskompositionen für Altenburg, den Wunsch nach einer auf die Bedürfnisse vor Ort zugeschnittenen Ikonologie, gilt es als einen Sonderfall barocker Medienkultur näher zu beleuchten.

Diese Sonderstellung inhaltlicher und formaler Natur ist insofern umso bemerkenswerter, als das Projekt in seinen Anfängen durchaus den Gepflogenheiten der mitteleuropäischen Klosterlandschaft in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entspricht. So folgen die in Altenburg realisierte Überformung der vorhandenen Bausubstanz und die Erweiterung um Räumlichkeiten zu Zwecken der repräsentativen Inszenierung durchaus dem Usus des gesellschaftlichen[21] Gefüges. Ebenso findet die Umsetzung von ambitionierten Plänen durch einen herausragenden Bauabt ihre Parallelen im historischen Umfeld: Kaum ein Kloster, das nicht auf (mindestens!) einen bauwütigen Barockabt verweisen könnte.

Ungewöhnlich ist hingegen der Umfang der Interventionen; Nutzung und Dimensionierung des Altenburger Bauunternehmens entsprechen einander in keiner Weise. Der Reichtum an Ausstattungsideen (Komplettfreskierungen, Stuck, Stuckmarmorinkrustationen) übersteigt in gleicher Weise den Rahmen des Erwartbaren. Die einzelnen Teile des unter Abt Placidus Much unternommenen Großprojektes konzentrierten sich zudem auf Bereiche, die nicht ausschließlich dem klösterlichen Leben zugerechnet werden können. Dieser Umstand erhält in seiner Radikalität in Altenburg eine herausragende Bedeutung:[22] Nicht mehr das geistliche Leben allein, seine Organisation durch die Klosterbauten stand hier im Zentrum der Überlegungen, sondern ein Impetus, der sich vor allem an außenstehende (säkulare) Benutzer wandte.

[19] Selbst das „Gesamtprgramm" der Tugenden Weisheit, Mäßigung und Liebe ist als redaktionell entstandenes, sekundäres Produkt anzusprechen, das durch die Kombinatorik in den Skulpturen des Meisters HKP aus Motiven Trogers und Holzingers im Apsisbereich der Stiftskirche sekundär (!) generiert wurde.

[20] Vgl. Mrazek 1965, S. 15 - 17; ders. 1983, S. 195 – 201; Neumann 1983, S. 241 – 263.

[21] Iwasaki 2014; von Engelberg 2002, S. 181 – 208; Knittler 1994, S. 257 – 275; Polleross 1988, S. 256 - 270.

[22] Die Umbauten etwa Dietmayrs in Melk inkludierten Klausurbereiche – was die harsche Kritik nicht milderte; die großen Fenster wären etwa (so der Vorwurf) zur *Mortifikation* des Konvents geeignet. Holly 1949, S. 89; Von Engelberg 2002, S. 198 – 199; Gamerith 2010, S. 198.

Die Darstellung der geistlichen Institution nach außen mit Mitteln künstlerischer Repräsentation erfolgte dabei analog zu profan-säkularen Gepflogenheiten; nicht der Infrastruktur des Konventes, einer Gestaltung des unmittelbaren Lebensraumes der Mönchsgemeinschaft, galt das Hauptaugenmerk des Umbaues, sondern jenen Bereichen, die für die Gäste des Hauses bestimmt waren – allen voran dem Festsaal, der Feststiege und der Bibliothek. Die wichtigste Unterscheidung des Altenburger Klosterkomplexes von vergleichbaren Baukampagnen Mitteleuropas liegt in dem Umstand, dass Form und Umfang der baulichen Interventionen trotz dieses repräsentativen Charakters (der wie im Fall der Bibliothek über einen praktischen Nutzen hinausging)[23] offensichtlich vor allem aus *einer* Motivation ihre Legitimation bezogen: ihrer inhaltlichen Dimension. Die beinahe absurde Divergenz von Bautätigkeit und nie erfolgter Nutzung legt den Willen des Bauherrn frei, seinen philosophischen Überzeugungen Ausdruck zu verleihen. Die hierfür gewählte Sprache war die Kunst.

Die im Zwiegespräch von Auftraggeber und Künstler entwickelte Sprachroutine unterscheidet das Projekt des Stiftes Altenburg entschieden von Konventionen des sozialen und kulturellen Milieus. Dieses „Werden von Ikonologie“, das schrittweise Entstehen neuer Kombinationsmöglichkeiten aus vorhandenem Bild- und Motivrepertoire, schlägt sich im Umgang mit den Möglichkeiten von Bildsprache nieder: Während bei der Errichtung der Stiftskirche (als dem Ausgangspunkt des Gesamtprojektes) erst die verschiedenen Optionen von Ikonologie wahrgenommen und eruiert werden mussten, lässt sich bei den letzten Bauprojekten wie etwa der Krypta zielstrebige Sicherheit in der Formulierung wahrnehmen. Aus diesem Gegensatz von vorsichtigem Probieren zu Beginn der Baukampagne und der routinierten Handhabung der gefundenen Strategien an ihrem Ende lässt sich eine Vorstellung der Ausdruckskraft gewinnen, die Altenburg als Sonderfall der barocken Bildsprache auszeichnet.

[23] Zur nicht erfolgten Nutzung der Altenburger Bibliothek während der Regierung von Abt Placidus Much vgl. Telesko 2008 (mit Literaturverweisen), S. 118 – 121.

I. Die Ikonologie des Stiftes Altenburg als Sonderleistung barocker Bildsprache

1. Vorgaben und Erwartungen: Klosterbau als Gestaltungsaufgabe

Mit dem Ende des 30-jährigen Krieges setzte für die Klöster des Wiener Umlandes eine Phase baulicher Erneuerung ein. Die Krisenzeiten der Reformation mit einem dramatischen Rückgang an Religiosen hatten vielerorts zu einer Verwahrlosung der vorhandenen Bausubstanz geführt. Nach Beschädigungen durch den Krieg verlangte man nach grundlegenden Neulösungen. Damit wandelten sich die Klöster von ihrer bisherigen, letztendlich noch mittelalterlich geprägten Form zu modernen Repräsentationsbauten: An die Stelle von Gebäudekonglomeraten, die durch Fortifikationsbauten geschützt wurden, traten schlossartige Anlagen, bei denen regelmäßige Höfe das Erscheinungsbild prägten. Das Kloster wurde mit seinen Gängen, großen Fenstern, seiner Organisation und Ordnung zum gebauten Ausdruck der Geisteshaltung der Gegenreformation. Bis ins 18. Jahrhundert blieben deren Ideen für das Klosterwesen maßgebend – und so verwundert es nicht, dass der Zwettler Abt Melchior von Zaunagg (als einer der letzten Vertreter gegenreformatorischer Strenge) als Inspirationsquelle zu einem möglichen Neubau seines Stiftes einen von Jakob Prandtauer ausgeführten Kasernenentwurf (sic!) gelten ließ.[24]

Die Verwirklichung der großen österreichischen Klosterbauten (Kremsmünster, St. Florian, Melk) wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und in den Jahrzehnten vor 1730 bewerkstelligt. In den Folgezeitraum von 1730 bis 1740 fallen vergleichsweise wenige Klosterneubauten; die Bauprojekte von Klosterneuburg und Altenburg bilden hier die umfangreichsten Unternehmungen. Ersteres scheiterte: am Materiellen, am Willen des Bauherrn – vielleicht aber auch an fehlender Stringenz adäquater formaler Lösungen.
Das Altenburger Vorhaben setzt sich hingegen schon in seiner Genese deutlich von der Entwicklung in Klosterneuburg ab. Einer beinahe absoluten Verweigerung von Betätigung im künstlerischen Feld in den ersten Regierungsjahren von Abt Placidus Much zwischen 1715 und 1730 folgte eine anhaltende Bauwut, die das *Kloster an der Peripherie* bis 1753 vollständig uminterpretierte. Das Ergebnis? Ein Komplex mit einem Reichtum an Ausstattung, der vor allem hinsichtlich der Vielfalt der medialen Bespielung verblüfft –

[24] Weigl 2004, S. 75 – 77, Abb. 2; Gamerith 2010, S. 196 – 197.

riesige Raumvolumina, deren Funktion vor allem, ja nahezu ausschließlich in ihrer ikonologischen Bestimmung zu liegen scheint.

Beide Klosterbaustellen von 1730, Klosterneuburg und Altenburg, standen letztendlich vor einem gemeinsamen Problem: Wie kann ein Kloster aussehen? Oder – *was* ist ein Kloster? So banal die Frage anmuten mag angesichts der Fülle an Lösungsansätzen: Nicht übersehen werden darf, dass im Unterschied zur Euphorie des 17. Jahrhunderts das nachfolgende Säkulum Schwierigkeiten hatte, seine Überzeugungen und Erfahrungen (vor allem hinsichtlich des geänderten Wichtigkeitsgrades der Naturwissenschaft) mit der traditionellen Aufgabe des Klosters zu verbinden. Das Seicento hatte es noch nicht nötig gehabt, diese philosophische Anforderung zu bewerkstelligen. Hier genügte der Wille der katholischen Reform: geistliche Kasernen für den Sieg der Religion, verbesserte bauliche Strukturen als Ausdrucksträger der gestärkten konfessionellen Position, der optimierten Disziplin des Klerus. Von diesem Elan war im 18. Jahrhundert wenig geblieben: Bedürfnisse (letzten Endes weltlicher Natur) schlichen sich ein und gefährdeten die traditionellen Vorstellungen vom Klosterleben. Vor diesem Hintergrund einer sich rapide ändernden Haltung gegenüber dem monastischen Leben (lange vor den Klosterstürmen zu Ende des Jahrhunderts) verwundert es nicht, dass gerade in der baulichen Restrukturierung sich die anti-moderne Haltung der Stifte sichtbar manifestierte: Nicht die großen architektonischen Begabungen Johann Bernhard Fischer von Erlach oder Lukas von Hildebrandt,[25] sondern der traditionsgefestigte Handwerker Jakob Prandtauer sollten den Klosterbau ins späte Barock überführen. *Renovatio* anstelle der *Innovatio*.

Das Moment der Krise, der Unvereinbarkeit der diversen Ansprüche, kündigte sich in Klosterneuburg im Jahr 1730 an, als die schlichten Pläne d`Allios als unadäquat verworfen wurden. Statt der im April des Jahres vereinbarten Form *„ohne alle pracht und ganz klostermäßig“* - *„sola al conventuale e senza pompa veruna“* wurde auf Intervention des für Hofbauten zuständigen Gundacker Graf von Althan die Planungen erweitert, „*mit größerer pracht und mehr aufwand“*.[26] Mit diesem Anwachsen der Aufgabe, dem Verlassen der Idee „*al conventuale*“ und dem Versuch, allen Ansprüchen gerecht zu werden, verlor das Projekt seinen Wirklichkeitsanspruch. Das hypertroph verwachsene Wunschbild war regelrecht verdammt dazu, Traum zu bleiben wie Fischers „Schönbrunn I“. Das nicht mehr realistische Weltbild einer idealen Verbindung von weltlichem Kaisertum mit einer übergeordneten

[25] Hildebrandts Berufung an die Klosterbaustelle erfolgte expressis verbis aufgrund ästhetischer Vorlieben: „*Was nun des h praelat zu Köttweig unter der direction des H.R.V. Canzlers mit zuziehung des Jean Luca ausbruhen wird, das wirdt vermutlich nicht so gahr sehr nach den München schmecken.“* Grimschitz 1959, S. 85; Gamerith 2010, S. 198 – 203.

[26] Weigl 1998, S. 71 – 72.

geistlichen Idee musste sich geradezu in Detailfragen verlieren. Antworten zu liefern oder Überzeugungen zu tragen vermochte es nicht mehr. Der Mangel an innerer Überzeugung konnte der Monumentalität des Projektes keinen Sinn mehr abgewinnen.

Anders verhielt sich die Situation in Altenburg – auch wenn das dortige Vorhaben streng genommen ebenfalls keinen eigentlichen Lösungsansatz zur Frage nach dem „Kloster im 18. Jahrhundert" im engeren Sinn bietet. Das Konzept von Abt Placidus verschaffte zwar den einzelnen Bauteilen eine ungeahnte Wichtigkeit hinsichtlich ihrer inhaltlichen Bedeutung. Es konzentrierte sich jedoch auf Bereiche, die eher der *Außenkommunikation* zugerechnet werden müssen. Unter diesem Aspekt scheint es nicht zufällig, dass in dem Riesenprojekt ausgerechnet jene Teile regelrecht übersehen wurden, die den Mönchen bestimmt waren. Hier blieben die Strukturen des 17. Jahrhunderts völlig intakt. Eine „didaktische" Überzeugung wie die des Ottobeurener Abtes Rupert Neß spiegelt sich in Altenburg zwar noch in der Adaption der Klausur wider: „*structura monasterii est regularis, ornata, commoda et pellucida, habitatores ne sint minores aut irregulares, sordidi aut obscuri. Sed Deo serviamus in puritate vitae, interna et externa.*"[27] Eine völlig neue Interpretation etwa eines Refektoriums unterblieb aber.

Was sich in Altenburg also anstelle einer Selbstreflexion des Monastischen bot, war die *Kompensation* der formalen Bauaufgabe „Kloster" zugunsten einer Forcierung der inhaltlichen Komponente, transportiert mittels der künstlerischen Ausstattung. Es ging hier offenkundig nicht mehr um die Organisation des Klosterlebens mittels der baulichen Infrastruktur (Klosterkirche, Konvent), sondern um die Auseinandersetzung mit Problemen theologisch-philosophischer Natur. Schon für das Initialprojekt von Altenburg, die Umgestaltung der Stiftskirche, reichte eine Erfüllung eines monastischen Anspruchs nicht mehr aus; hier legitimierte sich das Bauprojekt durch seine inhaltliche Aufladung. War in den ersten Entwürfen Joseph Munggenasts zum Kirchenbau die Architektur nur Trägerfläche für Monumentalgemälde gewesen, wurde sie in den weiteren Überlegungen in ihrem Wesen als architektonisches Konstrukt mit Inhalten versehen und – damit nicht genug – darüberhinaus von diesen sogar formal determiniert.

[27] „Der Bau des Klosters ist regelmäßig, geschmückt, angenehm und sehr hell, damit seine Bewohner nicht geringer seien oder regellos, schmutzig oder finster. Sondern Gott wollen wir dienen in Reinheit des Lebens, innerlich und äußerlich." Wagner 1965, S. 17; Gamerith 2011, S. 90 – 91.

2. Konvention versus Innovation: Irritation als Mittel zur Dechiffrierung

Als grundlegende Annahme ist davon auszugehen, dass die inhaltliche Aussage bzw. die Sprachfähigkeit der Ausstattung einen wesentlichen Teil der Motivation darstellte, den Um- und Neubau in Altenburg in einem derart großen Maßstab durchzuführen. Dass sich das Verständnis dafür auf den Auftraggeber beschränkte und den Konvent nicht inkludierte, sollte sich schon sehr bald im „unklösterlichen" Charakter der Gestaltungsaufgaben manifestieren. War vor Beginn des Unternehmens – im hypothetischen Altenburger Projekt I – die inhaltliche Bespielung nur *ein* Aspekt unter vielen gewesen, zeigt sich, dass mit dem Voranschreiten der Planungen die ikonologische Ebene immer stärker ins Bewusstsein der planenden und ausführenden Kräfte rückte. Als Dominante sollte sie eine immer wichtigere Rolle einnehmen, um schlussendlich sogar die Funktionalität der Räume an Bedeutung zu übertreffen.[28]

Die Unterschiede zu anderen Klosterumbauten erweisen sich dabei bei näherer Betrachtung als fundamental: Die Sprach- und Kommunikationsfähigkeit der künstlerischen Ausstattung beschränkte sich in Altenburg nicht auf Konventionen, die vor allem auf den dekorativen Wert eines künstlerischen Zusammenspiels der Gattungen abzielte.[29] Der klassische *bel composto* der barocken Kunsttheorie erfolgte hier unter den Ägiden der inhaltlichen Ebene: Erst die Synopse von architektonischer und malerischer Gestaltung *unter dem Vorzeichen der Interpretation* führt zum Verständnis der intendierten Inhalte.

Natürlich generierten die Kunstwerke ihre Möglichkeit zur Kommunikation (d.h. ihre Fähigkeit lesbar und verständlich zu sein) aus einem klassischen Fundus an bildrhetorischen Topoi, etwa in Form von Standardwerken wie Cesare Ripas „Iconologia" oder Boschius` „Emblemata".[30] Diese konventionelle Basis wurde aber bereichert um den außergewöhnlichen Aspekt des „*Zitats*": Bekannte Kunstwerke wurden als Repliken in die Ausstattung von Altenburg integriert.[31] Doch ging es bei diesen „Elementen eines visuellen Bildungsgutes" nicht um die Aneignung eines Vorbildes um seiner Gestaltung oder Prominenz willen – im Sinne gängiger barocker Praxis.[32] Die Motivation des Zitats war nicht ästhetischer Natur, nicht Wunsch nach Aneignung und nach Nobilitierung der eigenen Kunstpolitik durch den

[28] Als Beispiele sind die aufwendigen Marmorzimmer ebenso zu nennen wie die Bibliothek, deren ambitionierter Bau über zwanzig Jahre keiner Funktion zugeführt wurde. Telesko 2003 / 2, S. 37 – 47.
[29] Möseneder 1999, S. 61 – 68.
[30] Wolfslehner 2016, S. 70 – 72.
[31] Telesko deutet das Phänomen im Sinne der „Motivwanderung": Telesko 2005, S. 101 – 102.
[32] Zum Phänomen der Übernahme vgl. etwa Matthias von Görz nach Antonio Bellucci, Deckenfresko im Vorsaal des 2. Stiegenhauses, Apotheose des Hauses Attems, Graz, Palais Attems. Brucher 1973, Tafel LXXXIII.

Rekurs auf eine berühmte Vorlage.[33] Vielmehr ist das entscheidende Moment des Zitats in Altenburg stets jenes der *Veränderung*: Das Vorbild sollte vom Betrachter erkannt werden; zugleich wurde – ebenso wesentlich – an ihn die Erwartung gerichtet, die „Metamorphose des Urbildes" zu erkennen. Die Fähigkeit, die sichtbare Replik auf ihre Unterschiede zum (nicht sichtbaren) Original hin zu befragen, entwickelte sich in Altenburg zum bewussten intellektuellen Akt. Seine Funktionsweise ist am treffendsten als „Irritation" zu charakterisieren: die Differenzen von Urbild und Nachschöpfung, von originalem Kontext und Neuformulierung als Sprache und Ausdruck für neue Inhalte. „Was sehe ich?" – „Was hat sich verändert?" (im Vergleich zum Urbild) – „Welche inhaltliche Konsquenzen hat die Veränderung für die Neuformulierung? Welche inhaltliche Veränderung wird durch die ästhetische Adaption sichtbar gemacht?" – mit dieser Anleitung zur Betrachtung lässt sich der Bewegungsfreiraum umreißen, der in Altenburg zur konsequenten Strategie der Bildsprache entwickelt wurde. Die hier im klösterlichen Kontext gewählte Form der Auseinandersetzung mit Kunst „im Dienst des Inhaltes" ist absolut ungewöhnlich, Sonderform innerhalb der Epoche und zu Recht sowohl provinzielle Caprice als auch bildsprachliche Meisterleistung: Unterschiede zwischen einem Urbild und seiner Replik als *stimulus* zu nutzen um eine Veränderung der Inhalte zu markieren, zählt damit zu den zentralen intellektuellen Sonderleistungen des Altenburger Konzeptes.

3. Interpretation abseits der Textgrundlage: Das Bild als Quelle

Die prinzipielle Frage nach einer Ikonologie auf Basis einer aus Kunstwerken abgeleiteten Interpretation (im Fall von Altenburg: auf Grundlage von Zitat und Irritation) setzt bei der Definition des Phänomens „Bildsprache" an. Erst seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, mit der endgültigen Auslagerung der Auseinandersetzung mit Kunst an die Wissenschaftsdisziplin Kunstgeschichte, wurde eine Unterscheidung zwischen „Ikonographie" und „Ikonologie" vorgenommen – das bezeichnendste Indiz für eine veränderte Wahrnehmung von Interpretation bildet die „*Iconologia*" Cesare Ripas, das nach diesem modernen Ansatz „*Iconographia*" heißen müsste.[34] Gemäß dem nicht-künstlerischen Verständnis der moderneren Kunstgeschichte konnte Dechiffrierung nur auf Basis empirischer Beweise (d.h.

[33] Nicht eingegangen (weil im Altenburger Kontext m.E. nicht relevant) ist die kunsttheoretische Problematik der *aemulatio*; da der Täuschungseffekt nicht eintrat, weil die Kopie vorderhand ihren Wiederholungs- (und Verbesserungs-)Aspekt preisgibt, ist dieser Diskurs wohl nicht zu berücksichtigen. Koch 2014, S. 160 – 169.
[34] Panofsky 1955, S. 26 – 32; Maser 1971, S. VII – XXI.

historischer Dokumente) erfolgen. Es bot sich dabei die günstige Gelegenheit, „greifbaren" Textstrukturen (wie der Predigt) höheren Stellenwert einzuräumen als der aus der formalen Analyse abgeleiteten Erkenntnis. Die „Entdeckung" der Panegyrik als Hilfsmittel für die Interpretation von Kunstwerken fand vor allem in den 1990er Jahren ihren Höhepunkt:[35] Das von diversen literarischen Gattungen abgeleitete Versprechen lautete, dass der in zeitlicher Parallele zum bildenden Kunstwerk abgefasste Text dessen ästhetische Konzepte im höchsten Grad der Authentizität erschließen könnte. Zeitliche Nähe bei der Entstehung von Bildwerk und Text schienen die Garanten dafür zu sein, damit das Zeugnis für ein unmittelbares, „originales" Verständnis zur Verfügung zu haben.

In den meisten Untersuchungen wurde dabei nicht problematisiert, dass die Panegyrik – etwa die Weihepredigt – ein gattungsfremdes, eigenständiges Kunstmedium darstellt. Als solches verfügte sie über eigene ästhetische Paradigmen und nährte sich aus sprachlichen Topoi, deren virtuose Beherrschung Teil des Geschicks des Vortragenden darstellte. In den seltensten Fällen war zudem eine unmittelbare Beziehung von Predikanten und der „Baustelle" gegeben; es ergreifen in den schriftlich überlieferten Vortragswerken also weder der Auftraggeber noch einer der involvierten Künstler das Wort, die rhetorische Aufgabe wurde vielmehr einer „Künstlerpersönlichkeit" auf dem Gebiet der Rhetorik übertragen, deren assoziativer Zugang zum Kunstwerk durchaus auf Wertschätzung traf. Damit geben die Werke der Panegyrik eher Hinweise auf eine zeitgenössische Rezeptionsmöglichkeit des Kunstwerks – seine unmittelbare Interpretation bedeuten sie nicht. Im Gegenzug wurde seitens der Kunstgeschichte der Beitrag der ausführenden Künstler marginalisiert – so schloss man bei Franz Anton Maulbertsch, der Programme im Druck mit seinem Namen „signierte", die Möglichkeit seiner (intellektuellen) Autorenschaft kategorisch aus.[36] Im spezifischen Fall von Stift Altenburg zeigte sich dieser methodologische Ansatz – in all seiner Problematik – bei dem Versuch von Hanna Egger,[37] die Leichenpredigt auf Placidus Much für ein Verständnis des Baues fruchtbar zu machen: Gerade die vom Prediger gewählte Säulen-Metapher ist ein klar ersichtlicher Topos, der in seiner unspezifischen Beliebigkeit nicht mit den inhaltlichen Ebenen der Altenburger Kunstwerke korrespondiert. Erkenntnisgewinne zum zeitgenössischen Verständnis der Klosteranlage lassen sich folglich aus dieser Quelle nicht lukrieren – es sei denn, dass gerade diese Unkenntnis als Hinweis zu verstehen ist: Äußert sich darin die Verweigerung Placidus Muchs, die Finessen der Bilderrätsel seinem Umfeld aufzuschlüsseln? Denn offenbar war es dem Auftraggeber (als Impulsgeber für die inhaltliche

[35] Polleross 2008, S. 78 – 79; Hundemer 1997; Fürst 2002, S. 112 – 115, 117.
[36] Wörgötter / Kroupa 2005; Kroupa 2007, S. 33 – 35.
[37] Egger 1981 / 2, S. 7.

Ausrichtung der von ihm bestellten Kunstwerke) kein Anliegen in mündlicher noch in schriftlicher Form mit seiner unmittelbaren Umgebung in Kontakt zu treten; die inhaltlichen Ebenen in all ihrer Exklusivität waren Sache seines persönlichen Interesses – und gingen daher mit seinem Ableben verloren.
Stattdessen ist das Beispiel des Stiftes Altenburg geeignet, einen Interpretationsversuch abseits zeitgenössischer Schriftlichkeit zu unternehmen. Die Vorgangsweise ist dabei durch die Bezugnahmen der Bilder auf andere Bildwerke und deren Aussagen vorformuliert – es ist also eine Argumentation gleichsam aus den Bildern selbst. Schon bei der Entstehung der Stiftskirche hatte sich dieses Beziehungsgeflecht, dieses Netz aus Übernahmen und Verweisen, abgezeichnet; es sollte sich auf unterschiedliche Weise in den verschiedenen Perioden des Umbaus wiederfinden (nota bene: bei nicht gleichbleibenden ausführenden Künstlern): Zitat und Irritation als visuelle Redefiguren, die in ihrem kommunikativen Potential als individuelles Instrumentarium zur Dechiffrierung des ikonologischen Gebildes führen.

Als Gegenstück dieser Strategie von „Zitat“ und „Irritation“ für die diversen Bildwerke kann in Bezug auf die Architektur ein weiteres Zeichensystem namhaft gemacht werden: das Phänomen des „Hieroglyphischen“. Diese Nomenklatur, die im barocken Sprachduktus im Allgemeinen für allegorische Bilder verwendet wurde,[38] ermöglicht es, jenen Gestus zu benennen, der in Altenburg bemüht wurde, um den baulichen Strukturen selbst Aussagemöglichkeit einzuräumen. Wenn später auf den Grundriss der Stiftskirche von Altenburg und dessen Vorbilder eingegangen wird, erweist sich die These des „hieroglyphischen Grundrisses“ möglicherweise als fruchtbarer als eine Vorstellung eines „ikonologischen“ oder „symbolischen Grundrisses“. Denn mit „*Hieroglyphe*“, „heiligem Zeichen“, wird dabei die Ausdruckskraft der Form im Dienst der theologisch-philosophischen Aussage bezeichnet. Das heißt: Die formale Lösung wurde von ihrer inhaltlichen „Bespielung“ nicht etwa sekundär orchestriert; die inhaltliche Komponente *sui generis* konstituierte stattdessen das Aussehen der Gestaltung. Das Gedankenkonstrukt der Ausstattung drückte sich somit über die Sensibilität der künstlerisch-ästhetischen Lösung aus, ohne es an ein außermediales Zeichensystem (etwa eine literarische Textquelle) auszulagern. Der Charakter des „Hieroglyphischen“ macht weiters deutlich, dass der Wunsch nach ikonologischem Ausdruck nicht als rein geheimnistuerische Marotte zu verstehen ist – es geht

[38] Für die Rechtfertigung der Vorstellung von „Hieroglyphe“ im historischen Kontext siehe z.B. Daniel Gran, Konzept der Hofbibliothek (*„Verschiedene Erfindungen Hieroglyphisch- Historisch- und poetischer Gedancken“*); zitiert bei: Buchowiecki 1957, S. 91. Vgl. Hundemer 1997, S. 125 – 127.

also nicht um die *Illustration* eines Aussagegehalts mit Hilfe der Baukunst.[39] Die Konstruktion des Gebäudes wird fruchtbar gemacht, um einen ideellen Gehalt genuin zum Ausdruck zu bringen – gemäß der Geometrie, aber auch gemäß den architektonischen Regeln.

Für beide Ansätze der Deutung, die ein innermediales Sprachpotential zu berücksichtigen versuchen, gilt: Eine methodologische Berücksichtigung legitimiert sich dadurch, dass sowohl die Prinzipien „Zitat / Irritation" als auch das Phänomen des „Hieroglyphischen" als wiederkehrende Muster festzustellen sind. Erst die Zusammenschau der gesamten Ausstattung identifiziert diese Strategien als ikonologisches Leitmotiv, d.h. nicht die isolierte Analyse des Einzelobjektes, sondern die Summe eines Zusammenspiels aller „Vokabel" kann die Entwicklung und Funktionsweise einer Bildsprache in Altenburg nachzeichnen.

II. Voraussetzungen des Baues – Erste Projekte

1. Motivationen und erste Phasen des Umbaues

Die erste Großaufgabe am Bau, die unter Abt Placidus in Angriff genommen wurde, stellte der Umbau von Stiftskirche und Sakristei dar. Am 30. September 1729 besuchten Propst Führer von St. Pölten und Abt Placidus mit einem „*Injeneur*" die Baustelle von Zwettl,[40] bereits am 22. Februar 1730 hatte Abt Melchior von Zaunagg in seinem Diarium die Abreise Munggenasts nach Altenburg notiert. Als Dokument besonders interessant (wenngleich undatiert) ist die Preisabsprache zwischen Abt Placidus Much und dem Steinmetz Franz Leopold Farmacher. Darin musste letzterer mit Unterschrift und Siegel die Preise der Sandsteinteile für die komplette Ausstattung fixieren – offenbar wollte der Bauherr sich damit unliebsame Kostenexplosionen in der Bauabwicklung ersparen.[41] Dass es sich dabei um eine Vereinbarung *vor* Baubeginn handelt, legen die vom Abt eigenhändig geschriebenen

[39] Hier wären Fischer von Erlachs Fassade der Karlskirche (in der Lesart von Sedlmayr) ebenso zu nennen wie der Meierhof „Lyra" auf Grundriss einer Leier von Santini - Aichel. Sedlmayr 1976 / 1996, S. 286 – 295. Selbst die Grundstruktur der Nepomuk-Kirche auf dem Grünen Berg wäre meines Erachtens klarer charakterisiert mit der Idee des „Hieroglyphischen". Vgl. Fürst 2002, S. 337 – 394; Hoppe 2003, S. 183 – 186.
[40] Karl 1991, S. 19 – 20.
[41] Die Preisabsprache setzt durch die präzise Benennung der einzelnen Posten (etwa der kannelierten Säulen) ein Vorhandensein aller Pläne voraus. Eine Datierung um 1731 ist anzunehmen. StiAA Bauakten 002 Farmacher (undatiert)

Formulierungen nahe: „*Also ist zwisch- mir Undt H Vor Macher/ verglich- Undt abgeredt word-[en] "*[42]. Das Werk konnte beginnen.

1731 erhielt der St. Pöltner Baumeister Joseph Munggenast, Nachfolger des erfolgreichen Jakob Prandtauer, eine Jahresbesoldung von 100 Gulden.[43] Spätestens für dieses Jahr darf wohl die Entstehung der statisch heiklen Bereiche wie die Wölbungen der Kuppeln angenommen werden. Ab dem 14. Juni 1732 waren bereits Ausstattungsarbeiten an den Stukkaturen im Gange, sodass zumindest für den Bereich des Presbyteriums der Abschluss der Rohbauarbeiten vorausgesetzt werden darf.[44] Die Mitte Juli 1732 an Munggenast geleistete Zahlung seiner Jahresbesoldung wurde am Stephanitag desselben Jahres um weitere 90 fl. erweitert (übermittelt über Propst Führer von St. Pölten) – die Verdoppelung des Gehalts könnte als eine Gratifikationszahlung aufgefasst werden und damit einen möglichen Abschluss der baulichen Maßnahmen anzeigen.[45]

Parallel zur Erneuerung der Stiftskirche gingen Verbesserungen an der Infrastruktur des Klausurbereiches vonstatten. Diese baulichen Änderungen am knapp fünfzig Jahre alten Konventgebäude von Altenburg waren gewiss marginal; die Klausurgänge wurden in ihren Niveaus vereinheitlicht und erhielten „*marmorne Böden*"[46] – helle, polierte Kehlheimerplatten boten fortan würdigen Ersatz für das simple Ziegelpflaster des 17. Jahrhunderts.[47] Die Installierung von Öfen in den Zimmern sorgten nicht nur heizungstechnisch für gutes Klima; dankbar erinnerte man sich noch 1756 an diese Änderung durch Abt Placidus (eine Dankbarkeit, die wohl nicht allen seinen Projekten gegenüber gehegt wurde). In welche Zeit diese Adaptionen fallen, lässt sich nicht rekonstruieren; da in Munggenasts erstem Entwurfsplan zur Stiftskirche (Abb. 18) die Stufen noch berücksichtigt werden, die vom

[42] StiAA Bauakten 002 Farmacher.
[43] StiAA Bauakten 002 Munggenast. Sein Gehalt in Altenburg entspricht damit einem Drittel der Summe, die Jakob Prandtauer jährlich in Stift Melk erhielt. Weigl 2004, S. 78.
[44] Die abschnittweise Verwirklichung des Umbaus der Stiftskirche – um die Funktionstüchtigkeit als Pfarrkirche möglichst lange zu erhalten – belegen die Fundamente einer Trennungsmauer, die Langhaus und Presbyterium provisorisch teilte.Pichler 2010, S. 51.
[45] *„Daß Ich Endß Undter schribner Von Ihro hoch/wird- und gnadt- von alt-burg die bestallung auff/ 2 moll mit 190 fl auff das Johr 1732 Empfang-,/ Und dos Erste mit 100 fl von Ihro hoch wirdt- und gnodt-/ den gnedigen Herrn Herrn selbst die anderen 90 fl von/ Ihro hoch wirdt- und Gnodt- den gnedigen Herrn Herrn von/ dem löblh- stifft S: Pölt- den 26 December 1732."* StiAA Bauakten 002 Munggenast. Zum Phänomen vgl. Prandtauers Gratifikation von 1.500 fl. im Jahr 1715 bei Abschluss des Kuppelbaus in Melk. Weigl 2004, S. 78.
[46] *„Ambitum lateribus stratum/ Marmore augustiorem fecit.*" - "Die seitlichen Gänge/ Machte er mit einem Pflaster von Marmor erhabener." aus der Totenrotel von Placidus Much, Stiftsarchiv Altenburg – HK 010, Äbte 1715 – 1768, fol. 2v.
[47] Möglicherweise als Rest dieser Pflasterung erhalten hat sich ein Podest zur Dachbodenstiege. Der Umstand, dass polierte Platten verwendet wurden, setzt sich bedeutsam von den beinahe zeitgleichen Pflasterungen in Zwettl ab, wo im äbtlichen Oratorium unpolierte (!) Kalksteinplatten, im Konvent nur Granit verwendet wurde.

Klausurbereich in den niedriger gelegenen Chor der Kirche führten, gilt es als sicher, dass die Angleichung der Niveaus zum Zeitpunkt dieser Projektierung (um 1729) noch nicht erfolgt war.[48]

Im Gegensatz zu anderen Prälaten – am krassesten wohl zu Berthold Dietmayr, der gleich nach seinem Regierungsantritt die Großbaustelle von Melk eröffnete – hatte Abt Placidus in den ersten anderthalb Jahrzehnten nach seiner Wahl fast keinerlei Ambition bezüglich Bauangelegenheiten an den Tag gelegt. Die wenigen Projekte, die in die Zeit 1715 bis 1730 fallen, sind die Renovatio der Pfarrkirche St. Michael in Röhrenbach (1722) sowie die Neuerrichtung einer Kapelle auf dem Molderberg (1730). In beiden Fällen vertrat der Altenburger Abt nur die Partei der geistlichen Pfarrpatronanz, während ein Adeliger die Rechte der Grundherrschaft wahrnahm – im Falle von Maria Dreieichen der Horner Graf Hoyos, in Röhrenbach der Greillensteiner Graf Kuefstein. Von besonderen inhaltlichen Impulsen seitens des Abtes ist nicht auszugehen.

Die Interventionen in Altenburg selbst scheinen vorerst nicht als dringlich empfunden worden zu sein; die letzten großen Umbauten der 1670er Jahre entsprachen durchaus noch den Ansprüchen des 18. Jahrhunderts. Zugleich berechtigt die später so lange Bauzeit zu der Annahme, dass Abt Placidus das Vorhaben sehr genau plante und vorbereitete. Dass er in Angelegenheiten des Bauens Interesse zeigte und über Kenntnisse verfügte, lässt sich durch die Kontakte zu anderen Prälaten annehmen; dem Klosterneuburger Prälaten empfahl Placidus Much den Steinmetz Farmacher mit dem Hinweis, er hätte bereits für Melk gearbeitet.[49] Die Bedürfnisse des Konvents im ersten Schritt des Umbaus zu berücksichtigen, erwies sich als geschickter Schachzug;[50] das Wohlwollen des Konventes ließ sich zweifelsohne am nachdrücklichsten durch Investitionen in selbstlose bauliche Veränderungen zugunsten der Mönchsgemeinschaft erreichen. Die in zeitlicher Nähe zum Kirchenneubau erfolgten Projekte zur Verbesserung der Infrastruktur des Konvents sind unter diesem Gesichtspunkt wohl vom Wunsch geprägt, Überzeugungsarbeit zugunsten der Großbaustelle zu leisten. Mit den allegorischen Anspielungen von Sakristei (1733) oder Johannishoffassade[51] (1735/36) wurde jedenfalls bewusst gute Stimmung für eine Expansion des Bauunterfangens gemacht. Der spätere Umfang des Projektes, weit umfassender als

[48] Pichler 2010, S. 47, Abb. 69.
[49] Pauker 1908, S. 289, Nr. 5.
[50] Ähnliche Gründe bewogen wohl zwei Jahrzehnte später auch den Zwettler Abt Rainer I. Kollmann (beinahe unmittelbar nach seiner Bestellung zum Abt) zu einer Neugestaltung des Refektoriums. Vgl. Gamerith 2007, S. 101, 106 – 109.
[51] Vgl. Gamerith 2008, S. 73, 130 – 131.

anfänglich geplant, war zu diesem Zeitpunkt möglicherweise nicht einmal dem Bauherrn bewusst.

Den Zustand der Klosteranlage im Jahr 1715, dem Jahr der Wahl von Placidus Much zum Abt von Altenburg, dokumentieren drei Ansichten des Rotelbuchs, die die jüngsten Blätter dieses Konvoluts darstellen.[52] Abt Raimund Regondi (reg. 1681 – 1715), Muchs Vorgänger, hatte im Äußeren der Klosteranlage quantitativ nur wenig verändert – vor allem im Bereich der Turmbekrönungen[53] hatte man um 1700 modernisierend eingegriffen (Abb. 4, 13 – 16).[54] Die prinzipiellen baulichen Entscheidungen waren freilich bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts getroffen worden: Die Schaffung eines einheitlichen Niveaus durch Aufschüttungen, der Neubau des Konventtraktes gemäß neuzeitlichen Vorstellungen sowie die Umgestaltung der Anlage mit mehreren Höfen nach dem Modell des zeitgenössischen Schlossbaues hatten die Erscheinung des Klosters nachhaltig bestimmt.

Was die Ansichten des Rotelbuchs eindeutig belegen, ist die „Funktionsweise" der Klosteranlage, vor allem hinsichtlich ihrer Selbstdarstellung nach außen. So uneinheitlich die Substanz der Gebäude auch gewesen sein mag, so sehr versuchte die Ansichtenserie deren *innere Ordnung* in den Vordergrund zu stellen. Der Unterschied zur geschönten Ansicht des 18. Jahrhunderts (Abb. 2, 10) besteht dabei darin, dass es nicht um ein Negieren der Heterogenität der Anlage ging, dem Nebeneinander von Altem und Neuem: Freimütig dokumentiert das Rotelbuch etwa die irreguläre Form des Prälatenhofs, eine Ehrlichkeit, die dem Nachfolgebild des 18. Jahrhunderts fehlt – hier wurde ein rektangulärer Hof vorgetäuscht. Das ordnende Prinzip der Veduten aus dem Rotelbuch liegt vielmehr in der Wiedergabe der Hierarchie der Gebäudeteile: Der Meierhof mit seinen Schindeldächern ist selbstverständlich den Bereichen rangmäßig unterlegen, die dem Konvent vorbehalten sind. Auch ist eine strikte Teilung des Areals ersichtlich – die landwirtschaftlichen Teile als ökonomische Voraussetzung des Klosterbetriebs sind in den Ansichten eindeutig abgesondert von den anderen Höfen.

Auch der „Prozessionsweg" wird nachvollziehbar, den ein Gast nehmen sollte, wenn er Altenburg besuchte: Im Blatt „Ab Occidente" ist der Bereich bei der Ankunft im Kloster

[52] Andraschek – Holzer 2015, S. 205 – 225. Ein Problem des Konvoluts stellt die Händescheidung dar, da verschiedene Versionen gleichlautender Kompositionen offensichtlich vereinigt wurden. Gamerith / Zichtl / Schewig 2014.

[53] Wichtig ist dabei der Umstand, dass der mittelalterliche Dachreiter in der Mitte des Daches entfernt worden war zugunst eines Türmchens über dem Chor.

[54] Die von Burger festgehaltene Datierung 1681 mag auf ihm noch zur Verfügung gestandene, ergänzende Quellen beruhen, eine Entstehung der Ansichten ist aber eher näher an der Jahrhundertwende anzunehmen. Vgl. Egger / Egger 1979, S. 38 – 40, Kat. – Nr. 87, 88.

dokumentiert; durch eine Mauer ist der Meierhof optisch abgeschirmt, sodass dieser minore Teil des Stiftes nicht erkennbar ist.[55] Der hochrangige Gast wurde nach seiner Ankunft im Prälatenhof über eine kupfergedeckte Freitreppe in den ersten Stock geführt, die ebenfalls in der Ansicht von Westen festgehalten ist. Was dieses Blatt ebenfalls belegt, ist der Umstand, dass es keinen repräsentativen Zugang zur Stiftskirche gab: Statt direkt vom Prälatenhof in die Kirche geführt zu werden, musste der Gast erst die beiden Höfe des Konvents durchqueren, um schließlich über einen eigens als Risalit inszenierten Zugang von Süden in das Gotteshaus zu gelangen. Die Idee hinter dieser komplizierten Wegeführung ist eindeutig: Während notwendige, aber die Repräsentation störende Teile wie der Meierhof nicht in Erscheinung treten, wird über eine umständliche Annäherungsweise an die Kirche die Größe, Modernität und Regelmäßigkeit des neuen Konventgebäudes effektvoll zur Schau gestellt.

Die Modernität des Gebäudes, die Berücksichtigung aktueller Standards geistlicher (gegenreformatorischer) Repräsentation spricht exemplarisch bereits aus der 1672 datierten Ansicht von Matthäus Vischer (Abb. 17).[56] Die Klosteranlage präsentiert sich hier mit der langen Südfassade des Konventgebäudes als Hauptansicht mit einem seriell gereihten Fassadenspiegel mit zweieinhalb Geschoßen sowie einer gemalten, kolossalen Pilasterreihe als vertikalem Strukturelement.[57] Östlich öffnen sich fünf Achsen zu Arkadengängen. Idealisiert – in kleinem Maßstab – wird die Situation des Gartenniveaus wiedergegeben, das tatsächlich im Bereich der Arkatur erheblich abfiel. Geschönt ist in seiner Idealität auch die Abwicklung der Südfassade, da die schroffe Anbindung an die Teile zum Abtshaus hin im Stich sehr dezent angedeutet und die Irregularität der Stiegenhausfenster an der Südfassade überhaupt nicht wiedergegeben ist – Korrekturmaßnahmen an der graphischen Ansicht, die die Wichtigkeit der seriellen Gleichmäßigkeit verdeutlicht.
Die Südfassade als Hauptansicht vermittelt ein Bild klösterlicher Ordnung, wobei mit den Arkadengängen zugleich Elemente der „Annehmlichkeit“ in die Selbstdarstellung hineinspielten. Die Unregelmäßigkeiten der nördlichen Gebäudeteile und die schwierige Lage der Stiftskirche im Klosterkomplex bleiben dagegen effektvoll unthematisiert. Wie später die Ansichten des Rotelbuchs versucht bereits die im Kupferstich edierte Ansicht bei Vischer die repräsentativen, vor allem *regulären Qualitäten* des Altenburger Klosterbaus in Szene zu setzen. Die optische Zurücknahme älterer Bausubstanz (wie sie in der Verschattung des

[55] In den älteren Ansichten der Zeit um 1650 ist diese Intervention noch nicht gegeben; hier war bei Ankunft im Kloster das landwirtschaftliche Areal erfassbar (vgl. Blatt mit hll. Stephanus und Vitus). Gamerith / Zichtl / Schewig 2014, S. 18 – 19.
[56] Andraschek – Holzer 2016, S. 205 – 225.
[57] Vgl. Lorenz 1999, S. 220 – 224.

mittelalterlichen Abtshauses ästhetisch zum Ausdruck kommt) streicht die Modernität des Gebäudes heraus; der Klostergedanke hat hier ein beispielhaftes Regelmaß angenommen, eine Regularität, die durch die ausgeklügelte Wegeführung innerhalb der Anlage (wie in den Rotelbuch-Ansichten dokumentiert) noch gezielt hervorgehoben wurde.

Aus beiden, nach außen wirksamen Vedutenkomplexen geht eindeutig der repräsentative Charakter des Gebäudes hervor. Mit seiner schlossartigen Organisation um mehrere Höfe wurde der Konvent in direkter Form in die Pflicht genommen, den Gedanken der katholischen Sache sichtbar zu vertreten: Die innere Ordnung zeichnete sich in unmittelbarer Weise im vorbildlichen Regelmaß des Klosterbaus ab. Die Aufnahme von Gästen, ihre „Bewegung" innerhalb der Klostermauern, bedeutete nicht die Störung der Klausur; gerade die explizite Demonstration der neuerrichteten Konventteile wurde vielmehr propagandistisch eingesetzt, selbst in seinen Bereichen monastischen Rückzugs hatte der Konvent repräsentative Pflichten wahrzunehmen.

Schon die frühesten Eingriffe ab 1730 betrafen diesbezüglich eine Neudeutung der repräsentativen Bespielung des Klosterkomplexes – und markieren damit einen der Beweggründe des Bauherrn für die Baukampagne. Mit der Errichtung eines Kirchenzugangs vom Prälatenhof her und der Entfernung des Kirchenportals im Südschiff wurden die im 17. Jahrhundert erarbeiteten Konzepte der „Selbstdarstellung nach außen" vollkommen über den Haufen geworfen; ein „Prozessionsweg" durch die rektangulären Hofstrukturen – das Eindringen weltlicher Ansprüche in die Rückzugsgebiete des geistlichen Lebens – wurde nicht länger geduldet. Die im Jahrhundert der Gegenreformation genutzte Zurschaustellung des geistlichen Lebens wurde rückgängig gemacht, eine erneute Trennung von repräsentativem und klösterlichem Bereich erfolgte. Es entstand eine Separierung, die auch mit künstlerischen Mitteln untermauert wurde, bei der ein Bewusstsein von „Historizität" eine Rolle spielte: Während der abgesonderte Teil für die Gäste moderne Standards besaß (Prälatenhof), wurde für die Kirche – oder richtiger: für die Außenerscheinung der Kirche – eine architektonische Sprache rekonstituiert, die auf das Mittelalter verweisen sollte. Dass es sich hierbei nicht um eine archäologische Rekonstruktion handelte (im Sinne des Historismus) liegt auf der Hand; die Paradigmen dieses barocken Geschichtsverständnisses sind vielmehr – wie bei Munggenasts Projekt des Klosters Zwettl – ideologischer Natur.[58]

[58] Schemper – Sparholz 2009, S. 306 - 319; Gamerith 2015 / 2, S. 316 - 380.

2. Quellen der Historizität

Für die Erstplanungen von Altenburg ist ein Bewusstsein um Historizität bezeichnend, das anfänglich wie in Zwettl eine entscheidende Rolle spielte. Das bedeutet, dass die Selbstdefinition des Klosters in erster Linie über eine Demonstration seiner Bedeutung in der Geschichte zustande kommen sollte. Die ideologische Argumentation dahinter war sehr leicht mit ökonomischen Überlegungen in Deckung zu bringen: Die selektive Neuinterpretation des Baubestandes, die punktuelle Akzentuierung einzelner Gebäudeteile machte eine grundlegende Erneuerung des kompletten Gebäudes überflüssig.

Bereits in Zwettl war die Stiftskirche als regelrechter Solitär in Szene gesetzt worden; ihr mächtiger Turm setzt sich schon in seiner Materialität vom angrenzenden Klostergebäude ab. Beim Blick vom Abteihof auf die Kirche entsteht ein geradezu schroffer Gegensatz zwischen heiterer Stuckfassade des Hofes und der Granitinkrustation des Turms: ein künstlich geschaffenes „Alt" gegen „Neu", eine barocke Inszenierung von Geschichte, Tradition und Disziplin; mit der heiteren Stuckfassade aber zugleich wohlwollendes Entgegenkommen gegenüber den Gästen.

Für Altenburg sah Munggenast ein ähnliches Gestaltungskonzept vor. Während durch die Neustukkierung der Fassaden des Prälatenhofes ein modernes Erscheinungsbild geschaffen werden sollte, evozierte der Kirchenbau in seinem Äußeren den Eindruck von Geschichtsträchtigkeit, eine Assoziation, die Munggenast durch eine Rustika *alla gotica*[59] und durch die Beibehaltung der gotischen Außenmauern weckte. Für wie wesentlich eine „mittelalterliche" Erscheinung erachtet wurde, zeigt die Kuppellaterne, ein Bauelement, das kein Vorbild in Zwettl besaß. Als Schnittpunkt von Außen und Innen hatte sie in Altenburg ideell eine entscheidende, wenngleich erstaunlich ambivalente Rolle zu spielen: Entsprach sie innen der erwartbaren Funktion als Belichtungskörper der Kuppel, wurde sie im Außenbau als wiedererrichteter Dachreiter der gotischen Klosterkirche umgedeutet. Mit der formalen Erscheinung der Laterne gelang es, das mittelalterliche Bild der Altenburger Stiftskirche – wie es in den verschiedenen Stifterbildern tradiert wurde (Abb. 9, 13) – wiederherzustellen: der ursprüngliche Dachreiter war ja erst drei Jahrzehnte zuvor entfernt worden zugunsten eines Türmchens im Bereich des Chorschlusses. Als ein architektonisches Vokabel brachte die Laterne damit das seit den Veränderungen um 1700 verschwundene „*image*" der Altenburger Stiftskirche zur *Wiederaufführung*. Dass sich die Funktionalität des Dachreiters

[59] In Kladrau ist die Diktion „*more Gotico"* dokumentiert. Vgl. Fürst 2002, S. 219.

mit der der Laterne in keinster Weise deckte, spielte dabei keine Rolle[60] – Elemente der historischen Selbstwahrnehmung wurden als „rhetorische Zeichen“ in eine zeitgemäße Umgestaltungsform verflochten, die (ikonologische) Verwertbarkeit dieser Partikel dabei offensichtlich rein aus einer historischen Relevanz abgeleitet. Der Wert der kommunizierten Botschaft überstieg damit ursprünglichen Anspruch und Funktion der Spolie.

Bei aller Vergleichbarkeit der beiden von Munggenast geführten Projekte wird schon im Element der Laterne deutlich, dass die Erwartungshaltungen gegenüber den Endprodukten sehr verschieden gelagert waren. Während in Zwettl der „Vollendungsgedanke“ den Antrieb zur Adaptierung des gotischen Baus geliefert haben mag, entwickelte sich in Altenburg schon beim Kirchenbau eine Faszination für das paradoxe Spiel, einer historischen-historisierenden Außenhaut ein modernes Innenleben einzuschreiben. Denn während man den Außenbau in seiner mittelalterlichen Erscheinung wiederherzustellen versuchte, kam es im Inneren zur vollständigen Aushöhlung des Baukörpers, zur Entfernung der bestehenden Wandpfeiler und Neueinteilung der Gewölbehöhen, kurz: zur Zerstörung des seicentesken (Barock-)Raumes.[61] Spannungsvoll sollte sich im Endergebnis eine Diskrepanz zwischen strenger Stereometrie im Äußeren und dem Kuppelraum des Inneren entfalten – der Außenbau gibt mit seiner gotisch animierten, schlichten Ecksteingliederung keinerlei Aufschluss über die moderne Form des Inneren preis, eine Form, die mit gewaltigen Kuppelvolumina in keinster Weise mehr eine Identifikation mit seinen Vorgängerbauten sucht.

Der Versuch, hinter den Interventionen des 18. Jahrhunderts auch Motive der „Historizität“ zu vermuten, lässt zugleich nach möglichen Quellen für ein solches Bewusstseins um historische Bedeutung fragen. Das Projekt von Altenburg scheint entsprechende Bezüge hauptsächlich über historische Gemälde als Informationsträger hergestellt zu haben, wie sich schon am Beispiel der Laterne gezeigt hat. Dieser Zugang zur Geschichte über das Medium des Bildes ist natürlich insofern interessant, als nicht (wie in Zwettl) die vorhandene Bausubstanz, sondern die *bildhafte Darstellung* der Vergangenheit die ikonologischen Ansätze des Altenburger Vorhabens prägte: Aus der formalen Erscheinung gewonnene Assoziationen verweisen „zeichenhaft“ auf inhaltliche Botschaften; schon hier deutet sich ein erster Anfang

[60] Diese Vorgangsweise deckt sich mit der Idee von Steinl / Munggenast, Spolien des Stiftergrabes in die Fassade des Turmes von Zwettl zu integrieren – ein Vorgehen, das sich die „zweckentfremdeten“ Teile ästhetisch aneignete ohne die ursprüngliche Widmung zu reflektieren. Buberl 1940, S. 98 – 99; Gamerith 2015 / 2, S. 363 – 367.

[61] Das Aussehen der sehr konventionellen Vorgängerkirche aus der Mitte des 17. Jahrhunderts ist über den barocken Gewölben in der Dachbodenzone nachvollziehbar: Seebach 1981, S. 54 – 56; Pichler 2010, S. 47 – 51.

zu einem ikonologischen Verständnis an. Mit der Zerstörung (richtigerweise: „optischen Bereinigung“) der Klosteranlage unter Maurus Boxler hatten Darstellungen des vormaligen, mittelalterlichen Zustands neue Brisanz erhalten. Prominent waren hier vor allem Bilder der Stifterin Hildburg von Poigen, namentlich das „*Stiftungsbild ... an der Hauptstiege des Convents*“. Dieses im 17. Jahrhundert entstandene Gemälde (Abb. 9) zeigte[62] die Gräfin Hildburg in „altdeutscher“ Tracht mit ihrem Sohn Hermann, die beide das Modell des Klosters in Händen halten. Im Unterschied zu den Zwettler Stifterbildern[63] oder jenen des Kremser Schmidts[64] in Seitenstetten verzichtete der anonyme Maler in Altenburg auf eine Wiedergabe der Gesamtanlage und reduzierte die *Idee* des Klosters von Altenburg auf die Stiftskirche und die Veitskapelle. Während bei letzterer eine relativ unspezifische Charakterisierung erfolgte, ist die Erscheinung der Kirche durch den Westturm mit Satteldach als großer, einheitlicher Baukörper mit einem Dachreiter in der Mitte des Langhauses knapp umrissen.[65] Das Modell im Gemälde wird einerseits – als Sinnbild für die Stiftung – an den ersten Abt Gottfried weitergereicht, andererseits auch der Dreifaltigkeit überantwortet, die auf Wolken erscheint. Der Stiftspatron Lambert und der Ordensvater Benedikt übernehmen in der Himmelszone ihre Aufgabe als Fürbitter.

Für die Selbstwahrnehmung der klösterlichen Gemeinschaft muss das Bild eine bedeutende Rolle gespielt haben. Neben seiner prominenten Platzierung an der Hauptstiege (gemeint ist wohl das zentrale Treppenhaus zum ersten Stock) spiegelte auch die Widmungsinschrift die hohe Bedeutung wider: „OMNIBVS HVIC LOCO IVSTA[66] SERVIENTIBVS ET RELIGIOSE VIVENTIBVS SIT PAX / DOMINI NOSTRI IESV CHRISTI: QVATENVS ET HIC FRVCIVM[67] BONAE ACTIONIS/ PERCEPIANT ET APVD DISTRVCTVM[68] IVDICEM PRAEMIA AETERNAE PACIS INVENIANT.“[69] Das Gemälde rief somit seit dem 17. Jahrhundert an einer zentralen Stelle des Klosterbaus (nämlich an der Schnittstelle zwischen Kapitelsaal, Konventsaal, Bibliothek und Kirche) die große Bedeutung des Klosterlebens in seiner konkreten Ausformung des Altenburger Konvents in Erinnerung: Die

[62] Abb. bei Grenser 1891. Vgl. Schweighofer 1981, Anm. 4.
[63] Ausst. Kat. Zwettl 1981, S. 355 – 357, Kat. – Nr. 390 – 394a.
[64] Ausst. Kat. Seitenstetten 1988, S. 324 – 325, Kat. – Nr. 29. 13 – 29. 16.
[65] Die Ansicht des Rotelbuchs präzisiert hier: Im Bild der Stifterin ist das Kirchenschiff von einem schmäleren Chor abgetrennt, der Dachreiter markiert die Stelle des Übergangs.
[66] recte: *iuste*. (wohl nicht auf Pax bezogen).
[67] recte: *fructum*. Die Inschrift ist bei Grenser wiedergegeben und folgt möglicherweise späteren Eingriffen (am Bild ist eine Restaurierung von 1823 vermerkt).
[68] Das Compositum wird in der Übersetzung als „*strictum*“ wiedergegeben.
[69] „Mit allen, die an diesem Ort gerecht dienen und klösterlich leben, sei der Friede unseres Herrn Jesus Christus: sodass sie sowohl hier die Frucht ihrer guten Tat genießen als auch vor dem gestrengen Richter den Preis ewigen Friedens finden mögen.“

Verheißung des Ewigen Lebens war damit eng an das bildliche *image* der Klosterkirche gekoppelt.

Die Vermittlung nach außen dieses intern tradierten Bildes vom Kloster garantierte ein anderes Medium – das Rotelbuch. Seine ursprüngliche Gestalt (bei der zumindest zwei Exemplare bestanden) lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren, zur Zeit Placidus Muchs konstituierte sich der Bestand an Rotelbüchern zum einem aus einem Fundus, der in die Zeit von Benedikt Leiss fällt und von einem Franziskanerkünstler[70] stammte, wobei diese Serie später durch eine gleichlautende Kopie erweitert wurde. In der Zeit um 1700 waren zudem drei (vier?) Stiftsansichten des neuen Gebäudes beigefügt worden (Abb. 4, 14, 16). Als „Bezugspunkt einer historischen Wahrnehmung" wurde im 18. Jahrhundert wohl die ältere Serie als relevant angesehen. Hier wurden Stifter, Gönner und heilige Schutzpatrone im direkten Kontext der nach-mittelalterlichen Klosteranlage präsentiert, wobei die Kernstücke des Stiftes – Kirche und Veitskapelle – eindeutig als ident mit dem Klostermodell der Stifterin identifiziert werden konnten: Eckpunkte einer ungebrochenen Tradition, die sich vollständig deckte mit der ursprünglichen Intention der Gründung.

Durch die Weitervermittlung des *Rotelbothen* blieb diese Erinnerung an ein Altenburger „Urbild" bis ins 18. Jahrhundert weitgehend lebendig; obwohl das Kloster schon längst in seiner Erscheinung modernisiert worden war, existierte zeitgleich das Ideal einer aus der Geschichte legitimierten Anlage weiter.

Für die Anfänge des Umbaus in Altenburg lieferten die tradierten Bilder des Klosters aus seiner Vergangenheit freilich nur die *grundlegenden Vokabel*. Einer Modernisierung gemäß den aktuellen Erwartungshaltungen stand die Orientierung am Vorbild des Mittelalters demnach nur als Inspirationsgeber gegenüber. Das spätere Verlassen dieser anfänglich historisch ausgerichteten Intention zeigt, dass in der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten einer baulichen / künstlerischen Erneuerung nicht länger nur eine rückwärtsgewandte Legitimierung von Interesse war. Viel wichtiger wurde die Stellungnahme in aktuellen philosophischen Diskursen: So ähnlich die Voraussetzungen in Zwettl und Altenburg von Baumeister Joseph Munggenast in Angriff genommen worden waren, so verschieden sollte Placidus Much als Concettist die Anlage weiterentwickeln.

[70] Ein „Selbstportrait" des Malers ist in Blatt 1 gegeben (Rotelbuch A). Egger / Egger 1979, S. 39, Kat. – Nr. 87.

3. Erste Ideen des Umbaues

Einen wichtigen Hinweis, zu welchem Ergebnis Abt Placidus mit seiner Baukampagne anfänglich – in einem hypothetischen „Projekt I“ – gelangen wollte, besteht in jener Planskizze, die Paul Troger im Hochaltarbild der Altenburger Stiftskirche überliefert (Abb. 5, 6, 141).[71] In dem Gemälde von 1733/34 weist rechts im Vordergrund der Klosterpatron St. Lambert auf einen cartellino, der zu seinen Füßen liegt. Neben der Inschrift findet sich dort eine Wiedergabe der Altenburger Klosteranlage zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes. Die prominente Positionierung und die Inszenierung dieses schematischen Plans auf dem Hochaltarbild lassen an seiner Wichtigkeit nicht zweifeln.[72] Der Grundriss, nach Westen orientiert, zeigt die Klosteranlage in ihrer seit Maurus Boxler bestehenden Form; markant sind die Klausurtrakte auszunehmen, ebenso ist der Prälatenhof mit Brunnen darin angedeutet wie auch die anderen Höfe aus dem 17. Jahrhundert. Die Kirche besitzt mit der eingezeichneten Kuppel bereits ihre moderne Form, der Marmorsaal ist korrekterweise als im Bau befindlich wiedergegeben.

Im Wesentlichen stimmt Trogers Planskizze mit dem Kern der Altenburger Klosteranlage überein. Auffällig ist das Fehlen aller Trakte, die raumgreifend ab 1734 an die bestehenden Gebäude des 17. Jahrhunderts angesetzt wurden: der Gästeflügel zum Johannishof sowie die Trakte der Marmorzimmer sowie der Bibliothek. Der Grundriss ist deshalb als wichtiger Hinweis wahrzunehmen, in welcher Gestalt zu Beginn der Umbaukampagne das Endergebnis definiert wurde. Denn einwandfrei lässt sich daraus das Bestreben ableiten, die Eingriffe sehr gering zu halten. Nach der Kirchenbaustelle und dem Abschluss der Arbeiten am Saal wäre lediglich eine unaufwendige Neuerung im Übergangsbereich von Prälatur und Konvent

[71] Prenner / Scheel 1998, S. 50 – 51, Abb. 61, 62.

[72] Es lässt nicht mit Sicherheit sagen, auf welcher Grundlage das dargestellte Projekt basiert; neben einer (Ideal-) Planung Munggenasts mögen auch Ideen des 17. Jahrhunderts in die Darstellung eingeflossen sein. Schmidt berief sich beispielsweise mit seiner im August 1733 abgeschlossenen Sakristeimalerei bei der Wiedergabe der (noch nicht bestehenden) Kirchenfassade auf den planerischen Entwurf Munggenasts, obwohl eine variierte Ausführung des Projektes bereits absehbar gewesen sein muss. Neben der prinzipiellen Charakterisierung finden sich zahlreiche Details, durch die Trogers Genauigkeit in der Wiedergabe bewiesen wird, so etwa das Ecktürmchen zur Beheizung der Öfen im Kirchhof (in den 1970er Jahren abgetragen) oder der Kapellenturm an der Ecke der Prälatur, der erst um 1736 bei der Neufassadierung der Sommerprälatur entfernt wurde. Prominent fällt auch die Verortung eines Stiegenhauses in der Nordost-Ecke des Prälatenhofs als Detail von Trogers Skizze ins Auge: Hier scheint die ursprüngliche Hauptstiege installiert worden zu sein, über die der Zugang zu den Gästezimmern des ersten Stocks (Geraser und Zwettler Zimmer) geschaffen werden sollte. Ein nicht realisiertes Detail stellt schließlich die Wiedergabe eines kleinen Gartens bei der Prälatur dar, der anstelle seiner hohen Gartenmauer durch einen Trakt begrenzt und dadurch in einen geschlossenen Hof verwandelt wird – interessanterweise wird die anschließende Struktur des Sommerrefektoriums im Plan verändert gezeigt; mit einer Pfeilerstellung wird der geschlossene Raum durchbrochen, was auf eine offene Loggia in den Hof / Garten schließen lässt.

angestanden. Ohne tiefgreifende Veränderungen am vorhandenen Baubestand wäre damit eine Anlage mit fünf rektangulären Höfen zu erzielen gewesen.
Die Orientierung des Plans legt weiters nahe, dass eine Verlängerung der Anlage nach Norden (also um die Trakte zum Ort Altenburg hin) nicht von Anfang an geplant gewesen sein könnte; die Errichtung der Gästezimmer in diesem Teil wäre somit Bestandteil einer Planungsphase, deren Beginn erst mit 1734/35 angesetzt werden kann. Davor war offensichtlich die Schaffung einer Nordfassade angedacht mit zwei, nicht identen Risaliten wie sie etwa Munggenasts Nordfassade von Herzogenburg (nach 1725, Abb. 11) besitzt,[73] ein Modell, das sich leicht auf Altenburg hätte übertragen lassen (Abb. 10). Zum Zeitpunkt der Entstehung des Hochaltarbildes stand somit konsequenterweise noch eine vollständige Abtragung der alten Wirtschaftsgebäude im Meierhof (dem späteren Kaiserhof) zur Disposition. Die damit verbundene Auslagerung eines nicht-klösterlichen Aspekts aus dem Bereich des Monastischen[74] ähnelt von seinem ideellen Ansatz her durchaus der Abschottung des Konvents gegen Aufgaben der Repräsentanz (wie sie die Anlage des 17. Jahrhunderts eingefordert hatte): Die Kompetenz des Monastischen sollte sich von nun an wieder unbehelligt von Anfordernissen des Profanen entfalten können.

Worin liegen die Vorteile, die für die Umsetzung des Projektes I sprachen? Welches Kalkül hätte mit einer Realisierung der von Troger überlieferten Skizze verfolgte werden können?

- Bei Anfahrt zum Stift von Norden, vom Dorf Altenburg her präsentierte sich die Klosteranlage mit einer imposanten Gebäudefront, deren Längenerstreckung durch zwei vorspringende Fassadenteile akzentuiert würde. Die Unterschiedlichkeit der Dimensionierung dieser beiden Risalite hätte – wie im Parallelfall von Herzogenburg – offenbar keine Wahrnehmung als Störelement erfahren.
- Als zweite Schauseite würde die Westseite aufgewertet: Die Klosteranlage würde hier durch die Einfahrt von der Seite des Meierhofes her in Szene gesetzt (Abb. 12)[75].
- Die vorhandene Bausubstanz bliebe weitgehend erhalten, wobei die bestehende Anlage durch Errichtung eines Verbindungstraktes im Bereich der Prälatur zu einer geschlossenen Anlage mit fünf Höfen umgewandelt werden könnte. Dies allerdings

[73] Pühringer – Zwanowetz 1982, S. 82.
[74] Als Ersatz für den „Mährhof“ wurde der Schafhof im Westen des Klosterareals errichtet. Auch wenn genaue Baudaten fehlen, ist die Vorbildwirkung Zwettls eindeutig, wo der Meierhof ebenfalls an der Zufahrt des Stiftes lokalisiert ist.
[75] Da das Projekt nur teilweise umgesetzt wurde, verfügt die Westfassade (v.a. der Prälatur) bis heute über eine Gestaltung des 17. Jahrhunderts; lediglich der Eckpavillon (vgl. Kap. VI.2 – Risalit der Sommerprälatur) wurde von Munggenast in eine moderne Form gebracht.

unter der Voraussetzung den Westflügel des Meierhofes abzubrechen, der sozusagen als Sporn in den späteren Johannishof geragt hätte (Abb. 2 – 4).

Gerade die Notwendigkeit, einen funktionstüchtigen Trakt abreißen zu müssen, dürfte in letzter Konsequenz auch die Überarbeitung des Projektes I motiviert haben. Denn war es wirklich sinnvoll, die intakten Räumlichkeiten des Meierhofes zu schleifen zugunsten einer Nordfassade? Waren hier nicht andere Möglichkeiten ebenfalls attraktiv? Konnte nicht durch Aufsetzen eines Geschoßes (relativ unaufwendig) eine optimale Vergrößerung des Gästebereiches erzielt werden?

Mit den Grundrissen Munggenasts zur Stiftskirche (Abb. 18 – 21), schon etwa vier Jahre vor der durch Troger überlieferten Skizze im Hochaltarbild erstellt, erschließen sich weitere Überlegungen, die in den Erstplanungen das Umbauvorhaben prägten. Auch wenn sich die Pläne auf den Kirchenbau konzentrieren, werden diverse Ideen in ihnen greifbar, die die ursprünglichen Intentionen des Bauvorhabens widerspiegeln: So ist den Grundrissen der Umstand gemeinsam, dass an beiden Seiten des Turmes schmale Kommunikationsgänge anschließen sollten.[76] Die kaiserlichen Räumlichkeiten südlich der Kirche wären somit durch diese Laufgänge axial in den Kirchenbau einbezogen worden; über eine zentrale Hauptstiege (später an anderer Stelle verwirklicht) hätte sich eine direkte Erreichbarkeit der Empore und der Oratorien in der Kirche ergeben.

Seebach leitete aus den beiden Verbindungsarmen die Absicht ab, den Prälatenhof nach Osten zu verlängern. Nach Abriss des hinderlichen Flügels der Hofrichterei sollte – seiner Meinung nach – die Kirchenfassade in eine Schaufront eines „Großen Hofes“ eingebunden werden.[77] Diese Form eines vergrößerten Prälatenhofs dürfte hingegen nie ernsthaft in Erwägung gezogen worden sein. Nicht nur, dass Abt Placidus (aus welchen Gründen auch immer) nach Möglichkeit stets die Vorgängersubstanz in die Neugestaltung einbezog[78] – das abschüssige Terrain des Hofes verunmöglichte von vornherein die Schaffung eines einheitlichen Niveaus zwischen Prälatenhof und Kirche. Eine Datierung „1733“ im Dachstuhl oberhalb des Theatersaals ist schließlich ein eindeutiges Indiz, dass an eine Demolierung dieses Traktes nie gedacht war.

[76] Hier bestehen Ähnlichkeiten zur „*gallerie*“ in Zwettl, einem Laufgang, der vom Oratorium in die Bibliothek führte. StiAZ Plansammlung VIII. Buberl 1940, S. 89, Abb. 33. Der aus dem 17. Jahrhundert stammende, südlich angrenzende Verbindungsgang zur Empore (heute noch bestehend) ist in den Plänen für den Abbruch markiert, stattdessen werden beiderseits schmale Korridore rektangulär an das Gotteshaus geführt.

[77] Seebach 1981, S. 60 – 63.

[78] Auch für die Karriere Munggenasts dürfte seine Fähigkeit, Altbestand zu integrieren, entscheidend gewesen sein. Vgl. dazu meinen im Frühjahr 2018 erscheinenden Artikel zur Bibliothek der Kartause Gaming.

Auch am Entwurf Munggenasts zur Kirchenfassade (Abb. 22) lässt sich die Beibehaltung des vorgeblendeten Traktes ablesen. Ihre Grundkonzeption ist bipolar angelegt – ein aufwendig ornamentierter Aufsatz steht hier über einem (vom vorgelagerten Trakt verdeckten) planimetrisch gegliederten Frontispizium. Wie in Zwettl hätte dieser additive Aufbau der Fassade eine ästhetisch befriedigende Wahrnehmung des oberen Fassadenteils vom Hof aus ermöglicht. Der schlecht einsichtige Teil im unteren Bereich hätte hingegen mittels seiner flachen Gestaltung einem steilen Betrachtungswinkel Rechnung getragen.

Kombiniert man Trogers Planskizze mit den Andeutungen in den Grundrissen Munggenasts, bestätigt sich die recht bescheidene Konzeption für den Anfang des Altenburger Projektes, bei der eine weitestreichende Adaption unter Wahrung der vorhandenen Gebäudeteile um wenige neuzuerrichtende (Kirche, Sakristei) erweitert worden wäre. Vor allem die Wichtigkeit der Westfassade wird hier ersichtlich.[79] Bis ca. 1735 könnte die Baustelle durchaus in diesem Sinne betrieben worden sein; als letzter Rest der Orientierung nach Westen lässt sich die Gruppe des hl. Lambert (1734) am Turm verstehen, die auf eine Wahrnehmung aus der Distanz und von Westen her angelegt ist (Abb. 12).[80] Vielleicht mit der Entscheidung, den Prälatenhof aufwendiger zu gliedern, spätestens aber mit dem Entschluss, die Gebäude des alten Meierhofs nicht zu schleifen (sondern hier Gästezimmer zu etablieren), wurden der Neudimensionierung des Stiftes Altenburg neue Möglichkeiten erschlossen – das kleine Umbauprojekt wandelte sich zur Großbaustelle.

4. Aspekte von Ikonologie zu Beginn des Umbaues

Die Frage nach Aspekten der Ikonologie ist für das hypothetisch zu rekonstruierende Projekt I nur unzulänglich zu beantworten: Klar ist die Bedeutung von Bildern für die Kirche, wo Munggenast schon in seinen ersten Vorschlägen monumentale Kuppelflächen für Fresken zu berücksichtigen hatte; hier musste als *conditio sine qua non* großzügig Fläche für Malereien geschaffen werden. Doch schon die Alternativplanungen für die Sakristei zeigen, dass die spätere Ausstattung mit einer ausgemalten Kuppel (einem Unikum für die

[79] Neben der Nordseite hätte die Westfassade als zusätzliche Schauseite gedient, erzielt durch sparsame Interventionen mittels Schließung der Fassade zwischen der Prälatur und dem solitären Gebäudesporn des Konvents. Das körperhafte Hervortreten des Marmorsaals an seiner Nordseite (in Abweichung zur Gestalt an der Prälatenhof-Innenseite) ist bereits Ergebnis der Planänderung: Die runden Ecken im Hof – sowohl am Saal als auch am fingierten Pendant – können als Rest einer ursprünglich simpleren Fassadengestaltung gelesen werden (ohne kolossale Ordnung und ohne Blendmezzanin).
[80] Vgl. die ungünstige Überschneidung bei Blick vom Hof: Abb. 23, 25.

Gestaltungsaufgabe)[81] nicht von Anfang an geplant gewesen war. Gleiches gilt für die zuerst errichtete „Hauptstiege“: Das in Trogers Skizze gezeigte Stiegenhaus in der Südwestecke des Prälatenhofes (eine Kombination aus bestehendem Treppenhaus mit neuzuerrichtender Stiege zu den Gästezimmern) könnte eventuell ohne spezifische Ikonologie konzipiert worden sein – so hatte es Munggenast in Zwettl gehalten (Abb. 24) und so sollte es auch in Altenburg dem ausgeführten Zustand entsprechen (Abb. 23). Nur der Saal – von Troger freilich noch als Baustelle wiedergegeben (Abb. 5, 6) – ist kaum ohne inhaltliche Bespielung vorstellbar.

Will man die früheste Entwicklung ikonologischen Sprachpotentials in Altenburg nachvollziehen, spielt die *sukzessive Entstehung* des Projektes eine bedeutende Rolle. Keinem der Beteiligten scheinen in den Anfangsjahren die späteren Dimensionen der Erneuerung bewusst gewesen zu sein; vielmehr war man lediglich vom Umbau der Kirche ausgegangen, der von einigen anderen Interventionen „begleitet“ werden sollte. Aus welchen Gründen dieser anfängliche Plan aufgegeben wurde, ist nicht bekannt. Klar ist hingegen, dass das Projekt in seiner frühen Entstehungsphase die Bindung an den Konvent immer stärker verlor (Hauptadressaten der neuen Gebäude sollten der Abt und seine Gäste werden) und die inhaltliche Bespielung der Architektur und ihrer künstlerischen Ausstattung größere Bedeutung gewann.

Der Blick auf den Prälatenhof in seinen *zwei* Gestaltungen – nämlich der rein architektonischen Gliederung und der sekundär erfolgten Bespielung mit ikonologischen Skulpturen – zeigt beispielhaft den Wandel, der letztendlich die komplette Anlage von Stift Altenburg prägte: Die Adaptierung dieses zentralen Hofes war um 1731 begonnen worden, erlebte allerdings ab 1734 eine tiefgreifende Redaktion. Im Gegensatz zu den anfänglichen Intentionen kam es hier zu einer Gesinnungsänderung bei der Gestaltung – die Bauaufgabe, ursprünglich rein als architektonische Restrukturierung der Hoffassaden begriffen, begann sich ikonologisch aufzuladen. Die Ausgangssituation hatte die bauliche Situation des 17. Jahrhunderts gebildet, wobei ältere Gebäudeteile (wie das Abtstöckel unter Caspar Hoffmann, 1583-87) bereits ab der Mitte des 17. Jahrhunderts gemeinsam mit neuen Strukturen zu einer einheitlichen Hofanlage vereinigt worden waren.[82] Letzte Eingriffe hatten die Innenausstattungen der um den Hof gelegenen Räumlichkeiten betroffen; diese wurden unter Raimund Regondi vorgenommen, der um 1690 die Freskierungen des „Türkensaals“, des „Saals der Liebe“ und der Hofrichterei ausführen ließ,[83] gefolgt von der Stuckierung im

[81] Zur konventionellen Form von Sakristeien vgl. Gierse 2010.
[82] Seebach 1981, S. 60 – 61.
[83] Egger 1983, S. 1 – 7.

repräsentativen Gästebereich (Geraser und Zwettler Zimmer) sowie der *sala terrena* (?) in unmittelbarer Nähe zum Eingangstor.[84]

Als erste bauliche Ausstattungsmaßnahme unter Placidus Much wurde jener Bereich adaptiert, den man (in Analogie zu Kleiners Göttweiger Plan)[85] „*habitationes pro hospitibus primae ordinis*" nennen möchte, Wohnungen für Gäste ersten Ranges. Schon am 16. Juli 1731 – also weit vor anderen Ausgaben zum Umbau – erfolgte die Zahlung von 100 fl. an den Wiener „*Seiden-Spallir und Procatm*[ei]*st*[e]*r*" Franz Locadelli. Kostenpunkt waren die „*Ihro Hochwl: und Gden: Herrn Herrn / Praelaten v- Altenburg geliferten Spälliren"*.[86] Daneben wurden die Stuckdecken ausgebessert und die Fensternischen neu stukkiert.[87] Die Südfenster in den Konventhof verschloss man, sodass auf der einen Seite die Gäste nur in den neu gestalteten Prälatenhof blicken konnten – der südlich gelegene Klausurteil war damit nicht länger einsehbar. Auffällig ist, dass die Neuerungen im Bereich des Prälatenhofes sich auf das Innere beschränkten – die Arbeiten an den Fassaden sollten erst nach Fertigstellung der Kirche in Angriff genommen werden.

Programmatische Aussagen sucht man freilich vergeblich: Mit seiner Neugestaltung der Fassaden unternahm Munggenast den Versuch, die irreguläre Hofstruktur durch eine ornamentale Gliederung optisch zu verregelmäßigen; das Ziel war die Schaffung einer repräsentativen Lösung auf Basis des Vorhandenen. Neu gesetzte Akzente, die unauffällig die Illusion von Regelmaß evozieren sollten. Die Probleme, mit denen sich Munggenast dabei konfrontiert sah, waren rein ästhetischer, nicht inhaltlicher Natur. So gliederte er die vier bestehenden Hoffassaden durch zentral gesetzte Risalite, wobei diese Vorsprünge im Fall des Marmor- und des Theatersaals mit inneren Raumgliederungen korrespondieren, im Fall der Gebäudeflügel im Westen und Süden nur optische Betonungen ohne innere Relevanz bedeuteten. Wie bei Prandtauers Fassaden-Konzeptionen im Melker Prälatenhof versuchte der Baumeister, die Längenerstreckung durch Risalite aufzulockern,[88] wobei die Hauptschwierigkeit in Altenburg darin lag, die Unregelmäßigkeiten der Vorgängerbauten

[84] Werner 1994, S. 301 – 304.
[85] Vgl. Lechner / Grünwald S. 142, Kat. – Nr. IV 22. 1.
[86] StiAA Bauakten 002 – „diverse Lieferungen".
[87] Als Stukkateurswerkstatt dieses allerersten Eingriffs ist das Atelier G. B. Allios zu vermuten. Er umfasst die Decken des späteren Musikarchivs und des Eckzimmers der Prälatur (ohne Spaliere!) sowie die Fensterspaliere in Zwettler Zimmer und dem Kabinett vor dem Türkensaal. Die Empfehlung dürfte hier von Klosterneuburg ausgegangen sein. Die Gründe, warum die Werkstatt nicht für die Kirche herangezogen wurde, sind nicht bekannt – stilistisch unterliegen die spröden Ornamentierungen und die wenig überzeugenden figurativen Teile aber offenkundig dem Können Holzingers. Der 1732 in Schwarzenau abgewickelte Auftrag Allios könnte mit der Ablehnung in Altenburg zu tun haben. Schemper 1983, S. 79 – 95.
[88] Weigl 2010, S. 42, 46 - 65. Der Verweis auf Melk ist auch auf die originale Farbgebung zu beziehen. Vgl. ebd. 91 – 94.

weitestgehend zu kaschieren: ein hinsichtlich der Irregularität des Bestehenden wenig aussichtsreiches Unterfangen.

Als ästhetisch motivierter Eingriff ist das Aufsetzen eines Blendgeschoßes bei dreien der Risalite bemerkenswert – nur beim Marmorsaal erfüllt das Mezzaningeschoß tatsächlich die Funktion zusätzlicher Belichtung, während bei den drei anderen Risaliten die obere Fenstergalerie nur einem gestalterischen Kalkül gehorcht;[89] hier legitimiert sich der Aufwand des Geschoßes nur durch die ästhetische Wirkung.

Überhaupt kommen bei den Prälatenhoffassaden Kunstgriffe zum Einsatz, die den „Gesetzen des Theaters" zu gehorchen scheinen – wie Kulissen sind den alten Mauern[90] neue Gesichter vorgeblendet. Selbst ein Pendant zum Marmorsaal wird vorgestellt, dessen wahres Wesen die alten, kleinen Fenster verraten, die hinter den großen Scheiben des vermeintlichen Saals ersichtlich sind ebenso wie die Sparren des Dachstuhls, die aus den bekrönenden Mezzaninfenstern ungeniert hervorlugen. Nimmt man das Mansarddach des Risalits von der Abseite in Augenschein, erstaunt man über die flache Konstruktion: Der vermeintliche Pavillon verfügt nur über eine Fassadenkulisse, deren Zauber an der Rückseite endet. Der als Gegenstück zum Marmorsaal vermutete Saal existiert schlichtweg nicht.

Ebenfalls auf solchen Prinzipien des Theaters beruht die Fassade des Theatersaal-Risalits. Nicht nur, dass Munggenast diese mit dem Turm optisch zu *einer* Schauseite verband (Abb. 23), auch der Verzicht auf eine Gestaltung an der Abseite des Traktes ist bemerkenswert: Nur die dem repräsentativen Hof zugewandte Seite verfügt über eine moderne Stukkierung (Abb. 25), während die direkt der Kirche gegenüberliegende Fassade im ungestalteten Zustand des Seicento erhalten blieb – samt unansehnlichem Rest eines Wehrturms aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 26).

Die *Bildsprache* dieser Vorgehensweise, nur eine Fassadenseite eines Baukörpers zu erneuern oder Scheinrisalite zu errichten, ist eindeutig. Es ging dabei um eine zufriedenstellende Umwandlung bestehender, antiquierter Strukturen nach Gesichtspunkten moderner ästhetischer Ansprüche. Diese gestaltete sich als eine „Inszenierung", die in der Weise eines ephemeren Fests[91] begangen wurde – ikonologische Verwicklungen sucht man hier vergebens. Die Einfälle, die der Baumeister hierfür zu Tage fördert, erstaunen: Trotz der Hindernisse durch die vorhandene Bausubstanz gelang eine originelle räumliche

[89] Als Parallelphänomen sei verwiesen auf Prandtauers Marmorsaal in St. Florian. Korth 1975, S. 176 – 199.
[90] Haslinger 1985, S. 42.
[91] Die ungewöhnliche Form der „freigestellten Portale" in den Hof unterstreicht den Charakter einer vorgeblendeten Dekoration.

Interpretation, in die alte Teile und neue Dekoration geschickt verwoben wurden. Umgestaltung (und damit Beachtung durch die künstlerische Neufassung) verdienten dabei nur jene Teile, die der Funktionalität von Repräsentation unterworfen waren und sich an eine nicht-klösterliche Öffentlichkeit richteten. Alle Teile, die von einem solchen Gast *primae ordninis* nicht gesehen wurden, blieben hingegen von einer Umgestaltung ausgeschlossen. Die Janusköpfigkeit des Ostflügels mit einem „alten Gesicht" des 17. Jahrhunderts (konventseitig) und einem „modernen Gesicht" (hofseitig) belegt diese Auffassung im Sinn von *Dekoration*: Ornament ist ein Zugeständnis an die Gäste, der Schlichtheit des Klösterlichen entspricht es nicht.[92]

Die Realisierung des wohl schon zeitgleich mit der Kirche in Planung gegangenen Projektes für die Neustrukturierung des Prälatenhofes erstreckte sich von 1731 (Adaptierung im Inneren) bis 1733/34, als auch die Fassadierung und der Skulpturenschmuck umgesetzt werden konnten. Bis dahin war wohl eine Idee verwirklicht worden, die in ihren Grundzügen dem Abteihof von Zwettl entspricht (Abb. 24): Hinter einem von Westen zu betretenden Hof, an zwei Seiten von körperhaften Gebäuderisaliten gegliedert, wird die Stiftskirche in ihrer robusten Gestalt kontrasthaft sichtbar.[93] In Altenburg sollte erst 1734 die Dominanz der Architektur gebrochen werden – mit den Giebelfiguren hielt auch eine ikonologische Aufladung Einzug. Ihr applikationshafter Charakter (der ein wenig unerwartet die Architekturoberflächen belebt) zeigt, dass die Figuren nicht Teil des ursprünglichen Gestaltungskonzeptes im Sinne des Projektes I gewesen sein dürften. Hier äußert sich der nach den Erfahrungen mit der Ausstattung der Kirche und ihren Inhalten bereits veränderte Zugang, den der Bauherr gegenüber seinem Bauprojekt eingenommen hatte: Nicht mehr die möglichst dekorative Umdeutung des Gebäudesbestandes stand fortan im Mittelpunkt – an ihre Stelle war die ikonologische Aussagemöglichkeit getreten. Aus einer ästhetischen Aufgabe war eine philosophische geworden.

[92] Ein ähnliches Phänomen findet sich bei der Bibliotheksfassade zum Konventgarten hin.
[93] Selbst die Blendgeschoße dürften sekundäre Zugaben sein, wie die Risalite der Klosterpforte und des Saals hofseitig belegen – völlig motivationslos „wächst" seitlich ein Pilaster aus einer kurvierten Gebäudekante (!) des *piano nobile*.

III. Stiftskirche – „*Veni, sponsa mea, coronaberis*“

Die Adaptierungsmaßnahmen am Konventgebäude sowie die Umstrukturierung des Prälatenhofes bildeten nur die Parallelerscheinungen zu einem größeren Projekt, dem Umbau der Stiftskirche. Wie lange Abt Placidus Much dieses Vorhaben vorbereitete, ist nicht klar; der Umstand, dass er veranlasste, die bestehende Innengestaltung (als Wandpfeilerkirche der 1650er Jahre)[94] mit ihrem intakten Gewölbe zu zerstören, lässt aber kaum Zweifel an der prinzipiellen Schwierigkeit der Entscheidung aufkommen. Spätestens mit der Bausaison 1730 war die Planungsphase abgeschlossen. Das Projekt der „*mutatio in meliorem formam*“[95] nahm konkrete Gestalt an.

Im Wesentlichen erfolgte die planerische Genese des Kirchenbaus in drei Phasen. Die erste wird durch die beiden Alternativvarianten des Altenburger Stiftsarchivs dokumentiert (Abb. 18, 19); sie demonstrieren in beeindruckender Weise, dass die Formfindung seitens des Auftraggebers wie des Planers von vornherein nicht dogmatisch festgelegt worden war, sondern dass verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten äquivalent zur Diskussion standen. Die zweite Phase, in der Motive der Erstvorschläge weiterentwickelt wurden ohne bereits vollständiges Einverständnis zu finden (Abb. 20), leitete schließlich über in das dritte Stadium der Entwicklung, der Finalisierung der Ideen (Abb. 21). Besonderes Interesse verdienen dabei die ersten Entwürfe Munggenasts (Abb. 18, 19); aus ihren Unterschieden wie Gemeinsamkeiten lassen sich die anfänglich *offenen Optionen* ebenso erkennen wie die *unbedingten Prämissen*. Zu letzteren, zu den unbedingt zu erfüllende Aufgaben, zählte etwa die Übernahme der Außenhülle des bestehenden Kirchenraumes – an den aufgehenden Mauern aus dem frühen 14. Jahrhundert sollte grundsätzlich nichts verändert werden. Der Beibehaltung der prinzipiellen Außenerscheinung widersprach hingegen im Inneren die Forderung nach einer radikalen Neudefinition: Hier war eine vollständige Metamorphose der zu diesem Zeitpunkt noch intakten Raumstruktur der 1650er Jahre vorgesehen. Der Architekt war damit vor das Problem gestellt, die bestehende, konventionelle Wandpfeilerkirche in einen überkuppelten Raum umzuformulieren, der genügend Platz für eine monumentale malerische Dekoration bieten sollte. Der Bau selbst wurde dabei noch rein als Trägerfläche für Bilder verstanden; seine Ausdrucksmöglichkeit als „hieroglyphische Architektur“, die Option eigenständiger Aussagekraft *per se*, war zu diesem frühen Zeitpunkt offenbar nicht erkannt. Erst im Verlauf des Planungsprozesses sollte die redaktionelle Arbeit an den

[94] Seebach 1981, S. 57 – 59.
[95] Kommentar Melchior von Zaunagg, April 1733. zitiert bei: Karl 1991, S. 20.

Vorschlägen Munggenasts, die sukzessive Wandlung von Ideen, zu einem veränderten Verständnis des Kirchenraumes führen. Sein Erfassen als medialer Träger von Inhalten (wie im realisierten Bau ablesbar) markierte einen wesentlichen Schritt in der ikonologischen Kommunikation von Altenburg.

1. Genese des Innenraums

Im Unterschied zum Außenbau der Stiftskirche, wo die Vorgaben des historischen Kirchenbaus als bindend erachtet wurden (und durch die Rustizierung und die Laterne in „Dachreiterfunktion" Reizvokabel des gotischen Baus eine Auferstehung erlebten), wurde für den neuen Innenraum eine wesentlich umfassendere Lösung verlangt. Eine Synthese von Altbestand und neuen Ergänzungen kam hier nicht in Betracht. Dabei hätte eine solche zurückhaltende Umgestaltung im Inneren durchaus der Norm entsprochen: Sowohl in Göttweig als auch in Klosterneuburg waren die Architekten angehalten, die Langhäuser des 17. Jahrhunderts in ihre Planungen einzubeziehen.[96] Die Entscheidung des Bauherrn, das Kircheninnere völlig neu zu interpretieren – bei gleichzeitiger historisierender Rückbesinnung im Außenbereich – ist als Grundbedingung des Altenburger Klosterbaus bemerkenswert. Die letztendlich hemmungslose Radikalität, mit der der „alten Hülle" ein völlig neues Innenleben eingeschrieben wurde, zeigt die Dringlichkeit, mit der der Bauherr die geplante künstlerische Bespielung verfolgte. Es ist demnach keine Zufälligkeit, dass bereits aus den ersten Vorschlägen Munggenasts – mit ihren großzügigen Wölbestrukturen – die zukünftige Bedeutung der Malerei für den neuen Raum hervorgeht.

Bei der umfassenden Erneuerung des Kircheninneren fanden nur einzelne Elemente der alten Kirche Eingang in das neue Ausstattungskonzept – im Gegensatz zu Zwettl (wo gesamte Bildausstattungen des 17. Jahrhunderts übernommen wurden) beschränkten sich in Altenburg diese Übernahmen auf wenige, allerdings bedeutsame Einrichtungselemente. Als Reminiszenzen an das Vorhergehende hielten sie die Erinnerung an den Vorgängerbau in der neuen Ausstattung optisch lebendig.

Dass gerade der dem Konvent reservierte Ort – das Chorgestühl – mit solchen Reminiszenzen aufzuwarten hatte, verwundert nicht. Das alte Gestühl von Caspar Leusering (um 1650) wurde zwar in das Oratorium des ersten Stocks transferiert (blieb also physisch im Kirchenraum nicht präsent), seine Grundstruktur mit schwarzen Doppelvoluten zwischen den Chorstallen

[96] Weigl 1998, S. 68; Ausst. Kat. Göttweig 1983, S. 365, Kat. – Nr. 803.

blieb aber auch im neuen Gestühl gültig.[97] Die Integrierung zweier Bilder des Seicento (möglicherweise aus dem Bestand der alten Kirche?) in dessen Rückwände lässt sich ebenso als Versuch lesen, wenn nicht Historizität, so doch Kontinuität zu signalisieren.[98] Nichtsdestotrotz: Der Bruch mit dem – auch liturgisch inszenierten – alten Kirchenraum[99] war ein vollkommener.

Wichtiger als der Verweis auf die alte Stiftskirche war natürlich die Beibehaltung ihrer gotischen Hülle – ihre Übernahme bei völlig neuer Definition der inneren Raumstruktur erforderte detaillierte Planungen, in deren Verlauf sich die schlussendlich gefundene Form entwickeln konnte. Das Vorhandensein von insgesamt vier Grundrissvarianten[100] für diesen Prozess ist für Altenburger Verhältnisse im höchsten Maße auffällig. (Abb. 18 – 21) Nicht nur, weil sich damit das Planmaterial zum Klosterneubau komplett erschöpft, sondern auch, weil in den vorgeschlagenen Varianten höchst unterschiedliche Gestaltungsregister offen zutage treten: Zum Zeitpunkt der Beauftragung Munggenasts zum Umbau stand somit in keinster Weise fest, in welchem *modus* der Innenraum zu adaptieren wäre – lediglich die Auslöschung der Wandpfeilerkirche war unumgängliche Prämisse. Im Vergleich der Planvarianten offenbart sich somit der sehr offenherzige Umgang der entscheidungstragenden Gremien mit der Bauaufgabe – an sich stand den entwerfenden Kräften keine Einschränkung im Wege außer der Vorgabe, das aufgehende Mauermaterial in möglichst umfangreicher Form zu integrieren.

Variante I (Abb. 18) ist dominiert von kreisrunden Formen und ausgesprochen ruhigen harmonischen Verhältnissen; ausgehend von den gegebenen Breiten von Presbyterium und Langhaus im Verhältnis 1:2 (4:8 Klafter) entwirft Munggenast eine bipolare Räumlichkeit mit einem zentrierten, überkuppelten Laien- und einem im Verhältnis zum Vorgängerbau verkürzten Priesterraum. Das Langhaus mit der kreisrunden Kuppel wird flankiert von zwei Annexräumen mit kurvierten Ecklösungen, die hinten die Empore (auf Freisäulen ruhend) und vorne eine Übergangszone zum Altarraum bilden. Diese Annexe spiegeln mit einer Raumlänge von je 4 Klaftern die Kuppeltiefe wider. Das Presbyterium antwortet dem

[97] Auch die Farbigkeit von Kanzel und Altar orentiert sich möglicherweise am Seicento. Zur Übernahme historisierender Motive vgl. das Chorgestühl von Klosterneuburg von Matthias Steinl mit Motiven aus dem gotischen Vorgängergestühl: Pühringer – Zwanowetz 1966, S. 107 – 108.

[98] Hypothetischerweise ist auch für die beiden kleinen Seitenaltäre hinten eine Wiederverwendung der alten Bilder anzunehmen (die 1768 erneuert wurden); zur Vorgangsweise vgl. Melk, Stiftskirche, Leopoldi-Altar, „Melker Gründungsgeschichte“, Georg Bachmann, 1650. Ausst. Kat. Melk, S. 332.

[99] Neben der Änderung der Altarpatrozinien ist auch die saisonale Bespielung der Langhauspfeiler durch Tapisserien nach dem Umbau nicht mehr möglich. Eine solche lässt sich im Altenburger Inventar von 1705 durch das Vorhandensein von „*Neue Spälier von niederländischer oder/ Seesslarbeith, sambt 7. Antipendys, und 6./ AltärKüss.*“ nahe legen. Vgl. Kaltenbrunner 1998, S. 54.

[100] Egger / Egger 1979, S. 41, Kat.- Nr. 92 – 95; Karl 1991, S. 21, Kat. – Nr. 2.3.

Hauptraum mit zwei identen böhmischen Kappen auf quadratischem Grundriss (mit einer Gewölbespannweite von 4 Klaftern).[101] Offenbar strebte der Architekt im Chorbereich ein verändertes Gestaltungsregister im Vergleich zum Langhaus an; die Wandgliederung verzichtet auf gekoppelte Pilaster (wie sie das Kuppeljoch flankieren), die Dynamik der Wände wird aufgegeben zugunsten einer Akzentuierung der Flächigkeit ohne räumliche Staffelungen. Die Anbindung der beiden sehr unterschiedlichen Räume – des Langhauses mit seiner wogenden Steigerung der Höhen- und Breitenerstreckung und des rhythmisch kalmierten Langhauses – erfolgt durch ein in den Laienraum ausschwingendes Stufenpodest.
Variante I bewältigt in hieratischer Form die Aufgabe, einer gotischen Raumschale mit seicentesker Binnenstruktur den Ausdruck des 18. Jahrhunderts einzuschreiben. Die spannungslosen Proportionen, der auffallend lange und unspektakulär gegliederte Chor der Kirche (die a-rhythmisch gesetzten Fenster sind vor dem Hintergrund einer Steigerung der Lichtsituation zu verstehen) entwerfen das Bild eines unpretenziösen Bauvorhabens. Man geht jedoch fehl, in dieser Ausdrucksform rein mutlosen Provinzialismus zu orten – der Vergleich mit Allios Aufriss zur Klosterneuburger Stiftskirche im unmittelbaren zeitlichen und sozialen Umfeld der Altenburger Planung offenbart starke Parallelen in der Herangehensweise. So stoßen auch dort in der Gliederung des Presbyteriums böhmische Kappen an eine runde Kuppel.[102] Der Umstand, dass diese nicht wie in den Plänen für Göttweig (1714)[103] mit ihrem Tambour das Dach durchbricht und dadurch eine Projektion der Innenraumstruktur nach außen gewährleistet, verbindet Allios und Munggenasts Konzept hinsichtlich ihrer künstlerischen Intention. Als Unterschiede sind festzuhalten, dass die unbelichtete Kuppel in Klosterneuburg zum Laienraum übergeleitet hätte. In Altenburg, wo durch die Laterne eine großzügigere Lichtsituation gegeben gewesen wäre, wurde stattdessen eine Symbiose von Kuppelbereich und Langhaus angedacht – eine beachtliche räumliche Einschränkung der Nutzung freilich hinsichtlich der liturgischen Bespielbarkeit!

In Variante II (Abb. 19) bedient sich der Architekt wesentlich anderer Ausdrucksmittel. Bemerkenswert ist der gestalterische Schwenk zu ovalen bzw. ovaloiden Formen, die sowohl im Langhaus dominieren, aber auch im Feld vor dem Hochaltar (mit einem Platzelgewölbe /

[101] Die alternative Deutungsmöglichkeit der beiden böhmischen Kappen vorne als Rundkuppeln ist abschließend ebenfalls in Betracht zu ziehen, zumal die Baukunst des Bologneser Settecento Beispiele kennt, die in realisierter Form dieser Altenburger Planung entsprechen. Die Anbindung des Hauptraums mit der Großen Kuppel an das Presbyterium würde sich allerdings noch unwahrscheinlicher gestalten – das kontinuierliche Niedersinken der Höhendimension bis zu den abgerundeten Raumecken würde durch einen jähen Bogengurt wieder in die Höhe gerissen werden, um die Kuppeln zu erschließen.
[102] Eine ähnliche Lösung (Rundkuppel mit anstoßenden böhmischen Kappen) schlug Munggenast auch für den Umbau des Stiftes Wilhering 1734 vor. Weinberger 1992, Abb. (ohne Nummer).
[103] Ausst. Kat. Göttweig 1983, S. 365, Kat. – Nr. 803., 761, 762, 764.

einem Querovalkuppelchen[104] im Verhältnis 3:4 Klafter als Zitat der Apsiskurvierung) reflektiert werden. Zentrum des Grundrisses ist eine schmale, längsovale Kuppel, die den westlichen Kompartimenten des alten Langhauses eingeschrieben wird. Sie stößt relativ unvermittelt an die Orgelempore an, die wie (in der Alternative) auf freistehenden Säulen aufliegt. Die Instrumentierung des Kuppelraums mit Pilastern erscheint voller als im Alternativvorschlag. An den Kuppelraum schließt ein Joch an, das mit zwei Eingängen zur Sakristei sowie einem Anraum mit Wendeltreppe führt – wohl dem Zugang zu Kanzel und einem Oratorium. Darauf folgt ein Stufenpodest mit dem konvex in den Laienraum schwingenden Kommuniongitter. Das Kompartiment vor dem Hochaltar ist als queroblonges Oval gebildet, das symmetrisch von zwei Bogenjochen flankiert wird. Nicht klar ist, ob Munggenast an dieser Stelle eine Wiederholung der Lösung im Eingangsbereich vorsah (im Grundriss fehlen die Bögen)[105], oder ob er den Bereich des Altars als Steigerung des großen Ovalraums ansah, von dem der Hochaltarbereich effektvoll abgesetzt erscheinen sollte.

Der Altar selbst ist – soweit dem Grundriss zu entnehmen – von einer kreisrunden Ciboriumsstruktur umspannt. Erstmals dringt mit dieser und dem vorgelagerten, ovalen Feld die Kombination von runden Formen mit dem Oval in die Altenburger Planungen ein, die sich für die bauliche Umsetzung als bedeutsam erweisen sollte. Der Hochaltar bildet den optischen Abschluss des Laienraumes, verstellt er doch den Blick auf ein dahinterliegendes, der gotischen Apsis integriertes Capitulum mit Chorstallen.[106] Die hier gefundene Presbyteriumslösung verschmilzt Ideen Fischers zur Karlskirche (in der Kupferstichedition schließt ein Oratorium hinter dem Hochaltar an)[107] und Anregungen der Wiener Peterskirche in der veränderten Chorfassung von 1730.[108] Darüberhinaus darf auch die Orientierung an klassischen Lösungen der römischen Sakralarchitektur ins Auge gefasst werden. Eine überaus ähnliche Lösung von in einen Kuppelraum gestellten Hochaltarciborium mit dahinter verborgenem Klerikerraum bietet etwa die römische Kirche Santa Maria in Traspontina,[109] wo Carlo Fontana den Entwurf für den Hochaltar lieferte. Hier lässt sich auch eine Realisierungsmöglichkeit der im Altenburger Plan nur schwer imaginierbaren Gewölbelösung im Chorbereich nachvollziehen. Im Gegensatz zu Variante I, wo eine Differenzierung des

[104] Auch hier wird wohl mit höherer Wahrscheinlichkeit keine Ovalkuppel zwischen die symmetrischen Tonnenfelder eingeschrieben gewesen sein, auch wenn die erweiterte Gestalt der Peterskirche eine Ovalkuppel über dem Hochaltar besitzt. Jahn 2011, S. 65 – 71, Abb. 20.

[105] In Variante III sind die Bögen eingezeichnet; es zeigt sich allerdings, dass die Spannweiten der Gewölbe einander nicht entsprechen.

[106] Die Nomenklatur folgt Salomon Kleiners Beschriftung der Entwürfe für Göttweig. Als „*Capitulum*“ ist ein liturgischer Raum anzusprechen, der sowohl Funktionen des Stundengebets übernimmt als auch den Kapitel- und Rätesitzungen dienen kann. Vgl. Kleiner; Lechner / Grünwald 1998, S. 143, IV.22.2.

[107] Sedlmayr 1976 / 1996, S. 287, Abb. 321.

[108] Jahn 2011, S. 35 – 136.

[109] Breham / Hager 1977, S. 10, 87; Mariani 1963, S. 21, 153 – 154, 215.

Raumes in Laien- und Priesterraum durch veränderte Gestaltungsmodi evoziert wurde, vereint Variante II auf Basis des gotischen Kirchenraumes zwei vollwertige liturgische Räume, eine Laienkirche im konventionellen Sinn und einen angrenzenden Sakralraum, der monastischen Ansprüchen angepasst ist. Die Trennung der beiden (hinsichtlich ihrer inhaltlichen Orientierung sehr unterschiedlichen) liturgischen Räume erfolgt durch das diaphane Tabernaculum, das kreisförmig den Hochaltar umspannt.
Munggenast unternimmt bei Variante II offensichtlich den Versuch, den proportional *überlangen* gotischen Chor durch eine Zweiteilung zu verkürzen, ein zeitgemäßes und an hochwertigen Vorbildern geschultes Vorgehen. Die packende Dichte der räumlichen Formen, die fast unmittelbar hinter dem Eingang aufgehende Monumentalkuppel und die konzise Fokussierung auf den Hochaltar, nehmen sich im Grundriss vielversprechend aus. Schwer zu imaginieren ist freilich die praktische Umsetzung im Aufriss (etwa im Bereich des Ciboriums). Die fast absurd schmalen Durchgänge zum Capitulum im Bereich des Hochaltars stellen die eklatanten Schwächen des Entwurfes dar.

Variante III (heute im Stiftsarchiv Herzogenburg aufbewahrt, Abb. 20) bildet eine Kompilationsform der beiden alternativen Erstplanungen – die westliche Empore ruht nicht mehr auf freien Säulen, die Hauptkuppel ist als breites Oval intendiert, den anschließenden Chorraum überfängt im Osten eine runde Kuppel in der Apsis. Der nicht unterbrochene Einheitsraum (d.h. ohne optische Zäsur im Presbyterium) beruht auf der ersten Variante Munggenasts, während Ovalkuppel und Ciborium im Hochaltarbereich als Weiterentwicklungen von Alternative II herrühren. Erstmals in Variante III flankieren kurze Kommunikationsräume das Presbyterium (und schließen den Grundriss zum Rechteck), der Annexbau der Sakristei wird im Norden der Kirche ventiliert anstelle der vormals gedachten Position an der Südflanke. Mit dieser Verlagerung verbunden ist erstmalig die ästhetische Aufwertung des „Brunngartls“, des inneren Konventhofs, der durch Weglassen von Einbauten in seiner aus dem 17. Jahrhundert stammenden Symmetrisierung wahrgenommen wird.[110]
Auch die Tendenz, die Große Kuppel in den vorderen Teil des Langhauses zu drängen, fällt in Variante III auf und wird auf dem Weg zur Ausführung noch verstärkt werden.
Der dritte Grundriss entspricht in seinem Formenvokabular bereits der Ausführung, Unterschiede im Detail zeigen aber die sorgfältige Weiterentwicklung. Der letzte Unterschied betrifft die Positionierung der Großen Kuppel. In Variante III schließt die Kuppel noch

[110] Bemerkenswerterweise ist in keiner der Grundrissaufnahmen Munggenasts das alte Querhaus der Stiftskirche zum Hof hin eingezeichnet, obwohl es bildlich sowohl bei Vischer als auch im Rotelbuch eindeutig dokumentiert ist.

unmittelbar an das sehr schmale Eingangsjoch mit der darüber befindlichen Empore an, was am Außenbau durch den ersten Strebepfeiler markiert ist. In Variante IV (und im realisierten Bau) sollte der Tholus schließlich so weit nach Osten rücken, dass zwei der gotischen Strebepfeiler am Außenbau bestehen bleiben. Resultat dieses Vorrückens ist zwar ein verkleinertes Presbyterium, dafür erlaubt es nun die Raumstruktur, zwei gleichwertige Platzlgewölbe die zentrale Kuppel flankieren zu lassen. Von Variante I beeinflusst ist ein Drang nach *symmetrischen Verhältnissen* des Zentralraums; die Zäsur zum Presbyterium wird dabei als trennendes Element ausgekostet. Die Disposition des Chorraums entspricht ebenso Variante I; auch in Variante III bildet die Chorschranke eine in den Laienraum einschwingende Barriere. Ein wesentlicher Unterschied besteht in jenen Pilastern, die an zwei Stellen Türen flankieren und damit eine gekoppelte Stellung suggerieren. Verblüffend ist der Umstand, dass in Variante III die Sakristei überhaupt nicht ausgewiesen erscheint, dafür ein sehr geschickt angelegtes System der räumlichen Kommunikation. Obwohl diese Lösung von Gängen und Wendeltreppen im letzten Plan nicht mehr aufscheint, beruhen wesentliche Elemente der realisierten Konzeption auf Variante III.[111] Mit dem nördlich der Kirche andockenden Bau wurde offensichtlich erstmals der Gedanke an eine durchgängige Ostfassade ventiliert – wenngleich in geschönter Form: ein derart zurückgesetzter Baukörper hätte zwar eine ideale Ergänzung zum südlich liegenden Konventflügel gebildet, eine Verlängerung zur Veitskapelle hin allerdings ausgeschlossen.[112]

Mit der vierten Grundrisslösung ist der abschließende Planungsschritt erreicht (Abb. 21). War die Kombination der Formen von Oval und Rund (in den beiden Kuppeln) schon in der vorhergehenden Phase beschlossen worden, treten nun jene harmonisierenden Änderungen zutage, die in Variante I vorgebildet gewesen waren: Die Große Kuppel rückt weiter nach Osten, gibt ihr unvermutetes Aufragen im Inneren demnach auf zugunsten einer Positionierung inmitten zweier symmetrischer Annexräume. Damit drängt sie auch das vormals ausschwingende Stufenpodest des Presbyteriums zurück (analog zur Lösung der Salesianerinnen in Wien)[113]. Im Grundriss – also in Unkenntnis der Realisierung – scheint demnach der Hauptkuppelraum eine unangefochtene Dominanz auszuüben, die Apsis wirkt nur durch ein schmales Gewölbejoch dem restlichen Kirchenraum angefügt und

[111] Tatsächlich wurden die Wendeltreppen zu den vorderen Oratorien begonnen, blieben aber unvollendet.
[112] Die später weiter vorne versetzte Fassade berücksichtigt jenen Baukörper, der südlich der Veitskapelle angeschlossen war und dessen Hauptraum in der Sala terrena erhalten ist.
[113] ÖKT 1974, S. 228 – 231.

untergeordnet. Diese traditionelle Lesart des Kreuzovals sollte sich allerdings im gebauten Raum relativieren.

Die Altenburger Stiftskirche offenbart in ihrer Genese eine komplexe Entstehungsstruktur, bei der sich die anfänglichen Problemstellungen – nämlich das Einschreiben eines modernen Raumes in die Begrenzungen des gotischen Vorgängerbaues – immer stärker auf die Formfindung mit ikonologischen Indiktionen zu verlagern begannen. So konventionell sich die Architektursprache Munggenasts der Aufgabe anfänglich genähert hatte, so flexibel bildete sich in letzter Konsequenz ein Raumkonstrukt, das sich nicht nur auf ästhetische und funktionelle Parameter reduziert sehen wollte. War bereits mit dem Paradoxon von Außenbau und Innenleben eine Abweichung von gängigen Praktiken geschehen, sollten mit der Verwendung einer Ovalkuppel sowie der Kombination elliptischer und kreisrunder Formen Konventionsbrüche vonstatten gehen, die nicht mehr aus formalen Problemen resultierten, sondern in höchstem Maße *beredt* sein wollten.

2. Strategien der Erschließung

Wohl eine der entscheidenden Begabungen von Baumeister Joseph Munggenast war sein praktischer Umgang mit Anforderungen seiner Auftraggeber. Gerade die Fähigkeit, vorhandene Strukturen (die eigentlich als „Störungen“ einer Neugestaltung gegenüberstanden) sinnvoll in die neuen Adaptierungen zu integrieren, zeichnet seine Bauten aus. Das entscheidende Stilmittel hierbei waren oft die Zuhilfenahme von optischen Überlegungen, nicht unähnlich dem Vorgehen im Barocktheater. Ob die Verlängerung des Langhauses in Zwettl (mit einer beeindruckenden, doppelten Scheinperspektive)[114] oder die Adaptierungen im Altenburger Prälatenhof – Munggenast gelang es, mit seinen Bauten „Räume“ zu entwerfen, die nach Maßstäben der Optik konstruiert waren und eine Wirklichkeit vorgaukeln, die lediglich als Kulisse besteht. Dieses Geschick kam ihm bei der Ausführung der Altenburger Stiftskirche mit ihrem besonderen Fokus auf die mediale Wirksamkeit der Malerei sehr entgegen. Der Raum entspricht im Wesentlichen der in Planvariante IV dargestellten Konzeption, wenngleich der Vergleich mit den planerischen Vorstufen überraschende Aufschlüsse über die Überlegungen zur Gestaltungsfindung bringt.

[114] Vom intendierten Blickpunkt des äbtlichen Oratoriums aus suggeriert die Zwettler Kirche eine monumentale Längenerstreckung, von der Chorvierung aus erscheint sie als ein harmonischer Zentralbau.

Beim Betreten von Westen her wird die Eingangsituation von der konkav schwingenden, stützenlosen Empore bestimmt. Sie ist im Vergleich mit den drei Planvarianten nicht unbedingt räumlich größer dimensioniert, wirkt aber (aufgrund des Verzichts auf Säulen à la Melk) großzügiger durch ihre formale Anbindung an die Kurvatur des Raumes. Dem Blick von unten erschließt sich dabei die Große Kuppel bis zur Höhe der Laterne (Abb. 32, 33).[115] Der symmetrische *Drang*, der in Variante I wirkungsvoll den Fokus auf die Hauptkuppel lenkte, ist in der Ausführung gemildert; diese Reduzierung bewirkt eine Ausweitung der optischen Wucht der Ovalkuppel selbst.[116] Die architektonische Spannung liegt also nicht in der Ausgewogenheit der Gesamtkonstruktion (als Harmonie von architektonischer Raumstruktur und überfangenden Gewölben), sondern gibt sich der suggestiven Wirkung der Kuppel mit ihrer malerischen Dekoration hin. Auf eine sukzessive Hinführung wird verzichtet, stattdessen erscheint das monumentale Gemälde abrupt und relativ nahe an den Eintretenden herangerückt: Im Unterschied zu den prominenten Vorbildern wurden distanzschaffende Elemente vermieden, sei es ein Tambour (wie etwa in der Wiener Peterskirche) oder eine bildinterne Scheinarchitektur (wie in der Wiener Karlskirche).

Vergleicht man etwa die Bildwirkung von Trogers Fresko mit Rottmayrs Kuppel von St. Peter in Wien (1713/14)[117] wird klar: Dort unterstreicht das Aufragen der hohen Tambourkuppel unmittelbar im Joch nach der Orgelempore (also im transitorischen Bereich des „Eintretens“) die entrückte Wirkung des Gemäldes; die Himmelsvision erhält schon durch die räumliche Disposition – die Positionierung im Raum und die Überhöhung der Kuppelwölbung – hieratische Feierlichkeit und Erhabenheit. Mag in Altenburg dagegen der Verzicht auf den Tambour im Außenbau (und seiner Orientierung am mittelalterlichen Bau der Stiftskirche) begründet sein: Für die Wirkung des Riesengemäldes ergaben sich dadurch völlig neue Möglichkeiten im Innenraum. Nicht nur der Umstand, dass eine solche Kuppel nicht vermutet würde,[118] nein, auch die packende Unmittelbarkeit der Malereien überrascht. Der Verzicht auf Annexräume als Überleitungsmotive zur zentralen Kuppel, der Verzicht auf distanzierende Quadratur und die Unabsehbarkeit der inneren Gestalt aufgrund der Außenform des Kirchenbaues sind letzten Endes verschiedene Strategien der Überwältigung, die eine gesteigerte Wirkung von Trogers Deckenfresko bezwecken wollen. (Tatsächlich wird der Maler später selbst die ungehemmte Kraft der Vision, die in seinem Bildwerk beschworen

[115] Trogers Bildaufbau berücksichtigt die räumlich diffizile Situation in polyvalenter Hinsicht – mehrere Blickpunkte (wie noch zu zeigen sein wird) ergeben sinnvolle Bildenheiten für den Betrachter. Vgl. Gamerith 2012, S. 36 – 51.
[116] Zur Rolle des Ovals in der Architektur vgl. Müller 1967.
[117] Hubala 1977, S. 161 – 162, F 18.
[118] Ein ähnliches Motiv der „Überraschung“ findet sich in der Bibliothek, wo Außenbau und Innenraum einander nicht entsprechen.

wird, durch die markante Signatur auf einer Wolke – als einem unatmosphärischen Bildgegenstand – brechen).

Überwiegt von unten her gesehen das Motiv der *Überwältigung* durch das Raumbild, ist von der Loge des ersten Geschoßes, der Empore aus betrachtet, der *Prospekt* des Kuppelbildes erstaunlich (Abb. 67). Munggenast (wohl auf Wunsch von Abt Placidus) übernahm hier eine Erfahrung, die bereits in Zwettl realisiert worden war: ein repräsentatives Gäste-Oratorium, das einen in anspruchsvoller Weise „präparierten Blick" in die Kirche bietet.[119] Von diesem Blickpunkt aus eröffnet sich einer der Vorteile der eigenartigen, tambourlosen Konzeption des Ovalraumes – das Deckenbild kann in einer idealen Prospektwirkung gleichsam als Tableau gesehen werden. Zugleich tut sich eine Besonderheit des ovalen Langhauses auf: Die elliptische Form der Kuppel projiziert sich in den Grundriss des Raumes – durch eine konvex ausschwingende Stufe im Übergang zwischen Presbyterium und Laienraum zeichnet sich die Ellipse in markanter Weise am Boden ab. In keiner der Planstufen war eine solche Schwingung projektiert gewesen, vielmehr sollte in allen drei Stadien die Kommunionbank im Gegenteil aus dem Chorraum ins Langhaus hin ausschwingen. (Abb. 18 – 20) In der Ausführung drängt die Große Kuppel somit nun auch in ihrem „Schatten am Boden" weit in den Chorraum hinein (Abb. 41).

Durch die Verlagerung der Großen Kuppel nach Osten, die zwischen den Erstplanungen und der Ausführung vorgenommen wurde, erschloss sich Munggenast die Möglichkeit, die im Plan I ventilierten Annexräume des Kuppelbereichs zu übernehmen und den überlangen Chor optisch zu verkleinern. Damit konnte es zudem gelingen, ein System der Hierarchisierung zu etablieren. Das bedeutet, dass die Annexe mit ihrer reduzierten Farbigkeit und ihrem divergierenden Wölbesystem des Platzlgewölbes das dynamische „Hereinbrechen" des Ovalraumes effektvoll einleiten. Dadurch greift der Ovalraum über seine eigentliche Begrenzung hinaus und erstreckt sich – im Bereich der Gewölbe – optisch bis ins erste Joch des Presbyteriums mit dem Chorgestühl (Abb. 34, 35). Dem Planer gelingt dadurch eine interessante Dämmerzone, in der Priesterraum und Laienraum nicht mehr eindeutig separiert werden können. Während in der Bodenzone das Chorgestühl (auch durch die ehemalige

[119] Im Unterschied zu Zwettl konnte die Anbindung an die Gästezimmer – wie in Munggenasts Plänen vorgesehen – nie realisiert werden. Laut Karl 1991, S. 22, Kat. – Nr. 2.6 lassen sich Grundmauern dieses fallengelassenen Projektes dokumentieren: „Die offenbar bereits für die Ausführung der Fassade bestimmte (…) Zeichnung, der zufolge diese in den Prälatenhof unmittelbar eingebunden hätte werden sollen, worauf auch die bei Grabungen aufgedeckten, zumindest zum Teil bereits gebauten Verbindungsgänge seitlich des Westturmes verweisen, wurde nach einem Planwechsel nur noch für das obere Geschoß verbindlich."

Kommunionbank[120]) eindeutig dem liturgischen Zentrum des Hochaltars/ Presbyteriums zugeordnet wird, steht die darüber befindliche Platzlwölbung an der Decke in Abhängigkeit zum Kuppeloval und damit zum Laienraum.

Den nun folgenden Raumabschnitt (die Übergangszone zwischen Ovalkuppelraum und kreisrunder Apsis) lässt Munggenast bedeutungsvoll im transitorischen Bereich der vorderen Portalzone beginnen. Hier beginnt sich das auf die Hauptkuppel bezogene Kompartiment aufzulösen – noch bindet die Pilasterstellung diesen äußersten Rand des Ovalraumes an das Langhaus, doch schon in der Gewölbezone wird eine Metamorphose ersichtlich: Die Konsolansätze über den östlichen Pilastern entsprechen ihren Pendants am freskierten Joch, die umrandeten Füllungen im aufgehenden Gurtbogen brechen allerdings auf und entwickeln selbständige Ornamentformen. Am Gewölbescheitel ist der Bruch vollständig vollzogen; hier ragt die Ornamentborte des Apsisrondells in das Langhausgewölbe (Abb. 35).
Diese Übergangszone des Gurtbogens, die breite Zäsur zwischen Langhaus und Apsis, liefe aus proportionaler Sicht durchaus Gefahr als „toter Raum“ ein Auseinanderklaffen der beiden Kuppelräume zu bewirken. Tatsächlich versteht es aber Munggenast dieses Zu-lang-Sein (vom gotischen Vorgängerbau diktiert) bewusst als Phase von optischer Beruhigung zu nutzen. Wie im Eingangsbereich (Abb. 32) übernimmt in diesem Bereich das Ornament der Stukkatur die alleinige Gestaltung der Decke (Abb. 34, 35), wobei die Dichte der Oberfläche das Fehlen von Farbe kompensiert und bewusste Spannung aufbaut, um die Akzente der Kuppelräume hervorzuheben: Gerade in dieser Übergangszone von Langhaus zur Apsis (als einem abschließenden Höhepunkt), in diesem Konflikt der verschwimmenden Grenzen zwischen den beiden Polen des Raumes, wird die Bedeutung der Farbigkeit evident, wird sie doch genutzt, um einzelne Raumabschnitte zu kennzeichnen und von einander zu scheiden. Sie pulsiert im Raum, schafft Massierungen, kann sich aber auch zurückziehen. Somit ist sie nicht egalitäres Prinzip (wie in den vorbildhaften Kirchen Wiens), sondern folgt – als expliziter Dualismus – den Geboten eines übergeordneten Sinninhalts: Zurücknahme von Farbigkeit, bis hin zum Entfärben,[121] wird zur Chiffre des Unbetonten.[122] Im Gegensatz dazu

[120] Die Kommunionbank dürfte – analog zu ihrem Ersatz aus dem 19. Jhdt. – ursprünglich ebenfalls einen ausgesprochen diaphanen Charakter besessen haben. Ob sie aus Holz (vgl. Chorgestühl Piaristenkirche, Horn) oder, was wahrscheinlicher ist, eine Arbeit in Schmiedeeisen war, ist nicht bekannt.
[121] Dieses Motiv wird in den Eingangsbereichen eingebracht – sowohl unter der Orgelempore als auch im Bereich der Sakristeitüren trat (abgesehen von einem blaugrauen Schattenstrich für die Lesbarkeit des Stucks) ein völliger Verzicht auf farbige Elemente ein.
[122] Munggenast wiederholt hier ein Prinzip, das er erstmals für die Gaminger Bibliothek ersonnen hatte. Farbe wird hier nicht zum fixen Element des Raumes (analog zu den Gestaltungen Hildebrandts à la Peterskirche), sondern zum flexiblen Gestaltungselement, das Raumkompartimente betont oder den Akzent zurücknimmt und

hebt die Konzentration von Farbe eine inhaltliche Bedeutung hervor; die Substruktur eines kontinuierlich gedachten, unfarbigen Langhausraumes wird an zwei Stellen von kuppeligen Farbräumen „überlagert“. Die Paradoxie zwischen äußerer und innerer Erscheinung setzt sich also auch im Wesen des inneren Raumes selbst fort: Elemente eines weißen Kirchenraums mit Platzlgewölben *à la* St. Andrä an der Traisen werden durchbrochen von farbintensiven Kuppelräumen im Sinn der Wiener Peterskirche. Zwei Systeme, an sich unvereinbar, verschmelzen damit in den einzelnen Kompartimenten des Altenburger Kirchenraumes miteinander.

Die beiden Kuppelräume, Apsis und Langhaus, sind bei vergleichbarem Anschwellen der Farbwerte in ihrer „inneren“ Auffassung jedoch stark voneinander unterschieden. Denn während das ovale Kuppelkompartiment sich organisch aus der Steigerung des Raumkontinuums erklären lässt (gleichsam als ein „Dehnen“ der seitlichen Wände zur Vergrößerung des Raumvolumens und einer Steigerung hinsichtlich der Farblichkeit), bedeutet die Apsis einen abrupten Bruch mit dem bisherigen Raumgefüge. Munggenast entwickelt den Raumabschluss sozusagen in einer unvorhergesehenen Art von *Epiphanie*. Es findet sich keines der üblichen Altarmöbel, das dem abschließenden Chor eingestellt würde, der gesamte Abschluss des Raumes wandelt sich in eine Ciboriumsarchitektur.[123] Es handelt sich dabei nicht – wie in der frühen Entwurfsphase – um eine *eingeschriebene* Baldachinstruktur, das Ciborium nimmt vielmehr die gesamte Apsis in Anspruch. Dass diese nun nicht länger als mit dem übrigen Kirchenraum „wesensgleich“ aufzufassen ist, wird anhand der Instrumentierung demonstriert: Die Pilaster des Kirchenraums steigern sich zu Vollsäulen, die bislang den Raum durchziehende Farbigkeit eines hellen rosa Tones wandelt sich zu grünlichem Grau. Auch die Dynamik der Instrumentierung verändert sich. Waren die Pilaster starr der Wandrücklage appliziert, geraten die Säulen in Bewegung, besitzen eine flexible Beweglichkeit, die sich in den unterschiedlichen Drehungsgraden der Kapitelle äußert: Sozusagen im Moment des Betrachtens drehen sich die Säulen elastisch aus dem Kuppelraum der Apsis in den Kirchenraum (Abb. 36, 41).

Auch Elemente, die bereits vorher zum Einsatz gebracht worden waren wie die rotbraunen Gesimse, die Kapitellformen, werden gewandelt – auch sie erscheinen beweglich und geraten in geschmeidige Schwingung, etwa wenn sich der Architrav über dem Altarbild („ausgelöst“ durch die Darstellung der Himmelfahrt) elastisch nach oben zu biegen scheint (Abb. 36, 125). Während die Pilaster des Hauptkuppelraumes stets ihre vorne abgeflachten Piedestale

---

so dynamische Spannungen schafft. Vgl. dazu meinen im Frühjahr 2018 erscheinenden Artikel zur Bibliothek der Kartause Gaming.

[123] Mösender 1999, S. 64 – 67.

bewahren und nicht dem elliptischen Drang der Kuppel folgen, erfasst die Sockel der Säulen im Apsisbereich eine „innere Kraft“, die die Sockel an der Altarseite kreisförmig einschwingen lässt. Nicht nur am Boden (wie in der Hauptkuppel), sondern im gesamten Ciborium wird die Form des Kreises manifest.[124]

Der größte Unterschied, die größte Verweigerung an den restlichen Raum ist allerdings die Sockelfarbe, die nicht dem Architrav entspricht – eine Abweichung zum System des Langhauses. Statt der Gebälkfarbe wird ein violetter Ton eingesetzt, der bei den Querhausaltären jene sensible Stelle markiert, wo Halbpfeiler die Bogenöffnung der seitlichen Nischen tragen: Was bei den Seitenaltären als Farbe den „Durchgang“ markiert, in dem der Raum seinen diaphanen Charakter erhält,[125] wird im Chorbereich zur Basis einer separaten architektonischen Emanation. Der Hochaltar bricht als *Ereignis* in den Kirchenraum ein, bildet zugleich dessen Opposition wie Kulmination.

3. Wege zur „Hieroglyphischen Architektur“ – Vorbilder und Einflüsse

Aus der Gegenüberstellung der Planvarianten können mehrere Erkenntnisse abgelesen werden: Zum einen die offenbare Indifferenz des Auftraggebers bezüglich der Umgestaltung; dem Architekten scheint als einzige (wenngleich zwingende) Bedingung gestellt gewesen sein, das aufgehende Mauerwerk der gotischen Kirche in den Neubau weitestgehend einzubeziehen und die ursprüngliche Dimensionierung nicht zu verändern. Von planerischer Seite her zeigte sich, dass die Formfindung durchaus flexibel erarbeitet wurde – jede der beiden Erstvarianten barg gewisse Vorteile und Anregungen bei gleichzeitiger Großzügigkeit bezüglich der Detaillösungen. Der vielleicht interessanteste Schluss (insbesonders aus den beiden Erstfassungen) ist die selbst dem Architekten nicht möglich erscheinende Fusion der den Plänen zugrunde liegenden Formen, des Ovals mit dem Kreis. Beide Kuppelbildungen scheinen möglich, allerdings nicht in demselben Entwurf, sondern gleichsam als Antipoden. Mit dem Rund verband Munggenast dabei offensichtlich harmonische Proportionierung und

[124] Besonders eindrucksvoll erweist sich hier die Gesimsform unter der Dreifaltigkeit, die tatsächlich ein „Doppelgesicht“ besitzt: Während vom Langhaus aus die aufgezwirbelten Abschlüsse sich in auffälliger Weise nach oben drücken, ist im Aufblick vom Altar her eine reine Kreisform geschnitten.

[125] Wie wichtig die farbliche Markierung ist, wird aus dem Umstand ersichtlich, dass Munggenast sich gezwungen sah, die Querhauskapellen asymmetrisch (!) zu setzen – eine Gestaltung, die weder in den Vorbildern (Peterskirche) noch in der Nachschöpfung (Maria Dreieichen) übernommen wurde: Die Abstände der flankierenden Pilaster zu den Ecken entsprechen einander nicht. Die Kapellenöffnung ist damit nicht bloß als Öffnung eines kontinuierlichen Kirchenraums deklariert (eines Raums, der sich fortsetzen könnte trotz der veränderten Kurvatur). Die Farbe wie die räumliche Irritation machen klar, dass das Öffnen in die Kapellenannexe einen „Wesensunterschied“ bedeuten. Darin weicht Munggenasts Verständnis wesentlich von den Möglichkeiten Prandtauers ab: Vgl. Ausst. Kat. St. Pölten 2010, S. 195.

symmetrische Gestaltung (Plan I), mit dem Oval Dynamisierung und die Aufsplitterung des Raums in zwei separate Entitäten (Plan II).

Tatsächlich ist die Kombination von Kreis und Ellipse in der für Altenburg gewählten Form ausgesprochen ungewöhnlich. Zum Vergleich: Jene Räume Wiener Provenienz, denen eindeutiger Einfluss auf die Altenburger Konzeption nachgewiesen werden kann – St. Karl[126] und St. Peter – besitzen eine Ovalkuppel mit Tambour im Hauptschiff und eine quergestellte ellipsoide Kuppel im Altarraum. Das einzig greifbare Vorbild eines Kirchenbaus, der innerhalb des Raumkontinuums eine nachvollziehbare Fusionierung von runden und elliptischen Formen eingeht, ist Fischers Kollegienkirche der Salzburger Benediktineruniversität (nach 1696).[127] Die Konnotation architektonischer Formen mit ikonologischen Ideen, die Genese einer hieroglyphischen Symbolsprache aus Mitteln der architektonischen Gestaltung lässt sich in Fischers Œuvre vielfach exemplifizieren und bildet eine seiner intellektuellen Qualitäten – vielleicht ist ihm überhaupt die Pionierleistung zuzuweisen, den architektonischen Kanon des Seicento konsequent vor der Folie eines modernen, philosophischen Ausdrucksbedürfnisses einzusetzen.

Dass er dabei eher ein „ikonologisches" Verständnis denn ein „hieroglyphisches" an den Tag legte, kann damit begründet werden, dass er vergleichbare Formen sowohl im Sakral- wie im Profanbau verwendete, wie es an der Gegenüberstellung der Kollegienkirche in Salzburg mit dem Ahnensaal in Frain zum Ausdruck kommen soll.

Die Universitätskirche von Salzburg vereint in ihrem Grundriss sphärische Gewölbe, die sowohl elliptisch als auch kreisrund gestaltet sind[128] – ein Umstand, der sich allerdings nicht im Raum selbst (Abb. 42), sondern nur im Grundrissplan erschließt (Abb. 38). Wesentliche Impulse für die Gestaltung bezog der Architekt aus der römischen Kirche San Carlo ai Catinari (Abb. 39, 40).[129] Der Vergleich der beiden Bauten ist aufschlussreich und zeigt die starken Eingriffe Fischers in sein Vorbild: Denn bei den Annexkapellen in San Carlo handelt es sich nicht um *Ellipsen*, vielmehr wurden Rechtecksräume mit Hilfe von Schmiegekreisen den Bedingungen des Langhauses angeglichen. Das Ergebnis sind – aus geometrischer Sicht –

[126] Tatsächlich scheint Fischer im Schnitt der „Historischen Architektur" (Buch IV, Tafel XIII) mit der Belichtung des Altars durch eine Kuppel auf runder Basis zu spielen; sie drückt sich allerdings im Grundriss nicht ab und kann deshalb in ihrer exakten Form nicht rekonstruiert werden. Die runden Kuppeln der Durchfahrten sind nicht dem Sakralraum zuzurechnen. Vgl. Sedlmayr 1976 / 1996, S. 283, Abb. 315.
[127] Lorenz 1992, S. 101 – 105.
[128] Vgl. Fuhrmann 1983, S. 57 – 68.
[129] Mariani 1963, S. 127 – 128. Eine Vergleichsmöglichkeit mit der Sorbonne in Paris (1626 – 1635) beruht letzten Endes auf bloßer „äußerer" Ähnlichkeit – die Annexräume sind hier als Rechteckräume gearbeitet, bieten also keinerlei Ansatzpunkt zur jener diffizilen Wölbekombination, auf die im folgenden eingegangen werden muss.

ovaloide Raumkompartimente, Auswirkung der dominanten Gestaltung des Hauptraumes (mit einer monumentalen Rundkuppel) und der schmalen Querhausachsen auf die angesetzten Kapellen.[130] Die Gliederung in San Carlo entwickelt sich demzufolge hierarchisch – die übergeordnete Raumeinheit bedingte die Gestalt der Subeinheiten in den Anräumen.

Fischers künstlerischer Ansatz schuf in der Salzburger Kollegienkirche eine Neudefinition dieser römischen Gestaltung. Den Hauptraum über Kreuzgrundriss[131] ließ er (gemäß der Vorlage) in eine zentrale, runde Kuppel münden. Die begrenzenden Langhauswände in Form von vier Triumphbögen[132] öffnen kleinere Raumzellen, in deren Innerem sich elliptische Kuppeln *verbergen*. Die Kollegienkirche verfügt somit über eine bipolare Struktur, die sich in den Gewölben manifestiert. „Oval versus rund" – mit dieser Formel könnte am ehesten die Gestaltung des Sakralraumes auf einen Nenner gebracht werden. Wobei klar zu betonen ist: In der Kollegienkirche sind die Kuppeln der Seitenkapellen auf dem Grundriss der *geometrischen Ellipse* ausgeführt. Um deren Dynamik ungestört zu gewährleisten, ließ Fischer die Kuppelformen sogar ins Massiv der Mauern einschneiden, ein Ausdrucksmittel, das im Grundriss deutlich zutage tritt: ein massiver und bestimmender Unterschied zum vorbildlichen Bau von San Carlo. Eine Hierarchie der beiden Gestaltungsmodelle Rund – Ellipse bleibt evident: Die elliptischen Seitenkapellen treten *hinter* die ihnen vorgeblendeten „Fassaden" zurück, einen inszenierten Prozessionsweg zum Hauptaltar flankierend.[133] Gerade auch der repräsentative Stich von Aemilian Rösch (1707) illustriert die hierarchische Wahrnehmung aus der Sicht der Zeitgenossen (Abb. 42). Durch Weglassen der Kanzel und den tiefen, perspektivisch dynamisierten Einblick in die Kuppel suggeriert die Idealansicht eine Subordination der Langhausstruktur unter die Inszenierung des Hochaltars. Die Pfeiler, in die die Kapellen eingeschrieben sind und die zum Langhaus hin bereits einen Triumphbogen entwickeln, vereinen sich ihrerseits – zum Querhaus hin – nochmals zu einer monumentalen Ehrenpforte, eine Übertragung des Prinzips der Untereinheiten auf die ihnen übergeordneten Elemente. Die Kapellenräume werden dadurch nicht als isolierte Raumzellen von einander abgesetzt (getrennt durch die Schneise des Langhauses), sondern ermöglichen

[130] Ein ähnliches Problem zeichnet die Kombination Oval und Rund in San Pietro in Vaticano aus: Die ovalen Kapellen des Langhauses sind das Ergebnis der Planungen Carlo Madernos, ihre Proportionalität resultiert aus den Vorgaben des Hauptschiffes.
[131] Für die Baugenese und die Wichtigkeit der Ellipsen könnte der bei Dreger abgebildetete Grundriss von Bedeutung sein; in ihm sind zwar die Proportionen der Gewölbe sowie die Kuppelformen vorgebildet, nicht aber die Überlängung des Chors. Dreger 1929, S. 315 – 317, Abb. 12.
[132] Fürst 2002, S. 73 – 79, 105 – 108.
[133] Ders., S. 89, 108 – 110, Abb. 14.

– zumindest aus der zeitgenössischen Sicht des Stichs heraus – die theatralische Epiphanie des szenisch aufgefassten Hochaltars mit der Vision des „*Signum magnum*“ (Offb 12).[134]
Die in optische Beziehung zueinander gesetzten Pfeiler werden in ihrer architektonischen Gestaltung damit schlussendlich zur Voraussetzung eines bedingungslosen Triumphs der Raumelemente Hochaltar und Kuppel. „Bedingungslos“ nicht zuletzt deshalb, da das Wesen der Kapellen als eigenständige Ovalräume in der Wahrnehmung vom übergeordneten Hauptraum aus völlig negiert wird. Ein simultanes Erfassen der unterschiedlichen Systeme – ist nicht möglich.
Das Ergebnis lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Johann Bernhard Fischer von Erlach machte für die Invention der Salzburger Kollegienkirche ein römisches Vorbild fruchtbar, das er in mehreren Aspekten redaktionell bearbeitete. Diese Eingriffe in das Originalkonzept bewirkten im Grundriss ein schärferes Nebeneinander von Kreisformen: nicht die ovaloiden Formen von San Carlo wurden gewählt, sondern die pure Ellipse, deren „geometrische Unversehrtheit“ sogar die konstruktiven Grenzen der Kapellenräume beansprucht und in die Mauern einschneidet. Daneben zeichnete der Architekt auch eine Hierarchisierung heraus: Die mit einem Triumphbogenmotiv zum Langhaus hin verblendeten Ellipsenräume ordnen sich dem alles überragenden Rund der Kuppel unter.

Natürlich drängt sich hier die Frage nach der rhetorischen Implikation auf, die eine solche redaktionelle Übernahme mit sich brachte. Das Herauspolieren der Formen in ihrer geometrischen Klarheit, der Verzicht auf ikonologische Bespielung durch das Medium der Malerei (bei einer Universitätskirche, die sich gegen die „Bildermaschinen“ der Jesuiten behaupten musste): Kann ein solches Vorgehen im Kontext des späten 17. Jahrhunderts überhaupt un-ikonologisch gedacht werden?
Nicht zuletzt die Verortung des Kirchenraums in Fischers Œuvre zeigt, dass eine der gestalterischen Stärken Fischers gerade die Transponierung seicentesken Denkens in die Sprache der Architektur gewesen ist – das emblematische Sinnbild erlebte hier seine Übertragung in primär nicht-bildhafte Ausdrucksformen.[135] Es kann hier nicht von einer

[134] Das Fehlen der Schlange (als Motiv der Immaculata Conceptio) bei gleichzeitigem Vorhandensein der Motive Sternenkrone, Mond und Sonne ist als Hinweis auf den narrativen Kontext der Apokalypse zu werten. Bei Rösch sind diese Attribute freilich nicht ausgewiesen.
[135] „Für die Leistung der Baukunst ist zunächst festzuhalten, daß der theologische Sinn nicht erst durch beigefügte Symbole, Emblemata oder figürliche Personifikationen ins Spiel gebracht wird, sondern daß ihn das Raumbild und bedeutungsträchtige Elemente der Architektur unmittelbar sinnfällig machen. Der Sinn wird nicht durch applizierte Bilder oder Texte vermittelt, sondern durch die Architektur verkörpert.“ Fürst 2002, S. 88. Vgl. auch Polleross 2007, S. 319 – 396.

architecture parlante die Rede sein,[136] zweifelsohne werden aber die geometrischen Grundstrukturen der Architektur von Fischer genutzt zu einem überaus geistreichen Spiel.

Als erste Assoziation bei der Frage, welche ikonologische Bedeutung der Gegenüberstellung Kreis und Ellipse im akademischen Bereich des späten 17. Jahrhunderts impliziert sein könnte (und in diesem Ambiente ist die Kirche der benediktinisch geführten Universität zu verankern), drängt sich geradezu der zeitgenössische Diskurs um die Rolle der Naturwissenschaften auf. Die Ablösung des theologisch fundierten Systems der Antike, des geozentrischen Weltbildes, durch das heliozentrische System des Kopernikus, beruht auf der Gegenüberstellung von Kreis und Ellipse. Die Bedeutungsschwere, die jene Neuerungen mit sich brachten, ist für den säkularen Menschen der Nach-Aufklärung kaum nachzuvollziehen; für die Zeit um 1600 manifestierte sich in diesen Entdeckungen (und den ihnen implizierten, völlig neuen Ansprüchen theologisch-wissenschaftlicher Natur) die Möglichkeit zum Zweifel am gesamten Gedankengebäude der Religion: Nicht zuletzt aufgrund empirisch belegter Kritik an der Bibel würden später, ab 1750, atheistische Strömungen erstmals in großem Rahmen über ein theoretisches Fundament verfügen.[137] Im katholisch regierten Salzburg an der Wende zum 18. Jahrhundert provozierte eine solche „Anfechtung" durch die profane Wissenschaft ein klares *statement*, das im Bau der Universitätskirche seinen Ausdruck findet. Die Wissenschaften verdienten Förderung – ihre Pflege diente aber in letzter Konsequenz der Verherrlichung Gottes, dem Glaubensmysterium, das sich der rationalen und empirischen Rechtfertigung entzieht: „*sensuum defectui*".
Dass Fischer hier Stellung bezog, indem er seine elliptischen Kapellen unter „hieroglyphischen" Aspekten verstanden sehen wollte, belegen deren Patrozinien: Die vier Seitenkapellen waren durch die hier verorteten Heiligen den vier Fakultäten Theologie (Thomas von Aquin), Philosophie (Katharina von Alexandrien), Jurisprudenz (Ivo) und Medizin (Cosmas und Damian) eindeutig zugeordnet.[138] Die erste Bedeutungsebene der Ellipse kann demzufolge zweifelsohne mit dem Wissenschaftsprinzip dechiffriert werden.

[136] Das „Bildhafte" ist ausgesprochen klar in Fischers Konzeption des Winterpalais des Prinzen Eugen ersichtlich: Während das Stiegenhaus in seiner dramatischen Raumauffassung den „Scheideweg des Herkules" mit Sprachmitteln barocker Architektur evoziert, wurden für die verschiedenen Supraportengemälde der Zugänge zu den einzelnen Räumen Sujets in Auftrag gegeben, die das Thema „*Transitus*" in mitunter einfallsreichen Mythologien zum Ausdruck bringen sollten. Gamerith 2013, S. 28 – 32.
[137] Völkel 2000, S. 69 – 74; von Teskow 2002, S. 1 – 22. [Bloms Darstellung der (späteren) Entwicklungen um Diderot ist – bei virtuoser Schilderung – teilweise tendenziös: Blom 2011.] Sehr aufschlussreich für die Wiener Verhältnisse ist die Charakteristik von Karoline Pichler aus „Denkwürdigkeiten in meinem Leben", zitiert bei: Mühlher 1969, S. 140 – 146.
[138] Fürst 2002, S. 77.

Doch nicht nur die elliptischen Kapellenräume, die den vier Fakultäten durch ihre Patrone zu Identifikationsorten werden konnten, wurden ikonologisch aufgeladen, sondern auch die Kreisform. Diese charakterisierte bei Fischer sowohl die Hauptkuppel als auch den Altaraufsatz.[139] Das Rund setzte der Architekt mit Inhalten des „Glaubens" in Beziehung: Der runde Tabernakel als Allusion auf Salomons Thron mit dem Bild des Apokalyptischen Weibes[140] und das ursprünglich in der Kuppellaterne vorhandene Marienmonogramm[141] sind allesamt zur Kreisform in Abhängigkeit gesetzt. Bemerkenswert ist auch hier das exakte Kalkül der Bildersprache: Das Thema der Apsis (als vergrößertem Tabernakel) kann nicht als konventionelle Immaculata-Darstellung gelesen werden – es fehlt die Schlange –, sondern stellt einen bewussten Assoziationspunkt zum 12. Kapitel der Johannesapokalypse her: „Ein großes Zeichen erschien am Himmel: Eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt" (Offb 12, 1).[142]

So betrachtet liest sich das Gedankengebäude der Kollegienkirche als ein Hereinbrechen des Glaubensmysteriums in die „Architektur" der Wissenschaften. Als *momenthafte Inszenierung* bricht (unter stuckgewordenem Theaterdonner) die Vision der über Sonne und Mond gestellten Immaculata in den Kirchenraum ein: Das Forschen der Wissenschaften besteht (nach Sicht dieser Konzeption) in der ehrenvollen Aufgabe, die Erkenntnisse der Religion zu verherrlichen; deren mystisches Wesen entzieht sich allerdings der empirischen Beweisführung – die Ovalräume der Fakultäten „verschwinden" in den Triumphbögen, die die Pfeiler für die Kuppel und die Prozessionsstraße für die Vision des Hochaltars bilden. Zurück bleibt der Triumph des Mysteriums.[143]

---

[139] Die originale Rotunde des Tabernakels wurde später ersetzt: Fürst 2002, S. 87 – 88; Prange 2004, S. 118 – 119, Kat. – Nr. 12.

[140] So darf Fischers Aussage „*Der große Tabernackel von 15 schue hoch an statt des Altars*" nicht allein auf den Altar bezogen werden, sondern rechnet mit der Höhenangabe von knapp 5 Metern offenbar dieses „Emblem" mit ein. Vgl. Fürst 2002, S. 86.

[141] Ebd. S. 92: „*hat in seiner Mitte einen über sich steigenden Dom, in dessen Öffnung eine ebenfalls mit einer kleinen Kuppel bedeckte Laterne sich befindet, worauf eine Kugel mit einem runden Scheine, und darin der Nahme Mariens angebracht ist.*" (zitiert nach: Hübner 1792, S. 99) Dass die Ovalfenster der Kuppel vom Standpunkt unter der Kuppel rund erscheinen, mag ebenfalls eine ikonologische Implikation unterstützen.

[142] Die kosmische Verherrlichung der Unbefleckten Empfängnis findet ihre Entsprechung in der Bekrönung der Kanzel. Hier wurde, entgegen den Usancen des Barockzeitalters, auf eine ausladende Figureninszenierung verzichtet; in knapper Bildsprache konzentriert sich dieses wichtige liturgische Möbel (gerade im Rahmen der akademischen Ausbildung) auf das Auge Gottes über dem Globus. Wie die Immaculata über den Gestirnen des Himmels positioniert steht, erleuchtet das Mysterium der Trinität die Welt; alles Irdische bleibt auf Gott bezogen, ohne dass sich sein Wesen erschließen ließe.

[143] Bei Fürst letztendlich in der ikonologischen Radikalität m.E. nicht weitgehend genug interpretiert: „Durch die Baukunst wird etwas zur Anschauung gebracht, was man füglich eine christliche Erkenntnisprogrammatik der Universität Salzburg nennen könnte, ein Programm, das sowohl ein Lob als auch eine Verpflichtung der Universität formuliert: die Wissenschaften sind großartig und ehrwürdig, weil sie hinführen zum Glauben, und ausschließlich darin hat ihre Aufgabe zu bestehen." Fürst 2002, S. 90.

Diese Auffassung der Ellipse als Chiffre für ein frühmodernes Wissenschaftsverständnis findet ihre Bestätigung in der Gestaltung des Ahnensaals von Vranov / Frain.[144] Sein Grundkonzept lässt sich lesen als profanes Pantheon[145], bei dem die „Altarnischen" des Sockels von Vertretern des Hauses Althan gebildet werden. In den darüberliegenden Zwickeln werden einerseits Tugenden beschworen (*virtù, rubore, giustizia, fama, vigilanza, nobiltà*)[146], andererseits werden aber Bezüge zum Kosmos hergestellt, sei es durch Herkules, der allen Elementen zu widerstehen hat, sei es durch einen Sieg der Gerechtigkeit über die Giganten – mythologische Bilder, die auf die Ordnung der Welt verweisen sollen. Besonders wichtig erscheint der Bezug zu den Gestirnen: Die Verheißung der Unsterblichkeit an Herkules erfolgt mit direktem Verweis auf die Apotheose am Firmament,[147] Perseus und Andromeda sind – neben ihrer Funktion als Allegorie der *sincerità* – ebenso wie die Leier des Orpheus, die Waage der Gerechtigkeit oder der Kentaur[148] unzweifelhafte Verweise auf Sternbilder. Deutlich tritt diese Allusion auf die Himmelslichter im Sinnbild zum Bauherrn zutage, wo Glaube und Wissenschaft das Sternbild der „Zwillinge" im Zodiakus vertreten (Abb. 44). Dieses wird in der Beischrift explizit angesprochen: „*His geminis illustrissimus esto*" – „Mögst Du durch diese Zwillinge der strahlendste sein!"[149] Das allegorische (!) Horoskop des Bauherrn wird zur Devise, durch Glauben und Wissenschaft die Reihe der Ahnen zu übertreffen. Unter diesem Blickwinkel einer allegorischen Astronomie verwundert es nicht, dass (wie schon im antiken Vorbild des Pantheons) auch in der barocken Neuformulierung das Opeion das Zentralgestirn der Sonne symbolisiert; freilich wird dabei auf die überkommene Vorstellung des Kreises zugunsten einer Ellipse verzichtet: Als Phöbus erscheint hier der Genius des Hauses Althan, den Anspielungen auf ein Goldenes Zeitalter begleiten (Abb. 43). Fischers Konzept will mit hagiographischer Emsigkeit ein großes *exemplum virtutis* im Rahmen eines Althan`schen Kosmos heraufbeschwören. Dabei treffen traditionelle und fortschrittliche Ansprüche aufeinander: Das antike Pantheon-Motiv wird einem modernen Verständnis von Kosmos angeglichen; die allegorische Sonne bewegt sich deshalb konsequenterweise nicht mehr im kreisrunden Opeion, sondern zieht in einer elliptischen Öffnung ihre Bahn. Der Bauherr selbst, inmitten seiner grotesken Ahnenreihe von Kriegern und Verwaltern, charakterisiert sich als legerer *gentilhomme* modernen Zuschnitts,

[144] Tremmel - Endres 1996, S. 179 – 192.
[145] Sedlmayr benennt das Phänomen zwar („… Ein „Pantheon" der Familie Althan ist der Saal auch im Inneren..."), zieht aber m.E. nicht die nötige Konsequenz aus der Beobachtung. Sedlmayr 1976 / 1996, S. 68.
[146] Vgl. Samek 2003, S. 140 – 141, 1. 3 – 8. 3.
[147] Ebd., 5. 3.
[148] Er ist in Rottmayrs Bild anstelle des Minotaurus (als Mischwesen von Stier und Mensch) gesetzt.
[149] Mit der grammatikalischen Form des Imperativ II verbindet sich die Aufforderung an die 2. oder 3. Person Singular, sodass auch die – weniger explizite _ Übersetzung: „Möge er…" möglich wäre.

aufgrund seiner intellektuellen Leistungen sicher eines Eingangs in die Sphäre unsterblichen Ruhmes.[150]

Von diesen Vorstufen einer „Baukunst unter den Vorzeichen der Ikonologie“ empfing die Konzeption der Altenburger Stiftskirche wesentliche Impulse: Mit ihnen waren im kulturellen Umfeld des Bauherrn vorbildliche Lösungen umgesetzt worden, die die Forderung nach repräsentativem ästhetischen Ausdruck mit einer inhaltlichen Komponente zu verbinden verstanden. Explizit vergleichbar ist die Verwendung der Ellipse als ikonologisches Vokabel, das aus dem zeitgenössischen Diskurs der Naturwissenschaft eine metaphysische Signifikanz für das wissenschaftliche Prinzip *per se* erhielt. Fischer hatte freilich – vor allem bei der Kollegienkirche – für die beiden Systeme der spirituellen und wissenschaftlichen Erkenntnis eine ausschließende und sogar hierarchische Positionierung beschworen. Während der weltmännische Althan sich selbst mit der Ellipse (und die Kapelle mit dem Kreis) in Beziehung setzt, *verbindet* die Salzburger Universitätskirche die beiden Antipoden, jedoch nur unter der Prämisse, dass dem Kreis, dem geozentrischen (als theologisch determinierten) System der Vorrang eingeräumt wird. Dass dieses Verständnis in der Welt der Klöster eine dominante Konstante für das 18. Jahrhundert bleiben sollte (eine Konstante, die das wissenschaftliche Prinzip letztendlich nur als Mittel zum Zweck deklassierte), zeigt nicht zuletzt das Fehlen von Klosterkirchen auf elliptischem Grundriss bis 1730. Denn selbst beim Gegenbeispiel Weltenburg, einer hinsichtlich ihrer Medialität kaum überbietbaren Konstruktion, wird die Ovalform des Langhauses im gemalten Deckenaufblick „relativiert“: Unabhängig von seinem irdischen, elliptischen Unterbau findet der Auftritt des himmlischen Personals bei Asam in einer Rotunde (!) statt (Abb. 45).[151]

Die Langlebigkeit einer ikonologischen Lesart von Kreis und Ellipse analog zum bei Fischer vorgebildeten Verständnis zeigt das Beispiel der Bibliothek des Benediktinerstiftes Admont: Der für österreichische Verhältnisse ausgesprochen spät ausgeführte Bau – erst 1765 wurde er in seiner heutigen Form realisiert[152] – bedient sich der zu Beginn des Jahrhunderts etablierten Sprachfähigkeit mit bezeichnender Gewandtheit; die Inhalte positionieren sich allerdings (und

[150] Bestätigung findet ein mutmaßlich ikonologischer Ausdruck in der Konzeption der angrenzenden Schlosskapelle, wo die zentrale Rundkuppel von drei ellipitschen Annexräumen flankiert wird. Vgl. Tremmel - Endres 1996, S. 193 – 199.

[151] Vgl. Hoppe 2003, S. 218 – 221. Bei Hoppe wird die Erkenntnis des exzentrischen Standpunktes nicht inhaltlich untersucht, obwohl der Autor erstmals (!) einen exzentrischen Standpunkt für das Fresko postulierte und photographisch dokumentierte.

[152] Mannewitz 1989, S. 166 – 257. Abweichend von Mannewitz kann ich mich durch die Hierarchisierung der „Kuppeln“ (Zentralkuppel dominiert die flankierenden Gewölbe) der Meinung nicht anschließen, die Admonter Bibliothek als fortschrittliches Konzept zu interpretieren.

auch hier in bezeichnender Weise) katholisch-reaktionär. Die auffällige Grundstruktur der Bibliothek mit sieben „Kuppeln“[153] parliert vom „Haus der Weisheit“ („*sapientia aedificavit sibi domum excidit columnas septem“* – „Die Weisheit hat ihr Haus gebaut, ihre sieben Säulen behauen“, Spr 9,1), wobei sechs elliptische „Kuppeln“ einer runden „Zentralkuppel“ untergeordnet sind. Und was Wunder, dass diese sechs Ellipsen die wissenschaftlichen Disziplinen betreffen, während das zentrale, alles überragende Deckenbild vom Mysterium Göttlicher Weisheit spricht, das von Gott selbst ausgehend im geoffenbarten Glauben (nicht in der Theologie) seine Vollendung findet (Abb. 46, 47).

Die Bibliothek von Admont vereint zwar die beiden antithetischen Formen von Kreis und Ellipse, diese gehen allerdings – wie im sechzig Jahre alten Entwurf für Salzburg – keinerlei Beziehung zueinander ein, sondern sind in einem System von *Dominanz* und *Subordination* hierarchisch gegeneinander ausgespielt. Dass nicht einmal ein Tugendenprogramm als argumentative Ebene (analog etwa zur Melker oder Zwettler Bibliothek) bemüht wurde, um den Primat des Glaubens ethisch zu verteidigen, legt durchaus die sich verhärtenden Fronten frei, die sich vor dem Hintergrund der Aufklärung formierten: Was die Klöster unter „Aufklärung“ verstanden, war wohl sehr verschieden von jenen Ideen, die die vormoderne Welt zu entwickeln im Begriff war.

4. Die Altenburger Stiftskirche als „Hieroglyphische Architektur“

Ob das Wissen um die Konzeption der Kollegienkirche in direkter Form bei der Planung Altenburgs ausschlaggebend war oder ob es sich bei der symbolträchtigen Verwendung von Ellipse und Kreis im Sinn eines „hieroglyphischen Grundrisses“ um ein Parallelphänomen handelt, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Die Konnotation der Ellipse als Sinnbild des veränderten Weltbilds muss jedenfalls bereits in der Planungsphase immer stärker ins Bewusstsein gerückt sein; spätestens mit der Entstehung von Variante III (Abb. 20) waren die in den Entwurf involvierten Kräfte bestrebt, Sinninhalte über die Aussagekraft des Grundrisses zu kommunizieren.
Man kann spekulieren, ob nicht bereits in den ersten beiden Varianten mittels der Zahlenverhältnisse der Proportionen versucht worden war, die göttliche Sphäre mit der

[153] Tatsächlich handelt es sich um Platzelgewölbe, die mittels malerischer Gliederung als Kuppeln illusioniert werden.

irdischen in Beziehung zu setzen:[154] Variante I prägen drei Gewölbeabschnitte, basierend jeweils auf einem Modul von vier Klaftern, im Alternativvorschlag überschneiden sich das kreisrunde Ciborium (Durchmesser: 4 Klafter) und die ellipsoide Wölbung des Altarraums (3: 4 Klafter). Freilich – die Hauptschwierigkeit, eine symbolische Aufladung des geometrischen Grundrisses zu postulieren, liegt darin, dass sich die Proportionsverhältnisse (vergleichbar mit Bachs Spielen einer „Ikonologie der Vorzeichen") in einer freien, d.h. ohne Maßstab erfolgenden, optischen Rezeption nicht erschließen. Diese grundlegende Schwierigkeit war den Planern durchaus bewusst; die graduelle Weiterentwicklung der Entwürfe belegt die Schwierigkeiten der Formfindung, um zu einem Ergebnis zu gelangen, das alle Ansprüche erfüllen könnte. Angesichts des ausgeführten Kirchenraumes scheint alle Sprachmöglichkeit (vorderhand!) dem Medium der Monumentalmalerei anvertraut – tatsächlich bilden Trogers Fresken den fundamentalen Kern der inhaltlichen Bespielung. Aber ist es angesichts der Einbettung im kulturellen Umfeld, angesichts des Redaktionsbedarfs von Munggenasts Erstentwürfen und schließlich angesichts der bewussten Konventionsbrüche ein zu gewagtes Unterfangen, der Altenburger Stiftskirche ikonologische Qualitäten nachzusagen? Ihr die Möglichkeit einzuräumen, den Einsatz architektonischer Mittel unter dem Aspekt „hieroglyphischen Anspielungspotentials" verstanden wissen zu wollen?

Munggenasts Kirchenbau ist keine *architecture parlante*; rhetorische Mittel wie „Allusion" kommen nicht in direkter, „unverhüllter" Form zum Einsatz. Gegeben ist keine Architektur, die ihre alludierende Kraft über bildhafte Elemente konstituierte wie beispielsweise bei der „Krone" der Kirchenkuppel von Kladruby / Kladrau (eine Anspielung auf die im Inneren dargestellte Krönung Mariae)[155] oder die Triumphalsäulen der Karlskirche.[156] Die Funktionsweise entspricht auch nicht den „drei Zelten" in Rajhrad / Raigern, wo die Struktur des Raumes als Analogie zur Aussage Petri *„Faciamus tria tabernacula"* / „Lass uns drei Zelte bauen" gestaltet wurde.[157]

Die Architektur der Altenburger Stiftskirche verfügt stattdessen über ikonologisches Sprachpotential *sui generis*. Sie wird in ihrer Erscheinung zwar stark von den beiden anderen Gattungen Malerei und Plastik mitbestimmt, wenn nicht dominiert – die Wirkung des Raumes als Ergebnis architektonischen Gestaltens wird zurückgedrängt zugunsten seiner Qualitäten

[154] Zur Tradition des Zahlenspiels 3:4 vgl. LCI 1972, S. 560 – 561.
[155] „Veni coronaberis" am Kuppelrand. Fürst 2002, S. 216 – 221.
[156] Sedlmayr 1976 / 1996, S. 286 – 295.
[157] Ursprüngliche Freskierung mit Sturz Sauls / Damaskuserlebnis scheint fragwürdig, zumal bereits ein Paulusthema in der „Verklärung" gegeben ist. Karner 2007, S. 199 – 217.

als „Bildwerk“.[158] Das An- und Abschwellen von hypernaturaler Farbigkeit im Stuckmarmor, die Verschmelzung von Ornament und der menschlichen Figur sowie eine monumentale Freskendekoration, die (im Fall der Großen Kuppel) ohne Überhöhung eines Tambours oder einer Scheinarchitektur unmittelbar in den Raum eindringt – allesamt Elemente großer *malerischer* Synergien.[159] Dennoch gelingt Munggenast eine eigenständige und in seinem Schaffen wohl auch erstmalige inhaltliche Aufladung der Architektur, eine Architektur, die nicht nur als „Trägerin von Bildern“ dient, sondern eigenständig zum Ausdruck einer symbolischen Sprache wird. Mittel dieser Sprache ist die Geometrie des Raumes bzw. deren inhaltliche Aufladung, in gleichem Maße wurde aber auch seine paradoxe Struktur zugunsten einer philosophischen Argumentation „hieroglyphisch“ aufgefasst. Die einander widersprechenden Teile des Kirchengebäudes mögen anfänglich noch durchaus ohne weitreichende Indikation in die Planungen eingedrungen sein: die Erkennungsmerkmale der Wandpfeilerkirche als Antipoden zu den sie überschreibenden Kuppelräumen, die Divergenz von gotisierendem Außenbau und dramatisch modernem Innenraum, die Kombination eines elliptischen Laienraumes und einer kreisrunden Apsis. Vor allem dieser Dualismus der in ihrer Symbolträchtigkeit erkannten Formen von Kreis und Ellipse wurde zur Analogie eines philosophischen Konfliktes umgedeutet: dem paradoxen Verhältnis von Glauben und Wissenschaft.

Wie sehr dem philosophischen Gehalt in der Gestaltung Munggenasts Rechnung getragen wurde, zeigt sein Umgang mit der „Erscheinung“ des Raumes. Mit grandiosem inszenatorischen Geschick gelang es dem Baumeister, die empirische Form des Raumes von seiner Wahrnehmung zu trennen: Vom elliptischen Langhaus her erscheint dem Betrachter die Apsis auf ovalem Grundriss entwickelt, während – in einer überwältigenden Suggestionskraft – vom Hochaltar her das Kirchenschiff als eine mächtige Rotunde erscheint. Die Aussagefähigkeit über das jeweils andere Raumkompartiment wird demzufolge mit optischen Mitteln vom Standpunkt abhängig gemacht;[160] empirisch-sinnlich basierte Aussagen unterliegen in einer phantastischen Illusion der faktischen Gestalt des Raumes. Nichts ist wie es erscheint.

[158] Karl 1991, S. 21, Kat. – Nr. 2. 4: „Im Gegensatz zu der für die Altenburger Kirche vorbildlichen Lösungen, wie Johann Bernhard Fischers von Erlach Karlskirche, dominiert hier nicht mehr die architektonische Form, sondern eine malerisch-illusionistische Raumauffassung.“

[159] Möseneder 1999, S. 64 – 67.

[160] Telesko verweist auf Nikolaus von Kues, der bereits im 15. Jahrhundert auf die Beeinflussung durch den Standpunkt verweist. Telesko 2005, S. 156.

Schließlich bildet auch die geometrische Struktur des Raumes eine Facette ikonologischer Sprachfähigkeit aus. Die Fokalpunkte der Ellipse wurden in der gebauten Fassung erzielt, indem die Abstände der Schmalseite auf die Längsachse übertragen wurden. Der sichtbaren Ellipse ist damit „als Idee“ ein Quadrat respektive ein Kreis eingeschrieben, der die Basis bildet für ihre Konstruktion. Ihre moderne Form (als Chiffre des heliozentrischen Systems) verfügt somit über eine innere Kondition, die der antiken Vorstellung (im Sinne des geozentrischen Systems) verpflichtet ist: Die Wandlung der äußeren Erscheinung ändert nichts an der inneren Verfasstheit. Dem neuen, rationalen Weltbild wohnt gleichzeitig die Idee der theologischen Erklärung inne – nach wie vor.
Die Vorgaben, die Munggenast architektonisch realisierte, thematisieren die Opposition von Ellipse und Kreis, von modernem und überkommenem Weltbild. Beide bilden als Antipoden den Altenburger Kirchenraumes, sind zugleich in ihrer Konstruktion verbunden, indem auch die Ellipse über einen Kreis als Konstruktionsformel besitzt. Dass auch die kreisrunde Apsiskuppel hieroglyphischen Wert besitzt, wird sich später zeigen – denn ihre architektonische Aussage ist *wesentlich* von der Malerei Trogers mitbestimmt.

Doch schon die Analyse des rein architektonischen Konstruktes zeigt die Komplexität der ikonologischen Überlegungen: Die grundsätzliche Perzeption des Raumes ist demzufolge geprägt von der simultanen Verwendung jeweils von einander verschiedener Ausdrucksmittel; ein Außenbau im gotischen Stil kontrastiert mit einem modernen Innenleben, im Inneren treffen Elemente der Wandpfeilerkirche auf solche des Kuppelraums, die Ellipse ist dem Kreis gegenübergestellt. Durch die hieroglyphische Symbolkraft dieser beiden geometrischen Formen erwächst daraus eine Konfrontation der beiden Erkenntnissysteme Glaube und Wissenschaft, wie sie den zeitgenössischen Diskurs im Vorfeld der Aufklärung prägten. Die konzeptuelle Interpretation der Kirchenarchitektur führt demnach auf Basis ihrer medialen Bespielung die Möglichkeit vor Augen, dass zwei einander ausschließende Systeme dennoch zur gleichen Zeit nebeneinander existieren können – hier wird Trogers Komposition „*Quam bene conveniunt*“ des Kaiserstiegenfreskos präfiguriert. Während also die Simultaneität der beiden paradoxen Formen, die *einen* Raum ausbilden, das inhaltliche Konzept der Kaiserstiege bereits erahnen lassen, wird in der Ellipse, deren „Idee“ auf einem Kreis beruht, der *concetto* des Marmorsaals angedeutet – freilich lediglich auf Basis der architektonischen Form: Hier wird die Entwicklung der „Offenbarung Gottes“ thematisiert, deren Wandel in der Wahrnehmung nichts ändert an dem Prinzip, göttliches Walten als universelle ideelle Basis glaubend zu erkennen.

Dass neben dem Spiel mit den geometrischen Formen auch die *Aussagekraft der visuellen Rezeption* genutzt wird – und zwar zur Vermittlung inhaltlicher Konnotationen – bereichert das Spektrum hieroglyphischer Chiffrierung.[161] Dass die Aussagemöglichkeit über das jeweils andere System (im Fall des elliptischen und des runden Raumkompartiments) vom Standpunkt des Betrachters abhängig gemacht wird, konstruiert eine Definition von „Wahrheit", die über barocke Maßstäbe hinausgeht: Wie vom Langhaus aus zu Recht ein ovaler Grundriss dem Apsis-Ciborium konstatiert werden kann, darf der Zelebrant den Laienraum als Rotunde auf kreisrundem Grundriss wahrnehmen (Abb. 50). Die Fehlwahrnehmung warnt damit vor einer eindimensionalen Möglichkeit des „Wahren", zugleich wird deutlich, dass der eigene Standpunkt die Wahrnehmung des „Anderen" beeinflusst – und das zu Recht. Mit dieser Rezeption des Raumes, beruhend auf Gesetzen der Optik, erschließt sich eine neue Ebene der inhaltlichen Bespielung: die Malerei.

IV. Die Freskenausstattung der Stiftskirche als Trägerin ikonologischer Konzepte

1. Prämissen der Malerei

Die Malerei ist in der Stiftskirche von Altenburg wesentliche Trägerin von Inhalten. Sie bedient innerhalb des Raumgefüges zwei Gattungen: Zum einen ist in der Form des „Altarbildes" die Gattung des (liturgischen) Andachtsbildes vertreten. Sein Inhalt basiert entweder auf den Gegebenheiten der Tradition (etwa beim Barbarabild, das auf ein mittelalterliches Patrozinium zurückgeht) oder auf didaktischer Überlegung – das Bild des hl. Johannes von Nepomuk fokussiert vor allem die geistlichen Qualitäten des Heiligen, die für die Erbauung des frommen Betrachters von Bedeutung sind. Der große inhaltliche Wurf ist freilich der Deckenmalerei überlassen. In dieser zweiten Erscheinungsform von Malerei stehen als Schlüssel zur Deutung Konvention und Innovation zur Verfügung; traditionelle und neu entwickelte Motive treten nebeneinander auf.
Bereits der Blick auf Munggenasts Erstvorschläge macht die Bedeutung klar, die die Malerei in dem zu schaffenden Raum erhalten sollte. Nicht eine simple Aufbereitung der

[161] Spekulativ, aber nicht unwahrscheinlich bleibt die Assoziation der Raumform zum Meridian: Das Abbild der *einen* Sonne (das sowohl die Kreis- als auch Ellipsenform annehmen kann ohne den Ursprung im Licht der Sonne aufzugeben und ohne die Möglichkeit zur selben Zeit die einander widersprechende Erscheinung anzunehmen) könnte durchaus gewollt sein, ist aber im Bau und seiner Bildsprache nicht konkret festzumachen. Catamo / Lucarini 2002; Gamerith 2015, S. 77 – 79. In der malerischen Gestaltung von Sta. Maria degli Angeli finden sich zwar allegorische Motive, die Parallelen zu Altenburg besitzen (etwa die „Demut"), eine direkte Bezugnahme scheint aber nicht gegeben.

Langhausdecke für Freskierung war gefordert (wie vom Baumeister in der Stiftskirche der Augustiner Chorherren in St. Pölten bewerkstelligt), sondern eine aufwendige Neustrukturierung der Gewölbefläche mit einer monumentalen Kuppel, eine Forderung, die sich mehr an urbanen Ansprüchen als an vergleichbaren Klosterbaustellen orientierte.[162] Die Wichtigkeit, die der Auftraggeber von Anfang an der visuellen Bespielung des Raumes durch Malerei einräumte, lässt es nicht unwahrscheinlich erscheinen, dass ihm auch bereits ein bestimmter Künstler für die Durchführung vorschwebte. Dass dabei bereits an den später beauftragten Paul Troger gedacht wurde, liegt durchaus im Bereich des Möglichen: Johann Georg Schmidt (bis dahin bevorzugter Maler Munggenasts) schied für Altenburg aus – gerade das ihm später anvertraute Deckenbild der Sakristei sollte unter Beweis stellen, dass er als gelernter Staffeleimaler absolut ungeeignet war für die Großform der Raumgestaltung.[163] Die anderen Möglichkeiten an theoretisch zur Verfügung stehenden Freskanten – vor allem Daniel Gran und Johann Michael Rottmayr – schieden einerseits aus finanziellen Gründen aus, andererseits waren beide 1730 mit höchst prestigeträchtigen Aufträgen in der Hofbibliothek und in der Karlskirche eingedeckt (Rottmayr starb zudem am 25. Oktober dieses Jahres).

Troger war 1728 von Salzburg nach Wien übersiedelt. Bereits im Folgejahr dürfte er mit der Freskierung der Institutskirche der Englischen Fräulein in St. Pölten (Abb. 85) beauftragt worden sein – ein erstes Fuß-Fassen in der für den niederösterreichischen Klosterbau wichtigen Stadt. Denn einerseits waren dort verschiedene im Bauwesen beschäftigte Künstler und Kunsthandwerker ansässig wie Joseph Munggenast (in der Nachfolge Jakob Prandtauers) oder die Stukkateurswerkstätten Pöck oder Kirschner. Andererseits war mit dem ambitionierten Chorherrenpropst Michael Führer eine der zentralen Gestalten der Klosterlandschaft in St. Pölten verankert.[164] Wenn Troger als erstes Reverenzprojekt für die Englischen Fräulein von St. Pölten (deren Seelsorge in der Verantwortung Propst Michaels lag) also 1729 jenes ambitionierte Thema des „*Signum magnum*“ bearbeitete, das er wenige Jahre später für die Altenburger Stiftskirche monumental wiederholen sollte, so könnten

[162] Die zu diesem Zeitpunkt am ehesten etablierte Form in den modernsten Klosterkirchen des direkten Umfelds waren aneinandergereihte Platzlgewölbe wie in St. Andrä a. d. Traisen oder Dürnstein.
[163] Auch die finanziellen Schwierigkeiten sowie wachsende Kritik (wie etwa 1736 an einem Zwettler Altarbild fassbar) setzten dem Künstler zu. Vgl. Karl 1994, S. 331 – 334, 336.
[164] Dieser unterhielt – gerade in Anliegen des Bauens – rege Kontakte zu seinen diversen Standesgenossen: So findet sich ein eigenhändiges Empfehlungsschreiben im Stiftsarchiv Zwettl, in dem Führer den Orgelbauer Egedacher für den Bau der großen Orgel „rekommandiert“. StiAZ Lade 34 – I – 6b; Buberl 1940, S. 329, Nr. 390.

dahinter bereits erste Überlegungen hinsichtlich des in Aussicht gestellten Großprojektes stehen.[165]

Unter diesem Gesichtspunkt, dass letztlich wohl alle Protagonisten der späteren Baustelle von Altenburg, Much – Munggenast – Troger, bereits 1729 voneinander Kenntnis besaßen, erhält die kleine Kuppel von St. Pölten eine regelrechte Art von Modellcharakter. Die vielleicht über-engagiert wirkende Gestaltung des kleinen Deckengemäldes mag vom Wunsch Trogers getragen gewesen sein, einen künftigen Auftraggeber vom eigenen Potential zu überzeugen. Und selbst die tiefgreifende Überarbeitung des Modellos im Belvedere (Abb. 86)[166] für die Ausführung in St. Pölten (den der Künstler von allen radikalen Elementen säuberte) könnte demnach vor dem Hintergrund zu verstehen sein, sich den vielversprechenden Auftrag nicht zu verderben: Den empörend virtuosen Zugang, den Troger in dieser Skizze gewählt hatte, mit einer anspruchsvollen Staffelung der Figuren im Raum und einer radikalen Lichtregie (die die Immaculata im Halbdunkel ansiedelte) gab der Künstler im ausgeführten Kuppelfresko zugunsten einer Lösung auf, die eher den Ansprüchen seiner Auftraggeber entsprach.[167]

Der Erfolg der Malerei ließ nicht auf sich warten: Schon in der folgenden Saison 1730 dürfte die Dekoration der Stiftskirche von St. Andrä an der Traisen[168] entstanden sein (in Kollaboration mit dem Baumeister Munggenast und dem Stukkateur Kirschner), gefolgt von Arbeiten für Hradisch[169] und Melk[170], die sich bis 1732 erstreckten. Am 2. November dieses Jahres (der Künstler hatte sich für die nahenden Wintermonate bereits die Freskierung der Zwettler Bibliothek gesichert) unterzeichnete Troger seinen ersten Vertrag für die Kirchenfresken von Altenburg, sein zu diesem Zeitpunkt umfangreichstes und fordernstes Werk.

[165] Der Umstand, dass Troger schon in seinem 1731 mit Kloster Hradisch abgeschlossenen Vertrag als „kunsterfahrener Maler“ bezeichnet wird, könnte darauf schließen lassen, dass er bereits zu diesem Zeitpunkt für mehrere, später ausgeführte Projekte im Gespräch war. Vgl. Kronbichler 2012, S. 575, A 23.
[166] „Offenbarung des Messias aus der Jungfrau“, um 1728, Öl auf Lw., 51 x 53 cm, Wien, Belvedere, Inv. – Nr. 1484. Kronbichler 2012, S. 423, Gg 170. (Bei Kronbichler als „Allegorie auf die Unbefleckte Empfängnis Mariens“ bezeichnet.)
[167] Zur genaueren Analyse der Werkgruppe vgl. Kap. IV. 2, „Das Offenbarwerden des Messias aus der Jungfrau“ – Die Ostseite der Großen Kuppel.
[168] Kronbichler 2012, S. 228 – 230, F 5 – 9.
[169] Ebd., S. 230 – 231, F 10.
[170] Ebd., S. 231 – 234, F 11 – 15.

2. Lesarten der Deckenfresken – Ikonologie zwischen Tradition und Innovation

Es sind Elemente des Gewohnten wie des Irritierenden, die in den Deckenfresken der Altenburger Stiftskirche aufeinandertreffen; die bisher in den formalen Prämissen festgestellten Ambivalenzen setzen sich also konsequent auch in den Themen fort.

Schon abseits der inhaltlichen Differenzierung erweisen sich die Altenburger Deckenfresken hinsichtlich ihrer Anordnung im Raum als ungewöhnlich. Zunächst erstaunt die eigenartige Ausrichtung der Fresken, die nicht kontinuierlich aufeinander folgend gelesen werden können:[171] Dieses beinahe widerspenstige Verweigern *einer* Leserichtung im Ensemble der Altenburger Kirchenfresken ist ausgesprochen auffällig – in seinen früheren Werken wie den Platzelgewölben in St. Andrä a. d. Traisen hatte Troger im Gegensatz dazu nämlich eine additive Reihung (die sukzessive einem Höhepunkt entgegenschreitet) bereits erfolgreich zur Anwendung gebracht. Stattdessen können die beiden Platzelgewölbe drehend vom Standpunkt unterhalb der Kuppel in idealer perspektivischer Weise gesehen werden; selbst das Apsisfresko gibt mit dem von hier aus sichtbaren Bildsegment seine inhaltliche Kernaussage preis. Man kann also diesen Standpunkt unterhalb der Laterne als den ersten idealen Blickpunkt der Deckenfresken festhalten. Zu seiner Konstruktion ging Troger von Pozzos Übertragungstechnik für die Bemalung sphärischer Gewölbe (Abb. 55)[172] aus, nutzte diese Methode aber weniger in ihrer ursprünglichen Funktion – zur Übertragung des planen Entwurfs auf das sphärische Gewölbe – als zur Definierung eines spezifischen Punktes, auf den hin das Bildgefüge konstruiert wurde.[173]

---

[171] Das Gegenbeispiel von Pozzos Jesuitenkirche in Wien, die eine ähnliche Anordnung der einzelnen Bildfelder besitzt wie die Altenburger Stiftskirche, ist insofern von dieser unterschieden als die Bildmotive aufgrund der vorausgesetzten Bekanntheit des Textes („Laudate pueri") selbst in der Andeutung der Einzelsentenz hinsichtlich eines Gesamtkonzeptes lesbar ist. Ohne die Gesamtheit der Bilder also bei der Bewegung in den Raum bereits zu kennen, ist ein Analogieschluss über die Stoßrichtung der inhaltlichen Aussage von Anfang an möglich.

[172] Pozzo 1709, Fig. C; Häfner 2003, S. 427 – 434. Vgl. auch Pozzo 1709, Fig. LXIX: „*Ich habe die gantze hohle Rundung von unten biß oben auf vermittelst eines von Bindfaden/* (…) *gemachten Getters vergettert; und hernach (weil ich bey Nacht gearbeitet) eine angezündte Fackel nach der Distanz und Höhe des Augs auffgestellt/ damit der von dem Bindfaden auf die Höhlung einfallende Schatten daselbst ein anderes Getter formierte; welches ich so fort auf dem geworffenen Schatten selbsten mit schwartzen Linien überzogen. Durch diesen Kunst=Griff nun hab ich folgends bey Tag ein perspectivisches Getter gefunden/ so mir die Handleitung gethan/ wie das Werck* (…) *sollte perspectivisch gerissen und gemahlt werden.*"

[173] Es ging dabei weniger um die Aufbereitung seiner Malerei für einen exzentrischen, „hierarchischen Betrachtungspunkt", wie ihn Beduzzi früher schon für Lednice oder Maulbertsch später für die Wiener Josephskapelle nutzen sollten: Bei diesen beiden Beispielen diente die Berücksichtigung des Betrachterpunkts von einer Herrschaftsempore aus gleichsam als Mittel der Hommage an die adeligen Hauptadressaten der Malereien.

Eine Einschränkung betrifft paradoxerweise die Hauptkuppel selbst, unter der dieser erste Standpunkt situiert ist; sie kann von hier aus nicht *ideal* rezipiert werden (Abb. 64) – das narrative Geschehen ist zwar ablesbar, die beiden Bildhälften entfalten allerdings keine Prospektwirkung, einzelne perspektivische Mängel (wie etwa bei der Gruppe der 24 Ältesten) beeinträchtigen den Eindruck, den die Monumentalmalerei erzeugt. Um also die Hauptkuppel in ihrer optimalen Bildwirkung zu rezipieren, muss der Betrachter seinen zentralen Standpunkt verlassen und die jeweils am weitesten entfernten Betrachtungsorte einnehmen: die Empore für den Prospekt der Ostseite, den Hochaltar zur idealen Rezeption der Westseite.

Abgesehen von der Bedeutung, die Trogers Vorgehen für die komplexe perspektivische Aufbereitung der Kompositionen innehatte, ist die Definition von drei einander widersprechenden Rezeptionspunkten von größter Wichtigkeit für die kommunikativen Strategien der Fresken. Der Maler wandte sich damit aktiv gegen das jesuitische Prinzip, das am deutlichsten in der Dekoration von Sant` Ignazio in Rom zum Ausdruck kommt (1691 - 94):
Dort teilte Andrea Pozzo mit seiner Malerei den Raum in mehrere Abschnitte – das Langhaus, die Vierung, den Hochaltar. Keiner dieser Kompartimente steht mit einem anderen in Verbindung; die Vierungskuppel ist erst im vorderen Teil des Kirchenschiffes in voller „Überzeugungskraft" zu lesen, der in eine Konche gemalte Hochaltarabschluss (Abb. 52) ist erst vom Chorbereich aus ohne Verzerrungen zu rezipieren (ein Umstand, dem Pozzo in seiner beschönigten Kupferstichansicht bewusst Rechnung getragen hat, Abb. 53, 54).[174] Die Überlegung hinter diesem additiven Zugang ist der Versuch, einer möglichst großen Gruppe von Rezipienten die spektakuläre Bespielung zumindest eines Teils des liturgischen Raumes zu bieten. Jeder der einzelnen Gruppierungen (Gemeinde im Langhaus, Zelebranten im Chorraum) bietet der jeweilige Standort eine auf diesen hin bezogenen Aspekt der malerischen Gesamtausstattung.[175] Niemand kann jedoch deren Gesamtheit in einem idealen „*Vue*" erfassen – immer bleiben die anderen Teilen des Raumes zugewiesenen Dekorationen unschlüssig oder verzerrt. Die mediale Bespielung einer möglichst großen Gruppe von Betrachtern (auf die hin das unmittelbare Raumkompartiment aufbereitet wurde) erachtete man hier für wesentlicher als die Optimierung des Gesamteindrucks.

[174] Pozzo1709, Fig. LXXXI.
[175] Im Gegensatz zu Gustav Schörghofers sehr anregender Deutung der Wiener Jesuitenkirche ist m.E. weniger von einem „bewegten" Betrachter auszugehen, als – ganz im Sinn der Jesuiten – von einer Zielsetzung, große Gruppen gleichzeitig medial zu versorgen. Schörghofer 2004, S. 489 – 495.

Trogers Versuch einer Festlegung von Standpunkten bedient im Gegensatz zu Pozzos Strategie zwei völlig verschiedene Intentionen: Die erste Absicht liegt im Wesen der Blickpunkte selbst begründet: Der einzelne Punkt kann nicht von einer Gruppe eingenommen werden, er isoliert vielmehr den Betrachter aus der Gruppe. Der Adressat der monumentalen Malerei ist somit – das Individuum.
Die zweite Absicht spielt mit der Paradoxie. Wie bei Munggenasts doppelter Irritation (vom runden Kompartiment der Apsis aus erscheint das Langhaus rund, vom Langhaus aus die Apsis elliptisch) bleibt der erste ideale Standpunkt nicht unwidersprochen: Der Blick von unterhalb der Laterne gibt zwar die Gesamtheit der Erzählung wieder, von dort aus entwickelt sich aber nur bedingt deren größtmögliche suggestive Kraft. Erst die Veränderung des Standpunktes (!) löst dieses Problem auf – das bedeutet, dass eine „vollkommene Wahrnehmung" nie erfolgen kann, da sie gleichzeitig die Mitte wie die jeweils am extremsten entfernten Positionen mitbedenken müsste. Eine empirische Schau des gesamten Zyklus in idealer Form ist simultan deshalb nicht zu erreichen.
Das Problem der paradoxen Situation, dass einander widersprechende Positionen mit demselben Recht den Anspruch vertreten können, „ideal" für die Wahrnehmung zu sein, scheint hier nur als ästhetische Schwierigkeit fassbar zu sein. Ihre Aussagekraft in philosophischer Hinsicht – als Visualisierung der Idee des „*Quam bene conveniunt*" – wird sich erst später erschließen.

Hinsichtlich des Versuchs einer inhaltlichen Interpretation von Trogers Freskenzyklus in der Altenburger Stiftskirche muss als Schwierigkeit vorangestellt werden, dass diese vorerst an den irritierenden Aspekten der Darstellungen *stocken* muss: So findet der Betrachter bei seiner Bewegung durch den Kirchenraum auf den ersten Blick eine logische Folge von (auch erwartbaren) Themen: Die Bilder der „Heimholung der Bundeslade", der „Krönung der Apokalyptischen Frau" sind als klassische Parallelen zur „Himmelfahrt Mariens" anzusprechen.[176] Diese reibungslose Argumentation anhand der Bildtradition scheitert aber an Elementen, die die Grenzen der Konvention übertreten. Als *Irritiationen* werden sie zwar wahrgenommen, entziehen sich aber in der vorerst isolierten Betrachtung der Einzelbilder noch einer Entschlüsselung. Erst in der Synopse, in der Kombination aller Teile des Freskenzyklus, kann dieser jeweils auftretende „Bedeutungsrest" aufgelöst werden.
Die inhaltliche Strategie lebt dabei von einer Spannung, die erzielt wird durch die Konfrontation von Vorhersehbarem und Überraschendem. Das Entsprechende und das

[176] Vgl. Telesko 2005, S. 94 – 95.

Nichtentsprechende führen eine Koexistenz, die erst in der Zusammenschau eine Interpretation zulassen. Auch der „Rest“ wird letztendlich (in der Gegenüberstellung von „sukzessivem Lesen“ und „simultaner Schau“) geklärt werden – und damit die Gesamtheit der Inhalte entschlüsselbar.

- **„Die Überführung der Bundeslade – Die Bestrafung des Usa“ – Das Freskenfeld über der Orgel**

Schon das Eingangsfresko, die „Überführung der Bundeslade“, macht in seiner Gestaltung deutlich, dass ein sukzessives Lesen nicht den Intentionen des Künstlers entspricht: Erst vom Standpunkt unterhalb der Laterne (Abb. 56) aus – also im Zurückblicken – kann die Hauptaussage der Komposition gelesen werden – nicht beim unmittelbaren Betreten des Raumes (Abb. 32, 33). Zugleich besitzt das Bild aber durchaus klassische Aspekte einer Einleitung: Als einzige Szene entstammt es dem Alten Testament und wurde in der christlichen Ikonographie als traditionelle Präfiguration der „Himmelfahrt Marias“ angesehen, die in Altenburg ja das Patrozinium bildet.[177] Den musizierenden König David über der Orgelempore anzubringen ist wenig überraschend – auch wenn üblicherweise eine „transzendierte“ Form bevorzugt wurde. So erscheint der König bei Johann Georg Schmidts Deckenbild in St. Andrä a.d. Traisen auf Wolken,[178] während Troger einen festlichen Zug inmitten einer herbstlichen Landschaft präsentiert.

Die vermeintliche Rückbindung des Freskos an die Tradition erweist sich in Altenburg freilich als brüchig. Die Besonderheit seines Sujets offenbart sich bei der Analyse jenes Freskos, das Johann Wenzel Bergl 1770 für die Wallfahrtskirche Maria Dreieichen in klarer Auseinandersetzung mit Trogers Fresko geschaffen hat (Abb. 57): Wie bei der Visualisierung von Sebastiano Conca[179] für die neapolitanische Kirche Sta. Chiara oder Johann Michael Holzheys Fresko über der Orgel der Klosterkirche Isny (1757/58, Abb. 59)[180] ist der Moment gezeigt, in dem der tanzende König soeben die Stadt Jerusalem erreicht. Priester und Leviten flankieren die Bundeslade, ein kecker Page trägt die Schleppe des Königs – eine wahrhaft opulente Inszenierung mit aller Pracht und Herrlichkeit! Im Kontext von Maria Dreieichen

[177] Telesko 2005, S. 94 – 95.
[178] Karl 1994, S. 332. Vgl. auch die Visualisierungen: J. L. Kracker, Japons 1767: Jávor 2005, S. 276, Kat. 182. 3; J. Schöpf, Ansbach 1783: Kupferschmied 2008, S. 70, Abb. 58.
[179] Pigler 1956, S. 146 – 147, Abb. S. 145.
[180] Die Verbindung zwischen Bergl und Troger ist durch Holzheys Fresko der Benediktinerkirche in Isny (1757/58) zu belegen: Sowohl Holzhey wie Bergl dürften Zugriff auf verloren gegangenes Planungsmaterial Trogers gehabt haben. Vgl. Ausst. Kat. Langenargen 1996, S. 126 – 127.

(und im Unterschied zu den baulichen Gegebenheiten in Altenburg) setzt sich das Thema „Einzug in Jerusalem“ im angrenzenden Feld fort, das König Salomon vor der Bundeslade thronend zeigt. Vorderhand operierte Bergl damit eindeutig mit klassischen Parallelisierungen zwischen der Aufnahme Mariens in den Himmel und der Heimholung der „Arche des Bundes“ (die in der Lauretanischen Litanei explizit als Bild der Gottesgebärerin angesprochen wird).[181]

Für das in Altenburg 1733 von Troger geschaffene Bild der „Überführung der Bundeslade“ wurde hingegen jener Abschnitt gewählt, der der Szene Bergls vorangeht:

> „*David versammelte wiederum alle jungen Krieger aus Israel, dreißigtausend Mann, brach auf und zog mit seinem ganzen Heer nach Baala in Juda, um von dort die Lade Gottes heraufzuholen, über der der Name des Herrn der Heere, der über den Kerubim thront, ausgerufen worden ist. Sie stellten die Lade Gottes auf einen neuen Wagen und holten sie so vom Haus Abinadabs, das auf einem Hügel stand; Usa und Achjo, die Söhne Abinadabs, lenkten den neuen Wagen (…) David und das ganze Haus Israel tanzten und sangen vor dem Herrn mit ganzer Hingabe und spielten auf Zithern, Harfen und Pauken, mit Rasseln und Zimbeln“* (2 Sam 6, 1 – 5).

Entsprechend der literarischen Quelle schildert Troger die jubelnde Menge mit ihren Instrumenten sowie den tanzenden und singenden König. Das irritierende Moment liegt in der Figur des niedergestreckten Usa, der im Vordergrund zu Boden gestürzt ist. Damit wird deutlich, dass es in der Darstellung nicht um den triumphalen Einzug in Jerusalem, sondern die dem Ereignis vorangehende, tragische Unterbrechung des Zuges geht:

> *„Als sie zur Tenne Nachons kamen, brachen die Rinder aus, und Usa streckte seine Hand nach der Lade Gottes aus und fasste sie an. Da entbrannte der Zorn des Herrn gegen Usa, und Gott erschlug ihn auf der Stelle wegen dieser Vermessenheit, sodass er neben der Lade starb.“* (2 Sam 6 – 8)

[181] Natürlich verfolgte das in den 1770er Jahren enstandene Bilderpaar unter den Anzeichen erster staatlicher Sanktionen gegenüber dem Wallfahrtswesen eine andere inhaltliche Funktion als das vierzig Jahre zuvor für Altenburg geschaffene Deckenbild. Die Aufstellung der Lade im Tempel, das Weihegebet Salomons in Verbindung mit der vorangehenden Überführung nach Jerusalem schaffen bewusste Anknüpfungspunkte an die Verehrung gegenüber der Gottesmutter – und nehmen Stellung zur Kritik an diesen Andachtsformen: Die den tanzenden König verachtende Michal (*„Wie würdevoll hat sich heute der König von Israel benommen, als er sich heute vor den Augen der Mägde seiner Untertanen bloßgestellt hat“*, 2 Sam 6, 20), die am Fenster ihres Palastes gezeigt wird, sollte für ihre Verachtung später noch bitter bestraft werden: Das Bild der spöttischen Königin versinnbildlicht damit die Anfeindungen, denen man sich katholischerseits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgesetzt sah – und die knapp ein Jahrzehnt nach Entstehung des Freskos zur staatlich verordneten Schließung aller Wallfahrtsorte führen sollte: Bergls Fresko nimmt also schon eine etwas seichte Rache an seinen skeptischen Zeitgenossen vorweg.

Das ausgelassene Geschehen, dem sich die Israeliten soeben noch hingeben, wird also im nächsten Augenblick zum Erliegen kommen:

> *„An jenem Tag bekam David Angst vor dem Herrn, und er sagte: Wie soll die Lade des Herrn jemals zu mir kommen? Darum wollte David die Lade des Herrn nicht zu sich in die Davidstadt bringen lassen, sondern stellte sie in das Haus des Obed-Edom aus Gat.“* (2 Sam 6, 9 – 11)

Das heitere Treiben, das auf den ersten Blick die traditionellen Ebenen des Themas bedient, ist demzufolge ikonologische Finte. Trogers Fresko rekurriert nicht auf den traditionellen Kanon, sondern bedient ein Motiv, das zwar in der Tafelmalerei vertreten war, allerdings keinen Eingang in die Wandmalerei gefunden hatte: Die Bestrafung Usas. Als einziges Beispiel einer Umsetzung im Rahmen einer monumentalen Wandgestaltung lässt sich nur die Cappella del Sacramento im Petersdom anführen – hier findet sich die Szene in einer der Lünetten, als Mosaik ausgeführt nach Entwürfen von Raffaele Vanni in den Jahren 1658 bis 1663.[182] Seine inhaltliche Dimension zielt natürlich auf die eucharistische Widmung der Kapelle ab. Usa, der die Bundeslade berührt, ist ebenso wie die anderen Gestalten in den Bogenfeldern Präfiguration der Verehrung, die dem Altarsakrament gebührt: Jonatan, der entgegen des Verbots Honig nascht (und damit Sauls Gelübde bricht), die Statue des Gottes Dagon, die zerbricht, als die Bundeslade vorbeigetragen wird, bilden die Gegenbeispiele zum Priester, der das Erstlingsopfer einer Weingarbe darreicht, die wundersame Weintraube aus dem Gelobten Land und zu Jesaja, dessen Lippen vom Engel mit einer glühenden Kohle gereinigt werden.

Troger hatte sich bei seinem Romaufenthalt auch explizit mit dieser Dekoration der Cappella del Sacramento auseinandergesetzt; erhalten hat sich die Zeichnung nach dem Zwickelbild des opfernden Abraham.[183] Die Beziehung zwischen dem römischen Vorbild und dem Altenburger Fresko sind in der Gestaltung der Szene sozusagen durch eine *Verschiebung* ersichtlich: Der römische Usa, in gelbem Gewand und sterbend erhobenen Armen, bildet nicht das direkte Vorbild für den Bestraften in Altenburg (dieser liegt am Boden), sondern wiederholt sich in der Figur des Priesters, der hinter der Bundeslade einhergeht (Abb. 58).[184] Die Vorlage bleibt also bewusster

[182] Thoenes / Lanzani / Mattiacci u. a. 2011, S. 126 – 129, 177 – 181.
[183] Dachs – Nickel 2012, S. 15, 30, Anm. 27.
[184] Bei dieser Figur wurde im letzten Moment eine Änderung an der Malerei eingefordert: Ursprünglich sollte möglicherweise der Soldat mit dem Dolch (von ihm ist nur der Knauf zu sehen) auf Usa losgehen – ein Motiv, das in der Opferszene bei Holzhey auch vertreten ist (Abb. 59). Die Gründe für diese spontane Abwandlung der

Referenzpunkt, wird allerdings adaptiert. Wie wichtig dieser Redaktionsschritt ist, zeigt Trogers farbliche Strategie: Der hingestreckte Usa wiederholt in den Farben seines Gewandes die Hauptfigur der Großen Kuppel, die Immaculata; wie sie trägt er Weiß und strahlendes Blau. Innerhalb der Komposition übertrifft er damit den musizierenden König (als die erwartbare Hauptfigur) sowie den Priester, der den Konnex zur Bildvorlage im Petersdom darstellt. Die Notwendigkeit einer veränderten Haltung wird beim Blick vom Hochaltar auf das Fresko ersichtlich: Indem Troger den Frevler nicht hinter der Bundeslade, sondern am Boden liegend zeigt, kann der Zelebrant beim Blick nach Westen die Gestalt uneingeschränkt sehen (Abb. 51). Die Intention dahinter wird sich erst später erschließen.

Das erste Fresko des Zyklus macht den Betrachter bereits mit einigen Spezifika bekannt: Erstens scheint das Abweichen von einem traditionellen Schema *bewusst* vollzogen. Die oberste Wahrnehmungsebene – in diesem Fall das ausgelassene Musizieren der Israeliten – täuscht leicht darüber hinweg, dass die Szene hochdramatisch aufgeladen ist; der tatsächliche Inhaltswert geht also weit über die erste Assoziation hinaus. Sowohl der Wechsel der literarischen Grundlage (eben *nicht* die „Überführung nach Jerusalem“) als auch der Eingriff in die farbliche Instrumentierung wollen als Irritation wahrgenommen sein: Der Anti-Held in den Farben der Immaculata als Hauptfigur der vermeintlichen Jubelszene!
Zweitens bleibt der Rückbezug auf ein Vorbild trotz des redaktionellen Eingriffes explizit bestehen: Die Paraphrase auf den römischen Usa in Gestalt des Priesters hinter der Bundeslade verdeutlicht, dass der Bezugspunkt der Komposition unbedingt identifizierbar bleiben soll.
Dass eine Adaptierung von Trogers Vorlage überhaupt als notwendig erachtet wurde, führt zum dritten Punkt der spezifischen Herangehensweise: Die Veränderung des Originals ist rein aus der *Funktionalität* des Freskos abgeleitet – zu seinem Verständnis genügt nicht die Identifikation des ersten Blickpunktes unterhalb der Laterne, von dem aus die Komposition ihre perspektivische Aufbereitung erfährt. Erst das Bewusstsein, dass selbst der Priester am Altar den Hauptprotagonisten sehen kann, sensibilisiert für die Komplexheit der Funktionsweise, die die Fresken auszeichnet. Daraus geht aber auch klar hervor, dass von den konzipierenden Kräften eine eindimensionale Auffassung des Programmes im (erwartbaren) Sinne eines marianischen Generalthemas

originalen Idee lassen sich nicht konkret benennen; das Phänomen zeigt aber die Spontaneität der Altenburger Baustelle.

nicht angestrebt worden war. Wie die Summe der irritierenden Momente aufzulösen ist, steht am Anfang der Betrachtung freilich noch nicht fest – als „ikonologischer Rest" werden die Beobachtungen zwar wahrgenommen, können aber noch nicht in einen erklärenden Zusammenhang gebracht werden.

- **„Die Anbetung des Lammes" – Das Freskenfeld über dem Chorgestühl**

Das Fresko des Presbyteriumfeldes bildet das direkte Gegenstück zum Feld über der Orgelempore, stimmt es doch in Form und perspektivischem Modus mit diesem überein. Es greift auf eine Vision des Johannes zurück (Abb. 60). Dargestellt ist die Schar der Heiligen vor dem Throne Gottes, ehe das Lamm das Siebente Siegel öffnet:

> *„Danach sah ich: eine große Schar aus allen Nationen und Stämmen, Völkern und Sprachen; niemand konnte sie zählen. Sie standen in weißen Gewändern vor dem Thron und vor dem Lamm und trugen Palmzweige in ihren Händen. Sie riefen mit lauter Stimme: Die Rettung kommt von unserem Gott, der auf dem Thron sitzt, und von dem Lamm.*
> *Und alle Engel standen rings um den Thron, um die Ältesten und die vier Lebewesen. Sie warfen sich vor dem Thron nieder, beteten Gott an und sprachen:*
> *Amen, Lob und Herrlichkeit,/ Weisheit und Dank, Ehre und Macht und Stärke unserem Gott in alle Ewigkeit. Amen."* (Offb 7, 9 – 17)

Den Ausschlag zur ungewöhnlichen Themenwahl mögen mehrere Deutungsansätze gegeben haben. Dem marianischen Aspekt der Fresken zollte Maria als „Civitas Dei"[185] Tribut; auch die im Quellentext der Offenbarung genannte Bezeichnung „*Ecce Tabernaculum Dei!*" (Offb 21,3) mag sich, in Analogie zur Bundeslade, auf die Gottesmutterschaft der Jungfrau beziehen.

In Anspielung auf den Konvent, der im Chorgestühl unter dem Fresko liturgisch verortet ist, mag die hymnische Grundstimmung der Perikope („*Die Rettung kommt von unserem Gott, der auf dem Thron sitzt, und von dem Lamm"*) Rechnung tragen[186] sowie der Ausspruch über die Erlösten: *„Hi sunt qui venerunt de tribulatione magna"* – „Es sind die, die aus der großen Bedrängnis kommen" (Offb 7,14). Die Bezugnahme auf die Anfechtungen (die nach monastischer Überzeugung der Mönch durch sein lebenslanges Martyrium zu überwinden hat) setzt das Bildwerk durchaus in Beziehung zum Presbyterium der Stiftskirche Melk, wo

[185] Keller 1968 /1991, S. 401.
[186] Telesko 2005, S. 97.

die *Anima beata*, von Lilien umgeben, triumphierend in den Himmel steigt,[187] eine Analogie zum im 14. Kapitel der Offenbarung folgenden Ausspruch: „*Diese sind`s, die mit Weibern nicht befleckt sind, denn sie sind Jungfrauen und folgen dem Lamm wo es hingeht"* (Offb 14, 4). Damit schließt die Darstellung prinzipiell an jene Parallelführung an, die die Bildtradition dem liturgischen Ort des Stundengebets zuweist. Beispiele hierfür sind explizit mit den Ausstattungen der Klosterkirchen in Kladruby/ Kladrau, Oseg[188] oder Dürnstein gegeben – diese stellen mit künstlerischen Mitteln eine Parallele her zwischen dem „*Te Deum*" der Mönche und dem Lobpreis der himmlischen Scharen.

Neben diesen konventionellen Ansatzmöglichkeiten und Assoziationsmomenten generiert Trogers Bild allerdings sehr explizite (und damit auf den Bestimmungsort Altenburg zugeschnittene) Bezüge. Ein Schlüssel zum Verständnis der Komposition liegt dabei in der Identifikation ihrer Vorlage.[189] Diese ist in der von Pietro da Cortona entworfenen Mosaikkuppel der Kapelle des heiligen Sebastian im Petersdom in Rom gegeben, die mit dem Motto „*Hi sunt qui venerunt ex tribulatione magna*" überschrieben ist: Neben prinzipiellen Anregungen (Motiv der Palmzweige und die Gruppe der Erlösten) sind es vor allem die direkten Zitate, die für die Übernahme in Altenburg von Bedeutung sind. Cortonas Entwurf entnommen sind die Figur Gottvaters mit ausgebreiteten Armen, das Lamm auf dem Buch mit Sieben Siegeln (eine Abweichung vom literarischen Ursprungstext, wo ja bereits sechs der Siegel geöffnet sind, Abb. 63) sowie die Gruppe „Mutter mit Kind" (Abb. 61). Hier verschmolz Troger zwei ähnliche Motive zu einem Bild, das er zum Kompositionsmittelpunkt aufwertete – eine Bedeutung, die in den Vorbildern nicht angelegt gewesen war. Im Unterschied zur später entstandenen Großen Kuppel (wo die Westseite wörtliche Wiederholungen nach Franceschinis Entwürfen für Sankt Peter zeigt, Abb. 82, 83) scheint im Presbyteriumsfeld weniger die exakte Übereinstimmung mit dem Vorbild als das *Bewusstsein um die Inspirationsquelle* ausschlaggebend gewesen zu sein. Trogers Kenntnis der römischen Ausstattung ist unbestritten; ihm dürfte auch die Rolle zugefallen sein, aktiv dieses Wissen nach Altenburg weiterzuvermitteln.

[187] Vgl. dasselbe Motiv bei Heindl, Niederaltaich (1719/22): „*Ein in wirklichen Genus der Seeligkeit vorgebilte Seel, welche in den händen der 4, denen glorificirten Leibern eigenthublichen gaben in wirklicher Anschauung und liebe Gottes Beruehet."* Guldan 1970, S. 110 – 111. Eine alternative Deutung bei Telesko geht von einer Personifkation der „Ecclesia triumphans" aus, eine Deutung, die m.E. das Aufsteigen der bekränzten Figur in den Himmel nicht ausreichend berücksichtigt. Telesko 2013, S. 98 – 99, Abb. III. 7.
[188] Preiss 1971, Abb. 20, 21, 24.
[189] Andeutungsweise ist dasselbe Thema auch bei der Apsiskalotte des Gesù vertreten, wo im Hintergrund der 24 Ältesten weitere Figuren mit Palmzweigen erscheinen. Enggass 1954, S. 131 – 154; ders. 1999, S. 26 – 39.

Die Vorgaben zum Altenburger Presbyteriumsfeld gliedern sich somit in eine Text- und eine Bildquelle. Aus dem Text übernimmt Troger als Regieanweisungen die wesentlichen Elemente „niemand konnte sie zählen“ (Offb 7, 9), „sie hielten Palmzweige in ihren Händen“ (Offb 7,9) „Die Rettung kommt von unserem Gott, der auf dem Thron sitzt und von dem Lamm“ (Offb 7,10) – diese Perikopen bilden das inhaltliche Grundgerüst seiner Darstellung.[190]

Vor dem Texthintergrund erstaunt die bildliche Umsetzung im Fresko. Der Bildaufbau konstituiert sich in seinem Hauptprospekt aus zwei Zonen. Den unteren Bereich bildet die Gruppe der Erlösten mit Palmzweigen; hier forcieren dunkle Wolkenbänke einen behäbigen, dem Betrachter angenäherten Eindruck.[191] Starke Lokalfarben prägen diese Zone. Zurückgenommen zu dieser Bodenebene ist im Vergleich dazu die darüberschwebende Gruppe um den „Alten der Tage“: Den Schatten entgleitet hier ihre strukturierende Kraft, die Bildgestalten beginnen sich in der Atmosphäre des lichterfüllten Raumes aufzulösen. Trotz dieser atmosphärischen Auflockerung der Komposition nach oben hin ist der Gesamteindruck des Bildes geprägt von der Szenerie in der Bodenzone. Trogers nahezu ruppiges Kolorit verwundert. Im Vergleich zur gleichzeitig (!) entstandenen Apsiskuppel mit ihren bezaubernden Farben des Regenbogens eröffnet sich im Presbyteriumsfeld eine radikal veränderte Chromatik, die sich von ihrem Wesen her bereits auf die hitzige Farbigkeit der Großen Kuppel bezieht.
Doch nicht nur die Farbenwahl, bei der Trogers koloristisches Talent auf der Strecke zu bleiben scheint, erstaunt. Irritationen wirft auch die Komposition selbst auf, vor allem die Position Gottvaters. Diese unzweifelhafte Hauptperson wird vom Maler abseits der Mitte platziert; gerade sein Knie berührt noch (wie an dem verdeckten Lüftungsloch gut zu erkennen) das geometrische Zentrum des Feldes. Noch ungewöhnlicher vielleicht die Reaktion der Erlösten auf die Figur Gottes – sie blicken nicht auf zu ihm. Wem gelten also die Blicke, die jubelnd emporgehobenen Arme?

Wie wesentlich, wie bewusst diese Irritation ist, zeigt der Vergleich mit Zeillers elf Jahre nach Altenburg entstandenem Presbyteriumsbild in Fürstenzell (Abb. 62). Trogers *socius*, von ihm

[190] Nicht berücksichtigt wurde die explizite Beschreibung der „weißen Gewänder“ (Offb 7, 9). Deren inhaltliche Bedeutung (sie sind „im Blut des Lammes weiß gemacht“) wird in Trogers Bild in letzter Konzequenz unterdrückt; erst in seinem Seitenstettener Bibliotheksfresko von 1740/41 unternahm es Troger, die Vorgabe wörtlich ins Bild zu übersetzen.
[191] Vgl. Möseneder 2005, S. 545 – 547.

selbst dorthin empfohlen,[192] griff für seine erste Großleistung der Langhausdecke zurück auf Bildfindungen Solimenas und Trogers, die er wahllos um weitere Figuren unterschiedlicher Provenienz – nach Gutdünken – auffettete. Im Zusammenspiel mit der Architektur des Kirchenraums entstand so ein ansprechendes Dekorationsstück, das sich hervorragend in die exuberanten Rocaillen des anrauschenden Rokoko bettete. Bild und Raumschale verschmelzen zu einer einzigen, überbordenden Dekorationseinheit.
Die „Anbetung des Lammes" im anschließenden Presbyterium vereint – wie so oft bei Zeiller – mehrere Vorlagenquellen (Seitenstetten 1741, Vranov/ Wranau 1739 usw.), die Komposition fußt aber hauptsächlich auf der Matrix von Trogers Altenburger Presbyteriumbild. Unabhängig von den sehr verschiedenen Formatvorgaben an Zeillers Fresko stechen zwei redigierende Eingriffe im direkten Vergleich ins Auge: Die exzentrische Positionierung Gottvaters wurde berichtigt. Die Erlösten blicken zu ihm empor.
Schon aus diesen Korrekturen wird ersichtlich, dass Zeiller die Invention Trogers nicht *wörtlich* zu translozieren vermochte; die Strategie des Originals war also nicht ohne weiteres auf die Nachschöpfung in Bayern übertragbar. Obwohl es dem jüngeren Maler ohne jeglichen Skrupel sinnvoll erschienen war, das Thema nochmals aufzugreifen und Motive der Erstinterpretation zu wiederholen, war das Beibehalten der *irritierenden Momente* nicht möglich gewesen. Deren Wahrnehmbarkeit für die Zeitgenossen, ihre inhaltliche Aufladung war also zweifelsohne gegeben und demnach ernstzunehmender Bestandteil der Altenburger Konzeption.

Zurück zu Zeillers Ausgangspunkt in Altenburg: Trogers Komposition nimmt ihren Anlauf von zwei Seiten her – links beginnt die aufs Zentrum zielende Bewegung in einem sitzenden Greis, dem sich eine junge Frau mit Palmzweig zuwendet. Der nachfolgende Alte greift den Bewegungszug variierend auf, indem er eine Hand an die Brust legt, mit der anderen einen Palmzweig in die Höhe hält. Mit seinem Nachbarn, dem Vornübergebeugten, endet vorerst der Bewegungsablauf, der sich in seiner Entwicklung als „Sitzen" – „Sich erheben" – „Sich beugen" benennen lässt. Auf der gegenüberliegenden Seite lenkt ein Jüngling mit emporgehobenen Armen die Dynamik der Komposition in die Himmelszone, wo ein Engel zu Füßen des Göttlichen Throns kniet. Seine Haltung bildet ein seitenverkehrtes Echo zu dem Vornübergebeugten, zugleich gibt seine Gestalt der assymetrischen Position Gottvaters kompositionellen Halt. Dessen Figur beendet den Höhenzug des Aufbaus mit seinen ausgebreiteten Armen. In einem optischen Paradoxon verbindet sich sein Gewand mit dem

[192] Matsche 1970, S. 594 – 596.

flatternden Tuch des Puttopaares, sodass der Bewegungsstrang in die Mitte der unteren Wolkenbank nach unten zurückgeleitet wird: Gottvater ist damit zugleich der Menschengruppe enthoben als auch mit ihr verbunden.
Als Protagonisten zu benennen bleiben die Zentralmotive einer Mutter mit Kind sowie der Jüngling mit der Palme. Dieser, eine namenlose Erfindung Trogers, ist vom Künstler markant in Szene gesetzt; nicht zufällig wiederholt er farblich die Figur des Usa: strahlendes Blau, die lichtbeschienenen Stoffbahnen leuchten weiß. Von der genuinen Narration des Bildes her, (also der Erzählung, die Troger in seiner Malerei entwirft) ist klar, dass der Maler den Dialog zwischen dem Kind und dem Jüngling als Kernausssage der Komposition definierte, ein Dialog, der umringt wird von einer allgemeinen Aufmerksamkeit der Figuren für eben diesen Knaben. Wie aber ist diese Bilderzählung mit dem Text der Geheimen Offenbarung in Übereinstimmung zu bringen?
Die Interpretation des Presbyteriumfeldes bleibt wie schon zuvor die des Emporenfreskos zunächst unvollständig – einer scheinbaren reibungslosen Deutung auf Basis des literarischen Textes sowie der Funktion des liturgischen Raumes steht die Unauflöslichkeit einzelner Bildmotive gegenüber. Dass diese provokanten Kunstgriffe auf bewusster Gestaltungsstrategie beruhten, zeigte der Vergleich mit der bereits analysierten Replik des Freskos in Fürstenzell (Abb. 62).

Für beide Platzelgewölbe der Altenburger Stiftskirche kann somit festgestellt werden, dass sich bei der sukzessiven Betrachtung im Kirchenraum neben den erwartbaren Inhaltsebenen Subtexte andeuten. Diese werden durch farbliche Akzentuierungen oder kompositorische Arrangments vermittelt, Anomalien zu Bildtraditionen (Usa mit blau-weißem Gewand) oder Bildkonventionen (Gottvater dezentriert; die Erlösten blicken nicht zu ihm) werden als auffällige Reizvokabel eingesetzt, um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu erregen. Der Versuch der Dechiffrierung dieser Irritationen muss aber – vorerst – an der isolierten Betrachtungsweise scheitern; erst die Zusammenschau aller Bilder wird hier Ansätze zur Interpretation liefern.

- **„Signum magnum apparuit in coelo“ – Die Große Kuppel**

Im Unterschied zu den Trabantenfresken, deren inhaltliche Dimension linearer zu dechiffrieren erscheint, verfügt die Große Kuppel als Zentralbild der Altenburger Stiftskirche

über ein komplexeres Spektrum. Aufbau der Komposition, Orientierung an der Tradition und Innovation im Umgang mit konventioneller Ikonographie bilden die Voraussetzungen für das Verständnis.

Die Große Kuppel zählt zu den wesentlichsten Monumentalwerken der österreichischen Barockmalerei. Für den Maler Paul Troger bedeutete sie ohne Zweifel einen Wendepunkt seines Schaffens: In der intensiven Arbeitsperiode der beginnenden 1730er Jahre nahm der Auftrag schon rein durch seine Dimensionen eine Sonderstellung ein – nie zuvor hatte er sich einem solchen Format stellen müssen, nie war der gesamte ästhetische Kontext eines Raumes so stark auf seine Malerei ausgerichtet gewesen. Nie hatten sich aber auch die thematischen Vorgaben an den Maler so ambivalent gebärdet zwischen folgsamer Tradition und radikalem Bruch.

Bei der Gliederung des Bildaufbaues der Hauptkuppel berücksichtigte Troger zwei einander widersprechende Forderungen. Wie bereits dargelegt entwickelte er einerseits zwei Hauptansichten, zwei Prospekte, die sich von je einem speziell definierten Blickpunkt aus ergeben. Der erste ist auf der Empore festzumachen (Abb. 41, 67), der ursprünglich eine Funktion als Gästeoratorium zugedacht worden war. Der zweite Blickpunkt ist mit dem Hochaltar verbunden (Abb. 50, 51) – dem Zelebranten eröffnete sich (wandte er sich der feiernden Gemeinde zu) ein perspektivisch überzeugend konstruiertes Segment der Kuppelmalerei.[193]

Andererseits wurde neben diesen Blickpunkten der Aufblick vom Standpunkt unterhalb der Laterne in die Disposition der Malerei einbezogen. (Abb. 34, 64) Die Validität dieses Aufblickes (bei dem perspektivische Mängel in Kauf genommen wurden)[194] wird kompositorisch durch das Bildelement des Blätterkranzes mit Puttenreigen erzielt, der um die Öffnung der Laterne gelegt ist: Ihm kommt die ästhetische Funktion zu, die beiden an sich separierten Bildteile der Ost- und Westhälfte an das architektonische Gefüge der Kuppel „zurückzubinden".[195] Im Aufblick unterhalb der Laterne überträgt das geschlossene Wolkenband im Zentrum eine Idee von konzentrischen Wolkenkreisen auf das gesamte

[193] Vgl. Gamerith 2012, S. 36 – 54. Auf den Zelebranten hin ist auch der Segment-Prospekt des Emporenfreskos ausgerichtet: vgl. Abb. 51.

[194] Als solche lassen sich die beeinträchtigte Wirkung der Landschaft erkennen wie auch die Unrichtigkeit etwa des Knies bei der Zentralfigur der Ältestengruppe.

[195] Wie wesentlich der Kranz als eigenständiges Kompositionselement wahrgenommen wurde, belegt nicht zuletzt Zeillers Bozzetto für Ottobeuren (um 1748), wo der Künstler eine autonome Ölskizze konzipierte, die nur dem Laternenbereich gewidmet ist und keine weiteren inhaltlichen Verknüpfungen aufweist; bei dieser Vorgangsweise dürfte der Trogerschüler sich auf das Vorbild seines Lehrers berufen haben. Matsche 1970, S. 660, G 25.

Fresko. Es gelingt Troger damit, ein Auseinanderfallen der beiden unterschiedlichen Prospekte zu verhindern und ein einheitliches Bildkontinuum zu konstituieren.[196]

Vom inhaltlichen Standpunkt her wurde die Aufteilung des Ältestenmotivs und des Thrones Gottes an den zwei einander gegenüberliegenden Seiten der Kuppel als vereinheitlichendes Element zum Einsatz gebracht (Abb. 64). Wie im (noch zu erläuternden) Vorbild der Altenburger Kuppel im römischen Petersdom setzte Troger den Alten der Tage inmitten der vier Lebewesen an die vom Langhaus einsichtige Seite der Kuppel, während an der anderen Seite des Gewölbes die Gruppe der Greise verteilt wurde.
Bereits dieser erste Analyseschritt macht eine eigenartige Besonderheit der Malerei deutlich: Die großen Vorbilder von Kuppelmalereien seit 1700 hatten sich an der von Correggio geprägten Gestaltung der Kuppel als „Himmelsgewölbe" orientiert. Die Bespielung der sphärischen Flächen erfolgte deshalb in konzentrischen Kreisen: Sei es, um die Bildstruktur sinnvoll mit den architektonischen Vorgaben in Abstimmung zu bringen, sei es, um die volle Höhenerstreckung nutzen zu können oder um die prinzipielle Gleichsetzung von Kuppel und Himmel durch illusionistische Mittel zu unterstreichen. Diese Verbundenheit der Komposition mit der originären Form des architektonischen Körpers wird in Trogers Malerei aufgegeben – das Bild ist zwar in die Gesamterscheinung der Architektur eingebunden, es entwickelt sich aber keine vorbehaltlose Bindung mehr an den „Malgrund".
Der Vergleich mit Trogers Erfahrungshorizont auf Basis der zeitgenössischen Malerei macht diese Besonderheit vielleicht besonders deutlich. Schon bei Rottmayrs Planung für die Kuppel der Karlskirche unterteilte der Künstler die zu gestaltende Fläche in mehrere Segmente, deren hierarchisch wichtigstes er in einer Präsentationsskizze aufbereitete (Abb. 69).[197] Mit dieser Darstellung versuchte er, seinem Verständnis der Kuppel als einer Sequenz von Bildfolgen Ausdruck zu verleihen: Der unterhalb der Laterne postierte Betrachter sollte *sich drehend* die einzelnen Abschnitte der Kuppel lesen, deren innerbildliche Kontinuität durch das Band der kreisenden Wolken gewährleistet wird; die Figurengruppen interagieren freilich nicht. Einem Hauptprospekt sind damit weitere Nebenprospekte deutlich untergeordnet, die als Seitenthemen um das inhaltliche Darstellungszentrum kreisen. Eine kontinuierliche Verbindung zwischen den einzelnen Gruppen / Sinnabschnitten ist zwar nicht gegeben,[198]

[196] Auch die Aufteilung der Perikope Offb 4, 4 – 11 in einen beschreibenden Teil zum Alten der Tage und zu den Ältesten wird durch diese Kompositionsform berücksichtigt.
[197] Hubala 1981, S. 260, Z 142, Abb. 313, 314.
[198] Damit unterscheidet sich das Fresko der Karlskirche wesentlich von den früheren Kuppeln der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg (1697) oder der Peterskirche in Wien (1713/14). Hubala 1981, S. 143, 161 – 162, F 8, 18, Abb. 236, 237 – 239.

dafür können die einzelnen Untereinheiten der Kuppel eine stärkere Identität gegenüber der dominanten Hauptaussage entfalten: So ist der Engelsturz beispielsweise zwar ursächlich auf den Thron Gottvaters bezogen, seine „Ausläufer" reichen aber über die gesamte Südseite und grenzen an die 24 Ältesten an, ohne dass dadurch bildintern arhythmische Komplikationen entstehen würden.

Auch Daniel Grans Konzept für die Kuppel der Hofbibliothek hatte über einen durchaus ähnlichen inneren Aufbau verfügt (Abb. 70): Die unterschiedlichen, in ihrer inhaltlichen Ausrichtung nicht einfach zu vereinheitlichenden Subthemen des Concettisten bilden eine *assemblierte Folge* von narrativen Motivgruppen (Abb. 149, 150, 153), deren äußerer Zusammenhang mehr oder weniger nur (!) durch die Anordnung auf Wolken gewährleistet werden kann – tatsächliche Kommunikation kann zwischen den verschiedenen allegorischen Einheiten kaum bestehen. Gerade die Stichansicht von Jeremias Sedelmayr (1737) macht aber zugleich klar, dass im Endergebnis diese Heterogenität der Einzelelemente explizit als überwunden angesehen sein wollte: Trotz des Nebeneinanders der einzelnen Allegorien definiert der zeitgenössische Stich die Kuppel als nahtlose Komposition.[199]

Damit werden die fundamentalen Unterschiede zu Trogers bewusst heterogener Komposition ersichtlich: Seine Fokussierung auf zwei tableau-artige Prospekte stellte ihn hinsichtlich der Interpretation der gebauten Kuppelwölbung vor Herausforderungen, die sich von Grans Herangehensweise vollkommen unterschieden. Während bei diesem die Kuppel dazu diente, die isolierten Einzelteile zu einem Ganzen zu komponieren (das Bild sich also erst durch seine Bindung an den Bildträger konstituierte), negierten Trogers Prospekte die gebaute Form zugunsten eines Illusionsraumes, in dem das Bild seine ideale Entwicklung erfahren konnte. Diese Loslösung vom Bildträger, dieser Anspruch des Bildes auf eine eigenständige Räumlichkeit besaß Vorbilder in zeitgleich entstandenen Fresken – allerdings handelte es sich dabei nicht um Kuppeln, sondern um nicht-sphärische, flache Decken.

Am eindrucksvollsten geben vielleicht die Stichansichten des Freisinger Domes diese intendierte Leseweise wieder: Im Stich durchbricht die Komposition den Plafond, die Grenze nach oben und die Komposition steigt *realiter* in einen transzendentalen Himmel auf (Abb. 72).[200] Klarerweise beruht diese Möglichkeit des Aufbrechens des Raumes auf Erfahrungen, die in Rom seit dem 17. Jahrhundert erprobt worden waren – Pozzos und Baciccias Langhausdecken für die wichtigsten Jesuitenkirchen der Ewigen Stadt standen hier Pate (Abb. 71). Allerdings blieben diese Lösungen immer an die Prämisse gebunden, dass das Gewölbe als Aufblick in einen Himmel gedeutet werden konnte. Diese Interpretation, in der

[199] Kronbichler 2007, S. 104 – 105, Kat. – Nr. 12 .
[200] Bushart / Rupprecht 1986, S. 328, 340, D 13.

zeitgenössischen Kuppelmalerei bis dahin nicht vorgebildet, übertrug Troger erstmals auf eine sphärische Wölbung. Seine idealen Prospekte, nach den Gesetzen des *tableaus* erstellt, erlaubten es ihm jene Gesetze am sphärischen Gewölbe anzuwenden, die der Staffeleimalerei zueigen waren. Ihren Aufbau konzipierte der Maler in horizontalen Registern, eine kreisende Bewegung ist kaum noch wahrzunehmen (Abb. 67, 68).
Im Unterschied zu allen greifbaren Vergleichsobjekten ergaben sich für den Künstler dadurch neue Möglichkeiten in der Auseinandersetzung mit dem Medium der Monumentalmalerei. Sie beruhten auf künstlerischen Entscheidungen wie auch auf Prämissen, die auf die Planungsphase der Architektur zurückgehen müssen: Der Verzicht auf einen gebauten Tambour (der die Kuppel nach außen sichtbar gemacht hätte) bedeutete für Altenburg *von Anfang an* eine quasi frontale Betrachtungsmöglichkeit der östlichen Kuppelhälfte von der Empore aus – hier würde sich, das muss den Planenden klar gewesen sein, der Effekt eines Tableaus mit dem empirischen Blick auf die Malerei decken (Abb. 67). Diese Wahrnehmung, die möglicherweise durch Trogers erste Visualisierung zu dem Projekt (Abb. 97)[201] manifest wurde, übertrug man in Folge auch auf den zweiten Prospekt (Abb. 68). Damit wurde zugleich klar, dass (neben dem Betrachter von der Westempore) der räumlich am weitesten entfernte Benutzer, der Zelebrant, wesentlicher Adressat der Malerei sein würde: Von seinem Standpunkt aus, abseits des Zentrums, würde der Westteil der Komposition ebenfalls einsichtig sein. Der Verzicht auf eine scheinarchitektonische Zone bewirkte somit nicht nur ein Heranrücken der Bild-Vision an *jeden* Betrachter (im Langhaus), sondern gewährleistete auch eine Rezeptionsoption für den Priester am Hochaltar.

Als Konsequenz der Aufsplitterung in zwei Prospekte und durch die (auch in perspektivischer Hinsicht erfolgte) Ausrichtung auf zwei exzentrische Betrachtungspunkte verlor der eigentliche Kuppelmittelpunkt an Bedeutung. Natürlich bedachte Troger dabei die klassischen Formen der Kuppelrezeption: Beim Betreten der Kirche öffnet sich unterhalb der Empore eine beeindruckende Vision der Ostseite mit dem „*Signum magnum*“ – umso verblüffender, da von Außen die innere architektonische Gestalt ja nicht angekündigt worden war. Auch hat sich schon bei der Analyse der Trabantenfresken gezeigt, dass der Standpunkt unterhalb der Laterne als Betrachterstandpunkt definiert worden war.[202] Die Kuppel lässt sich demnach *auch* in direkter Aufsicht rezipieren, sie entfaltet dabei aber nicht ihre stupende rhetorische Kraft, sondern scheint eher an konventionelle Kompositionsschemata anknüpfen zu wollen.

[201] Vgl. Kap. IV. 2 – „Das Offenbarwerden des Messias aus der Jungfrau“ – Die Ostseite der Großen Kuppel.
[202] Auch die Pilgerin und die „Liebe“ in der Apsiskuppel sind vom Standpunkt unterhalb der Laterne sichtbar, Motive, deren Relevanz sich noch zeigen wird. Vgl. Gamerith 2012, S. 36 – 51; Telesko 2005, S. 152 – 156.

(Dass die Szene mit dem Drachen vom Langhaus aus nicht im Geringsten jene Wucht entfaltet, die sich im Blick vom Hochaltar aus darbietet, kann der Betrachter unterhalb der Laterne nicht ahnen.) Im Gegensatz dazu ist – paradoxe Ambivalenz! – die Fülle des Inhalts nur von hier aus ersichtlich: Nur unterhalb der Laterne sind alle einzelnen Erzählstränge einsehbar (Abb. 34, 56, 64, 125).

Dabei ist die eigentliche Textgrundlage der Kuppel trotz ihrer narrativen Erscheinung nicht eindimensional festzumachen, werden doch verschiedene Motive in das Bildgeschehen verflochten. Sie bieten dem Betrachter mehrere Assoziationspunkte aus der Textvorlage der Johannes-Apokalypse: Die 24 Ältesten (Offb 4,1 – 11) markieren den Beginn der Visionen im originalen Bibeltext nach den einleitenden Worten des Sehers (Abb. 82). Die nächste Perikope, die in der Kuppel zumindest Andeutung findet, ist der Engel mit dem goldenen Weihrauchfass (Abb. 73), der im 8. Kapitel erwähnt wird (Offb 8, 3 - 4). Er zeigt das Ende der Sieben Siegel an und ist der erste unter den Sieben Engeln mit den Posaunen. Mit dem Engel der Siebenten Posaune kehrt das Bildgeschehen zum Ausgangspunkt an der Westseite zurück (Abb. 82, 145): „*wenn der siebte Engel seine Stimme erhebt und seine Posaune bläst, wird auch das Geheimnis Gottes vollendet sein*“ (Offb 10,7). Zugleich kündigt sich mit der Perikope, in der auch die 24 Ältesten erneut auftreten, das zwölfte Kapitel an: „*Der Tempel Gottes im Himmel wurde geöffnet, und in seinem Tempel wurde die Lade seines Bundes sichtbar“*.[203] Damit beginnt die Hauptszene an der Ostseite der Kuppel (Offb 12, 1 – 12), dessen Schlußteil die Vision von der Verfolgung der Frau durch den Drachen (Abb. 68) an der Westseite bildet (Offb 12, 13 – 17).

Für den kompositorischen Aufbau scheint diese kreisende Struktur durchaus bezeichnend zu sein; das zentrale Bild vom Offenbarwerden des Messias und vom Antritt seiner Herrschaft wird durch die Szenen der 24 Ältesten und die Eingangsvisionen erschlossen, ehe die Bilderzählung mit der Verfolgungsszene – direkt unterhalb des Ausgangspunktes – ihren Abschluß findet. Den Trabantenszenen mit der „Anbetung des Lammes“ und der „Bundeslade“ kommt ein verweisender Charakter zu (sowohl auf Kapitel 7 als auch auf Kapitel 11).

Abschließend lässt sich hinsichtlich des Aufbaus der Großen Kuppel in der Altenburger Stiftskirche zusammenfassen, dass dem auf den ersten Blick so konventionellen Bildaufbau Trogers eine differenzierte Wahrnehmungsweise impliziert ist. Dem traditionellen Blickpunkt unterhalb der Laterne werden zwei weitere, letztendlich bezüglich der Suggestionskraft

[203] Vgl. Telesko 2005, S. 94 – 95.

überlegene Pendants gegenübergestellt: Nicht der zentrale Betrachtungsort, sondern der *exzentrische Standpunkt* wurde hier bewusst vom Medium berücksichtigt.

Welche Motive können aber für eine solche Herangehensweise ausschlaggebend gewesen sein? Das Kalkül eines dezentralen Rezeptionsortes spielte bei Troger auch in späteren Werken eine bedeutende Rolle. Für die verlorene Ausstattung der Niklaskirche in Wien (1741) belegt beispielsweise der Bozzetto[204] (Abb. 77) mit seinem ovalen Bildausschnitt das Ansinnen Trogers, seine Komposition im Raum zu verankern und ihr eine gewichtige Wirkung zu verleihen: Nicht unbedingt das geometrische Zentrum war deshalb ausschlaggebend, sondern die Entwicklung der Figuren in ihrem architektonischen Ambiente. Auch das Hauptfresko der Röhrenbacher Spitalskirche (1737) oder die Kuppel bei den Elisabethinen in Pressburg/ Bratislava (1742) reflektiert eine Betrachtung von einer Empore aus, sei es die Loge der Bauherrn, sei es der Betchor der Schwestern (Abb. 78).

Dass Troger die Wirkung im Raum bewusst als inhaltliche Komponente und Sprachfähigkeit seiner Bilder auffasste, zeigt die Rezeption eben dieser Vermittlungsoptionen im Werk seines Schülers Martin Knoller.[205] Die Klosterkirche von Neresheim (Abb. 79), Produkt des spätesten Barock (mit bereits starker Schlagseite zu einem aufgeklärten Klassizismus) erhielt bedeutsamerweise einen Bildzyklus, der sich mit der Gestalt des Messias auf Basis der Figur Jesu in den Evangelien auseinandersetzt.[206] Obwohl die Gewölbestruktur aus einer mehrteiligen Folge von Kuppeln gebildet wird, gelang es Knoller, *einen* überzeugenden Blickpunkt zu konstruieren: Von hier aus (unterhalb der „Vertreiber der Wechsler“ – Skeptiker? – „aus dem Tempel“) fällt der Blick auf das Mysterium der Eucharistie im Bild des „Letzten Abendmahls“ (über dem Hochaltar) und auf die „Auferstehung“, die sich in der Presbyteriumskuppel als strahlender Triumph vollzieht. Wie bei Trogers Niklaskirche, auf der Knoller kompositorisch und inhaltlich aufbaute, ist die Figur Christi hier in einer Doppelfunktion zu sehen: Er ist Teil der Auferstehung im Sinn der biblischen Historie (darauf deuten die Soldaten, die Engel, das Grab) und zugleich Allegorie der Bedeutung dieses Geschehens, denn Sünde, Tod und Teufel werden im Bild durch diese Auferstehung überwunden. Zwischen den Feldern mit der „Darstellung im Tempel“ und der „Taufe im

[204] Die Zuschreibungsfrage von Skizze und Repliken ist in der Literatur kontroversiell behandelt. Das Aussehen des den Kopie zugrundeliegenden Originals steht aber durch die Übereinstimmung der diversen Wiederholungen außer Zweifel. Vgl. Kronbichler 2012, S. 339 – 340, G 156, G 157, Gg 94, Gg134, Gg 69, 70. Eine Beziehung des Entwurfs zur Akademie (als „Lehrstück“) ist nicht belegt und m.E. auch auszuschließen. Meine – Schawe / Schawe 1995 / 1998, S. 118 – 122, Kat. – Nr. 16.

[205] Baumgartl 2004, S. 46 – 53, 226 – 230, F VI 1 – 8; Stoffels / Windstoßer 1994; Schütz 1999.

[206] Hier wurde nicht die metaphysisch-allegorische Grundlage der Offenbarung gewählt wie in Altenburg, die Themenwahl geht vielmehr bereits auf Forderung der Aufklärung nach „Historizität“ ein. Ein ähnliches Phänomen lässt sich bei der Schlosskirche in Austerlitz / Slavkov festmachen. Vgl. Lorenz 1999, S. 68 – 69.

Jordan“[207] wird in der Hauptkuppel das Geheimnis der Dreifaltigkeit sichtbar. Der Figur des Glaubens[208] (!) kommt es dabei zu, den (auch bildhaft gezeigten) Schleier zu lüften, der die Trinität umgibt.

Die Unterschiede zwischen dem Vorbild Troger und dem Nachfolger Knoller sind erheblich – und zugleich deutliche Indizien eines veränderten Verständnisses im Zugang zu Fragen des Glaubens. Knollers Auffassung greift das Motiv des idealen Standpunktes auf und deutet es im Geist seiner Zeit neu: Der Standpunkt des Einzelnen erfasst die Bilder und damit die Facetten der Gestalt Jesu, die von der Erfüllung des Gesetzes, des immerwährenden eucharistischen Opfers bis zur Herrlichkeit der Auferstehung und des Himmels reichen. Trogers Ansatz hatte sich aber gar nicht darauf beschränken wollen, *einen* zentralen Standpunkt zu entwickeln, von dem aus universell die Abfolge der Deckenfresken erfasst werden könnte.[209] Sein Betrachtungspunkt verfügte nämlich nicht über die Möglichkeit, die ideale Wirkung *aller* Bildwerke zu erfahren – dazu musste erst ein anderer Standort (nämlich der am denkbar weitesten entfernte!) eingenommen werden.

Gerade dadurch mündet auch die Auseinandersetzung mit dem Bildaufbau und den intendierten Rezeptionspunkten erneut in ein Paradoxon: Obwohl vom Zentrum aus alle Bilder gelesen werden können, eröffnet erst ein veränderter Standpunkt die ideale Sichtweise. Die Trabantenfresken mögen ihre optimale Wirkung durchaus vom Standpunkt unter der Laterne entfalten; die Kuppel selbst – verweigert sie.

Erst das Abschreiten des architektonischen Raumes, eine quasi „dynamische Betrachtung“,[210] vervollständigt die Sicht auf die Fresken (und insbesonders auf die Große Kuppel), die sich nicht zuletzt durch diese spezifische Wesenheit als hochkomplexes Medium zu erkennen gibt. Erst die empirisch nicht herstellbare Simultaneität der Aspekte bildet demnach die Grundlage für ein Verständnis der Malerei, die sich dadurch auf mehreren Ebenen als „*pictura docta*“ erweist.

---

[207] Vgl. „*Als aber die Zeit erfüllt war, sandte Gott seinen Sohn, geboren von einer Frau und dem Gesetz unterstellt.“* (Gal 4,4).

[208] Gemeint ist „Glaube“ im Sinn der „Religione“ bei Ripa. Vgl. Ripa 1683 / 1992, S. 378 – 379.

[209] Vgl. Telesko 2005, S. 152 – 156.

[210] Die starke Beziehung zwischen (benutzter) Architektur und Betrachter wird v.a. in der Medialität der Kaiserstiege wiederkehren. Zur Problematik „Leserichtung“ und Betrachterstandpunkt vgl. Telesko 2005, S. 152 – 156.

- **„Das Offenbarwerden des Messias aus der Jungfrau“**
  – Die Ostseite der Großen Kuppel

Als primäre Hauptschauseite fungiert die östliche Hälfte der Wölbung, wobei dieser erste Prospekt sich innerbildlich auch über Teile der südlichen und nördlichen Kuppelschale erstreckt. Als Einleitung dazu fungiert sozusagen das nördliche Segment der Großen Kuppel, das, isoliert betrachtet, keine selbständige ästhetische Einheit ausbildet (Abb. 65, 67): Jubelnde Engel, meist in Rückenansicht gegeben, erfüllen eine Verweisfunktion auf das Apokalyptische Weib und lenken den Blick auf die zentralen Vision. Formal nutzte Troger hier nicht nur die räumliche Suggestion von Repoussoirfiguren, auch der Farbakkord, bei dem an der Nordseite die Trias Gelb-Rot-Blau in gebrochener Form erscheint (an die Stelle von Blau tritt zweimal Violett) wurde genutzt, um die „Reinheit“ des eigentlichen Bildzentrums an der Ostseite effektvoll in Szene zu setzen.
Die inhaltliche Kernzelle der nördlich gelegenen Bildeinheit konzentriert sich auf den Engel mit dem goldenen Weihrauchfass, während das übrige Bildpersonal entweder der West- oder der Ostseite motivisch zugeordnet ist. Eine solche Scharnierfunktion – die Aufgabe, die beiden nicht zusammenhängenden Bildprospekte zusammenzufügen – nimmt etwa die Engelgruppe links oberhalb des Ovalfensters wahr (Abb. 75). Nicht nur, dass hier das spätere „Anima“-Motiv durch die gedoppelte Kombination von geflügeltem Engel und ungeflügelter Figur bereits anklingen mag, ist der in helles türkis gewandete Engel der Verfolgungsszene zugeordnet, während sein recher Nachbar mit der Hand auf die Erscheinung des „Großen Zeichens“ verweist. Dasselbe, das „Verschleifen“ der Aspekte, äußert sich deutlich in der wechselseitigen Bezugnahme im Bereich des Puttos mit der Triangel – ist er selbst noch Teil der Musikantengruppe (also in Beziehung zum Lobgesang der 24 Ältesten zu verstehen) ist der darunter fliegende Engel rein auf das „Große Zeichen“ bezogen (Abb. 65).

Der Engel, der im Begriff ist, der der Gottheit mit dem großen goldenen Weihrauchfass Ehre zu erweisen (Abb. 68), bezieht sich auf das 8. Kapitel der Apokalypse:[211]

> „*Und es kam ein anderer Engel und stunde vor dem Altar, und hatte ein guldenes Rauchfaß, und ihm wurde viel Rauchwercks gegeben, damit er nemlich das Gebett aller Heiligen auf dem guldenen Altar, der vor dem Thron Gottes war, aufopfferte. Und der Rauch des Rauchwercks von denen Gebetteren der Heiligen gieng von der Hand des Engels hinauf vor Gott.*“ (Offb 8, 3 – 4).

[211] Wegen der motivischen Übernahme des Weihrauchfasses ins Fresko (entgegen der „Räucherpfanne“ in der Einheitsübersetzung) wurde die Übersetzung von Cartier 1751 gewählt.

Die Annahme, dass in dem Engel eine Zentralfigur darstellt ist, bestätigt eine graphische Kopie, die einen Reflex auf Trogers nicht erhaltene Planung der Kuppel darstellt. Die Zeichnung (deren Zuschreibung zwischen Zeiller[212] und Winterhalder[213] schwankt) zeigt die Gruppe noch in etwas veränderter Form (Abb. 80) – so streckt der Engel mit dem Weihrauchschiff beispielsweise noch seinen Arm aus.[214] Trotz der Wichtigkeit des Motivs überwiegt allerdings in der Zeichnung wie in der Ausführung der dynamische Zug der ganzen Gruppe nach rechts – die Subordination des Elements aus Kapitel 8 gegenüber einem hierarchisch überlegenen Hauptmotiv (nämlich dem *Signum magnum*) tritt hier deutlich zutage.

Die römischen Vorbilder für den Engel mit dem Goldenen Weihrauchfass sind durchaus prominent zu benennen: Das Thema des 8. Kapitels besitzt einerseits die Kuppel der Sakramentskapelle in San Pietro (Abb. 74),[215] aus der Troger bereits das Usa-Thema bezogen hatte.[216] Andererseits steht dieser Engel im Zentrum der Apsis des Gesù (Abb. 76, 81), jenem Fresko Baciccias, das folgenreich für die formale Lösung der Altenburger Westseite wurde (und aus der Troger sich 1737 Anregungen für die Posaunenengel für sein Fresko in Röhrenbach holen sollte). Inhaltlich wichtig ist der Engel im Zusammenhang mit dem 12. Kapitel aufgrund seiner Position innerhalb des Textkontinuums: Die Figur markiert das Ende der Episode der Sieben Siegel und steht am Beginn der Sieben Posaunen. Wird die erste Texteinheit (wie sich am Vorbild Baciccias ablesen lässt) durch das Motiv des Lammes auf dem Buch mit Sieben Siegeln im Presbyteriumsfresko angedeutet, finden die Sieben Posaunen ihren Niederschlag im Engel der Westseite, der somit als „Engel der Siebten Posaune“ (Offb 11, 15 – 18) zu deuten ist. Der Engel mit dem Weihrauchfass überbrückt somit jene (textliche) Kluft zwischen dem ersten (Offb 4, 4 – 11) und dem zweiten Auftreten der 24 Ältesten (Offb 11, 16 – 18) im Textkontinuum der Johannes-Apokalypse.

---

[212] Auf Zeiller deuten die Ausführung der Puttenköpfe und die spitzigen Draperien – vgl. seine Zeichnungen Z 3, Z 136 (im Unterschied zu Trogers authentischem Entwurf Z 213). Matsche 1970, S. 689, Z 1.
[213] Für Winterhalder spricht die kupferstichartige Schraffur, die sich als generelles Gestaltungsmotiv bei dem Bildhauer-Zeichner findet. Vgl. Kronbichler 2012, S. 208, Zz 210. Winterhalder knüpfte hier an Trogers Zeichenmodus an, der mit Zeichnungen wie dem „Hl. Hieronymus in der Wüste“ (nicht bei Kronbichler) oder Zz 142, Zz 143, Zz 155 vertreten ist und der Trogers nicht-expressive, akkurat-malerische Seite im graphischen Medium belegt – ein Zeichenmodus, der (auf die Kupferplatte übertragen) sich ebenfalls in signierten Radierungen wie K 18 und K 19 äußert. Vgl. Ausst. Kat. Altenburg 2008, S. 46 – 47; Dachs 1998, S. 124 – 144.
[214] Das verlorene Urbild Trogers, auf das sich die Kopie bezieht, ist in ähnlicher Funktion wie die Zeichnung der „Demut“ (Abb. 124) zu sehen; es bildete möglicherweise eine graphische Ergänzung, eine exaktere Herausarbeitung zu den Ölskizzen. Dachs 2005, S. 613 – 615.
[215] Vgl. Dachs – Nickel 2012, S. 10 – 18.
[216] Vgl. Thoenes / Lanzani / Mattiacci u.a. 2011, S. 177.

Im östlichen Segment der Hauptkuppel der Altenburger Stiftskirche schildert Troger das Geschehen aus Kapitel 12 in monumentaler Form: Im Zentrum steht die Erscheinung des *Großen Zeichens*, des Apokalyptischen Weibes, das soeben mit zwölf Sternen gekrönt wird (Abb. 67, 84). Mit ausladendem, blauem Mantel und abwehrender Geste dominiert die Frauengestalt eindrucksvoll die Ostseite der Kuppel. Die sie umgebende Strahlengloriole von Sonne und Sternen evoziert ein eindrucksvolles Schauspiel von Hell und Dunkel. Links vor ihr schwingen Engel weiße Lilien, tatsächlich das einzige Motiv, das außerhalb des Johannes-Texts auf die Identifikation des Zeichens als *Immaculata Conceptio* Bezug nimmt. Schräg darüber tragen Engel den kindlichen Messias auf einem weißen Tuch zu Gottvaters Thron empor. Er ist nackt, die Arme weit geöffnet. Als majestätischer Zenit der Kuppel entwickelt sich darüber strahlend der Thron Gottes, umgeben von den vier Apokalyptischen Wesen: „*Er, der auf dem Thron sitzt*" reicht das Szepter ewiger Herrschaft an den Sohn.[217]
Wesentlich für das Verständnis des Altenburger Bildwerkes sind seine Vorläufer, sowohl in Trogers eigenem Schaffen als auch auf dem Gebiet der Freskenlandschaft Italiens. Gerade die römische Monumentalmalerei weist im 17. Jahrhundert und an der Wende zum 18. Jahrhundert eine erstaunliche Dichte von Werken auf, die sich des Sujets der Geheimen Offenbarung annehmen. Der Blick auf die römischen Interpretationen des Stoffes sind nicht nur hinsichtlich der römischen Ausbildung Trogers heranzuziehen; auch die Unterschiede in der Auffassung des Themenbereiches sind beachtlich und erweisen sich als eigenständige Interpretationsansätze Trogers.

Als wichtigste Quelle zu Trogers Aufenthalt in der Ewigen Stadt und zu seiner Auseinandersetzung mit den Kunstwerken dieses Zentrums ist der erhaltene Fundus an Zeichnungen zu erachten. Hier spielt das Immaculata-Thema eine untergeordnete Rolle. Als Beispiele haben sich nur der „Disput über die Unbefleckte Empfängnis" nach Carlo Maratta[218] und eine „Maria Immaculata" nach Daniel Seiter[219] erhalten. In den beiden

[217] Die Zentralfigur Gottvaters, der dem Messias das Szepter entgegenhält und mit seiner Linken (gestisch) den Anstoß zum Sturz Satans gibt, verfügt über eine ambivalente Rolle. Als Wiederholung der Stuckplastik Franz Joseph Holzingers am Hochaltar (auch hier reicht er sein Szepter Gottsohn) unterstreicht er die Bedeutung des Erlösers. Wo in der plastischen Ausstattung ein eindeutiger Bezug zu Jesus Christus gegeben ist, bleibt die Malerei mit der Textgrundlage der Geheimen Offenbarung freilich abstrakter und metaphysischer.
Innerhalb der Bildnarration ist der „Alte der Tage" klar der Ostseite des Kuppelbildes zugewiesen. Die malerische Schilderung mit den vier Lebewesen (ein Motiv, das erst im Belvedere-Bild formuliert wird, Abb. 97) bezieht sich aber zugleich auf den Beginn der Visionen des Sehers von Patmos im 4. Kapitel der Offenbarung. Da zu den in der Vision geschilderten Elementen auch die 24 Ältesten gehören, ist die Kerngruppe der Ostseite damit zugleich mit dem der Westseite verknüpft ist.

[218] „Disput über die Immaculata Conceptio" nach Carlo Maratta in der Cybo-Kapelle in Santa Maria del Popolo. Graphit, Feder in Braun, 195 x 125 mm, Inv. –Nr. 4333, Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett. Kronbichler 2012, S. 493, Z 178.

Zeichnungen der Ankündigung der Geburt der Jungfrau nach Niccolò Berrettoni[220] und Agostino Masucci[221] spielt die Vision von der „Immaculata mit der Mondsichel“ eine untergeordnete Rolle im Hintergrund. Der narrative Kontext der Geheimen Offenbarung ist im erhaltenen Bestand nicht vertreten; bei Marattas Lösung, der aktuellsten unter den kopierten Kunstwerken, ist der allegorische Gehalt sogar explizit. Hier diskutieren – abseits jeglicher Verflechtung in das erzählerische Geschehen der Geheimen Offenbarung –Vertreter unterschiedlicher Zeitepochen miteinander über das Mysterium der Unbefleckten Empfängnis.

Die Diskrepanz zwischen den Nachzeichnungen Trogers und dem realen Umfang an römischen Monumentalmalereien mit einer narrativen, also nicht allegorischen Interpretation des Immaculata-Motives ist auffällig.[222] Sie sollte aber eher der Willkür der Erhaltung zugerechnet werden als einer selektiven Wahrnehmung Trogers.[223]

Zum Zeitpunkt des Studienaufenthaltes Trogers in Rom in den 1720er Jahren hatte sich eine bemerkenswerte Bandbreite von Optionen zur Darstellung der Johannes-Apokalypse entwickelt. Die ersten wichtigen und großformatigen Visualisierungen des Immaculata-Themas in Rom etablierten sich in der Kirche Santa Maria Maggiore von Ludovico Cigoli (1612): Während im dortigen Baptisterium eine Gegenüberstellung der Immaculata an der Decke mit einer Himmelfahrt Mariens in der Pala des Altares gegeben ist, zeigt die bereits früher entstandene Kuppel der Cappella Paolina *„…la Madonna inpiedi sopra una Luna, Angioli, e puttini con li dodici Apostoli, che abbelliscono tutto il lavoro, sono a fresco ben*

---

[219] „Maria Immaculata mit Putten“ nach dem zweiten Hochwandbild von Daniel Seiter der linken Langhauswand in Santa Maria in Navicella (Chiesa Nuova). Graphit, Feder in Braun, 180 x 126 mm, Inv.-Nr. 871, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum. Kronbichler 2012, S. 441, Z 23.

[220] „Ein Engel verkündet Joachim und Anna die Geburt Mariens“ nach dem Lünettenbild Niccolò Berrettonis in der Anna-Kapelle von Santa Maria in Montesanto. Graphit, Feder in Braun, 193 x 131, Inv. – Nr. 893, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum. Kronbichler 2012, S. 447, Z 45.

[221] „Verkündigung der Geburt Mariens an Joachim und Anna, Geburt Mariens“ nach zwei Bildern im linken Seitenschiff von Santa Maria in Via Lata von Agostino Masucci und Pietro de Pietri. Graphit, Feder in Braun, 121 x 185 mm, Inv. – Nr. 4334, Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett. Kronbichler 2012, S. 494, Z 179.

[222] Die von Kronbichler in die römische Studienzeit datierte Zeichnung „Rosenkranzmadonna, verehrt von vier Heiligen) ist aufgrund stilistischer Merkmale – wie des fülligen Gesichts der Madonna – in die Zeit von 1728/30 zu datieren. Kronbichler 2012, S. 498, Z 191. Inhaltlich verbindet das Blatt das Motiv der „Immaculata“ mit der „Rosenkranzspende“ sowie der „Verehrung durch die vier Kontinente“ (so ist links vorne möglicherweise ein Federrock dargestellt). Die Zeichnung steht damit Reslfeldts Altarbild in der Institutskirche der Englischen Fräulein in St. Pölten nahe. Ders. 2006, S. 109.

[223] Die Gründe für die stark reduzierte Überlieferung sind spekulativ; einerseits ist es denkbar, dass die Zeichnungen innerhalb der Troger-Werkstatt „weitervererbt“ wurden und vielleicht in nächster Generation verloren gingen (wie etwa das zeichnerische Werk Joseph Hauzingers). Ammann 1983, S. 38. Möglicherweise erklärt gerade die Bedeutung, die die Kopien nach den narrativen Apokalypse-Visualisierungen Roms (und Bolgnas) für den Wissenstransfer hatten, warum auch diese wie die anderen wichtigen Zeichnungen verschwunden sind.

terminate da Ludovico Civoli Fiorentino."[224] Trotz der Kombination mit den zwölf Aposteln, die nicht dem Kontext der Geheimen Offenbarung entnommen sind, bezieht sich die Kuppelmalerei ausdrücklich auf den Johannes-Text, da am Kuppelkranz der Beginn des 12. Kapitels formuliert wird: „*Signum magnum apparuit in coelo*". Dieser imposanten Auseinandersetzung folgten vorerst keine weiteren auf dem Gebiet der Monumentalmalerei. Zwar ist die Vision des Sehers auf Patmos Darstellungsinhalt im Wandfresko Lazzaro Baldis in San Giovanni in Laterano (1660er) und im Feld über der Orgelempore in Santa Maria in Trivio von Antonio Gherardi (1668/70).[225] In beiden Fällen sind der Seher und die Frau auf der Mondsichel aber einander *gegenübergestellt* und als Bildlemente damit gleichrangig – der narrative Kontext der Vision, die Einbindung in die Geschehnisse der Apokalypse ist demnach nicht formuliert.

Erst Ende des Jahrhunderts kommt es zu einer bemerkenswerten Fokussierung der malerischen Darstellungen der Geheimen Offenbarung. Dabei werden einerseits explizite Formulierungen nach dem Bibeltext vorgenommen, andererseits kommt es (wie schon in Santa Maria Maggiore) zu einer Kombination, in der Elemente des Textes mit Motiven der klassischen Marien-Ikonographie durchsetzt werden. So zeigt die Langhausdecke von Santa Maria della Vittoria von Giuseppe und Maria Orzi – ganz im Sinne der gegenreformatorischen Widmung der Kirche – Maria mit Sternenkranz und Szepter, während (gleichsam in einem Engelsturz) die Laster besiegt und gestürzt werden. Die Nähe zum Vorbild der Apokalypse suggeriert dabei das Auftreten einer siebenköpfigen Schlange, auch wenn keine direkte Darstellung der Johannes-Apokalypse gegeben ist. In Sant` Andrea delle Fratte ist eine „Allegorie der Erlösung" von Pasquale Andrea Marini dargestellt – auch sie geht lediglich in einigen Motiven auf Anregungen der Offenbarung zurück. Giacinto Brandi (1621 – 1691)[226] hat sich des Immaculata-Themas in zwei Langhausdecken angenommen (Abb. 91, 92).[227] Bei beiden Kirchen, San Carlo al Corso und Gesù e Maria, existieren Nachzeichnungen Trogers von anderen Bildwerken der Ausstattung,[228] sodass seine Kenntnis

[224] „[und die Bilder in der Kuppel] mit einer auf dem Mond stehenden Madonna, Engeln, Putten mit den zwölf Aposteln, die das ganze Werk verschönern, sind vollendete Freskoarbeit des Ludovico Cigoli aus Florenz." Titi 1763, S. 264.

[225] Gherardis experimentelle Malerei (eine Deckengestaltung mit Mitteln des Caravaggismus) unterscheidet sich stark von gängigen Gestaltungsschemata der römischen Wandmalerei; die prominente Einbeziehung von pittoresken Baumstrünken bei der Schilderung der Insel Patmos könnte Konsequenzen bei Troger gezeitigt haben. Roettgen 2007, S. 18, Abb. S. 19.

[226] Bernardini / Bussagli 2015, S. 407 – 408, Kat. – Nr. 146.

[227] Serafinelli 2015, S. 86, 144 – 146.

[228] „Prophet Hosea", nach dem Kuppelpendentif von Giacinto Brandi (1675) in San Carlo al Corso (Santi Ambrogio e Carlo al Corso). Graphit, Feder in Braun, 182 x 129 mm, Inv. –Nr. 886, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum. Kronbichler 2012 S. 445, Z 38.

der Decken außer Zweifel steht. In der Kirche Gesù e Maria schmückte Brandi drei Deckenfelder mit Soffitten. Das mittlere, größere zeigt die „Erwählung Mariens durch den Ewigen Vater“ (Abb. 92): Maria (mit Schleier) auf einer riesigen Weltkugel kniend, Mondsichel und Sternenkranz sind ihr beigegeben, darüber Gottvater.[229] Näher am Text der Johannes-Apokalypse ist Brandis Decke der Kirche San Carlo al Corso (1677 – 1679) angesiedelt. Hier wird ein Engelsturz kombiniert mit der vor Gottvater knieenden Frau (in weiß). Im Unterschied zur literarischen Vorlage fehlen aber Sternenkranz und Mondsichel sowie – in der Gruppe der rebellischen Engel – die siebenköpfige Schlange (Abb. 91).

Ohne Zweifel als prominenteste Auseinandersetzung mit dem Themenkreis der Geheimen Offenbarung nach Johannes hat die Ausstattung des Langhauses von San Pietro in Vaticano zu zählen. Das in einer Erstfassung heterogen gebildete Ausstattungsprogramm der sechs Kuppeln, die im 17. Jahrhundert teilweise malerisch gestaltet wurden, wurde ab ca. 1650 durch ein Konzept ersetzt, das einheitlich auf einzelnen Szenen der Apokalypse beruhte.[230] Troger setzte sich intensiv mit der gesamten Mosaikenausstattung auseinander, wie sich in seinen Zeichnungen nachvollziehen lässt,[231] auch wenn sich lediglich Studien nach den Lünetten und Zwickeln, nicht aber nach den Kuppelbildern selbst erhalten haben. Die Wirkung dieser Ausstattung auf die Freskierung der Altenburger Stiftskirche lässt sich in mehreren Motivübernahmen feststellen (Usa, Anbetung des Lammes, usw.). Auch das Immaculata-Thema nach Kapitel 12 wurde hier prägnant präfiguriert. In der „Kapelle des Tempelgangs Mariae“ wurden in den Jahren 1704 bis 1714 Mosaike unter dem Magnificat-Motto „*Respexit humilitatem meam – Dispersit superbos“* ausgeführt: „Er hat auf meine Niedrigkeit geschaut – Er zerstreut die im Herzen voll Hochmut sind“ (Lk 1, 48 – 51). Die Entwürfe dazu stammten von Giuseppe Bartolomeo Chiari, einem Schüler Marattas (Abb. 88).[232] Die Kuppeldekoration vereint mehrere Elemente: Deutlich dem Kontext des Visionstextes ist die Zentralgruppe verpflichtet: Gottvater mit dem Globus schwebt segnend

---

„Prophet Daniel“, nach dem Kuppelpendentif von Giacinto Brandi (1675) in San Carlo al Corso (Santi Ambrogio e Carlo al Corso). Graphit, Feder in Braun, 190 x 125 mm, Inv. –Nr. 37826,Wien, Albertina, Kronbichler 2012, S. 520, Z 256.

„Hl. Familie, umgeben von Putten“ nach dem Seitenaltarbild der mittleren linken Seitenkapelle der Chiesa di Gesù e Maria al Corso von Giacinto Brandi. Graphit, Feder in Braun, 168 x 114 mm, Inv. –Nr. 888, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum. Kronbichler 2012, S. 446, Z 40.

[229] Brandi verarbeitet hier Anregungen aus dem Kuppelbild Guido Renis aus der Quirinalskapelle, wo die „Erwählung der Jungfrau durch Gottvater“ (1609-1612) gezeigt ist. Allerdings verweist nur der Sternenkranz direkt auf den Offenbarungstext. Vgl. Roettgen 2007, S. 68 – 79.

[230] Sehr deutlich lässt sich dieser Redaktionsschritt an der Cappella del Sacramento nachvollziehen, wo eine ursprüngliche Ausstattung Torneolis „Die Taufe Christi – Die Firmung – Das heilige Öl – Die Buße“ zum Inhalt gehabt hatte (also tatsächlich mit den Sakramenten in direkter Verbindung stand), während sich die 1652 begonnene Neufassung unter Pietro da Cortona der „Vision des Siebten Siegels“ widmete. Thoenes / Lanzani / Mattiacci u.a. 2011, S. 126 – 129.

[231] Dachs – Nickel 2012, S. 15.

[232] Thoenes / Lanzani / Mattiacci u.a. 2011, S. 106 – 120.

zur Jungfrau hernieder, unter deren Füßen die schlanke Mondsichel liegt. Zwei Putti tragen einen Kranz von zwölf Sternen herbei. Außerbiblische Motive sind der Engel Gabriel mit der Lilie (als Verweis auf die Verkündigung) sowie die allegorischen Gestalten Gerechtigkeit und Friede, die sich küssen (nach Ps 85, 11). Als Antithese der Hauptgruppe wird die siebenköpfige Schlange mit ihrer dämonischen Anhängerschaft von Michael und seinen Engeln aus dem Himmel gestürzt.

Trotz des lebhaften Interesses, das die römische Kunstlandschaft um 1700 in ihren Deckenbildern für das 12. Kapitel der Geheimen Offenbarung aufgebracht hatte, verdankte Troger seine wichtigste Neuerung nicht der Ewigen Stadt. Bologna, zugleich Peripherie des religiösen Zentrums wie neue Metropole geistiger Entwicklungen, sollte von wesentlich fundamentalerer Bedeutung sein. Die Basis der römischen Bearbeitungen des Apokalypse-Stoffes, erweitert um Bologneser Erfahrungen, sollte die Grundlage bilden für Trogers eigenständige Interpretationen, wie schon sein Erstling auf dem Gebiet des Wiener Umlands aus dem Jahr 1729 unter Beweis stellt. Dieser Auftrag zur Freskierung der Kuppel bei den Englischen Fräulein von St. Pölten kam möglicherweise über direkten Kontakt mit Graf Gundacker von Althan zustande, wie schon Schweighofer angenommen hat (Abb. 85).[233] In direkten Zusammenhang damit steht eine Ölskizze im Wiener Belvedere (Abb. 86).[234] Ihre Zuschreibung an Troger wurde erstmals von Matsche vorgeschlagen, fand aber in der späteren Literatur nicht unwidersprochene Akzeptanz;[235] stilistisch reiht sich der Bozzetto durchaus in die Genese der Trogerwerke ein – die Putti erinnern mit ihrer Massigkeit an die Engel im Kuppelfresko der Salzburger Kajetanerkirche (1727/28). Das etwas unponderierte Kolorit der Wiener Skizze setzt wenige, ungebrochene Farben vor die Folie einer beinahe monochromen Wolkenlandschaft, die den Bildraum im Wesentlichen formt.[236] Die breiten Gesichter und die Engelsflügel, die kompakte Formen ohne spitze Federn annehmen, entsprechen Trogers Idiom zur Wende der 1730er Jahre. (Durchaus ähnlich sind in unbestrittenen Werken Trogers die

[233] Schweighofers Argument des Ablebens von Johann Jakob Freiherr von Kriechbaum im Spätherbst 1728 macht die Entstehung der Kuppel im Folgejahr überaus plausibel, hatte der Verstorbene sein Vermögen doch seiner Schwester, der Oberin Maria Anna von Kriechbaum, vermacht. Schweighofer 1965, S. 36 – 37; Kronbichler 2012, S. 43 – 44.
[234] Lux 1998, S. 27 – 33; Kronbichler 2012, S. 228, F 3.
[235] „Offenbarung des Messias aus der Jungfrau“, um 1729, Öl auf Lw., 51 x 53 cm, Wien, Belvedere, Inv. – Nr. 1484. Matsche 1989, S. 151 – 159. Kronbichler unterstützt die Zuschreibung an Troger nicht und schlägt eine Zuschreibung an Mildorfer und sein Umfeld vor: Kronbichler 2012, S. 423, Gg 170.
[236] Für den Fall der Kajetanerkirche muß zusätzlich auf die konstitutive Kraft der „Raumfiktion“ hingewiesen werden; Troger spielt bewusst mit „Versatzstücken“ der Raumillusion – der Sockel, an dem die Ziegelmauer sichtbar wird, der liegengebliebene Stein, der die Signatur trägt, das abgebrochene Gesims und, ganz zentral, die aus den Wolken auftauchende Laterne mit Kranz – sodass hier eine Weiterentwicklung zu Rottmayrs Dreifaltigkeitsfresko entsteht. Das Ergebnis, das Troger erzielt, nähert sich (als unabhängiges Parallelphänomen?) jener Gestalt an, die Rottmayr für die Kuppel von Melk zur Anwendung brachte.

dünnen, etwas steifen Gliedmaßen aufgefasst, die die Bewegungen eher klappernd vollziehen.)[237]

Tatsächlich zählt diese Skizze des Belvedere zum Erstaunlichsten, was Troger geschaffen hat; der Entwurf argumentiert virtuos mit malerischen Mitteln und nimmt Gestaltungen vorweg, die in ihrer Radikalität erst in der Erneuerung der Wiener Malerei durch Maulbertsch wiederum zutage treten sollten. Was den künstlerischen Gedanken so erstaunlich macht, ist vor allem die räumliche Inszenierung des Bildaufbaus. Die Grundvoraussetzung bildet eine Rundkuppel, die in ihrer Randzone von Figuren in starker Untersicht eingeleitet wird – ein Hinweis auf einen sehr tief gelegten Betrachterstandpunkt. Links unten suggeriert eine Puttengruppe den steilen Anstieg in die Höhe, oben (also um den Kuppelrand gelagert) balancieren Engelgestalten, die das Bild eingrenzen. Die Figuren im Mittelteil der Komposition scheinen in ihrer Aufwärtsbewegung einerseits von einem Sog erfasst, der sie in lichte Höhen emporreißt. Andererseits haben die Bewegungen etwas Verharrendes, Schaukelndes. Der Blick könnte, wie auf den Schleifen eines Weges, sanft nach oben emporsteigen, wenn nicht (in einem bildlichen „Plötzlich!“) die Figur Michaels aus der Mitte des Bildes herniederfliegen würde, um mit seinem Blitzebündel die Teufel zu stürzen. An der Gruppe um Satan ist wiederum weniger die Gestalt der siebenköpfigen Schlange beeindruckend als jene *invenzione*, bei der ein gleichsam zerbrochener Teufel präsentiert wird (ein Einfall, den Schletterer später für sein Akademiestück der Minerva wiederholen sollte)[238]; ein Unterkörper, ein Oberkörper liegen bezuglos nebeneinander, eine grausame Visualisierung dämonischer Zerrissenheit – und zu allem Übel entweicht dem Teufelshintern noch olfaktorischer Protest wider den Himmel!

In diesem unteren Bereich kann die Kuppel die dynamischen Kräfte nicht länger halten, hier birst das Bildgefüge, sodass sich die finsteren Gestalten mit ihren Wolkenschwaden in den Realraum ergießen müssten. Während die Putti sich (in der Art der Kajetanerkirche) noch an einem gemalten Sockel festhalten können, bedient sich Troger in der Teufelsgruppe lustvoll malerischer Effekte à la Baciccia (Abb. 71).

Zurück zur Mitte der Komposition: Die Zentralgruppe zeigt Gottvater, der mit dem Globus über einem einzelnen Engel schwebt (bis zu seinem letzten Fresko in Dreieichen wird sich Troger später solcher dramatischer Labilitäten enthalten). Die Linke hält das Szepter, das steil nach oben verkürzt ist. Die erhobene Rechte, mit der er seinen Segen spendet, leitet zur Taube des Heiligen Geistes über und bildet einen optischen Hinweis auf das trinitarische Dreieck,

[237] Vgl. Kronbichler 2012, 187, 476, Z 132.
[238] Baum 1980, S. 604 – 606, Kat. – Nr. 433.

das sich gemeinsam mit dem Messiasknaben ergibt. Darunter die Gruppe mit der Vision der apokalyptischen Frau, voller Dramatik! Sie kniet, balanciert an einem Abgrund, die Arme rudern durch die Luft; die Lilien, Attribute der Keuschheit, liegen wie vergessene Requisiten neben ihr; der zugehörige Putto ist kaum auszunehmen.

Alles ist steil, alles ist schwindelerregend – das Bildzentrum bleibt, obwohl Michaels Blitzbündel, die Hand der Frau, die Engelgruppe und der Engel unter Gottvater direkt darauf bezogen sind, unbespielt, figurenlos. Die wenigen Farben sind klar, doch überwiegt ein wogendes Farbenspiel, das nur „Licht" und „Schatten" zu kennen scheint. Teil der Inszenierung ist der abrupte Dimensionenwechsel in diesem Mittelgrund des Bildes, wo die Immaculata und Michael nebeneinander gesetzt sind: Wie hätte Troger eine solche Stelle an einer Wölbung vollzogen? Gewiss, in der seichten Kuppel des Palais Schwarzenberg hatte Daniel Gran bereits bravourös ein Überblenden zweier räumlicher Ebenen vorgeführt – die Zentralaussage der Venus als Morgenstern war ja auch mit einem (das Bildfeld sprengenden) Sturz der finsteren Mächte verbunden gewesen (Abb. 89).[239] Troger hätte aber diese profane Komposition im Sakralen noch übertroffen, weil er den bildlichen Höhepunkt, die Gruppe um Gottvater, nicht zentral gesetzt hatte. Trogers Zentrum blieb leer.

Hier wird der Grundzug des Entwurfs deutlich: Er ist von dem ungeheuren Drang getrieben, das Konventionelle vor den Kopf zu stoßen. Während den demonstrativ präsentierten nackten Hinterteilen noch eine derbe Schrulle anhaften mag (wobei sich der nackte Engel beim Leinentuch wirklich außerhalb jeder Dezenz bewegt!) und der Furz des Teufels einem barocken Bild vom Gottseibeiuns durchaus entsprechen kann, frappiert die Belichtungssituation bei der Immaculata: Diese beugt sich zurück, sodass nur die Rundung des gesegneten Leibes vom Licht erhellt wird – ihr Gesicht entzieht sich dem Betrachter vollständig durch schwere Schatten; eine rätselhafte Auffassung des Themas.

Und ist nicht das ganze Gemälde ein seltsames Konstrukt? Ein Manifest von „Sturm und Drang" – eine Demonstration von Virtuosentum und ein Ausstellen der eigenen, ungemein individuellen Fähigkeit? Denn wo war zuvor das Thema der Vision des Johannes so reduziert worden auf seine Bedeutung hinsichtlich des Messias und seines Offenbarwerdens, das hier den marianischen, antiprotestantischen Aspekt (den das Sujet seit der Gegenreformation mit sich herumschleppte) im wahrsten Sinn des Wortes „in den Schatten stellt"?[240]

Bestünde nicht die große stilistische Nähe des Entwurfs zum Fresko der Kajetanerkirche und die Übereinstimmung des Themas mit jenem der Kirche der Englischen Fräulein – es ließen

[239] Lorenz 1999, S. 348 – 349, Kat. – Nr. 103.
[240] Vgl. Mayer 1994, S. 291 – 292, F 9 (Fresko der Immaculata in der Schönborn`schen Gruftkirche in Göllersdorf, 1729/30).

sich nur bedingt Beziehungspunkte zwischen der künstlerischen Erstidee und der Realisierung herstellen – zu substantiell unterscheiden sich der hitzköpfige Entwurf und die abgekühlte Ausführung. Die Gründe für diese Differenzen mögen in historischen Gegebenheiten[241] oder banalen Vorgaben der Maltechnik mitbegründet sein; jene düstere Dramatik des Ölbozzettos hätte sich wohl kaum auf nassem Kalk realisieren lassen. Auch die Erkenntnis, die himmelstürmende Dynamik müsste zerschellen an der Beschränktheit der kleinen Kuppel, mag zur Raison gerufen haben. Und letztendlich: wären in den 1730er Jahren jene unwesentlich verdeckten Hinterteile der großen Engel nicht – blanke Provokation gewesen? Solche Freizügigkeiten sollten sich später finden, an „oberster" Stelle, als Mildorfer 1753 die Kuppel der Kapuzinergruft zu malen hatte, wo die Toten sich recht indezent aus ihren Gräbern der Auferstehung entgegenschälen. (Aber zu jenem Zeitpunkt war die Freskomalerei schon angesichts ihrer unabwendbaren Krise „verkommen" – und Mildorfer malte in der Gruft und im Schönbrunner Pavillon im gleichen Zug und mit derselben Koketterie.)[242]
Ja, Trogers Erstling war ungeeignet, um jenes Thema in *der* Form zu präsentieren, die ihm in der Planung vorschwebte: denn kühn wie die Komposition war auch das Ansinnen, *dem* katholischen Thema schlechthin, der Gestalt der Maria Immaculata, eine untergeordnete Rolle zuzuweisen.[243]

Die Absichten des jungen Malers – auch hinsichtlich der Darstellungsinhalte – werden klar, wenn man sein direktes Vorbild zum Entwurf zu Rate zieht. Denn mit der Wiener Skizze präsentierte Troger nicht nur eine eigene, ungestüme Interpretation des Themas, sondern bezog sich auf eine prominente Vorlage. Dabei ist bezeichnend, dass – dem „Boom" an Apokalypse-Themen in der Deckenmalerei Roms zum Trotz – die fundamentale Inspiration nicht auf römischem Boden zu finden ist. Stattdessen orientierte sich Troger, wie bereits angesprochen, an Bologna, dem damals hinsichtlich Innovation und Intellektualität aufstrebenden Zentrum des *stato pontificio*. Das traditionell als „*Trionfo della Verità eterna"* gedeutete Fresko von Domenico Maria Canuti in der Kirche San Michele in Bosco (Abb. 87)[244] illustriert wörtlich die bei Johannes beschriebenen Bildmotive: Die Sterne fallen vom Himmel („*Sein Schwanz fegte ein Drittel der Sterne vom Himmel",* Offb 12, 4), die Frau – in keinster Weise vordergründig als „Maria" erkennbar – hat ein Paar Schwingen auf dem

[241] Nimmt man hypothetisch den Grafen Althan als Vermittler des Auftrags an, wäre es nicht zu verwundern, wenn in der Skizze sozusagen ein „Paradeentwurf" vorliegen würde. Zu fragen wäre, ob Troger zum Zeitpunkt der Entstehung bereits über fundierte Informationsgrundlagen zu Format und Themenspektrum verfügte.
[242] Leube 2011, S. 149 – 163.
[243] Das Patrozinium der „Maria vom Siege" war durch Reslfelds Hochaltarbild vorgegeben. Kronbichler 2006, S. 106 – 107.
[244] Stagni 1988, S. 182 – 193, 206, Kat. – Nr. 53.

Rücken (Offb 12,6), der Messias wird in der Kuppelmitte zu Gottvater emporgetragen (Offb 12, 5), ein Motiv, das in Rom noch nie visualisiert worden war.
Mehrere Elemente sind hervorzuheben, die Trogers Wahl dieses Vorbilds so bedeutsam machen:

- Schon bei Canuti ist das Immaculata-Thema nicht vordergründig herausgearbeitet – die Reduktion des Bildinhaltes auf einen „Triumph der Ewigen Wahrheit" in der Literatur, aber auch der kompositorische Aufbau der Kuppel von San Michele selbst verdeutlichen, dass die marianischen Potentiale der Ikonographie von Kapitel 12 in der Darstellung nicht transportiert werden.
- Canutis Malerei steht in engster Verbindung zum Ensemble der Bibliothek des Olivetanerklosters in San Michele. Dort wird im Bibliotheksprogramm die Beziehung zwischen Glauben und Wissenschaft formuliert, die sich im abschließenden Kabinett (in dem verschiedene wissenschaftliche Apparate aufgestellt waren) äußert: „Die Gottheit offenbart sich dem Menschen" – ein Thema, das innig verbunden ist mit der metaphysischen Aussage des Apokalypsetextes.[245]
- Die Berufung auf ein modernes Vorbild aus Bologna (und nicht auf die traditionelleren Darstellungsformen, die Troger von Rom her kannte) zeigt das rege Interesse des Künstlers für ikonographisch wie ikonologisch Ausgefallenes. Der Wunsch, eine aktuelle Bildfindung mit seinem eigenen, kompositionell höchst spannenden Bildentwurf neu zu interpretieren, lässt eine aktive Einflussnahme auf die Gestaltung seiner Werke annehmen. Wenn Troger seine Kuppel in Altenburg später mit „*invenit et pinxit*" bezeichnete,[246] beanspruchte er somit zu Recht einen wichtigen Anteil auch an der inhaltlichen Disposition des bei ihm bestellten Freskos.

Für die tatsächliche Realisierung des Freskos in St. Pölten (Abb. 85) spielte Trogers Visualisierung „auf Canutis Schultern" allerdings kaum eine Rolle. Ohne die Genese, die möglichen Einwände seitens der Bestellerschaft dokumentieren zu können, zeigt sich im Vergleich zwischen dem Erstentwurf und der Ausführung eine große Flexibilität des Malers. Mit erstaunlicher Reaktionsfähigkeit hatte er es verstanden, das Projekt vor der Gefahr der Unrealisierbarkeit zu retten. Denn für die Umsetzung ordnete der Maler den Bildaufbau völlig neu und verteilte die Massen nun regelmäßig (und in einer Form, die sich gut aus der Erfahrung etwa der kleinen Kuppel der Josephskapelle von S. Ignazio in Rom ableiten

[245] Ebd. S. 182 – 193, Kat. – Nr. 40 L.
[246] Vgl. Hundemer 1997, S. 196 – 200.

lässt).[247] War die Funktion der Engel im Erstentwurf noch dadurch gekennzeichnet, dass sie vor allem „das Erstaunliche“ auszudrücken hatten – das Erstaunen über das Geschehen, über die Schrecklichkeit des Drachens aber auch der Höhe, in der sie sich bewegten – verband Troger das Abdrängen der Figuren an den Rand nun motivisch mit einem „Niederfallen in Anbetung“.[248] Als neues Motiv (als Subthema in einem eigenen Kuppelsegment) fügte er jenes Engelkonzert ein, das sein Vorbild in der Kuppel des Vestibüls der Kapelle des „Tempelgangs Mariens“ im römischen Petersdom hat (Abb. 88).[249]

Die Notwendigkeit der Umarbeitung der Erst-Visualisierung bewirkte bei Troger eine stärkere Ausrichtung an den Vorgaben der sakralen Kuppelmalerei Wiens. Die erste Aufbereitung des Themas hatte dort Johann Michael Rottmayr für die Kuppel des Oratoriums im Palais Harrach gestaltet, wo das Deckenbild die inhaltliche Erweiterung des berühmten Gemäldes der „Immaculata“ von Ribera zu bilden hatte.[250] Die Beschränktheit des Raumes ließ hier eine Lösung entstehen, die einen Engelreigen in der Randzone des Ovals zeigte, während das Hauptthema im Scheitel der Kuppel positioniert wurde – die kindliche Gestalt der Maria wird als „*altera Eva*“ von Gott erwählt, den Messias zu gebären.

Trogers Visualisierung in St. Pölten reinstallierte im Gegensatz dazu die mariologisch aufgeladene Szene in ihren narrativen Kontext der Johannes-Offenbarung. Bei ähnlicher Ausgangssituation wie bei Rottmayr (eine kleinformatige Kuppel soll das seicenteske Marienbild des Altares im Medium der Deckenmalerei kommentieren) legte er also das Gewicht weniger auf die Darstellungstradition als auf die originäre Textgrundlage. Berücksichtigte der Erstentwurf römische Vorbilder unter dem Vorzeichen Bologneser Innovation, erscheint diese eindeutige Stellungnahme in der Ausführung gemildert – gemildert hinsichtlich der kompositorischen Dynamik wie der inhaltlichen Schärfe.

Neu ist die Entwicklung eines „Prospektes“ – von einem gewissen Standpunkt aus entwickelt der *aspectus* seine ideale Wirkung, den *prospectus*.[251] Dieser spielte gerade bei einem so auf den architektonischen Raum bezogenen Medium wie der Monumentalmalerei eine eminente Rolle (hier mag eine Erinnerung an Canutis auf Schrägansicht angelegte Kuppel von San Michele noch nachklingen). Trogers Intention der idealen Wahrnehmung seiner Komposition lässt sich an einer weiteren Skizze in Bèziers, sozusagen dem „Zweiten Entwurf“,

[247] Diese Kuppelmalerei hatte bereits für die Kajetanerkirche eine Rolle gespielt, wo die Figur des Petrus eine Wiederholung darstellt. Auf die Nähe des Platter Bildes von Troger zum Altarbild Marattas wurde mehrfach hingewiesen. Schweighofer / Aschenbrenner 1965, S. 192, Fig. 11; Kronbichler 2012, S. 327 – 328.
[248] Zur Übernahme aus der Schwarzspanierkirche vgl. Gamerith 2008, S. 7 – 8.
[249] Thoenes / Lanzani / Mattiacci u.a., S. 217 – 223.
[250] Hubala 1981, S. 169 – 170, F 25.
[251] Vgl. Pozzo 1709, Fig. IV.

nachvollziehen (Abb. 90).[252] Obwohl die kleine Entwurfsarbeit einige stilistische Merkwürdigkeiten aufweist (die die Eigenhändigkeit in Frage stellen), offenbart das Gemälde perfekt die inszenatorische Absicht Trogers (Abb. 85). Im Unterschied zum ersten Entwurfsstadium, dem *bozzetto* des Belvedere (Abb. 86), ging der Künstler nun nicht mehr von der Totale der Kuppel aus,[253] sondern konzentrierte den Blick auf eine Idealansicht. Dieses Vorgehen bedeutet, dass durch die Skizze nicht mehr die *Position* des Bildes an der sphärischen Wölbung, sondern die *Wirkung* auf den Betrachter im Raum vorexerziert wurde. Zu diesem Zweck wurden drei Seiten der Kuppel zu einem *tableau* uminterpretiert. Die Abseite scheint im Entwurf nicht auf.[254]

Inhaltlich – möchte man meinen – finden sich zwischen der in Béziers überlieferten Planungsstufe und dem ausgeführten Fresko in St. Pölten keine Unterschiede. Wesentliche Veränderungen betreffen allerdings die zentrale Gruppe mit Gottvater. Im Gegensatz zu Canuti (und Trogers Wiener Erstentwurf) ist dieser nun im Begriff, dem Messiasknaben das Szepter zu reichen. Die „freigewordene" Linke ist wider die teuflische Brut ausgestreckt, sodass ihr Sturz von der Zentralgruppe her motiviert erscheint. Mit dieser neuen Akzentuierung, dieser Schärfung des Darstellungszentrums, verließ Troger die inhaltlichen Vorgaben seiner Bologneser Anregungen und führte ein neues Kernargument in die Ikonographie ein, indem der Akt der „Herrschaftsübergabe an den Messias" in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt.[255]

[252] „Offenbarung des Messias aus der Jungfrau". Öl auf Lw., 74 x 92 cm. Béziers, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 264 (886-2-2). Kronbichler 2012, G 26.
[253] Gamerith 2008, S. 88 – 91.
[254] Ein optischer Anhaltspunkt, dass in dem verquetschten Oval eine perspektivisch verzerrte Rundkuppel zu sehen ist, ergibt sich durch die sockelartige Randzone in Sichelform, die (quasi als Minimalvariante einer Scheinarchitektur) als räumliches Konstrukt in die unräumliche Sphäre der Wolkenbahnen einführt – im ausgeführten Gemälde scheint sie schlussendlich nicht auf. Sozusagen als „Zwischenschritt" wollte Troger von den Raumüberschneidungen der Figuren im Erstentwurf, ihrem Hineinragen in den Realraum, noch nicht abgehen und ließ deshalb die Wolken und die gefallenen Engel über diesen gemalten Sockel ragen, eine Invention, die sich von seiner Lösung in der Salzburger Kajetanerkirche ableitet. Bei diesem kapriziösen Augentrug darf man sich durchaus an Baciccia erinnert fühlen. Doch auch die dramatische Kontrastierung von verschatteten neben beleuchteten Figuren birgt Reminiszenzen an den Großmeister des römischen Hochbarock. Ganz römisch ist schließlich der Einsatz von in tiefes Gegenlicht getauchten Gestalten, die als Repoussoir die Kuppelschale in ihrer Flächigkeit aufbrechen und den Blick in räumliche Tiefen führen. Möseneder 2005, S. 545 – 547; Enggass 1999, S. 26 – 39.
[255] Die übrigen Änderungen betreffen im Vergleich dazu eher Abwandlungen der Erstmotivation: Die Gruppe der Engel mit dem Messiasknaben ist in ihrer Dynamik weniger pointiert – sie ist nun, parallel zum Kuppelring, eher breitgelagert – und auch das letzte nackte Hinterteilchen (in der Skizze von Bèziers noch entblößt) wird in der ausgeführten Kuppelmalerei mit einem Tüchlein verhängt.

Die Frau als „Großes Zeichen“ der Geheimen Offenbarung[256] wird durch den Sternenkranz und den zu Füßen liegenden Mond zum Ausdruck gebracht, über die Textgrundlage hinaus verweist die Lilie, die auf die Geburt aus der Jungfrau verweist (Jes 7, 14): „*Darum wird euch der Herr von sich aus ein Zeichen geben: Seht, die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären, und sie wird ihm den Namen Immanuel geben - Gott mit uns!*“ Die Farbigkeit ist der klassischen Marien-Ikonographie entlehnt; der blaue Mantel bildet im Fresko einen wirkungsvollen Kontrapost zum roten Stoff, der Satans gestürzten Thron bedeckt.[257] Im Unterschied zu Canutis fliegender Frau wird dadurch der marianische Aspekt des Themas wieder stärker betont, ein Zugeständnis an konservativere Anforderungen, die im ersten Vorschlag keine Berücksichtigung gefunden hatten.

Diese Notwendigkeit einer Rücksichtnahme zeigt sehr klar die Entwicklung von Trogers Frühwerk: Einer sehr modernen Formulierung in der ersten Skizze folgte eine Redaktionsphase, in der offenbar Kritikpunkte der Auftraggeberschaft eingearbeitet werden mussten. Diese sind als Kritik an der formalen Lösung (vielleicht sogar an deren Umsetzbarkeit) aufzufassen, betrafen aber auch die inhaltliche Stoßrichtung: Zwar wurde das sehr aktuelle Messias-Thema[258] durchaus beibehalten (immerhin handelt es sich erst um die zweite Visualisierung der Thematik im Kontext europäischer Wandmalerei), der Verzicht auf die Übereinstimmung des „Apokalyptischen Weibes“ mit der Gottesmutter Maria wurde allerdings nicht geduldet und in die Ausführung reklamiert. Das Ergebnis – essentiell auch für die spätere Monumental-Replik in Altenburg – verband also Motive von höchst aktuellen Standards mit Elementen, die stärker einem traditionellen Kanon verbunden waren. Das kleine Format der Kuppel sowie die farbliche Hervorhebung gerade der unteren Randzone mit

[256] Die neuerdings vorgeschlagene Bezeichnung „Offenbarung der Erlösung durch Maria“ ist irreführend, da der mariaologische Aspekt erst durch den interpretatorischen Akt hinzutritt und die „Erlösung durch Maria“ theologisch nicht haltbar ist.

[257] Es ist bedauerlich, dass der Zustand des Freskos die ursprüngliche Farbigkeit nicht mehr repräsentieren kann; schon der Wiener Bozzetto (Kronbichler 2012, S. 423, Gg 170) zeigt Trogers unerhört feinsinniges Gespür für Kolorit mit klar nebeneinander gesetzten Kontrastfarben, die sich in ihrer Wirkung steigern (Es präfiguriert sich hier das 1744 entstandene Hochaltarbild der Schönbrunner Kapelle). Die St. Pöltner Kuppel war hingegen stark von einem harmonisierenden Zugang zum Gestaltungsproblem „Farbe“ geprägt – den zarten Tönen im Mittelteil (helles Grün und Gelb gegen das dominante Blau) antwortete die Spannung von Gelb und Blau in den Randbereichen.

[258] Vgl. etwa die pointierte Formulierung bei Nilsons Wiedergabe von „Christus und die Samariterin am Brunnen“ nach Holzer: „*Ego is sum (MESSIAS) qui tecum loquor*.“ Krämer/ Müller 1991, S. 33 – 34, Kat. – Nr. 8.

der Immaculata legen die Vermutung nahe, dass die innovative Neuheit der Mittelgruppe vom zeitgenössischen Betrachter leicht übersehen werden konnte.[259]

Das Wissen um die Vorstufen des „Signum magnum" hilft, die konzeptuelle Leistung nachzuvollziehen, die hinter Trogers monumentaler Version für die Große Kuppel in Altenburg steht (Abb. 67). Diese wird sozusagen aus drei Quellen gespeist: den Vorbildern in Rom, Canutis Kuppel in Bologna und schließlich Trogers eigener Malerei in St. Pölten. Während die Kenntnis der italienischen Werke die Basis für das intellektuelle Spektrum des Themas bildete, war in formaler Hinsicht Trogers vier Jahre vor Altenburg entstandene Miniatur in St. Pölten der direkteste Bezugspunkt: Das zentral postierte „Apokalyptische Weib", dem die Krone mit zwölf Sternen von einem Engel verliehen wird; die adorierenden Scharen der Engel, der über der Szene schwebende Thron Gottvaters; der auf einem Leinentuch entrückte Sohn, den die Frau geboren hat; die Übergabe des Szepters ewiger Herrschaft. Diese Grundmatrix wird für die „Neuaufführung" in Altenburg großzügiger verteilt, an die Stelle des dichtgedrängten Bildgrundes jener Kuppel, die nur in steiler Auffsicht zu sehen war, tritt die dramatische, perfekt den räumlichen Bedingungen angepasste Adaption: Links leiten Engel als Rückenfiguren die Komposition ein, wobei der gebrochene Akkord Gelb – Rot – Violett die Idealität der zentral gesetzten Farbe Blau zu steigern versteht. Die Präsentation des Hauptprospektes als *tableau*, das unmittelbar über dem Kuppelrand mit dramatisch wogenden Wolkenbahnen ansetzt, ist überwältigend; in kühner Berechnung auf den Hauptblickpunkt von der Empore aus löst sich das Bild scheinbar vom Trägergrund der Kuppel und beginnt, episch breit, seine Schilderung der Vision:

> *„Et signum magnum apparuit in coelo: Mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim…*
>
> *Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet, der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt. Sie war schwanger und schrie vor Schmerz in ihren Geburtswehen. Ein anderes Zeichen erschien am Himmel: ein Drache, groß und feuerrot, mit sieben Köpfen und zehn Hörnern und mit sieben Diademen auf seinen Köpfen. Sein Schwanz fegte ein Drittel der Sterne vom Himmel und warf sie auf die Erde herab.*
> *Der Drache stand vor der Frau, die gebären sollte; er wollte ihr Kind verschlingen, sobald es geboren war. Und sie gebar ein Kind, einen Sohn, der über alle Völker mit eisernem Szepter herrschen wird. Und ihr Kind wurde zu Gott und zu seinem Thron entrückt."* (Offb 12,1 – 5)

[259] Auch Trogers Folgeauftrag von St. Andrä a.d. Traisen (1730) setzte sich mit dem Thema des „Apokalyptischen Weibes" auseinander; das entsprechende Freskenfeld fasst das Sujet aber ausgesprochen marianisch auf – so ist auf das „*speculum sine macula*" verwiesen. Vgl. Kronbichler 2012, S. 229, F 8.

Trogers malerische Interpretation des biblischen Textes changiert zwischen wörtlich visualisierten Passagen und frei interpretierten bzw. nicht berücksichtigten Elementen. Während Chiari wie Canuti beispielsweise auch den Vers „*Sein Schwanz fegte ein Drittel der Sterne vom Himmel*" sehr wohl in ihre Darstellungen integrierten (Abb. 87, 88), fehlt die Passage bei Troger. Der Vers „*Und ihr Kind wurde zu Gott und zu seinem Thron entrückt*" realisierte der Maler wiederum analog zu Apokalypse-Bildfindungen der Dürer-Zeit (Abb. 94), indem er Engel ein Leinentuch tragen lässt, auf dem der Knabe – ohne von den Figuren berührt zu werden – emporgetragen wird.[260] Als bislang unberücksichtigtes Motiv wiederholte Troger seine eigene Invention der „Übergabe des Szepters" aus St. Pölten, bei der er sich an Vers 5 orientierte und diesen interpretierte: „*Und sie gebar ein Kind, einen Sohn, der über alle Völker mit eisernem Szepter herrschen wird.*"

Wenn man die Ostseite der Kuppel vom Vorbild der St. Pöltner Englischen Fräulein ableiten will, stellt sich – wie bei den anderen bewussten Wiederholungen im Kontext des Much`schen Klosterprojektes – die Frage nach den redaktionellen Eingriffen, die am Urbild vorgenommen wurden. Diese erscheinen marginal, legen möglicherweise aber wichtige Intentionen auf dem Gebiet des konzeptuellen Hintergrundes frei. Der Vergleich entwickelt sich vor der Folie der Kuppel von 1728, sollte aber zusätzlich ein weiteres Gemälde Paul Trogers aus den Beständen des Wiener Belvedere hinzuziehen (Abb. 97). Es handelt sich hierbei um ein in mehrerlei Hinsicht problematisches Ölbild, dessen Entstehung möglicherweise im unmittelbaren Vorfeld von Altenburg anzusetzen ist:[261] Formal gesehen nimmt es eine Zwischenstellung zwischen einer Skizze und einem autonomen Kunstwerk ein. Partien von elaborierter Brillanz (etwa bei der Figur der Immaculata) stehen unvollendet belassene Stellen gegenüber: Bei der Figur des Michael rechts unten ist die Pinselvorzeichnung klar zu sehen, das Inkarnat ist *alla prima* angelegt und ohne weitgehende Schattierungen angetuscht. Beim Mantel der Immaculata fehlt die blaue Lasur, d.h. die monochrome Grisaille-Anlage des Gemäldes ist ohne den abschließenden Farbton belassen. Die Größe dieses *primo pensiero* ist ein Hinweis auf die Bedeutung des anvisierten Auftrags, für den ein solcher „Luxus-Bozzetto" erstellt sein mag: Die Ähnlichkeiten zu Zeillers

[260] An diesem Punkt könnten sich durchaus Kenntnisse des Malers mit Erwartungen der Bestellerschaft überschneiden, war die von Dürer geprägte Bildform doch durch verschiedene Bibelillustrationen weitgehend bekannt. In den graphischen Beständen des Stiftes Zwettl ist die Holzschnittfolge der Cranach-Werkstatt zur Apokalypse erhalten. (StiAZ Graphische Sammlung o. Nr.)

[261] „Offenbarung des Messias aus der Jungfrau", Öl auf Lw., um 1732, 109 x 85 cm, Wien, Belvedere, Inv. – Nr. 3154. Kronbichler 2012, G45, S. 286. Wahrscheinlicherweise wurde das Gemälde im unteren, kaum ausgeführten Bereich (in dem der Drache vermutet werden darf) überhaupt beschnitten. Telesko bezeichnet das Bild als „Allegorie auf die Unbefleckte Empfängnis Mariens" und nimmt eine Entstehung nach 1733 (als Paraphrase auf Altenburg) an. Telesko 2008/ 3, S. 338 – 339.

repräsentativer Ölskizze für Fürstenzell von 1745 (Abb. 62)[262] hinsichtlich Bildaufbau und Kolorit lassen eine solche ursprüngliche Widmung als Verhandlungsgrundlage für Altenburg durchaus möglich erscheinen, wenngleich der Figurenmaßstab bei Zeiller fast nur die Hälfte (!) jener Trogers beträgt. Immerhin: Die kompositorische Anordnung der Figuren und ihre Entwicklung im Raum ist wesentlich gereift im Vergleich zum St. Pöltner Vorbild; die Figur Michaels in ihrer akrobatischen Drehung ist (soweit erkennbar) in ähnlicher Form später in Altenburg tatsächlich realisiert worden. Als Weiterentwicklung ist die prominente Position des Adlers zu werten, die auch bei der Kuppel in Altenburg zu beobachten ist. (Nota bene: Die anderen Lebewesen sind nicht vertreten.)

Im formalen Sinn kann das Wiener Bild mit einer Auffälligkeit aufwarten: Der Engel, der den Messias trägt, entspricht spiegelbildlich einer Figur in der „Anbetung des Lammes" des Altenburger Presbyteriumsfeldes (Abb. 98) – hier trägt er allerdings nicht den kindlichen Messias, sondern stützt ehrfurchtsvoll den thronenden Gottvater. Inhaltlich lässt sich daraus ein motivischer Dialog zwischen den Bildern ableiten: Der auf einer Stoffbahn thronende „Alte der Tage" (den der Engel nur mit verhüllten Armen berührt) wird in Parallele gesetzt zum dem auf einem Tuch getragenen Kind – „*Ich und der Vater sind eins."* (Joh 10, 30). Die Übernahme des Bildmotivs, die Wiederverwendung in vorderhand verschiedenem Kontext, macht deutlich, dass die inhaltliche Ebene als ident erachtet wurde und einen solchen Transfer legitimierte.[263]

Es ist nicht eindeutig, in welcher Beziehung (und ob überhaupt) das Wiener Bild zu Trogers Monumentalauftrag in Altenburg steht; wesentlich ist aber im Vergleich mit dieser Komposition sowie mit der vorangegangenen St. Pöltener Lösung, dass durchaus weitere Gestaltungswünsche in der Genese der Altenburger Kuppel von Troger berücksicht wurden bzw. berücksichtigt werden mussten.

Der erste betrifft die Gestalt der Immaculata: Schon im unrealisierten (unrealisierbaren) Entwurf zu St. Pölten (Abb. 86) hatte der Maler die Rolle der Apokalyptischen Frau insofern jener ihres Kindes untergeordnet, indem ihre Gestalt halb im Schatten verschwunden war – nur ihr gesegneter Leib hatte weiß aus dem Dunkel hervorgeblitzt. Dabei hatte der Maler die

[262] Ausst. Kat. Landshut 2004, Kat. – Nr. 76, S. 210 – 211. Laut Dokumenten entstand die Skizze in sehr kurzer Zeit erst in Fürstenzell: „*vor die Schizen zum Chor-Feld, die er hier erst gemacht, und den 10 May s. Gn. vorgelegt, hat er Recompense bekommen ein Duzet Thaler – 24 fl. – nebst ein Stükhl feinster Leinwand, die er affectiert: 12 fl."* Die Skizze zum Langhaus wurde für 6 Dukaten (= 25 fl. 30 xer) gefertigt. Matsche 1970, S. 596, 653, Dok. XXI, G 11.

[263] Die Auslagerung des Engels aus seiner in der Präsentationsskizze vorgebildeten Funktion und seine Transponierung in ein anderes Bild (bei inhaltlich gleich bleibender Aussage) könnte als Indiz zu werten sein, die Wiener Skizze (Kronbichler 2012, S. 286, G 45) zeitlich an den Anfang von Trogers Kontakt zu Altenburg zu stellen: Noch vor einer Entscheidung, wie die Bilder definitiv umzusetzen wären, bot der Entwurf eine unverbindliche Vorstellung des Darstellungspotentials.

Beschreibung des Sehers – „*Sie war schwanger*“ (Offb 12,2)“ – im Unklaren belassen; denn der Körper der Frau wird von wallenden Draperien komplett verdeckt. Ähnlich ging Troger beim Fresko von 1729 vor (Abb. 85); die Rundung des Leibes ist nicht ersichtlich, weil der blaue Mantel diese – neuralgische – Stelle verhüllt. Dieselbe Darstellungskonvention behielt der Maler auch beim zweiten Wiener Entwurf bei (Abb. 97): Bei aller Raffinesse der bauschenden Gewänderkaskaden, die von den Armen der Frau wallen, ihre Brüste umspielen – ihr Unterleib bleibt undefiniert. Umso frappanter fällt die Revision in Altenburg aus: Unzweideutig ist die Rundung des Bauches im Bildzentrum in Szene gesetzt; ein goldener Gürtel, knapp unter dem Busen angelegt, macht den körperlichen Zustand der Frau sichtbar (Abb. 84).

Die Betonung des Körperlichen, der Hinweis auf die „Wirklichkeit der Inkarnation des Göttlichen Wortes“, ist auch bei der Behandlung des Messias forciert und bildet den Schlüssel zum Verständnis der Altenburger Komposition: War in St. Pölten das Kind in Richtung Gottvater gewendet gewesen, vollzieht die Figur des Messias in Altenburg eine Drehung. Mit ausgebreiteten Armen, halb Oranten-, halb Kreuzigungsgestus, schwebt er dem himmlischen Vater entgegen, das Geschlecht demonstrativ dem Betrachter zu gedreht: „*et peperit* filium masculum*“/ „Und sie gebar ein Kind, einen Sohn.“*

So unscheinbar der Eingriff in das Vorbild sein mag, die damit transportierte Aussage der Malerei – als Zentralbild der gesamten Klosteranlage – wird durch diese Redaktion pointiert zugespitzt: Gott, der im Messias Mensch geworden ist, kann aufgrund seiner Inkarnation vom Menschen erkannt werden. Die Identifikation des „*Filius masculus“* mit der Figur Jesu wird im Gemälde bewusst *nicht* vollzogen, vielmehr beharrt die bildgewordene Argumentation auf dem metaphysischen Potential des Apokalypsetextes – nicht der historische Umstand der Geburt Jesu wird vorgestellt, stattdessen eröffnet die gleichsam allegorische Überhöhung den Blick auf die Möglichkeit einer universellen Gotteserkenntnis.

Das Hauptthema der Ostseite, die „Erscheinung des Messias aus der Jungfrau“ bildet als intellektueller Tenor des Freskos (der eine generalisierende Erkenntnismöglichkeit Gottes einräumt) den Widerpart zur irrationalen Südseite, dem „Sturz Satans aus dem Himmel“: Diesem dramatischen Höhepunkt in Trogers Schaffen liegen zwei Abschnitte des 12. Kapitels der Geheimen Offenbarung zugrunde, die die literarische Legitimation der expressiven und raumgreifenden Schilderung bilden. Der Vision vom Apokalyptischen Weib folgt bei Johannes unmittelbar das andere Zeichen der Siebenköpfigen Schlange:

> „*Ein anderes Zeichen erschien am Himmel: ein Drache, groß und feuerrot, mit sieben Köpfen und zehn Hörnern und mit sieben Diademen auf seinen Köpfen.* (…)[264] *Der Drache stand vor der Frau, die gebären sollte, er wollte ihr Kind verschlingen, sobald es geboren war.*"

Mit dieser Perikope (der Erscheinung des Messias unmittelbar vorangehend) wird die prinzipielle Anordnung im Bild gewährleistet. Wie in der „Vorarbeit" von St. Pölten wird allerdings zugleich der „Sturz des Drachen", das Geschehen von Offb 12, 7 - 12, mit dem Bildmotiv verquickt:

> *„Da entbrannte im Himmel ein Kampf; Michael und seine Engel erhoben sich, um mit dem Drachen zu kämpfen. Der Drache und seine Engel kämpften, aber sie konnten sich nicht halten, und sie verloren ihren Platz im Himmel. Er wurde gestürzt, der große Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt und die ganze Welt verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt und mit ihm wurden seine Engel hinabgeworfen."*

Der vom Seher nachgestellte Hymnus, der als Assoziationspunkt des Gemäldes mitrezipiert wird, führt durch das Anklingen des Erlöserthemas erneut zum Ausgangspunkt der Darstellung, der Erscheinung des Messias, des Gesalbten des Herrn, zurück:

> *„Da hört ich eine laute Stimme im Himmel rufen: Jetzt ist er da, der rettende Sieg/ die Macht und die Herrschaft unseres Gottes/ und die Vollmacht seines Gesalbten!"*[265]

Das Thema des Engelsturzes durch Michael spielte in der Tafelmalerei v.a. in der Form von Altarblättern bei Michaelspatrozinien eine große Rolle,[266] in der Deckenmalerei Zentraleuropas war die dramatische Inszenierung des apokalyptischen Geschehens hingegen von eher untergeordneter Bedeutung. Für Troger lagen die Anregungen zum Engelsturz in der römischen Monumentalmalerei auf der Hand: Das Thema findet sich als „*La caduta di Lucifero, e de suoi seguaci*"[267] in Giacinto Brandis Fresko in San Carlo al Corso (1677/ 79),[268] als „*la caduta dal cielo di Lucifero, al vivo dipinta da Gio. Odazzi*"[269] (1709) in der Kirche Sti. Apostoli (Abb. 114) und – in mosaizierter Form – in der Kuppel im Vesibül der

[264] Vers 4 („Sein Schwanz fegte ein Drittel der Sterne vom Himmel und warf sie auf die Erde herab") findet keine bildliche Umsetzung im Unterschied zur Visulaisierung im Petersdom. Thoenes / Lanzani / Mattiacci u.a. 2011, S. 116.
[265] Der vollständige Hymnus Offb 12, 10 – 12 bietet einen interessanten Ansatzpunkt an das Presbyteriumsfresko, eine Verbindung, die im themengleichen Fresko Gaullis vorgebildet erscheint. (Abb. 81)
[266] Vgl. Carlo Innocenzo Carlone, St. Michael in Passau oder Luca Giordano, ehem. Minoritenkirche Wien (heute: KHM). Krückmann 1990, S. 134 – 136; Swoboda 2008, S. 116; Telesko 1998, S. 43 – 54; Kronbichler 1998, S. 55 – 68.
[267] Titi 1763, S. 372.
[268] Serafinelli 2015, S. 86.
[269] Ebd. , S. 315.

Kapelle des „Tempelgangs Mariens“ von S. Pietro in Vaticano, entworfen im Jahr 1713 von Carlo Maratta (Abb. 88).[270]

Trotz der mengenmäßig repräsentativen Lage an Vorformulierungen gelang Troger eine Erweiterung des ikonographischen Spektrums. Er beschränkte sich nicht nur auf fledermausgeflügelte *angeli rebelli*, sondern gestaltete die Anhängerschaft Satans als Ansammlung phantastischer Mischwesen, eine Intervention, die durchaus dem provinziellen Impetus des Künstlers zu entsprechen scheint.[271] Während Brandi sogar schöngestaltete Engel unter die Gefallenen mengt, sorgt Troger mit Eberköpfen, Fischschwänzen, Froschmäulern und Katzenschnauzen für Schauermotive,[272] ein Hauch von mittelalterlicher Phantastik im hochbarocken Bildgefüge. Im Bildkontinuum der Altenburger Kuppel ist die Szene des Engelsturzes als separate Einheit konzipiert – der unheilvolle Antipode zur makellosen Idealität der Zentralgruppe. Bei dieser Spannung von Verschiedenheit und Zusammengehörigkeit der beiden Szenen hatte Troger den Versuch zu unternehmen, eine *absolute* Abgrenzung der Teufel von der zentralen Lichtgestalt zu vermitteln ohne auf eine direkte formale und inhaltliche Verbindung der Bildteile zu verzichten. Die vordergründigsten Zonen einer „Verzahnung“ stellen der große blaue Engel im Osten und das Wolkenband im Westen[273] dar; in dieser Zone durchdringt die Bildeinheit die benachbarten Bereiche. Inhaltliche Bezugnahmen bedeuten die abwehrende Linke Gottvaters sowie der ausgestreckte Arm der Immaculata. Bei der Handhaltung Gottvaters – der weit weniger dynamische Kraft eingeräumt wird im Vergleich zu St. Pölten – unternahm Troger eine Adaption im Vergleich zum Vorbild Franceschinis aus der Kuppel des Petersdomes, wenngleich die Interaktion Gottvaters mit dem Engelsturz auch in den Vorbildern Brandis und Odazzis vorgebildet war (Abb. 114).[274]

Als Passage höchster künstlerischer Sensibilität ist die Verbindung des „Großen Zeichens“ mit dem Engelsturz anzusprechen. Hier gelang es Troger, das Bildgefüge mit Mitteln der Komposition dramatisch aufzuladen, eine Intensität, in der inhaltliche Vorgabe, eigene Kreativität und die Summe künstlerischer Fremdeindrücke ein in höchstem Maße

[270] Eine Variationsform bildet das Langhausfresko von S. Maria della Vittoria mit dem Erzengel (mit Marienmonogramm auf dem Schild), der verschiedene Laster stürzt, mit beigegebenem Spruchband: „*Nomini meo ascribatur victoria*.“ („Meinem Namen wird man den Sieg zuschreiben.“ 2 Sam 12, 28). Als prinzipiell vorbildlich ist auch die Visualisierung eines Engelsturzes von Gaulli im Gesù anzusprechen. In beiden Fällen wurde das Thema des Engelsturzes adaptiert – die siegreiche Madonna bzw. der Name Jesu werden als Motivation dafür angegeben, dass die finsteren Mächte ihrer Position beraubt werden.

[271] Michailow 1935.

[272] Einzig das Motiv der Harpyie als klassisch beeinflusstes Element scheint Brandis Anregung geschuldet zu sein. Vgl. Ausst. Kat. Altenburg 2012, S. 96.

[273] Als formale Lösung bemerkenswert ist das subtile Überleiten der Wolkenspirale in den Bewegungsmodus der grünen Figur der *anima*.

[274] Dachs – Nickel 2012, S. 14 – 15; Roettgen 2007, S. 33.

überzeugendes Resultat ergeben: Als Grundvoraussetzung, als Topographie der Szene, gibt Troger zwei Wolkenbänke vor, auf denen die Frau und die Teufelgruppe postiert sind. Diese beiden Volumina der Wolken werden im Darstellungsmoment zerrissen; der Betrachter sieht zwei korrespondierende Formen, die sich gewaltsam auseinander zu biegen scheinen, inmitten des Bildes klafft – als optische Schrecksekunde! – ein Loch.[275] Wir blicken in eine leere, dumpfe Tiefe des Bildraums, der von nichts erfüllt wird als monochromer Traurigkeit schmutziggrüner Finsternis. Leere; der unüberwindliche Abgrund zwischen der Frau und der benachbarten Teufelsgruppe kommentiert das Moment der Unüberbrückbarkeit, das in der inneren Verschiedenheit der Protagonisten begrüdet liegt.[276]

Doch auch die von Troger gefundene malerische Definition des Sturzes ist in höchstem Maße originell: Weniger eine spektakuläre Masse an Leibern, die haltlos aus dem Bild zu stürzen droht – analog zu Baciccias Fresko des Gesù (Abb. 71, 109) – wird vor Augen geführt. Troger schafft vielmehr eine lockere Gruppierung, bei der sich mehrere Male das Motiv des „Teufelpaares" wiederholt. Jeweils zwei infernalische Kerle scheinen kompositorisch verbunden (Abb. 110, 111). Die Wirkung, die der Künstler erzielt, verblüfft: Die Drastik einer *Überschneidung* (wie sie durch eine Scheinarchitektur gegeben gewesen wäre) wird nicht bedient – dabei hatte doch selbst Daniel Gran bei seinem Engelsturz vom Sonntagberg nicht auf dieses theatralische Bildmittel[277] verzichtet ebenso wenig wie Martin Knoller in Neresheim (Abb. 112, 113).[278] Stattdessen belässt Troger seine Stürzenden oberhalb des Kuppelrandes in einem labilen Schwebezustand, der durch den Blickkontakt des äußersten Teufels zum Betrachter in seiner unmittelbaren Wirkung noch gesteigert wird. Mit dieser Figur wird ein letztes ungewöhnliches Motiv in die Ikonographie der Kuppel eingebracht: der Blick. Bei Baciccias Fresko war der Sturz der dämonischen Kräfte mit dem Motiv der Blendung verbunden gewesen, dort werden explizit die Augen *zugehalten* (Abb. 109). Das simultane Ergießen der Teufelsscharen ist gekennzeichnet vom Schrecken vor dem strahlenden Licht, das vom Namen Jesu ausgeht. Trogers Auffassung weist den Teufeln hingegen riesenhaft vergrößerte Augen zu; ein *Glotzen*, das die Präsenz der Verdammten schaurig betont (Abb. 110).

[275] Für die Rezeptionsgeschichte der „Unerträglichkeit" dieser Spannung ist das vom Deutschen Kunstverlag entworfene Cover zu Kronbichler 2012 bedeutsam, wo (nachdem das Verlagssignum als Pendant zu Trogers Signatur dient) der Freiraum mit Schrift überdeckt wurde.
[276] Vgl. Gamerith 2008, S. 28.
[277] Kronbichler 2007, S. 55, Abb. 55.
[278] Baumgartl 2004, S. 46 – 53, 226 – 230, F VI 1 – 8; Stoffels/ Windstoßer 1994; Schütz 1999.

Kein Zweifel, die Südseite der Altenburger Kuppel eroberte sich in der monumental gespielten Möglichkeit des Engelsturzes neues, dramatisches Sprachpotential, das die apokalyptischen Visionen Roms in neue Dimensionen übertrug. Das Drama erhielt aber durch das Vermeiden einer zu starken Ballung der Figuren eine elegische Tiefe – nicht das Ringen der teuflischen Engel um ihren Platz im Himmel ist Bildgegenstand, sondern das allgemeine, unaufhaltsame Abwärts. Dabei forcierte Troger durchaus den tragischen Kontrast zwischen dem Apokalyptischen Weib und den fallenden Engeln. Nicht wie im Mosaik des Petersdomes, wo der Sturz der Engel zum Nebenthema degradiert ist, sind beide Motive äquivalent ausponderiert. Der ausgestreckte Arm der Immaculata, das von ihr ausgehende gleißende Licht, aber auch der Spalt im Bildkontinuum, wo die Wolkenbänder auseinandergerissen erscheinen, machen das Apokalyptische Weib zum Gegengewicht der gesamten Teufelsgruppe. Es war nicht die erste Interpretation des „Engelsturzes" im Fresko, kein (kunst-)historischer Superlativ, und dennoch verblüfft die Divergenz: Bei Steigerung des Platzanspruches – immerhin die Längsseite der Kuppel – drängt Troger die optische Wucht zurück, indem er kein suggestives Eindringen der Figuren in den Betrachterraum zulässt. Nicht der *Effekt* steht hier im Vordergrund, sondern die Kontrastierung des Bildes der Schwangeren mit den erdenschweren Leibern der Teufel, des gesegneten Schoßes mit der verdammten Körperlichkeit. Dem philosophischen Impuls, den das Zentralthema des Messias verfolgt, antwortet hier die irrationale Formulierung der Verworfenen – in voller emotionaler Wucht.

- **„Die Verfolgung der Frau durch den Drachen" – „Der Lobpreis der 24 Ältesten" – Die Westseite der Großen Kuppel**

Die Westseite der Hauptkuppel entfaltet als zweiter Prospekt ihre ideale Wirkung vom Standpunkt des Priesters am Hochaltar (46, 82). Sie ist im Wesentlichen in zwei Register unterteilt: Über dem Gesimse wird die Verfolgung der Frau durch den Drachen thematisiert (eine Fortsetzung der Szene an der Ostseite), darüber erscheinen – umgeben von einem Engelkonzert – die 24 Ältesten in Anbetung Gottes. Beide Erzählstränge des Gemäldes haben an sich keine literarische Beziehung zueinander, illustrieren sie doch zwei völlig verschiedene Abschnitte des Bibeltextes. Und während die Verfolgungsszene die „chronologische" Fortführung der Schilderung an der Westseite vorstellt (mit der Wut des Drachen als Konsequenz des Sturzes aus dem Himmel), beziehen sich die Ältesten inhaltlich auf den

Thron Gottvaters an der ihnen gegenüberliegenden Kuppelhälfte; sie setzen das Geschehen nicht fort, sondern bilden eine Rückblende. Schon der prinzipielle Aufbau des Prospekts konfrontiert den Betrachter mit irritierenden Eigenwilligkeiten.

Deutlicher als in den bisher besprochenen Fresken der Stiftskirche tritt nun der Referenzpunkt der Komposition zutage. Hatten bei der „Anbetung des Lammes" die der *Cappella del Sacramento* entlehnten Motive ihre Herkunft nur bedingt preisgegeben,[279] begnügte sich Troger bei der ein Jahr später entstandenen Ältestengruppe nicht mehr mit dem Neuarrangement prominenter „Versatzstücke": Die Gegenüberstellung mit dem Vorbild Marcantonio Franceschinis im Petersdom (Abb. 115, 116) zeigt, wie unverhohlen Troger nunmehr die bewusste Anbindung an seine Inspirationsquelle zur Schau stellte. Bei der Wahl der Vorlage konnte er sich dabei nicht allein an der Visualisierung des Bologneser Meisters orientieren, das Thema der 24 Ältesten gehörte um 1700 in der römischen Malerei vielmehr zu jenen Bildvorgaben, die ausgesprochen rege rezipiert wurden. In einem Prozess (den man mit dem vermehrten Auftreten des Motivs der Sibyllen um 1500 vergleichen kann) häuften sich in der Ewigen Stadt Bildfindungen in der Übergangszeit vom 17. ins 18. Jahrhundert, die sich mit der Apokalypse beschäftigten. Neben Aspekten, die das Thema der „*Immaculata Conceptio"* umkreisen, war es vorrangig eine künstlerische Auseinandersetzung mit den 24 Ältesten, die im intellektuellen Milieu Roms erfolgte und in zahlreichen malerischen Bearbeitungen ihren künstlerischen Niederschlag fand: Die wohl prominenteste Ausformulierung des Sujets erfolgte durch Baciccia in der Jesuitenkirche des Gesù (Abb. 81) – für Troger ein Anziehungspunkt während seiner Studienreise.[280] In dem reduziert erhaltenen Kalottenfresko (1668 – 1683) erscheint im Zentrum das Lamm auf dem Buch mit Sieben Siegeln, umgeben von den Ältesten, die Weihrauchgefäße in Hände halten, analog zu Kapitel 5 der Offenbarung (Offb 5, 6 – 10):

> *„[6]Und ich sah: Zwischen dem Thron und den vier Lebewesen und mitten unter den Ältesten stand ein Lamm* (…) *[7]Das Lamm trat heran und empfing das Buch aus der rechten Hand dessen, der auf dem Thron saß. [8]Als es das Buch empfangen hatte, fielen die vier Lebewesen und die vierundzwanzig Ältesten vor dem Lamm*

[279] Die motivischen Übereinstimmungen wurden in der bisherigen Literatur – soweit überschaubar – nicht besprochen.

[280] Nachzeichnungen Trogers nach dem Gesù sind in folgenden Zeichnungen erhalten: „Sieben musizierende Putten" nach Antonio Raggis Puttenfries oberhalb des Hauptgesimses. Federzeichnung über Graphit, 122 x 190 mm, Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv. – Nr. 869 (Kronbichler 2012, S. 440, Z 21); „Patriarchen und Propheten des Alten Bundes" nach Baciccias Pendentiffresko. Federzeichnung über Graphit (teilweise in reiner Vorzeichnung belassen), 194 x 131 mm, Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv. –Nr. 870 (Ebd. , S. 440 – 441, Z 22). Kronbichler sieht in Z 190 (Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. – Nr. 12 792) ebenfalls freie Reflexe nach Raggis Stukkaturen. Ebd. S. 497, Z 190.

nieder; alle trugen Harfen und goldene Schalen voll von Räucherwerk; das sind die Gebete der Heiligen. [9]Und sie sangen ein neues Lied: Würdig bist du das Buch zu nehmen und seine Siegel zu öffnen…"

Baciccia verbindet mehrere Erzählstränge zu einem Bildkontinuum. Die Ältesten mit den Rauchgefäßen korrespondieren mit dem Motiv des „Engels mit dem Weihrauchfass" (Offb 8, 5) sowie mit der Schilderung der „Sieben Posaunen" (Offb 8, 2 – 11, 19). Durch Figuren des Hintergrundes, die Palmzweige in ihren Händen halten, wird zudem an die Vision aus Kapitel 7, 9 – 17 alludiert, die „Anbetung des Lammes durch die Erlösten" (analog zu Trogers Presbyteriumsfeld in Altenburg).

Den wichtigsten Bezugspunkt für Troger bedeutete die in die Ausstattung der *Sala magna* der *Cancellaria*[281] eingefügte Serie von Franceschinis Kartons für die Mosaiken von St. Peter (Abb. 83, 115).[282] Doch auch die nach Franceschinis Entwurf ausgeführte Kuppel für die Chorkapelle des Petersdomes war Troger selbstverständlich bekannt (Abb. 116). Zwar sind zu dieser selbst keine Kopien erhalten, doch hielt er das zugehörige Zwickelbild des Propheten Daniel in einer ausdrucksstarken Zeichnung fest.[283] Als Textbasis wird am Kuppelkranz Kapitel 4 angegeben: „*Procidebant et adorabant viventem*" (Offb 4, 10):

„*Danach sah ich: Eine Tür war geöffnet am Himmel; und die Stimme, die vorher zu mir gesprochen hatte und die wie eine Posaune klang, sagte: Komm herauf, und ich werde dir zeigen, was dann geschehen muß. Und ich sah: Ein Thron stand im Himmel; auf dem Thron saß einer, der wie ein Jaspis und ein Karneol aussah. Und über dem Thron wölbte sich ein Regenbogen, der wie ein Smaragd aussah.*
[4]Und rings um den Thron standen vierundzwanzig Throne, und auf den Thronen saßen vierundzwanzig Älteste in weißen Gewändern und mit goldenen Kränzen (coronas aureas, „guldene Cronen") *auf dem Haupt. (…) [6]Und in der Mitte, rings um den Thron waren vier Lebewesen voller Augen, vorn und hinten.*
[7]Das erste Lebewesen glich einem Löwen, das zweite einem Stier, das dritte sah aus wie ein Mensch, das vierte glich einem fliegenden Adler.
[8]Und jedes der vier Lebewesen hatte sechs Flügel, außen und inne voller Augen. Sie ruhen nicht, bei Tag und Nacht, und rufen:
Heilig, heilig, heilig/ ist der Herr, der Gott, der Herrscher über die ganze Schöpfung;/ er war, und er ist, und er kommt.
[9]Und wenn die Lebewesen dem, der auf dem Thron sitzt und in alle Ewigkeit lebt, Herrlichkeit und Ehre und Dank erweisen, [10]dann werfen sich die vierundzwanzig Ältesten vor dem, der auf dem Thron sitzt, nieder und beten ihn an, der in alle

[281] Das von Andrea Casali in der angeschlossenen Basilika San Lorenzo in Damaso geschaffene Deckenbild der Sakramentskapelle mit der „Verehrung des Lammes durch die 24 Ältesten" entstand erst 1735. Strinati 1998, S. 102 – 103, Kat. – Nr. 25.
[282] Dachs – Nickel 2012, S. 12 – 13. Trogers direkte Auseinandersetzung damit belegt die Zeichnung der Wiener Albertina (Inv.-Nr. 27 017), in der rechts der Rand des Bildfeldes durch einen senkrechten Strich markiert ist und die damit eindeutig in der *Sala magna* entstanden sein muss. Kronbichler 2012, S. 514, Z 238.
[283] Graphit, Feder in Braun, Rahmung in Graphit, 180 x 131 mm, Budapest. Ebd., S. 448, Z 49.

Ewigkeit lebt. Und sie legen ihre goldenen Kränze vor seinem Thron nieder und sprechen:
11 Würdig bist du, unser Herr und Gott/ Herrlichkeit zu empfangen und Ehre und Macht.
Denn du bist es, der die Welt erschaffen hat,/ durch deinen Willen war sie und wurde sie erschaffen." (Offb 4, 1 – 11)

Der Vergleich zwischen Franceschinis Komposition von 1711/12 und der Formulierung Trogers zwei Jahrzehnte später in Altenburg kann die Abhängigkeit der jüngeren Komposition von der römischen Vorlage nicht leugnen:[284] Obwohl es sich um eine zweifelsohne freie Neuinterpretation des Vorbilds handelt, sind Gesten und Gruppierung bei Troger eindeutig in Anlehnung an Franceschini gestaltet – ein Umstand, dem an späterer Stelle nochmals nachzuspüren sein wird.

Das Thema der 24 Ältesten beschränkte seine Verbreitung im 18. Jahrhundert aber nicht auf Rom, sondern fand über die diversen Künstler auch in die Deckenmalerei Mitteleuropas Eingang. Als eine der frühesten Übernahmen außerhalb Italiens lässt sich Johann Michael Rottmayrs Visualisierung in der Jesuitenkirche von Breslau festmachen (Abb. 117). Die Verbindung des Themas zum römischen Zentrum des Ordens ist offensichtlich – auch das Langhausthema mit der „Glorie des Namens Jesu" entspricht den programmatischen Indikationen der Jesuiten. Das Feld unter der Orgelempore, das den Lobgesang der 24 Ältesten (Neuer Bund) zeigt, korreliert dabei mit jenem über dem Hochaltar, wo das „Lob des Namens Jehovas im Alten Bund" thematisiert wird.[285]
Wichtiger für die Etablierung des Themas im Kanon der Ausstattungskonventionen war seine Rezeption durch Cosmas Damian Asam – wie Troger mit fundierter Kenntnis der römischen Malerei ausgestattet und Preisträger der Accademia di San Luca. Für sein 1718 enstandenes Probestück der riesigen Klosterkirche von Weingarten setzte der Maler erstmals das Thema malerisch um[286] – ganz unter dem lebendigen Eindruck von Baciccias Apsidenfresko, wie Einzelmotive (etwa die tanzenden Putti) deutlich belegen. Mehr nach Asams eigenen Vorstellungen fiel in den Jahren 1723/24 die Wiederholung des Themas für das Hochaltarfresko in Freising aus (Abb. 118).[287] Zeitgleich schuf Johann Baptist Zimmermann mit der Presbyteriumsgestaltung des Neumünsters in Würzburg eine Kompilation der diversen

[284] Dachs – Nickel 2012, S. 12 – 15.
[285] Hubala 1981, S. 147 – 152, F 13.
[286] Bushart / Rupprecht 1986, S. 213 – 214.
[287] Ebd. , S. 233 – 234.

Apokalypse-Motive (1724),[288] bei denen die 24 Ältesten in der Apsiskalotte vertreten sind, überschrieben mit dem Vers „*Deo et Agno*“ (= „*Salus Deo nostro qui sedet super thronum et agno*“ / „Heil unserem Gott, der auf dem Thron sitzt, und dem Lamm“,[289] Offb 7, 10).
Die häufigste Auseinandersetzung mit dem Thema – zeitlich bereits nach Trogers Kuppelfresko in Altenburg entstanden – findet sich innerhalb des süddeutschen Kontextes im Werk von Franz Joseph Spiegler. Wenngleich die Kompositionen etwas schematisch ausfielen und einander in wesentlichen Elementen entsprechen, überrascht es dennoch, dass der formal so ungewöhnliche Künstler in insgesamt fünf (!) Fresken dasselbe Thema bediente. Erstmals 1737 für die Schlosskirche Mainau realisiert (Abb. 119) folgten Reprisen 1739 für St. Remigius in Merdingen und 1741 – im Auftrag des Klosters Ochsenhausen – für St. Otmar in Untersulmetingen. Spätere Wiederaufnahmen des Sujets finden sich in Altheim (1747) und in St. Fridolin, Bad Säckingen (1752 – 1753).[290]
So unvollständig eine Spurensuche des Themas bleiben muss, tritt dennoch bereits im groben Überblick eine bemerkenswerte Tendenz zutage, welche die klare Lokalisierung des Themas innerhalb der Sakralräume betrifft, die sowohl für die italienischen als die süddeutschen Bearbeitungen gilt: Stets erscheint das Sujet nämlich dem Hochaltar als liturgischem Zentrum zugewiesen. Die Feier der Eucharistie, die Verehrung des Sakraments wird in Übereinstimmung gebracht mit dem Lobpreis der Ältesten, deren Hymnen im Text der Apokalypse tatsächlich ausgesprochen eucharistische Elemente bergen: „… *denn du wurdest geschlachtet und hast mit deinem Blut Menschen für Gott erworben“* (Offb 5,9). So verwundert es nicht, dass praktisch in allen der genannten Visualisierungen die Anbringung der malerischen Dekoration in unmittelbarem räumlichen Zusammenhang mit dem Hochaltar steht, sei es als Apsiskalotte (Il Gesù) oder im dem Chorbereich zugeordneten Raumabschnitt (Spiegler, Asam, Zimmermann).

Trogers Bearbeitung des Stoffes für Altenburg ist nicht die erste künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema innerhalb des Kulturraumes. Dennoch unterscheidet sie sich vehement durch die ungewöhnliche Verortung. Es ist eben *nicht* die Bezugnahme auf das Sakrament und die Eucharistie, die vorderhand gesucht wird; im Gegenteil scheint die Gruppierung dem Westteil der Kirche zugewiesen. Auch der Blick auf das Gegenbeispiel

[288] Die Originale zerstört, in einer rekonstruierten Fassung überliefert. Das Hochaltarbild zeigt die Vision des Johannes vom Himmlischen Jerusalem, im Auszug ist die Erscheinung des „Signum magnum“ plastisch dargestellt.
[289] Abweichend davon die Übersetzung in der Einheitsübersetzung (basierend auf dem Originaltext): „Unsere Rettung kommt von unserem Gott, der auf dem Thron sitzt, und von dem Lamm“.
[290] Neubert 2007, S. 529, 532, 538, 541, 554, Kat. – Nr. 151, 170, 208, 254, ÖS 4.

Rottmayrs in Breslau (wo das Sujet dem Bereich der Orgel zugeordnet ist) löst das Dilemma nicht, ist hier doch der Musik-Aspekt durch die prominente Platzierung der Harfen im Vordergrund hervorgehoben – ein Akzent, der bei Troger überhaupt keine Rolle spielt[291] – und darüberhinaus eine inhaltliche Anbindung des Themas „Glorie des Namens Jesu" bzw. „Jehovas" eindeutig feststellbar.

Wie stark Trogers Umsetzung (gerade auch die Kombination der Ältesten mit der darunterliegenden Fluchtszene) als ikonologisches „Sondergut" wahrgenommen werden will, äußert sich auch in der spezifischen Form der künstlerischen Nachfolge, die das Motiv bei Troger und seinem Kreis fand. Zwar wiederholte Troger 1740/41 die 24 Ältesten als Thema des Deckenfreskos in der Seitenstettener Bibliothek (Abb. 120), doch schärfte er hier seine Darstelllung an der Textquelle: So verzichtete er auf die buntfarbigen Gewänder (wie sie in der römischen Barocktradition[292] durchaus gängig gewesen waren), um die Ältesten in reines Weiß zu kleiden. Auch die Darstellung des siebenfach gehörnten Lammes oder die mit Augen übersäten Flügel der Apokalyptischen Wesen folgen strenger den Vorgaben des Johannestextes.

Diese klarere, textgetreue Formulierung in Seitenstetten zog – im Gegensatz zu Altenburg – eine Reihe von Wiederholungen nach sich. Zwar nutzte Johann Jakob Zeiller einzelne Figuren der Altenburger Ältestengruppe für eine Zeichnung der Wiener Albertina – sie wird mit dem zerstörten Rondell in Ettal (1747) in Verbindung gebracht[293] – die Gesamtanlage der Komposition blieb aber auch bei diesem Projekt unzweifelhaft an Seitenstetten orientiert (Abb. 121). Selbst für das bereits 1744 entstandene Chorfresko von Fürstenzell (Abb. 62),[294] das ja auf Trogers Presbyteriumsfeld von Altenburg beruht, hatte sich Zeiller für die zentrale Figur eines Ältesten, der die Krone abnimmt, an Seitenstetten orientiert.[295]

Dasselbe gilt für die 1764 entstandene Kuppelmalerei Franz Zollers in der kleinen Wallfahrtskirche in der Dornau in Thenneberg.[296] Obwohl Zoller in seinen Fresken für die Lichtenthaler Pfarrkirche (1772) aus der Altenburger Hauptkuppel zitierte,[297] speist sich die

[291] Erst im Bibliotheksfresko in Seitenstetten (1740/41) sind die Rauchfässer und Harfen sowie die weißen Gewänder analog zur Textquelle berücksichtigt.
[292] Die mittelalterliche Ikonographie (etwa in der Kirche San Giovanni bei der Porta Latina) zeigt, der Textquelle entsprechend, rein weißgewandete Greise.
[293] Kronbichler 2012, S. 552, Zz 184.
[294] Ausst. Kat. Langenargen 1994, S. 212 – 213, Kat. – Nr. I. 13.
[295] Nur mehr vage ist Trogers Einfluss bei Zeillers Fresko „Anbetung durch die 24 Ältesten" in seinem Fresko in Ottobeuren (1756/60) wahrnehmbar. Bezeichnenderweise ist dieses Bildfeld dem Hochaltar zugeordnet. Matsche 1970, S. 634, F 41.
[296] In der ursprünglichen Form war das Gnadenbild des leidenden „Heilands in der Rast" direkt unterhalb dieser Kuppel aufgestellt; inhaltlich war somit eine direkte Parallele von Passion und dem „Lamm, das geschlachtet ist" zum Ausdruck gebracht. In der baulich erweiterten Fassung findet sich die Ältestenszene nun – ungewöhnlicherweise – über dem Langhaus. Aigner/ Gamerith 2014, S. 84 – 90.
[297] Wagner 2008, S. 48.

Komposition in Thenneberg rein aus Elementen der Seitenstettener Bibliothek; von Trogers Altenburger Interpretation der Hauptkuppel ist in Zollers Werk nichts zu sehen.
Die Reflexe auf Trogers Invention sind also dürftig. Keine der genannten Malereien seiner Nachfolge beschritt explizit originelle Wege; das Thema der 24 Ältesten wandelte sich (wie in der gesamten Kunstlandschaft) vielmehr zu einer recht konventionellen Gepflogenheit, sodass Franz Anton Maulbertsch in seiner Korrespondenz für die Fresken in Papa seine Version des Sujets sogar verkürzend bezeichnen konnte als „*heilligste anbetung*“[298]. Die Dramatik, bei Troger noch gesteigert durch die willkürlich scheinende Kompilation mit der Drachenszene, war am Ende der Epoche vertrocknet zu einem abstrakten *Symbolum* frommer Verehrung.

Das vielleicht in höchstem Maß Irritierende an der Westseite der Hauptkuppel ist die Kombination des 4. Kapitels (Verehrung Gottvaters) mit der Flucht der Frau vor dem Drachen aus dem 12. Kapitel, die sich – simultan! – in einer terrestrischen Zone unterhalb der Ältestengruppe ereignet. Obwohl Troger durch die Einfügung der erregt gestikulierenden Greise ein Reagieren dieser „Zuschauer“[299] auf die darunter vonstatten gehende Verfolgungsszene suggeriert, ist eine scheinbare Zusammengehörigkeit der Szenen von der Textquelle her nicht vorgegeben:[300]

> „[13]*Als der Drache erkannte, dass er auf die Erde gestürzt war, verfolgte er die Frau, die den Sohn geboren hatte.* [14]*Aber der Frau wurden die Flügel des großen Adlers gegebenn, damit sie in die Wüste an ihren Ort fliehen konnte. Dort ist sie vor der Schlange sicher und wird eine Zeit, und zwei Zeiten und eine halbe Zeit lang ernährt.* [15]*Die Schlange spie einen Strom von Wasser aus ihrem Rachen hinter der Frau her, damit sie von den Fluten fortgerissen werde.* [16]*Aber die Erde kam der Frau zu Hilfe; sie öffnete sich und verschlang den Strom, den der Drache aus seinem Rachen gespien hatte.* [17]*Da geriet der Drache in Zorn über die Frau, und er ging fort, um Krieg zu führen mit ihren übrigen Nachkommen, die den Geboten Gottes gehorchen und an dem Zeugnis für Jesus festhalten.*“ (Offb 12, 13 – 17)

Während hinsichtlich ihrer Ikonographie die obere Hälfte der Westseite der Kuppel auf eine reiche Tradition im Medium Fresko blicken konnte, verfügte die untere über keinerlei Vorbilder. Zwar hatte sich seit Dürers „Apokalypse“ sehr wohl eine Tradition zur Illustration der entsprechenden Perikope in der Buchkunst etabliert, was auch Wirkungen auf die Tafelmalerei zeitigte – eine monumentale Umsetzung im Medium der Wandmalerei war aber

[298] Garas 1960, S. 265, Nr. XCIII (Brief vom 18. März 1783).
[299] vgl. Pippal 2008, S. 28 (Investigating Troger IV).
[300] So ist die von Aschenbrenner gewählte Beschreibung zwar nicht korrekt („Auf der gegenüberliegenden Seite flehen die vierundzwanzig Ältesten Gott an, die Jungfrau zu retten“), zeigt aber den suggestiven Narrationszusammenhang, den Troger zwischen den beiden Szenen aufbaut. Aschenbrenner 1965, S. 168.

bislang nicht vorgenommen worden. Die Anregung zur Verfolgungsszene mag von der um 1730 in Greillenstein installierten Kaskade ausgegangen sein, wo ein monumentaler Drache aus Sandstein, Werk des einheimischen Bildhauers Philipp Rochus Eberl, als Überlauf eines Forellenteiches diente.[301] Der launige Einfall, der in der Nachbarherrschaft als *Capriccio* einer Parkgestaltung zum Einsatz gekommen war, büßte bei seiner Übernahme in Altenburg freilich alle Scherzhaftigkeit ein und erhielt einen völlig neuen Kontext.[302]

Neben der narrativen Drastik überrascht gerade die ungewöhnliche Kombination der beiden nicht zusammengehörenden Szenen. Hatte der Künstler bei seiner ersten großformatigen Auseinandersetzung in St. Pölten mit einem inhaltlich unaufdringlichen Engelkonzert die Abseite der Hauptszene bespielt (bezeichnenderweise wurde dieser Teil im Bozzetto gar nicht berücksichtigt, Abb. 90, 85), verbinden sich nun Engelsmusik und aufgewühlter Lobpreis der Ältesten mit der „Flucht der Frau vor dem Drachen" (Abb. 82).

Das erneute Auftreten des „Apokalyptischen Weibes" – nun als Fliehende – bringt außerdem eine spannungsreiche Simultaneität derselben Figur an zwei Seiten desselben Gemäldes mit sich: Denn durch diese gleichzeitige Konfrontation (einmal im Modus der „Unbefleckten Empfängnis" im Osten, gleichzeitig als Flügelgestalt im Westen) ist eine ausschließlich marianische Auffassung des Hauptthemas verunmöglicht. Zwar findet sich das Bild der geflügelten (Maria) Immaculata beispielsweise auch bei Ignaz Günthers Skulpturen für die Ramersdorfer Kanzel (um 1760)[303] oder den Mallersdorfer Hochaltar (um 1768) – gerade in letztgenannter Ausstattung wurde ebenfalls eine Gleichzeitigkeit von Michaelskampf, Krönung der Frau und Flucht vor dem Drachen angedeutet.[304] Durch die Gestaltung der Fliehenden als Rückenfigur betonte Troger allerdings die *dramatischen,* transitorischen Qualitäten seiner Bildfindung – auf Kosten einer würdevollen Präsentation der Hauptfigur à la Günther (in dessen Inszenierung hält die Frau sogar ein Szepter in der Hand). Erneut ist man an dieser Stelle mit dem Phänomen konfrontiert, dass die irritierenden Motive außerhalb einer ikonographischen Tradition zwar bennant werden können, sich in ihrer ikonologischen Signifikanz allerdings nicht erschließen. Ohne eine Synopse der Fresken in Altenburg, ohne *gleichzeitige* Dechiffrierung aller irritierender Bildelemente und ohne den Versuch, ein System hinter den verwirrenden Zitaten zu entdecken, ist ein sinnvolles Lesen dieses Sondergutes vorerst also ein weiteres Mal nicht möglich: Wie lässt sich die Synthesis verstehen, die Troger in seiner Altenburger Kuppel vollführt? Das Immaculata-Thema,

[301] Ausst. Kat. Altenburg 2012, S. 100 – 101.
[302] Überlegenswert wäre auch eine Orientierung an Kirchers Beschreibung des „*Draco Helveticus alatus et bipes*": Kircher 1678, S. 100.
[303] Volk 1980, S. 158 – 159, Nr. 61.
[304] Ders. 1991, S. 188 – 189.

verbunden mit einer ausführlichen Schilderung der „Flucht der Frau vor dem Drachen“? Seine verwirrende Kombination mit dem römischen Versatzstück der 24 Ältesten, einem Sujet, das weder mit den anderen Erzählsträngen der Kuppel vereinbar scheint noch mit seiner Lokalisierung an der Westseite den Konventionen entspricht. Weshalb wird diese Verbindung gesucht? Weshalb wird – wenn schon römisch gefärbt – nicht auch die Apsis als Verortung gewählt? Zum Verständnis dieser Irritationen muss als Abschluss des Freskenzyklus die noch ausstehende Kuppel im Chor der Altenburger Stiftskirche interpretiert werden, ehe an eine Synopse der Deckengemälde und damit an einen Dechiffrierungversuch des komplexen Programmes gedacht werden kann.

- **„Glaube, Liebe, Hoffnung – Demut“ – Die Apsiskuppel**

Die runde Kuppel des Chorabschlusses (Abb. 125, 128, 129) verzichtet als einzige der Freskomalereien auf die Schilderung einer Historie. Während im Kirchenraum *storie sacre* aus Altem und Neuem Bund den Bildern zugrunde liegen, ergreift die *Allegorie* im letzten Raumteil vehement das Wort.[305] Diese Diskrepanz, die die zwei Systeme in einem Kirchenraum einander gegenüberstellt, findet ihre Vorläufer in anderen Ordenskirchen. Auch in Melk vollzieht sich ein Wechsel der inhaltlichen Ebenen im Presbyteriumsabschnitt nach dem Kompartiment der Kuppel: Die am Beispiel des hl. Benedikt exemplifizierte „Glorie“ im Langhaus wird im Presbyterium in der Gestalt der „*anima beata*“ auf eine allgemeinere Ebene gehoben (Abb. 132) und kann dadurch idealerweise mit jedem Betrachter in Bezug gesetzt werden. In Melk bleibt das dekorative, einheitliche Konzept aufrechterhalten, sodass der („innere“) Wandel sehr subtil vonstatten geht – in den künstlerischen Gestaltungsmitteln ist die Verschiedenheit der beiden inhaltlichen Systeme nicht ersichtlich. In Altenburg obliegt die Inszenierung des Systembruchs – stärker vielleicht als in den Fresken selbst – den Gestaltungsmitteln der Architektur.

Die großen Pforten zu Sakristei und Bibliotheksgang (Abb. 122, 123, 177) schaffen eine kräftige Zäsur zum Hauptraum. Mit ihren Supraporten eröffnen sie den allegorischen Reigen: Weisheit und Mäßigung, jene abstrakten Grundbegriffe des – sich erst konstituierenden (!) – Gesamtprogramms, sind hier durch plastische Figuren vertreten.[306] Für Trogers Kuppel, die

[305] Vgl. Telesko 2005, S. 98.
[306] In der Deckenstukkatur lösen sich die symmetrischen Zwänge unmerklich auf, neue Dekorationsformen etablieren sich (besonders markant in dem rein stukkierten Joch mit der kassettierten Scheinkuppel à la Ospel).

hinter einem tiefgezogenen Gewölbejoch aufsteigt, bieten die architektonischen Vorgaben ein reizvolles Spiel von Zeigen und Verbergen: Im Unterschied zu den anderen Fresken entzieht sich die Chorkuppel die längste Zeit den Blicken der Betrachter: nie ganz! – doch mit einer gewissen Koketterie. Ihr allegorischer Apparat, ihre Lesbarkeit, ihre Deutbarkeit erweitert sich jedenfalls je mehr man sich dem Tabernakel nähert.
Im Gegensatz zur rotbrandig-gelblichen Skala, die Troger in den rückwärtigen Fresken anschlägt (hier ist besonders die Westseite der Großen Kuppel auffallend), schillert die Presbyteriumskuppel, „*so, wie man es beym Sonnenschein durch ein gläsernes Prisma sehen würde.*“[307] Nicht nur die Wiedergabe der atmosphärischen Phänomene eines Morgenhimmels (im Bereich des Kuppelzenits) fällt auf, die gesamte Textur des Gemäldes atmet eine ausgesprochen elaborierte Stimmigkeit: blaue Akzente werden von roten aufgegriffen, beiden Komplimentärfarben antwortet das mittige Violett. Die Gelbtöne delikat, das Braun der Wolken nicht zu düster. Grün und Orange schließen die Akkorde, sodass von einem ungemein saftigen Spektrum gesprochen werden kann.

Für die Untersuchung des Bildinhalts ist der Planungsprozess von Bedeutung. Obwohl sich die Originalskizze nicht erhalten hat, lässt sich ihr Aussehen durch mehrere Schülerkopien rekonstruieren. Offenbar präsentierte sie den *prospectus* von einem Standpunkt im Joch vor der Kuppel aus: Die drei Protagonistinnen auf Wolken, oben beschließt eine Puttengruppe mit Draperie den Bildausschnitt. In dieser Form fand die Komposition (in Unkenntnis des ausgeführten Freskos) Eingang in Werke von Epigonen: Die Übereinstimmungen zwischen einer kleinen, exquisiten Zeichnung von Balthasar Riepp (Abb. 131)[308] und einem Deckenbild in der Sommerprälatur von St. Mang in Füßen,[309] ausgeführt von Joseph Keller (Abb. 130), sind derart groß, dass sie kaum Zweifel am Aussehen des nicht überlieferten Ausgangswerks von Troger lassen. Bei Keller setzt die sehr exakte Wiedergabe etwa des hellen Lichtakzents

---

Dieser Bruch im symmetrischen System ist besonders schön am zweiten der schmalen Gurtbögen abzulesen: Obwohl dieser auf einer Konsole mit Akanthusbesatz und Eierstab aufruht (wie seine Pendants), lösen sich die ornamentalen Füllungen zum Scheitelpunkt hin in Variationsformen auf. Das Zentralmotiv, eine Akanthusblüte mit keulenförmigen, seitlichen Schabracken, wird nicht mehr wiederholt.

[307] Krapf 2009, S. 11 (Hans Rudolf Füssli, Geschichte der bildenden Künste in Wien, 1801, S. 64.). Die Charakteristik wurde in diesem Zusammenhang auf Trogers Kolorit bezogen.

[308] „Allegorie von Glaube, Liebe, Hoffnung“, farbig aquarellierte Federzeichnung, Augsburg Schaezlerpalais. Mair 2003, S. 11, Nr. 237. Bei Riepps Studie – der Künstler hat das ausgeführte Fresko wohl nie zu Gesicht bekommen – ist der Umstand beachtenswert, dass der Prospektus einer perfekten Ellipse eingeschrieben ist (ein Phänomen, das sich mit Trogers Gestaltung des Entwurfes zur Kuppel von St. Pölten deckt, Abb. 90): Das Kreisrund in seiner Wahrnehmung als Ellipse, wie sie für die hieroglyphische Aussage des Altenburger Kirchenraumes von Bedeutung ist, könnte demzufolge in Trogers Skizze zur Apsiskuppel ihren Ausgang genommen haben. Die Vermittlung der Komposition dürfte über Johann Jakob Zeiller erfolgt sein, dessen Schwager Riepp war.

[309] Tacke 1998, S. 66.

in der blauen Draperie (bei allgemein flauer Pinselschrift) alle Zweifel außer Kraft, der Kopist hätte eine graphische Wiedergabe des Deckenbildes vor Augen gehabt; das Aufgreifen des interessanten Spiels von Licht und Gegenlicht wäre aus keiner graphisch-linearen Reproduktion ableitbar gewesen.[310] Der größte inhaltliche Unterschied zwischen Kellers und Trogers Malerei, also zwischen Kopie und verlorener Skizze, liegt sicher im Weglassen der rechts gezeigten Personifikation der „Demut" – sie war offenbar nicht Teil des Bozzettos, dem Keller seine Kenntnis der Komposition verdankte, sondern wurde in einer separaten Zeichenskizze vorbereitet (Abb. 124).[311] Unterschiede betreffen auch die Farbigkeit bei der Pilgerin: Keller gibt sie grüngekleidet wieder, während sie in Trogers Ausführung einen markanten blauen Mantel trägt. Offenbar ebenfalls erst nachträglich hinzugefügt wurden der Pelikan und die Pinne (jenes unorthodoxe *symbolum*)[312] – in den Kopien nach der Skizze sind sie nicht auszunehmen.

Die ausgeführte Apsiskuppel in Altenburg gliedert sich in zwei Prospekte. Der erste öffnet sich bereits andeutungsweise ab dem Aufblick unter der Laterne der Großen Kuppel: Von hier aus sind die Zentralfiguren der Pilgerin und der „Liebe" sichtbar (Abb. 34, 125). Eine vollständige Erfassung dieses zentralen Bildgedankens ist ab dem Kommuniongitter möglich (Abb. 128), der von Troger in der Skizze konzipierte Hauptblickpunkt ist im anschließenden Joch des Chorgestühls zu verorten (Abb. 129, vgl. 131).[313] Neben der Schrägeinsicht vom Kirchenraum her ist auch der direkte Aufblick von Bedeutung: Durch die aufwendige Bearbeitung des Hauptgesimses (das vom Kirchenschiff her dynamisch nach oben gewölbt erscheint, von unten her gesehen aber kreisrund ist), ergibt sich uneingeschränkte Sicht auf das Kuppelfresko.
Der zweite Prospekt, inhaltlich vom ersten separiert, umfasst nur ein schmales Segment an der Westseite der Wölbung (Abb. 126). Er bleibt dem Zelebranten am Hochaltar vorbehalten, allen anderen Benutzern des Kirchenraumes hingegen verborgen.[314]

[310] Matsche 2008, S. 33 – 36. Die Idee eines verlorenen Deckenbildes von Zeiller als Vermittlung der trogerischen Idee ist wohl nicht nötig, wenn Trogers sehr freimütiger Umgang mit Skizzenmaterial ins Auge gefasst wird.
[311] Die erhaltene Zeichenskizze macht deutlich, dass Troger die Figur separat plante und erst in die Ausführung einbezog; der mit Akribie herausgearbeitete linke Fuß des Engels, der sogar in einem zweiten Anlauf noch genauer durchdacht wurde, viel in der Realisierung weg. Dachs 2005, S. 613 – 615.
[312] Die Identifizierung des Attributs bereitete in der Literatur einige Schwierigkeit; zuletzt wurde eine Deutung als „Amboss" vorgebracht. Vgl. Telesko 2003, S. 92 – 113.
[313] Das Vorhandensein der Puttengruppe mit dem Tuch in beiden Kopien belegt, dass sie auch im Entwurf den Hauptprospekt nach oben hin abschlossen.
[314] Gamerith 2012, S. 46 – 49.

Im Zentrum des ersten Prospekts (Abb. 129) sitzt der Glaube, eine behelmte weibliche Figur, mit Evangelienbuch und Kreuz. Ein Puttenpaar reicht ihr die Gebotestafeln, die symbolischen Tiere der Evangelisten umgeben sie. Vor dieser Zentralgestalt lagert rechts die „Liebe", eine Mutter mit ihren Kindern. Eine Flamme züngelt vor ihrer Stirn, Symbol der Göttlichen Liebe. Neben ihr ist ein Pelikan im Begriff, sich die Brust aufzureißen, um seine Jungen zu nähren, traditionelles Sinnbild der aufopfernden Liebe.[315] Linker Hand nähert sich dem Glauben eine Pilgerin in prächtigem blauem Mantel (in der Skizze hatte sie analog zu Ripa noch grün getragen). Sie vertritt – vorderhand! – die Hoffnung, wie der beigestellte Anker belegt. Ihr Gewand – summiert man das Blau mit dem Gelb ihres Hemdes – entspricht den Forderungen des klassischen Farbenkanons nach Cesare Ripa: „*Sie kleidet sich grün wegen der Ähnlichkeit zu jenen Kräutern, die Hoffnung auf gute Ernte versprechen*."[316] Neu ist die inhaltliche Umdeutung der Spes zur Figur einer Pilgerin, Sondergut der Altenburger Konzeption. Zum Vergleich: In Trogers Erstlingswerk, der Salzburger Kajetanerkirche (1728), stellte der Künstler die Hoffnung schlicht als Rückenfigur mit grünem Gewand und Anker dar, bei späteren Reprisen des Themas – etwa dem Bildersaal in Melk (1739) oder der Kuppel in Brixen (1749) – blitzen Reflexe auf das originelle Motiv von Altenburg höchstens noch in Form einer grünen Mozzetta (als klassischem Pilgerumhang) auf.

Neu ist auch die Ruderpinne, rechts vor der allegorischen Gestalt zu erkennen. Bei Ripa ist sie der „Providenza", der (klugen) Vorsichtigkeit, zugeordnet: „*Die Pinne zeigt uns, dass auf dem Meer die Vorsicht in vielen Gelegenheiten angewendet sein will, um Reichtum und Ruhm zu erlangen, oft aber auch, um das Leben zu erhalten.*"[317] Bei der Pilgerin bereichert das Steuerruder somit die Aspekte des „Unterwegsseins auf rechtem (wenn auch ungewissem) Pfad". Dem klassischen Kanon der „Göttlichen Tugenden" (vgl. 1 Kor 13,13) ist schließlich rechts eine weitere Allegorie beigefügt. Eine weibliche Gestalt trägt ein Lamm auf ihren Armen, Krone und Szepter liegen achtlos zu ihren Füßen: die Demut.[318] Diese Figur hatte

[315] Kretschmer 2011, S. 316.

[316] „*Vestesi di verde per la similitudine dell`herbe, che danno speranza di buona raccolta.*"Ripa 1683 / 1992, S. 416.

[317] „*Il timone, ci mostra ancora nel Mare adoprarsi providenza in molte occasioni, per acquistarne ricchezze & fama & ben spesso per salvar la vita.*" Die Ruderpinne findet sich auch bei der *Oeconomia*: „*il timone dimostra la cura, & il reggimento, che deve temere il padre de i figliuoli, perché nel mare delle delitie giovanili non torcano il corso delle virtù, nelle quali si devono allevare con ogni vigilanza, & studio*" – „Das Steuerruder zeigt die Sorge und die Leitung an, die der Vater um seine Kinder zu tragen hat, da sie im Meer der jugendlichen Freuden sich sonst nicht kümmern um den Pfad der Tugend, zu dem sie erzogen werden müssen mit aller Wachsamkeit und allem Eifer." Ebd. , S. 112. In beiden allegorischen Bildern geht es damit um die Wichtigkeit überlegter und sicherer Leitung auf ungewissem Pfad.

[318] Maser 1971, S. 86.

Troger in einer separaten Zeichnung (Abb. 124) geplant, die in einem sekundären Schritt dem zentralen *prospectus* der Skizze angefügt wurde (Abb. 129).[319]

So sehr die Komposition auch dem Trogerischen Idiom entstammt, so deutlich ist der Bezug zu Johann Michael Rottmayrs themengleicher Allegorie im Melker Presbyterium aus dem Jahr 1718 (Abb. 132).[320] Nicht nur die inhaltliche Konstellation wurde übernommen, auch Merkmale des Bildaufbaues fanden bewusst Eingang in die Altenburger Nachschöpfung – besonders gut erkennbar an der analogen Übernahme der Rückengestalt der s*pes.*[321] Es ist dabei nicht die platte Repetition einer Vorlage (im Sinne des modernen Plagiats), nein, der redaktionelle Eingriff in die als bekannt vorausgesetzten „images" füllt die vorhandene Bildfindung mit neuen Sinnebenen. Gerade durch die Neukontextualisierung wird das Original aus seinem ursprünglichen Inhalt geschält und verkörpert – *nolensvolens* – im neuen Zusammenhang Neues. In Trogers Allegorie der drei Göttlichen Tugenden ist der gewandelte Inhaltshorizont ungemein subtil und erschließt sich erst im Bewusstsein um den Zusammenhang mit dem Melker Bildsystem. Dort bildete Rottmayrs „Glaube, Liebe, Hoffnung, Demut" nur einen Übergang zum die Kirche abschließenden Feld: hier triumphiert das Sakrament, hier wird (im Taufbrunnen) das Heil gehütet, das auf den Teufel in Drachengestalt herabspritzt, hier – Triumph! Triumph! – gleißen die *Ecclesia militans* und *triumphans* inmitten der blutbesudelten Leidenswerkzeuge Christi. Die Krone soll nur empfangen, der wahrhaft gekämpft hat: „*Non coronabitur, nisi legitime certaverit!"*

Das fehlt in Altenburg. Die Melker *summa* speiste sich letztendlich aus der Glorie der siegenden Kirche, der Überwindung ihrer Feinde. Die jüngere Variation in Altenburg greift diesen Anspruch nicht mehr auf.[322] Das Wissen um diese Kritik am Vorbild, um die Verweigerung, ikonologische Aussagen in identer Form aufzugreifen, unterstreicht die Deutlichkeit des Übernahmeakts. Der Glaube als „Leitstern" der Pilgerin behält seinen Platz am Morgenhimmel der Kuppel, ein Orientierungspunkt jedoch abseits von Rottmayrs inflationären Strahlenkränzen. Der von Gott verliehenen Tugend des Glaubens räumt das

[319] Dachs 2005, S. 613 – 615.
[320] Hubala 1981, S. 166, A 8; Telesko 2013.
[321] Die Beinstellung der Melker „Hoffnung", die ebenfalls von Troger übernommen wurde, ist Hinweis dafür, dass Rottmayrs Fresko die Vorlage bildete und nicht Beduzzis graphisches Konzept (Brünn, Mährische Galerie). Ausst. Kat. Melk 1989, S. 245 – 248, Kat. Nr. 28. 01.
[322] Als einzigen Reflex mag man das „*Veni coronaberis"* ansehen, das als Zitat des „Hohelieds der Liebe" erstens eine völlig veränderte Grundhaltung wiedergibt (bei einem Aufgreifen des „Coronabitur"- Motivs), dessen Formulierung am Hochaltar zweitens nicht in monumentaler Form vonstatten geht wie in Melk, sondern als cartellino im Buch des Paulus – kaum lesbar – zu finden ist.

Altenburger Konzept die entscheidende Rolle ein (nicht weiter überraschend im Kontext eines Klosters); die *Ecclesia* als Verwalterin der Sakramente kommt dabei aber nicht mehr zu Wort.

Rottmayrs „Hoffnung“ (als Vorformulierung der Altenburger Pilgerin) ist in Melk als kräftige Rückenfigur gestaltet, deren energisches Schrittmotiv, deren Komposition als regelrechte *figura serpentinata,* einen gewichtigen Akzent in der Eröffnung des Bildes gesetzt hatte (Abb. 132). Die Rückenansicht, die Beinstellung werden von Troger zitiert, verändert ist aber die Positionierung des Oberkörpers (Abb. 133). *Spes* schraubt sich in Altenburg nicht um ihre Körperachse, um an dem Anker hantieren können, sie hält – unspektakulärerweise – einen Pilgerstab in der Rechten. Die Linke hat sie an die Brust gelegt und blickt zur *fides* empor. Mit dieser Haltung, die vom Vorbild abweicht, lässt sich Ripas *Amour vers Dieu* assoziieren, die Liebe zu Gott: „*Die heilige Liebe, die wir alle verpflichtet sind wider Gott zu haben, kann nicht besser ausgedrückt werden als durch diesen kontemplativen Menschen. Er hält seine Augen zum Himmel erhoben, um uns zu erinnern, dass es der Himmel ist, an den auch wir unsere Gedanken heften müssen. Um das Feuer seines Eifers zu bedeuten, hält er eine Hand geradewegs an sein Herz, als wollte er es öffnen oder seinem Schöpfer hingeben, & er hält in der anderen eine Banderole, FREUT EUCH AM HERRN; & JUBELT ALLE MIT REDLICHEM HERZEN, um uns einzuladen, auf Erden keine andere Freude zu suchen als die Liebe zu unserem Gott, der der wahre Vater des Erbarmens & allen Trostes ist.*“[323] Trogers Pilgerin vereint in sich also auch Aspekte der allegorischen “Liebe zu Gott” – der anfängliche Prospekt, der unterhalb der Laterne der Hauptkuppel des Langhauses die Figuren der Pilgerin und der Mutter mit den Kindern sichtbar macht, destilliert aus dem *hieroglyphischen* Bild der Apsiskuppel somit als ikonologische *summa* die „Liebe“, dargestellt als *Liebe zu Gott* und *Liebe zum Nächsten* (Abb. 125).

Die Identifikation des Vorbildes ermöglicht (gerade durch die Abweichungen der beiden Bilder voneinander) den Blick auf die Indivdualität der einzelnen Allegorie zu schärfen. In Rottmayrs Bild treten die Gestalten nicht in Dialog zueinander. In ihrer perspektivischen Konstruktion gehen sie mit der rahmenden Scheinarchitektur eine perfekte Symbiose ein und sind somit nur richtig zu verstehen, wenn sie sich im Rahmen der Dekoration ihr Recht auf

[323] „*Le sainct Amour que nous sommes tous obligez de porter à Dieu, ne peut mieux estre representé que par cét homme contemplatif. Il tient les yeux esleuez au Ciel, afin de nous faire souuenir que c`est au Ciel aussi où nous deuons attacher nos pensées. Pour tesmoigner l`ardeur de son zele, il porte droit au coeur l`une de ses mains, comme s`il vouloit ouurir, ou le donner à son Createur, & tient de l`autre un Rouleau, où se lisent ces paroles, LAETAMINI IN DOMINO, & GLORIAMINI OMNES RECTI CORDE, pour nous inuiter icy bas à ne chercher point de joye qu`en l`amour de nostre Dieu, qui est le vray Pere de misericorde, & de toute consolation.”* Ripa 1643, S. 109.

Wahrnehmung verschaffen. In der unbedingten Verschmelzung von malerischem Medium – sei`s figurativ, sei`s dekorativ (im Rahmen des *stucco finto*) – und Architektur liegt die überwältigende Stärke des Bildwerks, seine dröhnende Virtuosität.
Trogers Komposition betont wesentlich stärker einen Bezug der drei Tugenden zueinander; nicht nur die pyramidale Anordnung schafft Beziehung, auch die „Farbverwandtschaften" bauen ein Netz innerer Kommunikation auf. Die Verbindung blau-rot als Voraussetzung für violett, blau-gelb als Voraussetzung für grün, rot-gelb schließlich, die in der Mischung Orange entstehen lassen: Keine Farbe ist vertreten, die sich nicht auf eine andere bezöge.

Am erstaunlichsten - à propos Farbigkeit – ist die Gestaltung des Kuppelzentrums. So reich Trogers Œuvre an Schilderungen von Lichtstrahlen ist (ein Aufgabenbereich, wo der Maler sich aufgrund seines technischen Rüstzeugs den Ruhm eines Spezialisten erwirkt hat), so wenig kümmerte er sich um Agregatzustände der luftigen Sphären. Im Unterschied zu Franz Anton Maulbertsch, der ab den 1750er Jahren sein Publikum gerade mit atmosphärischen Wiedergaben zu begeistern verstand,[324] war sich Troger zwanzig Jahre zuvor offenbar nicht der Möglichkeiten bewusst, die der optische Reiz eines Morgenrots zu evozieren vermochte. Allerdings tritt gerade das nahezu solitäre Phänomen[325] der Chorkuppel den Gegenbeweis an, indem Troger der *fides* eine strahlende Apotheose verweigerte, ihr jedoch stattdessen den Flor des anbrechenden Morgens verlieh. Sollte dieses einmalige Interesse wirklich ohne Bedeutung sein bei einem Maler, der sich des Himmels sonst als einfärbiger Folie bedient, bei einem Maler, der auf Strahlen, nicht auf sanfte Himmelsübergänge spezialisiert war?
Der Glaube als Anfang eines neuen Tages. Schon kündigt sich in diesem Bildmotiv der vier Jahre später visualisierte „Sonnenaufgang" im Fresko des Altenburger Marmorsaals an, der – im Kontext des Gebäudeensembles – den Part einer *Einleitung* in die Lichtmetphorik übernehmen sollte. War Ende des 17. Jahrhunderts das Aufgreifen eines „Triumphs des Phöbus über die Nacht" noch die wenig raffinierte Staffage für den Wunsch eines christlichen Siegs über die Mächte des osmanischen Halbmonds gewesen, blieben die aufkeimenden Verbalisierungen von Licht- und Vernunftskomplexen in der Philosophie um 1700 nicht wirkungslos auf eine Rezeption in der katholischen Bildsprache: Während das große Saalfresko von Kremsmünster (1696)[326] symptomatisch für das erstgenannte, beinah

[324] DaCosta Kauffmann 2009, S. 23 – 33.
[325] Nur in der Fresko-Miniatur des Melker Kaiseroratoriums, einer „Himmelfahrt Mariens", entstanden um 1731/32 im unmittelbaren zeitlichen Vorfeld von Altenburg, findet sich eine eventuelle Vorstufe. Kronbichler 2012, S. 233 – 234, F 14. Bemerkenswerterweise ist in den Altenburger Stiftssammlungen eine Teilkopie nach einer der beiden Supraporten überliefert. Kronbichler 2012, S. 285 – 286, G 44.
[326] Lorenz 1999, S. 330 – 331, Kat. Nr. 82.

eindimensionale Eindringen eines apollinischen Themenkreises in die „Welt hinter den Klostermauern“ steht, zeichnet sich die spezifiziertere zweitgenannte Form in Johann Evangelist Holzers verlorenen Zwickeln der Kirche von Münsterschwarzach ab (1737). Die mit dem Abbruch des Gotteshauses zerstörten Pendentifs der monumentalen Kuppel sind in den Ölskizzen des Malers gut dokumentiert und deutbar.[327] Im Kontext der Lichtmetaphorik ist vor allem jenes Feld von Belang, das als „Triumph der Religion“ Eingang in die Forschung gefunden hat (Abb. 134). In seinem Zentrum erscheint die *anima rationabilis* (in ihrer von Ripa definierten Form mit zwei Schwingen am Rücken)[328], gemeinsam mit dem „Willen“ und dem „Intellekt“. In ihrer Hand hält die *anima* ein brennendes Herz, das sie Gott entgegenstreckt (ein Motiv des „Amor in Deum“)[329] – seine wohlwollende Gegenwart wird durch einen einbrechenden Lichtstrahl angedeutet. Ein Putto legt ihr das Kreuz auf die Schulter (als Sinnbild des dornigen Tugendwegs) und bekrönt sie mit dem Kranz der Unsterblichkeit. In einer kommentierenden Ebene dahinter stürzt das Tugendstreben als *valore* mit dem gebändigten Löwen zwei Vertreter des Lasters. Der schwer zu dechiffrierende Gegenstand in der Bildmitte, den der Held umzutreten scheint, kann als Tischplatte gelesen werden; hier böte sich eine analoge Assoziation zur Tempelreinigung an: „*Et intravit Jesus in templum Dei, & ejiciebat omnes vendentes & ementes in templo; & mensas numulariorum, & cathedras vendentium columbas evertit“/ „Und JEsus ging in den tempel GOttes, und trieb alle hinaus, die in dem Tempel kaufften und verkaufften: Er stieße auch die Tische der Wechsler und die Stuehl derjenigen umb, welche Dauben verkaufften.“ (*Mt 21, 12)

Wer aber sind die Wechsler, die aus dem Tempel eine Räuberhöhle machen? Als dramatische Rückenfigur torkelt vorne links *ambitio* aus dem Bild, der Ehrgeiz, der sich selbst zu krönen trachtet. Die Linke umklammert den Pfau der Hoffart, Kronen und ein Münzenschatz fallen zu Boden. Rechts stürzt hingegen – ansonsten unverzichtbarer Protagonist der Allegorien des

[327] Zwischen einem Altarbild mit dem „Tod des hl. Benedikt“ und dem sich in der Kuppel illusionistisch öffnenden Heiligenhimmel des Benediktinerordens waren drei allegorische Bildfelder positioniert, die einerseits den Heimgang des Patriarchen kommentierten, andererseits den Tugendanspruch des Ordens legitimierten. Die prinzipiellen Übereinstimmungen im Vokabular zwischen Altenburg und Münsterschwarzach sind erstaunlich (zumal keine Verbindung über historische Gebetsverbrüderungen bestand), so führt etwa eine schwebende „Spes“ mit Anker und Öllampe den Reigen der fünf klugen Jungfrauen an, ähnlich zu Trogers Westseite der Altenburger Apsiskuppel: Hoffnung und Liebe (der sechsflügelige Cherub daneben hält ein Herz in die Höhe) erschließen den Weg zum Himmel für die virgines prudentes, die sich als die monastischen Tugenden Schweigsamkeit, Gehorsam, Fasten, Keuschheit und Demut daran machen, eine Himmelsleiter zu erklimmen: „Ecce sponsus venit, exite obviam ei/ Sehet der Bräutigam, komt/ gehet ihm entgegen“ (Mt 25, 6). Braun / Meighörner / Thierbach / Trepesch 2010, S. 330 – 332, Kat. – Nr. 73.

[328] Vgl. Felix Anton Scheffler, „*Anima rationabilis*“ (1748) für Martínkovice/ Märzdorf (im Auftrag des Broumover Abtes). Die *Anima rationabilis* bildet in der Martinskirche den allegorischen Kommentar zur Aufnahme des hl. Martin in den Himmel resp. die Voraussetzungen für diese – zusammen mit *religio* und *obedientia* sowie einer Allegorie, die als „*praemium virtutis*“ verstanden sein kann.

[329] Vgl. die gleichnamige Figur an der Marmorsaalfassade.

Tagesanbruchs (!) – Zephyr mit Schmetterlingsflügeln und der Fackel des Morgensterns. Der kritische Ansatz, der hier einen „falschen Morgen“ anzuprangern versucht, verdichtet sich in der dritten der Münsterschwarzacher Zwickelallegorien (Abb. 135): Der Spiegel der Weisheit wird hier kombiniert mit der Taube, die der Personifikation der *sinceritas*, der zurückhaltenden Aufrichtigkeit, entlehnt ist. Zu Füßen der *Gottesgelehrtheit* lümmelt *Tempus*, da das profane *Saeculum* der Ewigkeit der Theologie nichts entgegenzusetzen hat. Unten verscheucht ein Engel die eselsohrige Ignoranz mit zwei Folianten – mit der Panflöte wird alles Weisheitsstreben abseits der Theologie als Ohrenbläserei abgetan.
Holzers Pendentifs von 1737 greifen zwar auf dasselbe Figurenrepertoire wie Troger zurück, verkehren aber die Akzentuierung: Gott antwortet auf die Liebe der Seele und ihre Bereitschaft zum dornigen Weg mit der Verheißung Ewigen Lebens. Für dieses Ziel will falschem Streben – und dazu gehören die Verlockungen des falschen Morgens[330] – widerstanden sein: „*Suma: Wer zur wahren weißheit gelangen will, mues/ durch unermüdeten Fleiß und Arbeith alle laster auß=/rotten, und alle tugend- Unverwelckhlich in sich einpflanz:*- [en].“[331] Diese Mechanik der Argumentation trifft auf die Altenburger Konzeption nicht zu; das schon im Zusammenhang mit Melk erwähnte Fehlen eines Übels, von dem die Pilgerin sich abwendet,[332] mildert die *Unbedingtheit* des allegorischen Apparates. Das Leben als Unterwegs-Sein der Seele, wobei der Glaube als Morgen den neuen Tag mehr andeutet als klar definieren kann. Verweis auf ein Ziel, ohne selbst das Ziel zu sein.

Völlig losgelöst vom kompositorischen Geschehen der Ostseite der Kuppel, dem Dialog zwischen den Tugenden, ist die Westseite der Apsiskuppel. Motivisch gliedert sich diese Bildzone in drei Komponenten: Zentral erscheint eine allegorische Gestalt, die zum „Glauben“ aufblickt. Sie hält ein Öllämpchen in Händen und entspricht Ripas Definition von „*Vita e l` animo“* (Abb. 127).[333] Links neben ihr stürzen Engelchen das Bild der Isis (Diana von Ephesus), rechts jubeln Putti mit Schmetterlingsflügeln in einem Reigentanz – ein Reflex auf Trogers Motiv „Amor und Psyche“ in Melk (Abb. 191, 192).[334] Die Isoliertheit dieses Freskoabschnittes von der übrigen Komposition und der seltsam verschlossene allegorische Inhalt (der ein paralleles Eigenleben im Vergleich zum Rest der Kuppel zu führen scheint)

[330] Vgl. die Allegorie des Glaubens (Abb. 156).
[331] StiAZ Lade 16 – III – 2 (Conceptus pingendi). Zitiert bei: Kronbichler 2012, S. 577, A 33.
[332] Den Dualismus von Tugenden und Lastern, von denen die Pilgerin sich abgewendet hat, kommt erst in der Bearbeitung des Themas in der Kaiserstiege zur Sprache.
[333] Ripa 1683 / 1992, S. 478.
[334] Das Motiv „Amor und Psyche“ findet sich in Altenburg neben dem Marmorsaal auch in der Stuckausstattung der Kaiserstiege und in den Fresken der Sala terrena wieder. Vgl. Kap. VI. 6. , VII. 4. sowie IX. 1.

führen nun direkt zur Frage nach der Gesamtkonzeption der Altenburger Kirchenfresken und ihrer inhaltlichen Ausrichtung.

3. Ikonologische *Summa* der Deckenfresken – Interpretation der Irritationen

Wie sich gezeigt hat gestaltet sich die Auseinandersetzung mit den Deckenfresken Paul Trogers in der Altenburger Stiftskirche als Bildparcours, bei dem die Möglichkeit traditioneller Lesarten unmittelbar konfrontiert ist mit der Unmöglichkeit der Dechiffrierung. Denn in allen vier Deckengemälden bleiben – bei einer sukzessiven Betrachtung der Fresken – irritierende Motive zurück; irritierend, weil sie nicht in ein konventionelles Lese-Schema passen wollen. Sie widersprechen den Konventionen weniger als dass sie sie *verfehlen* – und sind dabei doch zu prominent in Szene gesetzt, um ignoriert zu werden:
Da ist die Inszenierung der Gestalt des Usa zu nennen, der das Bildfeld des König David dominiert. In seiner farblichen Gestaltung korrespondiert er mit der Fliehenden in der Westseite der Großen Kuppel (Abb. 50, 51) – eine Übereinstimmung, ein In-eins-Setzen von Frevel und Makellosigkeit. Zufälligkeit einer achtlosen Gestaltung?
Bei der „Anbetung des Lammes“ (Abb. 60) bleibt die fehlende Kommunikation zwischen oberem Bildregister (mit Gottvater) und dem unteren (mit den Erlösten) in der isolierten Betrachtung des Feldes unauflösbar; der Umstand, dass selbst die Kopie durch den Trogerschüler Zeiller den Missstand zu korrigieren versucht hatte, zeigt die Dringlichkeit, die bewusste Provokation des Altenburger Vorbildes (Abb. 62). Dass auch hier der farbliche Hauptakzent auf einer Randfigur liegt – im selben Maße wie zuvor bei Usa – fügt der Verschlossenheit des Bildes eine weitere Facette hinzu.
Schließlich das Motiv der 24 Ältesten, das sich bewusst auf die Vorbildlichkeit Roms bezieht, ja sogar als römisches Versatzstück deklariert ist, sich dabei aber an einer vollkommen verfehlten Stelle befindet. Ganz zu schweigen von jener irreführenden Kombination mit der Flucht der Frau: „*(...) die vierundzwanzig Ältesten* [flehen] *Gott an, die Jungfrau zu retten.*“[335] Bei Troger. Nicht bei Johannes.

Als irritierende Momente treten bei der Deutung schlussendlich nicht nur einzelne Bildmotive auf, auch der „Richtungswechsel“ des Inhaltsmodus bei der Apsiskuppel erweist sich als ungewöhnlich. Hier hatten sich ja die die narrativen Erzählstrategien der Historienbilder in

[335] Aus der Beschreibung der Westseite der Kuppel bei: Aschenbrenner 1965, S. 168.

eine Bildsprache der Allegorie gewandelt: Wie in Trogers gleichzeitig entstandenen Bibliotheksfresken von Zwettl – so der Analogieschluss – bildete damit der allegorische Teil als Prolog bzw. Summa den Schlüssel zum Verständnis. Gerade hier verdeutlicht sich, dass die zuvor noch unter Aspekten eines mariologischen Programmes gelesenen Bildsequenzen – plötzlich? – keinerlei Bezug mehr einnehmen können zur Figur der Gottesmutter: Die vorgestellten Tugenden sind keineswegs explizit auf Maria hin ausgerichtet, die Komposition selbst orientiert sich eindrücklich am Vorbild Melks, einer den Aposteln Petrus und Paulus geweihten Kirche.

Will man der Apsiskuppel demnach als inhaltliche Summa eine Schlüsselposition einräumen im Verständnis der Altenburger Kirchenfresken, so muss der Fokus auf ihre beiden zentralen Gestalten gelegt werden: die „Liebe", vor allem aber die Pilgerin. Als amplifizierte Allegorie der „*Spes*" ist sie in der Bedeutung der „*Anima*" als Leitmotiv in allen Fresken wiederzufinden.[336]

Im Kontinuum der Stiftskirche Melk hatte sich (in vergleichbarer Weise zur Altenburger Pilgerin) die Figur des hl. Benedikt vom Langhaus auf den Chor übertragen: Das Vorbild des Ordensvaters wurde zum Ausgangspunkt des Lebenswandels einer *anima beata*, die im letzten Bild in die Transzendenz entschwindet – in einer Diskretion, die zur Nichtlesbarkeit in den meisten Deutungsversuchen von Rottmayrs Fresko geführt hat.[337]

Klar ist, dass dem heroischen Vorbild des Gründers nichts entgegenzusetzen ist; sein *Exemplum virtutis* verheißt eine Apotheose, die sich im (mönchischen) Betrachter erfüllen soll. Benedikt als konkrete Summe tugendhaften Lebens macht die Allegorie lesbar, die sich auf den Betrachter bezieht. Fügt man dieser Betrachtung hinzu, dass in der Gestalt des hl. Placidus über der Orgel (einem Feld, das im schriftlichen Konzept der Malereien verschwiegen wird)[338] der Versuch eines veristischen Portraits des Auftraggebers Berthold Dietmayr gegeben ist, treten die Linien der Interaktion noch deutlicher zutage: Der zeitgenössische Abt drückt in seiner „Rolle" als Schüler des heiligen Ordensvaters den Wunsch aus, ganz den Weisungen des Meisters zu gehorchen – und nimmt damit gleich eine Verherrlichung im Himmel im Vorhinein in Anspruch. (Kein Wunder, dass kurz nach der Fertigstellung der Fresken der Melker Konvent zu revoltieren begann).

[336] Zur Deutung der Pilgerin als Identifikationsfigur („eine die Position des Betrachters duplizierende Reflexionsfigur") und ihre Wiederholung in den Kirchenfresken als „sinnstiftendes Leitmotiv" vgl. Telesko 2005 / 2, S. 572 – 573.
[337] Telesko 2013, S. 97 – 103.
[338] Weidinger 2004, S. 64 – 65, Dok. 12.1.

Dabei sollte eigentlich mit Hilfe des realisitischen Portraits eine Projektionsfläche aufgetan werden, eine Interaktionsmöglichkeit zwischen erfahrener Lebenswirklichkeit und der Wirklichkeit des gemalten Bildes: Wie Benedikt, wie die Apostelfürsten Petrus und Paulus (am Hochaltar) soll kämpfen, wer die Krone ewigen Lebens erhalten will. Das Abbild einer historischen Figur – hier konkret des Abtes – sollte nicht Ausdruck eines Anspruches auf Apotheose darstellen, sondern im Rollenportrait die Erreichbarkeit himmlischer Glorie visualisieren.

Trotz des Melkbezuges zielt die Aussage in Altenburg in die genau entgegengesetzte Richtung. Zwar kann ein Lesen der Deckenbilder (unter dem Vorzeichen einer Marien-Ikonographie) vom Langhaus zum Chor erfolgen – und quasi chronologisch über das Alte Testament und die Offenbarung zum Hochaltarbild der Himmelfahrt gelangen. Doch spätestens bei der scheinbar so vagen Aussage des letzten Freskos mit den Göttlichen Tugenden muss die beredte Fokussierung eines solchen Bildprogrammes stocken. Wie wäre die prominente Rolle der Pilgerin in Analogie zur Gottesmutter zu verstehen?[339]
Erst die Umkehrung der Betrachtung ordnet die malerische Ausstattung einem einheitlichen Grundgedanken unter: Auch wenn – wie in Melk – das allegorische Abschlussfeld eine generalisierende *Summa* aus den Parallelen der Heilsgeschichte zieht, ermöglicht erst die Rückprojektion dieses Finales auf die vorangehenden Bilder die Möglichkeit, deren eigenwillige Motive zu deuten. Die Apsiskuppel ist somit zugleich Schlusspunkt des Zyklus und damit analog zum System in Melk aufgefasst. Zugleich (!) ist es mit seinem allegorischen Gehalt das erste Feld, wie es Troger bei seinem Auftrag der Zwettler Bibliothek vorgebildet hatte.
Wie aber erfolgt formal die Bezugnahme der Kirchenfresken auf die Zentralgestalt der Pilgerin? Einerseits überträgt sie Troger auf die anderen Bildwerke durch eine Strategie der *Wiederholung*, bei der er die Pilgerin in Form des Selbstzitates motivisch repliziert: Die Haltung des in der rechten Ecke sitzenden Jünglings in der „Anbetung des Lammes“ entspricht – gespiegelt – dem Oberkörper der Pilgerin; die Fußhaltung mit einem angezogenen und einem gestreckten Bein (ein Motiv aus Rottmayrs Melker Presbyteriumsfeld) wiederholt sich hingegen in der vornübergebeugten, braun gekleideten Gestalt eines Betenden in der linken Ecke (Abb. 60, 34, vgl. 263, 264).[340]

[339] Das ideale Gegenmodell bietet die Dekoration der Stiftskirche Wilhering, wo ein ausgefeiltes Tugendenprogramm in Bezug auf Maria entwickelt wurde. Telesko 2005, S. 111 – 141.
[340] Ausst. Kat. Altenburg 2012, S. 123 – 125.

Andererseits wird der Modus der Übertragung durch eine *ikonologische Aufladung von Farbe* erzielt. Die Pilgerin trägt ein gelbes Obergewand, ihr Mantel ist blau, die Kappe im Haar wiederum grün. Ausgehend von der additiven Farbmischung analog zu Athanasius Kircher wird grün als Ergebnis der Kombination von blau und gelb auch auf die anderen Fresken angewendet, wobei eine ethische Konnotation („*medium ... locum"*) mitschwingt: *„Endlich ergibt gelb mit blau gemischt die grüne Farbe, die von allen Mischtönen die nobelste ist, und die die Natur auf einzigartige Weise hervorgebracht zu haben scheint, zur Ruhe der Menschen und der Tiere; daher nimmt sie auch zu Recht den mittleren Platz* (medium inter colores locum) *unter allen Farben ein."*[341]

In der reinen Form findet sich die Farbe Grün bei dem Paar über den 24 Ältesten. Wo Franceschini zwei Engel gezeigt hatte, verzichtete Troger bei der grüngewandeten Gestalt auf Flügel, wodurch sie – forciert durch ihren Blickkontakt zum Betrachter – in sehr anschaulicher Weise zu einer Identifikationsfigur überhöht wurde und als „*anima*" den Betrachter im Bild vertritt.

Anders verhält es sich im Presbyteriumsfeld. Hier wiederholt sich das Blau der Pilgerin zwar in markanter Weise in dem namenlosen Jüngling, entscheidend ist aber die Hinzuziehung des Logosknaben. Während er im Hauptkuppelfresko in klarer Nacktheit gegeben war (im Unterschied zu Trogers vorherigen Visualisierungen für St. Pölten), trägt er nun ein gelbes Gewand – wodurch in der Verbindung des Logosknaben und des Jüngling erneut Grün entsteht. In dieses Spiel mit der Farbmischung, die ikonologische Rückschlüsse erlaubt, ist auch der Engel über dem Jüngling einbezogen – auch er trägt gelb, auch er wiederholt die Beinhaltung der Pilgerin (Abb. 60). In dieser Figur dupliziert Troger das Geschehen zwischen dem Messias und der *anima* in Gestalt des Jünglings:[342] Der Engel scheint die Figur Gottvaters auf einem grünen (!) Tuch zu tragen; voll Ehrfurcht – mit verhüllten Händen – nähert sich die Seele Gott.

Für wie wichtig diese Figur und ihre inhaltliche Implikation erachtet wurde, belegt der „primo pensiero" des Belvedere (Abb. 98). Dort hatte Troger diesen Engel vorgebildet; sie trägt auf einem Tuch den Messias zu Gottvaters Thron empor, vollführt also motivisch dasselbe an der kindlichen Inkarnation Gottes wie der Engel im Fresko an der Gestalt des „Alten der Tage".

---

[341] „*Tandem flavus cum coeruleo, omnium nobilissimum* viridem *producet* colorem *ex omnibus fere intermediis constitutum quem unicum Natura ad hominum animaliumque recreationem intendisse videtur; unde merito medium inter omnes colores locum occupat.*" Kircher 1678, S. 14. Der moralische Wert der Farbe geht aus Kirchers Definition eindeutig hervor.

[342] Diese visuelle Redefigur, die man als bildliche „Anapher" oder „Hendiadyoin" ansehen könnte, wird von Troger gerne eingesetzt – eine Nebenfigur paraphrasiert das Geschehen der Hauptprotagonisten und legt dadurch Bedeutungsebenen frei. Ein wichtiges Beispiel wäre das Bild der Blinden beim „Besuch der Königin von Saba" (1742). Vgl. Ausst. Kat. Altenburg 2015, S. 68 – 69.

Damit wird die Hinwendung des Logosknaben zum Jüngling, die Verbindung von gelb mit blau zu grün, zum Sinnbild der *unio mystica*,[343] der Vereinigung der Seele mit Gott:

> „[7]*Wir wollen uns freuen und jubeln/ und ihm die Ehre erweisen. Denn gekommen ist die Hochzeit des Lammes und seine Frau hat sich bereit gemacht. (...)* [9] *Jemand sagte zu mir: Schreib auf: Selig, wer zum Hochzeitsmahl des Lammes geladen ist.“*(Offb 19, 7 – 10)[344]

Auch die übrige Farbregie des Feldes unterstreicht die Herangehensweise des Malers und erweitert das Spektrum des Deutungsansatzes: Nicht die Mutter des Knaben, die mit Maria identifiziert werden kann, ist farblich hervorgehoben (das ihr ikonographisch zugedachte Blau ist im Bild gebrochen über Rot zu einem Violett). Den schmerzhaft unausgeglichenen Farbakkord des Freskos mit seinen wiederholten Gelb-Rot-Akzenten löst erst die Figur der *anima* (in Gestalt des Jünglings) zur Klarheit der harmonischen Trias auf. Über jener Stelle, die den Übergang zum Chor bildet, an der ursprünglich das Kommuniongitter den Laien- vom Priesterraum trennt, kommentiert das Gemälde den Vorgang der Kommunion, die der Gläubige hier empfing: das Ziel der pilgernden Seele, die Vereinigung mit dem Göttlichen, wird vollzogen.

– freilich; diese Art der Argumentation entspräche dem katholischen, antiprotestantischen Selbstverständnis seit der Reformation. Dennoch löst sich in Altenburg die inhaltliche Argumentation merklich aus einer papistischen Apologetik: Die (optische) Abwertung der Gottesmutter forciert die *Aufwertung des Individuums*. In der Fokussierung auf den beinahe intimen Dialog zwischen Seele und Messias als Nukleus der Komposition (erst durch die Anwesenheit der *anima* wird der harmonische Farbakkord geschlossen) positioniert sich Trogers Deckengemälde als Opposition zur Argumentation des Melker Presbyteriums, wo die vermittelnde Rolle der *Ecclesia militans atque triumphans* die ultimative Aussage der Kirchenfresken gebildet hatte. Der Ruf vom Göttlichen Thron her „[*Et audivi vocem magnam de Throno dicentem:*] *Ecce tabernaculum Dei cum hominibus, & habitabit cum eis / Siehe da den Tabernackel GOttes selbsten bey denen Menschen / und er wird bey ihnen wohnen*“ (Offb 21, 3)[345] deutet in Altenburg vielmehr die Unnahbarkeit der Gegenwart Gottes (in der Lade des Alten Bundes) um in eine neue, persönliche Nähe des Individuums zur Gottheit. Der

[343] Das Thema kehrt wieder im Hochaltarbild (dort explizit durch die Beschriftung „veni sponsa mea coronaberis“) und im Fresko des Marmorsaals. Vgl. Kap. V. 1. , VI. 6.
[344] Die auffällige Proskynese der Figur in der linken Bildecke mag ein Reflex der Perikope Offb 19, 10 andeuten: „*Und ich fiel ihm zu Füßen, um ihn anzubeten. Er aber sagte zu mir: Tu das nicht.* (…) *Gott bete an!“*
[345] Die Wiedergabe „Zelt Gottes“ in der Einheitsübersetzung verdeckt das Wortspiel mit dem „Tabernakel“, dem Aufbewahrungsort des Allerheiligsten.

unsichtbare Gott wird zum erfahrbaren Heiland. Usa, der seine Hand ausgestreckt und die Bundeslade berührt hatte, war für seinen Frevel bestraft worden: Der Versuch, sich Gott anzueignen, wird geahndet und stellt die Antithese dar zu jener Beziehung, die sich zwischen Jüngling und Messias dialogisch entspinnt, Verehrung und Hingabe auf der einen Seite, Offenbarung und Annäherung auf der anderen.
Die Figur des Usa führt zurück zum Prospekt der Westseite der Kuppel und seiner Bedeutung. Der Priester, der sich der Gemeinde zuwendet, sieht von seinem Platz am Hochaltar aus noch die Gestalt des fallenden Frevlers, der die Lade berühren wollte. Von diesem Blickpunkt aus sind insgesamt drei Motive zu rezipieren: Usa, der zu Boden fällt; die Flucht der Frau mit den darüber schwebenden Ältesten und – in der Westhälfte der Apsiskuppel – die allegorische Gestalt mit der Öllampe, *„Vita et animo“*. Der Zelebrant erblickt demzufolge die Gemeinde, die mittels der Fresken für ihn bildhaft gedeutet wird: Die gläubige Seele (Westseite der Apsiskuppel) wendet sich vom Heidentum ab. Die Fackel des Unglaubens wird gelöscht, Putti mit Schmetterlingsflügel (à la Psyche) jubilieren. Diese Hinwendung zum Glauben wird konfrontiert mit ihrer Antithese, dem frevlerischen Usa. Die Westseite der Großen Kuppel lässt sich unter diesen Vorzeichen des Glaubens – sozusagen registerweise – auflösen in die Verfolgung der Kirche (im Bild der Flucht vor dem Drachen), den Jubel der Kirche (im Bild der Ältesten), der sich seinerseits nicht beschränkt auf den kollektiven Lobpreis, sondern abgeschlossen wird im Bild der individuellen Seele, die in das Lob der Siebten Posaune einstimmt: *„Nun gehört die Herrschaft über die Welt unserem Herrn und seinem Gesalbten: und sie werden herrschen in alle Ewigkeit“* (Offb 11,15).

Mit der Figur der Pilgerin wird der Betrachter – als Individuum – in der Bilderwelt abstrahiert greifbar; sie tritt in verschiedenen Formen in den Fresken auf, *direkt* (in der Apsis) oder *assoziativ* (im Presbyteriumsfeld oder der Westseite der Großen Kuppel). Ihr Weg, ihre Pilgerschaft wird zum Bild der individuellen Seele auf der Suche nach Heil, nach Erkenntnis Gottes. Diese Erkenntnis Gottes, die Vereinigung der Seele mit dem Numinosen, wird gewährleistet durch die Offenbarung Gottes an den Menschen im Messias, durch die Hingabe Gottes an den Menschen. In der Inkarnation, der Menschwerdung Gottes, findet sie ihre manifeste Vollendung. Das in den Fresken hierfür vorgebrachte Argument ist das Bild der Liebe.

4. Die Sprachfähigkeit der Fresken – Eine ikonologische *Summa* auf medialer Basis?

Den Irritationen im Motivischen, dieser Koketterie im Nutzen und im Versagen von Konvention, folgt auch das Spiel mit dem *Modus* der Bilder; auch hier findet sich ein Aufladen mit Ambivalenz, das bereits die Gestaltung der Architektur geprägt hatte. Abseits der inhaltlichen Instrumentierung nutzte Troger damit die *medialen Kapazitäten* des Freskos, um in der Gleichzeitigkeit divergierender Systeme ein Paradoxon zu visualisieren. Die verschiedenen Ambivalenzen (als Nebeneinander von jeweils zwei gleichwertigen Polaritäten) sind somit nicht als Inkonsequenz in der Gestaltung zu werten. Als Bedeutungsträger und Kommunikationsmittel sind sie durchaus ernstzunehmen: Die Simultaneität zweier divergierender Systeme wird darin zum *Bild*, in dem das Verhältnis von Glaube und Wissenschaft zum Ausdruck gebracht wird – beide sind gleichwertige Möglichkeiten der Erkenntnis, können allerdings nicht gleichzeitig bedient werden.[346]

Schon das Kolorit wird (wie in der farblichen Kennzeichnung der *anima* ersichtlich) in den Fresken zum Träger von Ambivalenz: Während die Apsiskuppel mit ihrer Fülle an Farben, diesem Regenbogen an zarten Abschattierungen der verschiedenen Töne, schon den Zauber der Fresken Maulbertschs vorwegzunehmen scheint, verfügt die Hauptkuppel in koloristischer Hinsicht über eine gewisse Sprödigkeit. Gelb und rot flammen die einzelnen Partien auf; selbst im von der Textgrundlage abweichenden Teil der 24 Ältesten (sie sollten anstelle ihrer farbigen Gewänder weiße Kleider tragen) entsteht kein rechtes Bunt. Sommerlich verbrannt verfügt die gemalte Landschaft kaum über wohltuendes Grün, ein hitziges Nebeneinander gedeckter Farbigkeit.
Es ist nicht etwa nur die Möglichkeit einer inhaltlichen Aufladung von Grün, die Troger mit dieser einseitigen Palette bewerkstelligte; die beiden Kuppeln vertreten in ihrer Gesamtheit zwei völlig verschiedene Farbsysteme. Während die Chorkuppel dem Prinzip der *Lichtbrechung*, der Aufspaltung des Lichts in verschiedene Spektralfarben verpflichtet ist, definiert sich das Kolorit der Großen Kuppel auf dem Prinzip der *additiven Mischung*, wie sie der Jesuitenpater Athansius Kircher, ausgehend von antiken Vorstellungen, konstruiert hatte. Auch in der Differenzierung hinsichtlich des Kolorits treffen, wie schon in der Disposition des Grundrisses der Altenburger Stiftskirche, zwei völlig unterschiedliche Systeme aufeinander: War es in der Architektur ein Antagonismus von geozentrischem (Kreis) und heliozentrischem System (Ellipse) – dem Beispiel von Fischer von Erlachs Architektur

[346] Zur Auseinandersetzung mit diesem Problem im Rahmen der Ausstattung der Kaiserstiege und der Bibliothek vgl. Kap. VII. 3., VII. 4. sowie VIII. 5.

folgend – so ist es in der Farbigkeit die Differenz zwischen dem Naturwissenschaftler Newton und dem Theologen Kircher.
Schon in Zwettl (und beinahe zur selben Zeit wie in Altenburg, Abb. 136) hatte Troger sehr konsequent über die Möglichkeiten seines Kolorits nachgedacht: In seinem koloristischen Prinzip unterschied er dort zwischen einer goldbraunen Tonigkeit, die sich dem Farbwert der Bücher und Regale annäherte, und einer schillernden Palette, die einen effektvollen Kontrapunkt zu der gelb-braun-lastigen Einschränkung bedeutete.[347] Diese Variationsbreite in den farblichen Modi ist offenbar als Ausgleichsversuch durch den Maler aufzufassen: Die drei goldfarbenen Felder, der Saalmitte zugeordnet, verstärken die Harmonie des Gesamtraumes (Abb. 137), die außenliegenden, „schillernden" Bilder entwerfen hingegen jene erwünschte Vielfalt der Farbe, die in den Zentralfeldern ausgespart wurde. (Abb. 138) Die Gesamtbetrachtung des Freskenzyklus (die nie simultan, sondern nur sukzessive erfolgen kann) wird dadurch als ausgesprochen harmonisch erfasst; das Ambiente ist ebenso berücksichtigt wie eine einseitige Anpassung an dasselbe vermieden wurde.

Von einem solchen Kalkül – nämlich auf Basis rein ästhetischer Überlegungen – kann in der Altenburger Stiftskirche freilich keine Rede sein. Das paradoxe Ausloten einer *Expressivität von Kolorit* (als Wesensaspekt der Malerei) vollzieht sich vielmehr vor dem Hintergrund inhaltlicher Konnotation: Während das Spektrum den Erkenntnissen der „*Opticks*" von Newton verpflichtet ist, steht die primäre Farbentrias Gelb – Rot – Blau in der Tradition von P. Athanasius Kircher, der diese Dreiheit, eingeschrieben in den Widerstreit von Schwarz und Weiß, als Ursprung von Farbigkeit ansah: „*Quare ad varietatum* colorum *constituendam, Natura alios tres,* flavum, rubrum & coeruleum *constituit, ex horum mistura cumprimis* [scilicet: nigrum & album] *omnes reliqui* intermedii *, quorum non est numerus."*[348] Erste Schritte der Naturwissenschaft sind hier konfrontiert mit dem letzten Versuch, der Natur und ihren Erscheinungen theologische Aussagekraft zuzumuten.
Für das Verstehen des Kirchengebäudes bedeutet die Wahl zweier Farbsysteme in den Malereien ein Ausgleichen zu den Vorgaben der Architektur. War im Grundriss das Langhaus mit dem modernen System Kopernikus` und der Hochaltar mit dem alten System des Ptolemäus verbunden gewesen, tritt an der Decke das genaue Gegenteil ein. Hier überspannt

[347] Aufgrund der zeitlichen Nähe zwischen den Werkgruppen von Zwettl und Altenburg (bei wesentlich intensiveren Planungsphasen für letzteres Projekt), ist eher von einer Beeinflussung durch die für Altenburg erarbeiteten Möglichkeiten zu sprechen als von einer stilistischen Parallelerscheinung.
[348] „Denn um die Vielzahl der Farben herzustellen, hat die Natur drei weitere, gelb, rot und blau hervorgebracht, aus deren Mischung, gemeinsam mit den erstgenannten [weiß und schwarz] alle übrigen Zwischentöne entstehen, derer unzählige sind." Kircher 1678, S. 10.

den Hochaltar das moderne System, während der Laienraum durch das antike gekennzeichnet ist. Die Verbindung von Architektur und Malerei in ihren ikonologischen (oder genauer: ihren hieroglyphischen) Ausdrucksmöglichkeiten bestätigt die Idee eines „Chiasmus“ – unauflösliche Verschränkung der an sich nicht in Übereinstimmung zu bringenden Systeme Glaube und Wissenschaft. Dadurch erfährt die Serie von Paradoxien, von Antagonismen schlussendlich eine Wandlung: Trotz der unterschiedlichen Gegensätzlichkeiten entsteht zwischen den paradoxen Systemen der spirituellen und der naturwissenschaftlichen Erkenntnis Glaube und Wissenschaft eine Bezogenheit, die zugleich wesentliche Verschiedenheit voneinander ist wie untrennbare Bezogenheit aufeinander. Bei aller Unübereinstimmbarkeit bilden sie dennoch die unverbrüchlichen Elemente ein und desselben Raumes.

Die nächste, modale Ambivalenz wird durch den Gegensatz von „*quadro riportato*“ und *„sotto in sù“* zum Ausdruck gebracht: Die Platzelgewölbe entfalten ihre optimale Bildwirkung im Sinn des „*sotto in sù*“ vom Standpunkt unter der Hauptkuppel aus, sind also von einem zentralen Punkt aus (sich drehend) in ihrer idealen Entwicklung zu lesen. Die Gewölbedecke löst sich scheinbar auf (Abb. 34, 56, 60)[349] und gibt als „Fenster“ den Blick auf ein Geschehen frei, das sich „weiter oben“ abspielt.
Diesem „*sotto in sù*“ widersprechen allerdings die beiden Hauptprospekte der Großen Kuppel: hier wird im Gegensatz dazu der Charakter des Tafelbildes im Sinne des „*Quadro riportato*“ forciert (Abb. 67, 68). Elemente, die auf Untersicht berechnet sind, fehlen; gemeinsam mit der Verankerung von Landschaft oberhalb des Kranzgesimses (also in empirisch nicht nachvollziehbarer Positionierung!) mindert das die *Überwältigungsmöglichkeiten* des Freskos hinsichtlich seines illusionistischen Potentials. So phantastisch 1733 die Verarbeitung des Drachenmotivs in einer Gebirgslandschaft vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Deckenmalerei auch gewesen sein mag: Troger verweigerte sich in dieser Szene vollständig der Möglichkeit, den Bildraum als Fortsetzung des Architekturraumes zu definieren. Zwar weiß er sehr wohl dem Bildaufbau eine Höhenerstreckung zu verleihen, er kalkuliert genau *„wie dises Gemähl in der Hechen zu stehen khomben werde“*[350] – das Grundprinzip der Hauptkuppel in Altenburg bleibt aber das des Staffeleibildes. Für ihre Westseite bedeutet das, dass die Bildelemente zwar prinzipiell mit dem darunterliegenden Raum korrespondieren

[349] Ein gutes Vergleichsbeispiel bietet hier die im Stich nach Asams Freisinger Domfresken dokumentierte Leseform. Vgl. Franz Joseph Mörl, „Das Innere des Fresinger Domes“, 1724: Bushart / Rupprecht 1986, S. 340.
[350] Beschreibung der Präsentation des Entwurfs für das Chorfresko von Brixen, bei der Troger mit einem Spiegel der Bestellerschaft die spätere Wirkung des Freskos demostrierte. Zitiert bei: Kronbichler 2012, S. 593, A 155.

(etwa die Bäume über der Architekturgliederung des Scheintambours). Die Drastik des Drachenmotivs etwa ist jedoch durch den deklarierten Bildcharakter in seiner „Schrecklichkeit“ wesentlich reduziert.[351]

Hier lohnt der Blick auf die zeitgleiche Entwicklung des Freskos im katholischen Bayern. Die knapp vor Altenburg entstandene Gewölbemalerei der Kirche von Steingaden bildet eine der frühesten und prominentesten Formulierungen des Phänomens einer Landschaft an der Decke. Das 1731 von Johann Baptist Zimmermann verfertigte Fresko vereint eine terrestrische Zone mit einer mittig postierten Himmelsglorie (Abb. 139, 140). Hier wird durch kreisende Wolkenbahnen eine Kuppelstruktur suggeriert, die sozusagen auf der Basis einer gemalten Landschaft ruht (eine Lösung, die Trogers Hauptfresko der Röhrenbacher Spitalskirche, 1737, ähnelt). Die Landschaftsdarstellung selbst ist *inhaltlich* motiviert, werden doch mariologische Motive wie der „*Hortus conclusus*“, der verschlossene Garten, oder der Morgenstern auf diese Weise bildhaft thematisiert. Die Beziehung zwischen Real- und Bildarchitektur ist stark ausgeprägt; gemalte Podeste mit Vasen setzen die Pfeiler des Kirchenraumes fort, die Axialität der gemalten Allee ist als Fortsetzung der Raumperspektive zu verstehen. Für den Betrachter wird dadurch suggeriert, dass die Landschaft sich in eine Tiefe erstreckt, die aufgrund seines eigenen, niedriger gelegenen Standpunktes allerdings nicht einsehbar ist: Das Brunnenbecken des verschlossenen Gartens etwa ist *nicht* dargestellt, seine unzweifelhafte Existenz wird im Betrachter auf Basis von dessen Erfahrung generiert indem er den Brunnenaufsatz und die Fontäne sieht. Die empirische Erfahrung von Räumlichkeit wird hier genutzt, um einen nicht-existenten Raum zu erschaffen, der sich parallel zur realen Welt (oder besser gesagt: über dieser) entfaltet.

Diesen Modus der räumlichen Suggestion bediente Troger durchaus in den beiden kleinen Fresken von Altenburg in den Platzelgewölben; die „Schar, die niemand zu zählen vermag“ wird großteils *illusioniert* durch in Licht aufgelöste Gesichter – tatsächlich besteht das Bildpersonal lediglich aus einem knappen Dutzend Figuren (Abb. 60). In der Szene mit dem Drachen (bei der eine solche Inszenierung einen unglaublichen, theatralischen Effekt hätte erzielen können) nimmt Troger hingegen Abstand von dieser Form der Raumdarstellung: Die Tiefenerstreckung verhält sich *diametral* zu jener bei Johann Baptist Zimmermann. Anstelle einer Rampensituation, hinter der das Terrain abfällt (vom tiefer gelegenen Blickpunkt aus

[351] Mit dem Bedienen eines Modus „in der Art eines Tafelbildes“ (der beim Ost- und Westprospekt der Großen Kuppel zum Einsatz kommt) sind bereits Möglichkeiten angedeutet, die Anton Raphael Mengs für seine Deckenmalerei der vatikanischen Bibliothek nutzen sollte: der vollständige Verzicht auf die Verortung der Malerei an einem Plafond. Menegazzi 1966, Abb. V.

also nicht einsichtig), wird im Gegenteil die Landschaft in leichter Aufsicht wiedergegeben (Abb. 50, 68). Als Resultat dessen wird die *vollständige Erstreckung* des Raumes nachvollziehbar – der Blick öffnet sich zum Panorama, in weiter Ferne werden Gebirgszüge sichtbar. Damit wird – in eindeutigem Unterschied zu den kleinen Trabantenfeldern – eine Suggestionskraft der Landschaft rigide unterbunden; das Bild „sitzt" auf der Architektur auf und steht in keinerlei Realitätsanspruch zum Betrachterraum. Während die Deckengemälde der „Wandpfeilerkirche", die die Kuppel flankierenden Gemälde, also in barocker Manier von der *Wirklichkeit des Bildes* sprechen (zweimal durchbrechen Figuren mit ihren Beinen den vom Rahmen definierten Bildraum und stellen damit einen unmittelbaren, empirischen Bezug zum Betrachterraum her, Abb. 48, 49), verneint die so sprachgewaltige Große Kuppel selbst eine vergleichbare Effekthascherei.

Diese Absage an die Überwältigungskraft erstreckt sich bis in die Signatur Trogers; in ihrer Formulierung „*Invenit et Pinxit*" auf dem *Unkörper* einer Wolke deklariert sie das zu Sehende als Kunstwerk (Abb. 84). Die sprachliche Form der Bezeichnung war zwar nicht von Troger erfunden worden,[352] immer wieder lassen sich im 18. Jahrhundert ähnliche Formulierungen zeitnah zu Altenburg feststellen.[353] Das Sensationelle liegt also nicht in der Modulierung einer aus der Druckgraphik und dem Verlagswesen notwendigen Verteidigung der künstlerischen Urheberschaft. Es liegt in der absurden Positionierung des Schriftzugs, dem Herausstellen des Bildcharakters: Das Eingeständnis der Künstlichkeit entlässt das Bild aus seiner Pflicht, mehr sein zu müssen als bildhafte Auseinandersetzung mit dem zugrunde liegenden Text der Heiligen Schrift. Philosophischer Impuls anstelle hemmungsloser Überwältigung durch die Gewalt des Bildes.[354] Auf Basis des Gemäldes tritt hier ein *Skeptizismus* zutage, der – *ante litteram* – einer Kritik an der Visualisierung des himmlischen Geschehens vorauszueilen scheint.[355] Nein, das Bild hat als sinnlich rezipiertes Kunstwerk keine Möglichkeit, direkt in Bezug zum Sehenden zu treten; es interpretiert die Grundlage eines Textes, der nicht im Medium des Schriftlichen, sondern des Bildes kommuniziert wird. Dessen Bedeutung liegt deshalb nicht im Augentrug, in der perfekten Illusion, die den Figuren Leben einzuhauchen

[352] Hundemer 1997, S. 196 – 200.
[353] Vgl. Jacob Carl Stauder, Pielenhofen 1720; Matthäus Günther, Neustift 1736. Ausst. Kat. Augsburg 1988, S. 197, Abb. 99.
[354] Wie wichtig Troger (oder seiner Auftraggeberschaft) dieses mediale Spiel gewesen sein muss, demonstriert der Umstand, dass der Künstler bei den meisten seiner Fresken auf eine Kennzeichnung durch eine Signatur verzichtete. Großwerke wie die Altenburger Bibliothek oder der Brixener Dom weisen keine Signatur auf, die Signatur in Maria Dreieichen „*P: Troger Fe: 1752*" wurde vom Künstler derart diskret angebracht, dass ihre Existenz von Aschenbrenner bestritten wurde. Aschenbrenner 1965, S. 84.
[355] Tietze 1911, S. 1 – 28.

verstünde und sie in vermeintliche Interaktion zum Betrachter setzte – seine Bedeutung liegt in der Veranschaulichung der inhaltlichen Botschaft, die dem Text der Schrift zugrunde liegt.
Welche Wechselwirkung besteht aber in diesem Spiel der diversen Modalitäten mit der Architektur des Raumes?[356] Ein Ergebnis ist die Berücksichtigung des Einsehbaren und Nicht-Sichtbaren, die Troger in seinen Prospekten definierte: Die Trabantenfelder der Kuppel sowie das Segment mit der Pilgerin und der Liebe sind vom Standpunkt unterhalb der Laterne aus sichtbar, die gläubige Seele und die Westseite der Kuppel sowie der stürzende Usa erschließen sich vom Hochaltar aus in idealer Weise. Die Ostseite der Kuppel erfährt ihre ideale Wahrnehmung von der Empore aus.[357]
Zwei inhaltliche Implikationen sind mit dieser Herangehensweise verbunden: Einerseits richten sich die Bilder nicht mehr an eine Masse von Rezipienten, sondern an ein Individuum, das definierte Standpunkte einzunehmen hat. Nota bene: Das bedeutet nicht den Anspruch einer singulären „Richtigkeit", besteht doch ein Nebeneinander von *mehreren* idealen Rezeptionsorten – und diese stehen im denkbar größten Abstand zueinander. Obwohl zurecht ein „richtiger" Standpunkt für den jeweiligen Prospekteffekt definiert werden kann, ist es nicht möglich den Primat eines der drei Punkte festzumachen. Die Art der Wahrnehmung ist also abhängig von der Art des Standortes.

Die Gewichtigkeit des Gesagten wird deutlich am Gegensatz der Standpunkte unterhalb der beiden Kuppeln, von wo aus sich eine bemerkenswerte *Fehlwahrnehmung* des Raumes ergibt: Es wurde bereits festgestellt, dass beim Blick vom Langhaus her der Apsisbereich als Ellipse angenommen wird (provoziert vor allem durch das ovale Fenster der Heiliggeist-Taube). Von der Apsisrotunde aus sieht der Betrachter in einen scheinbaren Rundbau (Abb. 50). Die Spielereien mit perspektivischen Wirkungen, die Munggenast bereits beim Kirchenbau in Zwettl meisterhaft zum Einsatz gebracht hatte (die aber möglicherweise auch durch Trogers elliptischen Kuppelentwurf bestärkt wurden), erhalten hier eine inhaltliche, hieroglyphische Dimension: Die Wahrnehmung des Raumes – elliptisch von der elliptischen Kuppel, rund von der kreisrunden Kuppel aus – wird *determiniert* vom jeweiligen Standpunkts des Betrachters. Das Wissen um die Verschiedenheit der jeweiligen Raumkompartimente nützt in diesem Fall wenig, um die visuelle „Wirklichkeit" des Sinneseindruckes zu korrigieren.
Die präzise Absicht dieses Spiels wird unterstrichen durch Trogers Fehlplatzierung der 24 Ältesten (Abb. 82). Wie bei der Kirche Il Gesù (Abb. 81) erscheint die Szene des Lobpreises unter diesem Gesichtspunkt also in einer „Kalotte" platziert – einer Apsis, die sich in den

[356] Vgl. Kreul 1995, S. 210 – 228.
[357] Gamerith 2012, S. 36 – 51.

Laienraum ausgelagert hat. Damit wird für den Kirchenraum (der in seine beiden Teile des Profanen und Sakralen zu zerfallen drohte) eine unauflösliche Einheit beschworen: Laienraum und Priesterraum, Raum des Irdischen und Raum des Himmlischen, bilden trotz ihrer Unterschiede im Wesen ein Ganzes, wobei die Einschätzung des jeweils entgegengesetzten Raumkompartiments vom eigenen Standort abhängig ist.

Die pure geometrische Konstruktion des Raumes, der prinzipielle Gegensatz von Ellipse und Kreis, erfährt durch die Malerei eine Vertiefung seines ikonologischen Gehalts. Wie an Munggenasts Erstentwürfen festgestellt, wechselte die Hauptkuppel im Rahmen der Planungen mehrmals ihre Gestalt; war zuerst eine klare Trennung von Kreis und Oval angestrebt worden, wurde schließlich die ungewöhnliche Konfrontation von Kreis und Ellipse in einem einzigen Raum realisiert. Die Konstruktion der beiden Kuppeln besäße an sich schon ikonologischen Wert, dieser wird allerdings in seiner Aussagekraft durch die mediale Bespielung mit Fresken noch verstärkt. Überträgt man den Abstand der Schmalseite der Hauptkuppel auf ihre Längsachse ergeben sich die Brennpunkte für die Ellipse. Über diesen sind im Fresko die Figur der Anima sowie Gottvater positioniert: „Mensch“ und „Gott“ als Aspekte des Wesens des Messias sind demnach sowohl inhaltlich als auch in ihrer geometrischen Positionierung in der Kuppel thematisiert. Die *innere* Struktur der Ellipse – ausgedrückt über die Fokalpunkte – als Quadrat mit äquivalenten Schmal- und Längsseiten entspricht dem Wert des Kreises; der Ellipse wohnt demzufolge ein Kreis als „Idee“ inne.[358] Das hieroglyphische Potential dieser Konstruktion sollte später im Marmorsaal wiederkehren und kann folgendermaßen umrissen werden: Dem modernen Weltbild bleibt der Glaube eingeschrieben, dass Gott die Welt erschaffen hat im Sinn einer ihm bekannten Harmonie und auf den Menschen hin.[359] Das Fortschreiten des Wissens um das Aussehen der Welt ändert nichts an deren göttlichem Ursprung. Der metaphysische Glaube an die Liebe Gottes zu den Menschen verliert durch die Erkenntnisse der Naturwissenschaft nichts an Wahrheit.[360]

Noch bemerkenswerter hinsichtlich der Beziehung von Geometrie des Raumes und Fresken ist die Konstruktion des Apsisraumes. Die beiden Fokalpunkte des Kreises (als Sonderform der Ellipse) fallen hier in einen einzigen zusammen. Im Fresko wird dieser durch die Figur des Glaubens markiert. Doch auch in der Gestaltung des Altares wurde die geometrische

[358] Zur Theorie der Proportionslehre als Ausgangspunkt für architektonische Planungen vgl. Jahn 2011, S. 195 – 196 (Proportion des Loreto-Heiligtumes als Modul der Gestaltung der Gesamtanlage von Rumburg).
[359] Vgl. Eco 2011, S. 34 – 48.
[360] Zum Streit von Ofenbarung und Wissenschaft seit Pierre Bayle vgl. Möseneder 1993, S. 24 – 26.

Mitte berücksichtigt. Sie liegt nicht im Tabernakel oder an der Stelle des Zelebranten, sondern an der Tabernakeltür.[361] Trotz ihrer Erneuerung (Überarbeitung?) Ende des 18. Jahrhunderts ist von einer Übernahme der prinzipiellen Form der Tür auszugehen – eine schlichte Metalltür in Vergoldung, ohne Akzentuierung in der Oberfläche. Die Verweigerung von Ikonologie an dieser Stelle ist auffällig angesichts der Möglichkeiten zur Gestaltung, die bei vergleichbaren Aufgaben gefunden wurden.[362] Ist der metallene Konvexspiegel eine Umsetzung jener Stelle des Paulus, die sich auch auf das darüberbefindliche Fresko anwenden lässt, und in der er das Bild des (unscharfen) Metallspiegels verwendet?

> „*Videmus nunc per speculum in enigmate*[363] *tunc autem facie ad faciem nunc cognosco ex parte tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum. Nunc autem manet fides spes caritas tria haec maior autem his est caritas.*"
>
> *„Jetzt schauen wir in einen Spiegel/ und sehen nur rätselhafte Umrisse*[364]*, dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich unvollkommen, dann aber werde ich durch und durch erkennen, so wie auch ich durch und durch erkannt worden bin. Für jetzt bleiben Glaube, Hoffnung Liebe, diese drei; doch am größten unter ihnen ist die Liebe.*" (1 Kor 13, 12-13).

Das Auftreten der Reizwörter „v*idemus*" – „*in enigmitate*" – „*cognoscam*" – „*caritas*" fügt sich jedenfalls in die Kategorien der vom Concettisten von Altenburg geplanten Rezeption der Anlage. Während bei dem Parallelfall einer Tabernakeltür als Metallspiegel – beim Hochaltar der Klosterkirche von Waldsassen –[365] der Konvexspiegel in polierter Form genutzt wurde, um das gesamte Kircheninnere widerzuspiegeln,[366] verzichtete man in Altenburg auf die Gesamtschau des Raumes zugunsten einer Konfrontation mit einem unperfekten Spiegel: Der unterhalb der „Liebe" und der Pilgerin positionierte Betrachter erfährt am Ende des verwinkelten Rätselspiels der Bilderwelt die Unzulänglichkeit des Erkennens – oder vielmehr: die Hoffnung auf das Ende unvollkommenen Erkennens.[367]

---

[361] Die bewusste Bezugnahme ist durch die Rückseite des Altares deutlich, wo der Aufsatzstein über die darunterliegende Altarstipes hinausragt – obwohl an der Vorderseite keinerlei Notwendigkeit für diese Korrektur bestünde. Die heutige Tür ist mit 1792 datiert und bildet einen Ersatz für das Ende des 18. Jahrhunderts durch einen Einbruch beschädigte (zerstörte?) Original. Durch den außergewöhnlichen Verzicht einer bildlichen Darstellung gehe ich von einer wörtlichen Kopie der ursprünglichen Türe aus, wenn es sich nicht überhaupt um die überarbeitete Fassung dieses Originals handelt.

[362] Kain / Penz 2010, S. 149 – 153; Heisig 2004, S. 253 – 262, Kat. – Nr. 16 – 19.

[363] Das Sprachbild des „Enigma" spielt auch bei der Königin von Saba eine bedeutende Rolle. vgl. Kap. VIII. 5.

[364] In der Stelle der Vulgata als „*enigma*" (= „*quasi in enigmate*") definiert.

[365] Vgl. Husty / Husty 2004, S. 501 – 504.

[366] Als Aussage wird hier die Erlösung der Welt angedeutet (die durch die seitliche Verkündigungsgruppe zum Ausdruck kommt) wie auch ein Triumph des Sakraments, vergleichbar Fra Bartolommeos „Salvator mundi mit den Evangelisten" im Palazzo Pitti, Florenz.

[367] Zum Bild als Spiegel im Sinne Paulus` vgl. Baumgartl 1986, S. 129. Zur Rezeption der Stelle vgl. Eco 2011, S. 79 – 84, 88.

Die hochkomplexe Struktur der Deckenfresken in der Altenburger Stiftskirche macht deutlich, dass sich in diesem Zyklus von Malereien die künstlerische Meisterleistung mit einem Bravourstück konzeptueller Überlegungen verband. Die synergetische Kraft der Malerei, die Vorgaben aus der „hieroglyphischen Architektur" Munggenasts zu nutzen, um mit ihrer eigenen Medialität Inhalte zu transportieren, findet hier zu einem sprachlich kraftvollen Ausdruck. Dabei werden verschiedenste Möglichkeiten der Malerei – Farbe, Raum, Modus, Illusion, Paradoxon, Zitat oder Tradition – zum Einsatz gebracht; ein schillerndes Panorama, das eine Vielzahl von Assoziationen und Irritationen zu bedienen versteht. In seiner Vielschichtigkeit bildet das Ensemble eine Ausnahme, sowohl im Schaffen des Künstlers als im Umfeld der Altenburger Klosteranlage; ein Höhepunkt, um den sich in Folge die weiteren Bildwerke und Ausstattungen gruppieren sollten. Viele Aspekte werden durch die nachträgliche Reaktion dieser anderen „Bilder" erst ableitbar und klarer verständlich; die Aspekte des „Messias" oder des Verhältnisses von „Glaube und Wissenschaft" wären ohne die ergänzenden Kommentare des Marmorsaal- oder Kaiserstiegenfreskos wohl kaum spezifisch auszunehmen. Die Dichte der medialen Mittel, mit denen Troger seine Fresken in der Kirche auszustatten verstanden hatte, sollte die späteren Bildwerke nicht charakterisieren; sowohl Farb- als Modus-Symbolik kehren dort beispielsweise nicht wieder. Was stattdessen erfolgte war eine Verfeinerung, sei es im anspruchsvollen Zitat (im Marmorsaal) oder in einer ausgeklügelten Nutzungsstrategie (bei der Kaiserstiege). Hier sollten Architektur und Deckenmalerei in noch stringenterer – und genialisch einprägsamer – Weise einander kommentieren.

5. Konsequenzen der Ikonologie – Das Nachleben des Messias-Themas

Die Besonderheiten der Deckenfresken der Altenburger Stiftskirche bringen es mit sich, nach Parallelen und Reaktionen innerhalb der Kunstlandschaft Mitteleuropas zu fragen. Für Troger selbst kam es nach Altenburg zu keiner weiteren Auseinandersetzung mit der Vision des „Signum magnum": Nach einer nicht einmal ein halbes Jahrzehnt dauernden, beständigen Auseinandersetzung mit dem Sujet kehren zwar die Attribute der Immaculata noch bei den Mariendarstellungen von Heiligenkreuz - Gutenbrunn,[368] Györ/ Raab,[369] Brixen[370] oder Maria

[368] Kronbichler 2012, S. 242 – 243, F 32.
[369] Ebd. , S. 252 – 253, F 50.
[370] Ebd. , S. 256 – 257, F 55.

Dreieichen[371] wieder; der narrative Kontext des Offenbarungstextes wird in diesen Bildern aber nicht mehr erörtert.

Die letzte direkte Beschäftigung mit Kapitel 12 der Apokalypse erfolgte 1736 im Zusammenhang mit der Stiftskirche Zwettl. Dort skizzierte Troger für Jakob Schletterer vier Reliefs, die der Bildhauer in Stein übertrug (Abb. 99). Der graphische Entwurf, eine Federzeichnung mit in Graphit angelegten Schatten,[372] erinnert in seinem Bildaufbau an die Wiener Skizze (Abb. 97);[373] das rein Atmosphärische, das der planende Maler angelegt hatte, wurde vom Bildhauer durch das Einfügen terrestrischer Versatzstücke freilich in eine Andeutung von Landschaft verlegt.[374] Aus Platzgründen wurde im Relief die Bildanlage reduziert auf das Apokalyptische Weib mit dem Drachen und die Szene des entrückten Messias mit Gottvater, was – bei aller prinzipieller Verschiedenheit – Kompositionen aus der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts zu reflektieren scheint (Abb. 94).[375]

Selbst die allerletzte Bearbeitung des Stoffes, die Troger selbst als „Unbefleckte Empfängnis" bezeichnete,[376] bedient sich des explizit allegorischen Gehalts der apokalyptischen Vision; es ist nicht mehr die namenlose Schwangere vor dem siebenköpfigen Drachen, sondern die Gottesmutter Maria mit dem Jesusknaben in ihren Armen.[377] In Anlehnung – nur mehr? – an den Offenbarungstext sind der Jungfrau der Sternenkranz und die Mondsichel beigegeben (Abb. 95). In dieser letzten Visualisierung, die Troger als Seitenaltarbild für die (abgetragene) Friedhofskapelle St. Niklas konzipierte, manifestieren sich jene Wandlungen, die sich in seinem künstlerischen Schaffen generell vollziehen: An der Decke der Bruderschaftskapelle hatte Troger zum letzten Mal in seinem Œuvre den Teufel *in persona* auftreten lassen – denn in jenem verbleibenden Jahrzehnt seines Arbeitens sollte Satan (dessen fabelhafte Schilderungen das erste Dezennium so sehr geprägt hatten) in Trogers Bilderwelt keinen Platz mehr finden. In der Kuppel von St. Niklas, der zweiten mit terrestrischen Motiven nach der Altenburger Apokalypse, hatte sich das narrative Element wohl noch in der dramatischen Schilderung der Auferstehung gefunden (Abb. 77).[378] Ein gravitätisch schreitender Christus, eine sich in Licht auflösende Gestalt, entfesselt im Bildgefüge eine so erstaunliche Kraft, dass (durch die schlichte Bewegung seines Armes, durch das Heben der Fahne, durch seinen Blick)

[371] Ebd. , S. 261 – 262, F 63.
[372] Feder über Graphit, 233 x 250 mm, Nürnberg Germanisches Nationalmuseum, Hz 4067, 36.
Vgl. ebd. , S. 542, Zz 124.
[373] Trotz der Ähnlichkeiten zur Ölskizze ist eine ursprüngliche Widmung für Zwettl auszuschließen, ist diese doch in ihrer Komposition (mit der Andeutung des Sturzes des Drachens) offenbar auf ein sehr großes Bildformat ausgelegt.
[374] Buberl 1940, S. 124 – 125, Abb. 103.
[375] Vgl. auch Lux 1998, S. 19, Abb. 11, 12.
[376] Gamerith 2008, S. 98.
[377] Kronbichler 2012, S. 330 – 331, G 139.
[378] Ebd. , S. 263, 339 – 340, FF 3, G 156 – 157.

alles in Wirbel gerät: Engel und Wolkenbahnen, die aufgescheuchten Grabwächter, die verdammten Laster. Und doch löst sich diese Bildfindung bereits aus der Dominanz der historischen Erzählung. Der Evangeliumstext von der Bewachung des Grabes (Mt 27, 66; 28, 4) wird in einzigartiger Weise kombiniert mit der allegorischen Ausdeutung des Sieges über Sünde, Tod und Teufel – „*omnia enim subjecit pedibus ejus.*“ (1 Kor 15, 26). Nicht das Geschehene allein steht somit im Zentrum der bildhaften Schilderung, die Darstellung übernimmt auch die Aufgabe der inhaltlichen Ausdeutung.

Ähnliches widerfuhr dem Motiv der Immaculata im zugehörigen Seitenaltarbild von St. Niklas (Abb. 95): Die narrativen, dramatischen Momente wurden eliminiert, die Bildhandlung teilt sich in zwei Teile, den „allegorischen“ (bei dem das Geheimnis der Trinität, der Offenbarung aus der Jungfrau und der Sieg des Messias über die *macula originalis* in bildhaften Ausdruck gefasst wird) und den „emotionalen“ Teil, bei dem die Chöre der Engel in hingebungsvoller Anbetung, gefühlsgeladener Schau versunken sind. Bei Troger klingt die Auseinandersetzung mit der Offenbarung und mit dem „Großen Zeichen“ somit denkbar undramatisch aus. So erstaunlich diese Wende ist, diese Umbesinnung des „Spezialisten des Dämonischen“ in der Mitte seiner Tätigkeit – die in Altenburg erreichte Aufbereitung des Themas zeitigte durchaus Konsequenzen, die sich in den nach 1733 entstandenen Reflexen widerspiegeln.

So schuf Trogers Schüler Joseph Hauzinger 1768 im Auftrag des Stiftes Altenburg die vorderen Freskenfelder der Wallfahrtskirche Maria Dreieichen auf dem Molderberg. Hauzinger hatte nach Zeillers Ausscheiden aus der Trogerwerkstatt dessen Position als Meisterschüler übernommen und bildete nach 1754 (dem Jahr, in dem er den Akademiepreis gewann)[379] den Ersatz für Troger selbst, wo dieser krankheitsbedingt keine Aufträge selbst übernehmen konnte.[380]

Das Fresko in Dreieichen bildete für Hauzinger eher die Ausnahme, da er sich – den Entwicklungen der Zeit Tribut zollend[381] – auf Portraitmalerei verlegt hatte. Es adaptiert Trogers Invention für die Gegebenheiten des abschließenden Chorfelds der Wallfahrtskirche (Abb. 96). Trotz exquisiter Details bleibt das Ergebnis spröde, unspektakulär, farblos: Die Frau vor der Sonne, der Mond unter ihren Füßen (die zwölf Sterne fehlen!) blickt zum Himmel empor, die Rechte an das Herz gelegt. Die Linke richtet sich – denn von einem Abwehren kann infolge der fehlenden Spannung keine Rede sein – gegen die siebenköpfige

[379] Ausst. Kat. Langenargen 1994, S. 284.
[380] Gamerith 2008, S. 50 – 52.
[381] Heinz 1979 / 2013, S. 200 – 218.

Schlange, die rechts im Bild von Michael gestürzt wird. Alles ist in zartes Kolorit getaucht, das keine rechte Dramatik entfalten will: Kann der grüne Drache mit blauen Streifen und roten Glanzlichtern wirklich mehr sein als ein Rokoko-Ungeheuerchen…?

Für Hauzinger und seine Auftraggeberschaft war das Bild des „*Signum magnum*" reduzierbar geworden auf die Präfiguration Marias – wie Esther, die fürbittend vor Ahasver erscheint, ist die Gestalt aus der Vision des Sehers von Patmos widerspruchslos mit der Gottesmutter in Übereinstimmung zu bringen; dem *exemplum virtutis* aus dem Alten Testament antwortet ein eben solches aus dem Neuen. Die Ur-Problematik, die Trogers Formulierungen hervorgebracht hatten, die Frage nach dem Messias, ist bei Hauzinger schlichtweg nicht-existent.[382]

Noch vor Hauzingers Übernahme des Themenkomplexes von Offenbarung 12 entstand die vielleicht überraschendste Replik auf Trogers Interpretation. Denn hätte er es sich träumen lassen, dass ausgerechnet sein Konkurrent Daniel Gran (noch dazu in dessen Schwanengesang) das Sujet bearbeiten sollte? 1756, kurz vor seinem Tod im Frühling des Folgejahres, malte der Doyen der Wiener Malerei, letzter aus dem Künstlerkreis Karls VI., in der Kuppel der Kapuzinerkirche Und eine Version des Themas.[383] Sie bedeutete eine Kompilierung von bereits früher erarbeiteten Lösungen Grans für andere Fresken: Der monochrome Hintergrund ist wie die knieende Muttergottes selbst der Kuppel auf dem Sonntagberg verpflichtet (1743), wo sich auch der Engelsturz präfiguriert. Der Messiasknabe auf dem Leinentuch und die Engel mit dem Kreuz entstammen Grans Deckenfeld der Wiener Annenkirche (1748).[384]

Wenn Daniel Gran als *der* Konkurrent Trogers[385] dessen Invention aufgreift, so sind es vor allem die Unterschiede, die Beachtung verdienen. Denn die metaphysische Bedeutung, die Trogers Interpretationen innewohnt und bei denen tunlichst vermieden wurde, den kindlichen Messias mit der Gestalt Jesu zu identifizieren, wird in Grans Auffassung als unzureichend und erläuterungsbedürftig empfunden: Erst die Hinzufügung der Passionswerkzeuge, die explizite

[382] In dieselbe Kerbe einer gepflegten, konservativen Reserviertheit schlagen auch so großartige Visualisierungen des Apokalypse-Themas wie diejenige von Ignaz Günther für die Klosterkirche von Mallersdorf (wie Hauzingers Fresko 1768 entstanden): Trotz großen theatralischen Aufwands – die Szene aus Kapitel 12 wurde von Günther als monumentale Szene mit riesiger Sonnenscheibe realisiert – bleibt das Messias-Thema ausgespart. Obwohl Günther – als Gewinner des Wiener Akademiepreises 1753 – durchaus Kenntnis von Wiener Interpretationsansätzen zur Offenbarungs-Thematik gekannt haben wird, überwiegt im traditionellen Ambiente des süddeutschen Raumes eine Fokussierung auf einer Interpretation, die sich konform zur althergebrachten katholischen Reform verhielt. Volk 1991, S. 188 – 189.
[383] Knab 1977, S. 171, F 96.
[384] Ebd., S. 168 – 169, F 81.
[385] Kronbichler 2007, Kat. – Nr. 92, S. 198 - 199 (Brief Gedons an Stiftsadministrator Paul Bernhard, 16. 6. 1746).

Identifikation des *filius masculus* mit der Figur Jesu Christi schließt bei Gran die Schilderung der Offenbarung ab. Das bedeutet: Während bei Troger das Offenbar-Werden des Messias in einer abstrakten Ebene abläuft, die auf Identifikationsmomente mit der Figur Jesu verzichtet, ist in der Auffassung Grans der direkte Verweis auf die Passion (im Apokalypse-Text nicht vorgegeben) unumgänglich. Der allegorische Text des Sehers von Patmos wurde hier als unvollständig empfunden und um das Argument erweitert, dass sich erst in der Passion das Erlösungswerk manifestierte.[386]

Beinahe gleichzeitig formulierte Bartolomeo Altomonte das Thema in ähnlicher Weise.[387] Er folgte dem Vorbild Grans sowohl in einer Trabantenkuppel der ehem. Augustiner Chorherrenkirche von St. Pölten (1770er Jahre)[388] als auch bereits früher in seinen Fresken in Wilhering (1746/48)[389] sowie in Engelszell.[390] Natürlich bewegten sich Altomonte und Gran resp. ihre Auftraggeber bei dieser zusätzlichen Erläuterung und symbolischen Schwerpunktsetzung auf sicherem Terrain: „*Obwohl er der Sohn war, hat er durch Leiden den Gehorsam gelernt*“ (Hebr 5,8) – das apokalyptische Thema der „Erscheinung des Messias“ wird damit durch die Interpretation des Paulus konkretisiert und auf die Figur Christi hin spezifiziert. Die Notwendigkeit, ein paulinisches Argument in die Darstellung zusätzlich einzufügen und nicht mit dem metaphysischen Gehalt der Johannes-Vision das Auslangen zu finden, ist auf jeden Fall bemerkenswert – die abstrakte Formulierung Trogers war offenbar hinsichtlich der „Inkarnation Gottes im Messias“ für die unmittelbare Nachfolge nicht länger exakt genug in ihrer inhaltlichen Definition.

Die konsequenteste Auseinandersetzung mit dem Messiasthema ist nach Troger in der Freskomalerei von Franz Anton Maulbertsch gegeben. Einer Aussage in dessen Sinne näherte er sich dabei am ehesten um 1773 im Hauptfresko der Wallfahrtskirche von Mühlfraun/ Dyje

[386] Grans Version bildet eine ikonographische Alternative zum „Göttlichen Ratschluss zum Erlösungswerk“, wie ihn etwa Wolfgang Andreas Heindl 1724 in Lambach realisiert hat: „*Ecce ego Mitte me*“. Guldan 1970, S. 138 – 139, Abb. 42. Vgl. dazu auch Anton Kern, Entwurf zum Hochaltarbild der Katholischen Hofkirche in Dresden (1738): Preiss 1993, S. 42 – 45, 66 – 67, Kat.-Nr. 2, 3, 14; Zlatohlávek 2009, S. 142 – 147. Durch die Inschrift des Malachias in Zwettl („*Ecce ego mitto angelum meum et praeparabit viam ante faciem meam*“) zeigt sich die starke inhaltliche Aufladung des dortigen Ensembles hinsichtlich der Messias-Thematik. Buberl 1940, S. 114 – 115.

[387] Da im Fall Altomontes Konzepte Grans existieren, die dieser für seinen Kollegen schriftlich verfasste (Beispiel ist die Bibliothek von St. Florian), ist ein Inspirationsfluss in die gegengesetzte Richtung eher auszuschließen. Vgl. Buchowiecki 1957, S. 92 – 113.

[388] Kronbichler 1985, S. 100 – 101. Das Fresko ist nicht datiert. Ob bereits das 1743 von Gedon gemalte Vorgängerbild eine ähnliche Konzeption zeigte, ist nicht dokumentiert.

[389] Heinzl 1964, S. 59, 60; Weinberger 1992, o. S. : In der Beschreibung wird der apokalyptische Kontext bezeichnenderweise nicht beachtet: „Thema ist die Darstellung der Leidenswerkzeuge Christi […] Im Bildmittelpunkt die Heilige Dreifaltigkeit (symbolisiert durch Gottvater, Heiliggeisttaube und Christkind), der von Engeln die Leidenswerkzeuge […] dargebracht werden.“

[390] Zum verlorenen Langhausfresko von Engelszell (um 1760) dürfte die Skizze des Belvedere gehören, die die verschiedene Themen kombiniert.

an (Abb. 100).[391] Diese späteste der bisher genannten Malereien fusioniert Elemente älterer ikonographischer Lösungen zu einer Allegorie auf das „*Werk der Erlösung*“, dem „*allhöchsten Geheimnisse des ewigen Gott=Menschen, welcher der Gerechtigket seines ewigen Vaters für das gefallene Menschengeschlecht genuggethan*“.[392] Das zentrale Bild, das dem Mysterium der Erlösung durch den Messias gewidmet ist, zeigt „*wie das Wort von dem Vater und heiligen Geist in der Gestalt eines Kindes ausgehet, und aus dem Herzen gebohren, von denen verkündenden Engeln auf die Erde überbracht wird, umb die bereuende Voreltern, mit allen ihren Nachkömmlingen zu erlösen.*“[393] Vergleichbar Trogers Interpretation der „Unbefleckten Emfängnis“ für die Niklaskirche (Abb. 95) verbinden sich in Maulbertschs Allegorie Elemente aus einem narrativen Kontext zu einer neuartigen Synthese mit allegorischen Motiven – so rekurriert die „Inkarnation des Göttlichen Wortes“ auf die bei Troger präsentierte Form. Die Zusammenstellung des Freskos und Auffassung in einem allegorisch-abstrakten Sinn ist aber von erstaunlicher Innovationskraft. Hier genügt nicht mehr der Verweis auf Offenbarung 12, stattdessen bereichern allegorische Motive die Abstraktheit des Bibeltextes. Vor allem das „Hervorgehen des Messias aus dem Herzen des Vaters“ bildet eine interessante Gegenposition zu Trogers Formulierung von St. Niklas, die in Schwabs Kupferstich[394] erhalten ist – dort geht ein Strahl vom Mund des Vaters zum Jesusknaben hin aus. Die Konkretisierung des Messias als Jesus bestätigt sich bei Maulbertsch innerbildlich durch die Leidenswerkzeuge, die die Passion ankündigen, als auch durch die konkrete Bezugnahme auf Adam und Eva als Ureltern des Menschengeschlechts. Das bedeutet, dass die Leiden Jesu nach der Schilderung der Evangelien in Bezug gesetzt werden zur Erlösung des Menschengeschlechts – Historie und allegorische Ausdeutung treffen im Bild aufeinander. Konsequenterweise spalten sich in den angrenzenden Bildfeldern die konstituierenden Inhaltsebenen des Hauptfreskos in einen allegorischen und einen historischen Erzählstrang: Ersterer mündet ein in die Allegorie der Kirche, die den mystischen Leib Jesu bildet,[395] zweiterer führt von der Präsentation des neugeborenen Kindes in Bethlehem zum „*Ecce homo!*“, der Zurschaustellung des Schmerzensmannes vor dem Prätorium des Pilatus in Jerusalem.

Diese inhaltliche Annäherung zwischen Trogers und Maulbertschs Arbeit macht die zeit- und philosophiehistorischen Entwicklungen innerhalb weniger Dekaden deutlich. Während

[391] Vgl. Wörgötter/ Kroupa 2005.
[392] „Historische Erklärung der Kirchen-Mahlerey in Mühlfraun“, zitiert ebd. , S. 78 – 79.
[393] Ebd. , S. 78 – 79.
[394] Kronbichler 2012, S. 566, K 23.
[395] Vgl. Kol 1,18: „Er ist das Haupt des Leibes, der Leib aber ist die Kirche“.

Trogers Kompositionen der 1720er und 1730er Jahre das Messias-Motiv rein abstrakt, d.h. anhand des Johannestextes und dessen bildhafter Sprache abwandelten, kombinierte Maulbertsch allegorische mit historischen Themen, wodurch die Identifikation der Gestalt des Messias mit der in den Evangelien beschriebenen Figur Jesus Christus unzweifelhaft erfolgte. Maulbertsch trennte die beiden Themenkomplexe des „*Signum magnum*" in die Komponenten der Unbefleckten Empfängnis und die des Erlösers, wobei erstere rein mariologisch, zweitere christologisch aufgefasst wurde. Dieser Entwicklungsschritt, der sich drei Jahrzehnte nach Troger vollzog, demonstriert die Bedeutung des Themenkomplexes und zugleich dessen visuelle Nachbearbeitung. Diese wurde im Sinne einer „Aufklärung" stärker argumentativ aufgebaut – d.h. die abstrakte Ebene des nicht benannten Messias wurde aufgegeben zugunsten einer klaren Jesus-Ikonographie unter Einbindung seines Leidens und Sterbens.
Durch die Verlagerung aus Klosterkirchen in Pfarrkirchen änderte sich die Schicht der Adressaten; damit verbunden nehmen die Bilder eine didaktische und zugleich konkretere Sprache an. An die Stelle des *assoziativen Zugangs*, der Trogers Auffassung als Derivat römischer Entwicklungen kennzeichnet, tritt die *zielgerichtete Bildaussage*, deren Lesbarkeit keinen Akt gebildeten Dechriffrierens darstellt. Das Immaculata-Thema (mit seiner gegenreformatorischen Färbung) tritt stark in den Hintergrund zugunsten einer modernen Fokussierung auf den Erlöser als Zentrum des christlichen Bekenntnisses.

Beispiele dieser Auseinandersetzung mit der Bildaussage „Erlösung durch Jesus Christus" finden sich im Oeuvre Maulbertschs ab den späten 1750er gehäuft: Das üppigste Beispiel stellt die bereits im Jahr 1757 unter Bischof Martin III. Biró von Pagány ausgestattetete Pfarrkirche von Sümeg dar.[396] Es ist nicht eine „biblische Welt",[397] derer Maulbertsch sich bedient, keine „biblia pauperum" im Rokoko-Kostüm. Vielmehr ist es ein Herantasten an das „Mysterium des Erlösers" mit Mitteln der Malerei, ein Bilderkomplex, der sich rein der Gestalt des Messias verschrieben hat. Das Harren der Urväter auf das Kommen des Erlösers (Vorhalle), der Bund Jahwes mit Israel, der den Neuen Bund andeutet (Moses und Abraham im Zeichen der Beschneidung)[398] sowie die Suche der Magier aus dem Osten nach dem Kind leiten eine Reihe von Bildern ein, die das Leben Jesu als Erfüllung der Verheißungen vom Erlöser bedeuten. Wie fundamental dieser Messias-Aspekt wahrgenommen wurde, zeigt die

[396] Dachs 2003, S. 233 – 34, Nr. 53.
[397] Haberditzl 1944 / 2006, S. 118.
[398] Vgl. Gen 17, 7: „Ich schließe meinen Bund zwischen mir und dir samt deinen Nachkommen, Generation um Generation, einen ewigen Bund: (…) Das ist mein Bund zwischen mir und euch samt deinen Nachkommen, den ihr halten sollt: Alles, was männlich ist unter euch, muß beschnitten werden". Zur Bildtradition vgl. Bernard Picart, Vignette (vor 1733), in: Barockberichte 3, 1991, S. 116.

nachträgliche (!) Korrektur der konventionellen „Gloria in excelsis"-Banderole bei der Geburt Jesu, die ein Engel in Händen hält und die ausgebessert wurde auf: „*Ecce evangeli(zo) vobis gaudium magnum quia natus est hodie Salvator.*" (Lk 2,10) – „Ich verkünde euch eine große Freude: Heute ist euch der Retter geboren" (Abb. 101). Die ungewöhnliche Doppelung des Kindes – es findet sich im Bild sowohl zwischen Maria und den Hirten als auch im Vordergrund zwischen Ochs und Esel – wiederholt in eindringlicher Form die *zentrale Rolle* des Jesuskindes: „*Iacet in praesepio, sed in coelis sine fine regnat omnipotens*", eine als Chronogramm gestaltete Paraphrase des Weihnachtsliedes „*Puer natus in Bethlehem*": „*Hic iacet in praesepio, Qui regnat sine termino, alleluia.*" Wie in einem isolierten Andachtsbild wird am Beginn des Bilderzyklus der fleischgewordene Gott dem Gläubigen präsentiert zwischen jenen symbolhaften Tieren, die Judentum und Heidentum verkörpern.

So ungewöhnlich in Sümeg die Widmung aller Altarpatrozinien an Christus[399] ist, so ist es auch die Themenwahl des Hauptaltars (Abb. 103): Es ist nicht eine schlichte „Himmelfahrt Jesu" (die ja chronologisch der Sendung des Geistes zu Pfingsten vorangestellt wäre), sondern darüberhinaus eine Visualisierung der Verheißung Jesu bei Johannes: „Und ich, wenn ich über die Erde erhöht bin, werde alle zu mir ziehen." (Joh 23, 32):[400] Der in den Himmel auffahrende Christus inmitten der jungen Kirche, die sein Wort in alle Welt verkünden wird.

Was in Sümeg fehlt, ist freilich eine metaphorische Ebene; die Textquellen – auch wenn der Johannestext eine bedeutende Rolle spielen mag – sind allesamt in den Evangelien zu verorten. Selbst das ungewöhnliche Thema des Presbyteriumsfeldes mit Gottvater und dem noch leeren Thron im Himmel basiert auf der Lukas-Schilderung der Himmelfahrt: „*Nachdem Jesus, der Herr, dies zu ihnen gesagt hatte, wurde er in den Himmel aufgenommen und* setzte *sich zur Rechten Gottes."* (Lk 16, 19)

Die Aufgabe des Malers bestand bei diesen Malereien in der Darstellung des im Text *Geschriebenen*, eine Übertagung des Schriftlichen in die Sprache des Bildes auf Basis visueller Mittel. Zentrale Inhalte sind dabei die „Menschwerdung im Stall von Bethlehem" und die „Epiphanie an die Völker" (durch die Verehrung von Ochs und Esel als auch in Gestalt der drei Könige), die „Passion" und die „Auferstehung" sowie die „Beauftragung der Apostel mit der Lehrgewalt" und der daraus resultierende Glaube an die „*unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.*" Die Isolierung der Gestalt Jesu im Bildfeld der Geburt

[399] Als Vorstufe könnte die ungewöhnliche Konzeption der Seitenaltäre der Wiener Karlskirche angesehen werden, bei der drei der kleinen Seitenaltäre ein Christuspatrozinium aufweisen (wenngleich unter dem Aspekt der „Heilung"!). Erst das Beispiel einer aufgeklärten Pfarrkirche wie in Slavkov / Austerlitz bringt diese Konzentration des Themas erneut mit sich. Die einzige Ausnahme in Sümeg ist die Predigt des „Petrus am Pfingsttag".

[400] Der Kontext der Johannes-Perikope bezieht sich ebenfalls auf den Messias: „Vater, verherrliche Deinen Namen" – „Ich habe ihn schon verherrlicht und werde ihn wieder verherrlichen" (Joh 23, 27 – 36).

als auch bei der *Ascensio* verortet die Inkarnation und die Göttliche Sendung als Zentralpunkte der christlichen Botschaft. Dass diese der Kreuzigung als auch der Auferstehung übergeordnet sind, illustriert den komplexen Anspruch, der im Sümeger Programm zum Ausdruck kommt.[401]

Auch an unvermuteter Stelle wird bei Maulbertsch ein Bildthema in seiner Verweisfunktion auf das Messias-Motiv verwendet. In der Nikolsburger Piaristenkirche (1759),[402] einem dem Täufer Johannes geweihten Gotteshaus, wird der Patron vor allem in seiner *prophetischen Dimension* wahrgenommen. Ausgehend vom Hochaltarbild mit der Darstellung der „Taufe Jesu durch Johannes" setzt sich die inhaltliche Bipolarität Johannes – Jesus in der Deckenmalerei fort. Einem „Bilderkranz" mit Szenen aus dem Leben des Täufers ist zentral ein Medaillon mit der Darstellung des Messias übergeordnet. (Abb. 102) Es ist nicht, wie Haberditzl schreibt, die „Glorie des Täufers vor der Dreifaltigkeit",[403] sondern ein rein auf „Jesus Christus als Erlöser der Welt" komponiertes Bild, das – bezeichnenderweise! – vollkommen ohne den Patron der Kirche auskommt. Wie später in Dyje treten Gottvater und der Heilige Geist auf, im Mittelpunkt der Darstellung steht aber allein der Auferstandene als Erfüllung der Prophezeiung des Täufers: „*Ecce Agnus Dei!*" Maulbertsch kombiniert in dem Medaillon Passion und Auferstehung (Marterwerkzeuge und Auferstehungsfahne werden von Engeln herbeigetragen), er entlehnt die Motive Globus und Paradiesesschlange dem Motivekanon der Immaculata – ohne explizit weiter auf die Gottesmutter zu verweisen.

Schlussendlich wiederholt sich das Messias-Thema auch bei Maulbertschs Fresko für den Hörsaal der theologischen Fakultät in der Wiener Universität (1766, Abb. 104).[404] Marienpatrozinien waren für katholisch geführte Universitäten bis ins 18. Jahrhundert obligatorisch gewesen und hatten sich demzufolge prominent in den diversen künstlerischen Ausstattungen im akademischen Umfeld niedergeschlagen; Asams Ausstattung für den Saal der Kongregation Mariä Verkündigung in Ingolstadt (1734), wo – selbstverständlich – auch die Vision des Johannes aus Kapitel 12 prominent in der Ausstattung vertreten ist,[405] mag hier eine Möglichkeit der prinzipiellen ikonologischen Bespielung verdeutlichen. Für das Wiener Fresko wurde statt eines marianisch fermentierten Themas vielmehr „Das Zeugnis des Täufers vom Messias" verwendet – Johannes ist nicht taufend dargestellt, sondern er erkennt mit

[401] Garas 1984; Buzási 1984.
[402] Dachs 2003, S. 239, Nr. 63.
[403] Haberditzl 1944 / 2006, S. 172.
[404] Telesko 2007, S. 50 – 53; Dachs 2003, Nr. 78.
[405] Rupprecht 1987, S. 224 – 231.

auseinandergerissenen Armen staunend als erster den Christus: „Auch ich kannte ihn nicht; aber er, der mich gesandt hat, mit Wasser zu taufen, er hat mir gesagt: Auf wen Du den Geist herabkommen siehst und auf wem er bleibt, der ist es, der mit dem Heiligen Geist tauft. Das habe ich gesehen, und ich bezeuge: Er ist der Sohn Gottes“ (Joh 1, 33 - 34).
Das Ringen um die ideale Präsentation des inhaltlichen Schwerpunktes (der radikal von den traditionellen Vorgaben der Ikonographie abweicht) äußert sich in den Unterschieden zur Skizze des Bildes (Abb. 105). [406] Die letzten Änderungen in der Komposition erfolgten – im Sinne von Pozzos *rifare* – indem Maulbertsch den bereits gemalten Kopf des Täufers (ursprünglich analog zur Haltung in der Skizze?) auskratzte und als Putzintarsie für ein erneutes Malen ersetzen ließ:[407] Aus technologischer Sicht gibt es wohl kaum ein eindrücklicheres Beispiel für das Ringen um inhaltliche Klarheit als diese im letzten Moment vorgenommene Korrektur!

Fragt man – als Pendant zu den Bearbeitungen der Messias-Motivik – nach Maulbertschs Umgang mit dem Immaculata-Thema (als jenem Thema, das in seiner Bearbeitung des Messias-Stoffes in den genannten Ensembles komplett ausgespart wurde) findet sich eine interessante Werkgruppe in der Schlosskapelle von Bohuslavice, 1763.[408] Der Rahmen ist nun ein ganz anderer: Anstelle einer Malerei für eine vom Bischof initiierte Pfarrkirche (wie in Sümeg) oder die Hauskirche einer Schule (wie in Nikolsburg) tritt hier das Privatsanktuarium eines Adeligen für dessen Schloss. Dabei täuscht die vorderhand so marianische Inklination des malerisch ungemein entzückend ausgeführten Zyklus`. Denn obwohl der Hochaltar eine klassische Bearbeitung des Themas „Unbefleckte Empfängnis“ mit Joachim und Anna zeigt (im Gegensatz zu Maulbertschs Bild für Skalica, wo der Zusammenhang mit dem Apokalypse-Text berücksichtigt wurde),[409] obwohl das zentrale Deckenfeld eine Himmelfahrt Mariae zum Darstellungsinhalt hat, erfolgte die Auseinandersetzung mit den mariologischen Themen unter *ekklesiologischen* Voraussetzungen. Nicht nur die beiden Trabantenfelder verdeutlichen mit Allegorien der „Ecclesia“ (Abb. 106) und der „Offenbarung Gottes an den Menschen“ (Abb. 107) diese Allusionsmöglichkeit, auch das – wohl von Maulbertsch selbst – gewählte Motto im Eingangsbereich (oberhalb seiner Signatur) ist in diese Richtung zu interpretieren: „*Nullus originea Mariam rubigine laesam/ adstruat ultricem ne pignoris*

[406] Schelest 1990, S. 32 – 33. Zur Kopie von Winterhalder (?): vgl. Husslein – Arco / Krapf 2009, S. 130 – 131.
[407] Koller / Riedel 2005, S. 138.
[408] Rusina 1998, S. 471 – 472, Nr. 245 – 246; Balážová / Medvecký / Slivka 2009, S. 112 – 120; Garas 1984; Dachs 2003, S. 240 – 241, Nr. 66.
[409] „Maria Immaculata und Engelsturz“, 1777 (in den Dokumenten bezeichnet als: „*imaginem Scti Michaelis*“ Dachs 2003, S. 265, Nr. 109.

excitet iram./ Hoc vis, hoc ratio vetat, hoc sententia patrum/ explodit: mare, terra polusque reclamat.“[410] Dieses Motto stammt aus einem 1737 in Wien erschienenen Traktat zur Unbefleckten Empfängnis und findet sich dort als Belegstelle für die Makellosigkeit der Gottesmutter als „*Templum Trinitatis*“[411] – Maria ist demzufolge in Bohuslavice weniger in ihrer Rolle als Gottesmutter gegeben, sondern als „Urbild der Kirche“ (eine inhaltliche Funktion, die Maulbertsch in ähnlicher Form bereits in Heiligenkreuz – Gutenbrunn bedachte); eine ikonologische Stoßrichtung, die auch das Feld über der Orgel mit seiner „Allegorie der Ecclesia“ nahe legt (Abb. 106).

Besondere Beachtung verdient unter diesen Vorzeichen die Verszeile „*Hoc vis, hoc ratio vetat*“: Dem Verweis, dass sich das Mysterium der Unbefleckten Empfängnis der Kraft der Vernunft entzieht, zollt nämlich gerade das Feld über dem Hauptaltar Tribut (Abb. 107). Neben einer Personifikation der „Offenbarung“ ist vor allem die Gruppe am unteren Bildrand von Bedeutung: ein Genius mit Stern über der Stirn und ein Engel mit brennender Kerze umarmen einander. Ersterer ist wohl als *anima ragionevole e beata*[412] in der Tradition Cesare Ripas zu verstehen (Abb. 108). Die Tafeln der Zehn Gebote und die brennende Kerze[413] sind die Attribute der *fede*, sind aber bedeutsamerweise auf beide Gestalten aufgeteilt, sodass die untrennbare Verbindung von Vernunft und Glaube zum Ausdruck gebracht werden soll. Der Lorbeer sowie die Gebotstafeln in Händen der „vernünftigen Seele“ sind wohl als Verweise auf die Tugendliebe[414] zu lesen, wobei den (göttlichen) Geboten vor allem eine ethisch-moralische Dimension zuerkannt wird – eine Interpretation, die sich im Lauf der Aufklärung allgemein durchsetzen sollte (und was sich bei der Maulbertsch-Radierung der „Duldung“ im Motiv der Schafherde auch bildlich niederschlägt).[415]

Als Grundgedanke des Bilderzyklus von Bohuslavice kann somit eine Weiterentwicklung des gegenreformatorischen Konzepts der „Unbefleckten Empfängnis“ festgestellt werden, bei dem die marianischen Aspekte des Themas zurückgedrängt wurden zugunsten eines breiter auf die Kirche aufgefassten Wahrnehmungsspektrums. Dass die Über-Vernünftigkeit sowohl am Eingang in die Kapelle (in schriftlicher Form) als auch im Anschlussfeld (in bildlicher Form) thematisiert wird, zeigt die Sensibilität seitens des Auftraggebers wie des Künstlers,

[410] „Nichts fügt die Erbschuld Maria an Schaden zu, dass sie nicht errege den rächenden Zorn wider dieses Unterpfand. [Auch wenn das …] Das lässt alle Kraft, alle Vernunft nicht zu, das verwirft der Spruch der Väter: Meer, Land und die Enden der Erde widersprechen.“

[411] Ziegelbauer 1737, S. 189. Die Verse stammen von Dionysius Faber („*Poemare de Conceptione BMV*“).

[412] Vgl. Ripa 1643 / 1992, S. 22 – 23. Derselbe Genius tritt – sozusagen als Berechtigungsgrund – vor dem Thron der Theologie in Admont auf. (Bartolomeo Altomonte, 1774-76).

[413] „*Il cuore con la candela accesa mostra l`illuminatione della mente nata per la Fede*“ – „Das Herz mit einer brennenden Kerze zeigt die Erleuchtung des Geistes, die aus dem Glauben hervorkommt”. Ripa 1643 / 1992, S. 128.

[414] Zum „*Amor di virtù*“, vgl. ebd. , S. 16.

[415] Friesen 1973, S. 15 – 55; Möseneder 2013, S. 87 – 88.

theologisch heikle Aspekte der Marienfrömmigkeit durch eine übergeordnete ekklesiologische Ebene zu rechtfertigen.

Die Gegenüberstellung diverser Werkgruppen mit inhaltlichem Schwerpunkt auf dem Messias sowie die Behandlung des Immaculata-Themas bei Maulbertsch zeigt deutlich die nach Troger fortgesetzte Entwicklung. Das Potential an assoziativer Abstraktheit, das dem Text der Geheimen Offenbarung als Ausgangspunkt einer bildlichen Bearbeitung innewohnt, wird sukzessive aufgegeben zugunsten einer stärker intellektuell bewältigten Auseinandersetzung mit theologischen Inhalten; diese werden durch die Bilder gleichsam *illustriert*. Der Unbestimmtheit (damit aber auch einer Offenheit in der inhaltlichen Auslegung) wird in der Jahrhundertmitte durch eine stärker didaktische Lenkung des Konzeptes Einhalt geboten. Der Effekt ist ein definitiv höherer Grad an Lesbarkeit sowie eine gezieltere, konzeptuelle Vermittlung an den Betrachter. Deutlich ist freilich auch die Tendenz, die programmatische Ausrichtung wieder stärker an ein explizit katholisch empfundenes Gedankengebäude rückzubinden; die Allegorien der „Ecclesia“ in Maulbertschs Bilderwelten, denen vom Maler so breiter Raum eingeräumt wurde, kommen dieser Anforderung entgegen.
Trogers Formulierungen nehmen demzufolge eine bedeutende Scharnierfunktion ein: Ausgehend von den in der Tradition des 17. Jahrhunderts stehenden Visualisierungen (in den römischen Bearbeitungen ebenso wie etwa in Rottmayrs Fresko der Kapelle des Palais Harrach) wird bei Troger in Nachfolge Canutis die Bedeutung des Messias hervorgestrichen. Damit wandelt sich die Wahrnehmung, die das Thema des „Signum magnum“ bislang vor allem unter den Vorzeichen der mariologischen Auslegung eingesetzt hatte: Während die Vision des Apokalyptischen Weibes in den prägenden italienischen Vorbildern eine beinahe ausschließliche Übereinstimmung mit der Gottesmutter erfahren hatte, fügte Troger der ikonographischen Tradition der barocken Wandmalerei ein neues Motiv hinzu. Mit dem Messias-Thema verlagerte sich die Sichtweise der Johannesvision auf die „Erkenntnis des inkarnierten Gottes“.
Bereits mit den Adaptierungen Daniel Grans (die in Bartolomeo Altomontes Fresken ihre Fortsetzung fanden) zeichneten sich inhaltliche Nachjustierungen ab, die die Thematik deutlicher „vereinnahmten“ – durch die Hinzufügung der Passionswerkzeuge wurde eine Identifizierung des apokalyptischen „Sohnes“ mit der Figur Jesu außer Frage gestellt. Hier kann man von einer letztendlich reaktionären Haltung ausgehen, die durch die jeweils klösterliche Auftraggeberschaft gefordert wurde und der die ausführenden Künstler mit

traditionell gefärbten *images* nachkamen.[416] Die metaphysische Kraft des apokalyptischen Bildes wurde abgeschwächt zugunsten der klaren Rückbindung an die Tradition: Der „Sohn, den die Frau geboren hat" wird zu einem historischen Jesus, sie selbst zu Maria.
Im Unterschied dazu übernahm Maulbertsch zwar zeitgleich den Gehalt der Frage nach dem Messias analog zu Troger, er verzichtete aber auf die Kombination mit dem Offenbarungstext: Die Inkarnation des Erlösers erfolgt als Göttlicher Ratschluss, um den Sündenfall der Ureltern zu tilgen (so die Grundaussage in Dyje), die Offenbarung des Messias vollzog sich – wie das Johannesevangelium bezeugt – faktisch bei der Taufe des Johannes (Johannessaal, Akademie Wien). Der bildgewaltige, aber zugleich enigmatische Text der Apokalypse wurde hier nicht länger als ausreichend empfunden, um des Themenkomplexes und der Fragen um das Wesen des Messias habhaft zu werden. Die Verankerung im narrativen Gefüge des Bibeltextes und die Zeugenschaft sowohl des Täufers als auch des Evangelisten mussten zusätzlich als inhaltliche Untermauerung herangezogen werden. Die Lehre Jesu tritt in den Vordergrund, zugleich wurde die Passion zum Endzweck seines Erscheinens.

Welche Rückschlüsse ergeben sich aus diesen Beobachtungen der Reaktionen für Trogers Große Kuppel in der Altenburger Stiftskirche? Für Troger und seine Auftraggeber scheint der hermetische Charakter des visionären Johannestextes, das Wissen um die textimmanente Überzeitlichkeit der Schilderung die ausschlaggebende Motivation gewesen zu sein, um das 12. Kapitel, das „Offenbarwerden des Messias", die „Vollendung des Geheimnisses Gottes" (Offb 10, 7), als Schlüsselszene zu wählen. Bewusst erfolgte dabei kein Verweis auf die Passion – wie später bei Gran oder Altomonte. Auch allegorische Elemente – wie bei Maulbertsch – die didaktische Ergänzungen bedeuteten, wurden nicht zum Einsatz gebracht. Der metaphysische Gehalt blieb unkommentiert erhalten, die Symbolgestalt des Textes spiegelte sich in der Bildgestalt der bildlichen „Vision": Die Altenburger Szene verbildlicht das Mysterium der Erlösung, indem es die Szene des Offenbar-Werdens des Erlösers in das Zentrum der Darstellung rückt – Gott wird Mensch, als solcher vom Menschen erfahrbar. Diese theologisch-philosophische Problemstellung wurde im Monumentalgemälde visuell zum Ausdruck gebracht und bildete im Rahmen des Altenburger Umbauprojektes den Anknüpfungspunkt für weitere Kunstwerke. Der Marmorsaal mit seinem hochkomplexen

[416] Vgl. Johann Jakob Zeiller, Hochaltarbild von Ottobeuren oder Franz Zoller, Fresken der Stiftskirche Geras. Aigner / Gamerith 2014, S. 82 – 84. Es stellt sich die Frage, ob Maulbertschs Stilwechsel im Spätwerk nicht auch als Hinwendung zu hochbarocken Gestaltungsformen zu verstehen ist – also nicht als „Klassizismus" (was ja auch medial nicht vollzogen wird – man vergleiche die Fresken Mengs), sondern als Akt der Neuaufwertung der Barockmalerei aus der Epoche Karls VI. Die Ähnlichkeiten in der Figurenfindung – etwa beim Vergleich des Adam auf dem Sonntagberg mit dem Christus in Korneuburg – macht die entschiedene Anlehnung deutlich.

Bildprogramm erscheint vor diesem Hintergrund als rhetorischer Kommentar, der auf die Sprache der *Vision* mit der Sprache der *Metapher* reagieren sollte.

V. Ikonologisches Zusammenspiel – Konsequenzen bildsprachlicher Erfahrung

Die Analyse des Altenburger Kirchenraumes führt deutlich die komplexen Vorgänge vor Augen, die die Entstehung eines spezifischen Sprachvermögens auf dem Gebiet der künstlerischen Ausstattung begleiteten: Der Wunsch, dem Kirchengrundriss Aussagepotential einzuschreiben, setzte Gestaltungsprozesse in Gang, in deren Verlauf eine „hieroglyphische Architektur" Formen annehmen konnte. Nicht allein die ästhetische oder praktische Lösung der Bauaufgabe „Klosterkirche" stand hier im Fokus der Überarbeitungen und Veränderungen der Planungen, sondern die Idee, dass die Architektur aufgrund ihrer Konstruktion und Erscheinung imstande wäre, philosophischen Überlegungen Ausdruck zu verleihen. Das Ergebnis war ein sophistisches Spiel, bei dem die unterschiedlichen Paradoxien – die Bipolarität von Innen und Außen, von Kuppelraum und Wandpfeilerkirche, von Ellipse und Kreis – zu Metaphern wurden für das Verhältnis von Glaube und Wissenschaft.
Die Instrumentierung der Gewölbeflächen mit monumentaler Malerei setzte diese Entwicklung fort. In Trogers Fresken stellt sich eine Kommunikationsfähigkeit unter Beweis, die in meisterlicher Weise den Betrachter im Raum zu stimulieren versteht: Sei es das Spiel mit Vorlagen, sei es die Kalkulation besonderer Blickpunkte – die mit der Architektur verbundene Malerei entwirft hier eine Vielzahl geistreicher Anspielungen, die auf ein ungemein reifes, zugleich experimentierfreudiges Ambiente für die Entstehung der Kunstwerke schließen lassen.

Viele der Entwicklungen, die am Kirchenbau abzulesen sind, werden bei späteren Ausstattungen der Altenburger Klosterbaustelle ihre Fortsetzung finden. Zugleich zeigen aber die „Leerstellen" von Ikonologie, dass der Wunsch nach Ausdruck nicht überall mit demselben Impuls betrieben wurde. Drei Sonderfälle illustrieren diese Diversität im gestalterischen Bestreben: Den ersten bildet die Ausstattung der Stiftskirche abseits der Wandmalereien, wobei vor allem das Hochaltarbild Beachtung verdient. Als zweiter Sonderfall darf die Kuppel in der Sakristei gelten – hier wurde zwar beim Spiel mit dem Zitat ausgesprochen ambitioniert experimentiert, das etwas sperrige Ergebnis zeigt aber deutlich, dass die spätere Virtuosität in der Anwendung dieser Strategie nicht *a priori* gegeben war.

Den letzten Sonderfall stellt schließlich die ikonologische Bespielung des Prälatenhofes dar. In Abweichung vom ursprünglichen, rein architektonischen Konzept Munggenasts wurde eine reiche Ausstattung mit Skulpturen entwickelt, deren Ausführung dem anonymen Meister HKP anvertraut wurde. Seinem redaktionellen Geschick ist es zu verdanken, dass ein beziehungsreiches Geflecht von Verweisen entstand; seine Bauplastik projiziert Inhalte der Kirche in den Freiraum des angrenzenden Hofes und entwirft so ein beziehungsreiches Geflecht. Als seine größte Leistung ist aber die Fähigkeit anzusprechen, mit der er durch seine Skulpturen andere (bestehende) Kunstwerke zu neuen, übergeordneten Sinneinheiten zusammenführte. Damit setzte er wesentliche Impulse, deren Ergebnis ein universelles Konzept generieren sollte. Nicht zuletzt seinem kombinatorischen Geschick ist somit ein wesentlicher Anteil an jenem Ergebnis zuzuschreiben, das als „Gesamtprogramm" von Altenburg definiert werden kann.

1. Das Hochaltarbild in seinem Verhältnis zu den Deckenfresken

Neben den Fresken nimmt die übrige Ausstattung der Altenburger Stiftskirche in puncto ikonologischer Sprachfähigkeit eine untergeordnete Rolle ein. Zwar verfügen sowohl die Altarbilder als auch die plastische Ausstattung des Sakralraumes über interessante ikonographische Themenstellungen – diese bilden aber keinerlei Konsequenz aus, die mit jener vergleichbar wäre, die in den Deckenbildern zutage tritt: Im Gegensatz zu den Beziehungsgeflechten, die sich zwischen Trogers einzelnen Fresken entspinnen, treten die übrigen Träger von Ikonographie in keinerlei Kommunikationsverhältnis zueinander.
Bei der üppigen Stuckausstattung des Kirchenraumes mag diese ikonologische Zurückhaltung verwundern. So wesentlich der Einsatz von Stuckfiguren das Erscheinungsbild ästhetisch mitprägt, so indifferent verhält sich ein Großteil der Plastiken zu den konzisen Aussagen des inhaltlichen Programmes.[417] Wie bei den Seitenaltarbildern werden in den Stuckarbeiten zwar Allusionen getroffen, die über die ikonographischen Anforderungen hinausgehen, komplexere Verbindungen sind aber nicht gegeben.[418]

[417] Selbst bei den beiden Allegorien „Weisheit" und „Mäßigung", die über den Zugängen zu Konvent und Sakristei sitzen, war die Wichtigkeit für das Gesamtprogramm nicht von vornherein absehbar. Erst in einem zweiten Interpretationsschritt (der Trogers „Liebe" der Apsiskuppel mit den beiden Tugenden kombinierte) erhielten die beiden Figuren Schlüsselpositionen des Konzeptes.
[418] Das soll nicht bedeuten, dass die einzelnen Ausstattungselemente nicht bemerkenswerte Interpretationen zu bestimmten Themen liefern würden (etwa die Seitenaltarbilder Schmidts oder Trogers), letztendlich bleiben die Altarbilder aber auf die Illustration des bestimmten Patroziniums fokussiert.

Anders verhält es sich mit dem Hochaltarbild, entstanden im Winter 1733/34.[419] Die „Aufnahme Mariens in den Himmel“ bildete als Patrozinium der Stiftskirche die grundsätzliche Vorgabe der inhaltlichen Disposition des Sakralraumes. Mit diesem zentralen Ausstattungsstück war eine wesentliche Ausrichtung der übrigen Ausstattung, vor allem der Fresken, prinzipiell determiniert. Gerade in der Gestaltung seiner konventionellen Ikonographie wird die Schwierigkeit deutlich, den traditionellen, mariologischen Gehalt der „Assumptio“ in Beziehung zu neuen Inhalten zu setzen.
Das im Anschluss an die Deckenfresken entstandene Altarbild hatte den Anspruch zu erfüllen, eine Schnittstelle zu bilden zwischen dem Patrozinium (also traditionell vorbestimmter Widmung) und den neuen inhaltlichen Spezifika, die in der bereits abgeschlossenen Freskendekoration entwickelt worden waren.[420] Da sich die Skizze zum ausgeführten Gemälde erhalten hat, kann an dieser Stelle die Genese der Entstehung in besonders klarer Form nachgezeichnet werden, denn die Unterschiede zwischen Bozzetto und Altarbild machen jene Entscheidungsprozesse zur Gestaltung nachvollziehbar, die in den anderen Fällen nur hypothetisch zu rekonstruieren sind. Die Diskussion im Spannungsfeld von inhaltlichem und künstlerischem Konzept, das Ringen um die Form, ist dabei nicht nur zu verstehen als eine Dynamik, bei der rein künstlerische Probleme vorrangig waren; gerade die Mitbestimmung des Bestellers / Concettisten bei Fragen der Farbgebung, Gestik, ja, Funktionsweise des Gemäldes zeigt die Besonderheiten des Milieus auf, in dem die Kunstwerke für Altenburg Gestalt annahmen. Dass die redaktionellen Einwände nicht zwangsläufig eine „Verbesserung“ bedeuteten, illustriert die Vehemenz, mit der der Auftraggeber seine inhaltlichen Zielsetzungen realisiert sehen wollte.

Seine Ölskizze[421] zum Hochaltarbild legte Troger durchaus monumental an (Abb. 142).[422] Den Oberteil der „Himmelfahrt Mariae“ nimmt die jugendliche Gottesmutter ein, die von zahlreichen Engeln umgeben ist. Sehr auffallend (und von Johann Jakob Zeiller an mehreren Stellen wiederholt) ist der Engel links vorne, der in aufwendiger Drehung Maria

[419] Kronbichler 2012, S. 287, G 46.
[420] Telesko charakterisiert die Vorgangsweise der Bezugsnahme sehr eindeutig: „Die seitenverkehrte Wiederholung der Figur der Apokalyptischen Frau aus dem östlichen Bereich des Kuppelfreskos in der himmelfahrenden Maria des Hochaltarbildes zeugt vom Streben nach einer konsequenten motivischen Verdichtung und der damit zusammenhängenden motivischen und konzeptionellen Einheit des Programms.“ Telesko 2008, S. 140 – 143.
[421] Kronbichler 2012, S. 287, G 47. Zur dazugehörenden Kopie vgl. S. 288, G 48; Ausst. Kat. Altenburg 2012, S. 54 – 61.
[422] Das in der Skizze formulierte Breiteverhältnis entspricht bei weitem nicht der Realität. Zwar weichen die Proportionsverhältnisse nur unwesentlich von einander ab (die Ausführung ist in Relation ca. 20 cm schmäler), Troger vergrößerte allerdings den Figurenmaßstab erheblich.

emporzudrücken scheint. Im Entwurf ist er durch eine lichte, rote Draperie ausgezeichnet, die einen effektvollen Gegensatz bildet zum blauen Mantel der Gottesmutter.
Die irdische Zone, die sich um den bildparallel postierten Sarkophag enwickelt, wird von der Gruppe der Apostel eingenommen, die mit heftigen Gebärden das Wunder der Himmelfahrt erkennen. Identifizierbar sind vor allem Petrus rechts vorne (im kanonisch blau-gelben Gewand), Johannes, der sich über den Sarg beugt und Rosen vom Leichentuch genommen hat sowie Paulus rechts vorne. Er trägt sein grünes Gewand und hält ein aufgeschlagenes Buch auf den Knien. Die „Rolle" der Magdalena (wie sie etwa Daniel Gran im Kreis der Apostel bei seinem Himmelfahrtsbild für Lilienfeld zeigt, Abb. 141)[423] übernimmt in Altenburg die Stifterin Hildburg von Poigen, eine Adelige des 12. Jahrhunderts – sie zeigt demonstrativ Rosen aus dem Bild und drückt dabei noch drei Rosen an ihre Brust. Hier wird offenbar der Versuch untenrommen, das Stiftswappen mit dem Wunder der Himmelfahrt in Beziehung zu setzen. Ebenfalls im Bild vertreten (und ebenso als Motiv mit Lokalkolorit anzusprechen) ist der hl. Bischof Lambert von Maastricht, der Stiftspatron. Wie Hildburg wird er im Bild *Zeuge* der Himmelfahrt (tatsächlich gehört er wie Hildburg einer späteren Epoche an); mit geöffneten Armen bittet er dabei Maria um den Segen für das ihm geweihte Kloster von Altenburg.
Neben diesen prominenten Figuren des Vordergrundes verdient auch eine Gruppe im Hintergrund links Beachtung. Hier wird eine weitere weibliche Gestalt sichtbar, die mit gefalteten Händen dem Geschehen andächtig beiwohnt. Ein Apostel ist soeben im Begriff, sie mit erhobenem Arm auf den wundersamen Vorgang im Himmel hinzuweisen. Die Frau wird man – im Wissen um die konzeptuellen Gegebenheiten des zeitlich vor dem Hochaltarbild entstandenen Ensembles von Deckenfresken – als Wiederholung der Pilgerin ansprechen dürfen (denn tatsächlich finden sich ähnliche Beobachterfiguren auch in den Seitengemälden des Johann Georg Schmidt), als Identifikationsfigur, die den Betrachter ins Bildgeschehen projiziert.

Man darf Trogers Bozzetto wohl als dessen Initiativvorschlag für die Vorgaben seitens des Auftraggebers ansehen, freilich erweitert um eigene Gestaltungsideen.[424] Als offenbar nicht vom Besteller stammendes Motiv (und somit eigenmächtiger Vorschlag des Künstlers) ist das Weihrauchfass zu werten, Sinnbild des sanften Todes – es fand bei der Umsetzung ins

[423] Kronbichler 2006, S. 132 – 133, Kat. – Nr. 30.
[424] Eine Adaptierung von Motiven, die möglicherweise von Troger vorgeschlagen wurden und keinen Eingang in die spätere Ausführung fanden, lässt sich ebenfalls bei den Planungen für Melk und Zwettl feststellen.
Vgl. Kronbichler 2012, S. 550 – 551m Zz 180 (für Melk) oder S. 285, G 42 (für Zwettl).

Großformat keine Übernahme. Auch die beiden Apostel, die *unter* das Leichentuch schauen (um offenbar ganz sicher zu gehen), wurden durch eine etwas weniger kapriziöse Gruppe ersetzt. Manche Änderungswünsche dürften zusätzlich auf ästhetischen Einwänden beruhen, so etwa die Veränderung an der Figur des hl. Lambert. Der Großteil der Adaptierungen verfügt allerdings durchaus über inhaltliche Motivation: Das sehr appellative Bildelement der Hildburg, ihr Fixieren des Betrachters, wurde wesentlich entschärft; die Gründerin nimmt nicht mehr *direkten Kontakt* auf zum Betrachter (erweckt also nicht den Eindruck, sie könnte mit ihm über die Grenzen des Bildes hinaus interagieren),[425] sondern wendet sich zur Seite. Dort findet sich nun, abbreviaturhaft abgekürzt, ein weiblicher Kopf, dessen blaues Käppchen evident mit der Figur der Pilgerin in der Kuppel über dem Hochaltar korrespondiert. Es ist die „*anima"*, die – folgerichtig – unter die Gruppe der *historischen Figuren* gestellt wird: Sie öffnet dem Betrachter die Möglichkeit, abstrahiert, transformiert im Bild Zeuge zu werden des dargestellten Mysteriums. Die Beweisführung der Stifterin mit den Rosen, die als Indiz der Aufnahme Mariens ins Spiel gebracht werden, wird somit klarerweise als Argumentation *innerhalb des Bildes* deklariert. Wahrheitsanspruch aus der Darstellung ergibt sich nur, wenn der Betrachter seine Transformation in die Gestalt der Pilgerin vollzieht.

Den redigierten Bildaufbau des ausgeführten Hochaltarbildes zeichnet ein Eindruck von größerer Verhaltenheit aus (Abb. 143) – die Figuren wurden reduziert, die heftig den Raum zerteilenden Bewegungen der Arme zurückgenommen. Akteure wie die Apostel treten zurück, werden von milden Schatten verdeckt und dem Auge des Betrachters entzogen. Nicht nur die Dunkelheiten besitzen eine andere Konsistenz im Vergleich zum Entwurf, die Farbe selbst ist in ihrem Wesen verändert: Lamberts Pluviale wird aufgeschlagen, sodass anstelle des kostbaren Brokates das unscheinbare Innenfutter zum Vorschein kommt. Der Mantel des Engels in seinem aufreizenden Rot (das sich unmittelbar auf das Blau und Gelb der Figur Petri bezogen hatte) wird abgestumpft zu grünlichem Ocker. Am erstaunlichsten ist der Wandel bei den Figuren der beiden Apostelfürsten; sie werden nicht wie im Bozzetto in den ihnen zugewiesenen Farben gezeigt, sondern erscheinen – ikonographisch quasi „bis zur Unkenntlichkeit entstellt" – in braun (Paulus) bzw. grün und blau (Petrus).

Bei diesen Redaktionswünschen (vom Künstler selbst beigebracht oder – wahrscheinlicher – vom Auftraggeber eingefordert) lassen sich grundsätzliche Tendenzen feststellen: Das Appellative, Ungestüme verschwindet. Das expressive Pathos wird gemildert, die Farben in

[425] Im Unterschied zu Optionen des Mittelalters übernimmt die Stifterin am Hochaltarbild keine inhaltliche allegorische Funktion. Vgl. Eco 2003, S. 87.

ihrer Vehemenz gedämpft. Es kann dabei aber nicht nur von Eingriffen auf ästhetischem, also phänotypischem Gebiet die Rede sein: Die Integration der Pilgerin in die Gruppe der historischen Figuren (die damit als indirekte Zeugen der Himmelfahrt Marias definiert werden) und die nunmehrige innerbildliche Argumentation Hildburgs zeigen, dass für die Ausführung auch eine veränderte *Funktionsweise* des Bildes eingefordert worden war. Im Vordergrund stand nicht die optimale dramatische Wirkung, sondern eine verbesserte Argumentation.
So verdient die Neuinterpretation der Zentralfiguren Hildburgs und des Sehers Johannes Beachtung. Bei den Veränderungen an der Gestaltung der Stifterin mit den Rosen wurde die Suggestionskraft des Bild in ihre Schranken gewiesen – die gemalte Gründerin kann eben *nicht* empirische Beweise an den Betrachter vor dem Bild liefern. Erst die Auslagerung des Betrachters in die Figur der Pilgerin und seine Aufnahme in das Bild gestattet Möglichkeiten der Interaktion: Hildburgs „Beweisführung" kann nicht über die Grenzen des Gemäldes hinweg erfolgen. Bei Johannes hatte Troger im Entwurf noch Rosen vorgesehen, die er als Beweis der Himmelfahrt vom Grab genommen hatte. Im ausgeführten Bild wird hingegen seine Rolle als „Seher" betont; staunend erkennt er das Wunder – „*vidit et credidit*"/ „Er sah und glaubte" (Joh 20,8). Eines empirischen Beweises bedarf dieser Glaube nicht. Bedeutsamerweise hatte Troger deshalb in der originalen Position des Bildes das verschattete Auge – nicht das erleuchtete! – in das Zentrum des Bildes gesetzt. Wie so oft bei Troger wird hier der Schatten, das Uneinsehbare zur Chiffre all dessen, was dem Auge verborgen bleiben muss.[426]

Die Änderungen zwischen Entwurf und Ausführung beschränkten sich nicht nur auf Fragen der Komposition, sondern auch auf die Farbigkeit. Wie in den Fresken kam der Farbe dabei nicht nur gestalterisches Moment zu, ihr Wesen wurde vielmehr inhaltlich aufgeladen. Augenmerk verdient dabei die vertauschte Position der roten Draperie: Ursprünglich bei dem großen Engel in markanten Kontrast zum Blau der Gottesmutter gesetzt, taucht sie nun bei der Puttengruppe auf, die unterhalb Marias auf einer Wolke sitzt (Abb. 144). Die beiden *Kindl* scheinen wörtlich aus der Skizze übernommen. Doch Troger akzentuierte das Puttenpaar nicht nur farblich, er änderte auch die Haltung und letztlich die Beziehung zwischen den beiden kindlichen Protagonisten. Dem unverbundenen Nebeneinander im Entwurf begegnet er in der Ausführung durch verschlungene Hände (Abb. 146) – ein Selbstzitat, das die Handhaltung der *anima* in der Westseite der Großen Kuppel zitiert und paraphrasiert (Abb. 145). Sogar Petrus,

[426] Ausst. Kat. Altenburg 2012, S. 61.

die letzte „formale“ Replik der Pilgerin (mit an die Brust gelegter Linken, ausgestreckter Rechten und dem abgewinkelten linken Bein), scheint über diese verbundenen Hände zur Gottesmutter aufzublicken.[427]

Für die Analyse der Ikonologie des Hochaltarbildes ist schließlich der Umstand zu bedenken, dass das Gemälde offenbar bei seiner Montage stark verstümmelt wurde; durch falsche Maßangaben sah man sich gezwungen, die fertige Komposition ungleich zu beschneiden.[428] Zusätzlich dürfte sich durch die ungleichmäßige Formatänderung die ursprüngliche Mittelachse verschoben haben. Denn nicht nur deren Position hatte sich durch den Eingriff verändert, auch der Winkel des ganzen Gemäldes scheint aufgrund einer Fehlmontage unabsichtlich verändert worden zu sein – man hatte das Bild schief montiert.[429]
Auch wenn Troger mit wenigen Eingriffen die offensichtlichen Verweise auf diese Störungen beheben konnte,[430] kamen der Komposition Teile ihrer ursprünglichen Aussagekraft abhanden. Die ursprüngliche Mittelachse (nun leicht geneigt) lässt sich zumindest hypothetisch rekonstruieren: Sie sollte über den *cartellino* bei Paulus steigen („*Veni, sponsa mea, coronaberis*“/ „Komm, meine Braut, Du wirst gekrönt werden“, Hld 4,8), dann als Vertikale, markant betont durch die Draperie Hildburgs, über die Figur des Johannes (linke Hand und linkes Auge) steigen. Über die Puttengruppe und deren vereinigte Hände sollte die Mittelachse schlussendlich in der Figur der Gottesmutter enden.[431] Gerade die Verquickung des marianischen Themas mit der Anspielung auf die jubelnde *anima* an der Westseite der Kuppel machte die „Aufnahme Mariens in den Himmel“ zu einem idealen Beispiel der mit

[427] Ausst. Kat. Altenburg 2012, S. 123 – 125.
[428] In Altenburg hatte das Aufspannen der zu kürzenden Leinwand möglicherweise zu einem folgenreichen Fehler geführt, der sich in dem seit dem 19. Jahrhundert als Tradition dokumentierten Geschehen niedergeschlagen hat: Troger hätte demzufolge bei einer Rückkehr nach Altenburg vorgeschlagen, die Kuppel „*herabzuschlagen und unentgeltlich neu zu malen*“ – eine Geschichte, die sich tatsächlich wohl weniger auf die Hauptkuppel als das verschnittene und schief im Rahmen montierte Hochaltarbild beziehen dürfte. Endl 1896, S. 84; Lux 1994, S. 45 – 48; Ausst. Kat. Altenburg 2012, S.
[429] Dass ein solcher Fehler leicht passieren konnte, lässt sich beispielsweise im Fall von Raigern durch die „*Erinerung an den Tischler“* von Joseph Winterhalder d. J. nachvollziehen: „*Gleich Bey Empfang, dises Bild /: wäre mein Rath :/ es noch zusamen gerolter in die kirche aufs Pflaster zu legen, dan in der Mite einen Saubern platz zu kehren, es wen keine leüthe mehr darin, auf Rolen und Tag und Nacht ofner ligen lassen, damit durch diese zeit das bild die Kirchen feüchte in Etwas an zieht.* […]. *dan Sambstag nachmitag mit Eb: [en] folgsamen leithen /: am besten währe es, wenn H: [err] pater Sarganter, und H[err] pater Benedict zu Helfen sich gütigst bemüheten :/ es auf die Blindrahm so lang an Richten, Bis es oben, undten, u: [nd] an allen Seiten, die wahre austehnung hat.“* Joseph Winterhalder an den Raigener Prior Alexius Habrich, 22. Juni 1778. Zitiert bei: Slavíček / Valeš 2009, S. 241, Qu I / 6.
[430] Deutlichster Hinweis auf die ursprünglich intendierte Waagrechte scheint der Sarkophag zu sein, dem oben ein neuer, nicht paralleler Abschlusshorizont korrigierend angesetzt wurde.
[431] Gerade der Umstand, dass Maria nicht im geometrischen Zentrum positioniert war, betonte die Parallelität der Figur zur Gestalt der Apokalyptischen Frau in der Kuppel, die sich ja ebenfalls von der Mitte wegbewegt. Vgl. Telesko 2005, S. 91 – 109.

Gott vereinten Seele („*Veni, sponsa mea, coronaberis*“)[432] – in Marias Aufnahme in den Himmel wird für die gläubige Seele jenes Mysterium sichtbar, das sie für sich selbst erhofft.[433]

Zusammenfassend kann man die Konzeption des Hochaltarbildes der Stiftskirche Altenburg folgendermaßen charakterisieren: Das Bild wird als Medium gesehen, das das vom Glauben als Wahrheit erachtete Mysterium der Aufnahme Mariens in den Himmel zu visualisieren vermag. Eine direkte Interaktion zwischen Bild und Betrachter (als Überwältigung mit Hilfe künstlerischer Mittel) wird dabei vermieden, vielmehr wird in der zentralen Hauptfigur des Sehers Johannes das Wesen spiritueller Erkenntnis exemplarisch vorgestellt – aus dem Sehen resultiert das Glauben, eine Konsequenz, die nur vordergründig auf der empirischen, visuellen Erfahrung basiert.
Mit der Bezugnahme auf die in den Fresken dargestellte Beziehung der *anima* zum Göttlichen wird anhand des *exemplum* Marias die *unio mystica* vorgestellt: „*Veni coronaberis“*. Die Heiligen werden in diesem Bild zu Chiffren der persönlichen Identifikation; die Beispiele der Schrift werden zur Folie, in die sich der Betrachter einschreiben soll. In Melk hatte es noch des konkreten Portraits bedurft, um eine Einstiegsmöglichkeit in die Bilderwelt zu finden. Zugleich hatten diese Abbilder wirklicher Personen (in ihrem konstruierten Verhältnis zu den Heroen des Glaubens) die Identifikationsmöglichkeit für den beliebigen Betrachter verstellt. In den Bildschöpfungen Altenburgs werden die Narrative der Schrift selbst zu Bildern abstrahiert – abstrahiert, nicht reduziert: Die Bereitschaft, Figuren wie den hl. Petrus mit neuen „hieroglyphischen“ Bedeutungsebenen zu überlagern, nimmt zwar diesen Gestalten ihre historische Konditioniertheit, sie öffnete aber dem zeitgenössischen Betrachter ein Spektrum an inhaltlichen Ansätzen und Identifikationsmöglichkeiten. Dieses Benützen der gleichsam „mythischen“ Grundverfassung der Erzählung sollte – wie auch das Thema der *unio mystica* – als Möglichkeit ikonologischen Ausdrucks in Altenburg später wiederkehren. Vor allem der Marmorsaal, das Folgeprojekt der Stiftskirche, würde (mit ähnlichen Gestaltungsmitteln einer Überformung) bestehenden Narrationen neue Inhalte zu verschaffen verstehen.

[432] Der Umstand, dass Holzingers Stuckfigur Christi im Auszug mit der Linken auf das Beispiel Marias im Gemälde verweist und sich zum Kirchenraum, zu einem imaginären Betrachter, wendet, unterstützt diese Lesart.
[433] Möglicherweise deutet sich hier eine Parallele an zur Interpretation Marias bei Maulbertsch in Heiligenkreuz - Gutenbrunn. Vgl. Kat. St. Pölten 2008, S. 70.

2. Die Sakristei – Nebenschauplatz und Experiment

Ab 1730, gleichzeitig mit dem Kirchenraum – und gewissermaßen von diesem unabhängig – nahm die Sakristei neue Formen an. Ihre Kuppel, die Johann Georg Schmidt im Jahr 1733 als reine Seccomalerei schuf,[434] zählte zu den frühesten Deckenbildern, die in Altenburg unter Placidus Much vollendet wurden. Nicht nur formal, auch konzeptuell ist das Endergebnis freilich entfernt von der Entschlossenheit, die sich bei der Kirche äußern sollte: Vielleicht ist aber gerade das Verständnis des nicht in allem zufriedenstellenden Experiments deshalb so bemerkenswert, weil sich hier in expliziter Form die Entwicklung der Sprachfähigkeit in Altenburg nachvollziehen lässt.[435]

Die Position der Sakristei hatte Munggenast in seinen Erstplanungen eigentlich an der Südseite der Stiftskirche vorgesehen (Abb. 18, 19); analog zur Realisierung in Zwettl hatte der Baumeister einen relativ zurückhaltenden, praktikablen Raum zur Diskussion gestellt. Der akzeptierte Entwurf der Endredaktion sah freilich eine veränderte Lage der Sakristei vor: Nunmehr sollte sie als eigenständiger Annexraum nördlich an die Stiftskirche anschließen und – entgegen den Gepflogenheiten – eine Kuppel besitzen.[436] Im Plan war dabei eine runde Form vorgeschlagen worden (Abb. 21), die in ihren Dimensionen ident mit der Apsiskuppel gewesen wäre. Tatsächlich im Bau realisiert wurde eine Ovalkuppel.

Mehrere Aspekte der Altenburger Sakristei sind überraschend:

- Der auffälligste Unterschied zu den gängigen Gepflogenheiten ist die genannte Einwölbung des Raumes mit einer Kuppel – diese Gestalt ist als einzigartig anzusprechen.
- Weiters fällt auf, dass dem Raum kein Altar eingeschrieben wurde, obwohl Konvent- und Prälatenkapelle hier zusammengelegt wurden und eine Zelebrationsmöglichkeit für den Abt sozusagen unumgänglich gewesen wäre.
- Dass schließlich eine ovale anstelle der runden Form gewählt wurde, unterstützt die Idee einer von Inhalten getragenen baulichen Gestaltung Altenburgs: das auffallend weltlich orientierte Konzept der Sakristei findet seinen bildhaften Ausdruck in der elliptischen Form der Kuppel.

[434] Karl 1994, S. 332 – 336.
[435] Egger 1981 / 2, S. 7 – 10; Werner 1994, S. 307 – 308; Gamerith 2008 / 8, S. 128 – 131.
[436] Vgl. Gierse 2010. Die Autorin führt im österreichischen Kontext keine weitere überkuppelte Sakristei an.

Das Deckenbild (Abb. 147) nimmt sich gegenüber den luftigen Kompositionen Trogers, die zeitlich parallel entstanden, ausgesprochen trocken aus (bedauerlich, weil die Figurenfindung im Detail als durchaus qualitätvoll anzusprechen ist): Einem Grundgerüst von ovalen Wolkenringen, die nach oben hin an Helligkeit zunehmen, sind vier unverbundene Figurengruppierungen eingeschrieben, die sich dem Zentralmotiv des Heiligen Geistes unterordnen. Diese sind zum Großteil aus dem 1730 abgeschlossenen Fresko der Hofbibliothek abgeleitet (genauer gesagt: aus dessen Hauptprospekt), wobei Änderungen an den Attributen eine spannungsvolle Abweichung im inhaltlichen Geschehen bewirkten.[437] Aus den Quellen nicht zu belegen ist die Frage, wessen Idee die Assemblierung aus Vorlagen gewesen ist. Vor allem der Zeitpunkt der Entscheidung zu einer Komposition, bestehend rein aus Zitaten, ist nicht bekannt – da Schmidt ab März 1733 bereits Vorbereitungen zur konkreten Malerei zu treffen begann, ist wohl von einer Beauftragung parallel zu Troger im Spätherbst 1732 auszugehen. Es ist deshalb nicht zu klären, ob nicht gerade der Wiener Schmidt entscheidend die Strategie von „Zitat und Irritation" mitbegründete; da er sich gern auf fremde Vorbilder berief, wäre es durchaus denkbar, dass die Initiative zu Übernahmen nach der Hofbibliothek direkt von ihm ausgegangen war. Schmidt hätte damit prägend auf die Entwicklung einer Altenburger Bildsprache mitgewirkt, auch wenn er selbst – wie noch zu zeigen sein wird – zu keiner Lösung finden konnte, die mit Trogers Malerei hätte in Konkurrenz treten können.

Die dramaturgische Aufbereitung der Komposition (als primäre Gestaltungsebene der Malerei) sieht einen Hauptaspekt für die Nordseite der Kuppel vor; ihn sieht man beim Betreten des Raumes, nachdem man kirchenseitig das von der Figur der *Sapientia* bekrönte Portal (Abb. 123) durchschritten hat. Dem ersten Prospekt folgen West- und Ostseite, ehe die Komposition in der Südseite ihren Abschluss findet.[438]
Bei der Nordseite (Abb. 151) übernahm Schmidt ohne größere Adaptierungen die vier Fakultäten aus Grans Kuppel, kommentiert von zwei Inschriften aus der Weisheitsliteratur des Alten Testaments. Theologie und Jurisprudenz werden demnach einem Motto unterstellt, das vor allem die Voraussetzungen für eine Beschäftigung mit der Wisenschaft benennt: „*Fides et mansuetudo"* – „Glaube und Sanftmut" (Sir 1, 35). Im Kontext der gesamten Stelle werden diese Tugenden zugleich den Begriffen Weisheit und Gottesfurcht zugeordnet: „*concupiscens*

[437] Buchowiecki 1957, S. 80 – 123; Knab 1977, S. 50 – 73.
[438] Die hier vorgestellte Leseordnung weicht von meinem früheren Deutungsversuch ab, wobei es sich dabei um ein Nachschärfen der bereits angestellten Beobachtungen handelt. Gamerith 2008/ 8, S. 128 – 131.

sapientiam conserva iustitiam et Deus praebebit illam tibi, sapientia enim et disciplina timor Domini et quod beneplacitum est illi fides et mansuetudo".[439]

Medizin und Philosophie folgen in Gestalt eines antiken Arztes (Galen? Hippokrates?) und der Figur des Archimedes, der – in Unterschied zum Vorbild Grans – einen Hebel anstelle eines Fernrohrs hält. Mit dem dabei liegenden Globus ist eine Anspielung auf den legendären Ausspruch über das Hebelgesetz zu sehen: „Gebt mir einen festen Punkt, und ich hebe die Welt aus ihren Angeln." Der den Figuren im Deckenbild beigefügte Sinnspruch – „*Opera eorum in manu Dei*" (Koh 9, 1) – ist der Schlussteil einer Reflexion bei Kohelet: „*et adposui cor meum ut scirem sapientiam …et intellexi quod omnium operum Dei nullam possit homo invenire rationem eorum quod fiunt sub sole et quanto plus laboraverit ad quaerendum tantum minus inveniat etiam si dixerit sapiens se nosse non poterit reperire. omnia haec tractavi in corde meo ut curiose intellegerem sunt iusti et sapientes et opera eorum in manu Dei."*[440] Das Aufblicken der Figuren der beiden Vertreter von Medizin und Philosophie zum Heiligen Geist wird durch den Kontext der Bibelstelle somit zu einem Akt der Ergebung unter die Offenbarung des Geistes, dem das menschliche Wissen unterworfen ist.

Schon mit der ersten Hauptgruppe, die die Themen „*Timor Domini*" und „*Scientia*" berührten, stellt sich die Frage, ob das Kuppelbild – wie bereits von Hanna Egger vorgeschlagen – nicht unter dem Aspekt der Sieben Gaben des Heiligen Geistes zu interpretieren sei.[441] Dem „*Donum Timoris Dei*" in Theologie und Jurisprudenz (in ihrer Deutung als „*Fides et Mansuetudo*") würde dementsprechend das „*Donum Scientiae*" in Galen / Hippocrates und Archimedes folgen: Die antiken Weisen, die wie in Anbetung vor dem Hl. Geist erscheinen, sind somit ein Plädoyer der natürlichen Gotteserkenntnis und finden auch in Bergmüllers Graphik der „Gabe der Erkenntnis" eine Analogie: „*Mercurii Wissenschaft vor Zeit ist hoch gestiegen/ der Göttlich Wissenschaft mues er doch unterliegen.*"[442]

---

[439] „Begehrst Du Weisheit, so halte die Gebote [conserva iustitiam - „bewahre die Gerechtigkeit"], und der Herr wird Dir Weisheit schenken. Denn die Gottesfurcht ist Weisheit und Bildung [disciplina – „Zucht"], an Treue und Demut [fides et mansuetudo – „Glaube und Sanftmut"] hat Gott Gefallen." Der modernen Einheitsübersetzung wurden in Klammern die lateinischen Zitate der Vulgata gegenübergestellt, um Verständnisunterschiede zwischen der lateinischen und deutschen Fassung zu verdeutlichen. Die Stelle wird im Fresko in der Zählung der Vulgata mit Sirach 1,35 angegeben, in der modernen Fassung ist es Sirach 1,27. [Anm. Verf.]

[440] „Als ich mir vorgenommen hatte zu erkennen, was Wissen [*scire sapientiam*] wirklich ist, … da sah ich ein, dass der Mensch … das Tun Gottes in seiner Ganzheit nicht wiederfinden kann, das Tun, das unter der Sonne getan wurde. Deshalb strengt der Mensch, danach suchend, sich an und findet es doch nicht wieder. Selbst wenn der Gebildete [*sapiens*] behauptet, er erkenne – er kann es doch nicht wiederfinden. Denn ich habe über dies alles nachgedacht und dies alles überprüft, wobei sich ergab: Die Gesetzestreuen und Gebildeten [*iusti et sapientes*] mit ihrem Tun stehen unter Gottes Verfügung [*in manu Dei*]."

[441] Egger 1981 / 2, S. 10.

[442] Ausst. Katalog Göttweig 1993, S. 51 – 52, Kat. – Nr. 18c.

Auch die abgeschattete Gruppe links vor den Fakultäten lässt sich durchaus mit einem Konzept der Sieben Gaben in Übereinstimmung bringen (Abb. 151): Hier blickt Fortitudo / Constantia, die Stärke, mit einer Säule aus einer Wolke hervor, an die der finstere Zerberus von einem kleinen Faun gekettet wird (Abb. 148). Die Stärke enstammt einer Gruppe mit Gott Mars in Grans Kuppel, die in Altenburg allerdings sinngemäß in ihr Gegenteil verkehrt wird: Wo Gran den Kriegsgott mit kampfbereiten Putti, lauerndem Löwen[443] und dem Waffenschmied Vulkan (Abb. 150) zeigt, herrscht in Altenburg Friede: Die Löwen dösen vor sich hin (sie sind sinnigerweise Zitate aus Rubens „Daniel in der Löwengrube"),[444] ein Putto versorgt sein Schwert. Der kampfeslustige Anführer der Gruppe hat seinen Speer ausgetauscht gegen ein Vexillum, dem die Krone aufgesteckt ist – wir sehen somit die Fortführung eines Motivs, das bei Gran angedeutet wird, indem ein Genius dort Kronen herbeiträgt; in Altenburg sind die Kämpfe ausgefochten, denen das „*Donum fortitudinis*" standgehalten hat.

In Beziehung zur Nordseite steht die Gruppe der Westseite, die über das Zerberus-Motiv mit der Hauptgruppe verklammert ist. Hier umarmen sich, in Abwandlung der Allegorien bei Gran (Abb. 149),[445] die Sinnbilder der „*Altenburgensis*" und der „*Austria*" (letztere trägt anstelle der Mauerkrone den Erzherzogshut, Abb. 148). Ein Putto daneben hält den Ewigkeitsreif, während ein anderer den Kolosserbrief liest: „*Ne tetigeritis neque gustaveri*[tis]" – „Berührt das nicht, kostet nicht davon." Das vom Bienenkorb ausgehende Motiv, das vor einer Störung des harmonischen Verhältnisses warnt (das auch zwischen Altenburg und dem Staat besteht), ist zugleich Verweis auf die Gabe des „*Intellectus"*, beginnt Paulus die angedeutete Perikope doch mit folgenden Worten: „*Volo enim vos scire qualem sollicitudinem habeam pro vobis ... ut consolarentur corda ipsorum instructi in caritate et in omnes divitias* plenitudinis intellectus in agnitionem mysterii Dei Patris Christi Jesu[446] *in quo omnes thesauri sapientiae et scientiae absconditi"* (Kol 2, 1 – 2).[447] Wichtig ist

[443] „*beobachtet den* Martem *ein mit offenen Augen schlaffender Löw: die in Frieden stäts sich aufrecht haltende Stärcke und Starckmüthigkeit vorbildend."* Zitiert bei: Buchowiecki 1957, S. 99.

[444] Die spiegelverkehrte Übernahme erfolgte wohl durch einen Stich. Vgl. Schröder / Widauer 2004, S. 250 - 259, Kat. – Nr. 42, 46.

[445] *„Besser abwerts sizet* Teutschlandt*, welches in einem freudigen gesicht dem Kayser lobe und zuruffet mit einer Handt auf die Leyern weisendt mit der andern aber daß Grosse schildt führendt darauf der Zöhen Reichs Creysen Wappen eingegraben vor dieser sitzet ein Kindel, so den grundtriß der* Bibliotheq *Betrachtet und einen Hinder ihme stehenden Bünen Corbe sich anlähnet. Die* Residents Statt Wienn *in gleich erfreülichen angesicht mit einer mauer Crone mit einem schildt oder Wappen der Staadt auf der Brust."* Zitiert bei: Buchowiecki 1957, S. 97 – 98.

[446] Hervorhebung durch den Verfasser.

[447] „Ihr sollt wissen, was ich für einen schweren Kampf für euch … zu bestehen habe. (…) Dadurch sollen sie getröstet werden, sie sollen in Liebe zusammenhalten [*in caritate instructi*], um die tiefe und reiche Einsicht zu erlangen und das göttliche Geheimnis zu erkennen, das Christus ist. In ihm sind alle Schätze der Weisheit und Erkenntnis verborgen."

dabei der Einwand, dass die Bezugnahme auf „*Intellectus*“ in diesem Bild *nur aufgrund des Textkontinuums* konstatiert werden kann; in der Darstellung selbst ist – sieht man von einer emblematischen Wahrnehmung des Bienenstockes ab – diese Lesart nicht zweifelsfrei erkennbar.[448]

Auf der anderen Seite der Kuppel, sozusagen mit dem Rücken zu den Figuren der Fakultäten, sitzen zwei Frauengestalten, die eine Reprise von Grans „*Kayserliche*[r] *Magnifizenz*“ sowie die „*Freygebigkeit“*[449] darstellen (Abb. 152, 153). Die Linke ist durch einen Stern gekennzeichnet, der über ihrer Stirn leuchtet. Sie speist sich aus derselben ikonographischen Quelle wie Hertels „*Praedictio boni*“, stellt aber, zusammen mit dem Putto vor ihr (er trägt eine Tafel mit den Ziffern 1 bis 7) eine komplexe Allegorie dar.

Der Stern als Sinnbild des „*Augurio buono*“ ist bei Ripa „*segno di prosperità, e di felice successo*“, Hinweis auf Wohlstand und Zeichen für glücklichen Erfolg.[450] In der linken Hand hält sie – anstelle des Geldbeutels ihres Wiener Vorbilds – ein geschlossenes Buch, dessen Bedeutung möglicherweise aus Ripas Angaben zu „*Consiglio*“ abzuleiten ist, nämlich in dem Sinn, dass guter Rat aus Büchern entspringt.[451] Der Putto vor ihr könnte seine Tafel (bei Gran die „*Tafel des bei den Römmern bekannten Congiarij“*)[452] aus der Personifikation der „*Ragione*“ abgeleitet haben, wo die Ziffern als Hinweis auf die Beweiskraft in der Arithmetik dienen.[453] Das gute Vorzeichen ist demnach nicht als „günstige Gelegenheit“ gekennzeichnet, die aus schicksalshafter Konstellation entspringt, sondern mit Büchern und mathematischer Tafel als kluggewählte Reaktion äußerer Umstände zu beschreiben.

Ihre Begleiterin leitet mit einem Szepter, an dessen Spitze ein Auge sitzt, einen Engel an, sein Füllhorn auszugießen (Abb. 152, 147). Sie ist reich geschmückt, mit Perlenketten, Ohrgehängen und Agraffen, sodass das Szepter mit dem Auge etwas überrascht – setzt Ripa es doch bei der „*Modestia*“, der Bescheidenheit, ein: „Das Szepter, mit einem Auge an seiner Spitze, ist eine Hieroglyphe dieser Tugend [der Bescheidenheit], schon bei den ägyptischen Priestern in dieser Form dargestellt. Auch ist es wahr, dass, wer sie besitzt, hellsichtige Augen

---

[448] Schmidt bemüht weder eine Gestik (die etwa zu Bergmüllers Auffassung passen würde) noch die klassischen Attribute des „*Intellectus“* Krone, Szepter, Senfpflanze und Adler, vor allem aber nicht die Flamme als Zeichen des Wunsches nach Wissen. Einzig das auffallende goldene Gewand (mit markanter Damastzeichnung) könnte unter Umständen auf Ripas Anweisungen deuten. Ripa 1683 / 1992, S. 185 - 197

[449] Buchowiecki 1957, S. 96.

[450] Das grüne Gewand könnte – wie schon bei der Altenburgensis – die Anweisungen Ripas reflektieren, auch wenn diese Assoziation schwer nachzuweisen ist. („*sia vestito di verde colore, che significa augurio, percioche l`herbe, quando verdeggiano, promettano buona copia de`frutti“ – „*grün gekleidet, was das gute Vorzeichen bedeutet, wie die Pflanzen, wenn sie grünen, reiche Ernte versprechen“) Ripa 1683/ 1992, S. 34.

[451] Ebd. , S. 70.

[452] Buchowiecki 1957, S. 96.

[453] Ripa 1683 / 1992, S. 374 – 375.

seiner Seele hat, um zu verhüten, dass er in den Abgrund [der Hölle] stürzt, und genug Herrschaft über seine Leidenschaften, um sie dem Szepter der Vernunft zu unterwerfen. Wodurch man sehen kann, dass das Endziel des Bescheidenen sich bezieht auf die Mäßigung seiner selbst.“[454] Im Unterschied zum Wiener Vorbild – und erstaunlich im Kontext der Altenburger Kuppel – ist die Reichgeschmückte nicht als „*Consiglio*“ ausgewiesen; während Gran sie mit dem obligatorischen Herz an der Halskette darstellt, verzichtet Schmidt auf diese eindeutige Zuweisung. Durch das beigegebene Kindl zu ihren Füßen, das in Altenburg mit einem Zirkel spielt, kann man die Allegorie am ehesten als „*Providentia*“, die Vor(aus)sicht, verstehen: „Der Zirkel deutet offen an, dass, um die Ereignisse vorauszusehen, man die Eigenheit und rechte Ordnung der Zeit zu bemessen verstehen muss mit klug urteilendem Gemüt und starker Vernunft.“[455] Im Gegensatz zu der Gruppe Altenburg – Austria (wo, wie gesagt, der „*Intellectus*“ nur in der Textquelle vorkommt) lassen sich die beiden Gestalten der Ostseite sehr schlüssig unter der Idee des „*Donum consilii*“ subsummieren: „*Das Feür des Heilig Geists ertheilet klugen Rath* [...].“[456] Die göttliche Gabe des Rates ist es also – so die Argumentation des Bildes – die durch ihr kluges Walten den Ausschlag gibt, dass sich reiche Güter über Altenburg ergießen: „*In omni bono opere erit abundantia*“ (Sir 14, 23) – „(Liebe und Treue erlangt, wer Gutes plant). Jede Arbeit bringt Erfolg.“[457] Dieses innerbildliche Argument ist umso wichtiger, als die anschließende Kompositionseinheit an der Südseite der Kuppel direkt auf den Kirchenneubau anspielt. Hier wird das Modell der Stiftskirche,[458] umgeben von allegorischen Figuren, dem Hl. Geist in der Kuppelmitte empfohlen (Abb. 154). Als im Vorbild nicht vorhandenes Motiv wurde der Putto eingefügt, der vom Himmel her einen Lorbeerkranz trägt. Er krönt damit eine Frau, die eine Sonnenblume im Haar trägt und die als Ergebung in den Willen Gottes zu deuten ist, durchaus im Sinne des „*donum pietatis“* – der Bau der Stiftskirche wird somit als gottgefälliges Unternehmen dargestellt, das himmlischen Lohn empfangen wird. Die Gestalt des Architekten, die Gran zeigt, wurde umgewandelt zu Paulus, der soeben seinen Vers des

---

[454] *„Le Sceptre, avec un oeil au bout, est un Hieroglyphe de cette Vertu [Modestie] ainsi representée par les Prestres Egyptiens. Aussi est-il vray, que celuy qui la possede a les yeux de l`ame assez clair-voyans, pour s`empescher de tomber dans le precipice; & assez d`Empire sur ses passions, pour les assujetir au Sceptre de la raison. Par où l`on peut voir, que la principale fin de l`homme modeste se rapporte à la moderation de soi-mesme.”* Ripa 1643, S. 119.

[455] „*Le Compas ouvert monstre, Que pour prevoir les Evenemens, il faut sçavoir mesurer les qualitez & l`ordre des temps avec un esprit iudicieux, & un solide raisonnement.”* Ebd., S. 163.

[456] Johann Georg Bergmüller, „Die Gaben des Hl. Geistes“. Vgl. Ausst. Katalog Göttweig 1993, S. 55 – 56, Kat. – Nr. 18h.

[457] Die Inschrift bedeutet eine Adaption resp. Zusammenziehung der beiden Verse; das Original lautet: „*In omni opere erit abundantia*.“ „Bona“ ist im vorangehenden Vers genannt.

[458] Im Originalbild Grans ist es das Modell der Hofbibliothek: „*Executio oder Ausführung des Kayl: Befechls*“, der Architekt ist der „*Ajuto della executione“*. Vgl. Buchowiecki 1957, S. 96.

Korintherbriefes schreibt: „*Si quis autem Templum Dei violaverit, disperdet illum Deus*“ – „Wenn aber jemand den Tempel Gottes versehrt, wird Gott ihn verderben“ (1 Kor 3,17). Neben dieser Gruppe blättert abschließend die „Invention“, an eine Sphinx gelehnt, in einem Buch. Diese mag auf das „*Donum Sapientiae*“ verweisen, im Originalkontext ist sie aber auch Symbol auf die Erfindungsgabe „*so das Räzel aller vorläuffigen Hindernussen auflöset.“*[459] Die Invention selbst richtet sich nach Grans Vorgabe zur analogen Figur der „*Invenzione“*, allerdings hält sie kein Bild der Isis (als Sinnbild der Natur als Schenkerin aller Einfälle), sondern ein Bildnis des Sonnengottes Apollo,[460] Symbol des Lichten und Edlen.

Überblickt man die im Detail vorgestellten allegorischen Gruppierungen ergibt sich folgendes Bild für das Verständnis von Schmidts Malerei: Am Beginn steht – neben der Irritation durch die unerwartete bauliche Gestalt des Raumes – auch eine Irritation durch die inhaltliche Stoßrichtung. Denn die Kuppel der Altenburger Sakristei entfaltet ausgehend von Daniel Grans Fresko der Wiener Hofbibliothek ein ikonologisches Spektrum, das auf den ersten Blick weniger einer Sakristei als einer Bibliothek zuzuschreiben wäre.[461] Tatsächlich eröffnet sich der Raum dem Betrachter, wenn er durch das von Holzingers Allegorie der „Weisheit“ bekrönte Portal die Stiftskirche verlässt. Einer zentralen „Glorie des Hl. Geistes“ ordnen sich verschiedene allegorische Gruppen unter. Eine Zuweisung dieser an den Kanon der „Sieben Gaben des Heiligen Geistes“ ist zwar möglich, entbehrt an manchen Stellen allerdings der *Plausibilität im Bild*. Zwar verfügen die Figurengruppen über assoziative Anknüpfungspunkte in den erweiterten Textstellen (die innerhalb des Bildes als Kommunikatonsmittel eingebaut sind) doch die vordergründige Äquivalenz von Wort und Bild wird in letzter Konsequenz nicht erfüllt: Dem symbolisch aufgeladenen Bild, in feinster Weise aus dem Vorbild Grans abgeleitet, wird zwar eine Bibelstelle beigelegt; deren abbreviaturhafte Form (die teilweise nur auf griffige Assoziationen abzielt), bleibt aber seltsam unberührt vom dargestellten Geschehen. Die Textapplikation geht sozusagen keine unmittelbare Verbindung mit dem Körper des Bildes ein, bleibt deshalb austauschbar und an dessen Oberfläche – ein besserwisserischer Kommentar, dessen Dechiffrierung keinen Erkenntnisgewinn zu lukrieren versteht.

[459] Buchowiecki 1957 , S. 97.
[460] Ebd. , S. 97.
[461] Die Widmung der Altenburger Sakristei von Anfang an in dieser Funktion ist sowohl durch die Stukkateurs- als Malerrechnungen unzweifelhaft. Auch der Umstand, dass in Zwettl die erste Barockbibliothek an einer nahezu identen Position etabliert wurde, kann eine mögliche Idee der Alternativnutzung nicht unterstützen. Vgl. ÖKT 1911, S. 267 – 268 (Schätzung Christoph Kirschners zur „Sakristeiarbeit“ von Holzinger).

Dabei verfügt das Gemälde – und das darf nicht übersehen werden – sehr wohl über eine selbständige Bilderzählung, die weitestgehend auf die beigefügten literarischen Verweise verzichten könnte: Hier weihen sich die Fakultäten der unergründlichen Weisheit Gottes, dort wird ein Bild des Friedens und der Harmonie zwischen Staat und Kirche beschworen. Der Neubau der Kirche wird im Bild stilisiert zum vernunftgelenkten Akt, der als gottgefälliges Unternehmen himmlischen Lohn zu erhalten gewiss ist. (Dezent ist zusätzlich bei dem Putto mit Zirkel an der Ostseite der Kuppel der Hinweis auf die Architektur untergeschoben, während der Apostel Paulus apologetische Wucht entfaltet, um allfälligen Gegnern des Projektes die Strafe Gottes in Aussicht zu stellen.)
Die vage Zuweisung der Kompositionsteile an das theologische Konzept der Sieben Gaben unterliegt in seiner Stringenz demzufolge einem selbstformulierten, interessengelenkten Inhalt, der letztendlich auf die Verteidigung des Umbaues abzielt und ihn als Werk der Weisheit zu deklarieren versucht – ein Versuch, der im Bild, nicht aber in der Kombination von Text und Bild zu gelingen scheint.

Vielleicht kann gerade aus diesem unbefriedigenden Befund der Ikonologie des Raumes, diesem Wust an Textlast bei magerer Bildsprache, das „Reifen" des Bauherrn im Umgang mit den Potentialen seiner Künstler festgestellt werden. Die einzelnen Elemente, die notwendig waren um aus einem verbalen Gedanken und einer Bildfindung *ein* ikonologisches Ganzes zu erzeugen, sind allesamt in Schmidts Malerei vorhanden: Das veränderte Urbild, dessen Irritation neuen Symbolgehalt erschließt, ist durch den Rückbezug auf Daniel Gran gegeben. Die textliche Basis, die eine Motivation der kombinierten Einzelgruppen bedeutete, ist durch die Inschriften zumindest fragmentarisch überliefert und bewegt sich in ihrem assoziativen Gehalt im Bereich des Zwettler *conceptus pingendi* – die Bibelstellen befriedigen zwar das Bedürfnis nach einer „Legitimation durch das Wort", sie sind der Bildnarration aber nicht unbedingt organisch verbunden.
Es mag die „Schuld" aller Beteiligten sein, dass das Ergebnis dieser Ingredienzien somit nicht den gewünschten Erfolg erzielen konnte: Schmidt war definitiv nicht mit derselben amalgamierenden Kraft ausgestattet, mit der Troger aufwarten konnte; steif und unbeholfen konnte er Vorlagen neu kontextualisieren, eine derartige Strenge der Vorgabe behinderte ihn aber offenbar in seinem natürlichen Ausdruck. Die Forderung, Einzelgruppen aus einem Vorbild neu zu assemblieren und mit Textelementen zu kombinieren, konnte somit nur scheitern. Schmidt gelang es nicht, eine Lösung für eine geschmeidige Homogenisierung der

Komposition (ihren verschiedenen Bausteinen zum Trotz) zu bewerkstelligen. Bildnarration und konzeptuelle Textgrundlagen klafften auseinander.
Für Schmidt bedeutete das Kuppelbild einen herben Schlag; bislang war sein Ruf als Monumentalmaler unbehelligt von offensichtlichen Mängeln seines Talents geblieben. Hinkünftig sollten Deckendekorationen nicht mehr an ihn (als Tafelmaler) weitergereicht werden[462] – seine langsame Malweise, die kostenintensive Herstellung und die spröde Komposition der Altenburger Sakristeikuppel könnten den weiteren Werdegang des Malers durchaus dauerhaft geschädigt haben.

Die Auftraggeberseite, die eine Assemblage entweder gefordert oder zumindest Schmidts dementsprechenden Vorschlag mit einer Fülle von Zitaten überfrachtet hatte, musste sich den Vorwurf gefallen lassen, dass zwar eine gewiefte Bildkompilation gelungen war, dass die beigefügten Bildinschriften aber eher als Schwachstellen (denn als Stärke) der Bildargumentation angesehen werden mussten. Die Irrelevanz dieser *cartellini* wird deutlich durch den hinkünftigen Verzicht auf Textverweise innerhalb der Altenburger Bilder (sieht man von der Ausnahme des „Quam bene conveniunt“ auf der Kaiserstiege ab).[463] Schmidts Kuppel war vielleicht eines der ersten fertiggestellten Deckenbilder der Altenburger Kirchenbaustelle; in seiner Art sollte es hier aber keine Nachfolge finden. Das Zitat freilich, möglicherweise von Schmidt angeregt, sollte prägendes Sprachmittel der Altenburger Ikonologie bleiben.

Für das „Werden einer Bildsprache“ in Altenburg ist Schmidts Malerei, die den anderen virtuosen Kompositionen derart unterlegen scheint, ein essentieller Wendepunkt. Der Umbau der Stiftskirche von Altenburg hatte einen ersten Höhepunkt in der Entstehung des Klosterkomplexes unter Abt Placidus Much markiert. Erstmalig waren hier die ikonologischen bzw. hieroglyphischen Ausdrucksmöglichkeiten der verschiedenen künstlerischen Medien genutzt worden, um die theologisch-philosophischen Ideen des Bauherrn zum Ausdruck zu bringen. Dabei hatten sich – sukzessive – auch ungewöhnliche Sprachpotentiale etabliert: Nicht nur die Malerei mit ihrer genuin auf Aussagefähigkeit gerichteten Bildinhalte war in diesem Ensemble bereits zu Wort gekommen, auch die Architektur bzw. die Bespielung der Architektur durch künstlerische Medien war genutzt

[462] Karl 1994, S. 330 – 332, 336, 340.
[463] Auffällig ist der Verzicht auf Schriftlichkeit in der Apsiskuppel, wo der Pilgerin ein leeres Blatt präsentiert wird. Dieses ist zwar im Vorbild Rottmayrs prinzipiell vorgebildet, dort ist der entsprechende Engel allerdings nicht vergleichbar zentral positioniert. Vgl. Telesko 2013, S. 97; ders. 2005, S. 98.

worden, um Bildsprache zu generieren. Der experimentelle Charakter, der diesem Unterfangen innewohnte, wird an Nebenschauplätzen wie der Sakristeikuppel des Wiener Schmidt klar erfassbar – deutlicher als in den makellosen Bildwerken seiner Konkurrenz: Denn im Gegensatz zur Kirche, wo Architektur und Ausstattung verschiedenen Möglichkeiten der inhaltlichen Vermittlung ausloteten, fehlt dem Deckenbild Schmidts noch die schlüssige Verbindung von Form und Konzept.
Während man in späterer Folge einige Ausdrucksmöglichkeiten verwarf, die in der kleinen Kuppel versuchsweise ausprobiert worden waren (etwa die pedantische Kommentierung mit Textimpulsen), fanden andere Eingang in den ikonologischen Sprachgebrauch von Altenburg: Die raffinierte Neuzusammenstellung entlehnter *wörtlicher* Bildzitate sollte sich als künstlerisches Vorgehen in Altenburg etablieren – auch wenn nicht immer in jener unbedingten Abhängigkeit, welcher der Wiener Schmidt erlegen war.

Trotz des vielleicht wenig zufrieden stellenden Endproduktes verdeutlicht die Sakristei in ihrem Gestaltungsansinnen deshalb einen bedeutenden Schritt in der Genese des Um- und Neubaues von Altenburg. Gerade die Erfahrung von Aussagekraft, die Formulierungsfähigkeit im Bildmedium unter Verzicht auf Textgrundlagen, stimulierte den Auftraggeber offensichtlich in einer derartigen Form, dass Ikonologie / Bildsprache geradezu zur Hauptintention der künstlerischen Intervention werden sollte: Nicht der „Luxus des Neuen“ erregte Faszination, sondern die Möglichkeit, eigene Ideen in solch exquisiter Form zum Ausdruck bringen zu lassen. Vor diesem Hintergrund scheint es wenig erstaunlich, dass die bereits im Bau befindliche Umgestaltung des Prälatenhofes (sozusagen unter dem Eindruck eines Initiationserlebnisses) nochmals eine Abwandlung erfuhr – zugunsten der Ikonologie. War ursprünglich ein „bilderloses“ Architekturgebilde im Vordergrund gestanden, sollte im Umfeld der Kirchenumgestaltung nun eine inhaltliche Aufladung erfolgen.

3. Die Skulpturen des Prälatenhofes – Konsequenzen etablierter Ikonologie

Die Anfänge der Umgestaltung des Prälatenhofes (als repräsentativem Aushängeschild des Klosters) hatten sich zu Beginn des Projekts von Placidus Much auf Probleme architektonischer Adaption der vorhandenen Gegebenheiten beschränkt. Abgezielt wurde auf eine effektvolle Inszenierung der als altehrwürdigem Bau ausgestellten Kirche. Munggenasts

Planvariante zur Turmfassade trägt deutlich Züge dieses ursprünglichen Ansinnens: Während der untere Fassadenteil bis zum Hauptgesimse rein mit architektonischen Mitteln gegliedert werden sollte und auf Bespielung durch Skulptur verzichtete (unter Berücksichtigung des Umstands, dass dieser Teil des Baukörpers vom davorstehenden Trakt verdeckt bleiben würde), stapeln sich im Bereich des Turmansatzes mit diversen Heiligen- und Engelsstatuen figurativ-plastische Elemente (Abb. 22).
Erst in einem zweiten Schritt, der zeitlich wohl mit dem Abschluss der Kirchenausstattung im Inneren (1733 - 1734) korrelierte, erfolgte die inhaltliche Bespielung des Hofensensembles. Diese wurde aber nicht architekturimmanent abgehandelt, sondern dem Medium der Skulptur[464] überantwortet: Während die prinzipielle Aufteilung der Fassaden schon im Vorfeld der Planungen zum Kirchenumbau erfolgt war, konnte nach Abschluss desselben die Bereicherung mit plastischem Schmuck realisiert werden. Diese sekundäre Intervention ist wohl nicht zuletzt Ergebnis der erfolgreichen ikonologischen Konzepte der Stiftskirche.

Im Statuenschmuck des Prälatenhofes begegnen einander vorrangig zwei divergierende Ebenen:

- Als *Hinweise auf die Funktion* der einzelnen Zugänge sind im Erdgeschoßbereich etwa adorierende Putti über dem Durchgang zur Kirche angebracht. Ähnliches findet sich bei den Zugängen in die Klausur: Büsten der heiligen Benedikt und Scholastika markieren den Eingang in den Klosterbereich, die allegorische Darstellung des Klosterwappens fügt sich hier in übliche Möglichkeiten der Gestaltung ein. Lediglich das Emblem des Abtes Placidus, der Bienenkorb, könnte an dieser Stelle explizit auf das einmütige Zusammenleben der Mönchsgemeinschaft verweisen wollen, ansonsten ist keinerlei weitere emblematische Anspielung in dieser „funktionalen“ Gruppe von Skulptureinheiten berücksichtigt.
- Die Risalitfiguren über der Prälatur und über der Hofrichterei besitzen im Gegensatz dazu eindeutigen *Verweischarakter*. Sie spielen auf das Programm der Stiftskirche an und bereiten sozusagen im Vorfeld der Kirche deren ikonologisches Spektrum vor. Gleichsam

[464] Als ausführender Meister kann der durch seine Rätselsignatur fassbare „Meister HKP“ angenommen werden, der zwischen 1734 und 1736 für den vollständigen, sehr qualitätvollen Skulpturenschmuck in Altenburg verantwortlich zeichnet. Seine Autorenschaft belegt auch die späte Entstehung resp. Realisierung der Umstrukturierung des Hofes im Gegensatz zu den bereits 1731 abgerechneten Adaptierungen in den angrenzenden Räumlichkeiten. Ausst. Kat. Altenburg 2015, S. 58 – 59, S. 72 – 73.

gespiegelt zur Anordnung in der Kirche treten in diesem Sinn die drei Göttlichen Tugenden und das Motiv der Immaculata[465] auf (Abb. 155).

Umfassende Skulpturenensembles im Fassadenbereich bilden – anders als im Bereich der Profanbaukunst – im klösterlichen Ambiente eher den Ausnahmefall. Der Einsatz monumentaler Attikafiguren, vom Melker Konvent unangemessen abgeurteilt[466] (und beispielsweise in Göttweig nicht realisiert), wurde durch die leichte Lesbarkeit der Altenburger Figuren entproblematisiert: An die Stelle beinahe anonymer, antikisch gestalteter Propheten und Sibyllen (wie in Melk) waren die über alle Polemik erhabenen Themen der Muttergottes und der Göttlichen Tugenden getreten. Der Verzicht auf vermeintlich unklösterliches Gebahren wurde hier elegant umschifft.

Dennoch wurde auch in der sehr vage belassenen Bildsprache des Prälatenhofes mit den Mitteln der Ikonologie gespielt. Ungleich raffinierter als die einfach zu dechiffrierenden Giebelfiguren ist die inhaltliche Intention der beiden Putti über dem Portal des Marmorsaales, kindliche Verkörperungen der Tugenden „*Constantia*“ und „*Justitia*“ (Abb. 163). Stärker als bei den anderen Gruppen vermittelt das Paar ebenso wie die kräftige Portalrahmung den Eindruck einer gleichsam nur vorübergehend vorgeblendeten Festdekoration; eine Bindung an die Architektur ist nicht gegeben. Diese auffällige Inszenierungsform betont die inhaltliche Akzentuierung des Paares. Mit dem auffälligen Säulenstumpf wäre die rechte Figur der „*Costanza*“ leicht mit dem Wahlspruch Karls VI. in Beziehung zu setzen – im architektonischen Bezug zum Marmorsaal wohl eine Anspielung auf den Saal in seiner Funktion als Kaisersaal.

Der Anbringungsort der beiden Tugenden über einem Portal legt aber auch eine Assoziation von „Kardinalstugenden“ nahe nach der Definition von Thomas von Aquin: „*Virtus aliqua dicitur cardinalis, quasi principalis, quia super eam aliae virtutes firmantur, sicut ostium in cardine.*“.[467] Die linke Figur könnte demzufolge auch als „*Fortitudo*“ – „Stärke“ gelesen werden, was nicht zuletzt im Symbol der Säule als auch in der Rüstung eine Begründung findet. Die Interpretation als zwei von vier Kardinalstugenden bedeutet damit einen Vorgriff auf deren Wiederkehr als Supraporten (sic!) bei den Zugängen zu Sakristei und Konventgang

[465] Die Figur einer Immaculata war ursprünglich an der Kirchturmfassade in einer Nische projektiert gewesen. Vgl. Abb. 22. Die Translozierung von der Kirchenfassade auf den vorgeblendeten Risalit bedeutet eine Aufwertung der baulichen Umgebung des Gotteshauses.

[466] Gamerith 2010, S. 198 – 200.

[467] „Eine Tugend heißt Kardinal- bzw. Haupttugend, weil an ihr die anderen Tugenden befestigt sind wie die Tür in der Angel.“, Thomas von Aquin, De virtute 1, 12 – 14.

in der Stiftskirche – mit den dort platzierten, bereits 1732 entstandenen Stuckplastiken „Weisheit“ und „Mäßigung“ schließt sich der Themenkreis.[468]

Die Funktionalität des Bauelementes wird einerseits durch die zugehörige Zier inhaltlich gedeutet (in diesem Fall die Übereinsetzung der Kardinalstugend mit den *cardines* der Tür), ein Vorgehen, das stark an das ikonologische Vorgehen bei Fischer von Erlach im Winterpalais des Prinzen Eugen erinnert. Hier wie dort überträgt das Bildwerk die Funktionalität des Bauelements[469] in eine inhaltliche Dimension. Das Tor ist – diesem Verständnis gemäß – nicht mehr nur Durchgangsmöglichkeit, ihr Wesen wird durch die Tugenden definiert; das Durchschreiten wird durch diese Überhöhung zum symbolischen Akt. Andererseits verfügen die Allegorien über ein Potential von Aussagekraft, das vorerst verschlüsselt bleiben muss – erst bei der Deutung der Supraportenfiguren über Sakristeitür und Bibliothekszugang als Kardinaltugenden wird sich diese ikonologische Leerstelle schließen lassen und die Bezugnahme zwischen den beiden Türsituationen verständlich: Die im Eingang fragmentierte Situation – nur zwei von vier Tugenden – löst sich erst in der Kombination mit der Kirchenausstattung auf (wo die Virtutes gleichfalls mit dem Motiv der Tür verbunden sein werden). Die in der Erwartungshaltung wahrgenommene Leerstelle – als Irritation – wird erst in der Synopse einer räumeübergreifenden Lesart erklärbar.

Doch auch bei den anderen Skulpturen, denen auf den ersten Blick bloßer Verweischarakter auf das Programm des Kirchenraumes attestiert wurde, lassen sich interessante Innovationen in ikonologischer Hinsicht feststellen. Als durchaus eigenständige Schwerpunktsetzung des nur im Notnamen HKP fassbaren Meisters lässt sich hier die Figur des „Glaubens“ benennen (Abb. 156). Obwohl bei den noch zu besprechenden Figuren des Johannishof die Abhängigkeit des Bildhauers von Inventionen Cesare Ripas noch eindeutig wird,[470] ist mit der Allegorie des „Glaubens“ eine originelle Neuschöpfung gelungen: Fides, im Matronengewand der *religione*, trägt Kreuz, Kelch und Hostie in Händen und tritt auf den „Unglauben“, der verbundene Augen hat und eine Fackel bei sich trägt. Es ist nicht die Häresie, gegen die sich der Glaube wendet (und schon gar nicht ein Aufgreifen antiprotestantischer Propaganda). Es taucht hier jener Aspekt des „falschen Morgens“ erneut auf, wie er in Holzers

[468] Auch in Kombination mit den Figuren der Johannishoffassaden (die „Weisheit“ und „Mäßigung“ verkörpern) ergibt sich das geschlossene Quartett der Kardinaltugenden.
[469] Bei Fischer war es die Definition der Türen unter dem Aspekt „*transitus*“. Gamerith 2013, S. 28 – 30.
[470] Bei der Figur der „Sparsamkeit“ im Johannishof ist die direkte Bezugnahme durch ein Zitat aus Ripa gesichert.

Münsterschwarzacher Fresken etwa zeitgleich formuliert worden war (Abb. 134).[471] Ebenso findet eine innovative Auseinandersetzung mit Ripas Angaben zum Glauben statt, ausgehend von einem Zitat einer Predigt des hl. Augustinus: „*Caecitas est infidelitas, & illuminatio fides.*“[472] Die einzelne Personifikation wird somit erweitert zu einer auf dem Text Ripas basierenden *Allegorie*, die sowohl den Aspekt des Glaubens wie des Lichtes aufgreift: Der Glaube als Erleuchtung, der Unglaube als blind; er kann das Licht der Fackel, die er in eigenen Händen trägt, nicht nutzen. Einerseits wird mit diesem Einbringen der Lichtmetaphorik der Grundgedanke des „*Signum magnum apparuit in coelo*“ weitergeführt – in bemerkenswert freiem Zugang. Andererseits wird durch die direkte (auch formale) Parallelität der Giebelfiguren von Immaculata und Fides eine inhaltliche Übereinstimmung zwischen den beiden beschworen (Abb. 155, 156). Im Zentrum der Aussage steht nicht länger das Bild der Unbefleckten Empfängnis (das als Argument interkonfessioneller Streitigkeiten benutzt werden konnte), vielmehr will das Motiv hinsichtlich seiner abstrakten Qualitäten – im Sinne einer *illuminatio* – wahrgenommen werden: Wie das Apokalyptische Weib vom Drachen zu ihren Füßen unbehelligt ist, so schreitet der Glaube über den verblendeten Unglauben hinweg.

4. Ikonologischen Optionen nach dem Projekt der Stiftskirche – Synopse der Möglichkeiten

Gerade anhand von Bildwerken wie der „Fides“ im Prälatenhof (Abb. 156) wurde deutlich, dass den Künstlern in Altenburg durchaus die Möglichkeit eingeräumt war, das Grundgerüst ikonologischer Aussage durch eigene Ideen zu erweitern und mit Leben zu füllen. Wie stark diese Originalität differieren konnte, zeigte sich im Vergleich mit den beiden anderen in zeitlicher Nähe zur Kirche entstandenen Projekten des Hochaltarbildes und der Sakristeikuppel. Wie die Bespielung des Prälatenhofs mit Figuren beleuchteten diese je unterschiedliche Optionen im Umgang mit Ikonologie: Beim Hochaltarbild war Paul Troger vor die Aufgabe gestellt gewesen, ein traditionelles Bildthema mit dem bereits vorhandenen, komplexen Freskenprogramm der Stiftskirche abzugleichen. Die schwerwiegenden Unterschiede zwischen seinem Entwurf und der umgesetzten Ausführung illustrierten dabei die intensive Phase der Formfindung. Nicht zuletzt aufgrund inhaltlicher Zielsetzungen erfuhr

[471] Vgl. Analyse des Bildes in der Beschreibung der Apsiskuppel, Kap. IV. 2. – „Glaube, Liebe, Hoffnung – Demut“ – Die Apsiskuppel.
[472] Ripa 1683 / 1992, S. 128.

die originäre Komposition im Zuge dessen massive Änderungen – ausschlaggebend waren hier sicher die Wünsche (und Forderungen) seitens des Auftraggebers. Troger hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits als zuverlässliche Stütze auch im Bereich der Bildsprache erwiesen; nicht zuletzt seiner Versiertheit, auf Einwände des Auftraggebers einzugehen, verdankte er das Vertrauen des Abtes, der auch zukünftig wesentliche Ausstattungsaufträge – erfolgreich – an den Maler übergeben sollte.

Anders lag der Fall bei Johann Georg Schmidt. Unabhängig von der künstlerischen Qualität war wohl auch seine Überforderung bei der Sakristeikuppel ein Grund, weshalb er mit keinen weiteren Wandmalereien in Altenburg mehr beauftragt wurde. Trotz der wohl wenig zufriedenstellenden Lösung seiner Dekoration (bei der die im Bild verstreuten Textfragmente keine rechte Symbiose mit den jeweiligen Figurengruppen eingehen wollen), brachte die Sakristeikuppel eine wesentliche Erfahrung mit sich: Die Textgrundlagen des Konzeptes sollten fortan nicht mehr über Inschriften in den Bildern vermittelt werden. Stattdessen wurde der kommunikativen Kraft der visuellen Medien ein größeres, eigenständiges Potential eingeräumt. Am wichtigsten für die Vermittlungsstrategien von Altenburg mag sich freilich ausgewirkt haben, dass Schmidts Bild – wie so oft in seinem Œuvre – keine originelle Schöpfung war, sondern sich einer berühmten Vorlage bedient hatte. Der Reiz, ein prominentes Vorbild durch Adaption den eigenen Ansprüchen anzupassen und durch Abweichungen neue Inhalte zu generieren – also durch Zitat und Irritation – war den Altenburgern möglicherweise erst mit Schmidts Sakristeikuppel in aller Klarheit bewusst geworden.

Der Meister HKP war schließlich als eine Künstlerpersönlichkeit zu bezeichnen, die ausgesprochen aktiv das Werden der Altenburger Bildsprache mitgestaltete: Mit seinen Skulpturen brachte er Synergien zustande, welche die eigenen Werke mit dem bereits Bestehenden in Verbindung setzten: Mit seinen Supraportenfiguren „Constantia“ und „Justitia“ im Prälatenhof hatte er einen Impuls Holzingers aufgegriffen, durch seine Einbeziehung der „Liebe“ aus Trogers Apsiskuppel aber einen neuen Bedeutungshorizont eingezogen. Durch seinen kreativen Umgang mit Ripas „Iconologia“ vollführte er nicht nur originelle Ableitungen aus dessen Vorgaben, seiner kombinatorischen Gabe ist somit auch die Entstehung jenes Gesamtprogrammes zu verdanken, das in den Tugenden Weisheit, Mäßigung und Liebe kulminieren sollten. Was sich diesbezüglich in den Fassadenfiguren des Prälatenhofes angekündigt hatte, wurde im Nachfolgeprojekt, den Skulpturen des Johannishofes, zum festen Bestandteil des Much`schen Konzeptes.

Mit diesem Vorhaben, den Eingangsbereich des Klosters von Norden her neu zu definieren, wurde in den Jahren 1734 bis 1736 eine ikonologische Einleitung entwickelt, die den Auftakt zur Gesamtkonzeption bilden sollte. Kern dieses Projekts war der Marmorsaal, privater Festsaal des Abtes Placidus, in dem sich die Komplexität seiner Konzeptionen ungehemmt entfalteten.

V. Marmorsaal – *„Vera lux quae illuminet omnem hominem“*

Der Marmorsaal markiert eine Bruchstelle in der Entwicklung des Altenburger Klosterbaus – hinsichtlich des formalen Vorhabens, aber auch hinsichtlich der Intentionen und Ansprüche.[473] Ausgehend von einem bereits bestehenden Eingangsturm, dem überformten Nachfolger eines Torturms aus dem Mittelalter, sollte in den Jahren von 1734 bis 1736 an dieser Stelle ein repräsentativer Zugang zur Klosteranlage entstehen – Fest- und Prälatensaal aus streng funktionaler Sicht, Einleitung in die programmatische Ausrichtung des Gebäudes bezüglich seiner inhaltlichen Indikation.

Festsäle, großzügige Räumlichkeiten (zumeist als Tafelstuben bezeichnet), existierten in den Klöstern der unmittelbaren Umgebung, Zwettl und Geras, bereits seit dem 17. Jahrhundert; im Fall der beiden Waldviertler Stifte waren sie in das Gebäudegeviert integriert und waren nur durch einen Erker an der Fassade sichtbar. Von einem „*alte*n“ sowie einem „*großen alten Tafelzimmer*“ wird auch in Altenburg im 17. Jahrhundert berichtet.[474] Darüberhinaus verfügte das Stift seit dem Ende des 17. Jahrhunderts auch über eine gemalte „Galerie“, die – in Analogie zur Zwettler „*galleria magna*“ – die Funktion eines Repräsentationssaales wahrnahm:[475] Programmatisch wurde in diesem „*solarium*“[476] die Verbundenheit des Klosters mit dem Monarchen und seinen Kämpfen gegen den türkischen Erzfeind zur Schau gestellt. Wichtig zu betonen ist die Zurückhaltung, die die Säle des 17. Jahrhunderts in Bezug auf die Fassade ausübten: Jener Teil des Klosters, der seiner Funktion nach repräsentative Ansprüche

[473] Diese Brüchigkeit wurde von Troger anschaulich dokumentiert, in seiner Wiedergabe der Klosteranlage am Hochaltarbild (Abb. 5, 6): Dort wurde der Baukörper des Saals zwar angegeben, allerdings einer West-Ost-Achse untergeordnet und damit einer Axialität angepasst, die der faktischen Situierung des Stiftes zum Ort (und damit einer logischen Einfahrtssituation) in eigentümlicher Weise konträr entegegenstand.

[474] Die Lokalisierung eines solchen Saals gestaltet sich allerdings insofern schwierig, da wechselnde Räume diese Funktion für sich beanspruchten. Explizit als „Saal“ wurde etwa 1656 in der Nähe des mittelalterlichen Torturms ein Raum des Klosters bezeichnet; er fiel den Umbauten der 1670er Jahre zum Opfer. Seebach 1981, S. 59 – 63.

[475] Polleross 1985 / 2, S. 23 – 26.

[476] Originalbezeichnung der Zwettler *galleria magna* und damit Hinweis auf die Definition als “Sommersaal”. Buberl 1940, S. 134.

zu erfüllen hatte und damit dem Bereich des Nicht-Klösterlichen zuzurechnen war, erhob trotz einer reichen Innenausstattung keinerlei Anspruch auf Wahrnehmbarkeit im Außenbau.
Mit dem 18. Jahrhundert wandelte sich diese „Ausdruckslosigkeit" der Säle. War seit der Mitte des Seicento das Anlegen von Höfen aus dem Schlossbau übernommen und in den heterogenen Baukonglomeraten der mittelalterlichen Klosterkomplexe als Baumaßnahme exerziert worden, galt es im nächsten Schritt, die Säle in ihrer äußeren Bedeutung aufzuwerten. Im Saal des Stiftes St. Florian, der wie eine ephemere Prachtarchitektur seiner klösterlich-asketischen Umgebung übergestülpt erscheint, schwingt noch scheinbare Skepsis gegenüber einem säkularen Bauvorhaben mit. Dagegen wird bei der Melker Formulierung die Aufgabe der Saalfassade *unisono* mit der Bibliothek gelöst; ein aussagekräftiges wie auch verheerendes Eindringen des Profanen in die Sphäre des Klosterbaus, bei dem zwischen Klausur und Gästebereich nicht länger (und schon gar nicht hierarchisch zugunsten des *claustrum*) unterschieden wurde.

Mit dem Marmorsaal verband sich auch in Altenburg erstmals ein Element profanen Bauens mit dem Konzept des Klosters. Charakterisiert man die bis dahin realisierte erste Umbauetappe von Abt Placidus, so wird deutlich, dass das Bauen vielfach adaptierend den Altbestand neu interpretiert hatte: Neue Marmorböden, neue Heizungen, die Schaffung eines einheitlichen Niveaus in den Klostergängen, die Rückführung der Stiftskirche in eine „alte" Außenerscheinung. Alle Vorhaben orientierten sich an der bereits unter Abt Maurus Boxler in den 1670er Jahren vollzogenen Veränderungen des Stiftsgebäudes; mit der vorgehabten Schließung der Westfassade (wie sie aus dem Grundriss auf dem Hochaltarbild rückzuschließen ist) hätte man der Gestaltung durch das Säkulum der Gegenreformation sogar den letzten, vereinheitlichenden Schliff gegeben.
Diese Deutungshoheit verlor das 17. Jahrhundert mit den nun in Kraft tretenden Plänen: Bisher hatten sich die Vorhaben von Abt Placidus Much in die Projekte seiner Vorgänger *eingeschrieben*, mit dem Marmorsaal wurde ein erstes und affirmatives Absetzen von geltenden Maßstäben erreicht. Möglicherweise war Munggenast mit seinen Planungen für den Saalpavillon anfänglich noch von seiner Wirkung auf den Hof hin ausgegangen – beim hypothetischen Projekt einer Westeinfahrt hätte der Saal und seine Stellung im Hof große Parallelen zur soeben fertiggestellten Lösung für Zwettl aufgewiesen (Abb. 24). Mit der definitiven Entscheidung für eine Haupteinfahrt von Norden, vom Dorf Altenburg her, musste für den Saal und sein Verhältnis zur übrigen Fassade allerdings ein anderer Ansatz gefunden werden. Es macht sich auch hier der Entwicklungsschritt bemerkbar, der sich in den

Planungen zur Kirche vollzogen hatte: die wesentlich gewichtigere Rolle der Ikonologie und der Wunsch, die Gesamtheit des Gebäudes mit Mitteln des Bildes inhaltlich aufzuladen.

Die Fassade des Altenburger Marmorsaals (Abb. 157, 160) bedeutete Munggenasts erste Integration von Saalarchitektur in die Eingangsfassade eines Klosterbaus. Wie später beim Geraser Saal[477] betonte er den (im Vergleich zu den angrenzenden Gebäudeteilen) zunächst isolierten Charakter des Baukörpers. Er bediente sich dabei eines Fassadenschemas, das dem Wiener Palastbau des Fischer-Umkreises verpflichtet ist – eine Lösung, die sich bereits Prandtauer angeeignet hatte.[478] Während bei Prandtauers Melker Torwartlhof tatsächlich die „Erscheinung" vom Hof aus die Lösung der Fassade determiniert (im vermeintlichen Saalrisalit verbirgt sich nur eine offene Halle), verband Munggenast wie bei Vorbildern der Wiener Architektur nun tatsächlich die Eingangshalle mit der darüberliegenden *Sala*.[479]
Die architektonische Instrumentierung in Altenburg zitiert einerseits die Fassadengestaltung des Wiener Palais Abensperg – Traun (Abb. 159) mit seinem herben Planimetrismus,[480] andererseits bestehen große Übereinstimmungen mit der Formensprache des Melker Saals. Die Unterschiede sind dennoch klar ersichtlich: Während in Melk die Lösung der Saalfassade aus Gründen der Symmetrie mit der gegenüberliegenden Ostecke der Fassade abgeglichen ist und quasi einen Schlussakzent in der Abwicklung des gesamten Fassadenspiegels bildet, verbindet sich der Altenburger Pavillon *nicht* mit der übrigen Fassade – schroff steht die Formensprache des Saals neben der verspielten Oberfläche der unmittelbar angrenzenden Flügelbauten.
In Melk war der repräsentative Saal mit dem übrigen Klostergebäude fusioniert worden. Damit wurde – inhaltlich und optisch – die Aufgabe der Repräsentation (Marmorsaal) verschmolzen mit einem Bildungsanspruch, visualisiert durch die Bibliothek, ohne dass letzterem ein Vorrang eingeräumt worden wäre. Die von Munggenast durch die Altane betonte Westseite der Anlage (als dominante Chiffre für das Stift) geriet in Melk mit ihrer optischen Verbindung von Kirche, Saal und Bibliothek somit zum bildhaften Ausdruck der Pflichten nach außen und nach innen: Aufnahme von Gästen, frommer Gottesdienst und vor allem Studium – die markante Dominanz der Bibliothek an der Hauptfassade war untrügliches *statement* eines forcierten Wunsches, die eigene Geschäftigkeit auf intellektuellem Gebiet hervorzuheben.

[477] Ambrózy 1989, S. 94 – 105.
[478] Dazu zählt die Inszenierung des Risalits als Toreinfahrt und die markante Wahrnehmbarkeit des Saales. Gamerith 2010, S. 195 – 200.
[479] Weigl 2010, S. 61 – 65.
[480] Lorenz / Weigl 2007, S. 10 – 11.

In Altenburg setzte sich der Saal als eigenständig definierter Baukörper (160, 157) vom übrigen Gebäude ab, verharrte gewissermaßen in Skepsis gegenüber einer vorbehaltlosen Vereinnahmung durch profane Bedürfnisse. Während er damit noch Ähnlichkeiten zum Saal von St. Florian besitzt, sollte sich mit der später errichteten Ostfassade eine Verbindung weltlicher und geistlicher Bereiche auch in Altenburg gänzlich durchsetzen – dem Beispiel Melks folgend. Dass damit eine Veränderung im Verständnis des Klosterwesens einhergeht, wird vor dem Hintergrund der in Änderung begriffenen geistigen Umwelt verständlich; eine Distanzierung von Ansprüchen der „Welt" wurde als nicht mehr notwendig erachtet.

1. Der Johannishof als Stiftseinfahrt

Die Stiftseinfahrt zur Prälatur hin, den sogenannten Johannishof (Abb. 157),[481] gliederte Munggenast durch drei Risalite, von denen der mittlere den Marmorsaal mit der Einfahrtshalle birgt. Dieser bildet mit seiner Körperlichkeit den starken Kontrast zur ornamenthaften Flächigkeit der übrigen Fassade. Deren Fassadenspiegel ist zweigeschossig, wobei der Sockel, durch eine Bänderung gegliedert, sich bis in Höhe der Fensterparapete des *piano nobile* erstreckt; ein kräftiges Sohlbankgesimse trennt beide Horizontalen. Die kluge Ponderierung des Sockels (dessen innere, niedrige Geschoßhöhe geschickt überspielt wurde)[482] betont mit ihrem linearen Muster die horizontale Erstreckung des Gästeflügels, während die daraufsitzenden Fensterachsen mit ihrem Akzent auf das Ornament die Vertikale zur Geltung bringen. Eine Akzentuierung der Fensterachsen erfolgt durch halbbogenförmige bzw. gerade Stürze, eine Rhythmisierung, die die Raumabfolge vom Inneren nach außen transportiert. Die Eckpavillons, die flach aus der Rücklage hervortreten und mit viertelkreisförmig gerundeten Scharnieren miteinander verbunden sind, verfügen über eine Blendattika, auf der Volutengiebel sitzen. Diese Giebel werden mit ihrem Skulpturenschmuck zum Träger eines Teils der ikonologischen Bespielung (Abb. 158, 168).
Die Fassaden des Gästeflügels und der Prälatur – ohne den Marmorsaal – zeigen sich ornamental, detailverliebt; gerade in den Fensterbekrönungen tritt der Stukkateur gestaltend auf den Plan,[483] indem er dem in die Breite gelagerten Gebäude die Heiterkeit eines Landschlosses verlieh.

[481] Gamerith 2008 / 2, S. 70 – 73.
[482] Munggenast verblendete hier Gebäudeteile des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts; der Rhythmus der äußeren Fassade passt dabei nicht zum inneren Verteilungsrhythmus. Schweighofer 1975, S. 12, Abb. 8.
[483] Eine ähnliche Auffassung kennzeichnet auch die Umgestaltung des Zwettler Abteihofes durch Munggenast. Wolfslehner 2016, S. 31 – 33.

Der Marmorsaal selbst (Abb. 160) ist dreiachsig, wobei die Mittelachse die Toreinfahrt birgt. Im Unterschied zu den Konzeptionen von Geras oder Seitenstetten war es dem Architekten nicht möglich, an dieser Stelle auch kleine Seiteneingänge in den Nebenachsen zu integrieren – zu niedrig war das vorgegebene Fußbodenniveau der bestehenden, angrenzenden Räumlichkeiten im Obergeschoß.[484] Den gedrungenen Proportionen wird durch eine dorische Kolossalordnung zusätzlich Nachdruck verliehen. Den stämmigen Pilastern antwortet auch das vor die Wand gestellte Portal, auf dem – in der Art von Zwickelfiguren – ein Puttenpaar Platz genommen hat. Die Strenge der Fassade wird unterstrichen durch das Fehlen eines Giebels (ein weiteres Element, das den Saal von den seitlichen Pavillons sowie von Munggenasts Nachfolgeprojekten unterscheidet).[485]

Am Marmorsaalrisalit verändert – im Vergleich zu den angrenzenden Fassadenspiegeln – ist der Charakter der Fenster. Besitzen die Öffnungen der Seitenflügel dekorative Qualitäten (die die Fensterumrahmung eher als Detail des Flächendekors erfassen), bilden die Fenster des Saals durchaus raumgreifende Formen aus: Schlusssteine à la Hildebrandt mit Nabelscheiben – sie finden sich auch in den Risaliten der Sockel – werden kombiniert mit schweren, teigigen Formen, die vom Vokabular Prandtauers abgeleitet sind. Die Konsolen bei den Stürzen drehen sich zudem leicht aus ihrer Fläche, die vorwärtsstrebende Dynamik des Baukörpers, der aus der Fläche der Gebäudefront heraustritt, überträgt sich hier auch auf die Kleinform.

Mit dieser Inszenierung des Risalits wird die Sonderstellung des Saales betont. Zugleich transportiert die Formensprache den Anspruch auf Solidität und Beständigkeit als Eigenschaften, die gut zur Eingangssituation eines Klosters passen.[486] Dennoch verzichtete der Baumeister bei seinen Nachfolgebauten auf eine solche herbe Robustheit und bevorzugte (auf Wunsch seiner Auftraggeber?) eine dekorativere Gestaltung mit obligatorischem Dreiecksgiebel – so etwa in Seitenstetten, Herzogenburg oder Geras.

2. Ikonologische Bespielung des Johannishofes

Obwohl bereits der Architektursprache der Johannishof-Fassade, dem spielerischen Kontrast von Zart-Dekorativ und Herb-Robust, *bildhafte Qualitäten* zuerkannt werden müssen, erfolgt die Vermittlung der inhaltlichen Zielsetzungen erneut über das Medium der Skulptur (Abb.

[484] Die Bänderung im Sockel ist wahrscheinlich nicht authentisch.
[485] Hier sind v.a. zu nennen Seitenstetten und Geras: Karl 1991, S. 52, 85, Kat. – Nr. 6. 3, 9. 18.
[486] Vgl. Broumov, St. Florian, St. Pölten oder Dürnstein. Bei den genannten Beispielen wird die Portalsituation durch allegorische Skulpturen als "wehrhaft" definiert. Karner 2010, S. 109 – 111; Kronbichler 1985, S. 123 – 125; Korth 1975, S. 105 – 112.

158, 168). Die Entstehung des höchst qualitätvollen Zyklus von Giebelfiguren wird durch eine Datierung „1736“ firmiert (Abb. 164), die Zuschreibung an einen Künstler ist namentlich – wie im Fall des Prälatenhofes – nicht gesichert; als ausführender Bildhauer darf einmal mehr der anonyme Meister HKP angesehen werden.

Die formale Lösung der Außenskulpturen ist in diesem Fall besonders interessant. Man entschied sich nicht für konventionelle, stehende Attikafiguren, sondern (wie es in der Rechnung heißt) für „*sizende Bilder*“.[487] Mehrere Zielsetzungen waren mit dieser originellen Lösung verbunden: Die dem Profanbau entlehnten, stehenden Attikafiguren blieben typologisch ausgespart; passend zu den bescheidenen Proportionen der Johannishoffassade wurden die Statuen „sitzend“ positioniert. Der Vergleich mit dem Stiftsportal des Stiftes Dürnstein (1718) zeigt gewisse Parallelen: Auch dort „lagern“ Allegorien auf dem Dreiecksgiebel, ein Ausdruck von Spontaneität, der auch die Portalarchitektur als Triumphbogen markant von der Architektur des übrigen Klostergebäudes unterscheidet.[488]

Mit dem dynamischen Verhältnis der Figuren zu ihren Voluten wird den Altenburger Skulpturen zudem ein Moment des Ephemeren verliehen, des Spontanen, unterstrichen durch das Kommunikationsverhältnis der Figuren untereinander (Abb. 168). Nicht nur ergeben sie in ihrer Kombination neue Sinneinheiten, die gemeinsam gelesen sein wollen; ihr Dialog vermittelt auch zwischen den einzelnen Fassadenfronten.[489]

- **Risalit des Gästetraktes: „Temperantia“**

Die Figuren des Gästetrakts lassen sich als Eigenschaften deuten, die im Zusammenhang mit der Tugend der *temperantia*, der „Mäßigung“ stehen.[490] An den Außenseiten des Risalits (Abb. 158) sitzen übereck *prodigalità*, Verschwendung, und *povertà*, Armut. Ihnen stehen als Pendants die Personifikationen von *abondanza*, Überfluss, und *parsimonia*, Sparsamkeit, gegenüber (Abb. 164). Die Verschwendung wird (entsprechend der Beschreibung bei Ripa) mit verbundenen Augen gezeigt, mit lächelndem Gesicht und im Begriff, ein Füllhorn auszuschütten „*senza guida della ragione“* – „ohne Führung durch die Vernunft“ (Abb.

[487] Originalbezeichnung in den Rechnungen des Steinmetzen Farmacher, zitiert bei: ÖKT 1911, S. 266. Auch Pozzo kombiniert in seiner Invention von „sitzenden Säulen“ diese mit sitzenden Allegorien; eine inhaltliche Bedeutung des Motivs gibt sein Begleittext nicht an. Pozzo 1709, Fig. LXXV.
[488] Karner 2010, S. 108 – 110.
[489] Vgl. die Attikafiguren des Unteren Belvedere in Wien. Seeger 2004, S. 260 – 265.
[490] Die Stuckdecke des darunterliegenden Raumes wurde durch einen Wasserschaden zerstört, sodass die allegorische Widmung des Raumes nur aus Analogie mit dem Cabinettl geschlossen werden kann.

161).[491] Die „Armut“ entspricht Ripas Anleitung für eine Figur der „*Povertà. In uno ch`abbia bel ingegno.“* – *„*Auf einen, der gute Talente haben mag“:[492] Mit dem Stein, an den die Frau gekettet ist (Bild des materiellen Mangels), wird die Schwierigkeit zum Ausdruck gebracht, die sie hindert, ihre hochfliegenden Gedanken umzusetzen, ausgedrückt im Bild des Flügelpaares an der erhobenen Linken – ein Konzept, das auch von Antonio Bellucci in einer elaborierten Allegorie (heute in Würzburg) thematisiert wurde.[493]

Zwischen den beiden Extremen der Verschwendung und des Mangels sitzen der Überfluss und die Sparsamkeit, Eigenschaften, die es ermöglichen klug mit Gütern umzugehen: Erstere, mit Früchten und Blumen bekränzt, dreht sie sich mit ihrem Füllhorn der *Parsimonia* zu. Zweitere ist durch einen Geldsäckel und den Zirkel kenntlich gemacht. In der Hand hält sie ein Spruchband: „*Sie verwahrt ihn aufs Peste*“ (Abb. 164, 166).

Der Grundgedanke eines Antagonismus zwischen rechtem und falschem Umgang mit Vermögen wird auch in den Puttengruppen zum Ausdruck gebracht, die die Rundgiebel bekrönen: Über der Sparsamkeit lehnt sich ein *Kindl*[494] an ein Ruder, in seiner Hand hält es eine Kugel. Hier vereinen sich das Attribut der *economia* („*a canto vi sia un timone*“, Abb. 165)[495] mit einem Element, das der *humiltà*, der Demut, zugeordnet ist: *„*mit einer Hand hält sie einen Ball … denn je mehr er zu Boden geschlagen wird, desto höher steigt er.“[496] Überfluss und kluge Wirtschaftsführung werden in den Putten demzufolge um den Aspekt maßvollen und bescheidenen Handelns erweitert. Als Ergänzung des Paares Verschwendung und Armut treten auf dem anderen Giebel zwei zankende Putti auf. Obwohl nicht klar ist, auf welche (literarische bzw. emblematische) Anregung die Erfindung exakt zurückgeht, ist die hinter dem Bild stehende Überlegung klar – denn sowohl der unvernünftige Umgang mit Reichtümern als auch der gänzliche Mangel führen nur zu leicht zu Streitseligkeit.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Skulpturenschmuck des Südpavillons den Aspekt der „Mäßigung“ anhand von allegorischen Gestalten beleuchtet. Die Tugend selbst tritt nicht (!) in Erscheinung, sondern sollte über die Synopse der Giebelfiguren erschlossen werden; erst im Ecksaal des Inneren war die „Temperantia“ wohl Teil der Stuckdekoration.[497] Das Abgleichen von Andeutungen im Außenbau und einer Auflösung im Inneren ist ungewöhnlich, geht es doch entweder von einer „Kenntnis der Gegebenheiten *a priori“* aus

[491] Ripa 1683 / 1992, S. 364.
[492] Ebd. , S. 359 – 360.
[493] Bachmann / von Roda / Helmberger 2015, S. 103 – 104 („Allegorie auf das fürstliche Mäzenatentum“, 1715).
[494] Die zugehörige zweite Puttenfigur ist verloren.
[495] „Seitlich sei eine Ruderpinne beigestellt.“ Das Motiv des Zirkels, das „*Economia“* üblicherweise kennzeichnet, verbindet die Allegorie mit der Darstellung der daruntersitzenden „*Parsimonia*“.
[496] „*tenendo con l`una delle mani una palla … […] percio che quanto più è percossa in terra, tanto più si inalza.”* Ripa 1683 / 1992, S. 174.
[497] Die entsprechende Decke ist nicht erhalten. Wolfslehner 2016, S. 30 – 31.

oder rechnet zumindest mit dem Vergnügen am Auflösen des *per se* nicht dechiffrierbaren Bilderrätsels. Eine ähnliche Strategie wird sich beim „Marmornen Cabinettl“ (Abb. 202) ebenso finden wie bei den emblematischen Figuren der Apsis (Abb. 214, 242, 245).

Noch ungewöhnlicher ist vielleicht aber die Platzierung von Negativ-Eigenschaften – von Lastern! – auf einem Giebel, ein Vorgehen, das seine ästhetische Berechtigung nur aus jenen *kommunikativen Kräften* zieht, die die Figuren untereinander entwickeln.[498] Der Wert der einzelnen Figur wird dabei weitestgehend unterdrückt (wenn auch nicht in einem Grad wie bei den quasi beliebig positionierten Attikafiguren des zeitgenössischen Profanbaus). Nicht die einzelne Figur wird Trägerin von Inhalt – in dieser Form wäre das Positionieren von Negativ-Eigenschaften undenkbar – sondern die Interaktion der Figuren wird als mehrgliedrige Allegorie sprach- und aussagefähig. Dass darüberhinaus erst das Wissen um Inhalte der Innenausstattung die Auflösung des ikonologischen Enigmas unter einem, am Außenbau *nicht dargestellten* Oberbegriff ermöglicht, ist absolutes Neuland auf dem Gebiet barocker Bildersprache.

- **Risalit der Sommerprälatur: „Sapientia“**

Der Westpavillon, der die Ecke der Sommerprälatur markiert, ist bei sehr ähnlicher Anordnung der Attikastatuen inhaltlich vollkommen anders organisiert. Hier sitzen auf den Voluten Allegorien der fünf Sinne. Vier weibliche Gestalten sowie ein Puttenpaar verkörpern die empirischen Erfahrungsmöglichkeiten der Wirklichkeit:[499] Den Gesichtssinn stellt eine weibliche Figur dar, die sich einem Vogel zuwendet (Abb. 167). Hier ist weniger der Geier angedeutet, den Ripa beschreibt („*avoltoio“*), sondern das Junge eines Adlers: *„An der Seite sieht man einen Schild, auf dem ein Adler mit zwei oder drei Jungen gemalt sein soll, die zur Sonne aufschauen, mit dem Motto: Weg der Erkenntnis*“.[500] Die eigenartige Wendung, mit der

[498] Die inhaltliche Berechtigung mag in der philosophischen Überzeugung begründet sein, dass selbst die Tugend ohne Maß zum Laster wird. Vgl. Ripa, „*Modestie*“: „*Or comme il n`est pas incompatible que les Vertus hors de leurs bornes ne deviennent vices, puis qu`il se void par espreuve, que la vaillance degenere en humeur brutale, la largesse en prodigalité, & la Devotion en Hypocrisie, quand il y a de l`excez”* – “Und so ist es nicht unvereinbar, dass Tugenden außerhalb ihrer Grenzen zu Lastern verkommen, wie man es beispielsweise sieht, dass Tapferkeit herabsinkt zu brutalem Gemüt, Großzügigkeit zu Verschwendung und Frömmigkeit zu Heuchelei, wenn es zu Übertreibung kommt.“ Ripa 1643, S. 120.

[499] Die Beschreibung folgt dem Zustand vor der sehr freien Rekonstruktion 2006. Der davor dokumentierte, fragmentarische Zustand ist seit den Anfängen der Photographie im wesentlichen unverändert – ob den Figuren ursprünglich weitere Attribute in den erhobenen Hände beigegeben waren, bleibt deshalb unklar.

[500] „*à canto si vedrà uno Scudo, ove sia dipinta un`Aquila con due, o tre Aquilette, che guardino il Sole, col motto che dice, COGNITIONIS VIA“* Ripa 1683 / 1992 S. 402

die weibliche Figur den Adler auf den Rücken dreht, scheint diesem Bild geschuldet; ob sie ursprünglich einen Spiegel in der erhobenen Linken gehalten hat („*und in der Linken soll sie einen Spiegel halten*"),[501] lässt sich durch den fragmentarischen Zustand der Statue nicht klären. Bemerkenswert ist auf jeden Fall die bewusste Bezugnahme auf die Erkenntnis sowie – mit dem Spiegel – auf die Weisheit, die ja im darunterliegenden *Marmornen Cabinettl* mit einem Spiegel gezeigt wird.[502]

An der Ecke des Pavillons (Abb. 168) sitzen Geschmacks- und Tastsinn einander zugewandt – ersterer mit einem Früchtekorb (der bei Ripa beschriebene „*frutto persico*" – „Pfirsich" – in der Hand hat sich nicht erhalten), zweiterer mit einer Schildkröte zu Füßen: *„& per terra vi sarà una testugine"*. Weiters und dem Text der Iconologia entsprechend hält sie einen Falken auf dem entblößten Arm: *„Eine Frau mit nacktem linken[503] Arm, auf dem sie einen Falken hält, der sie mit seinen Krallen kneift*."[504] Das Gehör wird von einer Lautenspielerin verkörpert – „*Udito. Donna che suoni un Liuto"*.[505]

Den Geruchssinn stellen zwei Putti auf jenem Giebel dar, der sich dem Johannishof zuwendet: *„Geruch. Jüngling, der in der linken Hand ein Gefäß halten soll, und in der Rechten einen Blumenstrauß. (...) Das Gefäß bedeutet den künstlichen Geruch, und der Blumenstrauß den natürlichen.*"[506] Die Anweisung Ripas, nicht die Figur einer Frau, sondern eines Jünglings zu verwenden, mag zur Entscheidung geführt haben, zwei Putti als Personifikationen des Geruchssinns einzusetzen. Anspielungsreich wurden im Altenburger Kontext anstelle des Blumenstrausses Rosen aufgegriffen – als Hinweis auf das Stiftswappen. Bei dem Gefäß (dem künstlichen Geruch) entschied sich der Bildhauer sogar zu einer Schnapsflasche, mit der die *Kindl* launig hantieren.

Das Pendant zur Puttengruppe des „Geruchs" bilden zwei weitere *Kindl* auf der Abseite des Risalits. Sie gehören nicht zur Gruppe der fünf Sinne, sondern erschließen eine neue Bedeutungsebene: Hier wird nicht die sinnliche Erfassung der Welt formuliert, sondern die Annäherung an Probleme der Philosophie mittels Nachdenkens. Während das eine Knäblein zu einem Dialog ansetzen möchte, hat das zweite den Kopf nachdenklich auf seine Hand

[501] *„e nella sinistra terrà uno specchio"* – Ebd. , S. 402.
[502] Vgl. die Konzeption von Antonio Belluccis „Allegorie der Weisheit" im Stadtpalais Liechtenstein. Reuß 1998, S. 220 – 223, Kat. – Nr. 2, G 1051, Abb. 6.
[503] Der Tausch basiert wohl auf kompositorischem Kalkül des Dialogs der beiden Eckfiguren.
[504] „*Tatto. Donna col braccio sinistro ignudo, sopra del quale tiene un falcone, che con gl`artigli lo stringe"* Ripa 1683 / 1992, S. 403.
[505] Ebd. , S. 403.
[506] „*Odorato. Giovanetto, che nella mano sinistra tenga un vaso, & nella destra un mazzo di fiori. (...) Il vaso significa l`odore artificiale, & il mazzo di fiori il naturale."* Ripa 1683 / 1992, S. 403.

gestützt (Abb. 169).[507] Wahrnehmung durch die Sinne und Erkenntnis durch Nachdenken werden – im Sinn von Empirismus und Rationalismus – als die beiden Wege gezeichnet,[508] die das Motiv des Adlers bereits in der Eckfigur des „Sehens" angedeutet hatte, als *Via cognitionis*.

Der Schlüsselbegriff, der die Dechiffrierung erst ermöglicht, ist freilich von außen nicht ersichtlich; er erschließt sich erst im „Marmornen Cabinetl", wo – im Inneren des skulpturengeschmückten Risalits – die Weisheit, als Ziel empirischer und rationaler Betrachtung im Deckenspiegel präsentiert werden wird.

- **Fassade des Marmorsaals: „Amor"**

Die dritte emblematische Tugend Altenburgs nach Mäßigung und Weisheit tritt dem Betrachter im zentralen Skulpturenpaar an der Marmorsaalfassade entgegen: die Liebe. Nicht mehr in den Höhen des Giebels, sondern unmittelbar über den Köpfen des Eintretenden kauern auf dem Torbogen zwei Putti, die in wallende Tücher gehüllt sind (Abb. 170). Erstere Figur stellt eine Adaption von Ripas „*Amore verso Dio*"[509] dar, *„mit zum Himmel erhobenem Antlitz, auf den er mit der Linken hinweisen und mit der Rechten seine nackte Brust zeigen soll*". Durch die in Ripas Allegorie nicht genannte Bezugnahme auf das Motiv des Herzens scheint zugleich eine Verbindung der Gottesliebe mit der „*Sinceritas*",[510] der „Aufrichtigkeit" gegeben: *„Das Vorzeigen seines Herzens deutet die Unbescholtenheit an, denn da der aufrichtige Mensch in seinem Willen kein Laster hat, versteckt er es auch nicht im Inneren*

[507] „§ CLX. Quotuplici modo veritas investigetur & proponatur? Veritas INVESTIGATUR vel per MEDITATIONEM, vel per LECTIONEM scriptorium alienorum, vel per DISPUTATIONEM, seu comparationem binarum thesium sibi oppositarum. Ita inventa autem PROPONITUR vel scribendo, vel viva voce DOCENDO." Heineccius 1728, S. 143

[508] „§ CXIII. Quid certa veritas? CERTA VERITAS nobis est, quae vel indubia *sensione*, vel certo ac indubio *principio* nititur. […] § CXIV. Eius duplex criterium: alterum *sensuum certitudo.*. Itaque certitudinis duo sunt *criteria* certissima: SENSIO & RATIO. Quum enim res omnes, sive quod ad modos, sive quod ad effectus, sensibus percipiamus, eorumque ope claras, distinctas atque adaequatas ideas adquiramus: consequens est, u taut nulla sit veriatas, quod absonum, aut sensus, positis omnibus ad sentiendum requisitis, numquam fallant. * Nimirum SENSIO & IDEAE ita different, ut in illa intellectus *passive;* in his active se habeat. Illa percipimus res *singulares,* hae sunt *universales.* Illa *praecedit*, hae *sequuntur*." Ebd. S. 122.
„§ CXIX: Alterum criteriumveritatis certae *ratio,* unde demonsstratio. Ita sensione ad veritatem mihi viam munio. Altera via est RATIO." Heineccius 1728, S. 125.

[509] „[Huomo] *con la faccia rivolta verso il cielo, quale additi con la sinistra mano, e con la destra mostri il petto aperto"*. Ripa 1683 / 1992, S. 18. Der Aspekt der Gottesliebe scheint wiederholt in der sogen. Caritasgrotte, wo die Allegorie des „Amor in Deum" mit nunmehr flammendem Herzen nochmals aufgegriffen wird (vgl. Kap. VI. 8 – Die Grotte unterhalb der Prälatur). Zugleich ist mit der Gruppe eine Paraphrase der Putti über dem Eingang (!) zur Stiftskirche Zwettl von fr. Matthias Mark gegeben (1722ff.)

[510] Die Sinceritas – nun ohne Herz, dafür mit Taube – scheint 1738 in Trogers Fresko der Kaiserstiege (wie schon 1731 im Melker Marmorsaal) unter den monastischen Tugenden erneut auf. Vgl. Abb. 192.

seines Herzens, sondern macht dieses klar erkennbar für jeden.“[511] Wieder scheint hier eine Vermengung zweier Allegorien nach Ripa gegeben in jenem Sinn, der offenbar dem genuinen Ideenfundus des Meisters HKP entstammte: Mit klugen Adaptierungen des Rohmaterials aus der „Iconologia“ entstand so ein breites Spektrum von Anknüpfungspunkten. Ergänzend wird die „Eintracht“, ebenfalls mit einem Herzen, dem ersten Putto zur Seite gestellt: „Eintracht. (…) Mit der rechten Hand hält sie ein Becken mit einem Herzen darin. … Das Herz, das sie trägt und das sie fest an ihre Brust drückt, deutet an, dass die Absichten friedlicher Menschen niemals schwanken und dass sie in ihren Haltungen unerschütterlich sind.“[512]
Die Putten verfügen, wie schon zuvor die Giebelfiguren, über *Verweischarakter* – Gottesliebe und Eintracht werden als jene beiden Früchte der „Liebe“ vorgestellt, die das Klosterleben prägen sollen. Der Verweis richtet sich demzufolge auf das Innere des Saales (dort steht die Liebe erneut im Fokus der ikonologischen Disposition), vor allem aber auf die Klostergemeinschaft, deren Haus man betritt.

- **Ikonologische *Summa* der Skulpturen**

Mit den beiden Figurenensembles von Johannis- und Prälatenhof eröffnet sich eine neue Facette der Altenburger Ikonologie. Bereits die Verlagerung der Skulpturen (wie etwa der Immculata) von der Turmfassade – gemäß Munggenasts Erstplanung – in den Bereich des der Kirche vorgelagerten Hofes war von dem Wunsch getragen gewesen, die ikonologische Bespielung zu intensivieren – die inhaltliche Aufladung der Kirche hatte begonnen, auf die angrenzenden Raumstrukturen überzugreifen.
Damit verbunden war auch eine inhaltliche Änderung des Eingangsbereiches. Während üblicherweise die Zufahrtsfassaden geprägt sind von einer Bildsprache wehrhaften Charakters – sei es als veritable Fortifikation (Melk 1718 oder Broumov 1709/30) oder zumindest mit einer Bildsprache, die Wehrhaftigkeit zur Schau stellte: In Dürnstein – als Miniaturvariante des opulenten St. Florianer Portals – sind die Allegorien von „*Constantia*“ und „*Fortitudo*“ als Wächterinnen in Aufstellung gebracht.[513]

[511] „*Il porgere del cuore, dinota l`integrità sua, perche non havendo l`umomo sincero vitio alcuno di volontà, non cela l`intrinseco del cuor suo, ma lo fa palese ad`ognuno.*“ Ripa 1683 / 1992, S. 408.
[512] „*Concorde. (…) De la main droite elle soustient un bassin auec un cœur au dedans. […] Le cœur qu`elle porte, qui se tient ferme dessus sa poitrine, signifie que les intentions des gens paisible ne chancellent iamais, & qu`en leur assiette elles sont inesbranlables.“* Ripa 1643, S. 38 – 39.
[513] Karner 2010, S. 108 – 110.

Die Ikonologie in den beiden Bereichen von Prälaten- und Johanneshof in Altenburg birgt zwar Elemente dieses Verständnisses (vor allem in der Instrumentierung der Saalfassaden auf dorische Art), doch wird die inhaltliche Bespielung wesentlich getragen von den der Architektur applizierten Skulpturen. Die erwartungsgemäße, wehrhafte Haltung kommt dabei gar nicht zum Tragen: Constantia und Justitia/Fortitudo sind ins Innere (!) des Klosters verlagert, während nach Außen die Putti der „Liebe zu Gott" und der „Eintracht" postiert werden. Der Bildhauer vollführt somit eine paradoxe Wendung: Das Gebäude streift sowohl architektonisch-formal als auch inhaltlich eine erwartungsgemäße Herbheit ab zugunsten einer Erstpräsentation des Gesamtprogrammes mit einem Akzent auf „*Amor*". Während beim Eintreten die Genien ihre Herzen präsentieren, markieren ihre gerüsteten Geschwisterchen den Ausgang aus dem Stift: Das Kloster stimmt damit nicht nur dem eintreffenden Gast ein „*porta patet, cor magis*" an, sondern verdeutlicht, dass es demjenigen, der es wieder verlässt, auch rechtes Rüstzeug durch die Tugenden zur Verfügung stellt.

Die Skulpturen des Meisters HKP unterscheiden sich dabei (wie bereits in seinen ersten Werken im Prälatenhof zu erahnen) als wortführende Instanz fundamental von den beiden Ausdrucksformen, die Joseph Munggenast, Paul Troger oder Johann Georg Schmidt gefunden hatten: Der Baumeister hatte durch sein Spiel mit den geometrischen Grundlagen und Proportionen des Kirchenraums die Schaffung eines „hieroglyphischen" Entwurfs gewährleistet. Die Maler hatten ihrerseits durch die Übernahme fremden Bildpotentials neuartige Kombinationen erzielt mit Konsequenzen auch auf die inhaltliche Dimension. Mit den Skulpturen des Meisters HKP wurde erstmals eines der Gründungswerke ikonographischer Verschlüsselung – die „Iconologia" Cesare Ripas – in umfassender Form bemüht, wobei das Berufen auf diese Tradition unter Vorzeichen höchster Sensibilität erfolgte: Die Transponierung von Lastern in die Funktion von Giebelfiguren, die Kombination mehrerer Personifikationen zu inhaltlichen Gruppen (unter Aussparung des Oberbegriffes) sowie eine selektive Akzentuierung einzelner Ripa`scher Motive unter den Vorzeichen des inhaltlichen Gesamtprogrammes (wie etwa beim Zitat der Sonne beim „Sehen" oder der originellen Komposition von Glaube und Unglaube) zeichnen die künstlerischen Schöpfungen des Bildhauers aus.
Weiters ist als seine Leistung die erste Formulierung des „emblematischen Gesamtprogrammes" von Altenburg anzusprechen: Erst die *Gruppierung* von Skulpturen im Johannishof im Jahr 1736 generierte aus den früher entstandenen Kardinalstugenden Holzingers „Weisheit" und „Mäßigung" (Supraporten in der Stiftskirche 1732) und Trogers

Apsisfresko mit den Allegorien der „Liebe“ (1732/33) eine übergeordnete Deutung, deren Prämisse prägend für Altenburg bleiben sollte: Die Tugendentrias dominierte hinkünftig als Generalthema die Bilderwelt des Hauses. Diese Nachjustierung bereits bestehender ikonologischer Motive ist bemerkenswert, da sie Aspekte der vorhandenen Kunstwerke neu interpretierte und kombinierte. In diesem redaktionellen Prozess, der die inhaltliche Dimension der Kunstwerke als etwas durchaus Dynamisches auffasste, wird die Entwicklung der Altenburger Bildsprache deutlich: Während sich in Melk die sukzessive entstandenen Bildwerke dem am Hochaltar formulierten Hauptthema unterzuordnen hatten, erfolgte in Altenburg der innovative Versuch, Verknüpfungen und Assoziationen zwischen den verschiedenen Kunstwerken herzustellen: Kommunikation anstelle von Subordination.

Für die Deutung der Kunstwerke im Kontext Altenburgs ergibt sich daraus die Konsequenz, dass die Interpretation zur Zeit der Entstehung der Kunstwerke nicht als statische Gegebenheit erachtet wurde. Durch neu Hinzugekommenes konnten stattdessen neue Sinneinheiten entworfen werden, eine Flexibilität (nicht zuletzt seitens des redigierenden Auftraggebers), die bis in die letzten Gestaltungsaufgaben – wie etwa die *sala terrena* – nachzuvollziehen sein wird. Spricht man demzufolge von einem „Altenburger Konzept“, so ist klar, dass es sich dabei um die Rekonstruktion einer erst mit Abschluss des Projektes gewonnenen Gesamtheit handelt. Denn – was verwundern mag – auch das schlussendlich formulierte Gesamtprogramm war nicht eine von Anfang an vorgegebene *conditio sine qua non*, es wurde vielmehr erst durch eine Reaktion und Redaktion der Kunstwerke entworfen. Den Fassadenfiguren des Meisters HKP kam dabei die bedeutende Rolle zu, dieses Generalthema für Altenburg erstmals als bewusste philosophische Einheit zu formulieren. Ihnen sollte ein reichhaltiges Echo im gesamten Stiftsgebäude beschieden sein.

3. Der „*Tiroler Hiasl*“ – Eine Genrefigur in ikonologischer Funktion

Die Einfahrtshalle unterhalb des Marmorsaals bildet im Klosterkomplex lediglich eine transitorische Zone. Sie ist mit flacher Tramdecke als kleine, dreischiffige Säulenhalle angelegt. Linker Hand schloss der Aufgang zu den Gästezimmern an, wobei sich hier eine gerade Enfilade bis zu den Marmorierten Zimmern ergab,[514] rechts wurde über ein Stiegenhaus der Marmorsaal und damit die Prälatur erschlossen. Im Unterschied zum Pendant

[514] Die Gestaltung dieser Enfilade (bei der in aufwendiger Form alte Bausubstanz übernommen werden musste), ist wohl noch im Zusammenhang des Projektes zu einer Nordfassade zu sehen.

zu den Gästezimmern verläuft das Stiegenhaus zum Marmorsaal um den Kern eines Podestes, das in den Raum ragt und eine erhöhte, mit einem Gitter gesicherte Plattform ergibt. Die Funktion des Podiums ist nicht bekannt; allerdings stellt es eine reduzierte Übernahme der Aufgangssituation des Herzogenburger Stiegenhauses von Fischer von Erlach dar.[515]
Auch hinsichtlich der Bildausstattung ist der Einfahrtsbereich zurückhaltend. Die einzige Ausnahme bildet jene Figur, die ursprünglich in einer Nische am oberen Treppenansatz beim Aufgang zum Marmorsaal zu stehen kam – der „*Tiroler Hiasl*" (Abb. 174).
Die beiden Treppenhäuser zu Prälatur und den Gästezimmern sind, wie schon die Einfahrtshalle, nur mit ornamentalem Bandlwerkstuck ausgestattet, verzichten hinsichtlich der Deckengestaltung also vollkommen auf ikonologische Bespielung – ein Umstand, der durch den Vergleich mit zeitgleichen Parallelen erstaunt: In St. Florian bildet das Treppenhaus (freilich durch seine bauliche Gestalt wesentlich großzügiger dimensioniert) einen gewichtigen Sermon aus, in Göttweig wurden durch Nischenfiguren in der Tradition des Wiener Palastbaues die „Heroen" des Ordens vorgestellt.[516] In Melk erschließt sich das kaiserliche Lemma ebenso wie das Gesamtprogramm der Klosteranlage über die Figur des „*Meritum",* des Verdienstes: *„…man gibt ihm als Ehrenzeichen Szepter und Krone, die die legitimen Auszeichnungen schöner Taten sind, denn es ist wahr, was der hl. Paulus sagt, dass man den nicht krönen wird, der nicht gut gekämpft hat.*"[517] Die Statue Mattiellis nimmt damit nicht nur eine allgemeine Huldigungsattitüde in Anspruch, sondern verweist direkt auf das Motto des Melker Hochaltars – und damit auf das Gesamtprogramm der Klosteranlage:„*Non coronabitur nisi legitime certaverit.*"

In Altenburg ist die Sachlage gänzlich anders geartet. Die Nische des Marmorsaalaufgangs wurde zwar wie in Melk oder Göttweig skulptural bespielt, es überrascht aber, dass diese erste, unmittelbare Konfrontation mit der klösterlichen Innenausstattung sich in der Gestalt des „*Tiroler Hiasls*" ausgerechnet des humorigen Genres bedient (Abb. 174). Die durch die Rechnung des Steinmetzen[518] mit ihrem Originaltitel überlieferte Scherzfigur zeigt einen Tiroler,[519] der sich – offenkundig bierselig – dem Betrachter zuwendet und, breit lachend, mit der erhobenen Rechten auf den Saal verweist. Die genau geschilderte Tracht, der Bierkrug

[515] Weigl 2010, S. 56 – 57, Kat. – Nr. 3. 17.
[516] Grünwald 2004, S. 99 – 106.
[517] *„… on luy donne pour marque d`honneur le Sceptre & la Couronne, qui sont des prix legitimement deubs aux belles actions, puis qu`il est vray, comme dit S. Paul, Qu`on ne couronnera que celuy qui aura bien combattu."* Ripa 1643, S. 115.
[518] ÖKT 1911, S. 320 – 321.
[519] Die Persiflage nationaler resp. regionaler Eigenheiten findet sich auch im ca. 1720 erschienenen Stichwerk „Il Callotto resuscitato oder Neu eingerichtetes Zwerchen Cabinet" (vgl. insbesonders Tafeln 39 oder 40). Grützmacher 1981, S. 83, 85. Vgl. Schemper – Sparholz 2004, S. 141.

und der launige Ausdruck des „*Hiasls*“ sind geprägt von großer Heiterkeit. Die Komposition des Ganzen wird bestimmt vom Labilen und Schwankenden – was natürlich auf den Alkohol zurückgeführt werden soll: Die sich öffnende Joppe des Hiasls präsentiert ostentativ die zueinander verschobenen Körperachsen; dem rechts angezogenen Bein antwortet der nach unten verrutschte Gürtel mit dem Messer. Hosenbund und „*Ranzen*“ (der breite, klassische Lederriemen um die Hüfte) sind ihrerseits dazu im Kontrast geneigt. Die Horizontale der Schulter pendelt schließlich den unsicheren Stand wieder aus, der leicht zur Seite gelegte Kopf nähert sich somit zumindest ansatzweise dem eigentlichen (von der Plinthe determinierten) Zentrum. Das Spiel mit den Raumschrägen, das scheinbare Wanken der Figur um eine Mitte verstärkt schließlich noch das Rudern der Arme, wo der erhobene Arm die steile Antipode zum gesenkten mit dem Bierkrug bildet. Dass die Linke zusätzlich noch versucht, den Hut festzuhalten, ist eine neuerlich neckische Gestaltung seitens des Bildhauers: Alles am Hiasl ist ungewiss, instabil – und doch von einer heiteren Unbefangenheit.

Während für Dekorationen im profanen Schlossbau durchaus Skulpturen mit genrehaften Zügen zu finden sind, ist im Kloster- und geistlichen Residenzbau erst in der zweiten Jahrunderhälfte des Settecento mit humoristischen Schilderungen zu rechnen. Als Beispiele wären die Vertreter der verschiedenen Häresien in Bad Schussenried[520] zu nennen oder die fechtenden Kinder der Fürstenzeller Bibliothek, die – die Haltung des „Borghesischen Fechters“ paraphrasierend – aufeinander mit Würsten losgehen (Abb. 171).[521] Eine solche Übernahme antiker Bildrhetorik in der Form der komischen Übertragung ins Genre könnte auch für den Tiroler Hiasls in Anspruch genommen werden, wenn man das Spiel der verschobenen Körperachsen mit dem „Tanzenden Faun“ vergleicht.[522] Dennoch überwiegt vor der zitathaften Anlehnung an das antike Vorbild die zeitgenössische Humoreske, die sich über die auf den niederösterreichischen Klosterbaustellen dominant auftretenden Tiroler Künstler lustig macht.
Welche Motive den Auftraggeber zu der Bestellung des Hiasls angetrieben haben – dessen Charakteristik über die Parallelitäten etwa in der druckgraphischen Karikatur (Abb. 172) hinausgeht – lässt sich nicht rekonstruieren; die Gründe (Ist es ein Scherz?) liegen mit Sicherheit in der historischen Persönlichkeit von Placidus Much als Besteller verborgen. Denn selbst wenn die Identität des Dargestellten (wie traditionell behauptet) mit dem Baumeister

[520] Kasper 1995, S. 14 – 15.
[521] Sagmeister 2003, S. 26 – 28; Golder / Bahnmüller 1992, S. 23.
[522] Gamerith 2006, S. 376 – 382.

Joseph Munggenast zu erklären wäre,[523] ist die Form der Darstellung absolut ungewöhnlich. Gewiss, die hohe Wertschätzung gegenüber dem ausführenden Bauleiter drückte sich in Melk beinahe zeitgleich auch in dem ganzfigurigen Portrait von Jakob Prandtauer aus (immerhin wurde hier einer Persönlichkeit des praktischen Bauablaufs die Hoheitsform des „Abbilds in ganzer Gestalt" gewährt).[524] Die Übertragung des Portraits aus dem Medium der Tafelmalerei in die Ausstattungsplastik – dazu an prominenter Stelle – bleibt dennoch erklärungsbedürftig. Fest steht, dass der so beiläufig (im wahrsten Sinne *en passant*) präsentierten Figur Inhaltscharakter beigemessen wurde: Die als irritierend wahrgenommene Form der Statue führte aber dazu, dass der „Hiasl" im 19. Jahrhundert in den Garten verbannt wurde – obwohl man sich der historischen Bedeutung der Figur im Klaren war.

Auf diese inhaltliche Absicht deutet die Wiederholung des Hiasl-Motivs – in „abgekürzter" Form – als lachender Maskeron über dem Prälatureingang im Hof hin (Abb. 173). Grotesk verzogene Gesichter tauchen in den Gestaltungen des Meisters HKP immer wieder als Zier von Vasen auf; man wird nicht fehlgehen, darin einen Hinweis zu sehen auf *„Risu, & planctu vita hominis componitur"* – *„*Aus Lachen und Weinen setzt sich des Menschen Leben zusammen*"*.[525]

Dass die Figur des *Hiasls* durchaus von Zeitgenossen in ihrem Genrecharakter als provokant wahrgenommen wurde,[526] legt Munggenasts Nachfolgeprojekt in Geras dar: Bei prinzipieller Vergleichbarkeit der beiden Torpavillons und der mit ihnen verbundenen Raumfolgen ergeben sich dennoch recht starke Differenzen: Wie in Altenburg erschließt die Einfahrt in Geras den Stiegenaufgang zum Saal, diesem Treppenhaus vorgelagert ist ein kurzer Korridor mit Figurennische. Während in Altenburg an dieser Stelle aber der *Tiroler Hiasl* betrunken die Gäste in Empfang nimmt, ist es in Geras – Pallas Athene, die hehre Weisheitsgöttin.[527]

Selbst das Vergleichsbeispiel von Geras (entrüstete Reaktion auf den launigen Einfall in Altenburg?) verstärkt nur die Gewissheit, dem „Tiroler Hiasl" ikonologisches Sprachpotential zutrauen. Durch seine Bindung an den Besteller und sein Ambiente ist dieses aber heute nicht mehr einwandfrei rekonstruierbar; als Teil von „privater Ikonographie" ist die unzweifelhafte Bedeutung der Skulptur mit dem Erlöschen ihres Bezugsfeldes verloren gegangen.

---

[523] Endl 1906, S. 114 – 119. Bei Reil findet sich eine ausführliche Beschreibung: *„Der Baumeister des Stiftsgebäudes, außerhalb des Conventes, war ein Salzburger* [sic!] *Bauer, und steht in seiner Landestracht, aus Stein gehauen, in einer Nische des ersten Absatzes der rechten Treppe zur Prälatur. Der Stein ist weißgrau gestrichen.* [Es folgt die Beschreibung der Figur] *sein offener Mund schaut lachend in die Höhe, als wollte er rufen:" Jucheisa! Jetzt sind wir fertig. Jetzt können wir frei und ruhig eins trinken."* Reil 1823, S. 34.

[524] Weigl 2010, S. 16, Kat. – Nr. 1. 8.

[525] Scarlattini / Honcamp 1695, S. 51.

[526] Diese Wahrnehmung drückt sich später auch in Altenburg in der Translozierung der Figur aus.

[527] Schemper – Sparholz 2004, S. 148. Die Figur ist eine Anspielung auf das einstige Deckenbild Trogers: Kronbichler 2012, S. 263, FF 2; Gamerith 2004, S. 133 – 135.

Placidus Much mag mit seinem heiteren Wegweiser philosophische Ideen verfolgt haben, vielleicht in der emblematischen Tradition des Spartaners Sosibius, der das Bildnis eines Lachenden in Sparta aufstellen ließ, damit die Bürger „*auf heitere Weise ernsthaft wären, damit sie den Widrigkeiten nicht erlägen, und sich auf so ernsthafte Weise heiter verhielten, dass sie nicht von den Freuden der Nichtigkeiten schwach würden. Und so folgten sie dem Lachen, damit sie im Kriege stark und im Frieden gut wären, wie es die Spartaner jederzeit waren.*“[528] Die Konfrontation mit dem lachenden Tolpatsch verstünde sich dann wohl als freundliche Einladung, den verschlüsselten *enigmata* nachzugehen und das philosophische Gemüt an den Ideen der Bilder nicht zu trüben, sondern zu erfreuen. Da das Gebäude selbst sein wehrhaftes Gehabe abgelegt hat, sollte der Betrachter – wie Spartas Krieger – ebenfalls seine Verschlossenheit aufgeben: „*In Gymnasiis itaque & Lycaeis, in Stoa & Peripato, inter viros rigidos & austeros animus nihilominus risu relaxari consueverat, sic Plutarchus prosequitur*.“ – „In ihren Gymnasien und Lyceen, in der Stoa und der Wandelhalle, unter strengen und herben Männern war der Geist dennoch gewohnt, sich zu entspannen, so führt es Plutarch an.“[529]

4. Die Architektur des Marmorsaals - Instrumentierung und Aussage

Der über der Einfahrtshalle integrierte Saal wird in den Quellen des 18. Jahrhunderts als „*Daffelzimer des Prälaten*“[530] bezeichnet (Abb. 175). Der annähernd sechs zu sieben Klafter dimensionierte Saal nimmt den anderthalb Geschoße hohen Risalit in seinem Haupt- und Mezzaningeschoß ein, seine Wandsysteme sind an den Fensterfronten in je drei Achsen aufgeteilt; diese Schmalseiten der Fensterwände bilden jeweils zwei Paare von rötlich-rosafarbenen Doppelpilastern. Die Nullfläche dazwischen ist in grünlich-grauer Marmorierung gestaltet. Die Längsseiten weisen in den Außenachsen symmetrische Türen auf (von denen die nördlichen Attrappen darstellen), die Mitte bilden zwei „*welsche Kamine*“. Die Portale werden fensterseitig von einem Doppelpilaster flankiert, die Kamine jeweils von einem einzelnen Pilaster – auf diese eigenwillige Unregelmäßigkeit wird zurückzukommen sein (Abb. 176, vgl. Abb. 177, 178, 179).

[528] „Sosibius item memorat, quod imaginem vel Idolum risus formari vel sculpi fecerit, in medioque Spartae collocârit, tanquam victus condimentum tempestivum, & alleviamentum maxime jucundum post curarum longa fastidia. *Atque ita Lacedaemonii* (docte Plutarch insert) *digni tali Legislatore & simulacro, fuere tam amoenè serii, ut austeritatem effugerent. Tam serie amoeni, ne qua ineptorum lascivia solverentur. Risu consecuti sunt, ut & in bello fortes, pace boni essent, utrobique Spartani.*“ – Scarlattini / Honcamp 1695, S. 135.
[529] Scarlattini / Honcamp 1695, S. 135.
[530] ÖKT 1911, S. 266.

Überhaupt weist der Saal trotz seiner einheitlichen Erscheinung durchaus spannungsvolle Momente der Gliederung auf: So wird der Architrav nur an den Längsseiten durchgezogen, während er sich zwischen den Fenstern auf das Spatium zwischen den Pilastern beschränkt, eine interessante Betonung der Koppelung. Auch wird die Inkrustation mit Stuckmarmor ungleich verteilt: Während bei den Fensterfronten ein völliges Überziehen mit farbiger, glänzender Oberfläche erfolgt, wird bei den an sich dominanten langen Seiten auf flächigen Einsatz von Gipsmarmor verzichtet.[531] Hier setzt die Einfassung der Kamine mit schwarzem Stuckmarmor einen effektvollen Akzent.

Der singuläre Einsatz des Doppelpilasters im Marmorsaal (als höchstwertiger Erscheinungsform des Halbpfeilers) verdient wahrgenommen zu werden – er findet in der Altenburger Ausstattung keine weitere Parallele. Dabei wurde zur Instrumentierung des Saals im Sinne der Säulenordnungslehre die römische bzw. komposite Ordnung gewählt. Die Ausbildung der Kapitelle entspricht dabei fast völlig der von Franz Joseph Holzinger in der Stiftskirche vorgegebenen Gestaltung und Proportionierung. Diese Bezugnahme wird durch den Blick in die Dokumente zum Saal bestätigt: In seiner Abrechnung vom 3. Jänner 1737 stellt Johann Georg Hoppel „*19 Capiteel in Saal à 2 fl 30 xer machen --- 47 fl. 30 xer*“[532] in Rechnung, was als Hinweis zu verstehen ist, dass das 20. Kapitell noch von Hoppels Lehrer Holzinger, sozusagen als Muster, erstellt worden war.

Bedeutsam für die inhaltliche Ebene wird der Wunsch eines von Holzinger ausgeführten Modells für die Kapitelle freilich dadurch, dass damit eine *Konformität* mit den Kapitellen der Kirche gesucht wurde: ein bewusstes Anknüpfen, bei dem die optische Kongruenz auf inhaltliche Übereinstimmungen deutet. Die Konsequenzen für das inhaltliche Gefüge des Marmorsaals werden sich später zeigen, nachdem malerische Ausstattung, aber auch die architektonische Form – wie zuvor bei der Stiftskirche – in den Überlegungen berücksichtigt worden sind.

Eine völlig neue Position im Rahmen des Klosterumbaus bezieht der Marmorsaal durch seine Inszenierung der kubischen Form, die sich formal konträr verhält zu den runden Raumkompartimenten, die als Kreis und Ellipse den Kirchenraum konstituierten. „Kubisch“ bedeutet in diesem Fall nicht nur die prinzipielle Ausrichtung des Raumes an der Form des Würfels gleicher Seitenlänge, darüberhinaus ist die Seitendimensionierung tatsächlich am Prinzip der Gleichseitigkeit orientiert: Was sich im Außenbau ankündigt – nämlich das Verhältnis 1:1 der Seiten (was durch das Weglassen eines schwingenden Giebels erzielt

[531] Eine solche Gestaltung findet sich in Geras (Stuck und Marmor von Johann Georg Hoppel?).
[532] StiAA Bauakten 002 Hoppel (3. Jänner 1737).

wird)[533] – findet im Inneren eine Erweiterung. War eingangs von Längs- und Schmalseiten des Raumes die Rede, so muß bei genauerer Betrachtung diese Einschätzung revidiert werden. Überträgt man die prinzipielle Gliederung des Raumes durch gekoppelte Pilaster auf die Zentralachse, zieht also imaginär die getrennten Pilaster zu einem Paar zusammen (und entfernt die Wandfläche mit dem Kamin), ergibt sich ein Seitenverhältnis 1:1. Die Raumform ist also eigentlich als Quadrat zu betrachten, bei dem sich – als ephemere „Plötzlichkeit" – die Seitenverhältnisse durch den „Einschub" der Kamine ins Rechteck erweitert. Das in der Kirche ersonnene Spiel (dort war es die Ellipse, deren Brennpunkte in einem Kreis/Quadrat-Verhältnis kalkuliert waren) erreicht damit neue Höhen. Zugleich wird es aber unlesbarer, verworrener, hypersophistisch: Die Irritation durch eine „Architektur wider die Regel" (indem einfacher und gedoppelter Pilaster willkürlich nebeneinander stehen) will hinsichtlich ihres Verweischarakters wahrgenommen werden, um dann auf eine inhaltliche Indikation befragt werden zu können.

Dieses Konzept der Pilaster unterscheidet sich von Fischer von Erlachs Komposition des Palais Trautson (1709 – 1711), die Munggenast wohlvertraut war, hatte er sie doch bei den Risaliten des Abteihofes von Zwettl paraphrasiert (Abb. 24). Obwohl bei Fischer der Eindruck entsteht, dass einfache und gedoppelte Pilaster innerhalb des Risalits zum Einsatz kämen, argumentierte Fischer vielmehr mit einer *inzidenten Kombination*: Jede Fensterachse wird von *einem* Pilasterpaar flankiert, sodass bei der Mittelachse zwei Pilaster nebeneinander zu stehen kommen ohne in ihrem architektonischen „Wesen" ein Doppelpilaster zu sein. Im Marmorsaal von Altenburg scheint Munggenast gerade mit dem gegenteiligen System Irritation provozieren zu wollen: Hier treffen zwei Pilaster nicht in einer akzentuierten Mitte aufeinander, je ein Pilasterpaar bleibt jeweils an den Außenflanken der Längsseite stehen (Abb. 176).

Logik erfährt dieses Spiel nur, indem das Auseinandergedrückt-Werden der mittleren Doppelpilaster[534] durch den Einschub des Kamins motiviert erscheint, eine „Notwendigkeit von innen", vom Inhalt her: Die Übereinstimmung mit dem gängigen Regelkanon der Säulenordnungslehre (also die „Richtigkeit" der Architektur) wird hier einer höherwertigen Sinnebene untergeordnet. Der „Fehler" der Architekturlehre erhält seine Berechtigung, indem er in nachdrücklicher Form – weil irritierend – den *Zustand der Veränderung* zum Ausdruck

[533] Bei seinen anderen Saalbauten verzichtete Munggenast nicht auf das Gestaltungsmittel eines Giebels.
[534] Das Gegenbeispiel einer regulären Anwendung des Doppelpilasters bei Munggenast wäre sein Gartenpavillon für Melchior von Zaunagg in Zwettl (ab 1722), der durchgängig mit Doppelpilastern instrumentiert ist. Das bewusste Spiel mit der Dynamik der Pilaster zeigt die Wiederholung des Motivs in der Bibliothek (Abb. 178, 179).

bringt: Das Quadrat der ursprünglichen Proportion hat sich gedehnt durch jene „Kraft“, die die Kaminachse auf die vormals harmonischen Seitenverhältnisse ausgeübt hat. Wie diese Kraft zu definieren ist, wird durch die allegorische Aussagen der Stuckreliefs an den Kaminen kommuniziert.

5. Der Stuck des Marmorsaals als Bedeutungsträger

Obwohl das Deckenbild mit seiner allegorischen Darstellung eine zentrale Rolle in der Saalausstattung einnimmt, ist die plastische Auszierung des Saals dem Fresko im Sinne eines Prologs vorgespannt. Das Konzept folgt hier einer Systematik, die sich sehr gut anhand des Zwettler *conceptus pingendi* nachvollziehen lässt – auch wenn in Zwettl der „Prolog“ (in Form des Ersten Feldes) medial mit dem restlichen Zyklus übereinstimmt. Als allegorischer Prolog im Altenburger Marmorsaal ist das Kaminrelief der „Vestalin“ anzusprechen (Abb. 183), das erste Ausstattungselement, das dem Eintretenden sogleich ins Auge fällt, ist es doch durch die schwarze Kaminumrahmung effektvoll in Szene gesetzt.

Die erste Assoziation liefert, passend zur Lokalisierung des Kamins, der Text Cesare Ripas, der die Vestalin als Verkörperung des Elementes Feuer sieht (Abb. 184): „*Dieses Element so wichtig und so gefährlich zugleich hat als hieroglyphische Figur eine sitzende Frau, die mit ihren beiden Händen eine Urne voll Feuer trägt. Die Sonne sendet über ihrem Haupt ihre glühenden Strahlen aus und der Frau zur Seite gesetzt sind als Symbole der Salamander und der Phönix, Tiere, die nur im Feuer leben* [...] *Denn was den Phönix betrifft, ist er nicht nur hierhergesetzt, um zu zeigen, daß er, indem er in der Flamme empfangen wird, in der Flamme auch sein Leben lässt.*“[535] Das Stuckrelief folgt dieser Beschreibung penibel: Zentral erscheint die weibliche Gestalt mit der Feuerurne, seitlich lodert ein Lagerfeuer, im Hintergrund erhebt sich der Phönix aus seinem brennenden Nest. In den Wolken erscheint die Sonne, die ihre goldenen Strahlen aussendet.

Wie schon bei den Außenfiguren des Prälaten- und Johannishofes orientierte sich der (hier als Stukkateur agierende) Meister HKP am Text Cesare Ripas – wenn auch interpretierend: Im flammenden Holzstoß fehlt der Salamander, der bei der Verkörperung des Elements Feuer in Trogers Fresko aufscheint – ein Hinweis auf die enge, transmediale Verbindung der

[535] „*Cet Element si necessaire & si dangereux tout ensemble, a pour Figure hyeroglyphique une Femme assise, qui de ses deux mains soustient un Vase plein de Feu. Le Soleil darde ses rayons à plomb sur sa teste, & à ses costez son mis pour Symboles une Salemandre & des Pyralies, animaux qui ne vivent que dans le feu. […] Car quant au Phoenix, il n`est icy mis que pour monstrer qu`estant conceu dans la flamme, c`est dans la flame aussi qu`il laisse la vie.”* Ripa 1643², S. 5.

Ausstattung hinsichtlich der programmatischen Qualitäten. Die Frau mit der Flammenurne ist nicht lediglich als weibliche (sozusagen anonyme) Gestalt gegeben,[536] sondern durch ihre Bekrönung offenbar explizit als Vestalin gekennzeichnet. Sie deutet mit erhobenem Arm auf die Sonne, ein Motiv, das direkt in die Thematik des Deckenbildes einführt.

Jene Bedeutungsebene, die über Ripas Personifikation des Feuers hinausgeht, erschließt sich erst durch die Kombination mit dem gegenüberliegenden Kaminbild (Abb. 182). Hier ist Venus gezeigt, die bei Mondenschein die Schmiede des Vulkan besucht.[537] Im Unterschied beispielsweise zum Spiel mit dem „Zitat" in der Sakristeikuppel von Johann Georg Schmidt bedient das Relief eine andere Modalität des Zitierens, die man als „philologisch" bezeichnen möchte – der Ausgangspunkt ist nun nicht Bild, er ist *Text*: Das klassische Bildmotiv vom Besuch der Venus bei Vulkan fußt auf der Schilderung von Vergils Aeneis, wo Venus Waffen erbittet für ihren Sohn Aeneas (Vergil, Aeneis VIII, 370 - 385). Das Altenburger Relief weicht von dieser Schilderung und den zahlreichen Visualisierungen der Kunstgeschichte[538] hinsichtlich des Grunds für den Besuch ab – wir sehen nicht die Waffen des Aeneas, die sich die Göttin der Schönheit und Liebe ausbittet; es sind die *Pfeile für Amor*, den sie an der Hand führt.[539] Dadurch wird dem Bildmotiv und seinem Gegenüber ein völlig neuer Sinn eingeschrieben: verkörpert Venus die irdische Liebe (Nacht), so wird die jungfräuliche Priesterin (Tag) zum Typus der „himmlischen Liebe", der Liebe zu Gott. Damit wird jenes programmatische Postulat der Außenskulptur des Saals (*Sinceritas, Amor in Deum, Concordia*) vorderhand eingelöst – als Liebe zu Gott, der *Amor coelestis*, Gegenstück zum *Amor terrestris*.[540]

Mit der Deutung der Vestalin als Emblem auf eine „natürliche Gotteserkenntnis" ist die konzeptuelle Konnotation jedoch noch nicht erschöpft. Das Bild der Vesta-Priesterin erhält

---

[536] Vgl. Kaminfigur von Giovanni Battista Allio im Schloß Schwarzenau, 1732. Buberl 1911, S. 195, 198, Fig. 166.

[537] Zur Bedeutung des Vulcanus als Verkörperung des Feuers vgl. „VVLCANUS. IGNIS. Ignis virtutem sub Vulcani, hoc est, hominis forma pingebant, …" – „Vulcanus. Feuer. Die Kraft des Feuers stellten sie unter der Gestalt des Vulcanus, das heißt eines Menschen dar, …" Valerianus 1626, S. 622.

[538] Vgl. Pigler, 2, 1956, S. 275 – 278. Im Marmorsaal des Unteren Belvedere in Wien ist dasselbe Motiv zu sehen. Dort ist eine direkte innere und logische Konsequenz befolgt: Der Szene von Venus in der Schmiede des Vulkan folgt die Präsentation des Schildes an Aeneas (mit der Lupa), auf die das Deckenfresko mit dem „Traum des Aeneas" abzielt – Merkur ruft im Traum Aeneas auf, Dido zu verlassen und sich nach Latium aufzumachen.

[539] Das Motiv findet sich in der Bildsäule des Hintergrunds verdoppelt, wo ebenfalls Venus und Amor zu sehen sind.

[540] Noch die 1805 entstandene Dekoration Joseph Winterhalders in der Bibliothek von Geras sollte – analog zur Komposition des Altenburger Reliefs – Priesterinnen vor einem Altar (mit einem Bildnis der Unschuld?) zeigen, die der Sonne ein Brandopfer darbringen. Dem Götterbild einer nackten Frau (im Sinn der Veritas?), vor dem die verschleierten Matronen ihr Brandopfer darbringen, ist ein Lamm beigestellt. Der Bezug zwischen dieser „Virginitas/ Innocentia" und der Sonnenscheibe wird durch die zentrale Priesterin zum Ausdruck gebracht, die, zur Sonnenscheibe aufblickend, auf das Götteridol weist.Als Gegenstück – im Sinne der Gotteserkenntnis – sieht man das Opfer der ersten Menschen vor dem in der Sonnenscheibe erscheinenden Namen Gottes.
Möseneder 1993, S. 164 – 165, Abb. 57, 58.

durch die Widmung des Saales als Privatraum des Prälaten eine zusätzliche Bedeutungsebene: Wie die römische Priesterin durch ihre Obhut für das heilige Feuer das Wohlergehen des Staates garantiert, so ist durch die liebende Fürsorge des Abtes auch das Wohlergehen der klösterlichen Gemeinschaft gesichert.

Die erste inhaltliche Ebene des Marmorsaals ist demzufolge (angekündigt durch die Figuren an der Fassade, Abb. 170) die „Liebe", die als Reliefs im Inneren mit dem Feuer als Element in Kombination gesetzt wird. Die übrige, plastische Ausstattung knüpft an diese Feuer-Assoziation an, die auch in der Farbe des Stuckmarmors anzuklingen scheint, wenn auch unter anderen inhaltlichen Vorzeichen. Im Unterschied zu Reliefs, wo das „Feuer der Liebe" zum Ausdruck gebracht wird, scheinen die Supraporten einem kriegerischen Aspekt verpflichtet: Hier türmen sich Waffenbündel und Trophäen, Schilde, Faszien, Brandbomben, Standarten, Kanonen, Palmzweige und Kriegsfahnen. Die kriegerische Bildsprache nimmt hier eine Wendung und scheint eine Widmung des Saales als „Kaisersaal" zu reflektieren, eine Repräsentationsaufgabe, der wohl auch die Imperatorenbüsten über den Türen verpflichtet sind.[541] Auch die Tugenden, die als „*fatti*", als allegorische Oberbegriffe, den Caesaren zugewiesen sind, zielen offenbar weniger auf die realen historischen Persönlichkeiten ab, vielmehr offerieren sie einen Katalog von Eigenschaften, die von einem Kaiser erwartet werden: An der Westseite sitzt die „*Liberalità*", der Großzügigkeit[542] (Abb. 188). In den bescheidenen Habitus einer Matrone gekleidet, scheint sie sich zu verneigen, die Linke an ihr Herz gelegt. Sie umgeben Füllhörner (in einer für den Stukkateur Flor typisch spröden Formulierung), aus denen sich goldene Ketten und Ehrenzeichen ergießen, Liktorenbündel, Rauchgefäße, Urnen, die mit goldener Kriegsbeute gefüllt sind, Kanonenrohre und Standarten. Weiters liegen auf dem Türsturz, pittoresk auf Schemeln verteilt, Kronen:[543] Inmitten der Requisiten des kriegerischen Triumphs, mit Beutestücken und Ehrengaben, verzichtet die Großmütigkeit auf kleinliche Bereicherung zugunsten ihres hohen Ethos.

[541] Ihre Identifikation erscheint wenig zielführend, zumal eine Annäherung an eine historische Portraitähnlichkeit offenbar nicht intendiert war. Egger schlägt als Identifikation Trajan und Hadrian an der West-, und Marc Aurel und Antoninus Pius an der Ostseite vor: Egger 1981, S. 82. Alternativ kann man an eine Identifikation von Julius Caesar und Augustus für die West-, sowie Hadrian und Marc Aurel an der Ostseite überlegen – eine Identifikation, die sich auf die Bartracht stützen würde.

[542] Egger 1981, S. 82; Ripa 1683 / 1992, S. 250. Es scheinen auch Elemente der „Magnanimitas" mit der Personifikation verbunden, v.a. die Kronen. Maser 1971, Nr. 64.

[543] Egger nennt Federkronen – möglicherweise handelt es sich bei dem links liegenden Objekt um einen umgekippten Turban, bei dem nur die Stoffwülste der Unterseite zu sehen sind. Egger 1981, S. 82.

Die zweite Tür der Westseite bekrönt die „*Prudentia*“, die Klugheit (Abb. 189). Ursprünglich mit einem Spiegel ausgestattet,[544] mit einer Krone und einer auffälligen Perlenkette geschmückt, entspricht sie dem Kanon der konventionellen Bildersprache. Links und rechts finden sich auf den Hockern die Schlange mit dem Spiegel sowie ein Januskopf.
Den Durchgang zur Gästemeisterei bekrönt *Fortitudo*, die Tapferkeit.[545] Auf einer Schabracke mit Goldborte, die lässig über den Segmentbogen des Türsturzes herabhängt, ist sie als behelmte Kriegerin postiert. Sie neigt das Haupt und blickt zu ihrem erhobenen Schwert in der Rechten auf, die Linke hält einen Schild. Umgeben ist die Allegorie von Kriegspauken, Standarten, Brandbomben, Kanonen, Kriegsfahnen, Keulen und Schilden.
Die letzte Figur zeigt den Frieden.[546] Der zuvor so kriegerisch gestimmte Tugendenkanon wandelt sich, die Kanonenrohre werden zu Musikinstrumenten, Flöten, Posaunen; die Pauke, auf die Pax gestützt erscheint, büßt alles Martialische ein, die Laute verdeutlicht (analog zur im Fresko angeführten Harfe) die ausgeglichene Spannung. Helme und Kronen wird der Palmzweig gegenübergestellt, den die Figur ursprünglich wohl auch in der Rechten hielt – der Palmzweig führt die gute Regierung (das Szepter ist in die linke Hand versetzt) und hemmt den maßlosen Furor des Krieges.

Bemerkenswert ist, bei aller Orientierung an Holzingers Kardinalstugenden über den beiden Kirchentüren (Abb. 122, 123, 177) sicher auch die prinzipielle Ähnlichkeit zu den eloquent-geschwätzigen Konzeptionen des St. Pöltner Propstes Michael Führer; die stillebenhafte Präsentation der Attribute auf Schemeln nähert sich dessen System in der unwesentlich zuvor entstandenen St. Pöltner Stiftsbibliothek an: Wie auf Regalen eines „Warenhauses der Ikonologie“ werden dort die symbolhaften Bilder präsentiert;[547] das Einschreiben von redundanter Symbolsprache in die Großform der Raumgliederung (im Altenburger Fall die unmotivierte Plazierung der Hocker auf den Geraden der Portalstürze) stellt die Klarheit des übergeordneten architektonischen Systems zugunsten miniaturhafter Arrangements in Frage.[548]

---

[544] Dieser ist photographisch nicht dokumentiert, aufgrund der Haltung und ikonographischen Tradition jedoch vorauszusetzen.
[545] Die nach 1941 zerstörte Figur ist ihrem originalen Aussehen photographisch dokumentiert.
[546] Bei Egger: „Industria“. Der Zustand ist rekonstruiert, photographisch lässt sich der barocke Status nachvollziehen.
[547] Kronbichler 1985, S. 117 – 121, Abb. 21, 83 – 85.
[548] Eine ähnliche Ambivalenz (jedoch hinsichtlich der stilistischen Einheitlichkeit) prägt das Nebeneinander der Kaminreliefs mit ihrer klassizierenden Sprache und der expressiv bis derben Formulierung durch Johann Michael Flor. Diese Unterschiedlichkeit der beiden Ausdrucksformen muss entweder vom Auftraggeber als erfrischende Dissonanz erfahren worden sein oder entzog sich (zugunsten der Aufwertung des inhaltlichen Aspekts) tiefgehender Reflexion – als Phänomen bleibt sie erstaunlich.

6. Das Deckenfresko des Marmorsaals – Konvention und Irritation

Das Deckenbild des Marmorsaals greift das im Kaminrelief der Vestalin vorgebrachte Motiv der Sonne erneut auf und formuliert es erweiternd aus. Das vorgestellte Sujet des „Sonnenaufgangs" findet sich in Trogers Œuvre wiederkehrend, allerdings bedeutet das Altenburger Saalfresko die einzige Interpretation, bei der der Mythos seinen literarischen Grundlagen entsprechend verarbeitet wurde (Abb. 185, 187). So sehr das Fresko auch den Konventionen zu entsprechen scheint – die Abweichungen, die irritierend einem vertrauten Schema eingeschrieben wurden, zeigen hier die Sprachfähigkeit des Altenburger Konzeptes in seiner komplexesten Form.

Die Komposition Trogers wird von einer gemalten Architekturzone gerahmt, die den architektonischen Raum nach oben hin abschließt. Diese Quadratur nimmt sich sehr bescheiden aus, besteht sie doch hauptsächlich aus Sockelelementen mit Voluten, der Gliederung entsprechend gekoppelt oder einfach. Blumenkörbe, Muschelgebilde und Füllhörner erweitern das schlichte Spektrum. Die Architekturzone ist der Platz für die allegorischen Figuren der vier Elemente – sie sitzen auf Sockeln, die oben mit einer Art Sprenggiebel abgeschlossen werden: Das Wasser mit Fischkrone und Urne, die Erde mit Mauerkrone und Früchten an der Nordseite, die Luft mit Pfau und das Feuer mit Salamander an der Südseite. Diese Figuren sind den Regeln des *sotto in sù* angeglichen und stellen eine Verbindung zwischen Betrachter und Bildraum her.

Als weitere Bindeglieder zwischen Architektur und Bild fungieren kindliche Allegorien der vier Jahreszeiten, wobei die warmen Jahreszeiten der Ausrichtung des Hauptbildes folgen, der Winter hingegen an der Abseite des Saales postiert ist: Den Frühling verkörpern zwei mit Blumen spielende *Kindl*, beim „Sommer" spendet eine Schnitterin mit breitem Sonnenhut ihrem schlummernden Gefährten Schatten. Bei der Darstellung des Herbstes lagern, Weintrauben genießend, Genien und ein kleiner Faun um ein Fass (unter dem Troger seine Signatur versteckte). Beim Winter wärmen sich zwei in Tücher gehüllte Putti an einem Lagerfeuer.

Die Komposition des narrativen Teils des Deckenbildes gliedert sich in eine reine Himmelsszenerie und in eine terrestrische Zone, die sich an der Ostseite erhebt – zwei übereck gestellte Erdstreifen übertragen das Schema der Rampe[549] in die Flachdecke und führen sukzessive aus der empirischen Darstellung der Architekturzone in die artifizielle

[549] Matsche 1970, S. 114 – 119.

Ebene des Bildes. Rechts im Hintergrund erhebt sich der Musenberg in der hintersten Raumebene.

Die prinzipielle Schichtung des Bildraumes übernahm Troger von seinem 1731/32 in Melk entstandenen Deckenfresko vergleichbaren Themas; auch hier finden sich schräggestellte Terrainstreifen. Heftiger fallen in Altenburg jedoch jene krisenhaften Momente aus, bei denen Figuren verschiedene Raumqualitäten überschneiden – etwa beim „Aufeinanderstoßen" der Figur des Feuers mit der Gruppe von Meergeistern. Dabei gilt es zu bemerken, dass Troger jene Figuren, deren räumliches Verhältnis zueinander als „mangelhaft" erfasst werden kann, hauptsächlich *ornamental* interpretiert: Das „Feuer" etwa schließt den Bewegungsbogen zwischen den Wasserwesen und der fliegenden Puttengruppe, die wiederum zu Phöbus führt, und führt so die Komposition in einer kreisenden Bewegung weiter. Bei der gegenüberliegenden Seite wird durch die Gestalt des „Wassers" die Schräge des Erdstreifens umgeleitet zum Parnass und bildet somit die zweite Seite des Bergs. Die schrägen Ecklösungen bei den Erdenzonen übertrug Troger – mittels Wolkenbahnen – kompositorisch auch auf die gegenüberliegenden Seiten, sodass sich das Zentralmotiv des Sonnenwagens in einem übereck zum Raum entwickelnden Viereck konzentriert: eine Lösung, die an Altomontes themenähnliche Gestaltung im Marmorsaal des Unteren Belvedere erinnert.[550]

Das Bildfeld selbst wird – im Gegensatz zu den Allegorien der Architekturzone – von Gestalten der Mythologie bevölkert. Den Anfang bildet die Gruppe des Meeres in der Südost-Ecke: Inmitten von Felsenklüften lagert Oceanus, aus dessen Wasserurne die Meeresfluten rauschen. Ihn umgeben ein Triton auf dem Delphin, Amphitrite (?) und eine weitere Meernymphe, die den Reichtum des Meeres – Korallen und Perlen – an herniederfliegende Putten verteilen. Das Problem der Unmöglichkeit einer Darstellung von Wasser an der Decke[551] löst Troger an dieser Stelle mit Mitteln der Suggestion – sie lässt den Betrachter hinter der Rampe Meeresfluten annehmen, wie der unförmige Delphin im Schilf nahelegt.

Vom Meer aus erhebt sich die Sonne am Morgen und nimmt ihren Lauf:[552] Phöbus Apoll auf dem Sonnenwagen, der von einem Viergespann[553] gezogen wird. Er ist weiß gekleidet, seine Rechte hält die Leier, mit der Linken – als Angelpunkt der Komposition – fasst er die Zügel. Um den Wagen erscheinen die Horen, die seinen Wagen zuzurichten haben und hier Blumen

[550] Heinz 1963/ 2013, S. 143 – 145.
[551] Vgl. Franz Joseph Hermann, La Marine, Entwurf für Bibliothekfresko in Schussenried (1755/57), Karlsruhe, Privatbesitz. Bushart / Sandner 1963, Kat.-Nr. 48.
[552] Zum Motiv vgl. Jean - Baptiste Tuby, „Apollo auf seinem Wagen", 1668 – 1671, Versailles, Apollo-Becken. Saudan / Saudan - Skira 1987, S. 84.
[553] Die seltsame Reduktion der Pferde „auf Hundegröße" bildet eine merkwürdige Eigenart der Malerei; in der Göttweiger Kaiserstiege erscheint der Fehler berichtigt. Eine ikonologische Bedeutung scheint dem Fehlmaßstab nicht zugrunde zu liegen.

auf die Bahn des Sonnenwagens streuen.[554] Davor schweben Zephyr[555] und der Morgenstern, ein Knäblein mit einer Fackel, in deren Flamme ein Stern blinkt. Die Linke streckt Zephyr (er greift damit den von Oceanus eingeführten Gestus auf) gegen die Nacht – Luna, die sich in ein finsteres Tuch hüllt. An ihrer Seite ein glotzäugiger Nachtdämon in steiler Untersicht,[556] aus seiner Ferse „wächst" eine Eule.

Der zweite große kompositorische Bewegungsstrang, der sich vom Zentralmotiv des Sonnenwagens aus entwickelt, führt über eine weiße Wolkenbahn zu einem Erdenstreifen herab. Amor und Psyche tanzen, wobei der Liebesgott sich einer lagernden Gestalt in der Landschaft zuwendet: Cephalus,[557] der zur Mitte emporblickt, neben ihm ein Putto, der zwei Hunde an der Koppel hält. Dahinter taucht – als Ziel der Fahrt des Sonnenwagens – der Helikon in nebeligem Dunst auf, wo die Musen ihren Musagetes erwarten.

Ehe man sich den Deutungsmöglichkeiten des Deckenbildes zuwendet, müssen die Vorbilder für die Darstellung erstellt werden. So sehr das Thema des „Sonnenaufgangs" den gängigen Vorstellungen des Barockzeitalters[558] zu entsprechen scheint (man denke nur an die Verwendung des Motivs durch die verschiedenen *Rois soleils*) ist die in Altenburg entwickelte Komposition eine erstaunliche Kompilation mehrerer Anregungen. Wenn auch das Endprodukt ein harmonisches Gesamtwerk der Redaktion Trogers darstellt (bei dem die unterschiedlichen Einflüsse sich mühelos zu verbinden scheinen) ist der Fundus an verarbeiteten Motiven heterogen. Vor allem aber dürfen – bei aller Fülle an mythologischem Personal – die Abweichungen vom antiken Kanon nicht übersehen werden, die zum Schlüssel des Verständnisses werden.

Als prinzipielle Referenzpunkte wurden mehrere Bildwerke in der Komposition des Altenburger Marmorsaales zusammengezogen. Die oberflächlichste Nähe besteht dabei zu Melchior Steidls „Apollo vertreibt die Nacht" (1696) im Kaisersaal des Stiftes Kremsmünster;[559] hier könnte die Kenntnis um die Komposition und ihre inhaltliche Bindung an die imperiale Widmung des Raumes eine gewisse Wirkung auf das vierzig Jahre jüngere Deckenbild ausgeübt haben. Ähnlich imperial – und für den Marmorsaal von Altenburg wohl unumgänglich – war die Kenntnis des Deckenfreskos des St. Florianer Marmorsaals

[554] Die folgende Beschreibung richtet sich nach dem Originalzustand der Malerei, der durch Photographien des späten 19. Jahrhunderts rekonstruiert werden kann: Ausst. Kat. Altenburg 2012, S. 120 – 121.
[555] Die Originalfigur ist ebenfalls verloren, photographisch aber dokumentiert.
[556] Die Gruppe übernimmt in ihrer räumlichen Darstellung die Aufgabe eines „*primo aspetto*", d.h. ihre perspektivische Struktur ist auf den Eintretenden hin angelegt.
[557] Die in der Literatur seit Egger vorgeschlagene Deutung als „Orion" ist m.E. nicht zutreffend, zumal Orion in der bildlichen Tradition tatsächlich als Riese dargestellt wird. Vgl. „Blindness and the Representation of Desire" bei: Carrier 1993, S. 105 – 115.
[558] Mrazek 1983, S. 197 - 198; DaCosta Kaufmann 2005, S. 35 – 46.
[559] Lorenz 1999, S. 330 – 331, Kat. – Nr. 82.

(Bartolomeo Altomonte nach Entwurf von Martino Altomonte, 1722/24),[560] wo der Thron Jupiters kombiniert ist mit dem Anbruch des neuen Tages. (Für das Altenburger Fresko ist die Rolle der Aurora von Bedeutung, die bei Altomonte sozusagen als Hauptfigur den „Auftritt" der Sonne ankündigt.)[561]

Wesentlich wichtiger ist aber Trogers eigene Erstfassung des „Sonnenaufgangs" im Marmorsaal des Stiftes Melk (Abb. 192). Ein halbes Jahrzehnt vor seinem Nachfolger in Altenburg entstanden, markierte das Fresko einen essentiellen Entwicklungsschritt in der Karriere des Malers. In Melk erfolgte eine allegorisierende Bearbeitung des Phöbusstoffes, da Pallas Athene im Bild der „*Ragione*" und anstelle Apolls den Sonnenwagen lenkt. Dass es sich überhaupt um ein Bild der Sonne handelt, wird aus den begleitenen Figuren ersichtlich, die sich ähnlich in Altenburg wieder finden sollten: Die fliehende Nacht ist in Gestalt der Diana gegeben; sie zieht sich (begleitet von einem purzelnden Amor) vor den Strahlen der Sonne zurück.[562] Über dem Wagen streut Aurora Blumen; als Verkörperung der Morgenröte trägt sie den Morgenstern auf ihrer Stirn, eine Analogie zur Lunula der Diana. An der Spitze des Zuges erscheint Zephyr als der Tau in grünem Gewand: sein Hauch belebt die blühenden Wiesen.

Nicht dem unmittelbaren Fundus eines „Sonnenaufgangs" entstammt die an dieser Stelle erstmals von Troger eingeführte Gruppe von Amor und Psyche. Ursprünglich in explizit christlicher Konnotation entwickelt,[563] verzichtete die Umsetzung im Fresko auf eine Überschreibung des mythischen Paares durch explizit religiöse Symbole. Hielt Psyche in Trogers Erstvorschlag noch ein Kreuzchen in Händen (Abb. 191), wurde später auf diese Vermengung des Mythos mit christlicher Bildsprache verzichtet – der Sinn der Gruppe, die „Vereinigung der Seele mit Gott", geht aus dem Kontext, nicht aus dem Einzelmotiv hervor.

Bemerkenswert – für den späteren Vergleich mit Altenburg – bleibt die im Melker Bild erarbeitete Position der Gruppe: Amor wendet sich Psyche zu und bildet mit ihr gemeinsam den Abschluss des Zentralmotivs, das optisch in einer dunklen Wolkenbahn ausklingt. Amor und Psyche übernehmen in Melk somit die Aufgabe, innere Zusammenhänge des Deckenbildes zu konstruieren, die sich aus den Motiven des Herkules, der Pallas und der monastischen Tugenden konstituieren.

---

[560] Heinzl 1964, S. 18 – 19; Aurenhammer 1965, S. 139 – 140, Nr. 131.

[561] Etzlstorfer 2010, S. 99 – 101, K 8. Motivische Übereinstimmungen betreffen auch Altomontes Deckenbild im Unteren Belvedere in Wien, das bereits Auswirkungen auf den kompositionellen Aufbau gehabt haben dürfte. Aurenhammer 1965, S. 31 – 36, 133 – 134, Nr. 73; Seeger 2004, S. 292 – 296.

[562] Im Gegensatz zu Steidls oder auch Trogers Altenburger Deckenbild flieht die Nacht nicht *vor* dem Wagen, sondern weicht – sozusagen gegen die Leserichtung – in die Minerva entgegengesetzte Richtung aus. Klar wird dadurch, dass nicht der Sturz der finsteren Mächte (à la Kremsmünster) im Fokus des Bildes steht, sondern der „Anbruch des neuen Tages", dessen Ideal sich in den Tugenden des „monastischen" Parnassus zeigt.

[563] Zur Nachzeichnung des nicht überlieferten Bozzettos vgl. Kronbichler 2012, S. 550, Zz 180.

Der Tagesanbruch erfolgte im Melker Deckenbild simultan mit dem Kampf des Herkules gegen Zerberus (als letzte seiner Arbeiten) und bedeutet einen Triumph über alle Laster: Erst wenn diese besiegt sind, kann wahre Weisheit erlangt werden (wie Trogers Fortsetzung im Deckenbild der Melker Bibliothek vor Augen führt). Die aufgrund ihrer standhaften Liebe in den Himmel versetzte Psyche präfiguriert somit das Schicksal des kämpfenden Herkules; ihre Position vor dem Wagen der Athene und im Kreis der neuen „Musen" – die Aufrichtigkeit, der Rat, die Eintracht, das Gebet, die Gottesgelehrtheit, der Eifer – soll zum Ausdruck bringen, dass das auf Gott ausgerichtete Leben im Kloster von tätiger Arbeit und geistiger Versenkung geprägt ist und dem himmlischer Lohn im Himmel winkt: „*Coronabitur, qui legitime certavit*". – „Es wird gekrönt werden, wer wahrhaft gekämpft hat."

Trogers Melker Fassung des „Tagesanbruchs" als Sinnbild eines klösterlichen Ideals wird in Altenburg in die mythologische Ausgangslage zurücktransponiert. Das bedeutet, dass das Bild eine reine Schilderung mythologischer Bilder bietet bei komplettem Verzicht auf ausdeutende Allegorien – selbst die flankierenden Personen der Elemente sind somit *ergänzend* auf das Bild des Tagesanbruchs bezogen und eröffnen primär keine ausdeutende, moralische Ebene.[564] Die eingangs erwähnte Differenz zwischen dem Darstellungsmodus der Figuren in der Architektur zu jenem der Figuren des narrativen Bildes könnten also bewusste Reflexion über eine innere Differenz ausdrücken: Allegorische und mythologische Ebene bleiben als parallele Entitäten nebeneinander bestehen.

Apollo lenkt, die Leier in der Hand, den Sonnenwagen über das Firmament, auf ihn warten die Musen auf dem Helikon – hier ähneln (bei veränderter Hauptfigur) die beiden Deckenbilder einander weitgehend. Verändert ist die Reihe der den Zug begleitenden Figuren: War in Melk Aurora mit der Figur des Morgensterns verschmolzen, ist dieser in Altenburg explizit vertreten durch den Putto mit der Fackel, der direkt vor der Gruppe der Nacht angesiedelt ist – ein Motiv in der Tradition von Guido Renis berühmtem Deckenbild des Casino Rospigliosi – Pallavicini.[565] Mit der Gestalt Zephyrs, der Trogers Morgenstern überschneidet, setzt sich der Zug nach oben fort: Im Unterschied zu Melk greift der Windgott in Altenburg aktiv in den Sturz der Nacht ein.[566]

---

[564] In Melk übernehmen die Figuren der Scheinarchitektur „Weisheit" und „Mäßigung" sowie „Standhaftigkeit" und „Tapferkeit" diese interpretierende Aufgabe, indem die beiden ersteren Minerva, zweitere Herkules zugeordnet sind.

[565] Ausst. Kat. Wien 1981, S. 71 – 75, Kat. – Nr. 41. Ähnlich auch in Altomontes Fresko im Unteren Belvedere (1715), dort kombiniert mit dem „Traum des Aeneas".

[566] Die projektierte Wiederholung in Göttweig erstaunt, da das Motiv der ausgestreckten Hand im dortigen Bildgefüge keinerlei Sinnbedeutung erfüllen kann. Die erweiterte Gruppe mit Zephyr und Flora sowie einem Morgenstern „Althan" zeigt die ungemein flexible intellektuelle Spannweite, mit der selbst in den abschließenden Planungen ein vorgebrachter conceptus noch adaptiert werden konnte. Kronbichler 2012, S. 398, Gg 48.

Umringt wird Apollo – erneut bietet sich die Assoziation der Komposition des „Divino Guido“ an – von vier weiblichen Gestalten. Sie unterscheiden sich voneinander dadurch, dass die ersten beiden Blumen aus einem Korb streuen (also die „Funktion“ der Aurora aus dem Melker Bild übernehmen), während die sich in den hellen Strahlen Apollos nahezu auflösenden Figuren Schmetterlingsflügel tragen; sie entsprechen dadurch der ikonographischen Tradition der Horen, wie sie etwa in Giambattista Tiepolos virtuoser Skizze der Wiener Akademie auftreten.[567]

Der Blick in das Fortbestehen des Motivs in Trogers eigenem Schaffen ermöglicht die genauere Bestimmung dieser vier Frauengestalten: In Trogers Erstplanung für Göttweig 1738 (überliefert durch eine Bozzettokopie)[568] tritt das Motiv der beiden Blumenstreuerinnen als wörtliche Übernahme aus dem zwei Jahre zuvor entstandenen Altenburger Fresko wieder auf (Abb. 189). Ihre Farbigkeit ist allerdings verändert: mit rot changierendem Mantel ist die vorangehende Frauengestalt wieder der Melker Aurora angenähert. Ein radikaler Bedeutungswechsel bei identischer Figurenauffassung lässt sich hier nachvollziehen.

In der Ausführung, die in Göttweig abweichend von der Planung erfolgte, eilt anstelle der „Altenburgerinnen“ (Abb. 190) eine einzelne, grüngewandete Figur der Fama voraus (Abb. 248) – es ist Flora, die gemeinsam mit ihrem Liebling Zephyr die Bahn für den strahlenden Sonnentag des kaiserlichen Phöbus bereitet:[569] Als Frühlingsbotin passt sie in die Bildaussage vom Goldenen Zeitalter, das unter Karl VI. anbrechen soll. Das Horen-Thema der Skizze wurde demzufolge gänzlich fallengelassen.

Wie von Egger vorgeschlagen[570] können die vier Begleiterinnen des Apollo in Altenburg als die Horen im Sinn der vier Tageszeiten gedeutet werden.[571] Diese Interpretation wird durch die Wiederkehr dieses inhaltlichen Motivs in der Bibliotheksvorhalle untermauert, selbst wenn die Tageszeiten dort im Puttenformat auftreten. Troger selbst scheint sich auf die Bildtradition seit Guido Reni besonnen zu haben und unterstrich mit der grünen Gewandung eine dezidierte Verschiedenheit von der Figur der Morgenröte. Als wichtiges Moment der Irritation, vielleicht sogar als essentiellster Schlüssel zum Verständnis gilt es an dieser Stelle festzuhalten, dass in einem überreich instrumentierten Zug des Sonnenwagens – Horen,

[567] Christiansen 1996, S. 292 – 294, Kat. – Nr. 47a, b.
[568] Kronbichler 2012, S. 398, Gg 48.
[569] In Trogers verlorenem Deckenbild der Treppe von Geras (1737/38) tritt eine einzelne geflügelte Gestalt und grünem Gewand auf, die Blumen streut. Sie bildet den Abschluss einer girlandentragenden Puttigruppe und ist wahrscheinlich als Hore zu deuten. Kronbichler 2012, S. 263, 307 – 308, FF 2, G 94).
[570] Egger 1981, S. 83.
[571] Kronbichler erwähnt in seiner wörtlichen Übernahme des Eggertextes zusätzlich zu den „flinken Horen“ eine Figur der Aurora, die möglicherweise aus der Beschreibung Aschenbrenners übernommen ist. Im Fresko scheint Aurora definitiv nicht auf. Kronbichler 2012, S. 72.
Eine etwaige Deutung als Jahreszeiten kommt nicht in Frage, da der Winteraspekt nicht visuell zum Ausdruck gebracht wird.

Zephyr, Morgenstern – der Aspekt der Morgenröte *nicht* personifiziert vorkommt. Die Schlüsselposition, unverzichtbar in der Schilderung des Mythos, ist in Altenburg demnach nicht vertreten.

Dass den entwerfenden Kräften in Altenburg diese Besonderheit bewusst gewesen sein muss, zeigt der Umstand, dass Aurora zwar nicht im Saalfresko, sehr wohl aber in einem der angrenzenden Gästezimmer vertreten ist: Im Kaiserzimmer II[572] hatte Franz Joseph Holzinger die Morgenröte mit einem Lorbeerkranz, umringt von Putten, die Blumen aus einem Korb streuen, an den Deckenspiegel stukkiert (Abb. 193). Möglicherweise folgte er in der Gestaltung der Decke der „*Salle à Manger*" im Unteren Belvedere (eine Dekoration, die sich nur in ihrer neubarocken gemalten Wiederholung des 19. Jahrhunderts erhalten hat).[573] Auch dort umringen blumenstreuende Putti mit einem Korb die zentrale Figur der Aurora, die dem Betrachter einen Lorbeerkranz entgegenhält: *„Aurora musis benigna"* – „Der Morgen ist den Künsten wohlgesonnen." Bei der Übernahme in Holzingers Stuckdecke wiederholte sich ein Phänomen, das bereits bei der ikonologischen Ensemblebildung des Meisters HKP im Johannishof feststellbar gewesen ist: Wie bei den zu allegorischen Überbegriffen arrangierten Skulpturengruppen, die auf Anregungen von zuvor entstandenen Kunstwerken basierten,[574] inspirierte auch die an sich konventionelle Aurora (möglicherweise im Anleg- oder Schlafzimmer)[575] zu einem hieroglyphischen Enigma. Denn da Holzinger bereits im Januar 1735 Altenburg verließ – also ein Jahr vor Entstehung des Freskos – steht außer Zweifel, dass seine Decke mit der konventionellen Aurora-Thematik erst in einem späteren Redaktionsschritt jene Bedeutung erhielt, die ihr schlussendlich zukommen sollte: die fehlende Aurora in Trogers Fresko zu substituieren. Doch welche inhaltliche Strategie steht hinter dieser seltsamen Vorgangsweise?

---

[572] Diese nicht historische Bezeichnung wurde gewählt, um sich vom ersten Kaiserzimmer abzusetzen, das um 1700 neben der Hofrichterei installiert wurde (sogen. Adlerzimmer). Vgl. Werner 1994, S. 302 – 304.
Mit der östlich an den Marmorsaal angrenzenden Zimmerflucht wurde bereits in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Kirchenumbau eine adäquate Unterbringungsmöglichkeit für Gäste „primae ordinis" geschaffen; der Stuck in beiden Räumen (Franz Joseph Holzinger, um 1734) bringt mit Adlern und Lerchen Motive einer heraldischen Ikonologie.

[573] Da der zentrale Deckenspiegel bei Kleiner nicht wiedergegeben ist, die historistischen Ecklösungen allerdings den Kleiner`schen Angaben entsprechen, ist auch beim Mittelfeld von einer Kopie des Originals auszugehen. Kleiner 1738 / 2010, Platte 6; ders. 1740 / 2010, Platte 2.

[574] In den Begriffsgruppen „Weisheit" und „Mäßigung" an den Johannishof-Giebeln (1736) waren die themengleichen Supraportenfiguren Franz Joseph Holzingers aus der Stiftskirche (1732) zu Hauptaspekten eines Generalkonzeptes stilisiert worden – eine ikonologische Fixierung, die erst in einem sekundären Schritt erfolgte.

[575] Der angrenzende Raum könnte zur Entstehungszeit als Wintertafelstube gedient haben.

Die Bedeutung einer Auslagerung Auroras (immerhin verzichtete der Maler in keiner anderen seiner themenähnlichen Kompositionen auf die Göttin der Morgenröte) erschließt sich über die eigenständige Zutat Troger, die bereits als ikonologisches Sondergut für Melk identifiziert worden ist und die in Altenburg wiederkehrt: Amor und Psyche. Den Erzählungskomplex des Apuleius reduzierte der Maler auf die beiden Hauptpersonen und den *lieto fine* des antiken Märchens – nach zahlreichen Entbehrungen und standhaft ertragenen Proben wird das Paar glücklich im Olymp vereint.[576] Seine inhaltliche Berechtigung erfährt dieser der Ikonographie des Sonnenaufgangs zusätzlich eingeschriebene Erzählstrang (in Melk als „Vereinigung der Seele mit Gott" vorgebracht) durch die Kombination mit der Erdenszene der Südostecke, wo der schöne Jäger Cephalus lagert. Dieses Bildmotiv hatte im Wiener Kontext im „Spiegelkabinett" des Oberen Belvedere (1720/30) seine prominenteste Visualisierung erfahren (Abb. 194).[577] Solimenas Gemälde – im *modello* überliefert und in seiner Raumwirkung bei Kleiner dokumentiert (Abb. 195)[578] – zeigte zentral die Göttin der Morgenröte mit ihrem Geliebten in den Armen. Hunde kläffen, auf einer pittoresken Landschaftsrampe stehend, nach oben, im Hintergrund wird der Wagen für Apollo bereitet. Links schießt der freche Amor seine Pfeile ab – das Schicksal nimmt seinen Lauf.[579]

Solimenas Gemälde zählt zu jener Gruppe von Bildwerken, die eine offenbar „persönliche Ikonologie" des Prinzen Eugen ansprachen – der von Göttern geraubte Mensch, ein Aufstieg in den Himmel, der dem betroffenen Götterliebling mehr als Bestimmung denn als Apotheose zuteil wird.[580] Für Trogers Visualisierung in Altenburg scheint nicht nur die räumliche Disposition der Hundegruppe Solimenas anregend gewirkt zu haben. Auch der allegorische Sinn der Szenerie hinterließ seine Spuren. Wie ist Trogers Deckenbild also zu verstehen? Ein Tagesanbruch – ohne Aurora?

Die primäre Ebene des Bildgeschehens ist das ordnungsspendende Prinzip, das in der Sonne zum Ausdruck kommt.[581] Mäßigung, wie sie in den zentral positionierten Händen mit den

[576] Vgl. Höper 2001, S. 346 – 359, Kat. – Nr. E 8. 12A, E 8. 19 („Hochzeit von Amor und Psyche" nach Raffaels Fresken der Farnesina).
[577] Cassani 1993, S. 246 – 247, Kat. – Nr. 54.
[578] Kleiner 1733/ 2010, Tafel 5.
[579] Auch in der verlorenen Gewölbedekoration des offenen Entrées des Oberen Belvedere, des „Offenen Gartensaals", war dieses Thema zu sehen. Kleiner 1737/ 2010, Tafel 1.
[580] Gamerith 2013, S. 31 – 32. Als Alternativdeutung für das Stiegenhaus („Aurora") bietet sich – ähnlich ambivalent wie as Ikarus-Sujet (dieses nach Vorlage von Saraceni) – das Thema „Aurora und Tithonus" im Sinn der Illustration von Dorigny an. Brucher 1973, Abb. 106 - 108.
[581] Dem Emblematawerk von Jacobus Masenius zufolge „*kann das Bild der Sonne im Himmel die Schönheit der Sitten und Anlagen des Menschen, das Wissen um göttliche Dinge oder den Glauben in Christo und schließlich die ecclesia triumphans oder das selige Leben bedeuten.*" Zitiert bei: Brucher 1973, S. 56 – 59.

Zügeln zum Ausdruck kommt, garantiert – wie die gestimmten Saiten der Harfe – die Ordnung des Kosmos, der Jahreszeiten, der Elemente. So wird der Funktion des Raumes als „Tafelzimmer" Rechnung getragen: Die Speisenden werden an das Maßhalten erinnert, wobei die Konsequenz leichtsinniger Hoffart ja später im „Phaëton-Kabinett" zum Ausdruck kommen sollte.[582]

Auch die allegorische Botschaft eines „neuen Tages" spielt in der Altenburger Komposition eine wenn auch untergeordnete Rolle. Dieser Aspekt (der in der Dekoration des Melker Marmorsaals bereits angeklungen war) findet sich in der österreichischen Deckenmalerei immer wieder. Ein wichtiges Beispiel dieser Interpretation bildet Grans 1752 entstandenes Deckengemälde von Schloss Friedau (Abb. 196):[583] In einer Weiterentwicklung seines Hetzendorfer Vestibülbildes (um 1747)[584] wurde hier die Ikonographie der „Sapienza"[585] mit ihrem Licht des Intellekts („*lume dell`intelletto*") auf die Göttin der Morgenröte übertragen[586] – eine Anspielung, die auch die beigestellten Weisheitsgötter Apoll und Minerva weiterführen. Die Metaphorik des Lichtes[587] beschränkt sich in Altenburg allerdings nicht auf ein wohlmeinendes Alludieren auf das Anbrechen eines „lichten Zeitalters", die Sonnensymbolik des Marmorsaals beschreibt eine andere Form der Erkenntnis: Das Relief der Vestalin, die mit ihrem Finger zur Sonne emporzeigt, bildet dabei den Ausgangspunkt für das Verständnis des Deckenbildes. Die Sonne ist, der barocken Überzeugung gemäß, schon den Heiden Symbol für die Existenz der Gottheit. Im später verfassten Konzept zu Kloster Bruck wird dies folgendermaßen ausgedrückt: „*Das Licht der Natur – dieser alles vermögende Urtopf der Wissenschaften – macht den Menschen fähig, die Bedürfnißen seiner Gattung so wohl im nützlichen, als schönen auch in denen dunkelsten Zeiten auszuspähen*."[588] Und später, nach Auflistung der Anfänge der Philosophie und Wissenschaften: „*Noch edler ware der Schwung der Vernunft, die es wagte, sich durch gründliche Wahrheiten der Metaphysik unterstützt, zu reineren Kenntnis Gottes, und seiner Vollkommenheiten empor zu schwingen."*[589] Die Kombination der Lichtmetaphorik mit der Vorstellung von Erkenntnis,

---

Ähnlich auch die Argumentation für Bys` Stiegenhausfresko in Pommersfelden: *„Die gantze Decken der Haupt=Stiegen ist/ wie die Sonn die Welt/ also die Tugend die Menschen zieret/ welches durch die 4. Theil der Welt und des Firmaments vorgestellet."* Bauer 2000, S. 88; Mayer 1994, S. 121, D 9.

[582] Vgl. Kap.

[583] Knab 1977, S. 171, F 92; Kronbichler 2007, S. 65.

[584] Ebd. S. 156 - 157, Kat. – Nr. 53.

[585] Ripa 1683 / 1992, S. 392 – 393.

[586] Ähnlich zu verstehen ist das Bild der „Aurora" in Altomontes Freskenzyklus der Admonter Bibliothek (3. nördliche Kuppel „Philosophie – Die Erweckung des Geistes" (1774-76). Schiefermüller 2015, S. 22 – 23.

[587] Mrazek 1983, S. 197 – 198.

[588] Aus dem gedruckten Konzept von Maulbertsch für Klosterbruck (Historische Erklärung 1778 fol. 2). Zitiert bei: Möseneder 1993, S. 198 (vgl. auch Winterhalders Reprise von 1805); Kroupa 2007, S. 22 – 43.

[589] Historische Erklärung 1778, zitiert bei: Möseneder 1993, S. 201.

die sich aus einer spirituellen Nowendigkeit legitimiert, tritt deutlich im Motto zutage, das dem Text zu Maulbertschs Brucker Fresko nachgestellt ist: „*Illustres animas! ingens quibus institit ardor/ Se primum, auctorem sui, & primordia cuncta/ Quaerere contemplando.*“ (Anti-Lucrez III, 28 – 30).[590] Die Argumentation des Altenburger Saales scheint dabei noch wenig von der späteren Kritik an der Religion – als widervernünftig – zu verspüren, sondern eher im Sinne des Johannesprologs argumentieren zu wollen: „*Lux vera, quae illuminet imnem hominem*“ (Joh 1, 9). „Das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet“ – im Bild der Sonne, durch ihre Wohltaten und ihre strahlende Helligkeit (so das Argument der Malerei) erkennt der Mensch das göttliche Prinzip. Was er im ersten Schritt mit den Namen des paganen Pantheons belegte, vermochte er durch die Offenbarung mit der Erkenntnis des wahren Gottes in Übereinstimmung zu bringen.[591]

Die Frage nach der Gotteserkenntnis intensiviert Troger auch durch Mittel der Komposition, wobei die eingangs erwähnte Zwitterform des Raumes eine Rolle spielt: Der Saal ist, wie sich an der Pilasterordnung abzeichnet, eigentlich quadratisch, und wird durch die Einfügung der Kamine (mit den Reliefs des Themas Liebe) zu einem Rechteck verbreitert. Diese Wahrnehmung verdichtet sich beim Blick auf das Fresko – auch hier bestehen Momente der Veränderung. Denn der Wagen Apollos ist an einer höchst seltsamen Stelle abseits der Mitte positioniert, eine Fehlstellung, die durch das S-förmige Wolkenband betont wird, das als ein präferiertes Gestaltungselement Trogers das Bild von oben bis unten durchzieht. (Auch in den anderen Vergleichsbeispielen aus dem Schaffen des Malers – wie etwa in Geras 1737/38 – wird der Wagen wie selbstverständlich in den Mittelpunkt des Bildes gerückt.) Die Fehlstellung ist also durchaus ernstzunehmen: Überträgt man also die Schmalseite des Saales auf die Längsseite, ergibt sich ein verblüffendes Bild für die korrigierte Komposition: es ist ausgewogen, überaus harmonisch, mit der Zentralfigur Apollos, umgeben von einem kreisrunden Puttenreigen (Abb. 186). Der Ausgangspunkt des Bildaufbaues ist also als Quadrat zu lesen, mit der Gestalt des Gottes in der Mitte.
Verbreitert man dieses bildgewordene „*in principio*“ um die Breite der Kaminachse, erweitert sich das zentrale Bildelement des Sonnengottes um den Raum für die Figuren der Luna und des Cephalus; gemeinsam mit Phöbus bilden diese ein gleichseitiges Dreieck. Luna vertritt dabei die Antithese der Bildaussage – ihr ist die Finsternis zugerechnet, die das Licht

[590] „Mögest Du die Seelen erleuchten! Denn diese drängt der Feuereifer gewaltig im Denken zu erforschen zuerst sich selbst, ihren Urheber und alle Dinge, die von Anfang an waren.“ Melchior de Polignac, Anti-Lucretius sive de deo et natura libri novem, Paris 1741. Zitiert bei: Möseneder 1993, S. 25 – 26, 197.
[591] Vgl. dazu: Johann Hiebel, „Allegorie der natürlichen und offenbarten Erkenntnis“, Entwurf zum Bibliothekssaal des Prager Klementinums (1727). Preiss 1984, S. 50 – 51, Kat. – Nr. 13.

verabscheut.[592] Vielschichtiger als der offensichtliche Gegensatz zwischen dem Gott des Lichtes und der Nachtgöttin ist die Beziehung zwischen Apoll und Cephalus. Während die Horen und Zephyr die verdrängende Bewegung des Sonnengottes gegenüber der Nacht zum Ausdruck bringen, definiert das Paar Amor und Psyche – auf halber Strecke zwischen Apollo und Cephalus – die inhaltliche Beziehung zwischen der Sonne und dem Jäger. Diese Analogie schlägt sich einerseits in motivischen Reprisen nieder,[593] aber auch im Blickkontakt – im Gegensatz zu Melk schaut Amor nicht seine Begleiterin an, sondern wendet sich Cephalus zu (Abb. 187). Amor und Psyche – Liebe und Seele[594] – bilden in ihrer Vereinigung die Parallele zum Verhältnis Gottes (Apollo) zum Menschen (Cephalus)[595]: Während Aurora, angestachelt von der kecken Laune des Amor, den treuen Jäger seiner Gattin entriss und ihn in den Himmel entführte, wandelt die mythologische Paraphrase die Entführungsszene ab: Die Liebe der Gottheit zur menschlichen Seele bedeutet das Ende aller Finsternis und hingebungsvolle Vereinigung.

Der „Tagesanbruch“ in Trogers Fresko wird unter diesem Betrachtungwinkel in einer unerwarteten inhaltlichen Perspektive verständlich. Obwohl ein gängiges, geradezu unspektakuläres Sujet gewählt wurde, wird mit den verarbeiteten Irritationen der metaphorische Sinn des Bildes kommuniziert. Das Fresko schildert den Sonnenaufgang nicht im wissenschaftlichen Sinne, sondern möchte die *Wahrheit des Mythos* freilegen. Die antike Schilderung der Naturvorgänge, des Sonnenaufgangs aus den Fluten des Meeres, bezieht diesen Wahrheitsgehalt nicht etwa aus empirischer Wahrheit, sondern aus der Vorstellung kosmischer Ordnung, die von Gott geschaffen ist, eine Ordnung, die der als „wahres Licht, das jeden Menschen erleuchtet“ geoffenbarte Gott auf Liebe zum Menschen gegründet hat.

Damit wandelt sich die profane Narration zu einem Gleichnis, das in seiner Bildsprache ankündigt, was in Trogers Apokalypse-Darstellung des 12. Kapitels in der Großen Kuppel der Stiftskirche vorgestellt wird, das „Offenbar-Werden des Messias“. Und auch die Aussage des

[592] In der 1734 entstandenen Bibliothek von St. Pölten ist die Eule mit dem Motto „Tenebrae in Luce“ konnotiert. Gamerith 2009, S. 265.

[593] Die Haltungen von Apollo und Amor sind kongruent, wie die Haltung der Psyche jene Apollos spiegelt.

[594] Dass Psyche ein blaues Gewand trägt, mag mit Trogers Vorliebe und Gestaltungswillen zusammenhängen; eine Assoziation zur Pilgerin der Apsiskuppel (die als Bildmotiv ja auch in der Kaiserstiege wiederkehrt) könnte aber durchaus beabsichtigt sein.

[595] Die Anregung zur Deutung des Cephalus als Sinnbild der irdischen Seele mag auf Holzingers Impuls in der Stuckdecke des Nachbarzimmers zurückgehen: Die dort angedeutete Darstellungskonvention, bei der Aurora dem Aufblickenden einen Lorbeerkranz darbietet (im Sinne des Mottos „Aurora musis benigna“), wurde in Trogers Deckenbild weitergedacht: Während im Stuck die dargestellte Gottheit direkt interagiert mit dem Betrachter und ihn ermutigt, sein Tagwerk zu beginnen, soll im Fresko das Fehlen dieses essentiellen Schlüssels zur Mythologie die allegorische Metaebene der Darstellung eröffnen. Das Vorgehen ähnelt auffallend der Kurzform, die Troger in der Kleinen Bibliothek von Melk gewählt hatte: Dort ist die “Scientia” in der Rolle der Pallas gezeigt, die auf den Tempel des Ruhmes verweist, eine Zusammenfassung des Deckenbildes des Marmorsaals, das der von der Konventseite kommende Bibliotheksbenützer nicht zu sehen bekommt. Vgl. Gamerith 2016, S. 82 – 84; Kronbichler 2012, S. 232 – 233, F 13).

Hochaltarbildes – „*Veni, sponsa mea, coronaberis"* – findet seine Analogie, wenn in kühner Abwandlung der mythologischen Vorgabe Apollo und Cephalus (ohne Aurora!) zur Sprache gebracht werden. Die Entwicklungslinie, die das barocke Konzept im Marmorsaal damit vorgibt, ist klar: Das Göttliche Prinzip, das sich jedem Menschen durch die Liebe Gottes erschließt als *lumen naturale*, wird durch den Messias fleischgewordener Ausdruck der Hingabe Gottes an den Menschen. Obwohl der Raum noch Elemente des „alten Systems" birgt – das Quadrat, den Kreis – bricht er mit der Strenge und deutet die Dynamisierung der neuen Zeit an. In dieser neuen Weltsicht bleibt der Wahrheitsgehalt der alten insofern erhalten, als sie Inhalte zum Ausdruck bringt, die nicht Teil der empirischen und rationalen Welterfassung, sondern des *Glaubens* sind: die Offenbarung des liebenden Gottes an den Menschen.

Die Berufung auf den antiken, vorchristlichen Mythos verzichtet dabei auf eine üppige Inbesitznahme, auf eine Adaption im Sinne der christlichen Allegorie in expliziter Form (etwa die Überschreibung der einzelnen Protagonisten durch die Gestalten der christlichen Heilsgeschichte).[596] Erst das Wissen um die pagane Erzählung als einem mythologischen *Gleichnis*, als Bild, erlaubt es dem Betrachter die Ideen freizulegen, die die Komposition im monastischen Kontext von Altenburg motiviert haben. Der Mythos geht von einer Harmonie der Naturkräfte aus, die im Bild der Wohltaten der Sonne kulminieren.[597] Das Fehlen der Aurora und das Andeuten des *summum bonum,* der Vereinigung der Seele mit Gott („*Veni, sponsa mea, coronaberis"*) durch die Gruppe von Amor und Psyche, bringen zum Ausdruck, dass die „Wahrheit des Mythos", die prinizipielle Erfahrung einer spirituellen Erkenntnis in den Bildern mythologischer Narration, nicht verloren geht durch Veränderung des wissenschaftlichen Wissens um das Funktionieren des Weltengebäudes. Bewusst setzt das Konzept damit die religiös motivierte Welterklärung der Antike in Szene, um deren prinzipielles Wahrheitspotential darzustellen. Die Erweiterung der Komposition, das heißt, das willentlich in Kauf genommene Aufgeben des (ursprünglichen) harmonischen Verhältnisses, wird dabei zum mittels Irritation erschlossenen Kern der Bildaussage. Es geht hier nicht um Verteidigung eines längst überholten Erkenntnismodells, es geht um das metaphysische Ziel der Schöpfung: Der Glaube an eine harmonische Weltschöpfung Gottes auf den Menschen hin, der durch die Erkenntnisse der Naturwissenschaft nichts an Wahrheit einbüßt.

---

[596] Vgl. die Deutung von Polleross: Polleross 1985, S. 257 – 260.

[597] Das Wirken der Sonne als Bild einer gleichmachenden Gerechtigkeit erfuhr im späten 18. Jahrhundert eine starke argumentative Kraft, vgl. „Das Gebethbuch Kaiser Josephs" (anonym erschienen, Wien 1787): *„Ewiger, unbegreifliches Wesen! du bist ganz Duldung und Liebe – Deine Sonne scheint den Christen wie den Gottesläugnern"*

Die irritierende Form des Raumes (sozusagen seine gestörte Regelmäßigkeit) zielt darauf ab, die „Liebe“ – deren äquivalente Präsentation als *Amor terrestris* und *Amor coelestis* in den Kaminreliefs die „Dehnung“ des Raumes ja provoziert – als jenen Nukleus freizulegen, der einer Auseinandersetzung mit der Welt zugrunde liegen muss. Deren Reduktion auf die Wahrnehmbarkeit im Sinne naturwissenschaftlicher Erkenntnis verkennt – dem Konzept zufolge – jene andere Wahrheit, die im Offenbarwerden des Messias, in der Fleischwerdung der Gottheit gipfelt: der Liebe Gottes zum Menschen, die Liebe des Menschen zu Gott:
„*Es ist daher die Liebe die Fessel, mit der wir Gott verbunden werden; ... nur von dort kann jene herrliche Verbindung erstehen, von der wir gesagt haben, in ihr bestehe die wahre Glückseligkeit.*“[598]

7. Ikonologische *Summa* des Marmorsaals

Die Struktur des Marmorsaals (als Summe des Außenbaues sowie der Innenausstattung) bedeutete – nach den Erfahrungen an der Altenburger Kirchenbaustelle – einen nächsten Entwicklungsschritt im Umgang mit ikonologischen Phänomenen.

- Der dichtgewobene Komplex, der bei den Johannishoffassaden beginnt, stellt eine erste Erweiterung des Ausgangskonzeptes dar, das in der Kirche seinen Anfang genommen hatte: Erstmals wurden – angeregt von der Formulierung in der Stiftskirche – die Tugenden Weisheit, Mäßigung und Liebe zu einer fixen programmatischen Entität verbunden; eine Konstruktion, die freilich als sekundärer Redaktionsschritt angesehen werden muss und als Reaktion und Neuinterpretation bereits bestehender Kunstwerke.
- Zudem wurde die im Bild des geoffenbarten Messias vertretene Überzeugung einer allgemeinen Erkenntnis Gottes (Hauptkuppel der Stiftskirche) durch ein mythologisches Bild auf einer allgemeinen, abstrahierten Diskussionsebene verhandelt. Die gewählten Wirkmittel sind dabei erneut die *Zitation* (hier durch das Deckenbild des Melker Marmorsaals greifbar) und die *Irritation*, etwa das Fehlen der zentralen Figur der Aurora im Fresko, das Abweichen von der literarischen Vorgabe

[598] “Itaque hoc vinculum in voluntate quaerendum, cuius quum sint duae operationes *appetere & aversari:* ununsquisque videt, *aversationem* nos cum Deo haut coniungere, sed *appetitionem,* quae, dum in bonum fertur, uti semper fertur, AMOR vocari solet. Est igitur amor vinculum illud, quo cum Deo coniungimur. […] non potest non inde praeclara illa coniunctio oriri, in qua veram consistere felicitatem, diximus.” Heineccius 1728, S. 184, § CXCVII, CXCVIII.

bei der Szene „Venus und Vulkan“ oder der bewusste Verstoß der Architektur gegen ihr übliches Reglement.

Das Ergebnis, das Zusammenspiel der medialen Ausdruckträger Architektur, Skulptur und Malerei, bedeutete ein Einpassen von Inhalten in bestehende Ikonologien, zugleich – und das ist bemerkenswert – traten neue inhaltliche Synergien zutage: Ältere Kunstwerke wurden in ihrer Bedeutung überschrieben, ergänzt und entfalteten damit eine neue Sprachfähigkeit ohne ihre Erscheinung ändern zu müssen. Wenn ab dem Marmorsaal von einem „Gesamtkonzept“ geredet werden kann – zurecht! - dann aufgrund des klugen Arrangierens und Redigierens. Der Kontext, die Neukontextualisierung war hier der kreative Faktor.
Zentral in der Wahrnehmung und Interpretation des Marmorsaals muss der Umstand sein, dass die vordergründigen Aussagen sich als nicht weitgreifend genug erweisen. Die profane Heidenfreude erweist sich bei allegorischer Betrachtung – deren Werkzeug im Wahrnehmen der eingestreuten Irritationen besteht – als Vorwand; dahinter öffnet sich ein feingliedriges Konstrukt, das die beinah frivole Schilderung (gerade des Deckengemäldes) zur Chiffre geistlicher Ideen zu wandeln versteht. Der Adaption der antiken Sagenwelt gelingt es damit, göttliche Offenbarung zur Sprache zu bringen, ohne die literarischen Strukturen des Mythos zu überformen: als *Gleichnis* werden die Charaktere umarrangiert, eine letztendlich künstlerische Interaktion, die neue Inhalte aus bestehendem Vokabulas zur generieren versteht.

Außer Zweifel steht, dass Abt Placidus Much im Fall des Marmorsaals und seiner auf verschiedene künstlerische Medien aufgeteilten (und dennoch korrespondierenden) Ikonologie als zentrale Figur der Genese verstanden werden muss; eine derart komplexe Bedienung verschiedener Sprachmöglichkeiten und die Formulierung eines letztendlich theologisch hoch ansprechenden Programmes ist nur unter der Prämisse vorstellbar, dass die Umsetzung auf die völlige Unterstützung durch den Bauherrn (und Nutzer) vertrauen konnte.
Dabei ist abschließend festzustellen, dass die Dichte an im Marmorsaal experimentell zum Einsatz gebrachten Bildmittel in dieser Form in Altenburg nicht mehr zutage treten sollte. Vielleicht darf hierin auch ein Hinweis gesehen werden, dass der enigmatische Zugang, der dem Betrachter eine Fülle von diversesten Voraussetzungen abverlangt, tatsächlich auf die Bedürfnisse des Abtes abgestimmt war; wie im Falle der Kaiserstiege zu sehen sein wird, gelang den planenden und gestalterischen Kräften dort eine wesentlich konzisere, leichter entschlüsselbare Bildsprache. Dieser sollte mit wesentlich bescheideneren Mitteln eine

ähnlich komplexe Inhaltsvermittlung gelingen. Ob darin eine Weiterentwicklung in der Formulierfähigkeit gesehen werden kann (die bei der Kaiserstiege eine geniale Simplizität hervorbrachte) oder ob der Saal nur der ungleich größeren Rätselfreudigkeit des Abtes geschuldet war, muss offen bleiben.

8. Die Wohnung des Abtes in der Prälatur – Appendix und Nukleus

Spätestens bei der Auseinandersetzung mit den ikonologischen Feinheiten des Marmorsaals kann die Bedeutung der Figur des Abtes Placidus Much nicht länger hintangestellt bleiben: Die Unkonventionalität, mit der bereits der Eintritt in die bauliche „Privatsphäre" des Abtes durch die Statue des Tiroler Hiasls gefeiert worden war, setzte sich in dem heiteren Rätselspiel des Saales fort – ein letztendlich *zu* lustvolles Hantieren mit ungeahnten Möglichkeiten von bildhafter Sprachfähigkeit als dass sie hätte realisiert werden können ohne den Zuruf des bestellenden Abtes.

Seine Prälatur hatte bereits im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts eine interessante Phase künstlerischer Gestaltung erlebt, als unter Jakob Schlag als Stukkateur und einem nicht namentlich fassbaren Trupp von Malern bemerkenswerte Ausstattungen in den um den Prälatenhof gelegenen Räumlichkeiten initiiert worden waren – mit dem „Saal der Liebe" oder der als „Türkensaal" bezeichneten Galerie wurden hier an der Schwelle zum 18. Jahrhundert ambitionierte Raumgestaltungen verwirklicht.[599] Klar ist bei diesen freilich der Adressat, der als der Abt und somit das geistliche Oberhaupt des Hauses benannt werden kann. Die Insignien seines Amtes stehen beispielsweise in den Deckenfresken des „Saales der Liebe" im Zentrum, wobei durch das Motiv der Rosen zugleich auf das Stiftswappen alludiert wird.[600] Trotz eines direkten Appells an den Abt ist damit nicht er allein Adressat des Programmes. Den Fresken wohnt zugleich ein ausgesprochen offizieller Charakter inne: Nicht nur dem Abt, sondern auch seinem Konvent und den Gästen wird die abstrakte Würde des geistlichen *officiums* als „Vater des Hauses" vor Augen geführt – eine Bildstrategie, die sich in ähnlicher Form etwa bei den Ausstattungen von St. Florian finden ließe.[601]

[599] Egger 1983, S. 1 – 7.
[600] Ob sich hier eine Anregung für das Konzept des 18. Jahrhundert benennen ließe, ist nicht zu klären – die Kombination der „Liebe" mit den Wappen des Stiftswappens ist zumindest eindeutig präfiguriert.
[601] Korth 1975, S. 115 – 131 (König Salomo als Parallele zum Bauherrn).

Im 18. Jahrhundert scheint diese Form der „Selbstdarstellung mit Außenwirkung“ im Bereich der Prälaturen nicht mehr in derselben Art erwünscht gewesen zu sein. Zwar steigerte sich die Bedeutung des „Prälatensaales“, des privaten Festsaals oder Tafelzimmers hinsichtlich des Aufwands und der inhaltlichen Bespielung. Die eigentlichen Wohnräume wurden allerdings – bisweilen von der Kapelle abgesehen – nicht inhaltlich bespielt, obwohl es fast in allen Klöstern zu Erneuerungen und Adaptierungen in diesen Bereichen gekommen war.
Die Erneuerungen im Bereich der Altenburger Prälatur sind insofern bemerkenswert, als möglichwerweise hier erste Interventionen zu einem Umbau getätigt worden waren: Wohl schon 1731 hatte ein Stukkateursatelier im Umfeld Giovanni Battista Allios mehrere Räume gestaltet; eine Probearbeit, die jedoch nicht nach Geschmack des Auftraggebers ausfiel. Dabei hatte jenes misslungene Experiment Stukkaturen in jenen Räumen umfasst, die der Wohnung des Abtes zugerechnet wurden; ihre inhaltliche Aussage (unabhängig von der formalen Lösung) beschränkte sich auf die Darstellung der vier Jahreszeiten und verhielt sich damit – wie auch in den anderen, rein ornamental gestalteten Räumlichkeiten – letztendlich neutral.
Diese um 1731 feststellbare Indifferenz gegenüber Darstellungsinhalten wurde nach den Erfahrungen der Kirchenbaustelle freilich nicht beibehalten; die Einbeziehung der Fassaden der Prälatur forderte vielmehr eine inhaltlich aufgeladene Ausstattung im Inneren, deren Gestaltung von 1735 bis 1738 auch tatsächlich realisiert wurde.

Die von Placidus Much adaptierte Prälatur umfasste den Festsaal mit eigener Stiege, die bestehenden Räume der „Winterprälatur“ aus dem 17. Jahrhundert sowie die nördlich daran angesetzten Zimmer der Sommerprälatur: eine Antecamera, von der aus das Schlafzimmer zu erreichen war wie auch ein „Salettl“ mit freskiertem Deckenspiegel. Dieses war zu einem weiteren, weniger aufwendigen Stiegenhaus hin orientiert, das über eine Grotte in den Garten oder in den Prälatenhof führte. Von hier aus gelangte man auch in das „Marmorne Cabinettl“ und in die Kapelle.
Die Ausstattung der bestehenden Räumlichkeiten der Winterprälatur wurde teilweise unverändert aus dem 17. Jahrhundert übernommen[602] oder zurückhaltend adaptiert – so wurden die niedrigen Türen ersetzt durch elegantere hohe.[603] Auch bei der Kapelle wurde die Einrichtung des Seicento übernommen, obwohl der ursprüngliche runde Kapellenturm dem Neubau des Eckrisalits weichen musste – die alte Ausstattung wurde also in einen neuerrichteten Raum an derselben Stelle übertragen. Inhaltlich nicht bespielt wurden die

[602] Egger 1981 / 2, S. 7; Haslinger 1985, S. 47.
[603] Im Fall des Saales mit dem Altenburger Wappen mussten Teile der Stukkatur im 18. Jahrhundert ergänzt werden in einer Art Pseudo-Ohrmuschel-Stil.

neugebaute Antecamera sowie das angrenzende Schlafzimmer; die Portraitbüsten in den Fensterlaibungen sind nicht näher bestimmte Phantasiebildnisse ohne nähere Aussage.[604] Auch der kleine Saal ist – trotz seines freskierten Deckenspiegels – keiner besonderen Programmatik verbunden. Trogers Allegorie des Wappens von Altenburg und seines Abtes[605] schließt an Traditionen äbtlicher Selbstdarstellung an ohne besondere Innovationen hervorzubringen. Diese sollten erst im Cabinettl zutage treten, das westlich die neuerrichtete Sommerprälatur abschließt.

- **Die Grotte unterhalb der Prälatur – „Amor in Deum"**

Im Rahmen der Umgestaltung der Räume im *piano nobile* entstand auch im Erdgeschoß ein kleines Ensemble von Gartenzimmern.[606] Dieses umfasst im Wesentlichen zwei kleine Räume, die wohl gegen Ende des Projektabschnitts gegen 1738 als „*Crata* [Grotte] */ bey titl. Ihro Gnad- H: H: Prelaten Eingang/ und stigen*" ausgestattet wurden (Abb. 197).[607] Von ihrer Funktion her war die Grotte – eine mit Glimmer pittoresk ausgestattete Nische mit Stuckfigur – zwischen dem Zugang zum Privatgarten des Abtes und dem Stiegenhaus postiert, das zu seinen Räumlichkeiten der *bel étage* führte. Die Ausstattung mit Bandwerkstuck wie mit der Stuckplastik wurde von Johann Michael Flor geschaffen.[608]

Trotz der nicht umfassend erhaltenen Substanz im Erdgeschoß der Prälatur lässt sich eine plausible Aussage des Ensembles rekonstruieren. Mit dem lachenden Köpfchen über dem Eingang vom Prälatenhof her (Abb. 173) wurde einerseits der Zugang zum Garten als „locus amoenus" transportiert, zugleich wiederholte sich darin – in kürzester Form – das Motiv des *Tiroler Hiasls* (Abb. 164). Auch die Grotte selbst mit ihrer weiblichen Allegorie (Abb. 197) griff einerseits die Puttengruppe *„Sinceritas"/„Amor in Deum"* (Abb. 170) auf, indem sie ein Herz in Händen hält und ihre entblößte Brust zeigt[609] – gemäß den Anweisungen Cesare

[604] Werner 1994, S. 308 – 310, Abb. 17.
[605] Kronbichler 2012, S. 242, F 31.
[606] Später (um 1765) wurde dieses ergänzt durch Freskomalereien mit Landschaftsausblicken und *stucco finto*. Die Wandmalereien unterhalb des Marmornen Cabinettls könnten evtl. noch unter Placidus Much entstanden sein, sind aber übermalt. Die diversen sichtbaren Details geben keinen Aufschluss über das ikonologische Programm der Räume – so eines bestanden hat.
[607] StiAZ Bauakten 002 Farmacher (1739).
[608] Das heutige Erscheinungsbild entspricht allerdings einer tiefgreifenden Rekonstruktion nach weitestgehender Zerstörung des Originals (Abb. 198). Wolfslehner 2016, S. 36. Für eine Zuschreibung an Flor spricht nicht nur der markante, bizarre Stil der Vasen, sondern auch die spezifische Form der Draperiegestaltung.
[609] In der Rekonstruktion verändert.

Ripas. Möglicherweise ebenfalls emblematisch (und damit ganz im Sinne Flors)[610] ist die ungewöhnlich isoliert gesetzte Sonnenblume in der Mitte des Gewölbes verbrämt. Als Symbol der Ausrichtung nach dem Willen Gottes und Zeichen des „*Instinct naturel*“[611] sollte sie später in den Stuckemblemen der Stiftsbibliothek wiederkehren.

Mit der Grotte unter der Prälatur beginnt in Altenburg ein Spielen mit Irritationen, das sich nun nicht mehr auf Veränderungen an einem Urbild oder auf Konventionen der Ikonographie bezieht. Stattdessen richtet sich das Irritierende auf das vermeintliche Divergieren von Form und Inhalt: Die im klösterlichen Kontext unerwartete Funktion einer „Privatgrotte“ des Abtes, einer minimalen *Sala terrena* am Zugang zu seinem Garten, ist im Gegensatz zu ihrer vermeintlichen Funktion nicht Ort unklösterlichen Vergnügens. Die Spannung, die sich bei der Kirche in der Unerwartetheit des Inneren aus der Ankündigung durch den Außenbau ergeben hatte, wandelt sich nun: Nicht Innen und Außen sind überraschend verschieden, sondern *vermeintliche Erscheinung* und *tatsächlicher Inhalt*.
Denn mit diesem stellt die Grotte eine Verknüpfung her zum übrigen Klostergebäude, sie ist mit dem Themenkreis des Hauptsaales am entgegengesetzten Ende der Prälatur ebenso verbunden wie mit der Kirche, der sie gegenüberliegt. Ihre Form als Grotte, als Ort des Rückzugs, interpretiert die Konventionen zeitgenössischer Gartenarchitektur insofern neu, als der Zufluchtsort der Liebenden („*Speluncam Dido, dux et Troianus eandem/ deveniunt“*)[612] seines profanen Charakters entkleidet und stattdessen durch seine ikonologische Bespielung sakralisiert wird. Einerseits legitimiert sich die Grotte also durch ihren Verweis-Charakter; sie liefert eine Zusammenfassung des Saales sowie eine Anspielung auf die Kirche. Andererseits stimuliert sie durch ihre irritierend unpassend-passende Form: Die Grotte, der Rückzugsort des Gartens, offenbart die fundamentale Tugend des geistlichen Lebens, die aufrichtige Liebe zu Gott: „*et pater tuus, qui videt in abscondito, reddet tibi“* (Mt 6,6).[613] Das im Bibeltext geforderte Gebet im Verborgenen wird hier greifbar in einer Eremitage, in deren Mitte nichts weniger verortet ist als der *Amor coelestis*.
Im lustvollen Verwirrspiel von formaler Erscheinung und inhaltlicher Konnotation wird das Motiv der Grotte – hier nur in einer Raumminiatur erahnt – später mit der Krypta noch einmal fulminant in Erscheinung treten.

[610] Emblemata bilden die spezielle Vorliebe des Stukkateurs; auch das Motiv der Sonnenblume findet sich beispielsweise in der Bibliothek. Vgl. Kap. VIII. 5.
[611] Vgl. Ripa 1643, S. 95.
[612] Vergil, Aen. IV, 165ff. „Und in derselben Höhle kommen Dido und der Trojanerfürst zusammen“ (Beschreibung der „Vermählungsszene“ in der Aeneis).
[613] „und dein Vater, der auch das Verborgene sieht, wird es Dir vergelten.“ (aus der Rede wider die Heuchler in den Synagogen)

- **Marmornes Kabinettl: „Sapientia“**

Der kleine Saal der Sommerprälatur (wohl 1736, Abb. 199) suggeriert mit dem Deckenbild (Abb. 200)[614] und den sehr eleganten Stukkaturen des Ateliers Kirschner den gehobenen Geschmack des Auftraggebers – ohne im Geringsten dessen ikonologische Gewandtheit hervorzuheben. Abt Placidus verfolgte hiermit eine sehr eigenwillige Strategie: Als größter, gewichtig ausgestatteter Raum der Prälatur markiert der freskierte Saal scheinbar das Ende der Enfilade – auch das Deckenbild scheint dem Besucher unmittelbar das Stiegenhaus zu weisen. Tatsächlich überrascht allerdings das anschließende Kabinett, das das Pendant zum Schlafzimmer an der anderen Seite der Raumflucht bildet (1736/37). In meisterlichem Kalkül wird hier der Eindruck des davor liegenden Saals noch einmal gesteigert – nicht durch räumliche Ausdehnung, sondern durch den preziösen Eindruck der vollkommenen Inkrustation mit Stuckmarmor (Abb. 203).[615]
Die Vorbilder für diesen Raum liegen in ähnlichen Kabinetten wie etwa jenem in Dürnstein (wo die „kleine Tafelstube“ ähnlich gestaltet worden war) und in Zwettl, wo man 1726 das Schlafzimmer des Abtes vollständig mit einer Scagliola-Vertäfelung schmückte.[616] Trotz des Anknüpfens an diese Vorbilder findet das Altenburger Kabinett allerdings zu einer selbständigen Bildsprache. In Dürnstein hatte das Portrait des Passauer Bischofs die Verbundenheit des Hausherrn mit dem Bistum in Szene gesetzt, während das Deckenfeld in der für Propst Übelbacher so typischen humorigen Weise ein heiteres Gelage mit zweisprachigem Sinnspruch schilderte.[617] In Zwettl hatte hingegen die „Flucht nach Ägypten“ die heilige Familie als sakrales Thema in den Fokus genommen und den behüteten Schlaf des Jesuskindes mit dem Schlummer des Prälaten in Übereinstimmung gebracht.

Die Funktion des „Marmornen Cabinettls“ in Altenburg scheint eher einem Schreibkabinett verpflichtet gewesen zu sein – ein Ort des Rückzugs, möglicherweise auch des dialogischen Austauschs. Damit verfügt die Gestaltung der Decke mit Vogelgruppen über Ähnlichkeiten zum Schreibkabinett des Prinzen Eugen in Schlosshof.[618] Dort war mit der Darstellung junger Adler wohl das klassische Emblem „*Non generant aquliae columbas*“ – „Es bringen Adler

[614] Kronbichler 2012, S. 242, F 31.
[615] Führer 2013, S. 53 – 58.
[616] Ebd. , S. 58 – 63.
[617] Karner 2010, S. 117 – 121.
[618] Husslein – Arco / von Plessen 2010, S. 228 – 229, Abb. 4.

keine Tauben hervor“ verwendet worden, Hinweis auf die allzeit heroischen Taten des Kriegshelden.[619]

Im Marmornen Cabinettl von Altenburg wurden die Vogelmetaphern freilich der zentralen Allegorie des Deckenspiegels untergeordnet: Sapientia sitzt mit einem Spiegel in Wolken, ein Putto daneben streut Blumen, einerseits Sinnbild der Wohltaten der Klugheit, andererseits Anspielung an die Weisheit in der Rolle der „Aurora als Künderin eines neuen Tages“ (Abb. 202).

In der Kombination der Allegorie und der vier Vogelgruppen in den Ecken ergibt sich somit eine emblematische Auslegung, die direkt dem Hauptbegriff zugewiesen wird: ein Papagei nährt einen anderen (Abb. 204), eine angebundene Eule wird von anderen Vögeln verspottet, der Kampf von Reiher und Adler sowie ein Entenpaar. Alle vier Vogelgruppen dürften kommentierend das Sapientia-Thema in Form von Emblemata aufgreifen; eine Ausdrucksform, die der ausführende Stukkateur Johann Michael Flor auch in der Bibliothek an den Tag legen sollte.

So ist die verlachte Eule ein Sinnbild der Fähigkeit des Weisen, Leid zu ertragen;[620] der Kampf von Adler und Reiher – *„Der Ausgang ist ungewiß“*[621] – soll dem kundigen Betrachter vor Augen führen, dass tapferes Verhalten vermeintliche Benachteiligungen auszugleichen vermag. Weniger exakt auf ihre druckgraphischen Vorlagen zurückführen lassen sich der Papagei, der einen Ölzweig einem anderen reicht[622] sowie das fliegende Entenpaar. Hier scheint einerseits der Trost angesprochen zu sein, den die Weisen einander spenden (der Papagei als Sinnbild der Philosophie kehrt in Zeillers Fresken der Bibliothek und der Bibliotheksvorhalle als auch in den Malereien des Abgangs zur Krypta wieder, Abb. 205).[623]

Im Bild der Ente könnte auf die bewahrte Reinheit des Weisen unter den Narren angespielt sein: *„Nullis madescit in undis“* – wie die Ente im Wasser nicht nass wird, so wird auch der Weise unter den Narren nicht zum Narren. Ebenfalls denkbar wäre eine Interpretation im Sinne der Eintracht: die zusammengedrängten Enten verschrecken den angreifenden Adler (*„Reddit coniunctio tutos“*/ „Die Einigkeit macht sie sicher.“).[624]

---

[619] Der Einsatz solcher Tier-Emblematik war im klösterlichen Bereich schon durch die Lösungen in Melk oder St. Florian vorgebildet gewesen, wo der mit der Schlange kämpfende Adler als Sinnbild in die Ikonologie des Hauses eingebunden worden war. Telesko 2013, S. 198 – 199.

[620] Rollenhagen 1611, Nr. 51: *„Nequeo compescere multos“*. – „Ich kann nicht die Vielen einschränken.“

[621] Camerarius 1556, Nr. 32.*„Exitus in dubio est“*.

[622] Camerarius bringt das Emblem des seine Eltern fütternden Storches mit dem Lemma „*Hoc pietatis opus*“, denkbar wäre auch die sich selbst heilende Krähe/ Elster („*Ipsa sibi salus*“).

[623] Eine Paraphrase auf das Papageien-Motiv ist auch an der Decke des Chinesenzimmers gegeben (Abb. 206). Vgl. Kap. IX. 2.

[624] Zincgreff 1619, Nr. 33.

Unabhängig von der Bedeutung der einzelnen Motive – und diese ist in vielen Fällen nicht eindeutig dechiffrierbar – lassen sich für das „Marmorne Cabinettl" gewisse Tendenzen nachvollziehen. Es beansprucht innerhalb der Umgestaltung von Stift Altenburg eine Sonderstellung: Mit seiner Wandinkrustation nimmt es die unmittelbar im Anschluss entstandenen Stuckmarmordekorationen der „Marmorzimmer" vorweg. Die in der Deckengestaltung verwendete Sprache des Emblems (das völlig seines sprichworthaften Lemmas sowie der erklärenden Unterschrift entkleidet wird) greift den Stukkaturen Flors in der Stiftsbibliothek vor: Dort werden die springenden Pferde unterhalb der Mittelkuppel – ohne es auf den ersten Blick zu verraten – ebenfalls als verselbständigte Embleme ohne Rahmen und Beischrift zu identifizieren sein.
Am erstaunlichsten ist freilich die gewählte Raumform, die das *Cabinettl* auszeichnet. Es ist seine Intimität, die greifbare Wertschätzung des Rückzugs wie des Dialogs, die diesen zentralen Raum des Klosters Altenburg kennzeichnet. Der Auftraggeber belässt seine Sicht auf die Embleme im Bereich des Unklaren – ist es bloße Vergegenwärtigung von Weisheit oder verächtlicher Blick auf seine Umgebung, den er sich als einzig Weiser erlaubt? Deutlich ist, dass Abt Placidus sein Konzept als *nicht* massentauglich verstand; [625] es wendet sich nicht in „aufklärerischer" Weise an ein allgemeines Publikum. Vielmehr schaffen die undeutlichen Emblemata eine Assoziationsebene als Projektionsfläche für eine Begegnung von Gleichgesinnten, eine Begegnung im Dialog.

Den Besonderheiten zum Trotz muss resümierend festgestellt werden, dass vielleicht gerade im *Marmornen Cabinettl* die Rolle Placidus Muchs für die Genese des Klosterkomplexes am klarsten fassbar erscheint. Gerade der Umstand, dass der Raum Teil der privaten Logis des Abtes war, ist ein essentieller Hinweis darauf, dass der Abt Teil des Entstehungsprozesses gewesen sein muss und – nicht zuletzt – sich selbst wie auch seinen Gast als Adressat der Kunstwerke betrachtete.
Die Möglichkeit des einzelnen Künstlers, sich in einem selbstgewählten Modus formal zu artikulieren (hier in Form des Emblems) schloss die Möglichkeit nicht aus, dass *intermediale Beziehungen*, selbst über Räume hinweg, geknüpft wurden. Es sei dahingestellt, ob im Falle der Deckenallegorie des *Cabinettls* eine Assoziation zur Aurora von Franz Joseph Holzinger

[625] Dass dieses diffizile Spiel mit den Sprachmöglichkeiten der Dekoration nicht auf allgemeine Verständlichkeit abzielte, zeigt die Verwendung der Vogelgruppen durch das Atelier der Kirschners im Refektorium der Englischen Fräulein in St. Pölten. Bei wortwörtlicher Wiederholung der vier Embleme ist an eine inhaltliche Aufladung nicht zu denken; die flatternden Vögel bilden das Gegenstück zu den Phantasielandschaften der Stukkatur und appellieren nicht an die emblematischen Kenntnisse des Betrachters. Kronbichler 2006, S. 94 – 95.

in den Gästezimmern (um 1735) gezogen werden sollte; die Weisheit also ähnlich zu Trogers Melker Marmorsaalfresko als „Morgenröte eines neuen Tages“ interpretiert werden könnte (ein Spiel zwischen motivisch ähnlichen Ikonographien, deren Unterschiede einen reizvollen Diskurs erwecken würden). Außer Frage steht hingegen die Bezugnahme des Deckenspiegels auf die Außenfiguren des Meisters HKP an der Fassade des *Cabinettls*. Deren innerer Bedeutungszusammenhang als Visualisierung von „Empirismus“ und „Rationalismus“ kann überhaupt erst durch die Synopse von äußerer und innerer Dekoration dechiffriert werden.
Daraus geht klar hervor: Nur wem Zugang zum Kabinett gewährt wurde, hatte die Möglichkeit, das übergeordnete Konzept aufschlüsseln zu können. In Konsequenz bedeutete es auch, dass der Abt diese Möglichkeit völlig zu kontrollieren vermochte. Wer verstehen konnte und wer nicht, hing von der Einladung des Abtes ab.

- **Die Kapelle der Prälatur – Aussagekraft des Nicht-Gestaltens**

Im Zuge des Umbaues der Sommerprälatur verlor die bereits im 17. Jahrhundert errichtete und ausgestattete Kapelle ihren bisherigen Platz: Das Türmchen, das an das Prälaturgebäude als Runderker angefügt war, wurde abgetragen, um dem neuen Risalit für das *Marmorne Cabinettl* Platz zu machen. Prälaturkapellen zählten nicht zu den obligatorischen Bauaufgaben einer barocken Umgestaltung; nur in den wenigsten Fällen wurde ein eigener Sakralraum für den Abt im Rahmen seiner Wohnung installiert – etwa in Melk.[626]
In Altenburg hatte die Kapelle im 17. Jahrhundert eine künstlerische Ausstattung erhalten, einen geschnitzten Altar mit kräftigem Akanthusrahmen. Das Altarbild zeigte den „Tod des hl. Joseph“, eine der Aufgabe durchaus angemessene Widmung.[627] Den Eingang markierte ein geschnitztes Portal mit hohem Aufsatz. Munggenast übernahm bei seinem Neubau nur diesen Kapellenzugang, der in der Südwestecke der Winterprälatur situiert war, das dahinterliegende Rondell wurde geschleift. Als Ersatz wurde ein neuer (annähernd) rektangulärer Raum errichtet, der offenbar allerdings keinerlei moderne Ausstattung aufwies: Der Altar wurde unverändert übernommen, die Raumschale selbst blieb undekoriert.
Bedenkt man, dass die Sapientia des *Marmornen Cabinettls* in ihrer bildmäßigen Orientierung auf die angrenzende Kapelle hin ausgerichtet war (durch eine Tapetentür war sie vom *Cabinettl* aus erreichbar), verwundert der Umstand, dass der emsige Bauabt an der

[626] Flossmann / Hilger / Fasching 1985, S. 58 – 59.
[627] Die Ausstattung ist wie ein weiteres Ausstattungsstück („Tod der hl. Anna“ Umkreis Frans Francken) ging im II. Weltkrieg verloren. Vgl. ÖKT 1911, S. 294.

Kapelleneinrichtung nichts verändern ließ, ja nicht einmal der neuerrichteten Raumschale besondere Aufmerksamkeit schenkte: Inmitten eines Ensembles, das quasi jeden Raum mit Stukkaturen zu schmücken trachtete, blieb die Decke der Privatkapelle des Prälaten – leer.
Wie dieses Phänomen zu verstehen ist – Respekt vor der Altehrwürdigkeit der Einrichtung? Askese, Anspruchslosigkeit hinsichtlich der privaten Frömmigkeit? – ist dokumentarisch nicht fassbar. Dass dieses einzigartige Nicht-Gestalten im Kontext von Altenburg Aussagekraft besaß, steht hingegen außer Zweifel.

VII. Kaiserstiege - „Quam bene conveniunt"

1. Prämissen des Baues und der Form

Das Nachfolgeprojekt des Marmorsaals bildete in den Jahren ab 1737 der umfangreiche Bereich, der hochrangigen Gästen Unterkunft bieten sollte (Abb. 212). Ab Frühjahr 1738 wurde die Ausstattung der Kaiserstiege in Angriff genommen, Hauptstiege und Kernstück zum wichtigsten repräsentativen Trakt mit den Kaiserzimmern (Abb. 3).[628] Zwischen 26. Mai und 24. September entstand das Deckenfresko Trogers (Abb. 217),[629] der Kontrakt Johann Georg Hoppels vom 1. September desselben Jahres ist auf die Arbeiten an der Marmorierung der Säle zu beziehen.[630] Bis 1740 dürften die Ausstattungsarbeiten provisorisch abgeschlossen worden sein – mit der Errichtung der Bibliothek verlagerten sich die Prioritäten auf diesen Baukörper.[631] Erst mit der malerischen Dekoration der *sala terrena* im Untergeschoß (ab

[628] Mit Errichtung jener Gebäudeflügel, die später die Gästezimmer bergen sollten, wurde das Abweichen von den Erstplanungen endgültig manifest. Während auf dem Hochaltarbild Trogers (1733/34) noch keine Trakte eingezeichnet gewesen waren, die nordseitig an den bestehenden Klosterkomplex angeschlossen hätten, ist mit Farmachers Abrechnungen ab 1734 (StiAA Bauakten 002) klar, dass vom mutmaßlichen Erstprojekt abgewichen wurde: Bestehende Gebäudeteile des Wirtschaftshofs sollten nunmehr in Trakte für die Gäste umgewandelt und in die bereits vorhandenen Umstrukturierungen im Südteil des (nun entstehenden) Großen Hofes integriert werden. Damit obsolet geworden waren mehrere Projekte, die kleinere Stiegenhäuser zur Erschließung der Gästezimmer vorgesehen hatten; offensichtlich hatte Munggenast ursprünglich die Schaffung unaufwendiger Treppen zur Diskussion gestellt, wie sie im Vergleichsprojekt von Zwettl bereits ab 1726 realisiert worden waren. Relikte dieser Konzeptionen sind die Stiegen in der Nordwestecke des Prälatenhofes sowie der Aufgang zur Hofmeisterei, der axial auf das Vorhaben eines Verbindungsganges zwischen Kirche und Kaiserzimmer bezogen ist – bemerkenswerte Ausstattungen waren hier nicht vorgesehen.
[629] Kronbichler 2012, S. 580, A 61, 62.
[630] StiAA Bauakten 002, Hoppel. Führer 2013, S. 70 – 73; Werner 1994, S. 311 – 314.
[631] Unklar bleibt freilich, in welchem Zustand die Stiege nach 1738 verblieb. Es ist überaus wahrscheinlich, dass die Fertigstellung der Marmoroberflächen („*biß auff d[a]ß Pollieren*") unterbrochen wurde, um die Handwerker, aber auch die finanziellen Kräfte auf die Bibliotheksbaustelle zu verlagern. Im Marmortrakt scheint ein endgültiger Abschluss nie unternommen worden zu sein; obwohl die Räume des Untergeschoßes bis etwa 1750 eine freskale Ausstattung erhielten, unterblieb wahrscheinlich das *finish* der Marmoroberflächen, die Stukkierung der Fensterspaliere in den südlichen Marmorzimmern und eine Polychromierung sowie Vergoldung

1745) wurde die Ausstattung nach mehrjähriger Unterbrechung fortgesetzt. Trotz seines in manchen Details stark reduzierten Zustands[632] stellt sich das zentrale Stiegenhaus noch immer als ungemein ambitioniertes Unterfangen dar. Zwar bildeten im Klosterbau Treppen immer einen wichtigen Teil der Selbstdarstellung, die in Altenburg realisierte Form lässt sich aber durchaus als Sonderfall beschreiben – auch wenn es letztendlich die Göttweiger Kaiserstiege sein sollte, die (in etwa zeitgleich fertiggestellt) die Maßstäbe der Kulturlandschaft sofort neu definierte.[633]

Während in Altenburg der Aufgang zum Marmorsaal 1735/36 nach dem Muster der später abgetragenen repräsentativen Treppe von Herzogenburg von Johann Bernhard Fischers von Erlach entstanden war, entschied man sich beim kurz danach errichteten, erneut als „Hauptstiege“[634] (erst später als Kaiserstiege) bezeichneten Treppenhaus im Großen Hof für eine Übernahme im Sinne der Stiege des Oberen Belvedere (Abb. 213, 216). Ausschlaggebend für die Reprise mag die vergleichbar großzügige Situierung im Hof gewesen sein – Arkaden öffneten sich zum Hof hin und verliehen dem Zugang eine gewisse Leichtigkeit (Abb. 207, 208, 212). Andererseits vermittelte die Lage des Traktes den Eindruck, dass der Flügel ein eigenständiges Gebäude bildete, ohne Zusammenhang zum übrigen Klosterbau.
Ein Unterschied zum Vorbild des Belvederes liegt freilich in der „unbestimmteren“ Richtungsführung. Während beim Schloss des Prinz Eugen bei Ankunft vom Garten her ein kontinuierliches, breites Aufsteigen zelebriert wird, überwiegt in Altenburg der dynamische, drängende Zug der Treppe: Auf der einen Seite steigt die Treppe nach oben, andererseits erschließt sie die ein Stockwerk tiefer gelegene Sala terrena. Die Gleichzeitigkeit der Möglichkeiten, des Hinauf- wie Hinabsteigens, verleiht dem Raum eine schillernde Unbeständigkeit.

---

der Stuckdekorationen. Es verwundert nicht, dass in den Inventarien von 1756 und 1762 unisono die Marmorzimmer als „*ohne einrichtung*“ beschrieben werden. Vgl. Führer 2013, S. 69 – 70.
[632] Viele Elemente der Ausstattung (Vasen, aber auch große Partien der figuralen Stuckplastik) gingen während der Nutzung des Traktes als Schüttkasten der Klosterwirtschaft verloren.
[633] Für die Seitenstettener Abteistiege ist eine Orientierung am Treppenhaus von Göttweig dokumentarisch fassbar, wobei Troger auf die baulichen Unterschiede hinwies. (Briefe des Kämmerers an Abt Paul de Vitsch, 18. Juni 1741, 6. Juli 1741). Wagner 1988, S. 18.
[634] vgl. StiAA Bauakten 002 Högl, Farmacher.

2. Die Fassaden des Kaiserhofes – Ikonologische Einleitung mit Schwierigkeiten

Als die früheste Ausstattung des Kaiserhofes mit Skulpturen dürften um 1734 die Giebelfiguren des Mittelrisalits der Südfassade entstanden sein – Gott Jupiter in der Mitte (Abb. 209, 207), umgeben von Apollo und Diana.[635] Im Unterschied zu den vielschichtigen Andeutungen, die im Prälaten- und Johannishof zu finden waren, beschränkte sich der Bildhauer – wie dort auch im Kaiserhof der anonyme Meister HKP – auf eine unspezifische Themenwahl, eine klassische Allusion auf den Kaisers als Zentrum des Kosmos.[636] Nicht überliefert ist eine Reaktion des Konvents auf die Aufstellung der Figuren, vor allem des römischen Göttervaters – waren in Melk doch schon die Attikafiguren von Propheten als „unartig" empfunden worden.[637]

Nach dem Meister HKP lieferte Jakob Schletterer in den Jahren 1738 bis 1741[638] die für die Hoffassade notwendigen – und von seinem künstlerischen Vorgänger nicht bewerkstelligten – Teile der Skulpturenausstattung: die beiden Allegorien über dem Portal zur Kaiserstiege sowie die beiden Sphingen (Abb. 207, 208). Solche Sphinx-Figuren finden sich als Bestandteil klassischer Gartenplastik, wobei der Aspekt des „Rätsels" natürlich Beachtung verdient[639] – die Sphinx als „Urbild des Symbols" und als Hinweis auf die in Rätseln

---

[635] Ebenfalls dem Meister HKP zuzuschreiben (und Teil desselben Ensembles) sind die Puttengruppe mit Schild und zwei weitere *Kindl* als Verkörperungen von „Tag" und „Nacht". Da diese alle später im Bereich der Kaiserstiege versetzt wurden (die zum Zeitpunkt ihrer Entstehung noch nicht errichtet war), muss man annehmen, dass übriggebliebene Reste eines Alternativprojektes zu einer Feststiege an anderer Stelle zweitverwendet wurden.Vgl. StiAA Bauakten 002 Farmacher 1734 – 1736. Als Rest dieses Stiegenhauses, das wohl im Nordtrakt der Anlage (laut Projekt I) hätte verortet sein sollen, besteht noch eine sehr aufwendig ornamentierte Sandsteinbalustrade im Bereich der ehemaligen Hofmeisterei.

[636] Vgl. Appuhn – Radtke 1988, S. 118 – 119, Kat – Nr. 14. Dasselbe Motiv findet sich in der Stuckdecke des zentralen Marmorzimmers, wo zusätzlich Embleme des kaiserlichen Wahlspruchs beigegeben sind. Dachs – Nickel 2015, S. 145.

[637] „*Das noch dato unartige Figuren von Eggenburger Stain, welche, damit sie nicht auf die Abteye versezet, wie der Antrag des R. P. Valentinus verhindert, noch dato dem Closter auf Interesse stechen, und unmöglich extra scandalum hier ort mögen gebraucht werden.*" (aus der Melker Anklageschrift 1722), zitiert bei: Gamerith 2010, S. 198.

[638] StiAA Bauakten 002 Farmacher, Schletterer.

[639] Pluche 1764, S. 286 - 288: „*Lehrbilder: Zur zweyten Gattung* [Anm. der Lehrbilder neben den Gedenkbildern] *gehöreten die Figuren von einem Manne, einer Frau, von Kindern, nebst mancherley beygefügten sinnbildlichen Zierrathen und ihrer Eigenschaften, die man nach der Beschaffenheit der Feste abwechselte; die Figuren eines Vogels, Widders, Stieres* […] *; endlich auch zusammengesetzte Figuren, als ein Löwe mit einem Jungfer=Gesichte.* […] *Diese* […] *waren weder Denkmahle vergangener Geschichten, noch willkührliche Einfälle, sondern gewisse Zeichen, über deren Verstand man übereingekommen war.* […] *hieraus machten wir die Folgerung, es müssten auch die übrigen Sinnbilder anfänglich eine ganz vernünftige und lehrreiche Bedeutung gehabt haben.* […] *Eben dieses Bild einer Jungfer mit einem Löwen=Leibe, oder einer Waage in der Hand, wurde lange Zeit dazu gebrauchet, die allmähliche Ueberschwemmung des Nils vorzustellen, welche beim Eintritte der Sonne in den Löwen anfienge, bey ihrer Verweilung in der Jungfer fortdauerte, und mit dem gleichtage ein Ende nahm. Nun wurden aber eben diese Figuren in Egypten, Syrien, Griechenland und anderswo wegen künftiger Dinge um Rath gefraget, dahero folget, die Götter und Orakel seyen anfänglich nur Erinnerungs=Bilder gewesen.*"

verborgene Weisheit mag in Altenburg vielleicht eine direkte Anspielung auf die ikonologische Spielfreude des *concettisten* darstellen.
Die beiden Allegorien von „*Constantia*“ (Abb. 210) und „*Sapientia*“ (Abb. 211) greifen ein Tugendpaar auf, wobei eine Allusion an den Wahlspruch des Kaisers („*Constantia et fortitudine“*) mit der Allegorie der „Weisheit“ in Beziehung gesetzt ist: An die Stelle, die gemäß der Konvention von Portalsinszenierungen für eine wehrhafte *virtus* vorgesehen ist, wird – ungewöhnlicherweise – die Klugheit gesetzt.[640]

Keinem der genannten Künstler zuweisbar sind die Giebelfiguren, die den Marmortrakt nach Norden hin bekrönen. Wie schon 1736 im Johannishof wurden „sitzende Bilder“ verwendet, Allegorien, die sich wohl in ihrem symbolischen Gehalt auf das Innere des Traktes beziehen: Die Klugheit tritt – erstmalig im Altenburger Kontext – mit Helm auf gemäß der Forderung Ripas.[641] Das Gegenstück, eine mit einem Diadem gekrönte Frau, ist schwieriger zu lösen: Ist es der Intellekt, mit dem Hahn als Anspielung auf das „*lumen rationale*“, wie er bei der „*Sapientia divina“* vorkommt?[642] Hielt die Allegorie ursprünglich ein Kreuz in der erhobenen Hand, wie es im Fresko Trogers der „*Religione“* entspricht? Wie immer der originale Inhalt gelesen werden wollte: Rückbezüge auf Trogers Fresko im Inneren des Traktes waren offenbar beabsichtigt.

Den jüngsten Teil der bildhauerischen Bespielung der Fassaden (wohl annähernd gleichzeitig mit den Giebelfiguren versetzt) dürften die Skulpturen am Scheinrisalit der westlichen Hoffassade bilden, Treue[643] und „*Disinganno*“, die Redlichkeit.[644] Bei diesen Figuren könnte es sich (unter Umständen) um eine Wiederverwendung von Skulpturen handeln, die ursprünglich für einen anderen Kontext bestimmt gewesen waren; für den Schild mit Puttokopf, der zwischen den beiden Frauen aufgehängt ist, lässt sich eine Sekundärverwendung jedenfals mit Sicherheit konstatieren – offensichtlich wurde hier das Fragment eines Epitaphs des 17. Jahrhunderts zweckentfremdet wiederverwendet.

Zum Motiv der Sphinx vgl. auch: Klamt 1999, S. 339 – 341; Wiener 2014, S. 499 – 512. (Den „Rätsel-Aspekt“ völlig abzulehnen, wie von Wiener vorgeschlagen, scheint unter Anbetracht des ikonologischen Grundgehaltes des Motivs nicht nachvollziehbar.)
[640] Ihr ist zudem der Stab des Gottes Merkur beigegeben vgl. Paul Troger, „Felicitas publica“, 1744, Schloss Schönbrunn. Kronbichler 2012, S. 353, G 187.
[641] Ripa 1643, S. 164.
[642] Ripa 1683/ 1992, S. 395. Der Hahn scheint bei der „*Sapienza divina*“ auf, nicht aber bei „*Religione*“ oder „*Fede*“.
[643] Hier wird die Portalsituation des Wiener Palais Mollard – Clary wiederholt, wo sich dieselben Allegorien über dem Hauptportal finden.
[644] Egger 1981, S. 85 – 86.

3. Das Deckenfresko der Kaiserstiege – Paradoxes Zusammenspiel

Für das dominante Bildwerk des Stiegenhauses, das Deckenfresko Paul Trogers (Abb. 217), wurde auf ein themengleiches Gemälde zurückgegriffen, das vom Künstler drei Jahre zuvor für den Seitenstettener Marmorsaal realisiert worden war (Abb. 218).[645] Für dieses Fresko war man – wohl auf Anregung des Malers – von einer Komposition Girolamo Troppas (1678) ausgegangen in der römischen Kirche San Carlo al Corso ausgegangen (Abb. 214, 215).[646]
Die offensichtliche Nähe des Altenburger Freskos zu seinem Seitenstettener Vorbild erweist sich dabei als verführerisch; zu leicht können aufgrund der Entsprechungen die Unterschiede zwischen Vorbild und „Nachschöpfung" übersehen werden.[647] Denn vollkommen verschieden vom Urbild ist die von Troger für Altenburg intendierte Rezeption des Bildes – während Seitenstetten „in einem Blick" zu erfassen ist (Abb. 219), nötigt das Altenburger Bild den Betrachter, das Treppenhaus zu durchschreiten; erst durch die Bewegung im Raum wird die Komposition erfassbar. Das Deckenbild ist demnach nicht nur eine kommentierende Ebene des unter ihm befindlichen Raums, sondern ist von seinem Wesen her mit dessen Funktion *verwachsen*: Die Struktur der Stiege, das Emporsteigen, das Teilen in zwei Treppenarme, das wieder zusammenführende bekrönende Podest an der Spitze sind Elemente, die die Gestalt der Komposition bedingen.[648]
Die Verquickung von Funktion und inhaltlicher Aussage mittels eines künstlerischen Mediums stellt für die Bauaufgabe der Zeremonialstiege einen Höhepunkt barocken Kunstschaffens dar. War davor in den diversen Treppenhäusern mit verschiedenen Gigantenstürzen[649] oder Apotheosen eine Verbindung von Bild und Funktion nur „idealiter" berührt worden, wurde im Altenburger Stiegenhaus eine bedingungslose Abhängigkeit von Bild und Benutzer geschaffen.

Eine wichtige Differenz zwischen den beiden Fresken von 1735 und 1738 besteht in ihrem inhaltlichen Bezugspunkt, auf den sich die Aufmerksamkeit des Betrachters richten soll. In Seitenstetten[650] ist dieser klar: Es ist der Konvent, die Gemeinschaft der Mönche, *personaliter* anwesend oder auch nur *idealiter* als anwesend gedacht. Gerade die Statik der Komposition,

[645] Kronbichler 2012, S. 240 – 241, F 29.
[646] Ebd. S. 514, Z 239.
[647] Kronbichler spricht von der Wiederholung als „ziemlich getreu", ohne die Unterschiede zu exemplifizieren. Kronbichler 2012, S. 71.
[648] Vgl. „Sequenz statt Einansichtigkeit" (zu Tiepolos Stiegenhausfresko in Würzburg). Krückmann 2004, S. 50 – 65.
[649] Reuß 1998, S. 273 – 276, Abb. 28.; Preiss 1971, Abb. 26 – 27.
[650] Der Konvent von St. Florian nahm anlässlich diverser hoher Besuche im Saal Aufstellung und durfte dort die Huldigung vornehmen. Telesko 2009, S. 487 – 498; Korth 1975, S. 172.

die Simplizität einer Erschließung des Bildes „in einem Moment“ (in dem der Saal betreten wird) unterstützt die Lesart, dass die klösterliche Gemeinschaft in ihren Interessen im Mittelpunkt stand. Die Bildaussage, in einem Aufblick erfassbar, stellte dem Gast beim Betreten des Raumes ohne jeglichen Zweifel den Nukleus, den *Zweck* des Klosterlebens vor Augen: Die Pflege der Tugend und die Pflege der Wissenschaft.
Gewiss, auch im Urbild von 1735 galt ein Seitenblick immer dem höchsten Gast, dem Kaiser: neben „Mäßigung“ und „Demut“ (als klösterliche Tugenden) erscheinen in der Scheinarchitektur die Allegorien des kaiserlichen Wahlspruchs „*Constantia*“ und „*Fortitudo*“. Dennoch bleibt die „Selbstdarstellung des Klosters nach außen“ im Vordergrund des Darstellungsinteresses; der Saal wurde demzufolge nie gänzlich „Kaisersaal“, sondern beharrte auf seinem Anspruch als „Abteisaal“. Der Appell des Freskos „*Quam bene conveniunt*“ wendet sich (in seiner Leserichtung) an denjenigen, der von der Treppe her den Saal betritt, nicht an den, der aus seiner Prälatur kommend den Gast empfängt. Dieser sollte erkennen, was der Abt als gewählter Vorstand der Gemeinschaft ideell zu vertreten hatte.
Bei der Altenburger Kaiserstiege ist die Rezeption gänzlich anders geartet. Es ist kein Begegnungsraum, kein Konfrontationsraum (im positiven Sinne) von Hausherr und Gast. Die Disposition der Treppenanlage sieht keine statische Platzierung eines Gegenübers vor; der Hinaufsteigende erklimmt die Stiege, „durchwandert“, erschließt sich die Komposition und hat vom oberen Podest die Möglichkeit, die ikonologische *summa* zu betrachtem – dieser Ort ist aber nur zum temporären *Verweilen* da, ehe man weitergeht in die angrenzenden Zimmer. Die Verortung von Repräsentation wird in diesem Raumgefüge schwierig, da es letztendlich ganz einem transitorischen Charakter[651] unterworfen zu sein scheint.

Die Einwirkung des Raums auf den Bildaufbau, die Aufteilung der Komposition in mehrere Schritte (im doppelten Sinne), bedeutet für die Altenburger Kaiserstiege aber auch eine neue inhaltliche Akzentuierung. Das Deckenbild von Seitenstetten (Abb. 218) ist geteilt in mehrere Gruppen, die durch ihre räumliche Staffelung einerseits unterschieden, andererseits in Beziehung gesetzt sind.[652] Dem innerbildlichen Licht kommt dabei die Aufgabe zu, durch „Luftperspektive“ die Zuteilung auf räumliche Ebenen zu bewerkstelligen: Schwer und dunkel sacken die Laster aus dem Fresko, sie bilden die erdennächste, erste Raumebene. Kontrastreiche Modellierung (bei gleichzeitiger heller Beleuchtung) zeichnet die Gruppen der zweiten Raumebene aus – es sind die Pilgerin und die Liebe sowie der „untere“ Anfang der Tugendengruppe. Innerhalb dieser Figurenansammlung lässt sich das sukzessive

[651] Vgl. Schörghofer 2004, S. 489 – 495.
[652] Möseneder 2005, S. 546 – 547.

Abschwächen der Farbigkeit und das Auflösen der linearen Zeichnung gut nachvollziehen; mit der „Theologie“ ist schließlich jene Ebene erreicht, die den zentralen Begriffen „Religion“ und „Weisheit“ vorbehalten ist. Die rechts vorne begonnene S- Kurve[653] setzt sich dahinter in die Tiefe des Raumes fort; die Figuren werden nun von hellem Licht gebildet, nur mehr die Spuren von Farbe geben die Körperlichkeit der Darstellung an. Völlig entfärbt, d.h. in reinen Weißabstufungen gegeben, ist die Allegorie der „Wahrheit“, die einer vierten Schicht des Bildraums angehört.

Die hier aufgezeigte Gliederung der Malerei zeigt die unbedingte Verschränkung, die zwischen den Einzelgruppen herrscht. Troger glückte in Seitenstetten eine ausgeglichene Gruppierung, bei der – stärker vielleicht als bei anderen Werken – das innerbildliche Korrespondieren bei spannungsreichem Gleichgewicht gelungen ist: Nicht motivisch, sondern lichttechnisch benötigte Wolkenbahnen rauschen etwa rechts heran, um einen Gegenpol zum *Drama* des Lastersturzes zu bilden. Die harmonische Verteilung der Figuren im Raum (die innerhalb der Raumebenen wie in der Kompositionserstreckung gegeben ist) bringt ein Kommunizieren in die Breite wie in die Tiefe zustande: Das Nebeneinander dreier Raumschichten im Bereich „blitzeschleudernder Engel“ – „Pilgerin“ – „Engel mit Weihrauchfass“ wird (trotz des Dimensionensprunges in der Figurengröße) nicht als störend oder artifiziell wahrgenommen.[654]

Dieser kontinuierliche Ablauf innerhalb der Komposition wird in Altenburg nicht aufgegriffen (Ab. 195): Der harmonische, ideale Blickpunkt auf das Fresko, die Einheit des Blickes existiert schlichtweg nicht. In strenger Aufsicht ist die Gesamtkomposition des Freskos unlogisch und unsinnig, ein Nebeneinander stürzender Linien, in dem die Figuren in 90° Winkeln aufeinanderpoltern. Die Lesbarkeit „in einem Blick“ wurde stattdessen ersetzt durch eine analog zur jeweiligen Bewegungsrichtung im Raum orientierte Anordnung des Bildes. Das Fresko ändert somit im Hinaufsteigen seine Form, indem immer neue Darstellungsteile in den Vordergrund rücken.[655]

Bereits am Treppenantritt, unmittelbar nach dem Betreten der Klosteranlage, wird als *summa* die „Wahrheit“ als separater Prospekt sichtbar (Abb. 220); sie ist als Ziel des Hinaufsteigens von Anfang an präsent. Am Wendepodest angelangt, teilt sich die Komposition – wie die

[653] Köberl 2005, S. 633 – 635.

[654] Dass die Decke des Seitenstettener Marmorsaals trotz dieser ausgeklügelten Kompositionsweise zu den schwächsten Arbeiten des Künstlers gehört, ist als rätselhaftes Phänomen seines Œuvres anzusehen. Mit seiner spröden Linearität ohne weiche Modellierung bildet es zusammen mit den erschöpften Deckenbildern von St. Pölten eine Werkgruppe, bei der Troger nicht an die künstlerische Leistung der Großen Kuppel in Altenburg von 1733 anschließen konnte.

[655] Ausst. Katalog Altenburg 2012, S. 116 – 118.

Treppe – in zwei Arme, die nach oben führen. Mit dem Anstieg nach links korrespondiert die Figur der Pilgerin, die einen Wolkenhügel erklimmt, auf dem die „Liebe" als zentrale Figur sitzt (Abb. 221). Westlich wird am Wendepodest der Seite der Pilgerin das innerbildliche „Davor" sichtbar,[656] der Sturz der Laster,[657] des Zorns, des Neids, der Völlerei, der Faulheit, der Hoffart, der Habgier[658] und der Wollust: Nachdem die Pilgerin die Laster überwunden hat, kann sie sich den Tugenden zuwenden, der Liebe, der Hoffnung – die sozusagen ihren Weg bildet[659] – und dem Glauben, der formal mit der Mittelgruppe verbunden ist (die erhobene Rechte mit der Kerze korrespondiert mit der Bewegung der Wolkenbahn, die sich über dem Bildzentrum wölbt).

Dieser ersten Gruppe von Göttlichen Tugenden folgt eine zweite, bei der die klösterlichen Tugenden formuliert werden und eine direkte Bezugnahme zum spezifischen Ort erfolgt (Abb. 222): Die „Keuschheit" ist, gemäß der Forderung von Ripa, eine sich gürtende Frau,[660] ein Putto reicht ihr eine Lilie. Daneben trägt der „Gehorsam" ein Joch, rechts ist die „*Sinceritas*", die „Aufrichtigkeit", mit der Taube zu sehen – eine Allegorie, die in Aspekten bereits am Klosterportal durch eine Skulptur des Meisters HKP vertreten gewesen war und die Troger bereits 1731 an die Spitze des Melker Tugendenparnasses gesetzt hatte. Im Unterschied zu dieser Visualisierung trägt sie nun kein Herz in Händen, sondern eine Taube: „*È la sincerità pura, & senza finta apparenza, & artificio alcuno; però si rappresenta, che tenghi la bianca Colomba,….*"[661] Über der Dreiergruppe, die eine Variation der Evangelischen Räte, der klösterlichen Gelübde, bildet (wobei die anspruchslose Aufrichtigkeit den Platz der Armut einnimmt!), erscheint das „Gebet" vor einem Altar, auf dem ein Brandopfer aufflammt.

Die andere Seite stellt die Künste und Wissenschaften vor, deren Reihe ebenfalls am unteren Treppenarm beginnt (Abb. 223): Den Anfang bilden die Künste im Gespräch miteinander, Architektur, Plastik und Malerei (diese hat einen Putto als Personifikation des „*disegno*" bei

---

[656] Zur Darstellung verschiedener Zeitabschnitte innerhalb eines Historienbildes vgl. die Akademierede Le Bruns zur „Mannalese" von Poussin: „*Der Maler jedoch hat nur* einen *Moment, in den er die Sache packen muss, die er darstellen möchte. Um aber darzustellen, was in diesem Moment geschieht, ist es bisweilen notwendig, viele Ereignisse, die vorausgingen, miteinzuschließen, damit man das Sujet, das der Darstellung zugrunde liegt, versteht.*". Zitiert bei: Schlink 1996, S. 46 – 47.

[657] Gamerith 2008, S. 91 – 92.

[658] Alternativdeutung zur 2008 vorgeschlagenen Lesart als „Verzweiflung". Da dem Rückenakt jegliche Charakterisierung durch ein Attribut fehlt, beruht diese lediglich auf einem Analogschluss mit dem klassischen Kanon der Sieben Todsünden.

[659] Bezugnahme der Gruppe mit dem Anker auf den Betrachter; die dunkle Wolke bildet das Gegenstück zur Wolke unterhalb der Pilgerin, sodass eine Identifikationsnahme mit der Figur durch den Betrachter erfolgen kann. Vgl. Kap. Pilgerin

[660] Die Identifikation als „Geduld" ist nicht haltbar. Kronbichler nennt die Allegorie in Seitenstetten „Geduld", ihre Wiederholung in Melk korrekterweise „Keuschheit". Kronbichler 2012, S. 78.

[661] „Die Aufrichtigkeit ist rein und ohne falschen Prunk, und ohne jede Künstlichkeit; deshalb wird sie dargestellt, dass sie eine weiße Taube halte." Ripa 1683 / 1992, S. 408

sich). Dann folgt die Geometrie, der Hydrographie und Geographie zugewiesen sind. Ein Putto, der Rosen streut, schließt die Gruppe ab – er paraphrasiert den blumenstreuenden Genius, der zu Seiten der Sapientia im „Marmornen Cabinettl" die Wohltaten der Weisheit zum Ausdruck bringt und wohl auch ein Motiv des „Tagesanbruchs" in den allegorischen Himmel transponiert (Abb. 202). Den Abschluss bilden Rhetorik, Poesie und Astronomie,[662] denen Philosophie und Theologie folgen; mit letzterer lenkt Troger den Blick bereits zurück auf die Bildmitte.

Während mit der Gruppe um die Tugenden eine annähernd wörtliche Reprise des Seitenstettener Vorbildes gegeben ist, finden sich bemerkenswerte Änderungen bei den Wissenschaften: In Seitenstetten stellen sie sich als eine Vermischung der Sieben Freien Künste in der Definition Senecas[663] mit den vier Fakultäten des mittelalterlichen Kanons dar: Philosophie und Theologie zuoberst, darunter die Jurisprudenz, vorne als Rückenfigur (im Gespräch mit der Geometrie) die Medizin mit dem Äskulapstab. Dazwischen mengen sich die Musik, Geometrie (die in Personalunion wohl auch die Arithmetik subsumiert) des Quadriviums, wobei die Astronomie als Putto in der Scheinarchitektur auftritt. Poesie (denn sie scheint die geflügelten Ohren der hochfliegenden Gedanken zu haben) und Rhetorik sind Reminszenzen an das Trivium; nur die Grammatik scheint nicht separat angeführt zu sein.

Besonders interessant ist die Figur mit der Statue der Isis, die rechts effektvoll vor grauen Wolken gehalten wird.[664] Sie ist nicht die Darstellung der Bildhauerei,[665] sondern eine Personifikation der „*Inventione*". Die Figur ist in der Ölskizze für Seitenstetten[666] nicht vertreten, wurde also erst im Zuge der Ausführung in die Komposition reklamiert. Ihr Auftreten könnte von Grans gleichnamiger Figur in der Kuppel der Hofbibliothek angeregt sein, zugleich wird durch diese Zentralgestalt die „Erfindung" aber allgemeiner als „*Maistresse des Arts*" deklariert, wie Ripa schreibt: „*Non aliunde" – „Ad operam"* – nur von der Erfindungsgabe her erwächst die Möglichkeit zu tätigem Werk.[667]

Die Figur der „Invention" ist in Seitenstetten eine konsequente Weiterentwicklung des Erstgedankens im Bozzetto, sind Caduceus (Rhetorik) und das Flügelpaar am Kopf (Poesie) doch Attribute, die auch der Invention zugewiesen sind. Durch die Deklarierung der Invention als Anführerin der Gruppe in der rechten Bildecke entsteht in der Komposition somit zugleich

[662] Zur Rolle der Astronomie im klösterlichen Kontext vgl. Klamt 1999.
[663] Seneca, Epistulae morales XI – XIII, 88.
[664] Ripa 1683, S. 514 – 516.
[665] Kronbichler 2012, S. 68; Mayrhofer 1988, S. 209.
[666] Kronbichler 2012, S. 253, G 57.
[667] Vgl. Ripa „*Invention*": „*Elle tient en main l`image de la Nature, pour monstrer par là qu`elle inuente toutes les choses.*" / „Sie hält in der Hand ein Bildnis der Natur, um durch sie zu zeigen, dass diese alle Dinge erfindet." Ripa 1643, S. 97.

ein Dualismus zwischen den der „Findungsgabe aus der Natur“ zugewiesenen Wissenschaften und dem darüber thronenden Paar Philosophie und Theologie. Diese Hierarchisierung innerhalb der Wissenschaften wiederholt auch die Platzierung von Erd- und Himmelsglobus in der nicht-himmlischen Sphäre der Scheinarchitektur. Wie in der Melker Bibliothek (wo der Scheinarchitektur die Wissenschaften und Künste, dem freien Himmel des Freskos aber die Tugenden als „Weg zur Erkenntnis“ zugewiesen sind, Abb. 268) ist die dargestellte Präsentation der Wissenschaften und Künste durchaus in unterschiedlichen Wertigkeiten strukturiert – sei es durch das bogenförmige Aufsteigen innerhalb der Fakultätengruppe,[668] sei es durch den Gegensatz von Bildzentrum und -peripherie.

Das Wesen der Altenburger Wissenschaftsgruppe (Abb. 223) unterscheidet sich unter diesen Aspekten sehr stark von den Vorgaben des Urbildes. Die Figurenansammlung ist räumlich weniger in die Tiefe gestaffelt als vielmehr über der Scheinarchitektur ausgebreitet. Selbst markante Motive (wie die Rückenfigur der Geometrie) kommen weniger akzentuiert zum Tragen: Während sie in Seitenstetten eine Schlüsselposition markiert – sie weist mit ausgestreckter Hand auf die „Wahrheit“ – ist sie in Altenburg ihrer Bildumgebung stärker verbunden.[669]
Auch die einzelnen Wissenschaftallegorien sind verändert: Die „Musik“ wurde ersetzt durch die Gruppe der Bildenden Künste Malerei, Architektur und Skulptur, obwohl diese nicht der klassischen Definition der *Artes Liberales* entsprechen. Mit der Einführung der „Hydrographie“ als barockem Gegenstück zur Geographie (neben der sie auch im Bild postiert ist) verorten sich die Wissenschaften sowohl abseits des klassischen Kanons als auch abseits der Forschungsmöglichkeiten eines Klosters im Waldviertel. Es vollzieht sich hier ein Wandel hinsichtlich der Bezugsrichtung der Allegorie: Sie löst sich von ihrer Argumentationsrichtung hinsichtlich der Klostergemeinschaft und wird zum „allgemeinen Sinnbild“ für jeden Benutzer der Treppe.

An dieser Stelle bietet sich der Vergleich mit dem Programm von Frain an (Abb. 44): Auch dort wurden Glaube und Wissenschaft für den Bauherrn in Anspruch genommen. Die Vereinigung der beiden entgegengesetzten Systeme wird – im allegorischen Bild – zum „Horoskop“ erhoben, zum *destino*, zur Bestimmung, der der gebildete Althan zu folgen hat.

[668] Die Medizin ist auf der untersten Wolkenebene als Rückenfigur gekennzeichnet, die Jurisprudenz steht darüber neben der Invention; Philosophie und Theologie (diese als Zentralgestalt neben der Weisheit) gehören der hierarchisch höchststehenden Ebene in der Bildmitte an.
[669] Die Wichtigkeit der Personifikation untermauert der Umstand, dass Troger hier eine Figur aus Belluccis Deckenbild „Allegorie des irdischen Glücks“ zitiert. Vgl. Reuß 1998, Abb. 16.

Es mag auffallen, dass in der Portraitfigur Althans neben Büchern der Globus vertreten ist – die Auseinandersetzung mit Geographie, das Interesse für Gestalt und Form der empirischen Welt wird zum Merkmal der eigenen Bildung.

Beim Kaiserstiegenfresko von Altenburg wird dieser Anspruch einer weltoffenen Bildung somit nicht mehr gemünzt auf den Konvent oder den Abt als Hausherrn, sondern appelliert an jeden Menschen (nicht *bonae voluntatis*, sondern) *boni intellectus*. Vor allem zielt diese Aufforderung nicht nur auf wissenschaftliche Betätigung im Allgemeinen, sondern auf die Reflexion über die Aussage im Zentrum des Freskos. Dessen Kernaussage (die bereits mit der „Wahrheit" eingangs angedeutet worden war) setzt Troger in die geometrische Mitte des Freskos; exakt in der Mittelachse treffen sich die Hände der „Religion"[670] und der „Klugheit" (Abb. 224).[671] Hier „spiegelt" sich die von der Stiege vorgegebene Struktur: Wie sich die beiden Treppenarme oben wieder zu einem Podest[672] vereinigen, finden das religiöse und wissenschaftliche Prinzip zueinander. Der Bund, der mit den Worten „*Quam bene conveniunt*" kommentiert wird, bedeutet eine Vereinigung, die zur Wahrheit führt.

Schon die Beschreibung der beiden Gruppen der Tugenden sowie der Wissenschaften zeigt die Unterschiedlichkeit der beiden Denkmodelle, auf die sich die beiden Hauptaspekte der Komposition beziehen. Während auf der Wissenschaftsseite die „Weisheit" eine maximal dialogisch verbundene Gruppe von einzelnen Personifikationen anführt, war Troger auf Seiten der „Religion" *narrativ* vorgegangen: Beinahe in einer Szenenfolge wird der „Weg der Pilgerin" aufbereitet; wie eine Rückblende scheint der Lastersturz ihrem Unterwegs-Sein vorangestellt, während die „Liebe" als Ziel bereits absehbar ist – Hinweis auf die effektive Hauptaussage des Bildes, die in den gereichten Händen der Zentralfiguren zum Ausdruck kommt.

Gerade die Aufweichung des Bildmusters in Altenburg (im Gegensatz zu Seitenstetten) verstärkt die erzählerischen Qualitäten, die zwar durchaus schon 1735 spürbar gewesen waren, in der neuen Arrangierung der Figuren allerdings umfassend zum Ausdruck kommen. Die Umsetzung von 1738 erweckt den Eindruck, dass der Maler beinahe intuitiv in seiner Charakterisierung vorging und die spirituelle (also meta-rationale) Ebene mit einer narrativen Schilderung unterlegte. Sie wird dadurch zu einer Paraphrase auf seine Wege-Metapher im Herkules-Zyklus von Zwettl: Dort hatte Troger ja – abseits der Vorschriften des *conceptus*

[670] Ripa 1683 / 1992, S. 378.
[671] Ebd., S. 368 – 369.
[672] Der Hauptstandpunkt entspricht in etwa dem verlorenen Stiegenhausfresko von Geras (1737/38), wobei Troger dort – was in Altenburg nicht möglich war – die Laster sinngemäß nach unten (also der Treppe folgend) stürzen lassen konnte.

pingendi – die „Reifung“ des Hercules dargestellt, indem er den Betrachter in den Freskofeldern den Weg zum „Tempel des Ruhms“ nachvollziehen ließ – anfänglich in weiter Ferne, rückt dieser im vorletzten Bildfeld in greifbare Nähe. In Altenburg nutzte der Künstler die reale Struktur der Treppenanlage, wobei es nicht nur um die Problematik des Prospektes ging („Was sehe ich von welchem Punkt aus?“), vielmehr ist die Bewegung im Raum, die Benutzung der Stiege wesentlicher Bestandteil der medialen Bespielung.

Die Transferierung des Seitenstettener Deckenbildes des Festsaals an das Gewölbe der Altenburger Kaiserstiege ist nicht zuletzt hinsichtlich der Entscheidung seitens des Auftraggebers beachtenswert, ein rein *allegorisch* aufgefasstes Treppenhausfresko haben zu wollen. Klassischerweise waren hier historische Themen wie der „Sturz der Giganten“,[673] „Phaëton“[674] oder auch der „Sonnenaufgang“[675] vorgesehen, wie ihn Troger kurze Zeit später in Göttweig darstellen sollte. Der Verzicht auf schmückendes erzählerisches Beiwerk zugunsten einer klaren Argumentation (die durch das Treppenhaus „didaktisch“ aufbereitet wurde) erstaunt in ihrer Anschaulichkeit, ja Nüchternheit: Die Verbindung des Bildes mit der Architektur wandelte das repräsentative Stiegenhaus in einen *allegorischen Raum* um – das Fresko ist nicht Krönung und nicht Überhöhung, sondern philosophischer Kommentar und Spiegel des Betrachters. Die Treppe selbst argumentiert nicht mit stilisierten Bildmitteln, wie Fischer von Erlachs Treppenhaus des Winterpalais (wo Enge und dramatische Lichtregie den Tugendpfad samt Apotheose evozieren sollen), sondern wird durch die Verbindung mit dem Bildmedium erst in seiner Symbolkraft dechiffrierbar.

4. Ikonologische *Summa* der Kaiserstiege

Vom Standpunkt der ikonologischen Sprachfähigkeit her ist die Altenburger Kaiserstiege sicherlich ein Höhepunkt innerhalb des Ensembles. Nicht mehr überkomplexe Bezugnahmen waren hier vonnöten wie im Marmorsaal, um inhaltliche Ebenen und Zielsetzungen zu kommunizieren. Auch hatte die hier gefundene Bildsprache jenen Ansatz hinter sich gelassen, der sich begründet hatte auf die (nicht sichtbare) geometrische Konstruktion sowie auf die nur im übertragenen Sinne interpretierbaren Formen (Kreis und Ellipse als „Sinnbilder“ von Weltanschauungen). Nicht die architektonische Gestalt wurde verschlüsselt zum Inhaltsträger,

[673] Vgl. etwa Rottmayrs Fresko im Gartenpalais Liechtenstein: Kräftner 2004, S. 73 – 81; Hubala 1981, S. 153.
[674] Vgl. Antonio Pellegrini, Dekorationen in Howard Castle (1709 – 1710) und Bensberg (1713). Bettagno 1998, S. 48 – 49, 150 – 151; Knox 1995, S. 63 – 65, 89 – 128.
[675] Beispiele wären Bys in Pommersfelden oder Tiepolo in Würzburg. Bauer 2000, S. 88; Mayer 1994, S. 121, D 9; Krückmann 2004.

sondern die *Funktionalität*, die Benutzung durch den Betrachter, der sich durch die Benutzung dem architektonischen Raum und seiner Ausstattung einschreibt.
Dieser Entwicklungsschritt schuf damit ausgesprochene Klarheit, die dem Wesen des Argumentes – der Verbindung von spiritueller und wissenschaftlicher Erkenntnis – zugute kam. Die Aufbereitung einer Vorlage und ihre Verbindung mit einer architektonischen Struktur führte zu einer Anschaulichkeit (im wahrsten Sinne), die weit über die Grenzen der Epoche hinausweisen: Das hier akzeptierte Verhältnis von religiöser Überzeugung und Wissenschaftlichkeit im Sinne einer Paradoxie (!) formuliert einen nicht mehr nur als vormodern zu betrachtenden philosophischen Denkansatz. Dass zur Kommunikation nicht die Verschriftlichung, sondern die Möglichkeiten der Ikonologie (durch das Bild wie durch die Verbindung von künstlerischem Medium und Funktionalität) gewählt wurden, demonstriert das erreichte und aktiv beherrschte „Sprachgefühl" für Möglichkeiten der bildhaften Kommunikation.

4. Die Stuckausstattung der Marmor- und Kaiserzimmer – Ikonologische Zwischenräume

Die Entstehung der Kaiserstiege ist tatsächlich nur als Teilprojekt einer größeren Kampagne zu betrachten; bereits 1735 dürfte mit der Gestaltung der ersten Stuckdecken der neuen Kaiserzimmer im Südflügel des Großen Hofes begonnen worden sein. In insgesamt fünf Saisonen nahmen rund zwei Dutzend (!) künstlerisch gestalteter Plafonds Gestalt an,[676] wobei im Gästetrakt an der Westseite stilistisch zumindest drei Werkstätten gleichzeitig beteiligt waren. Innerhalb dieses „Wettbewerbs" scheint der 1708 geborene Johann Michael Flor das Rennen gemacht zu haben; die gesamten Decken des Nordflügels können ihm überzeugend zugeschrieben werden.[677]
Bemerkenswert bei diesem Ensemble – das zu den größten Werkzusammenhängen des Bandelwerkstucks gehört[678] – ist der Umstand, dass ein beinahe vollständiger Verzicht auf inhaltliche Gestaltungen zu beobachten ist. Wie bei den gleichzeitig ausgestatteten Räumen

[676] Wolfslehner 2016, S. 37 – 40; Gamerith 2008 / 5.
[677] Die Baugeschichte der Trakte um den Großen Hof ist zwar undeutlich dokumentiert, allerdings wäre es durchaus möglich, dass ursprünglich nur der Südflügel (mit einem abschließenden Marmorzimmer) als repräsentative Gästeunterkunft geplant gewesen ist – eine Hypothese, die auch durch Trogers Planskizze untermauert wird und Altenburg in ähnlicher Form wie Seitenstetten (Nordflügel) hätte erscheinen lassen. Eine frühere Entstehung dieses Marmorzimmers mit seinen groben Ranken ist aus stilistischer durchaus überlegenswert.
[678] Schwarz 1950, S. 143; Wemer 1994, S. 308 – 315.

der Sommerprälatur, wo (abgesehen vom Marmornen Cabinettl) eine neutrale Inhaltlichkeit und reine Fokussierung auf das Ornament gewählt wurde, ist auch bei den Gästezimmern eine beinahe ausschließliche Dekoration auf Basis von Ornament zu beobachten. Und tatsächlich scheint eine recht bewusste Selektion erfolgt zu sein, die nur eine punktuelle Aufladung mit Inhalten suchte:[679] Der Saal bei der Weststiege (also an einem Ende der Hauptenfilade) wurde mit Szenen der Samsongeschichte (1735/36) geschmückt, das zwischen zwei größeren Sälen gelegene Kabinett (1737/38) zeigt im Deckenspiegel eine Erzählfolge des Phaëton-Mythos.[680] Die übrigen Räume bedienen – wenn überhaupt – konventionelle Sujets in ihren Darstellungen: die Jahreszeiten, die Elemente, die Kontinente, die Weltmonarchien.[681]

Man kann in diesem Vorgehen durchaus Methode entdecken: Wie in der Prälatur sind es nicht unbedingt die erwartbaren Haupträume, die mit Inhalten aufgeladen werden, vielmehr erfolgte eine recht pointierte Akzentuierung. Typisch für Flor ist dabei die Affinität zur Bildsprache des Emblems. Bereits im Samsonzimmer, das stilistisch ganz unter dem Eindruck des Vorbilds von Franz Joseph Holzinger zu stehen scheint, tritt diese Vorliebe des Künstlers zutage. Denn obwohl das Mittelmedaillon eine wörtliche Übernahme von Merians Samson-Illustration zeigt, ist doch der allegorische Aspekt entscheidend – im Phänotyp entspricht die Szene „Samson zerreißt den Löwen“ (Abb. 225) nämlich der bei Ripa gegebenen Beschreibung des „*Ardire magnanimo, e generoso*“, der Großmütigkeit (Abb. 226). Dass die Begebenheit allegorisch gelesen sein will, legt die Kombination mit zwei kleineren Kartuschen nahe, die ebenfalls an den Kaiser als Adressaten gerichtet sind: Die Säule, die den Winden widersteht, und ein Altar mit Krone, Schwert und Palmzweig.[682]
Ebenfalls allegorisch aufgeladen erscheint die Erzählung im Phaëton-Kabinett (Abb. 227 - 229), wo das Beispiel des Hoffärtigen als Gegenentwurf zu „Apollo auf dem Sonnenwagen“ (als dem Thema des Marmorsaals) vorgestellt wird: Der Sohn des Sonnengottes, der es nicht versteht den Sonnenwagen zu lenken und deshalb von den Blitzen Jupiters gestürzt wird,[683] erscheint hier inmitten von grotesken Chinesenmotiven (Abb. 206), eine bemerkenswerte Ambivalenz von Sujet[684] und rahmendem Ornament (Das Windrad, Attribut der „*Pazzia*“,[685]

[679] Beim zentralen Stiegenhaus des Südflügels (in der Mittelachse des Hauptrisalits) könnte die sehr spärliche Bespielung mit Stuck u.U. ein Hinweis auf ein Provisorium sein.
[680] Egger 1981, S. 71 – 72.
[681] Polleross 1986, S. 97 – 104.
[682] Egger 1981, S. 71.
[683] Ebd. 1981, Abb. 69. Vgl. Appuhn – Radtke 1988, S. 110 – 111, Kat. – Nr. 11.
[684] Auch die Wahl des Themas mutet seltsam an unter der Voraussetzung eines Kabinetts, zumal in einer derart heiteren Form – üblicherweise ist der „Sturz des Phaëton“ ein klassisches Thema für Stiegenhäuser. Vgl. Rossacher, 1983, S. 336 – 337, Inv. – Nr. 2030.
Das Thema findet sich auch bei Melchior Steidl in Arnstorf. Strasser 1999, S. 60 – 61, Kat.-Nr. 22.

das einer der Chinesen hält, verweist auf die warnende Moral hinter der heiteren Stimmung, Abb. 230).

Im Ornamentalen findet Flor übrigens auch Anschluss an das Altenburger System von Zitat und Irritation – mit der Prälatur (Schlafzimmer der Abtes, um 1737) und dem Phaëton-Kabinett (1737/38), aber auch im Weißen Saal (1740) übernahm der Stukkateur wörtliche Lösungen aus Paul Deckers „Fürstlichem Baumeister".[686] Ist darin vielleicht ein *statement* des Stukkateurs gesetzt? Liegt der Anspruch im Wissen, „fürstliche" Ausstattung zu realisieren? Und treibt er ein ikonologisches Spiel, indem er die Aussage (im Beispiel des Anti-Phöbus ja beinahe provokant) mit der Belanglosigkeit des Ornamentalen tarnt?
Eine ähnliche, undurchschaubare Strategie findet sich auch im als „Kaisersaal" (1740) anzusprechenden Marmorzimmer nördlich der Kaiserstiege: Üppiges Ornament mit winzigen Vogelmotiven wirbelt über die Flächen des Plafonds, dazwischen erscheint – wie konventionell! – Gott Jupiter inmitten der vier Weltmonarchien.[687] Doch neben „Mucius Scaevola"[688] und „Marcus Curtius" an den Schmalseiten (klassischen Beispielen für Standhaftigkeit und Tapferkeit im Sinne des Wahlspruchs Karls VI.) finden sich an den Längsseiten für eine kaiserliche Ausstattung ungewöhnliche Motive. Lucretia, die aus Scham Selbstmord begeht, sowie die atypische „Caritas Romana" (Pero nährt Cimon im Kerker) – zwei Szenen mit weiblichen Protagonistinnen als Vorbilder hinsichtlich unverbrüchlicher Moralität. Die Gegenstücke bieten zwei ungewöhnliche, teils auch undeutliche Ikonographien: Das erste Medaillon zeigt die Vertreibung (Ermordung?) eines Königs, vielleicht die Vertreibung des Tarquinius Superbus, eine Konsequenz aus der Vergewaltigung der Lucretia (Abb. 232).[689] Das andere stellt Marcus Curius Dentatus dar (Abb. 231), der an einem Herd Rüben kocht – ein Sinnbild der Unbestechlichkeit (nach den Berichten von Plutarch und Cato dem Älteren). Die Korruptionsversuche der Samniten hatte er nämlich – im Hinweis auf seine Genügsamkeit – zurückgewiesen mit den Worten: „Der bedarf keines Goldes, dem eine solche Speise genügt!"[690] Zwei Heldinnen also, die der Ungerechtigkeit trotzen? Zwei Helden, die widerständig ihre Lauterkeit unter Beweis stellen? Blitzt hinter

[685] Ripa 1683 / 1992, S. 340.
[686] Kutscher 1995. Im Unterschied zur graphischen Sammlung von Stift Göttweig verfügt Altenburg über keine systematischen Bestände an Architekturtraktaten. Vgl. Lechner 1975.
[687] Vgl. Melchior Steidl, Kaisersaal, Bamberg. Strasser 1999, S. 46 – 49, Kat. – Nr. 11 – 14; Dachs – Nickel 2015, S. 145.
[688] Vgl. Siemer / Hegel 2011.
[689] Egger 1981, S. 69.
[690] Gamerith 2008 / 5, S. 94 – 95.

diesen absolut ungewöhnlichen Sujets die Absicht hervor, das harmonische Geschlinge des Bandelwerks mit aufwühlenden Szenen zu konterkarieren?

Generell betrachtet scheint es, als würde die immense Ausstattung mit Stuck aus ikonologischer Sicht der Dichtheit der Fresken unterliegen. Allerdings gelingt es dem Stuckateur durchaus – mit seiner Vorliebe fürs Emblem – die Fülle an konventionellen Inhalten unter einem Hauptthema zu vereinen. Denn das literarische Motto des Kaiserstiegenfreskos „*Quam bene conveniunt*" verfügt, ungeachtet Trogers hinreißender Interpretation, über eine eigenständige Tradition in der Herrschaftsemblematik. Dasselbe Lemma findet sich bei Camerarius: Ein Wal, der von einem kleineren Weiserfisch durch das Meer geleitet wird, ist hier als Sinnbild des Monarchen gewählt, der seinem Volk vorsteht: „Wie unter seiner Führung der Walfisch sicher ist auf dem Meer, so ist glücklich das Volk unter der Führung seines wachsamen Fürsten."[691] Camerarius dürfte sich dabei auf die Umwandlung eines Zitats von Ovids Metamorphosen (Ovid, Metamor. II, 846) beziehen, das sich in seiner positiven Formulierung „*Quam bene conveniunt et in una sede morantur/ Maiestas et Amor"* etwa auf einem Silberrelief mit einer Huldigung auf Leopold I. findet.[692]
Der Stukkateur Flor könnte also ebenfalls auf diese Umformung rekuriert haben, als er im Vestibül der Kaiserstiege den kleinen Amor auf dem Adler Jupiters zeigte (Abb. 233).[693] Auch wenn Alciatis Emblem (*„Aligerum fulmen fregit Deus aliger, igne/ Dum demonstrat uti est fortior igne Amor"*),[694] das Egger als Deutung vorgeschlagen hat,[695] eine sehr gute Assoziation zum Verständnis des ungewöhnlichen Motivs bietet, scheint eher das Ovid-Zitat ausschlaggebend gewesen zu sein: Liebe (Amor) und „*maiestas*"/ Würde (Jupiters Adler) illustrieren am Eingang zu den Gastzimmern das geglückte Beisammenwohnen („*in una sede morantur*"), das sich sozusagen als Verheißung an den Eintretenden wendet. Die harmlose Aneinanderreihung von Allegorien in den Marmorzimmern – Elemente, Kontinente, Tugenden bis hin zur Heiterkeit der Chinoiserie – erhält damit als Ergebnis der Einheit von Liebe und Würde ihre Legitimität.[696]

[691] „*Hoc balaena suo tuta est ductore per undas/ Principe et est felix plebs vigilante suo.*" Cameriarius 1556, IV. Nr. 1, zitiert bei: Henkel/ Schöne 1967/ 2013, S. 714.
[692] Johann Andreas Thelott (1655 – 1734), „Allegorie auf Leopold I.", Silberrelief 1684, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer Inv. – Nr. 1091.
[693] Zum Motiv vgl. Giovanni Giuliani, Putto mit Adler, Stadtpalais Liechtenstein, Stiegenhaus. Baum 1964, Abb. 27; Ronzoni 2005, S. 102, 103, 203, Dok. 29.
[694] Alciati 1621, S. 450 – 451.
[695] Egger 1981, S. 68.
[696] Auch Ripas Definition, die Wahrheit hätte alle irdischen Dinge „sotto il piè" könnte wie in Zeillers Fresko der Bibliotheksvorhalle eine Rolle spielen.

Wenn dann im Stiegenhaus, inmitten der die vier Kontinente symbolisierenden Pflanzenvasen,[697] „Venus und Amor“ sowie „Venus und Psyche“ als Parapetfelder auftauchen, bestätigt dieses erneute Auftreten von im Marmorsaal erfundenen Motiven, dass die beherrschende Macht der Liebe – wie sie im Bild von Amor auf dem Adler zum Ausdruck kommt – als Zentralgedanke auch für die Kaiserzimmer fruchtbar gemacht werden kann.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sich im Vergleich mit dem komplexen Ikonologie-Gebilde der Kaiserstiege die Ausstattung der angrenzenden Zimmer wesentlich konventioneller und weniger raffiniert ausnimmt. Der sehr pointierte Einsatz von irritierenden Szenen, die im Gewirr der Schnörkel ein fast unbemerktes Eigenleben führen, versteht aber zu verblüffen und offenbart ein feinsinniges künstlerisches Temperament: Der Anti-Held Phaëton oder die aufmüpfigen Römer reihen sich in ihrer Außergewöhnlichkeit mühelos unter jene Irritationen ein, die Abt Placidus Muchs Projekt so stark charakterisieren.
Originell ist schlussendlich Flors Beitrag zur Ikonologie am Antritt der Kaiserstiege, der möglicherweise als Motto dem gesamten Ausstattungsensemble überschrieben sein will; mit der Benennung Amors (Abb. 233) gelang es ihm, seine konventionellen Allegorien unter *einem* emblematischen Oberbegriff zu versammeln: Die Liebe in der Rolle des Weltenlenkers, die Liebe, der sich die ganze Ordnung der Welt unterordnet, wird damit zur Paraphrase auf das schon 1736 umrissene Gedankengebäude des Marmorsaals. (In Kombination mit der „Wahrheit“ in Trogers Fresko, der die ganze Welt zu Füßen liegt – ausgedrückt in den Stukkaturen – nahm Flor zudem einen wichtigen ikonologischen Impuls vorweg, den Johann Jakob Zeiller in seinem Deckenbild der Bibliotheksvorhalle erneut aufgreifen sollte: „[la Verità] *è superiore à tutte le cose del mondo, e di loro più pretiosa.“*)[698]
Dass dieser Interpretationsschritt (immerhin ist für die Stuckausstattung der Kaiserstiege eine Entstehung vor 1738 unwahrscheinlich) ein sekundärer gewesen ist[699] und erst am Ende der Ausstattungskampagne dem bestehenden Dekorationsbestand des Stiegenfreskos vorangesetzt wurde, wiederholt ein schon an mehreren Stellen feststellbares Muster der Altenburger Konzeption. Ein weiteres Mal wurde damit das vorhandene Bildpotential durch eine hinzugekommene Ausstattung in neuer und differenzierter Form beleuchtet. Inhaltliche

[697] Egger 1981, S. 68.
[698] „Sie ist größer als alle irdischen Dinge und kostbarer als sie.“ Ripa 1683 / 1992, S. 463. Vgl. Kap. VIII. 4.
[699] Als Bezugspunkt ist durchaus an die Jupiterskulptur des Meisters HKP zu denken (1735), die einen Rest des ursprünglichen Stiegenhausprojektes im Südflügel darstellt. Auch die beiden Putti „Tag“ und „Nacht“ auf der Kaiserstiege entstammen eigentlich diesem Projekt und wurden sozusagen ersatzweise an ihren heutigen Standort versetzt.

Ebenen (der ursprünglichen Intention vielleicht nicht bewusst) wurden durch die Neuzutat um Bedeutungshorizonte erweitert.

Flors Ausstattung blieb in Teilen unvollendet – wie der gesamte Trakt. Fensterspaliere erhielten keine Stukkierung, Polychromie und wohl auch Vergoldungen wurden nur in der Sparsamkeit eines Provisoriums umgesetzt. Und trotz seiner eigenartig unsystematisch erscheinenden Bildersprache sollte die Kunst Flors in Altenburg Konsequenzen haben: Die eine Nachwirkung war der starke Einfluss, der sich auf den Freskenzyklus der *Sala terrena* nachvollziehen lässt; Motive wurden – auch in missverständlicher Form – aufgegriffen und in origineller Weise weiterentwickelt. Die andere Folge (und für den Künstler selbst von größerer Bedeutung) war wohl die Beauftragung Flors mit der Ausgestaltung des plastischen Teils der Stiftsbibliothek. Es sollte Flors monumentalster Auftrag werden.

.

VIII. Bibliothek – *„Quoniam immortalitas est in cognitione Sapientiae“*

1. Die Veitskapelle – Vorspiel à la Vanitas

Wahrscheinlich im Anschluss an die Stuckierung der Marmorzimmer und unmittelbar vor der Entstehung der Bibliotheksausstattung 1740 entstanden die Stukkaturen der Veitskapelle (Abb. 234).[700] Die aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts stammende Kapelle, die bereits um 1670 barocke Adaptierungen erfahren hatte, wurde von Johann Michael Flor vollständig neu und als „Heiliges Grab“ gestaltet. Wie später beim Heiligen Grab in Zwettl[701] ging es auch in Altenburg konzeptuell um eine Kombination mit der Grablege für den Konvent. Stilistisch näherte sich Flor mit der Dekoration schon stark seinem System des Ornaments in der Bibliothek an, indem er gegossene Stuckteile (v.a. Schabracken mit Kordeln) verwendete, deren serielle Reihung den besonderen ästhetischen Reiz der Ausstattung ausmacht.[702]

Die ikonologische Bespielung der Kapelle ist determiniert von ihrer Widmung; Todesmotive und Vanitassymbole verweisen auf die Vergänglichkeit des Lebens, am Altar vorne wird der vom Kreuz abgenommene Erlöser von Maria, Johannes, Maria Magdalena sowie einem Engel

[700] Gamerith 2008 / 6.
[701] Kulissenmalerei von Franz Anton Danne, 1744 vgl. Franke/ Risatti 2016, S. 303, 308, Kat. – Nr. 7.17; Dachs – Nickel 2009, S. 437 – 445.
[702] Wolfslehner 2016, S. 40 – 41.

betrauert. Darüber erscheint – eine zurückhaltende Allusion auf das Kirchenprogramm – das „Lamm, das geschlachtet ist“ (Offb 5,12) auf dem Buch mit Sieben Siegeln.
Motivisch auffällig ist die Lünette der Westwand, wo Flor die 1735 entstandene Skulptur der „Nacht“ von Meister HKP paraphrasierte (Abb. 235): Der Schlaf wird hier zum Bild des Todes, wie der Totenschädel verdeutlicht. An beiden Seiten liegen Insignien irdischer und weltlicher Macht, allesamt der Hinfälligkeit des Lebens unterworfen.[703] Ikonologisches Sondergut, also eine bildhafte Umsetzung unkonventioneller Inhalte, bedeutet der über der Todes-Gruppe erscheinende Spiegel, der (in Flor`scher Manier) ein Emblem auf die Weisheit vorstellt. Spiegel und Schlange als Attribute der „*Prudenza*“ werden kombiniert mit Palm- und Ölzweig (Abb. 236). Zum Ausdruck gebracht werden soll die Unvergänglichkeit der Klugheit im Gegensatz zu den eitlen Ehren der Welt – ein Themenkreis, der bereits eine Einleitung bildet zu den Aussagen der Bibliothek und (sozusagen) ihrer „Sala terrena“, der Krypta.
Die ästhetisch sehr ansprechende Ausstattung der Veitskapelle zeigt den Stukkateur Flor im Dialog mit Bestehendem – sei es das Anknüpfen an das Kirchenkonzept (durch den Verweis auf das „Apokalyptische Lamm“) oder sei es das formale Zitat nach der Skulptur des Meisters HKP. Generell sind die ikonologischen Formulierungen allerdings verhalten; wie im umfangreichen Ensemble des *piano nobile* dominiert das Ornament. Übersehen werden darf dabei aber nicht, dass gerade in der Bedienung der Bildsprache des Emblems – etwa bei der Visualisierung der „Unvergänglichkeit der Weisheit“ – Flor überraschenden Tiefgang inmitten ornamentalen Geplänkels unter Beweis stellt.

2. Die Apsis – Kirchenfassade im Nachhinein

Mit der Umgestaltung des Traktes der Marmorzimmer war 1738/39 die Entscheidung gefallen, größeren Augenmerk auf die Ostseite der Klosteranlage zu legen (Abb. 1, 2, 237, 238). Die Definition einer „Hauptfassade“ hatte schon in den Anfängen des Umbauprojektes Schwierigkeiten bereitet. Die Idee, eine Einfahrt von Westen – nach Munggenasts bewährtem Muster à la Zwettl oder Seitenstetten – war (wenn jemals in aller Konsequenz bedacht) spätestens 1734 ausgeschieden (Abb. 12). Mit der Fokussierung einer inhaltlichen Aufladung des Johannishofes als Entree war darauffolgend bis 1736 eine adäquatere Alternative zu

[703] Vgl. die Malereien in der Krypta von Dürnstein von Wolfgang Ehrenreich Priefer von Miesbach, 1719. Karner 2010, S. 172 – 181, Abb. 158 – 161.

diesem Erstprojekt sowie zur bestehenden Hauptschauseite der Anlage, der Südfassade des 17. Jahrhunderts (Abb. 2, 17), gefunden worden.

Die Bedeutung des Apsisraumes als Vergrößerung des Tabernakels wurde in der ausgeführten Form durch seine architektonische Projektion nach außen verstärkt. Quasi in der Form einer Rotunde bildet die Apsis einen Risalit aus, der sich markant von der Rücklage der über 200 Meter langen Ostfassade absetzt (Abb. 237, 238). In der innerhalb kurzer Zeit revidierten Fassung dieses architektonischen Körpers zeigt sich die Flexibilität des Projektes von Altenburg. Der Erstzustand (1730 – 1733) hatte eine schlichte Rieselputzfassade[704] in Kalkfassung vorgesehen, bei der die Rustizierung *alla gotica* sich über den gesamten Baukörper der Kirche breitete, die Zweitfassung sah gelbfarbene Architekturelemente auf weißem Grund vor (Abb. 237). Wie bei der Genese des Prälatenhofes scheint auch bei der Apsis die Architektur Munggenasts in erster Linie ohne wesentliche skulpturale Elemente ausgekommen zu sein. Einzig die Grabsteine im unteren Bereich könnten bereits zu diesem frühen Zeitpunkt von ihren originalen Aufstellungsorten (in der Kirche?) disloziert worden sein, um radial um die Gruft unter dem Hochaltar aufgestellt zu werden.
Mit dem Entschluss, die Ostseite des Klosterkomplexes in eine symmetrische Schaufassade umzuwandeln (vor 1738), wurde eine Redaktion dieses ersten Zustands vollzogen. Die „Leerfläche an Ikonologie" wurde nun inhaltlich bespielt, wobei vor allem die in den Dokumenten gewählte Nomenklatur auffällig ist – in den Steinmetzrechnungen Franz Leopold Farmachers taucht für den Chorbereich der Altenburger Stiftskirche nur der Name „Kirchenfassade" (*„kürchen facato"*) auf.[705] Zwar hatte die Stiftskirche bereits um 1733 eine vollständig dekorierte (wenn auch sehr schlichte) Front nach Westen hin erhalten, die erweiterten Möglichkeiten jedoch, die die Ostfassade hinsichtlich ihrer Fernwirkung bot, mögen die entscheidungsfindenden Instanzen bewogen haben, *diesen* Baukörper als eigentliche Kirchenfassade zu definieren.

Schon in Dürnstein hatte Joseph Munggenast (zumindest in seiner Rolle als Bauführer) eine ähnliche Situation erlebt, in der die landschaftliche Gegebenheit ausschlaggebend für eine „Auslagerung" der Kirchenfassade gewesen war. Um 1725 hatte man noch eine Art Triumphpforte nach Steinls Entwurf im Hof des Klösterchens errichten lassen und damit einen fulminanten Akzent zur Kirche (vom Hof her) geschaffen; dem Wunsch nach

[704] Ein Rest blieb im Dachbodenbereich erhalten, wo durch die Erhöhung des Sakristeidaches ein Teil dieser Erstfassung eingehaust wurde.
[705] StiAA Bauakten 002 Farmacher (17. Dezember 1742)

gesteigerter Wahrnehmungsmöglichkeit in der Landschaft wurde aber in der inhaltlichen und gestalterischen Aufwertung des Turmes endültig Rechnung getragen.[706]

Einige der Gestaltungsmittel in Dürnstein lassen sich dabei durchaus dem späteren Projekt der Apsis in Altenburg vergleichen: Kräftige Pfeiler gliedern einen Tholos und brechen die Entwicklung der horizontalen Bewegung, indem sie sie mit einer Vertikale kontrastieren. In den Feldern dazwischen werden vor Fenstern Skulpturen präsentiert, deren Wahrnehmbarkeit durch diesen dunklen Fond erhöht wird. Nach oben hin dünnt sich der Figurenbesatz aus, die Bewegtheit der Formen und die Entwicklung eines dynamischen Umrisses wird dagegen gesteigert.

Der größte Unterschied zwischen den beiden Fassadierungen liegt freilich im Inhaltlichen begründet. Propst Übelbacher wählte für die Instrumentierung des Dürnsteiner Turmes ein hagiographisches Programm, einen Passionszyklus, Patrone der Schifffahrt, emblematische Puttengruppen mit diversen Attributen – ein Monument, das mit seiner Überfülle an Inschriften „ora pro nobis!“ den himmlischen Beistand erfleht: Das – heilige – Bild und das fast in einer magischen Form verwendete Wort (beinahe beschwörerisch wiederholt sich ein allgegenwärtiges „Bitte für uns!“) bilden ein *Äquivalent*. In seinem inhatlichen Mittelpunkt steht die Vorstellung des „Ausstrahlens“ – das Bildwerk des Turmes bezieht sich nicht nur auf den Kirchen- oder Klosterbau, sondern entfaltet eine darüberhinausgehende Wirkung auf die vorbeiziehenden Schiffe.[707]

In Altenburg wurde hingegen eine völlig andere inhaltliche Ausrichtung gewählt. Die Apsis bildet einen wirkungsvollen Kontrast zu den eleganten, in der Fläche verhafteten Formen der beiden seitlichen Trakte – eine Situation, die in ihren Gestaltungsmitteln noch einmal das System der Johannishof-Fassade aufgreift, wo der Marmorsaal ja gleichfalls die dekorative Fläche der Gebäudefronten durchbricht. Munggenast öffnete die Mauern (scheinbar) in gemalten Fenstern,[708] vor denen – weithin sichtbar – Skulpturen auf Balustraden aufgestellt wurden. Der Tholos der Apsis unterschied sich somit hinsichtlich seiner körperlichen Bewegung aus der Fassade ebenso wie durch seine suggerierte Durchlässigkeit von den angrenzenden Flügelbauten. Dem Statuenschmuck (der auch hier erst in einem Redaktionsschritt seine Bedeutung erlangte) wurde die inhaltliche Aufgabe zuteil, die Rotunde der Apsis im Sinne eines „*scudo*“ zu interpretieren, als Schild, dem das Wappen des Hauses als Wahlspruch eingeschrieben ist.[709]

---

[706] Pühringer – Zwanowetz 1966, S. 135 – 143.
[707] Vgl. Karner 2010, S. 125 – 127.
[708] Die gemalte Originalfassung mit Scheinfenstern ist photographisch belegt, aber nicht erhalten (zerstört 1975).
[709] Hier sei nochmals auf die Portalfiguren in Dürnstein verwiesen, bei denen die „Fortezza“ einen Schild als einziges Attribut präsentiert. Vgl. Karner 2010, S. 109 – 111.

Denn während in der Westseite des Turmes (mit einem zentralen Hochrelief des Klosterpatrons Lambert, 1734) noch ein hagiographisches Konzept verfolgt worden war, ging man in der kaum ein Jahrzehnt später instrumentierten Apsisfassade vollständig von einer solchen Ausrichtung ab: Deren Statuen bedienen – abgesehen von den Grabmälern verstorbener Äbte im Sockelbereich – rein die Sprache der Allegorie, oder genauer, wie noch darzustellen sein wird, des Emblems.

Über der Zone der Epitaphien sind Balustraden angebracht, auf denen drei römische Soldaten stehen, im darüber liegenden Giebelbereich sitzen die Figuren „Sonne", „Mond" und „Sterne" (Abb. 239, 240) sowie „Erde", die abwehrend (und schützend) ihre Hände erhoben haben. Das Motiv des Schutzes scheint auch den Anstoß für die drei Soldaten gegeben zu haben, vielleicht in jenem Sinne, den Ripa dem „Intelletto" zuordnet: „*perche dall`Intelletto nasce tutta la virtù, che può venir in difesa dell`huomo.*"[710] Noch bevor die inhaltliche Indikation der „*milites (christiani)*" besprochen werden kann, muss der Umstand aufgezeigt werden, dass die Figuren höchstwahrscheinlich nicht für den Kontext der Apsisfassade neu geschaffen wurden, sondern (wie auch die Balustraden) in Zweitverwendung hierher versetzt wurden. Der verantwortliche Bildhauer, der mit dem Horner Friedrich Has(s)linger identifiziert werden darf, war nämlich bereits 1728 verstorben.[711]

An der Apsis findet im Kontext von Altenburg eine bildsprachliche Entwicklung ihren Abschluss: War in den anfänglichen Gestaltungsvorschlägen Munggenasts der Skulptur nur eine untergeordnete Rolle zugeordnet gewesen und in einem zweiten Schritt die Projektion der inhaltlichen Komponenten der Innenräume nach außen erfolgt, hatte sich mit den Skulpturen des Johannishofes die Personifikation abstrakter Begriffe als inhaltliche Basis für Fassadenfiguren etabliert. Hatte der Meister HKP bis 1736 allerdings noch delikate Modifikationen des Kanons nach Cesare Ripa geschaffen, wurde bei den Skulpturen der Apsis auf die Kombination von Statue und Inschrift zurückgegriffen – eine Variationsform des klassischen Emblems. Hatten die Allegorien und Personifikationen abstrakter Begriffe zuerst die Heiligenfiguren abgelöst, entwickelte sich im Endstadium des Umbaues eine neue kommunikative Möglichkeit der allegorischen Skulptur – sie wandelte sich zur *emblematischen Figur*. Wie beim hieroglyphischen Grundriss der Stiftskirche verfügt sie deshalb in isolierter Form über keinen Aussagegehalt; erst über Kombination kann sie inhaltlich erschlossen werden.

[710] „Denn aus dem Intellekt geht jede Tugend hervor, die dem Menschen zur Verteidigung dient." (Der Intellekt wird bewaffnet vorgestellt). Ripa 1683 / 1992, S. 197.

[711] Möglicherweise stammten die Soldaten aus einem ähnlichen Kontext wie die für Stift Zwettl gelieferten Kreuzwegstationen. Buberl 1940, S. 292, 298, Nr. 284, 350. Deutlich als Umarbeitung eines älteren Originals kenntlich ist die Soldatenfigur mit dem Archipendulum.

Wie dicht gewoben das Beziehungsnetz von Inschrift und Visualisierung ist, zeigt sich in den Skulpturen der drei Soldaten. Dem nördlichen Römer, der dem Marmortrakt zugewendet steht, ist (prinzipiell wenig passend zur Vorstellung eines Kriegers) ein Archipendulum in die Hand gegeben (Abb. 242). Ripa sieht dieses Symbol bei der „*Misura"* wie bei der „*Etica*" vor (Abb. 2243, 244), wo er schreibt, dass das Archipendulum erst dann die Ebenmäßigkeit der Horizontalen anzeigen kann, wenn das Pendel zwischen den beiden Schenkeln genau in der Mitte zu stehen kommt: „*quando non transgredisce verso veruno degl`estremi*" – „wenn es zu keinem Extrem hin ausschlägt." „Das Archipendulum gibt man ihr um anzuzeigen, dass wie man zeigt, dass eine Sache waagrecht ist, wenn der Faden, der zwischen den beiden Schenkeln dieses Gerätes hängt, zu keinem der Außenpunkte hinstrebt, so lehrt diese Doktrin den Menschen, dass für die Korrektheit und Gleichmut der Vernunft das Wollen der Sinne sich so bilden muss, dass es zu keinen Ausschweifungen neigt, sondern sich auf die Mitte beschränkt."[712] Das Verharren in der Mitte (das das wahre Ebenmaß anzeigt) wird hier, in Kenntnis des Gesamtprogramms, zur Chiffre der „*Temperantia*": Nicht das klassische Attribut der Mischgefäße, sondern das philosophisch konnotierte (!) Archipendulum wurde gewählt, um das Ebenmaß zum Ausdruck zu bringen. Unterstrichen wird diese Deutung durch die Subscriptio der Statue auf ihrem Sockel: „*Protulit et retulit*" – nachdem das Pendel vor- und zurückgeschwungen hat, verharrt es nun in der Mitte.

Der mittlere Soldat ist heute nur mehr fragmentarisch mit seinen ursprünglichen Attributen versehen (Abb. 241). Durch das Befestigungsloch an seiner Brust (wo ursprünglich wohl eine Metallapplik die Stelle des Herzens markierte) und durch den Bogen, auf den er sich abstützt, darf man annehmen, dass er ursprünglich einen Pfeil vorwies – ein Motiv, das an das Venus-Relief des Marmorsaals erinnert. „*Munit et unit*" – „Es macht stark und es eint" lautet die beigegebene Inschrift, die sich bei diesem wohl auf das Herz und damit auf die Liebe bezieht: ein gerüsteter *Amor caelestis*.[713]

Die bemerkenswerteste Figur ist schließlich der Soldat, der sich der Bibliothek zuwendet (Abb. 245). Sein Motto „*Gaudet et audet*" – „Er freut sich und wagt" – scheint in seiner Bedeutung kaum verständlich. Erst die Kombination mit dem Infinitiv „*sapere*" (die freilich die Kenntnis der inneren programmatischen Zusammenhänge der Klosteranlage voraussetzt) ermöglicht eine Auflösung der unverständlichen Inschrift. Sie spielt damit auf Horaz` Diktum „*Sapere aude!*" – „Habe Mut, Dich Deines Verstandes zu bedienen" (Epist. I, 2, 40 f.) an wie

[712] *„L`Archipendolo ne da per similitudine ad intendere, che si come all`hora una cosa essere bene in piano si dimostra, quando il filo pendente tra le due gambe di ditto istrumento non transgredisce verso veruno degl`estremi, così questa dottrina insegna l`huomo, che alla rettitudine & ugualianza della ragione il sensuale appetito si conforma, quando non pende a gl`estremi, ma nel mezzo si ritiene.*" Ripa 1683 / 1992, S. 121.
[713] Vgl. Henkel / Schöne 1967 / 2013, S. 1762 („*Militat omnis amans*").

auf dessen Variante „*Sapere gaude!*“ – „Freue Dich Deines Verstandes!“ Erst die Ergänzung um das nicht in der Inschrift vorhandene „Weise-sein“, basierend auf dem Wissen um das Gesamtkonzept der Anlage, macht somit den Soldaten zum Sinnbild der Weisheit.

Die skulpturale Bespielung der Apsis lässt sich damit in ihrer ikonologischen Narration folgendermaßen zusammenfassen: Während Sonne, Mond und Sterne sowie die Erde selbst im Giebelbereich der Apsis beschwörend drohende Gefahren zu bannen versuchen, während die verstorbenen Äbte die Gefahren der Unterwelt abwehren sollen, werden die drei Tugenden Weisheit, Mäßigung und Liebe als geeignet erachtet, in der Oberwelt Schutz zu bieten gegen jede Anfechtung. Das erstmals an der Eingangsfassade des Johannishofes formulierte Gesamtkonzept der Anlage, basierend auf der Tugendtrias, wird hier endgültig als programmatischer Nukleus des Klosterbaus deklariert. Das in den anfänglichen Überlegungen des Umbaus noch sakral determiniert projektierte Konzept (hl. Lambert, Maria Immaculata) ist damit in letzter Konsequenz aufgegeben zugunsten eines allegorischen *concettos*.
Um die Entschiedenheit dieses ikonologischen Schrittes zu vergewärtigen, genügt ein Seitenblick auf Munggenasts Prospekt der Melker Klosteranlage: Dort war die Kirche in ähnlicher Weise von den Gebäudeteilen der Bibliothek und des Gästetraktes umklammert gewesen; das Fassadenkonzept fasste man aber rein geistlich auf – die Apostelfürsten als Hauspatrone, darüber der Salvator. Allegorien sind hier in keiner Weise vertreten.

Es zeigt sich, dass trotz der künstlerisch nicht unbedingt hochstehenden skulpturalen Instrumentierung der Altenburger Apsis ihre ikonologische Indikation Aufmerksamkeit verdient: Erstens ist die Bespielung mit Bauplastik schon prinzipiell als Redaktionsschritt anzusehen, der einen vormals rein mit architektonischen Mitteln gestalteten Baukörper um eine weithin sichtbare Aussagekraft bereicherte. Zweitens wurde bei der explizit als „Kirchenfassade“ bezeichneten Hauptschaufront der Stiftskirche auf eine Heiligenikonographie verzichtet zugunsten des rhetorischen Tugendprogrammes. Drittens wurde dieses Konzept nicht mittels klassischer allegorischer Figuren bewerkstelligt, vielmehr wurde ein Typus entwickelt, den man als *emblematisch* bezeichnen kann – nicht die gewöhnliche Personifikation im Sinne Ripas erschließt die Bedeutung, sondern die Kombination von Inschrift und Figur. Eine Entschlüsselung kann dabei – wie im Fall der „Weisheit“ – nur in Kenntnis des Gesamtprogrammes gelingen.
Als vierter Punkt ist zu betonen, dass durch die Sekundärverwendung älterer Figuren, denen durch sparsame Adaptierungen die neuen Inhalte impliziert wurden, der künstlerische Aspekt

für die Träger der Ikonologie als *nachrangig* kenntlich gemacht wurde; nicht die Qualität (oder Originalität) der künstlerischen Umsetzung war demnach im Fokus des Interesses, sondern die inhaltliche Konnotation des Bildträgers. Selbst mittelmäßige Produkte provinzieller Handwerker konnten damit zu der Ehre kommen, an der Hauptfassade des Klosters einen essentiellen Platz einzunehmen.

3. Der Bibliothekstrakt – Baugeschichte und Außenbau

Noch ehe der Marmortrakt im Inneren fertiggestellt war, verlagerte sich zu Beginn der 1740er Jahre das Interesse des Bauherrn auf dessen bauliches Pendant, in dem die Bibliothek des Stiftes untergebracht werden sollte (Abb. 1, 2). In großer Schnelligkeit wurde zwischen 1739 und 1745[714] der bauliche Teil des Traktes abgewickelt; abgesehen von den Malereien in der Gruft (die erst gegen 1750 entstanden sein dürften) fielen die großen Ausstattungskampagnen in die Jahre 1741 bis 1743: Den Arbeiten am Stuck (und wohl auch am Stuckmarmor) ab 1741 folgte im Sommer 1742 die Freskierung der drei Kuppeln. Höchstwahrscheinlich 1743 schuf Johann Jakob Zeiller in Alleinregie schließlich das Stiegenhausfresko.[715] Eine Nutzung erfuhr die Bibliothek – als zentraler Widmungsträger des Traktes – trotz ihrer Fertigstellung 1744 zu Lebzeiten des Bauherrn nicht; erst 1768, fast ein Vierteljahrhundert nach Abschluss der Ausstattung, wurde begonnen, die Bücher der Klosterbibliothek in den dafür errichteten Neubau zu übertragen.
Die Gründe für diese eigenwillige Diskrepanz zwischen ambitioniertem Bauprojekt und nicht vollzogener Nutzung liegen im Unklaren. War es (wie die Totenrede Muchs vorgibt)[716] tatsächlich der Mangel an Büchern? Sprachen praktische Gründe gegen eine Übertragung des Buchbestandes? Oder verwehrte sich der Konvent gegen eine Transferierung seiner Bücherbestände in das Neugebäude, das Abt Placidus im Vertrag mit Troger als „*meine bibliothec*“[717] bezeichnet hatte?

Im Unterschied zu den Gepflogenheiten, die der Bibliotheksbau im kulturellen Umfeld der Klöster im Lauf des 18. Jahrhunderts entwickelte, verzichtete man in Altenburg auf eine Kennzeichnung der Bibliothek in ihrer äußeren Erscheinung. So opulent der Bibliothekstrakt

[714] StiAA Bauakten 002 Farmacher (30. Januar 1740, 17. Dezember 1742, 16. Juni 1745); Rang (Spiegelmacher) (22. Juni 1744); Flor (1742).
[715] Ausst. Kat. Altenburg 2008, S. 40 – 47, 71 – 73.
[716] Haslinger 1985, S. 43 – 45; Groiss/ Telesko 2003, S. 26 – 28, 37 – 47.
[717] Kronbichler 2012, S. 583, A 94. Der Vertrag wurde eigenhändig von Placidus Much aufgesetzt.

sich in seinem Inneren gebärdet – mit dem Vestibül, der Bibliothek und der Krypta konzentriert sich ein unglaubliches Spektrum an Monumentalausstattung in dem Gebäudeflügel – so unprätentiös gibt sich seine Außenerscheinung, die nichts über die innere Raumstruktur aussagt. War bei der Kirche die Kontrastierung eines „gotischen" Äußeren mit einem modernen Inneren noch programmatisch zu verstehen gewesen, erfolgte die Fassadierung der Bibliothek nach dem Vorbild des kurz zuvor errichteten Kaisertraktes: Das bedeutet, dass die Außenerscheinung einen vergleichbaren inneren Aufbau vermuten ließe, also eine Folge von Zimmern, während tatsächlich ein einziger monumentaler Saal die drei oberen Geschoße des Traktes füllt.[718]

Als einzige skulpturale Zierde – und damit inhaltliche Indikation – erhielt der Trakt an seinen Giebeln zwei *Kindl*, die der Stukkateur Flor lieferte,[719] sowie einen Obelisken, auf dessen Spitze ursprünglich zwei Kugeln balancierten, eine Anspielung auf die Sonnenfinsternis, die im Fresko Trogers des Dionysius Areopagita eine zentrale Rolle spielen sollte. Erstaunlicherweise wird damit die inhaltliche Aussage nicht aus der Hauptkuppel abgeleitet, sondern aus dem Thema der südlichsten Kuppel. Die im Außenbau zur Schau getragene Wichtigkeit der „Sonnenfinsternis" wird sich bei der Analyse des komplexen Bildwerkes noch bestätigen.

4. Die Bibliotheksvorhalle – *„Origo, progressus et fructus scientiarum"*

Der Zugang zur Bibliothek erfolgte – nach den Intentionen des Bauherrn – von der Seite der Kirche her, also entweder über die Kirche oder den „langen Gang" des Konventes.[720] Dies bedeutete einerseits, dass die Geistlichen leichten Zugang zur Bibliothek haben sollten, zugleich war eventuell damit auch dem Problem Tribut gezollt, Nicht-Geistlichen eine Besuchsmöglichkeit einzuräumen.[721] Als Kommunikationsraum zwischen Kirche und Bibliothekssaal wurde – in dieser Form einzigartig – ein monumentales Stiegenhaus in den

[718] Eher programmatisch ist der Verzicht auf eine stukkierte Fassade zum Konventgarten hin zu werten: Wie schon früher bei Munggenasts Zwettler Bibliothek wurde auf aufwendige Ornamentierung im Außenbau unter Berufung auf monastische Ideale verzichtet. In Altenburg kommt – wie mit der gesamten Ostfassade – der Wunsch nach Fern- und Außenwirkung zum Ausdruck, während der Konvent eine schlichte Gebäudefront zu sehen bekam.
[719] Wolfslehner 2016, S. 26, Anm. 60.
[720] Die Zugänglichkeit von Seiten der Altane – wie eventuell auch vom Konventgarten her – wäre als Alternativen denkbar. Der heutige Zugang von der Altanenseite ist in diversen Veduten des späten 18. bzw. frühen 19. Jahrhundert dokumentiert, allerdings nicht im sogenannten „Munggenast-Prospekt".
[721] Das Phänomen der Zugängigkeit einer Klosterbibliothek: Gamerith 2016, S. 81 – 85.

Trakt eingezogen, dessen doppelläufige Treppe den Niveauunterschied ausgleicht (Abb. 249). Die Ausstattung des Raumes erfolgte wohl l743; für das imposante Fresko zeichnete Johann Jakob Zeiller[722] verantwortlich (Abb. 247), die Stukkaturen mit den expressiven Hermenpilastern könnten aufgrund gewisser Ähnlichkeiten zur Göttweiger Kaiserstiege Leopold Perger zugeschrieben werden.

Die Grundstruktur von Zeillers Fresko verfügt über mehrere Besonderheiten:

- So beschränkt sich die Malerei nicht auf die Fläche des Muldengewölbes, sondern ist bis in die oberste Fensterzone herabgezogen. In dieser Form entsteht der eigenartige Eindruck eines Tambours, obwohl die bauliche Gestalt des Raumes keine runden Formen besitzt.[723]
- Vor allem aber ist auffällig (und zwar im Sinne eines medialen Superlativs!), dass die Ausrichtung des zentralen Feldes nicht mit der Gehrichtung korreliert. Der Benutzer der Treppe hat demzufolge eine Drehung um 90° zu vollführen, um das Mittelmedaillon lesen zu können (Abb. 246). Auch wenn diese die Stiege negierende Positionierung mit dem Fresko der Kaiserstiege (und unter Umständen dem des Marmorsaals) korrespondiert, ist die wichtigste Motivation für Zeillers ungewöhnliche Entscheidung ohne Zweifel – die *Irritation*.[724] Ein raumfestes Ausstattungselement nicht mit der Bewegung des Betrachters abzustimmen, ist als absolutes Unikum in der Geschichte des Mediums Monumentalmalerei anzusehen; dieser künstlerischen Taktik keine strategische Aussagekraft zuweisen zu wollen, übergeht die ureigensten Gesetze der Freskomalerei des Hochbarock.

Die künstlerische Hauptaussage des Vestibüls ist die Inszenierung eines räumlichen „Dazwischen"; nicht zuletzt das egalitäre Aufspannen der Komposition zwischen Kirche und Bibliothek, getragen von der irritierenden Ausrichtung des Mittelmedaillons, unterstreicht die Unstetigkeit des Raumes und seiner Bewegung. Die „Vierheiten der Welt" – ihrer antiken Auffassung zufolge – versetzen den Raum in eine kreisende Bewegung, die die Bewegung auf der Treppe, das Hinabsteigen zur Bibliothek und Hinaufsteigen zur Kirche, in sich aufnehmen.

[722] Matsche 1970, S. 158 – 174.
[723] Vgl. Daniel Gran, Hofbibliothek: Kronbichler 2007, S. 106 – 107, Kat. – Nr. 12b bis e; Karner 2008, S. 109.
[724] Den Auslöser für die Wahrnehmung des irritierenden Potentials durch eine Richtungsänderung dürfte tatsächlich Trogers Positionierung der „Sapientia Divina" in der Bibliothek bilden, das der Betrachter allerdings erst nach dem Vestibül zu sehen bekommt.

Diese Wahrnehmung des Transitorischen verbindet das Ausstattungsprogramm der Altenburger Bibliotheksvorhalle mit dem Stiftshof von Dürnstein.[725] In beiden Konzepten finden sich die althergebrachten „Vierheiten der Welt", die vier Jahres- und Tageszeiten, Kontinente und Elemente. In Dürnstein ist dieser harmonischen Ordnung der Welt jene Triumphpforte gegenübergestellt, auf der mit dem Psalm 121 (Ps 122) „*Laetatus sum in iis qui dicta sunt mihi: In domo Domini ibimus!* "[726] die Abwendung von der profanen Welt und Hinwendung zu den „Göttlichen Vierheiten" zur Sprache kommt: Die vier Letzten Dinge und die vier Kirchenväter umgeben die Gestalt des Salvators, dessen Erlösungswerk mit dem Verweis auf die Eherne Schlange kommentiert ist.[727] In einem dem Barock gefälligen Quasi-Mystizismus wird das Öffnen[728] der Seitenwunde Jesu mit dem Eintreten in das Heiligtum in Übereinstimmung gebracht. Die (gemalten) Figuren der vier Evangelisten im Durchgang machen schließlich deutlich, dass das Evangelium den Weg zur Erlösung erschließt.
Die Dürnsteiner Konzeption definiert – will man den Inhalt zusammenfassen – den Vorhof der Kirche als einen Bereich des Profanen und setzt ihn durch die Festarchitektur des Portals, gleichsam einer ephemeren Architektur mit festlichem Akzent, vom Bezirk des Heiligtums ab; die Aufforderung „*in domum Domini ibimus*" („zum Haus des Herrn wollen wir gehen") lenkt die Aufmerksamkeit ab von der irdischen Welt hin zu Göttlichen Wahrheiten.

Zeillers Fresko ist bei prinzipieller Analogie der einzelnen Allegorien hinsichtlich seiner inhaltlichen Conclusio vollkommen verschieden (Abb. 247). Weniger scheint es in seinem Konzept um eine „Hinentwicklung" zu gehen (die beiden Optionen von Zugang zur Kirche oder zur Bibliothek bleiben nebeneinander bestehen), vielmehr spielt die Dekoration mit Elementen der Bewegung, des Unsteten, der Veränderung: so etwa die Leichtigkeit des Raumes (bei dem in den weißen Wänden ein Fundament zu fehlen scheint für den prächtigen, gemalten Überbau) oder die Großzügigkeit der Treppe, die mühelos den Höhenunterschied überwindet und keine Entscheidung erfordert (wie etwa die Kaiserstiege).
Die Malerei selbst definiert keinen Idealpunkt zur Betrachtung – im krassen Unterschied zu den Blickpunkten Pozzos, die den Betrachter auf einen einzigen idealen Standpunkt zwingen, büßt Zeillers bolognesische Quadratur in ihrer untektonischen Konzeption (und dank der Höhe des Gewölbes) auch bei einer Bewegung im Raum nichts von ihrer Stringenz ein. Vom oberen Eingangspodest aus öffnet sich zwar wie bei der Kaiserstiege der als „Prinzipal-

[725] Karner 2010, S. 111 – 112.
[726] „Wie freute ich mich als man mir sagte: Zum Haus des Herrn wollen wir gehen!"
[727] Karner 2010, S. 111 – 115.
[728] Zum Vergleich: Steinls Salvator an der Spitze des Zwettler Turmes ist segnend dargestellt. Vgl. Pühringer – Zwanowetz 1966, S. 144 – 146.

Standpunkt“ zu benennende Blick auf das hinreißende Panoptikum; das Mittelfeld ist von hier aus aber nicht lesbar.

Diese irritierende Fehlstellung des zentralen Opeion ist als durchaus gewollt anzusehen – denn das Bewusstsein um die Wichtigkeit der Orientierung eines Stiegenfreskos illustriert anschaulich Kleiners Wiedergabe des Stiegenhauses in Göttweig: Der Stecher „verfälschte“ die reale Situation im Raum für den Kupferstich, um die „Lesbarkeit“ des Freskos sowie den „Akt des Lesens“ während des Hinaufsteigens (ein Geistlicher erläutert einem Gast das Deckenbild) wiederzugeben.

Die Intention, die in Altenburg hinter dieser Gestaltung eines irritierend orientierten Mittelbildes steht, kann man am ehesten deuten als den Wunsch, dem Stiegenhaus eine Hierarchisierung des Weges *abzusprechen*. Weder Kirche noch Bibliothek werden hervorgehoben, stattdessen scheint die Treppe selbst als transitorischer Raum in den Vordergrund gestellt. Diese Grunddisposition des *Veränderlichen* kennzeichnet somit das Fresko und bildet den Ausgangspunkt für ein Verständnis dieses ungewöhnlichen Raumes: Veränderung kündigt das Mittelbild an, wo Zeiller Poussins Formulierung von „Zeit und Wahrheit“ aufgriff (1641, Abb. 251, 252).[729] Als Neuzutat – dem Spiel von „Zitat“ und „Irritation“ folgend – bekleidete Zeiller allerdings die nackte Wahrheit mit den Waffen Minervas. Das *Prinzip der Veränderung* kündigen weiters die vier Jahreszeiten an, die nicht nur den Wechsel des Jahres ausdrücken, sondern explizit durch Szenen der „Metamorphosen“ (!) des Ovid[730] illustriert werden.

Metamorphose! Eine Feststiege zur Bibliothek zu haben – und dies unter verkehrten Vorzeichen – bedeutete für die konzeptuellen Kräfte sicherlich eine Herausforderung. Wo üblicherweise das *Ansteigen* feierlich in Szene gesetzt wurde, der dornige Weg des Herkules, musste hier das *Hinuntersteigen* kommentiert werden. Wenn Fischer von Erlach das Erklimmen des Tugenpfades im Winterpalais des Prinzen Eugen schwindelerregend inszeniert hatte und in Altenburg selbst durch die Kaiserstiege das Hinaufsteigen als „Weg zur Wahrheit“ gefeiert worden war, ergab sich nun die ungünstige Lösung eines paradoxen „Abstiegs zur Weisheit“ (auch wenn er im Gegenzug ein Aufsteigen zur Kirche nach dem Bibliotheksbesuch mit sich bringen sollte). Die inhaltliche Strategie, die – vielleicht auch notgedrungen – in Altenburg gewählt wurde, ist interessant: Die sich auftürmende

[729] Jacobs 1930, S. 52. Vgl. Wright 2007, S. 171, Nr. 120 (beschrieben als “Envy and Discord”). Die Komposition wurde wohl vermittelt über den Stich von Gérard Audran – weshalb sich Zeillers Fresko spiegelverkehrt zum Original verhält. Rosenberg 1994, S. 295 – 298.

[730] Als Jahreszeiten sind zwischen den Fenstern dargestellt: „Flora“ (Frühling), „Ceres mit Proserpina“ (Sommer), „Ariadne und Bacchus“ (Herbst), „Philemon und Baucis“ (Winter). Egger 1981, S. 73.

Architektur, die auf einem nicht korrspondierenden Unterbau sitzt, bildet den dominanten Gegensatz zum zentralen Opeion, das quasi die einzige Fluchtmöglichkeit aus dem organisch wuchernden Architekturgeschlinge bietet. Im Gegensatz zur Kaiserstiege ist das obere Treppenpodest demnach weniger eine Aussichtsplattform für die inhaltliche Kernaussage, sondern Orientierungspunkt, von dem aus die vielfältigen Allegorien und Personifikationen erschlossen sein wollen.[731] Und was für eine Vielfalt! Jahreszeiten, Elemente, Kontinente sind auf den ersten Blick zu benennen, die Fakultäten erschließen sich bei näherer Betrachtung der Figuren, die sich auf den Galerien tummeln (Abb. 250).[732] Und nicht einmal die drolligen Putti mit Blumenketten kommen ohne inhaltliche Konnotation aus, verkörpern sie doch mit wechselnden Farben – vom Morgenrot, Mittagsblau, Abendrot zu nächtlichem Schwarz – den Wechsel der Tageszeiten.[733] Die programmatische Ausgangssituation ist also demzufolge tatsächlich dem Dürnsteiner Stiftshof zu vergleichen, wo diesselben Allegorien die Harmonie der profanen Welt zum Ausdruck bringen. Aber zeigt Zeillers Fresko die „Welt"?

Von Tiepolos blendender Schilderung der „Welt" wie in dessen Würzburger Stiegenhaus (1753) ist Zeiller weit entfernt; es fehlt die phantasievolle Erzählfreude, ja nicht einmal die Zuweisung der Gruppen an den jeweiligen Kontinent kann widerspruchslos gelingen.[734] Sieht man stattdessen die Vierheiten der Welt unter dem Vorzeichen der „Erkenntnis der Welt" [735] (wie es der Konnex mit der Bibliothek nahelegt) ergeben sich fundamentale Unterschiede zu den klassischen „Wissenschaftsfresken" von Gregorio Guglielmi (Wien, Akademie der Wissenschaften, 1754/55) oder Franz Sigrist (Eger, Lyzeum, 1781). Bei diesen beiden von einander abhängigen Fresken steht eine „Apotheose der *zeitgenössischen* Wissenschaft" im Vordergrund; wo bei Guglielmi noch das Kaiserpaar als sozusagen göttliche Instanz das Blühen der Wissenschaft fördert (sodass das gesamte Deckenbild – inklusive Theologie – ohne Staffage christlicher Himmelsbewohner auszukommen hat!), schafft Sigrist eine Leistungsschau der Gelehrsamkeit seiner Zeit.[736] Das wimmelnde Treiben moderner Wissenschaft geht hier zwar im Schutze der Trinität vonstatten; diese kann freilich,

[731] Karner 2008, S. 107 – 111; Egger 1981, S. 72 – 73; Lorenz 1999, S. 361, Kat. – Nr. 116, Matsche 1970, S. 139, 158 – 174, 621 – 623.
[732] Aust. Kat. Altenburg 2008, S. 72 – 73.
[733] Das Motiv arbeitet mit einer ähnlichen Bildstrategie wie Johann Rudolf Bys Gemälde in Pommersfelden: „*Die 3 Parcae, wie sie den Lebensfaden spinnen und die Flora einen Blumen Crantz daraus bindet.*" Mayer 1994, S. 163 – 164, G 12.
[734] Vgl. Krückmann 2004; Helmberger / Staschull 2010.
[735] Unter diesem Aspekt sind bei Reiners Fresko in Gaming die Vierheiten der Welt zu finden. Preiss 1960, S. 260 – 277.
[736] Jernyei – Kiss 2016, S. 145 – 154.

herabgewürdigt zum hieratischen Ornament des „Auge Gottes“, inmitten einer blechernen Strahlengloriole nur den Theaterdonner eines aufgeklärten Katholizismus beisteuern.

Zeiller zeigt das Gegenteil: Seine Fakultäten (die jenen Platz auf einer Galerie einnehmen, den bei Grans Hofbibliothek die verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen innehatten) sind nicht Abbilder seiner Zeit. Gerade bei der Gruppe der jüdischen Schriftgelehrten des Alten Bundes (Südseite, Abb. 250) ist überdeutlich, dass es um das „Prinzip der Offenbarung“ geht, nicht um „Gottesgelehrtheit“ im Verständnis des 18. Jahrhunderts: Der Anfang, den die Erkenntnis Gottes bei seinem erwählten Volk genommen hat, ist hier zum Ausdruck gebracht. Auch bei den Kontinenten scheint Zeiller eine solche Hinwendung zum Urbild, zur Idee anzustreben: Mag sich Tiepolo in opulenten Schilderungen der Kontinente ergehen (und mit seiner Vorstellung der menschenfressenden Bewohner Amerikas – wenige Jahrzehnte vor der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten – an den Tatsächlichkeiten seiner Zeit vorbeischrammen), irritiert Zeiller mit seiner Darstellung der Kontinente ohne Zuweisung durch Bewohner und Rasse. Ist der Löwe Amerika (wie bei Troger 1739)?[737] Oder kennzeichnet der Elefant die Neue Welt wie in der Zuweisung von Egger und Karner?[738] Die Schwierigkeiten, die einzelnen Kontinente zu benennen, indem auf die konventionelle (und im Barock heißgeliebte) Kennzeichnung durch pittoreske Attribute verzichtet wurde, ist im Vergleich mit allen vergleichbaren Bildwerken schwer erklärungsbedürftig – und lässt sich nur unter der Prämisse auflösen, dass es dem Maler nicht primär daran gelegen war, eine kulturhistorische Zuweisbarkeit zu gewährleisten. Seine Erdteile verkörpern die platonische Idee der Kontinente, das Urbild von deren Wesen.

Gerade für das Verständnis des Mittelbildes (Abb. 252) ist die Wahrnehmung der zeitlichen Dimension, des entwicklungsgeschichtlichen Impulses deshalb von Bedeutung: Die Personifikationen des gebauten Sockels präsentieren ein Idealgebäude, das sich – obwohl es seine philosophische Gültigkeit im Sinn der Idee beibehält – *gewandelt* hat. Oder richtiger: Durch die Zeit in ständiger Wandlung begriffen ist. Gerade die Diskrepanz zwischen der „Welt“ zu Füßen der Wahrheit und ihrem Schweben greift Ripas Definition vom Wesen der Veritas auf: „Die Welt[kugel] zu ihren Füßen, deutet an, dass sie [die Wahrheit] höher ist als

[737] Kronbichler 2012, S. 247 – 248, F 40. Vgl. auch: Kreuzpaintner 2004, S. 158 – 159, Kat. – Nr. 52.
Zu derselben Ikonographie vgl. auch: Ferenczy 1980, S. 11.
[738] Egger 1981, S. 73; Karner 2008, S. 109.

alle irdischen Dinge und kostbarer als sie, weshalb Menander sagt, dass die Wahrheit eine Bewohnerin des Himmels sei und sich nur daran erfreue, unter den Göttern zu verweilen."[739]
Dieses Spannungspotential zwischen der zentralen Allegorie und den Figuren der Architektur – bei dem Veritas-Sapientia von der Zeit emporgetragen wird, zugleich aber dem Raum verbunden bleibt – wird auch durch die ikonographischen Vorbilder verdeutlicht: Starke ikonographische Impulse empfing die Altenburger Komposition von Louis Dorignys 1711/12 entstandenem Fresko der Galerie des Prinzen Eugen in dessen Palais in der Himmelpfortgasse.[740] Oreithia, die von Boreas geraubt wird, ist motivisch gesehen nahe an dem, was Zeiller in Altenburg bildlich verarbeitete. Mit dem ungewöhnlichen Thema ließ Prinz Eugen die Portraits seiner Ahnen kombinieren. Die Botschaft, die auch im Sujet des Spiegelkabinettes im Oberen Belvedere („Cephalus wird von Aurora geraubt") wiederaufgegriffen wurde, war die Vorstellung des aufgrund herausragender Eigenschaften in den Olymp entrückten Sterblichen, wobei diese Apotheose dem Betroffenen zwar Ruhm bringt, zugleich schweres Schicksal bedeutet. Wichtig – um zu Zeiller zurückzukehren – ist dabei der Umstand, dass man im Gemälde einen dramatischen Moment wählte, dessen Ausgang absehbar, jedoch nicht dargestellt ist. Hier unterscheidet sich die Auffassung auch von vergleichbaren Raptus-Darstellungen wie Belluccis „Belohnung des Wahrheitstrebens durch die Ewigkeit" (1697)[741] oder Rottmayrs „Aufnahme des militärschen Genies in den Olymp" (um 1705).[742] Denn bei diesen Themen, die auf Pietro da Cortonas Erfindungen zurückgehen und in der Tradition der „*Radix amara/ Virtutis fructus suavis*" („Auch wenn die Wurzel bitter ist, ist die Frucht der Tugend doch süß") im Palazzo Pitti in Florenz stehen,[743] ist der (gewaltsame) Moment der Entführung in Beziehung gesetzt mit den *Konsequenzen*, der Auszeichnung mit Unsterblichkeit oder der Aufnahme in den Olymp. Zeiller, wie sein Vorbild Poussin, verzichtete auf diese Kennzeichnung des Finales. Bei Poussin hatte die Kombination eines klassischen Topos („*Veritas filia temporis*") mit Motiven der humanistischen Ikonologie genügt, um das Wesen der Wahrheit zu kennzeichnen: Das Schicksal der Wahrheit, der „Freundin des Lichtes" wird hier in den Protagonisten Wahrheit – Zeit – Welt (i.e. Neid und Zwietracht) in erzählerischer Form zum Ausdruck gebracht. Die Figuren seines Bildes sind auf den Bildraum und seine Tektonik als „*tableau*" hin bezogen, der ikonologische Unterbau wird durch den rhetorischen Einsatz der Gesten verstärkt – die

[739] „*Il mondo sotto i piè, denota, che ella è superiore à tutte le cose del mondo, & di loro più pretiosa, onde Menandro dice che la verità è cittadina del Cielo, & che gode solo stare tra´ Dei."* Ripa 1683 / 1992, S. 463 – 464.
[740] Gamerith 2013, S. 30 – 32, Abb. 9.
[741] Lorenz 1999, S. 334 – 335, Kat. – Nr. 87; Reuß 1998, S. 205 – 210, Kat. – Nr. 1, G 1045.
[742] Kräftner 2004, S. 74 – 85.
[743] Hundemer 1997, S. 155 – 156.

ausgebreiteten Arme, der Blick nach oben genügen als zeichenhafte Formeln,[744] um die Errettung der Wahrheit durch die Zeit zu erklären.

Bei Zeiller gibt es diese Klarheit in der Formulierung nicht, obwohl der Bildaufbau mit seinem reduzierten Figurenpersonal ausgesprochen klar akzentuiert ist. Der Maler entwirft vielmehr mit seiner Komposition große Spannungen: Die Dissonanz zwischen dem malerischen Oberteil des Raumes und seinem unfarbigen Sockel ist hier ebenso zu nennen wie die unerwartete Orientierung des Freskos. Die Ausdehnung der Malerei auf die Fensterzone (die damit zwitterhaft die Konnotation eines Tambours auf rechteckigem Grundriss erhält) sowie die Aufschichtung der Architektur nach oben, zur Deckenmitte, erstaunen; zugleich ist die vom Maler intendierte Tektonik schwer lesbar: Einem (traditionellen) Sockelbereich, dessen Abschluss der Maler durch die vier Putten in den Ecken betont, folgt eine Übergangszone, die biegsame Nischen für diese Kindl ausbildet. Hinter einem Abschlussbereich (mit einem kordelförmig gedrehten Gesimse) setzt unvermittelt, völlig voraussetzungslos eine kassettierte Kuppel an.

Wie ungewöhnlich Zeillers Bildaufbau ist, wird in der Gegenüberstellung mit Trogers Kaiserstiege in Göttweig anschaulich: An die Stelle des offenen Himmels in Göttweig (Abb. 248) setzte Zeiller sozusagen eine Kuppel auf den rektangulären Unterbau, deren letzter Ausblick in den Himmel erst die Conclusio des Gemäldes birgt. Wie untrennbar verbunden der Künstler diesen zentralen Teil des Himmels mit dem darunterliegenden verbunden wissen möchte, demonstriert die in den Raum flatternde Draperie des Neides, die (beinahe taktil greifbar) aus luftiger Höhe in den Realraum des Betrachters herabzuhängen scheint: Der mittlere Himmelsausblick ist demzufolge nicht separat eingesetzter, isolierter „*quadro riportato*“ in einem Architekturrahmen, er ist aufs innigste in (inhatliche) Beziehung gesetzt zum mächtigen Architekturaufbau.

Zeillers Fresko, sein imposanter Erstling abseits der Trogerwerkstatt, bildet innerhalb seines Gesamtschaffens eine bemerkenswerte Ausnahme. Wenn auch Elemente der *architettura finta* ein permanentes Stilmerkmal seiner Kunst darstellten, kam es später zu keiner vergleichbaren Dominanz des architektonischen Rahmenwerks über die in den narrativen Teilen vorgestellten Bildaussagen. Während also für die späteren Arbeiten Zeillers ein ausgesprochen symbiotisches Verständnis von Architektur und Malerei feststellbar ist (wobei die Freskomalerei vor allem unter dekorativem Aspekt den ästhetischen Ausdruck des Raumes als Ganzem bereicherte), verfügt der Altenburger Sonderling über eine später nicht

[744] Ähnliche Bezugnahmen zwischen Gestus und Inhalt finden sich etwa bei der „Verzückung des Paulus“ im Louvre, wo das transzendente Ziel der schwebenden Gruppe nur gestisch angedeutet wird.

wiederkehrende Unabhängigkeit, die ebenso mit Virtuosität wie mit Leichtigkeit den Körper des Stiegenhauses überfängt. Es ist gerade der Gestaltung durch die Malerei zuzuschreiben, dass der Raum – bei aller Erstaunlichkeit und Qualität der Gestaltung – lediglich seinen Durchgangscharakter zu bewahren scheint und kein Verharren des Betrachters in Anspruch nimmt; er ist die ideale Einleitung für den Farbraum der Bibliothek und ideale Begleitung des erneuten Anstiegs zur Kirche. Das Fresko lädt durch seine nach allen Richtungen hin orientierten Darstellungen zur Bewegung im Raum ein; es definiert keinen vorhersehbaren Blickpunkt (wäre es der Balkon? wäre es die Raummitte?), sondern drängt den Betrachter vielmehr zu den Stiegen, von wo aus das Mittelbild zu lesen ist.

Die Forderung nach Bewegung, nach Veränderung des Betrachtungspunktes, das Springen von einer zur anderen Seite des Raumes ist als Schlüssel des inhaltlichen Aspektes anzusehen. Das Stiegenhaus als Verbindungsraum verzichtet auf seinen Eigenwert zugunsten des *Verweischarakters*. Es setzt nicht die Kirche von der Bibliothek ab, spielt also nicht religiöse Erkenntnis gegen wissenschaftliche Erkenntnis aus (wie etwa bei Heindls Konzepten für Niederaltaich)[745], sondern formuliert das paradoxe „*Quam bene conveniunt*" von Religion und Wissenschaft in alternativer Form.[746]
Als erster Gedankenschritt wird die Idee des „Mundus" im Fresko vorgestellt: Die Welt in ihrer antiken Ausprägung mit verschiedenen harmonischen Vierheiten, ergänzt durch die Faune und Atlanten, die diese Bilderwelt als Stuckfiguren zu tragen haben und in denen die philosophische Grundhaltungen von Demokrit und Heraklit, des Beweinens und Verlachens, motivisch aufgegriffen werden.[747] Allerdings ist jene Welt, die Zeiller vorstellt, einer *ursprünglichen Idee* verpflichtet, ihrem Ausgangspunkt, der seither ständiger Metamorphose unterlegen ist – der Blick auf das Bild zeigt vergangene Formen der Erkenntnis, die den Ursprung neuen Wissens darstellen. In diesem Sinn sind die jüdischen Schriftgelehrten nicht in einem pejorativen Sinn vertreten, sondern Hinweis auf die erste Offenbarung Gottes im Alten Bund: ideelle Basis eines Wissens, das sich mittlerweile verändert und erweitert hat – ein Wandel, der nichts über den ursprünglichen Wahrheitsgehalt des Vergangenen aussagt.[748]

[745] Guldan 1970, S. 117 – 126.
[746] Nicht zuletzt durch die Positionierung des Themas „Der zwölfjährige Jesus im Tempel" an der Kanzel der Stiftskirche sowie am „Hochaltar" der Bibliothek (beide gleichermaßen End- und Bezugspunkte für den Betrachter in der Vorhalle) wird eine Gleichwertigkeit der beiden Erkenntnismodelle vom Altenburger Konzept eingefordert.
[747] Vgl. Figur des „Tiroler Hiasl".
[748] Auch der Verzicht auf eine Kennzeichnung der Kontinente durch ihre Bewohner entwirft ein Bild von der „Idee" eines jeden Kontinents ohne eine weitere kuturhistorische Repräsentation – vor allem auffällig ist der Verzicht auf eine Aufwertung Europas; hier gibt es keinen Reflex auf Ripas Forderung: „*La corona che porta in testa è per mostrare che l`Europa è stata sempre superiore, & Regina di tutto il Mondo.*" Nicht einmal das

In diesem Gebäude der „Welt“, das auch der Betrachter durchwandert, nimmt „Veritas“ die Rolle ein, die üblicherweise der Sonne zukommt: *„wie die Sonne die Welt/ also die Tugend die Menschen zieret, welches durch die 4. Theil der Welt und des firmaments (...) in Fresco vorgestellet“.*[749] Doch Veritas ist nicht mehr nackt, wie von Ripa zum Zeichen ihrer Schlichtheit gefordert,[750] sondern trägt die Waffen der Pallas, ist damit Sinnbild wahrer Erkenntnis und Vernunft. Der Grundgedanke Poussins, der die Wahrheit aus den Fängen von Neid und Zwietracht durch die Zeit errettet sehen wollte, wird demzufolge angereichert durch den Aspekt der Weisheit und Erkenntnis. Die bedeutsamste Neuerung ist dabei wohl die im Medium der Monumentalmalerei zum Ausdruck gebrachte Idee, dass die Erkenntnisse sich immer mit der Zeit wandeln und neues Wissen erschlossen werden kann.[751] Gerade der Wandel des zentralen Ausschnitts von einer Kreisform bei Poussin hin zu einer Ellipse (!) bei Zeiller schließt an Ausdrucksmöglichkeiten an, die sich in Altenburg seit dem Kirchenneubau verfolgen haben lassen.[752] Wie der Wandel vom geozentrischen[753] zum heliozentrischen System nicht die grundsätzliche Wahrheit eines harmonischen Aufbaus des Kosmos durch den Schöpfer in ihrem Wahrheitsgehalt verändert, so bleiben die antiken Vorstellungen von der Welt in ihrem metaphorischen Bedeutungswert aufrecht.

Im Unterschied zum Marmorsaalfresko, wo diese Form der Argumentation bereits von Troger bedient worden war, verzichtete Zeiller auf die Formulierung einer mythologischen Allegorie. Seine „Veritas“, die Ripas Vorschlägen zur Vernunft oder Stärke entsprechend gekleidet ist,[754] wendet sich einem Ziel zu, das vom Stiegenhaus aus nicht sichtbar erscheint. Es können – ambivalent – die Erkenntnisse moderner Forschung sein, die die antiken Erklärungsmodelle hinter sich lassen. Es können aber auch die Offenbarungen des Glaubens sein (im Sinn der „Waffen des Glaubens“, Eph 6,14 – 17), die auf dem Weg zur Kirche ein gemaltes „*Sursum corda!*“ zurufen, die Wandlung der irdischen zur himmlischen Welt. Eine Entscheidung wird vom Fresko nicht proklamiert. Sie liegt beim Betrachter.

Mittelfeld entwickelt sich in Abhängigkeit zum sonst als „Königin der ganzen Welt“ hochstilisierten Erdteil. Tiepolos Würzburger Fresko bildet unter diesem Aspekt das ideale Pendant, da es mit Mitteln des venezianischen Cinquecento, also basierend auf Ideen des Humanismus, die Glorie eines Duodezfürsten proklamiert: In Würzburg überstrahlt Europa alle anderen Kontinente in der gewohnten Darstellungskonvention.

[749] Zeitgenössische Beschreibung des Stiegenhausfreskos in Pommersfelden. Mayer 1994, S . 121, D 9.

[750] „*Elle est peinte nuë, pour monstrer que la naïfueté luy est naturelle, et qu`elle n`a pas besoin d`explication pour se faire entendre.”*/ “Sie wird nackt gemalt, um zu zeigen, dass die Schlichtheit ihr naturgemäß ist und dass sie keinen Bedarf an Erklärung hat, um sich verständlich zu machen.“ Ripa 1643, S. 195.

[751] Zur Idee des Fortschritts vgl. Mannewitz 1989, S. 248. Zur Vorstellung der „*origo, progressus et fructus scientiarum*“ vgl. Zimdars 1983, S. 46.

[752] Vgl. hierzu Rottmayrs Konzeption von Frain mit dem Genius der Althan als Phöbus in einem elliptischen Mittelfeld über dem Althan`schen Pantheon.

[753] Unter diesem Aspekt könnte man u.U. in der kassettierten Kuppel mit Opeion eine Variationsform auf das römische Pantheon sehen, das als Sinnbild des antiken Weltbildes interpretiert wurde.

[754] Ripa 1683 / 1992, S. 142 – 144, 374 – 375.

5. Die Bibliothek – *„Quoniam immortalitas est in cognitione Sapientiae“*

Die Stiftsbibliothek von Altenburg (Abb. 253, 254) bildet im Kontext des Klosterumbaus unter Placidus Much das Gegenstück zum beinahe zehn Jahre davor abgeschlossenen Kirchenumbau. Die Auseinandersetzung mit der Bildersprache des Raumes scheint allerdings einen etwas weniger konzentrierten Lösungsansatz freizulegen; dem mächtigen Messias-Thema der Kirche mit seinen Visionen in den Deckenbildern wird hier verhaltener geantwortet. Nicht zuletzt die Übertragung von wesentlichen Aussagen des Konzeptes an die plastische Ausstattung des Stucks (die in der Kirche ja mehr funktionell ausgerichtet als übergeordnet inhaltlich argumentiert hatte), vielleicht aber auch der hohe Grad an Bedeutung, die die Farbe durch den Marmor im Raum beansprucht, scheint die inhaltliche Aufladung seiner Gesamtheit in verschiedene Unterteilungen aufgesplittert und deshalb weniger pointiert. Nichtsdestoweniger entfalteten die verschiedenen medialen Äußerungsformen der Ausstattung einen Dialog, den es zu entschlüsseln lohnt.

Beim Betreten der Bibliothek über die Feststiege des Vestibüls überraschen die Großzügigkeit des Raumes sowie seine Farbigkeit (Abb. 254). Blaue Säulen, die in die Ecken der drei Kuppelkompartimente gestellt sind, prägen die Architektur der Altenburger Bibliothek in markanter Weise.[755] Schon in der frühesten (wenngleich nicht unproblematischen) Bezugnahme auf den Raum in der Totenrede auf dessen Bauherrn Placidus Much wird der Topos eines „Tempels der Weisheit“ bedient[756] – die Wahrnehmung des ausgesprochen sakralen Charakters des Raumes ist also bereits für die Zeitgenossen belegt. Tatsächlich ist die auffälligste Eigenheit des monumentalen Raumes dieser kirchenähnliche Aufbau mit Kuppeln und Altaraufbauten (so auch in den Originalrechnungen bezeichnet) bei gleichzeitigem Verzicht auf die in Bibliotheken unumgänglichen Galerien, die einer erleichterten Nutzung als Büchersaal verpflichtet gewesen wären.
Die Gestaltung des Raumes mit drei Kuppeln, die zudem durch tiefgezogene Tonnengewölbe von einander abgesetzt sind, findet keinen Vergleichsansatz in der zeitgenössischen Bibliothekenarchitektur. Zwar hatte Fischer von Erlach in seiner Hofbibliothek[757] das nobilitierende (und sakralisierende) Motiv der Kuppel in exemplarischer Form verarbeitet, die Aneinanderreihung mehrerer sphärischer Gewölbe war aber bislang unterblieben.

[755] Führer 2013, S. 73 – 87.
[756] Grueber 1756, S. 7.
[757] Lorenz 1992, S. 166 – 171.

Fragt man nach inhaltlichen Motiven, die auf die Gestaltung der Altenburger Bibliothek Einfluss genommen haben könnten, ist als erster möglicher Bezugspunkt Raffaels Fresko der „Philosophenschule von Athen“ zu benennen (Abb. 255).[758] Ähnlichkeiten finden sich in der prinzipiellen Disposition des fiktiven Raumes in den vatikanischen Stanzen durch die markanten Tonnengewölbe, die einen zentralen Kuppelraum und zwei (unüberdachte?) Anräume verbinden.[759] In diesem Fall wäre die ungewöhnliche Gestalt der Bibliothek bereits als programmatische Aussage zu werten, da nicht – wie im Fall der Kaiserstiege – existierende Architekturen als Vorbilder gewählt worden waren (dort: Stiegenhaus des Wiener Belvedere), sondern die bauliche Umsetzung einer nicht realen Architektur, eines Phantasieraumes ausschlaggebend gewesen wäre.[760]

Doch auch die Grundrissdisposition der Bibliothek ist durchaus in der Tradition des „hieroglyphischen“ Grundrisses der Stiftskirche zu interpretieren. Der Schlüssel zur Deutung findet sich möglicherweise in der seltsamen ovalen Form der Hauptkuppel: Hier geht es nicht, wie bei der Stiftskirche, um die kontrastreiche Gegenüberstellung von Ellipse und Kreis, sondern das in Munggenasts Erstentwurf zur Stiftskirche angedeutete Zahlenspiel von 4:3 wird variiert: Als Intention hinter der eigenartigen gestauchten Form der Hauptkuppel könnte nämlich die Idee stehen, das (verquetschte) Oval als *Verschmelzung zweier Kreise* kenntlich zu machen; jeder der beiden würde in seinem Radius den Trabantenkuppeln der Bibliothek entsprechen. So überfangen realiter drei Kuppeln den Raum, die aber idealiter als *vier* Kuppeln gelesen werden können. Dass das mittlere Oval tatsächlich als geometrische Sonderform wahrgenommen sein wollte, demonstriert Troger im elliptischen Oculus seiner Malerei, die sich nicht an den Vorgaben des gebauten Kuppelgrundrisses orientiert, sondern – davon abweichend – eine eigenständige, geometrisch korrekte Ellipse konstruiert.[761]

---

[758] Eine inhaltliche Analogie ist für die Wiener Hofbibliothek formuliert im Codex Albrecht: „*Alle bereits beschribene in Lufft und Wolcken gesezte Gruppen schliesset eine mit Schwippbögen und Fenstern, auch tragenden Figuren, Item Palustraden und Gängen gezierte* Architectur *ein, welche ein offenes* Amphitheatrum *vorbildet, in disen Cranz-weis herumb laufenden Maurwerck wird nach Art des zu* Athen *erbauten* Athenai *, oder Hohen schule die bey Versamblung deren gelehrten geübte Wissenschafften, und erlernete Künsten (…) praesentieret.“* Vgl. Buchowiecki 1957, S. 103. Zur Rezeption des Motivs vgl. auch: Zelenková 2007, S. 347 – 358.

[759] Als Hinweis auf das Vorbild Raffaels könnten weiters die Übernahmen des Götterpaares Apollo und Minerva gelten (Zeiller), sowie die motivische Ähnlichkeit der Mittelgruppe in Trogers Fresko „Dionysius Areopagita beobachtet die Sonnenfinsternis“. Die Übereinstimmungen in den Farben der Gewänder bei Raffael wie bei Troger sind nicht zwingend als Indizien zu werten, könnten aber Hinweise sein, dass Troger die berühmte Komposition aus eigener Anschauung kannte.

[760] Dass Munggenast genaue Kenntnis des Sujets besaß, belegt seine Bibliothek von Gaming (1723/24), wo Wenzel Lorenz Reiner eine Paraphrase auf Raffaels „Philosophenschule“ in Fresko schuf.

[761] Als ähnliches Phänomen sei nochmals an die originelle Konstruktion Asams in Weltenburg erinnert: Aus dem elliptischen Realraum fällt der Blick in eine himmlische Rotunde. Bushart/ Rupprecht 1986, S. S. 220 – 223, F X 2. Wie im Altenburger Langhaus ist hier die irdische Sphäre mit der Ellipse konnotiert, während die Ebene der Transzendenz mit dem Kreis in Verbindung gebracht wird.

Die Verschmelzung zweier runder Kuppeln wird (und hier wiederholt sich die Strategie des Marmorsaales, Abb. 176) außerdem durch das alternierende Spiel der seitlichen Pilaster klargemacht; während die Kompartimente mit den runden Kuppeln nur einen zentralen Pilaster an der Wand besitzen (Abb. 179), flankieren beim Oval zwei Pilaster den Altaraufbau (Abb. 178). Im Marmorsaal hatte der Kamin den Doppelpilaster irritierend „auseinandergedrückt" und damit eine Verlängerung der Wandseite bewirkt. In der Bibliothek verhindern die schwarzgerahmten „*Altarell*" in derselben Funktion ein vollständiges Ineinanderschieben der beiden Rundkuppeln. Göttliche Dreiheit und irdische Vierheit bestehen auf diese Weise somit gleichzeitig nebeneinander wie *ineinander*.

Der architektonischen Grundstruktur der Bibliothek wurde eine künstlerische Ausstattung impliziert, die mit Mitteln von Malerei und Plastik weitere inhaltliche Aspekte entwickelt. Im Unterschied zur Gestaltung der Stiftskirche (als ähnlich monumental angelegtem Raum) *bedingt* aber nun die Architektur diese programmatischen Aussagen der künstlerischen Medien in viel stärkerem Maße, auch wenn diese untereinander eine stark heterogene Struktur aufweisen: Das Konzept der Stukkaturen ist damit nur vage den Fresken verbunden, erhebt aber – und auch hier eine Differenz zur dekorativen Bestimmung in der Kirche – einen auffallend emanzipierten Anspruch auf eigenständige Aussagekraft. Die malerische Dekoration wiederum macht sich die inhaltlichen Voraussetzungen des Stucks zunutze, findet aber durch eine Änderung der Leserichtung[762] zu einer gänzlich neuen Interpretation des gemeinsamen architektonischen Raumes.
Denn trotz ihrer Diversität machten sich die verschiedenen „Konzeptgruppen" (die von den jeweiligen individuellen Künstlern getragen werden) die architektonische Struktur der Bibliothek zunutze, um ihren inhaltlichen Narrationen eine Entwicklungsrichtung geben zu können. Die erste, vom Raum angeregte Axialität ist eine *eindeutige Gehrichtung,* die die Bibliothek besitzt: Die Stuckmedaillons und auch die Allegorien in Trogers Fresken sind so (gemäß dieser Bewegung im Raum, vgl. Abb. 266) von Norden nach Süden, vom Eingang zur gegenüberliegenden Schmalwand orientiert. Der Raum will *durchmessen* sein. So sind etwa Teile seiner Ausstattung – etwa Trogers Parabel vom Barmherzigen Samariter – erst unterhalb der jeweiligen Kuppel einsehbar, erschließen sich also nur bei einer Bewegung entlang der Längsachse. Das Südende mit dem „12-jährigen Christus" ist dabei (wie auch die Fama in der

[762] Zur Problematik der „Leserichtung" vgl. Telesko 2005, S. 152 – 156.

Stukkatur) als Ziel klar definiert: Wie in einem Hochaltarbild ist der lehrende Messias schon vom Eingang her erkennbar und zieht den Blick auf sich (Abb. 277).
Die Antithese dieser eindeutigen Rezeptionsrichtung bildet die *symmetrische Struktur* des Raumes, die sich vom Zentrum aus erschließt: Bei der Ausrichtung Ost-West wird die Mitte als Höhepunkt der Bibliothek erkennbar – an die mittlere Hauptkuppel schließen (untergeordnet) die beiden Nebenkuppeln an. Von dieser Raummitte aus eröffnen sich – analog zur Situation unterhalb der Laterne der Stiftskirche – in den einsehbaren Segmenten der Trabantenkuppeln sinnhafte Prospekte, aus denen die Bildaussage der Kuppeln (Philosophie und Theologie) abgeleitet werden können (Abb. 256, 265, 266). Wie bereits in der Stiftskirche, wo die Hauptaussage der Apsiskuppel bereits vom Zentrum des Raumes aus antizipiert werden konnte, reduziert Troger in der Bibliothek seine Hauptaussage auf zwei segmentbogenförmige Bildfelder. Die Wichtigkeit von deren Wahrnehmung provoziert er durch einen Richtungswechsel in der Mittelkuppel: Der Betrachter muss seine Gehen unterbrechen, da die Hauptszene mit König Salomo nicht entlang der Gehrichtung nach Süden ausgerichtet ist, sondern Richtung Osten verweist (Abb. 265).

Der Umgang mit der räumlichen Struktur durch die verschiedenen Künstler ist in der Bibliothek sehr verschieden vom System der Stiftskirche: Dort musste der Raum zuerst durchwandert werden, um – am Schlusspunkt angelangt – in der Summe seiner Bildwerke eine inhaltiche Bedeutung preiszugeben. Erst die Retrospektive des Gesehenen, die Synopse aller Bildwerke, hatte hier die Ikonologie erschlossen. In der Bibliothek waren stattdessen zwei diametrale Achsen geschaffen worden, die den Modus des Lesens der ikonologischen Bildwerke definieren – entweder den Saal durchmessend, einem Zielpunkt am Ende des Raums entgegen, oder drehend in seiner Mitte, der Symmetrie folgend. Das Verhältnis der beiden Achsen zueinander ist ebenso *ambivalent* wie *äquivalent*. Denn beide legen Sinnebenen frei, die – simultan einander widersprechend (!) – Gültigkeit besitzen, wenn sie isoliert betrachtet werden. Eine objektive Hierarchie besteht nicht.

Das Bibliotheksprogramm entfaltet nicht die Wucht der Kirche, wo die Visionen der Fresken die Hauptaussagekraft an sich gerissen hatten. Auch mit dem ziselierten Aussagedrang des Marmorsaals kann es nicht mithalten oder mit der genialischen Simplizität der Kaiserstiege aufwarten – der konkurrierende Kampf um Deutungshoheit innerhalb der Ausstattung entwirft dafür zu uneinheitliche, wenn auch in sich geschlossene Interpretationssysteme. Dennoch wurde trotz seiner uneinheitlichen konzeptuellen Ausrichtung erneut eine Möglichkeit

gefunden, mit Mitteln des Bildes „Worte“ zu finden für die drängende Frage nach dem Verhältnis von Glaube und Wissenschaft.
Man kann das „wilde Nebeneinander“ als Schwäche des *concettisten* auffassen, dem ein Bändigen der künstlerischen Vorschläge nicht gelungen wäre. Man kann darin aber ebenso das drängende Begehren der Künstler wahrnehmen, die – jeder in seiner Gattung – am großen hieroglyphischen Spiel bedeutsam Anteil zu haben verlangten.

- **Programm I: Die Stuckausstattung von Johann Michael Flor**

Die erste (und wohl bereits 1741 vollendete) Ebene des Programmes erschließen die plastischen Arbeiten der Stukkaturen.[763] Vollplastische Figurengruppen an den beiden Frontseiten des Saales bilden allegorische Ensembles aus (nicht unähnlich den Fassadenfiguren des Meisters HKP im Johannishof). Besonders prägnant sind die auf den Freisäulen postierten Sphingen und springenden Pferde (Abb. 259), deren Monumentalität sowohl beeindruckt als auch der Bibliothek ein starkes Moment von Provinzialität verleiht – zu unvermutet, zu unmotiviert lenken sie die Aufmerksamkeit auf sich.[764]
An den Gurtbögen zwischen den Kuppeln, die mit zartem Bandelwerkstuck überzogen sind, finden sich als Inhaltsträger weiters klassische Emblemata, die auf gedruckten Vorgaben (etwa von Boschius)[765] basieren. Dabei wurden nur die *icones*, nicht aber die *lemmata* übernommen, was den Sinnbildern einen sehr hermetischen Eindruck verleiht.

Das Grundgerüst des Stuckkonzeptes geht von der „Entwicklung des Wissens“ aus. Wenn über dem Eingang zur Bibliothek die Ingenieurskunst und die Zeichnung sitzen, so sind darin wohl die ersten Wissenschaften gemeint, bei denen Vermessung[766] und *architectura militaris* (westliche Figur) sowie die Imitation der Natur (östliche Figur) eine Rolle spielen. Faune und Böcke auf den Vasen verweisen auf die ungezügelte Natur, die *natura naturata*. Putti spielen

[763] Wolfslehner 2016, S. 41 – 45.
[764] Hier tritt auch ein Grundsatzproblem in der Auseinandersetzung mit der Architektur Munggenasts zutage, dessen nüchterne Formsprache oft hemmungslos überladen wurde von den Inventionen der ausstattenden Künstler. Ein Vergleich der übereck gestellten Säulen mit Michelangelos Lösung der Cappella Sforza ist deshalb sinnlos – die phänotypische Ähnlichkeit der Architektur mag eher Zufall sein als reflektiertes Zitat.
[765] Boschius 1701. Ein Exemplar des Werkes ist in der Altenburger Stiftsbibliothek vorhanden. Ausst. Kat. Altenburg 2015, S. 70, 71.
[766] Zur Ursprünglichkeit der Militärarchitektur sowie der Vermessung vgl. Ovid, Metamor. I, 97: „*nondum praecipites cingebant oppida ossa“/* „noch umgaben keine steilen Gräben die Städte“ sowie I, 136: „*cautus humum longo signavit limite mensor“/„*und der umsichtige Feldmesser bezeichnete den Boden mit einer langen Grenzlinie.”

mit Blumen – ein Genius in der Supraporte mahnt zugleich an die Vergänglichkeit des Seins und den Tod, dem die Natur unterworfen ist (Abb. 256).[767]

Das Gegenstück zu dieser Idee wird sich am Ende des Saales finden: Hier triumphiert die Weisheit, zu der der Mensch sich aufmachen soll. Kinderköpfchen zieren anstelle der Faune die Vasen, zwei Frauengestalten reichen Szepter und Krone (Abb. 257, 258). Diese Symbole ordnet Ripa dem *intelletto*, dem Intellekt, zu: „Die Krone und das Szepter sind Zeichen der Herrschaft, die der Intellekt über alle Leidenschaften innehat und über den Willen selbst, der nichts anstrebt, was der Intellekt nicht zuvor vorgeschlagen hat.“[768] Fama, der Ruhm, verkündet vor den mit Siegesfahnen umwickelten Kanonen, den ewigen Ruhm des Weisen:[769] Wie schon in der Veitskapelle, wo an der dem Altar gegenüberliegenden Lünette die Unvergänglichkeit der Weisheit (Abb. 235, 236) der Eitelkeit irdischer Macht gegenübergestellt waren, findet sich in dieser Figur, die dem mahnenden Putto über dem Eingang gegenüberliegt, ein Hinweis auf den Lohn des Weisheitsstrebens: „*Quoniam immortalitas est in cognitione sapientiæ, et in amicitia illius delectatio bona.*“[770]

Die erste Bedeutungsebene, die in den „Giebelfiguren“ der Schmalseiten somit zum Ausdruck kommt, ist eine klassische Narration von Entwicklung, wie sie auch in der Zwettler Bibliothek zum Tragen gekommen war: Der Mensch wird aufgefordert, aus den natürlichen Begierden aufzubrechen und nach Weisheit zu streben, die seinen Namen unsterblich machen soll.

Das hierfür nötige Mittel – die Tugend – wird in Altenburg durch die „hieroglyphischen Bilder“ unterhalb der Mittelkuppel verdeutlicht (dementsprechend genau zwischen den beiden Extremen der Natur und des Intellekts). Die beiden Sphingen sowie die aufsteigenden[771] Hengste (Abb. 259) sind hierfür aus der Sprache des Emblems entliehende *icones*, die auf

---

[767] Vgl. Maser 1971, Nr. 179: Die Allegorie der „Prudentia“ trägt einen Totenkopf auf ihrer Brust.

[768] *„La corona e lo scettro sono segni del dominio, ch´esso hà sopra tutte le passioni dell`anima nostra, & sopra l`istessa volontà, la quale non appetisce cosa, che primo da esso non venga proposta.“* Weiters verschmelzen die beiden Allegorien weitere Aspekte wie die der „Ragione“ / Vernunft durch den Helm und das Schwert. Ripa 1683 / 1992, S. 374 – 375.

[769] Vgl. dazu den Zwettler „conceptus pingendi“: „*Hercules, nachdem er durch unermüdete arbeith und fleiß, durch stete embsigkeith und ununterbrochene standhafftigkeith alleß ungeheur durch heldenmüthige faust auß dem weeg geraumet, alle beschwernussen und Verhinderungen yberwunden, auch alle wahre tugenden ihme einverleibet, hat ihme Fama alß einen beherzten helden mit ihrem gewöhnlichen lorbercranz zum zeichen des triumphs bekrönet.“* Kronbichler 2012, S. 577, A 33.

[770] „[Als ich dies bei mir überlegte und in meinem Herzen erwog, dass] das Leben mit der Weisheit Unsterblichkeit bringt, die Freundschaft mit ihr reine Freude […] da ging ich auf die Suche nach ihr, um sie heimzuführen]“ (Weish 8, 17 – 18). Auch „Salomos Gebet um Weisheit“ ist im Gaminger Bibliotheksprogramm vorgebildet. Preiss 1960, S. 260 – 277.

[771] Als weitere Bedeutung des springenden Pferdes (neben der *temperanza*) sei auf Picinellis Emblem verwiesen, das besagt, dass das Pferd beim Schall der Kriegstrompete begeistert aufsteigt – nach diesem Bild soll auch der Betrachter, angespornt von Famas Posaune am Ende des Raumes und den trommelnden Putti über dem Eingang, sich seinen Studien ergeben und dadurch in seiner Weisheit voranschreiten: *„Motus clangore tubarum“*. Picinelli 1687, S. 378 – 382 (vgl. auch das Lemma: „In froenis tutior“).

Weisheit und Mäßigung verweisen sollen. Während die Sphinx das klassische Symbol der Weisheit schlechthin darstellt, wird im *gezähmten* Pferd die Mäßigung der entfesselten Triebe verbalisiert, eine Ableitung aus Ripas „Temperanza" und Verselbständigung von deren Attribut der Zügel: „Man malt sie [die Mäßigung] mit einem Zügel in der Hand […] um anzuzeigen, dass es die Aufgabe der Mäßgigung ist, die verschiedenen Äußerungen des Geistes zu zügeln und zu mäßigen."[772]

Wissenschaft und Tugend spielen „auf dem Weg" zum Intellekt eine Rolle, indem sie als emblematische Medaillons an den Gurtbögen zu finden sind.[773] In der ersten Tonne (Abb. 266) verweist das Medaillon mit Pallas Athene auf die Weisheit, beim zweiten Gewölbe (Abb. 265) wird die ausdauernde Tugend gezeigt: Herkules stützt die Welt, beigestellt erscheint der Medusenschild der Pallas (Abb. 261). Flor zitiert hier ein Vorbild, das auf einer Elfenbeinschnitzerei von Balthasar Permoser im Grünen Gewölbe in Dresden basiert und durch eine Medaille von Christian Wermuth (1704) Verbreitung fand (Abb. 260).[774] „*Sustinendo*" – „Indem er stützt" ist das Bild unterschrieben, das sich im originalen Kontext auf Kurfürst Friedrich August bezog.
Umgeben werden die markant in Schwarz gerahmten Zentralbilder von jeweils vier Emblemkartuschen. Ihr Inhalt ist in auffallender Weise nicht zwingend dem Weisheitserwerb zuzuordnen; manche der Embleme sind nur aufgrund der Kenntnis der druckgraphischen Vorlage überhaupt dechiffrierbar – so etwa das Emblem mit einem Liktorenbündel mit drei Sternen, das bei Boschius unter dem Motto „*Praeest Prudentia bellis*" (Weisheit nützt in Kriegen) aufscheint.[775] Bei diesen Teilen des Stuckkonzepts ist ein markantes Überwiegen des dekorativen Gehalts ersichtlich; weniger die individuelle Aussagekraft des jeweiligen Sinnbilds ist hier von Bedeutung als vielmehr das „hieroglyphische Prinzip" – die Faszination für den Künstler (und wohl auch für den Besteller) mag in der undeutlichen Bestimmbarkeit gelegen haben, die den Emblemata eine mysteriöse Wichtigkeit zuschreibt.[776]

---

[772] *„Donna, la quale con la destra mano tiene un freno. […] Dipingesi col freno in una mano, per dimostrare l`offitio della temperanza, che è di raffrenare e moderare gli aspetti dell`animo… perché con la temperanza si misurano i movimenti dell`animo."* Ripa 1683 / 1992, S. 436 – 437.
Vgl. auch Ragione (Motiv der Zügel): ebd., S. 374 – 375.
[773] Egger 1981, S. 74.
[774] Asche 1978, S. 66 – 67, Abb. 154, 156.
[775] Boschius 1701, Nr. CCXCVIII. Gamerith 2006, S. 373, Abb. 4, 5.
[776] Eine ähnliche Vorgangsweise war bereits im „Marmornen Cabinettl" ersichtlich gewesen. Erst durch Zeillers Fresken der Lünetten sollte das Joch zur „Entwicklung der Offenbarung an den Menschen" umgedeutet werden – zum Zeitpunkt der Entstehung der Stukkatur war wohl eher ein konventionelleres Programm vorgesehen in der Tradition Pallas – Herkules, wie es sich seit Melk in Niederösterreich etabliert hatte.

Somit folgte der größte Auftrag, der an den Stukkateur Johann Michael Flor erging, ganz den Vorgangsweisen, die sich bereits in den stark dekorativen und ornamentlastigen Gestaltungen des Marmortraktes angekündigt hatten. Sind die Monumentalfiguren der Sphingen und Pferde noch effekthascherische Dekorationselemente, denen *zusätzlich* ein emblematisches Sprachpotential innewohnt, so folgen die Sinnbilder der Tonnen penibel ihren druckgraphischen Vorlagen unterschiedlicher Provenienz. Dabei stand Entschlüsselbarkeit nicht an oberster Stelle der Zielsetzung. Nein, die Lesbarkeit scheint durch die Klarheit der Identifikation sogar bewusst hintangesetzt zu sein – zugunsten der ornamentalen Gesamterscheinung, der rein assoziativ, hieroglyphisch ein Weisheitskonzept eingeschrieben wurde.
Hinsichtlich des Aussagegehalts folgt das Stuckkonzept noch durchaus Vorgaben, die sich im Kontext des niederösterreichischen Umlandes in Melk und Zwettl in ähnlicher Weise bereits zuvor hatten finden lassen: Tugend als Voraussetzung des Weisheitserwerbs. Doch schon in Flors Stukkaturen beginnt diese Programmatik an Spannkraft zu verlieren – Weisheit und Mäßigung sind zwar vorgestellt,[777] das Finale des Raumes bildet aber eine mehrfigurige Allegorie auf den Intellekt. Der Tugendaspekt wird hier keiner Darstellung gewürdigt.

- **Programm II: Die Kuppelfresken von Paul Troger**

Am 29. April 1742 verpflichtete Abt Placidus Much den Künstler Paul Troger für die Fresken der drei Kuppeln in der Altenburger Stiftsbibliothek. Nach Kirche, Marmorsaal und Kaiserstiege war es die vierte Großkampagne, die der Maler in zehnjähriger Kooperation mit seinem Auftraggeber bestritt. Hatte sich schon bei den Verhandlungen mit Zwettl 1732 ein offenbar ungezwungener Verhandlungston in den erhaltenen Dokumenten abgezeichnet (in denen Troger – während des Schreibens – sehr entgegenkommend mehrmals seine Preisforderung senkte), erstaunt der Vertrag über 1.000 fl. für die Altenburger Bibliothek in mehrerlei Hinsicht: Einerseits ist der Schreiber des Kontraktes mit Placidus Much selbst zu identifizieren. Andererseits wurde für die beträchtliche Summe keines der üblichen Vertragsformulare verwendet, sondern lediglich eine fünfzeilige Abmachung getroffen: „*Daß ich Herrn Paul Troger Vor die 3 Kupeln in/ meiner bibliothec zu Mahl- 1000 fl sage tausendt/*

[777] In Melk hatte Troger die „Apotheose des Herkules“ in der Bibliothek durch alle vier Kardinaltugenden vorgestellt. Vgl. Kronbichler 2012, S. 55, F 12.

*guld- paar Undt richtig außzahl- werde, solches ver/spreche Undt obligire mich Unter meiner Handtschrift Undt/ betschaft wien den 29 April 742 [*LS] *Placid[us] Abbth/ Altenburg-* ".[778]
Ist schon der Abt als Schreiber wie als Unterzeichnender ungewöhnlich (es ist also nicht der Künstler, der sich verpflichtet, sondern sein Auftraggeber), scheint es für die Wendung „*in meiner bibliothec*", dem untrüglichen Besitzanspruch des Abtes auf die Konventbibliothek, überhaupt keine Parallele unter den bauwütigen Prälaten des Barock zu geben.

Trogers Kuppeln in der Bibliothek von Altenburg fallen in eine ausgesprochen intensive Arbeitszeit des Künstlers. In den Jahren 1740 und 1741 hatte er mit seinen Fresken für die Niklaskirche sein wichtigstes Werk auf Wiener Boden geliefert, mit der 1741 fertiggestellten Bibliothek von Seitenstetten das für Kirchenausstattungen so relevante Thema der 24 Ältesten in einen Büchersaal transferiert und erstmals auch eine *wörtliche* Interpretation des Themas angestrebt.[779] Für die Altenburger Bibliothek, die den Sommer 1742 in Anspruch nehmen sollte (wohl erst im Anschluss dürfte der Künstler seine Fresken in Pressburg begonnen haben),[780] wurden Elemente früherer Aufträge fusioniert und in einen neuen Interpretationskontext gestellt. Die hier angesprochenen Bezugspunkte sind die Bibliotheken von Melk und Zwettl mit ihrem Themenkreis der „Sapientia Divina" sowie die Bibliothek des Augustiner Chorherrenstiftes St. Pölten, wo Troger im Jahr 1734 einen Zyklus der vier Fakultäten geschaffen hatte.[781]

Das Grundprinzip der Ikonologie der Kuppeln ist die zentrale Figur der „Sapientia Divina" in der Mittelkuppel, die von je zwei Fakultäten-Allegorien in den Trabantenkuppeln flankiert wird – wobei jede allegorische Gestalt durch eine beigefügte Erzählung „illustriert" wird.[782]
Den Akzent auf die zentrale Bedeutung der Hauptkuppel hob der Künstler durch die bildinterne Axialität hervor: Die „Göttliche Weisheit" ist (wie der unter ihr thronende König

[778] Ebd. , S. 583, A 94.
[779] Kronbichler 2012, S. 248 – 249, F 41.
[780] Ebd. , S. 249 – 251, F 42 – 46.
[781] Die Bezugnahme auf St. Pölten ist nicht nur durch die Wiederholung zweier dortiger Fresken durch Zeiller (1742/43) evident, sondern auch durch die Kombination einer allegorischen Darstellung der vier Disziplinen mit diese exemplarisch vorstellenden narrativen Szenen – in St. Pölten hatten solche *exempla* den ursprünglichen Vorschlag Trogers von rein allegorischen Bildern abgelöst.Gamerith 2009, S. 259 – 273; Kronbichler 2012, S. 238 – 239, F 25 – 28.
[782] Im Unterschied zu den vorbildlichen Arbeiten in St. Pölten wählte Troger kein einheitliches System von *exempla*, um die Fakultäten vorzustellen. Neben der Vierergruppe der lateinischen Kirchenväter findet sich die Mahnrede Jesu zum Zinsgroschen, dann die Parabel vom barmherzigen Samariter und schließlich die hagiographische Szene von Dionysius Areopagita. Dieser Verzicht auf eine einheitliche Narrationsform – wie sie in St. Pölten durchaus exisitert hatte! – wird einerseits durch die Wiederholung der „Verzückung des Paulus" (Theologie) und „Heilung des blinden Tobias" (Medizin) in Zeillers Wandbildern kompensiert, zugleich verdeutlicht die veränderte Themenwahl eine neue Sicht auf Wissenschaft, bei der – wie zu zeigen sein wird – die ethischen Aspekte besondere Relevanz erhielten.

Salomo) nach Osten hin ausgerichtet, sodass die beiden Seitenkuppeln sie paritätisch umgeben. Es kommt hier also zu einem Richtungswechsel innerhalb der Bilderfolge: Hatten sich die Allegorien der ersten Kuppel, Jurisprudenz und Theologie, noch der Leserichtung angeschlossen, die der von Flor vorgegebenen Nord-Süd-Achse gefolgt war, kommt es in der Mitte des Raumes zu einer gewaltigen Zäsur. Die Hauptszene erscheint auf der bislang als Abseite wahrgenommenen Ostseite des Raumes.[783] Troger gelingt es somit, die vom Stukkateur als eindeutige Entwicklungs-Narration definierte Gehrichtung zu *kreuzen* mit einer zweiten Leseachse. In einem Akt medialer Irritation zwingt er den Betrachter zu einer Unterbrechung (Abb. 265) – und eröffnet in dem nicht vorhersehbaren Gleichgewicht des Raumes[784] ein inhaltliches Spektrum, das erneut auf die Idee des „*Quam bene conveniunt*" verweist: Philosophie und Theologie, von der Mitte aus lesbar in den ihnen zugewiesenen *exempla* (Abb. 256, 265), werden zu den beiden „Armen" der Göttlichen Weisheit.
Was sich hier abzeichnet, ist die grandiose Bewältigung der Monumentalmalerei als *Medium zur inhaltlichen Indikation*. Denn ebenso wichtig wie die Aussagekraft der einzelnen Bildmotive ist das Bewusstsein um die Verankerung der Bilder im räumlichen Gefüge – und ihre Möglichkeit, durch „Sichtbarkeit" den Betrachter zu lenken. Das Fresko ist hier nicht dem Raum eingeschrieben, es definiert die Bewegung des Betrachters im Raum.

Die erste Kuppel (die wahrscheinlich auch als erste Malerei in Angriff genommen wurde) zeigt in Wolken die Allegorien von Theologie und Jurisprudenz analog zur Kennzeichnung bei Cesare Ripa. Beide Figuren sind auf die Szene „Christus und der Zinsgroschen" hin ausgerichtet, während auf der Abseite, direkt über dem Eingang, die vier Kirchenväter dargestellt sind (Abb. 256).
Die Szene des Zinsgroschens (Abb. 262), die Troger bereits in St. Pölten gewählt hatte,[785] um die Rechtswissenschaft auszudrücken, ist in Altenburg mit neuen Akzenten gegenüber dem Vorbild versehen. So ist der Fragende, der Christus die Münze hinhält, gemäß dem Schrifttext als Pharisäer gekennzeichnet. Deutlich wird hier (später in der Vorhalle durch Zeiller noch vertieft) die Ablöse des Alten Bundes durch den Neuen verdeutlicht – der dürre Baum, der ganz links die Szene abschließt und aus Ruinen mit hebräischen Schriftzeichen emporwächst, wiederholt diese inhaltliche Ebene in quasi emblematischer Form: „Er kam in sein Eigentum, aber die Seinen nahmen ihn nicht auf" (Joh 1,11). Die Figur des lehrenden Christus (die

[783] Dieselbe mediale Irritation sollte Zeiller 1743 in seinem Vorhallenfresko aufgreifen.
[784] Hier könnte ein Reflex auf das Konzept der Wiener Hofbibliothek vorliegen, deren inhaltliche Komponenten aus dem „Kriegs-„ und „Friedensflügel" konstituiert werden.
[785] Kronbichler 2012, S. 251, F 47.

ihrerseits Bezug nimmt auf sein 12-jähriges Ich am Südende der Bibliothek, Abb. 277) wird hier als Kernpunkt der inhaltlichen Aussage definiert, wobei sich diese nicht auf die Offenbarung der Messianität des Dargestellten bezieht (wie etwa in Maulbertschs „Taufe Jesu" im Wiener Theologiesaal), sondern auf sein *Lehramt*. Dabei ist klar: Die Schriftgelehrten werden nach der Zurechtweisung fortgehen – „als sie das hörten waren sie überrascht, wandten sich um und gingen weg" (Mt 22, 22). An ihre Stelle wird die Figur treten, die in Mönchskutte von rechts die Szene betritt (Abb. 263). Sie greift auf das Fresko der „Anbetung des Lammes" (Abb. 60) zurück und führt das Motiv der „*anima"* in veränderter Form weiter – die Identifikationsfigur trägt nun Züge eines Mönchs, der vom jugendlichen Johannes unterwiesen wird:[786] „Allen aber, die ihn aufnahmen, gab er die Macht, Kinder Gottes zu werden, allen, die an seinen Namen glauben, die nicht aus dem Blut, nicht aus dem Willen des Fleisches, nicht aus dem Willen des Mannes, sondern aus Gott geboren sind" (Joh 1, 12 - 13).

Die gegenüberliegende Seite mit den vier Kirchenvätern (Abb. 256) greift ein Bildmotiv auf, das eine lange Tradition in der Ikonologie von Bibliotheksräumen besitzt. Allerdings verzichtete Troger auf die Kombination der theologischen Schriftsteller mit den von Gott inspirierten Evangelisten.[787] Das bedeutet, dass die Arbeit der Theologen nicht hinsichtlich eines wissenschaftlichen Anspruches wahrgenommen wird – eine Argumentation, die sich bereits im Kaiserstiegenfresko angedeutet hatte.[788] Der Umstand, dass Ambrosius und Hieronymus in einen intensiv geführten Disput vertieft sind (Ambrosius führt mit den Händen einen rhetorischen Gestus aus, während Hieronymus sich auf einen dicken Folianten stützt), betont diesen Wissenschafts-Aspekt in anschaulicher Weise.

Die Mittelkuppel der Altenburger Bibliothek[789] nimmt in ihrer Struktur eine Sonderstellung innerhalb des Schaffens von Paul Troger ein (Abb. 265, 267). Die Umdeutung eines Kuppelgewölbes zu einem Innenraum, der nur an oberster Stelle einen Ausblick in den Himmel gewährt, erinnert an Lösungen des süddeutschen Barock[790] – wobei zugleich die Zurückhaltung Trogers ins Auge fällt, der auf eine Interaktion zwischen himmlischer und

[786] Im Hintergrund wird – um die Bedeutung dieses Details hervorzuheben – das Motiv gedoppelt, indem ein Apostel (?) einen anderen mit erhobener Hand auf das Geschehen um Jesus verweist.
[787] Vgl. Heinzl 1964, S. 51. Wie eine Zeichnungskopie nach der Gruppe belegt, wich der Maler sogar von der ikonographischen Tradition ab, indem er die Taube des Geistes (im Entwurf noch vorgesehen) nicht in die Ausführung übernahm (ehem. München, Privatbesitz – verschollen). Freundliche Mitteilung von Anja Casser, 2005.
[788] Dort wird die Theologie ja nicht der Seite der „religione" zugeschlagen, sondern sitzt neben der Weisheit.
[789] Kronbichler 2012, S. 251 – 253, F 49.
[790] Vgl. Cosmas Damian Asam, Fresken in Einsiedeln (1724 – 1728) oder Břevnov (1726 – 1728). Rupprecht 1987, S. 142 – 147, 236 – 237.

irdischer Sphäre verzichtete.[791] Trotz erzählerischer Momente wurde keine exaltierte Dramatisierung angestrebt: Die allegorische Ebene überschneidet nicht unmittelbar die Zone der narrativen.[792]

Das Thema der Königin von Saba besitzt in der Bibliothekenausstattung eine lange Tradition[793] – als klassischen Topos der Offenbarung der Göttlichen Weisheit in der Figur des Königs Salomon nutzte etwa auch Hertel die Erzählung in seiner Allegorie der Weisheit.[794] In breiter Schilderung geht Troger in seiner Kuppel auf die Vorlage des Bibeltextes ein:

> *„Die Königin von Saba hörte vom Ruf Salomos und kam, um ihn mit Rätselfragen auf die Probe zu stellen* („venit temptare eum in enigmatibus"). *Sie kam nach Jerusalem mit sehr großem Gefolge, mit Kamelen, die Balsam, eine gewaltige Menge Gold und Edelsteine trugen, trat bei Salomo ein und redete mit ihm über alles, was sie sich vorgenommen hatte* („universa quae habebat in corde suo"). *Salomo gab ihr Antwort auf alle ihre Fragen* („et docuit eam Salomon omnia verba quae proposuerat"). *Es gab nichts, was dem König verborgen war und was er ihr nicht hätte sagen können. Als nun die Königin die Weisheit Salomos erkannte, als sie den Palast sah, den er gebaut hatte, die Speisen auf seiner Tafel, die Sitzplätze seiner Beamten, das Aufwarten der Diener und ihre Gewänder seine Getränke und sein Opfer, das er im Haus des Herrn darbrachte, da stockte ihr der Atem. Sie sagte zum König: Was ich in meinem Land über dich und deine Weisheit gehört habe, ist wirklich wahr. Ich wollte es nicht glauben, bis ich nun selbst gekommen bin und es mit eigenen Augen gesehen habe. Und wahrlich, nicht einmal die Hälfte hat man mir berichtet; deine Weisheit und deine Vorzüge übertreffen alles, was ich gehört habe. Glücklich sind deine Männer, glücklich diese deine Diener, die allezeit vor dir stehen und deine Weisheit hören. Gepriesen sei Jahwe, dein Gott, der an dir Gefallen fand und dich auf den Thron Israels setzte. Weil Jahwe Israel ewig liebt, hat er dich zum König bestellt, damit du Recht und Gerechtigkeit übst.* („sit Dominus tuus benedictus cui placuisti et

[791] In Břevnov lässt Asam die zentrale Personifikation interagieren mit der darunterliegenden Szene; durch die Putti am rechten Rand des Oculus kommt es zu einer tatsächlichen Überschneidung zwischen der Himmels- und der Erdenszene. Durch das Motiv der mächtigen Draperie, die das Bild diagonal durchschneidet, wird eine Trennung der Ebenen wie bei Troger vermieden. Vgl. ebd., Abb. S. 237.

[792] Die Figuren der Erdenszene nutzen den ihnen zugewiesenen Bühnenraum der Palasttreppe, sie entfalten aber nicht jene Freiheit und Selbstverständlichkeit, mit der Mildorfers Figuren am Hafnerberg (1743) oder Maulbertschs „Theatertruppe" der Wiener Piaristenkirche (1752) diesselben Voraussetzungen zu bedienen verstanden: Trogers Figuren bilden eine dichtgefügte Menschenkette, bei der zwar dynamische Bewegungen vollzogen werden, diese erfolgen aber in angemessener Gravität. Bei Mildorfer besitzen die Figuren – im Gegensatz dazu – eine quirlige Lebendigkeit, die sich in ausholenden Gebärden äußert. Bei Maulbertsch ist schließlich der atmosphärische Umgang mit dem Raum neu: Während Trogers Gestalten sich parallel zur Kuppel bewegen, nutzen Maulbertschs Figuren den Kuppelrand wie eine Bühnenrampe – Protagonisten treten „für ihren Auftritt" an diese, ihnen scheint aber auch die Option offen zu stehen, abzutreten, in der Tiefe des Raumes zu verschwinden.

[793] Heinzl 1964, S. 81, Dok. 24. Freilich löste Troger gerade mit seinem Einfall, das Geschehen in ein Stiegenhaus zu verlagern, jene Probleme, gegen die sich Bartolomeo Altomonte gleichzeitig gesträubt hatte, nämlich ein irdisches Geschehen in eine Kuppel zu übertragen.

[794] Maser 1971, Nr. 136. Vgl. Korth 1975, S. 124 (Salomon als Sinnbild des baufreudigen Abtes David Fuhrmann).

posuit te super thronum Israhel, eo quod dilexerit Dominus Israhel in sempiternum et constituit te regem ut faceres iudicium et iustitia") […]"
(1 Kön 10, 1 – 13,2)

Das Hauptargument von Trogers Schilderung scheint auf die Weisheit in der Offenbarung Gottes zu fokussieren, d.h. der fromme König, der Gottes Tempel errichtet hat, wird für die heidnische Köngin zum Offenbarer des wahren Gottes: „*Sit Dominus tuus benedictus!*" Diese Hauptaussage kommt vor allem in einem der wenigen aussagekräftigen Details der Schilderung zum Ausdruck, wo – knapp hinter der Königin – eine Sehende eine Blinde zu führen hat.

Abseits dieser Metapher des Nicht-Erkennens ist Trogers Kuppel sehr zurückhaltend hinsichtlich weiterer ikonologischer Details, sind die weiteren Staffagefiguren ja eher beschäftigt, die Schätze der Königin, ihre Huldigung, in den Palast hereinzuschleppen, ein Motiv, das assoziativ an die im Zwettler *Conceptus* formulierte „*Sapientia in ihren triumph*" anknüpft, „*alldieweilen Salomon der allerweiseste könig, dieselbe yber alle länder undt königreich, yber alle reichthumb undt kostbahre edlgestein, yber goldt undt silber geschäzet, wie er es in den buch der weißheit cap. 7, v,8 et sequ. bezeuget, ‚praeposui illam regnis et sedibus et divitias nihil duxi in comparatione illius etc` durch selbe auch den yberfluß alleß gutens, undt unbezahlbare herrligkeith empfangen: ‚Venerunt autem mihi omnia bona pariter cum illa`cit. Cap., v.11"*[795]

Aufmerksamkeit verdient schließlich noch die Darstellung der Göttlichen Weisheit. Dreimal in seiner Laufbahn hatte Troger die Möglichkeit, sie in allegorischer Form darzustellen. Die Altenburger Fassung, die jüngste nach den beiden Versionen in Melk (1732, Abb. 268) und Zwettl (1732/33, Abb. 137) folgt weitgehend der Schilderung bei Cesare Ripa (Abb. 270). Bezüglich des Hahns, der den Helm bekrönt, geht sie in Altenburg über die beiden älteren Versionen sogar hinaus: „*il pigliaremo per l`intelligenza, & lume rationale"* – „ihn wählen wir [als Bild] für die Intelligenz und das Licht der Vernunft."

Bereits im Melker Deckenbild, kompositorisch orientiert an Andrea Sacchis Bild der Göttlichen Weisheit für den Palazzo Barberini (1635/38, Abb. 269),[796] hatte Troger auf den bei Ripa beschriebenen Rundschild verzichtet zugunsten eines ovalen. Auch in Altenburg kehrt das Motiv wieder, in seiner Form verstärkt durch den elliptischen Oculus (dessen Form die ovale Form der Kuppelbasis nicht reflektiert.)

[795] Kronbichler 2012, S. 577, A 31.
[796] Swoboda 2008, S. 82.

Als einziger Unterschied zu den Vorgängerinnen der „*Sapientia divina*“ fällt auf, dass Troger auf die Auszeichnung der Zentralgestalt durch Lichtstrahlen verzichtete. Dieser Eingriff ist umso erstaunlicher, als Troger in seinen Fresken prinzipiell ein Zentralmotiv mit diesem – von ihm virtuos gehandhabten – Stilmittel auszeichnete und die Strahlen im Zwettler *conceptus* explizit Erwähnung gefunden hatten: „*Sye ist mit himmlischen glanz umgeben, alldiweilen sye ihre gebuhrtsstatt in den mundt deß allerhöchsten selbsten gehabt: ‚Ego ex ore altissimi prodivi primogenita ante omnem creaturam` Ecclesiastici cap. 24, v.6*“.[797] Welche Beweggründe ausschlaggebend waren, die Göttliche Weisheit vor klarem Himmel erscheinen zu lassen – zumal beim Spezialisten für Lichtstrahlen – bleibt ebenso auffällig wie unklar. Ein „Aufklärung“ *ante litteram* im aufgeklärten Himmel zu mutmaßen, wäre ebenso reizvoll wie historisch unwahrscheinlich.[798]

Die südlich gelegene, dritte Kuppel – sie schließt den Zyklus der Bibliotheksfresken ab – zählt sicher zu den bemerkenswertesten Leistungen im Schaffen Trogers. Koloristisch ausgeglichen, elegant und expressiv in der Figurenbildung, raffiniert in ihrer Erzählweise findet der Maler hier einen idealen Ausdruck für seine programmatischen Aussagen. Den beiden allegorischen Figuren von Medizin und Philosophie sind an der Nordseite die Parabel vom „barmherzigen Samariter“ (Abb. 271), an der Südseite „Dionysius Areopagita beobachtet die Sonnenfinsternis“ (Abb. 274) zugeordnet.[799]
Im Unterschied zu St. Pölten,[800] wo Troger mittels der Tobias-Geschichte auf den Aspekt der Heilung Bezug nahm, treten in Altenburg durch die Wahl der Parabel vom Samariter vor allem ethische Aspekte in den Vordergrund (Abb. 271). Diese betont der Maler zusätzlich, indem er die Darstellung im Sinne einer „Kreuzabnahme“ gestaltete; der bleiche, starre Körper des Überfallenen ähnelt in seiner Präsentation eher dem Leib des toten Erlösers, der – wie in Trogers eigener Version des Ferdinandeums – für das Begräbnis gesalbt wird (Abb. 272).[801] Eine graphische Auseinandersetzung Trogers mit dem Thema „Der barmherzige Samariter“[802] (Abb. 273) illustriert die spezielle Herangehensweise des Künstlers oder, genauer gesagt, die bewusste Reflexion der Christus-Ikonographie: Bei der Zeichnung in Frankfurt, die die Szene auf drei Personen beschränkt, ist der jugendliche Körper des

[797] Kronbichler 2012, S. 577, A 31.
[798] Zwar wird der Begriff „Aufklärung“ 1691 im Bezug „Aufklärung des Verstandes“ erstmals verwendet, doch ist eine Verwendung eines bildhaften „aufgeklärten Himmels“ im Rahmen einer klösterlichen Bibliotheksausstattung in Niederösterreich mit größter Wahrscheinlichkeit auszuschließen. Geier 2012, S. 9.
[799] Auch hier drängt sich Raffales „Philosophenschule“ als Vorbild auf. Vgl. Höper 2001, S. 369 – 382.
[800] Kronbichler 2012, S. 239, F 27.
[801] Vgl. Kronbichler 2012, S. 274 – 275, G 17.
[802] Ebd. , S. 458, Z 77.

Überfallenen geschmeidig in den Schoß des Begleiters des Samariters gebettet. Eine elegante Drehung des Brustkorbs, sanftes Übereinanderlegen der Beine, die kraftlosen Arme (die gehalten werden müssen) und der nach unten hängende Kopf (der Blickkontakt mit dem Betrachter aufzunehmen scheint) – der Szene wohnt, auch durch das Ambiente eines Waldstücks, undramatische Ruhe inne.
Ganz anders die Auffassung in Altenburg! Wenn die Begleiter auch eine nahezu freundliche Zufriedenheit verströmen (keiner der Pflegenden scheint im geringsten erschüttert seine Tätigkeit zu verrichten), ist der weiße Körper des Überfallenen wie in Leichenstarre gegeben; ein leidvoll überdehnter Körper, in dem die Qual der Kreuzigung festgebannt erscheint. Der Bezugpunkt, den Troger hier eindrucksvoll in Szene setzt, ist Christi Abschiedsrede vom Weltgericht (ein Thema, das Troger 1737 für Röhrenbach bearbeitete und bei dem – wie durch Franz Zollers Kopien in Thenneberg erschließbar – er sich offensichtlich stark mit dem Matthäustext befasst hatte). Der Hilfsbedürftige, der mit Hilfe der Ikonographie die Züge Jesu annimmt, ist deutlicher Verweis auf den Richtspruch des Jüngsten Gerichts: „*Amen, ich sage euch: Was ihr für einen meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan*“ (Mt 25,40). Der Wandel, der sich hier vollzieht, ist – bedenkt man den rein illustratorischen Charakter, den Trogers Tobias-Bild in St. Pölten hatte – markant. Ein Sinnbild der Medizin um die ethische Dimension zu erweitern (ohne dabei explizit zu werden; die Aufladung entsteht rein assoziativ) bedeutet eine bemerkenswerte Neuinterpretation des konventionellen Fakultätenthemas.

Die spektakulärste Formulierung bildet innerhalb des Freskenensembles die Abschlussszene „Dionysius Areopagita beobachtet die Sonnenfinsternis“ (Abb. 274). Hier folgt Troger der Beschreibung des Geschehens, wie es in der Nokturn-Lesung im *Breviarium Monasticum* zum 9. Oktober geschildert wird:

> *„Dionysius Atheniensis, unus ex Areopagitis judicibus, vir fuit omni doctrinae genere instructus. Qui cum adhuc in gentilitatis errore versaretur, eo die, quo Christus Dominus Cruci affixus est, solem praeter naturam deficisse animadvertens, exclamasse traditur: Aut Deus naturae patitur, aut mundi machina dissolvetur.“*
>
> „Dionysius, ein Athener, einer der Richter des Areopag, war ein in allen Arten der Wissenschaft erfahrener Mann. Obwohl er im Irrtum der Heiden verharrte bis zu jenem Tag, an dem Christus der Herr ans Kreuz geschlagen wurde, änderte er seine Gesinnung aufgrund der Sonnenfinsternis außerhalb der Natur (außerhalb der natürlichen Gesetze) und soll ausgerufen haben: Entweder der Gott der Natur leidet, oder das Weltengebäude wird sich auflösen.“

Der Maler greift hier ein Sujet auf, das er – wie das Thema des „Zinsgroschens" – bereits 1734 in St. Pölten bearbeitet hatte.[803] Die Reprise in Altenburg deutet das Geschehen freilich unter völlig verschiedenem Gesichtspunkt: War 1734 die „Dunkelheit der Erkenntnis bei den Heiden" (als Topos eines religiös determinierten Weltbildes)[804] obligatorisch gewesen, änderte sich 1742 der Fokus der Komposition. Denn die Ausrichtung des Bildes entwickelt nun nicht mehr eine Argumentation zugunsten der „Erkenntnis Gottes aus der Natur" (im Sinne des „*Deus Naturae patitur"*) – dieser Mechanismus hätte der bis dahin entwickelten Konzeptidee widersprochen. Trogers Komposition ist vielmehr die Aufgabe überantwortet, auch hier die *Koexistenz* der paradoxen Erkenntnissysteme „Glaube" und „Wissenschaft" zu visualisieren im Sinne seines Kaiserstiegenfreskos. Der Kunstgriff, der hierfür zum Einsatz gebracht wird, ist bemerkenswert, da er rein auf Mitteln der Malerei beruht, das heißt, dass der kompositorische Aufbau wie die ästhetische Wirkung der Farbe in Stellung gebracht werden, um eine philosophisch-theologische Überzeugung zum Ausdruck zu bringen:
Fragt man nach dem Zentrum der Szene, so kann die beherrschende Figur des Dionysius als ein solches definiert werden – mit ausladender Geste und dem dominanten Farbakzent seines leuchtend blauen Mantels beherrscht er, der Vertreter einer Welterkenntnis auf Basis theologischer Möglichkeiten, das Bildgeschehen. Mit demselben Recht (geht man vom „Zentrum" als der geometrischen Mitte aus) kann *zugleich* der einzig junge Beobachter inmitten der ehrwürdigen Greise den Anspruch erheben, Zentrum der Komposition zu sein: Der Forscher, der mit seinem Fernrohr die Sonnenfinsternis beobachtet, ist (wie an der Scheinarchitektur ersichtlich) exakt in der Mitte des Bildes positioniert.
„Optische Mitte" versus „geometrische Mitte" wird auf der Suche nach dem Zentrum von Trogers Komposition zur Chiffre für den Antagonismus von Glaube und Wissenschaft. Wie die zwei Vertreter der Erkenntnissysteme – Dionysius mit seiner Glaubensüberzeugung, der junge Astronom auf Basis seiner empirischen Erkenntnis – als Zentrum von Trogers Bild anzusehen sind, können Glaube und Wissenschaft jeweils den zentralen Platz beanspruchen – doch nie unter gleichen Voraussetzungen. Die Entscheidung findet gemäß der Definition des Betrachters statt, die dieser als Maßstab an Trogers Bild legt.

Somit lässt der zweite Programmstrang, getragen von den Fresken Trogers, folgendes Resüme für die Ikonologie der Altenburger Bibliothek zu: Die drei Kuppelmalereien lösen sich von der Eindimensionalität der Gehrichtung, die in Flors Stukkaturen vorgelegt worden

[803] Kronbichler 2012, S. 238 – 239, F 26.
[804] Zur Genese des Themas „Dionysius Areopagita beobachtet die Sonnenfinsternis" vgl. Gamerith 2016, S. 86 – 93.

war, zugunsten einer *Ambiguität*. Damit wurde die programmatische Vorgabe aufgebrochen, in der (in traditioneller Weise) die Beziehung von Weisheit und Tugend in den Mittelpunkt gerückt gewesen war. Durch die Aufwertung des zentralen Standpunktes unterhalb der Mittelkuppel legte Troger mit seinen von dort aus rezipierbaren Prospekten eine Balance zwischen „Theologie“ und „Philosophie“ fest, im Rekurs auf die primäre Gehrichtung schuf er – analog zum Stuckprogramm – zusätzlich einen Entwicklungsweg, den die Erkenntnis nimmt, um zum zentralen Motiv des „Dionysius Areopagita“ zu gelangen. Dessen komplexe Bildstruktur wurde einmal mehr zur Demonstration eines paradoxen Beziehungsverhältnisses zwischen spiritueller und wissenschaftlicher Erkenntnis genutzt.

Mit den nachfolgenden Malereien seines *Socius* Johann Jakob Zeiller sollte sich die bei Troger zum Ausdruck gebrachte Überzeugung verfestigen; mit der „Entwicklung der Offenbarung“, die 1743 in den Lünettenfresken über den Bücherkästen bildlich fassbar wurde, formulierte sich hier eine programmatische Stoßrichtung, die in der mitteleuropäischen Malerei bis ans Ende der Barockepoche nachwirken sollte.[805]

- **Programm III: Die Lünettenfresken und „Altarbilder“ von Johann Jakob Zeiller**

Die Fresken über den Bücherkästen, möglicherweise noch 1742 als die frühesten eigenständigen Leistungen Zeillers in Altenburg geschaffen,[806] entstanden in jenem historischen Moment, in dem sich der Künstler von Troger und seiner Werkstatt zu emanzipieren begann. Der Zyklus, der insgesamt acht querformatige Lünetten umfasst, könnte ausschlaggebend für seine spätere Beauftragung mit dem Fresko des Bibliotheksvestibüls gewesen sein.[807]

Möglicherweise im Winter 1742/43 hatte Zeiller zudem die Ausführung der vier Ölgemälde der Bibliotheksausstattung übernommen. Diese wurden, in Anlehnung an die Kaminreliefs des Marmorsaals, in die zentral postierten schwarzen Stuckmarmorrahmen eingepasst: Das Gemälde über der Eingangstür zeigt den Evangelisten Johannes beim Schreiben des Prologs, an der Südwand – ähnlich einem Hochaltarbild – ist der „12-jährige Jesus unter den Schriftgelehrten“ zu sehen (Abb. 277). Unterhalb der Mittelkuppel sind in einer Gegenüberstellung „Die Heilung des blinden Tobias“ (Tob 11, 1 – 15) und die „Verzückung des Paulus“ vorgestellt:

[805] Vgl. Möseneder 1993.
[806] Matsche 1970, S. 152 – 158.
[807] Ausst. Kat. Altenburg 2008, S. 73 – 77.

> „*Ich kenne jemanden, einen Diener Christi, der vor vierzehn Jahren bis in den dritten Himmel entrückt wurde; ich weiß allerdings nicht, ob es mit dem Leib oder ohne den Leib geschah, nur Gott weiß es. Und ich weiß, dass dieser Mensch in das Paradies entrückt wurde; ob es mit dem Leib geschah oder ohne den Leib, weiß ich nicht, nur Gott weiß es. Er hörte unsagbare Worte, die ein Mensch nicht aussprechen kann.*“ (2 Korinther 12, 2 – 4)

Die „Heilung des Tobias“ wie die „Verzückung des Paulus“ (Abb. 276) sind wörtliche bzw. „verbesserte“ Varianten zweier Kompositionen, die Troger 1734 für St. Pölten geschaffen hatte (Abb. 275).[808] Durch Zeillers Repliken sind damit alle vier *exempla* geschlossen übernommen, da Troger selbst ja bereits die Beispiele vom Zinsgroschen sowie die Legende des „Dionysius Areopagita“ in den Kuppeln erneut aufgegriffen hatte.
Bemerkenswert ist allerdings die veränderte Interpretationsebene, die zweifelsfrei mit den Themen verbunden wurde. Wo in St. Pölten schlichte *exempla* gesucht worden waren, die die vier Fakultäten beispielhaft zum Ausdruck bringen konnten, wurde in Altenburg eine Loslösung aus dieser simplen, allegorischen Mechanik gesucht. Die Darstellungen illustrieren nicht länger abstrakte Begriffe, sondern verweisen auf eine Ebene reicher Assoziationen: Die Definition des lehrenden Christusknaben durch den Evangelisten Johannes als „Wort, das Fleisch geworden ist“ stellt die Erkenntnis des Messias als Zentrum der Weisheit vor Augen. Die in St. Pölten als „Medizin“ und „Theologie“ verwendeten Bilder von Tobias und Paulus werden umgedeutet zur „Frage nach dem Erkennen“, indem das Sehend-Werden (im Physischen und Metaphysischen) zum Ausdruck gebracht wird, die Heilung des Blinden und die Vision, die über das sinnlich Erfassbare hinausgeht: „*Oculus non vidit nec auris audivit …“/* „ Was kein Auge gesehen, kein Ohr gehört hat, was keinem Menschen in den Sinn gekommen ist: das Große, das Gott denen bereitet hat, die ihn lieben“ (1 Kor 2, 9).[809]

Im Gegensatz zu den vier „Altarbildern“, die eine religiöse Ebene in den Bibliotheksbau bringen, widmen sich Zeillers Lünettenfresken über den Bücherkästen intensiv einer Auseinandersetzung der „Entwicklung der Erkenntnis“, wobei wissenschaftliches Erkennen und Wissen aus der Offenbarung als die beiden Gegensätze vorgestellt werden:[810]
Die erste Gruppe der Fresken, dem nördlichen Tonnengewölbe zugeordnet, widmet sich der „Entstehung der Wissenschaft“. Eine Flötenspielerin (Euterpe?) ahmt auf der Flöte den Vogelgesang nach und übertrifft zugleich die beiden Pfauen, die im Hintergrund spazieren –

[808] Kronbichler 2012, S. 239, F 27.
[809] Ebd. , S. 238, F 24, Abb. S. 239 (mit entsprechendem Zitat: „Nec oculus vidit nec“ auf der Banderole).
[810] Ausst. Kat. Altenburg 2008, S. 74 – 77.

„taceat, ut placeat“ /„er soll schweigen, damit er gefällt“ kommentiert die emblematische Sammlung des Boschius den Pfau, der, dem Äußeren nach schön, sich mit seinem Geschrei doch nicht messen kann mit den Klängen der Flöte.[811] Eine ähnlich geartete Argumentation findet sich beim gegenüberliegenden Bild des Orpheus. Affe und Papagei finden sich hier als Sinnbilder von *Imitazione*, Nachahmung. Die Zähmung der wilden Tiere durch den Gesang entwirft zugleich eine Analogie zur *Ragione*, die die ungestüme Natur in Zaum hält.

Der Nachahmung der Natur und der Beherrschung der Leidenschaften folgt die Erforschung des Himmels (ausgedrückt in Urania) und der Erde, wo Archimedes (ein Motiv, das bereits in der Sakristei zum Einsatz gekommen war, Abb. 151) den Punkt errechnet, die Welt aus den Angeln zu heben (Abb. 280).

Die zweite Gruppe der Fresken zeigt die „Entwicklung der Gotteserkenntnis“ und bildet damit eine der ersten aus einer Reihe von Bibliotheksausstattungen, die sich bis ins anbrechende 19. Jahrhundert mit diesem Phänomen auseinandersetzen sollten.[812] Im Gegensatz zu Maulbertschs oder Winterhalders Formulierungen[813] treten dabei nicht die Kulte der Sonne auf,[814] sondern Apollo und Pallas. Dieses Götterpaar finde sich – quasi an derselben Stelle – in Raffaels „Philosophenschule“ (Abb. 255) und ist auch bei Hertels „Intellectus“-Allegorie[815] markant in Szene gesetzt. Im Kontext der vier Lünetten scheint mit diesen beiden Gottheiten und den ihnen zugewiesenen, „lichten“ Eigenschaften die Vorstellung ausgedrückt zu sein, die Heiden hätten den ihnen noch unbekannten (christlichen) Gott Verehrung erwiesen, indem sie seine positiven Eigenschaften mit ihren Göttern in Bezug setzten.

Auf das heidnische Götterpaar folgen die Sibylle (Abb. 279), die auf den Messias (im Bild an der Südwand) verweist, und Moses, der die Gebotestafeln von Gott selbst erhält. Die Heidin, die auf wundersame Weise die Ankunft des Messias voraussieht, wird wie in den Bildwerken des Humanismus mit einem Propheten des Alten Bundes kombiniert. Als „Entwicklung“ der Offenbarung wird hier von den Heiden ausgegangen, ehe sich der wahre Gott selbst offenbart: In Zeillers Darstellung wird dies durch die Gesetzesübergabe an Moses zum Ausdruck gebracht.[816]

Der Zyklus Zeillers bedeutet in seiner Gegenüberstellung der beiden Entwicklungen von Religion und Wissenschaft einen weiteren Beitrag zur Prinzipalfrage des Altenburger

[811] Boschius 1701, IV, Nr. 63.
[812] Vgl. Möseneder 1993.
[813] Ebd. , S. 49 – 57, 161 – 167.
[814] Die Vorstellung einer „Erkenntnis Gottes durch die Heiden im Bild der Sonne“ spielt beim Kaminrelief des Altenburger Marmorsaals eine Rolle.
[815] Maser 1971, Nr. 182.
[816] Ausst. Kat. Altenburg 2008, S. 77.

Klosterkomplexes. Stärker als der erste Programmstrang, der sich in der Stuckausstattung vollzieht, wird hier die Ambivalenz der Axialitäten der Bibliothek reflektiert. Während der Stukkateur Flor also eine eindeutige Orientierung von Nord nach Süd nachzeichnet (mit einer Synopse des Programmes in der Raummitte), besitzen Zeillers Fresken zugleich eine *chronologische Abfolge* im Sinne der Längsachse wie eine *inhaltliche Balance* von Wissenschaft und Religion durch die Gruppierung in zwei Vierergruppen um die Mittelkuppel. Somit untermauert erst dieser Ausstattungsschritt endgültig die Bipolarität, die in Trogers Kuppeln angeregt worden war.

- **Ikonologische *Summa* der Bibliothek**

Die Stiftsbibliothek Altenburg bildete den baulichen Abschluss des Umbauprojektes von Abt Placidus Much. Die Bespielung des Raumes mit Mitteln der Ikonologie folgt einem Muster, das bereits zuvor zu verfolgen gewesen war: Eine prinzipielle Aufladung der architektonischen Formen – hier durch das Zitat des malerischen Entwurfes nach Raffaels „Philosophenschule" von Athen – hatte das Grundgerüst der inhaltlichen Bespielung gebildet. Im Fall der Bibliothek war diesem Wunsch nach Realisierung eines Phantasieraumes möglicherweise sogar die Praktikabilität der sonst üblichen Galerien geopfert worden.[817]
Ein eindimensionales „Gesamtprogramm" (im Sinne einer vorgegebenen inhaltlichen Prämisse seitens des Auftraggebers) war wohl auch im Fall der Bibliotheksausstattung nicht von vornherein gegeben: Die möglicherweise schon 1741 vom Stukkateur Johann Michael Flor definierte Nord-Süd-Achse des Saales wurde im Folgejahr durch Trogers Fresken um eine West-Ost-Achse erweitert, wodurch ein Ausgleich der beiden Symmetrieachsen äquivalent vollzogen werden konnte. Mit den Fresken Johann Jakob Zeillers, deren Entstehung man für das Jahr 1743 annehmen kann, wurde die Ambivalenz finalisiert.
In den beiden Achsen zeichnen sich divergierende, aber in sich nicht widersprüchliche Ideen ab: Der Stukkateur Flor nahm die Tugend als traditionelle Prämisse in sein Konzept auf (wobei er sich der „Altenburger Tugenden" Weisheit und Mäßigung bediente) und versuchte auf diese Weise, an bestehende Aussagen des Klosterkomplexes anzubinden. Obwohl sich seine Konzeption schwerfällig ausnimmt im Vergleich mit den Ergänzungen, die im

[817] Unter Umständen ikonologisch aufgeladen könnte auch die Farbwahl des Marmors sein, die Kirchers additive (und traditionelle) Sichtweise auf das Wesen der Farbe im Dreiklang Gelb – Rot – Blau reflektiert. Sie basiert auf den in Trogers Kirchenfresken vorgetragenen Ideen (nun transformiert in die Farbigkeit des Raumes) und ergänzt damit den philosophischen Gehalt der Bibliothek durch eine „theologische Palette", die dem sakralen Charakter des Raumes durchaus angemessen ist. Eine eindeutige Interpretation ist hier allerdings nicht belegbar.

folgenden durch die Fresken erfolgten, sollte nicht übersehen werden, dass sich bereits mit der Stukkatur eine Modifikation des traditionellen Weisheitsverständnisses anbahnt. Einerseits wurde die Idee einer „Entwicklung des Wissens“ medial eindeutig über die Bewegung im Raum zum Ausdruck gebracht – der Betrachter muss den gesamten Raum durchmessen, um zum inhaltlichen Höhepunkt zu gelangen, der Allegorie des Intellekts. Weg und Weisheitserwerb sind hier symbolisch übereingesetzt.

Diese Vorgabe durch die Stuckatur wird von den Deckenmalereien anfänglich noch aufgegriffen (die Allegorien der ersten Kuppel richtet Troger analog zu Flors Gehrichtung aus), mit der Mittelkuppel erhebt die Freskomalerei aber Einspruch gegen die eindeutige Ausrichtung des Raumes. Dem Maler gelingt hier ein Meisterstück des medialen Einsatzes, da er die Möglichkeiten der Freskomalerei als räumliche Installation zu bedienen versteht: Er zwingt den Betrachter zu einem Richtungswechsel, der zugleich eine neue Bedeutungsschicht freilegt: *Unvorhergesehen* offenbaren sich Gotteserkenntnis und Wissenschaft als Gegensätze wie als Basis der Göttlichen Weisheit – erst in der Mitte, erst im Drehen und im Erfassen der Prospekte der beiden Trabantenkuppeln wird diese Aussage im Sinn des Altenburger „Quam bene conveniunt“ ersichtlich. Nicht nur die einzelnen Szenen besitzen somit ikonologischen Gehalt, sondern die Interpretation des Raumgefüges aufgrund der Bewegung, gelenkt durch die Malerei.

Zeillers Beitrag am Konzept markiert schließlich eine Grenzlinie in der generellen Entwicklung der klösterlichen Bibliotheksausstattungen. Es wird hier sehr wohl noch auf den Gipfelpunkt der „Offenbarung Gottes im Messias“ verwiesen; die Erkenntnis Gottes bildet in seinem Freskenzyklus aber das gleichwertige Pendant zum wissenschaftlichen Forschen des Menschen. Natürlich: noch ordnet sich alles Wissen pflichtbewusst dem „Hochaltarbild“ mit dem lehrenden Jesus unter, noch gilt: „*In ihm sind alle Schätze der Weisheit und Erkenntnis verborgen“* (Kol 2, 3). Doch schon in der Malerei Trogers hatte sich ein Wandel vollzogen, der bei Zeiller konsequenterweise weiterformuliert wurde. Hatte Troger 1732 in Zwettl noch eine strahlende „Göttliche Weisheit“ umringt von vier Tugenden zeigen können, waren ein Jahrzehnt später in Altenburg neue Anforderungen spürbar: Die vier Gespielinnen[818] der Weisheit hatten sich von Tugenden gewandelt zu Vertreterinnen der wissenschaftlichen Disziplinen. Wo ehedem Tugend gefordert war, um Weisheit zu erlangen, fand sich nun die Forderung nach Wissenschaft – selbst in einer Klosterbibliothek.

[818] Als solche sind die Tugenden im Zwettler „conceptus pingendi“ tituliert: „*ergo werden unterschidliche tugenden vorgebildet, mit welchen derjenige mues begabet seyn, der die wahre weißheit zu yberkommen eyfrig undt ernstliches verlangen traget.* […] *derohalben auch alß gespihlerne ihre zelus, der wahre eyfer etc. beygesezet werden.“*. Vgl. Kronbichler 2012, S. 577, A 33

IX. Ikonologie am Ende – Auflösungstendenzen der Bildsprache

Möglicherweise als letztes Projekt seines Umbaues ließ Abt Placidus Much den großen, einschiffigen Saal unterhalb der Bibliothek gestalten, der bereits bei seiner Errichtung als „*Gruft*“ bezeichnet worden war, die Krypta (Abb. 241 – 244).[819] Die simple Substruktionsarchitektur (die ihren funktionalen Impetus kaum verhehlen kann) wurde um 1750 nachträglich mit einem dichten Netz grotesker Malerei überzogen. Das Ergebnis kann zurecht als eine der originellsten Raumschöpfungen des Klosterbaus im Kontext des österreichischen Barock betrachtet werden.
Konkrete Hinweise auf die Künstler, die hier eine technisch wenig aufwendige, beinahe ephemer wirkende Dekoration geschaffen haben, gibt es nicht; indirekte Hinweise ergeben sich freilich durch jene Malereien, die der Ausgestaltung der Krypta direkt vorangegangen sein müssen – die Zimmerflucht unterhalb der Marmorzimmer, die *Sala terrena*.

1. Die Ausstattung der Sala terrena

Die ausgeprägte Formensprache der Ornamentik der Krypta unterhalb der Stiftsbibliothek setzt sich mit ihrem beinahe durchgängigen Einsatz moderner Rocaillen von jener Dekoration ab, die in den Jahren nach 1745 bis 1749 entstanden sein dürfte und die – trotz des geringen Zeitabstandes – eher einem traditionelleren Kanon des „Band- und Läubelwerkes“ verpflichtet scheint: die Zimmer der *Sala terrena*.[820] Der experimentelle Charakter und die unkonventionelle Bewältigung von erstaunlich großen Wandflächen – rein mit Mitteln der Malerei – bilden innerhalb der Kulturlandschaft ein einzigartiges Ensemble.
Außer Frage steht, dass sich die ausführenden Kräfte des Ungewöhnlichen durchaus bewusst gewesen sein dürften; künstlerische Unbekümmertheit mag hier sowohl Ausdruck einer Freude am Experiment wie Kompensationsversuch sein, den Mangel an Erfahrung durch Ideenreichtum wettzumachen. Nicht zuletzt der Umstand, dass die ausführenden Künstler mit gutem Recht im Dunstkreis der Wiener Akademie[821] vermutet werden können, erklärt das verwirrend Unausgegorene der Fresken. Hier treffen kühne Ideen unmittelbar auf

[819] StiAA Baurechnungen 002 Farmacher (1740 – 1742).
[820] Noch zu untersuchen wäre der Umstand, dass sich in den Fensterspalieren des unvollendet belassenen rosafarbenen Marmorzimmers gemalte Fensterspaliere mit Ornamenten nachweisen lassen. Möglicherweise wurden die Maler um 1744 (nach Abschluss der Arbeiten an der Bibliothek) beauftragt, unvollendet gebliebene Teile in den Marmorzimmern zu gestalten und im Zuge dessen sich auch der Räume im Untergeschoß anzunehmen.
[821] Die Akademie war im Zeitraum 1745 bis 1749 geschlossen, was möglicherweise den Auftrag in Altenburg überhaupt für die ausführenden Künstler attraktiv machte. Ausst. Kat. Langenargen 1994, S. 40 – 92.

überambitionierte Passagen; eine Heterogenität, die wohl auch dem Umstand zuzuschreiben ist, dass mehrere unabhängige Maler ihren Anteil an der Gestaltung hatten.

Weniger die Frage nach der Identifikation der beteiligten Künstler (der in den letzten Jahren vermehrt und zu Recht Aufmerksamkeit gewidmet worden ist),[822] soll im Folgenden im Zentrum der Auseinandersetzung stehen als die ikonologische Disposition der Räume. Überzeugend ist dabei die Hypothese, die sich später auf insgesamt fünf Räume (sowie der Grotte) erstreckende Sala terrena wäre anfänglich als zweiteiliges Gebilde intendiert gewesen, worunter nur die Zimmer zwischen der Grotte am Fuße der Kaiserstiege und der Veitskapelle verstanden gewesen wären.[823] Wie bereits bei früheren Etappen der Umgestaltung von Stift Altenburg zu verfolgen, war man demnach anfänglich von einer zuerst rein gestalterisch angeregten Aufgabe ausgegangen: ein gemalter Grottenraum und ein Zimmer mit theatralischer Scheinarchitektur hätten somit den Zugang zur Veitskapelle attraktiviert und dieser die Funktion einer „Schlosskapelle“ (für den Gästetrakt) eingeräumt.[824]

Es ist bezeichnend, dass diese Ausgangslage – bei der die Frage der Form eine dominante Rolle einnahm – in einem zweiten, redaktionellen Schritt hinsichtlich der inhaltlichen Bespielung „nachgebessert“ wurde. Die ursprünglich wohl neutral gehaltenen Gartenzimmer ohne spezifische Ikonologie wurden in die Bildaussage des Gesamtkomplexes einbezogen. Dafür „dehnte“ man das ganze Vorhaben auch räumlich und überantwortete die Zimmer des gesamten Untergeschoßes der Gestaltung durch Malerei.
Dieser redaktionelle Schritt mag zeitlich in den Abschluss des ersten Raumes fallen; wie so oft hatten sich die Maler wohl mit diesem Probestück qualifiziert (künstlerisch als auch ökonomisch), sodass die beauftragende Instanz die Gelegenheit ergreifen wollte, den dekorativen Aspekt mit einem inhaltlichen aufzuwerten. Entgegen der Indifferenz, die aus der Eingangsdisposition des Freskenprojektes spricht, erhielt die schlussendlich zur Ausführung gelangte Raumflucht ein übergeordnetes Aufbausystem: Dieses ist – kein Wunder! – inhaltlich mit dem Gesamtkonzept von Weisheit, Mäßigung und Liebe in Übereinstimmung gebracht.

[822] Dachs – Nickel 2015, S. 140 – 151.
[823] Ebd. , S. 142.
[824] Als Gegenargument könnte Farmachers Spezifikation vom 22.1.1739 geltend gemacht werden, in der dieser *vier* Türen „*in denen Crota Zühmern*“ spricht, womit die komplette Flucht benannt wird: Die vage Vorstellung der „Grottenzimmer“ (die schlussendlich nur in der kleinen Stiege und im ersten Raum verwirklicht wurde), die sich in der Rechnung abzeichnet, macht m. E. aber nur die prinzipielle – und später tatsächlich realisierte – Gestaltungsoption deutlich.

Den zentralen Grottenraum unterhalb der Kaiserstiege flankieren in dieser Interpretation zwei Raumfolgen (zu je zwei Sälen), wobei der der Stiege zugewandte Saal jeweils eine architektonische Ordnung erhielt, während der abgewandte Saal einer Idee des Chaotischen verpflichtet ist (in Form der gemalten Grotte bzw. des turbulenten Chinesenzimmers). Durch die Bespielung der beiden scheinarchitektonischen Räume mit einem Tugendenprogramm erhielt die zentrale Grotte unterhalb der Stiege ebenfalls eine inhaltliche Richtung. Auch diese mag nicht unbedingt von Anfang an geplant gewesen sein – eine Brüchigkeit in der ikonologischen Strategie, die den gesamten Trakt kennzeichnet und etliche Komplikationen in der Dechiffrierung mit sich bringt.

Bereits 1738 – also fast ein Jahrzehnt vor der Freskierung – hatte Abt Placidus eine „*Statua sambt Schwan unter mein- Stiegen mit einer Muschel*“[825] bei Jakob Schletterer bestellt,[826] wie es der Prälat in seinem eigenhändig verfassten Kontrakt festsetzte.[827] Eine Figur so profanen Inhalts – auch wenn sie im Kontrakt nicht namentlich als „Leda“ ausgewiesen ist – überrascht angesichts des klösterlichen Umfelds.[828] Auch wenn sich Schletterer hinsichtlich der Komposition elegant bedeckt hielt, ist (wenn nicht der erotische, so doch) der profane Charakter der Gruppe unverkennbar. Dabei sollte hervorgehoben sein, dass es dem Bildhauer gelang (wie später bei den Sphingen im Kaiserhof), die Darstellung weiblicher Sinnlichkeit zu verbinden mit einer nicht im geringsten anzüglichen Vornehmheit; gerade die freundliche Unbefangenheit, die in seiner Leda zum Ausdruck kommt, ist ohne Zweifel dem Bewusstsein geschuldet, dass der primäre Zweck der Gruppe die *metaphorische Aussage* sein würde.
Die Vereinigung der Königin von Sparta mit dem Göttervater (zumal in der friedvollen, ja, keuschen Form der Darstellung Schletterers) war, wie man annehmen darf, von Anfang an als emblematisches Sinnbild der „Vereinigung der Seele mit Gott“, der *unio mystica*, intendiert. Die Wahl des Symbols – im Kontext des Gesamtprogramms der Klosteranlage als Stellvertreter der „Liebe“ zu sehen – ist freilich bemerkenswert: Wie der Vereinigung Ledas mit Jupiter die Schöne Helena entspringt, so wird der Vereinigung der Seele die Möglichkeit

[825] In ihrem formalen Aufbau entspricht die Altenburger Leda der zentralen Figur des Apollo (in einer Muschel), die Schletterers Lehrer Christoph Mader für Schlosshof geschaffen hatte.
[826] StiAA Baurechnungen 002 Schletterer. Vgl. Schemper – Sparholz 2004, S. 148 – 150.
[827] Trotz der Benennung des Aufstellungsortes „unter meiner Stiege“ könnte die Figur von Anfang an mit einem späteren Kaskadenprojekt in Beziehung stehen, das 1743 durch die Bestellung von Kaskadenstaffeln und Wasserspeiern in Muschelform manifest wurde; die Aufstellung unter der Kaiserstiege wäre somit nur vorübergehend gedacht gewesen. Ob diese Fontäne – ein Brunnen in der Tradition des Greillensteiner Wasserspiels – jemals in eine funktionierende Form gebracht werden konnte, ist nicht dokumentiert; mit der um 1745 vollzogenen Adaption des nicht-funktionalen Grottengebildes durch gemalte Wasserstrahlen wurde die *Dysfunktion* des Ensembles jedenfalls formal überspielt und durch die inhaltliche Deutung nobilitiert.
[828] Eine Leda – mit Ei ! -findet sich auch auf der Stiege des Salzburger Schlosses Hellbrunn; die Wiederholung in Altenburg könnte auf dieses Vorbild abzielen.

eingeräumt, den schönsten Menschen hervorzubringen – mit dem Potential, zugleich (im Bild des Kampfes um Troja) unsagbare Gewalt heraufzubeschwören.

Vergleicht man diese Disposition mit einem älteren Vorbilde, wird die Kraft der Aussage ersichtlich: In Solaris Grotte von Hellbrunn,[829] wo Orpheus vor einer Erwachenden[830] seine Lieder darbringt, wird inhaltlich mit dem Kontrast gespielt, der zwischen dem in der Grotte Verborgenem, dem Lied Orpheus`, und der Üppigkeit des Gartens besteht; dieser wird als Produkt seines Initiators, des Fürsterzbischofs, proklamiert: Was im mythologischen Bild im Inneren der Grotte vonstatten geht, das die tote Natur belebende Lied des Orpheus, überträgt sich metaphorisch auf den schöpferischen Willensakt des Auftraggebers, in dessen Namen die rohe Natur in schönste Formen gebracht wird.
Diese schlichte Mechanik der Bezugnahmen zwischen Mythos und Realsituation wird in Altenburg offenbar in keiner Weise reflektiert; der Kontrast besteht nicht zwischen einem Innen und einem Außen, sondern zwischen den Monstren (als vermeintlichen Wasserspeiern) und der unbeeindruckten Gelöstheit, die zwischen Leda und dem Schwan besteht. So unklar die Quellen für die ikonologische Verwendung sind (denn im Unterschied zur klassischen Emblematik ist es nicht etwa das „*Sursum corda*“, das der Europa-Geschichte angedichtet wurde)[831]: Die Hellsichtigkeit, mit der die Skulptur Schletterers den Begriff des „*Amor coelestis*“ beschreibt, geht ohne Frage über die konventionellen Möglichkeiten einer barocken Symbolsprache hinaus: Es obsiegt die emblematische Lesart über den literarischen Kontext der Szene. Die Brisanz, mit der gerade ein explizit erotisches Thema hier umformuliert wurde, ist darüberhinaus ohne den ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers (der den Vertrag ja eigenhändig aufsetzte) schlichtweg *undenkbar*.

Nach Süden schließen an die Grotte jene Zimmer an, die von Anfang an als „Sala terrena“ errichtet worden sein dürften: Der erste Saal war hier wohl schon im Ursprungskonzept mit einer scheinarchitektonischen Gliederung geplant gewesen – in der Tradition der *Sommer Gesellschaftszimmer* wie im Wiener Belvedere. Die vier Bildfelder in seiner Deckenzone – zwei Lünetten und zwei Oculi – geben Hinweis darauf, dass hier ursrünglich die vier Tageszeiten dargestellt hätten werden sollen (Abb. 285, 283).[832] In der veränderten Form

[829] Lorenz 1999, S. 507 – 508, Kat. – Nr. 221.
[830] Eher als Verkörperung des Gartens von Hellbrunn zu lesen (als Hinweis darauf trägt sie ein Medaillon mit dem Bildnis des Fürsterzbischofs) denn als Eurydice.
[831] Egger 1983, S. 5.
[832] Möglicherweise im Zusammenhang mit diesem Projekt zu sehen ist Palkos Zeichnung der „Nacht“ in Budapest: Preiss 1989, S. 72 – 73, Kat. – Nr. 19.

wurde das Weisheits-Programm der Bibliothek in abgekürzter Form aufgegriffen: Minerva, unter deren Schutz Werke des menschlichen Intellekts die Personifikation der Klugheit umgeben, ist Ceres gegenübergestellt; in der ihr zugewiesenen Lünette schmücken Putti eine Büste der Flora mit Blumen (Abb. 282).

Die Gegenüberstellung der beiden Schutzgottheiten von Natur und Wissenschaft ist allerdings kein ausponderierter Antagonismus – die gemalte Architektur der Decke, bei der zwei runde Oculi den Blick in den Himmel (und damit auf die beiden Göttinnen) freigeben, sind nämlich nicht äquivalent in ihrer Perspektivität dargestellt, sondern verlangen eine Position des Betrachters unterhalb der Weisheitsgöttin. Erst wenn der Blickpunkt unterhalb der Pallas eingenommen wird, kann die perspektivische Konstruktion des Deckenspiegels uneingeschränkt erkannt werden (Abb. 282, 285). Wo in der Bibliothek eine Gehrichtung von der Natur zum Intellekt gegeben gewesen war, „erstarrt" diese Entwicklung (Abb. 284),[833] dieses Voranschreiten auf dem Weg der Weisheit nun zum einzig gültigen Blickpunkt, der ein Absetzen von der ungezähmten Natur vom Betrachter fordert.

Die Konsequenz – verlässt man den Standpunkt unterhalb Minervas – ist klar: Betritt man den nächsten Raum betritt man das Reich der Faune und Tritonen,[834] in dem die elementaren Kräfte der Erde und des Wassers ungehemmt und in Chaos walten.[835] In letzter Konsequenz führt diese Achse weiter zur Totenkapelle, womit das Motiv des „*memento mori*" über dem Eingang zur Stiftsbibliothek seine Wiederholung findet.

Nordseitig schließen an die Leda-Grotte jene Freskensäle an, die der sekundären Phase zuzuschreiben sind. Im ersten Raum (der im unteren Teil durch mehrere Trompe l `œil-Motive wie das elegante Paar oder den aus der Malerei ragenden Felsen gekennzeichnet ist) wird bei Betreten eine morgendliche Szene sichtbar, die Amor und Psyche darstellt (Abb. 288). Das Gegenstück dazu bildet eine Jagdszene, in deren Hintergrund die Personifikation des Abends zu erkennen ist.[836] Der Jäger ist als Cephalus zu deuten und ist – wie Amor und

[833] Als Vergleichsbeispiel einer ähnlichen Bildstrategie vgl. Johann Ev. Holzer, 1737, Deckenbild der Brentano-Hauskapelle in Augsburg („*Pater aeternus*"). Vgl. Heiss 2010, S. 132 – 143. Meines Erachtens wird die Kapelle zu groß imaginiert; der von Nilson wiedergegebene Deckenspiegel (der die assymetrische Raumstruktur der aufgehenden Wand reflektiert) gibt annähernd die vollständige Dekoration eines Miniatur-Sakralraumes wieder. (Auch die Säulen sind in ihrer perspektivischen – monströsen – Verzerrung auf Nah- sowie Untersicht berechnet.) Beeindruckend war – was auch in Dipaulis Bericht durchklingt – sicher die Höhenerstreckung des Sacellums, die von Holzers Gottvater-Figur meisterlich pointiert wird.

[834] Das Deckenbild der „Vier Jahreszeiten" sollte wohl in der ursprünglichen Konzeption das Gegenstück zu den vier Tageszeiten im Architekturraum bilden.

[835] Die Duplizierung des Motivs der vier Jahreszeiten, die sich sowohl im geordneten Saal der Scheinarchitektur wie im Grottenraum finden, betont den inneren Zusammenhang wie die Gegensätzlichkeit der beiden angrenzenden Räume als bildhaften Ausdruck zweier unterschiedlicher Ordnungs- (respektive Unordnungs-) Systeme.

[836] Ripa 1683 / 1992, S. 81 – 82.

Psyche – dem Figurenrepertoire des Marmorsaalfreskos von Troger verpflichtet (Abb. 188). Zwischen den Beginn und das Ende des Tages ist am Zenit der Decke der Mittag gesetzt, der allerdings allegorisch überhöht ist: Es ist die „Mäßigung", die den zentralen Platz einnimmt und an das Gesamtprogramm des Stiftes anknüpft (Abb. 286). Die Allegorie, nach dem Vorbild Simon Vouets (Abb. 287) ausgeführt,[837] greift eine Idee der Apsisfiguren auf: „*Protulit et retulit"* (Abb. 242) – die Mäßigung, die zwischen den Extremen des Tages in der Mitte ihren Platz einnimmt.

An den Mäßigungs-Raum schließt – den formalen Aufbau der beiden gegenüberliegenden Räume variierend – das Chinesenzimmer an (Abb. 290). Ehe diese – nicht in ihrer ästhetischen Erscheinung, sondern ihrer Originalität – einzigartige Dekoration im Kontext der barocken Wandmalerei näher beleuchtet wird, soll noch einmal die Grunddisposition des Ensembles der Altenburger Sala terrena analysiert werden. Denn es liegt auf der Hand, dass die Erweiterung, die Verdoppelung des ursprünglichen Konzeptes seine Konsequenzen für die Ausführung zeitigte:
Bereits bei der Bibliothek hatte ein nachträgliches Eingreifen in die schon begonnene Dekoration zwar eine Schärfung der inhaltlichen Aussage mit sich gebracht, allerdings auf Kosten der eindeutigen Lesbarkeit.[838] In der Sala terrena, wo ein Künstlerkollektiv zugange war, das zwar ausgesprochen pfiffige Ideen, aber keine oder zumindest wenig Routine mit sich brachte, war dieser Redaktionsschritt, dieses Einmischen in ein dekorativ bereits erarbeitetes Gestaltungskonzept fatal. Es ist kaum zu verhehlen, dass die Maler auf die „neuen Ideen" wohl nur unzureichend reagieren konnten; wie sonst würde sich erklären, dass neben einem Pseudo-Bibliothekskonzept der Weisheit noch reizvolle, aber vollkommen deplacierte Grisaillen zu finden sind, die – beharrlich! – mit ihren Szenen der Metamorphosen auf dem Projekt eines Gartensaals bestehen?[839] Und sind nicht auch (Hand aufs Herz) die mythologischen Sujets in den reizvollen Lünettenfresken – den *opera prima* Maulbertschs? – lediglich als nachträglich mythologisch *maskierte* Szenen eines fröhlichen Landlebens anzusprechen? Wie holprig diese Überarbeitung eines stehenden Konzepts erfolgte, sieht man an der Schwierigkeit, die Darstellungen als Mythologien zu interpretieren[840] – um ihnen erst

[837] Ausst. Kat. Altenburg 2015, S. 56 – 57.
[838] Die Stuckdekoration Johann Michael Flors war dort ja möglicherweise nachträglich durch eine neue Axialität der Fresken Trogers mit einem Kontrapunkt versehen worden
[839] Vgl. Ovidkabinett, Göllersdorf. Seeger 2004, S. 316 – 318.
[840] Vgl. Karner 2008, S. 101: „Die Fresken an den Lünetten der Durchgangswände zeigen hingegen schwerer deutbare Sujets: In der Literatur sind sie mythologisch als in ewigen Schlaf versetzter Endymion, der jede Nacht liebevoll von Diana besucht wird (Norden), und als forscher Jäger Orion identifiziert worden, der nach dem Versuch, sich an Diana zu vergreifen, von dieser getötet wurde (Süden). Doch lassen die Flügel des schlafenden

recht keinen eindeutigen literarischen Hintergrund verschaffen zu können. Denn soll die Psyche-Szene (bei der die Lorbeergekränzte gerade einmal durch ihr blaues Gewand an Trogers Vorbild erinnert) das Entwischen des nächtlichen Liebhabers Amor illustrieren, wo dieser doch so behäbig bei Sonnenaufgang erwacht? (Dass der Maler sich dazu auch noch bei Grans „Endymion" aus Eckartsau bediente, trug vollkommen zur ikonologischen Verwirrung bei, Abb. 289).[841] So erfolgreich das Vorhaben offenbar den Gestaltungswillen des Auftraggebers stimuliert hatte, so überfordert gingen die Künstler zu Werke – hin- und hergerissen zwischen den Möglichkeiten und den Beschränkungen des ausufernden Projektes. Gerade der Kontrollverlust infolge der Überforderung führte aber schlussendlich im letzten Raum der Sala terrena zu einer Originalität, die einen absoluten Sonderfall der europäischen Wandmalerei darstellt.

2. Sonderfall Chinesenzimmer – „Der veruntreute Himmel"

Mit der erneuten kritischen Auseinandersetzung mit dem Ensemble der Sala terrena von Altenburg[842] konnten jüngst neben den prinzipiellen Fragen nach den ausführenden Künstlern auch die Frage nach der motivischen Genese beleuchtet werden. Die amalgamierende Kraft der Bildwerke, in denen verschiedene Bildmotive des Klosters verarbeitet und zu Neuem verschmolzen wurden, äußert sich gerade im Chinesenzimmer in nahezu entfesselter Wucht (Abb. 290, 293).

Aus dem Zyklus der Sala terrena sticht dieses in mehrerlei Hinsicht heraus. Lassen sich für das Grottensystem des ersten Raums noch Parallelen zur Wiener Malerei ziehen (etwa mit der fragmentarisch erhaltenen Dekoration des Palais Strozzi)[843] und für die architektonischen Capricci der beiden nächsten Zimmer Anleihen am Bologneser Illusionismus konstatieren, verblüfft der ganz nördlich gelegene Raum. Natürlich hatte sich die Kultur der Chinoiserie um 1750, zur Entstehung der Wandmalereien, bereits im mitteleuropäischen Schlossbau etabliert;[844] mit den Kabinetten des Prinzen Eugen oder der Schönborns war der fernöstliche Exotismus durch Drentwett eingeführt worden (Abb. 291). Doch bleibt bei den genannten

Helden eher an Amor denken, auch gibt es keine eindeutigen Attribute, welche die genannten Identifikationen ernsthaft stützen."

[841] Seine Figur ist eine wörtliche Übernahme des „Endymions" in Grans Fresko in Eckartsau, 1732. Knab 1977, S. 163, F 47, Abb. 81.

[842] Dachs – Nickel 2015, S. 147 – 151.

[843] Lorenz / Rizzi 2007, S. 446 – 447.

[844] Egger 1981, S. 66 – 67.

Beispielen ein „Sicherheitsabstand“ gewahrt – der Betrachter blickt dort durch Rahmenstrukturen auf bildmäßig aufgefasste, kleinteilige Szenerien.[845]

Auch in Altenburg hatte sich schon früher, um 1738/40, das Interesse für Chinoiserie gezeigt: Die Stuckdekorationen des Phaetonkabinetts, des daran angrenzenden Saals mit phantastischen Vögeln und – explizit – der Weiße Saal sind als Räume *à la Chinois* aufgefasst: Im Phaetonkabinett wird das exotische Moment noch als Kommentar zur zentralen Geschichte des Sturzes des Phaeton hinzugezogen; der eitle Hochmut des Sohnes des Sonnengottes wird dadurch mit einer Beinote beißenden Spotts bedacht – so irreal der Wunsch, den Sonnenwagen zu lenken, so phantastisch (und kindisch) die Chinesen mit ihren Windrädchen und Glöckchen (Abb. 228, 229). Im Weißen Saal sind die Figuren als Teil des Ornaments aufgefasst, das sie als Lebensraum bevölkern. Zwar wird der neutrale Fond manchmal als atmosphärischer Ausblick in eine Landschaft gedeutet, der „bildhafte“ Charakter bleibt aber aufrecht. Das Ornament fungiert für die Figuren als Rahmen, der nicht durchbrochen werden kann.

Im Chinesenzimmer der Sala terrena vollzieht sich diesbezüglich eine Wandlung: Die Malereien[846] erstrecken sich bis zum Boden (Abb. 290), die Figuren nehmen Lebensgröße an und interagieren unmittelbar mit dem Betrachter. Die Trennung zwischen Bildraum und Betrachterraum verschwimmt – wie in einem Bühnenbild ist der Betrachter unerwarteterweise mit einer gemalten Realität konfrontiert, die einen illusionistischen Phantasieraum öffnet.
Der Raum selbst ist in drei Zonen unterteilt: In der untersten Ebene löst sich die Wand in Landschaftsausblicken auf, darüber – in der Übergangszone zur Decke – findet sich eine prägnante Ornamentierung mit Gittermustern. Die mit Zierelementen überzogenen Gitter ragen als Architekturfragmente völlig unmotiviert in den Himmel, den die Decke bildet: Dort entfaltet sich mit fliegenden Chinesen und Fabelwesen der spektakulärste Teil der Malerei.

Der unterste Bereich der Wände ist der vielleicht am leichtesten verständliche Teil der Dekoration. Einzelfiguren, phantastisch gekleidet, posieren mit Vögeln, Früchten, mit asiatischen Waffen vor einem unbedeutenden Landschaftsausschnitt.[847] In ihrer Isolation

[845] Seeger 2004, S. 315.
[846] Trotz des sehr reduzierten Zustands ist das Phänomen der rahmenlosen, bis zum Boden heruntergezogenen Malerei – zumindest fenster- und südseitig – gesichert.
[847] Über den Aufbau der westlichen Wand kann aufgrund der vollkommenen Zerstörung keine Aussage getroffen werden. Die heute zu sehenden Malereien sind freie Rekonstruktion.

erinnern sie an Watteaus Stichserie des Schlosses La Muette (1731 im Druck erschienen),[848] doch verfügen die Gestalten der Altenburger Fresken nicht über jene reizende Beweglichkeit; mit Behäbigkeit (sicher Ausdruck der noch mangelnden Qualifikation) präsentieren sie sich vor wandschirmartiger Vegetation.

Den Raumabschluss – nach einer breiten, ornamental gegliederten Pufferzone mit Papageien, Maskerons und Vogelkäfigen in Gitterfeldern – bildet schließlich die Decke. Erst in diesem Bereich verdichtet sich der Exotismus zur phantastischen Groteske: Was im Wandbereich als pseudo-realienkundlich bezeichnet werden kann, streift jetzt jegliche Bezugnahme auf eine Realität ab – exotisch gewandete Figuren fliegen auf Vögeln mit langen, gedrehten Hälsen oder auf Phantasieposaunen, die zwischen ihren Beinen hervorkragen. Dazwischen schwirren in Girlanden klein- und kleinstteilige Vertreter einer surrealen Insektenwelt. Dabei ist das wilde Durcheinander nicht den Bildern eines Hieronymus Bosch geschuldet – die Fauna gebiert hier lediglich aus organischen Formen gebildete Mischwesen. Nie entstehen Kombinationen von belebter Kreatur und Unbelebtem, nie verbindet sich die menschliche Anatomie mit der des Tieres.

Elemente des Unheimlichen (denn man kann bei näherer Betrachtung die oberflächliche Heiterkeit als durchaus „schaurig“ deuten) treten bei näherer Betrachtung zutage: In der Malerei eröffnen sich Assoziationen an Flugträume mit ihrer starken, sexuellen Konnotation – dass die Figuren teilweise auf Blasinstrumenten durch die Lüfte reiten, dass beim Paar mit den schnäbelnden Paradiesvögeln die Frauengestalt rittlings auf dem Vogel sitzt, Vögel zwischen Schenkeln hervorgucken, verwundert in dem frivolen Gedränge kaum.

Selbst der so bizarre Bildaufbau verfügt über Aussagequalitäten: Mit der kristallinen Abgrenzung von Himmelsfläche und dem darauf appliziertem Fluggetier fühlt man sich an Bergls Interpretation des Meeres in der Oberen Bibliothek von Melk erinnert. Die Komposition wirkt isoliert und desperat, zerstäubt in unzählige Kleinstteile wie Mücken, zugleich scheint sich die Malerei wie die große Wolke im Hintergrund über den Raum auszubreiten und alles zu überschatten. Fliegende Krebse, von wurmartigen Vögeln aufgespießt. Der Papagei aus dem „Marmornen Kabinettl“ tritt erneut auf (Abb. 204 – 206), doch ist er mit den Oliven nicht mehr „Trost der Philosophen untereinander“, nein, das Bildelement scheint travestiert, verulkt – bösartig. In der allgemeinen Verfolgungsjagd liegt ein hintergründiger Drang, der die isoliert konzipierten Einzelelemente aneinander bindet: Ein überschwenglicher Kolorismus, eine kindlich-naive Groteske (die etwa mit dem kleinen

[848] Macchia 1968, S. 92-93, Nr. 26.

Trompeter eine der charmantesten Barockfiguren überhaupt hervorbringt) trifft sozusagen auf die „Wilde Jagd“ mit ihrer Unwiderstehlichkeit und Bedrohlichkeit. Nicht nur in der Erfindung der Insekten liegt etwas Monströses, auch in den traumartigen Verzeichnungen der Figuren, die sich weit über einen Naturalismus hinwegsetzen. Blickkontakte, intensiver als in den vorhergehenden Räumen, werden geknüpft, doch ist die Kontaktnahme problematisiert, schaurig. Einzelmotive lösen sich aus dem Gewimmel wie das Band, das die Schöne (und erscheint sie mit ihrem Schwan nicht zugleich als eine „*Leda inversa*“?) als Leine hält – um damit den kopfüber Stürzenden zu gängeln, der eine Libelle zerbeißt, der sich einschreibt in das Fressen und Gefressenwerden, das die Insekten untereinander, schließlich aber auch der Mensch vollzieht (Abb. 292).

Dieser Himmel – und darin wird er einzigartig bleiben – birgt keinen Platz mehr für ikonologische Aussage. Hier sind keine Engel, keine Tugenden, keine – Götter. Sein Blau ist hemmungsloser Phantasie anheimgegeben, ihrer schillernden Heiterkeit, ihrer hintergründigen Zwielichtigkeit. Namenlose Unzähmbare treiben hier ihren Mutwillen – denn man bemühte hier nicht einmal mehr die Ikonographie der Commedia dell`Arte,[849] um die offizielle Inhaltsleere zu füllen! Es ist Groteske, Nonsense, eine Rokoko-Apokalypse, deren Reiter ihre fahlen Pferde gegen buschige Vögel getauscht haben. Die Spitze des Skurrilen ist dabei, dass beim Eintreten auch dem Betrachter ein gezäumter Vogel angeboten wird – damit auch *er* diesen aufgebrachten Himmel erstürmen könnte (Abb. 290).
Nicht einmal der Rokokomeister Bergl (der mit seinen exotischen Dekorationen den Typus des „Bergl-Zimmers“ kreierte) sollte es Jahrzehnte später wagen, die Himmelsfläche einem derart frivolen Völkchen zur Verfügung zu stellen. Was hier hinter Klostermauern zum Ausdruck kommt, ist – bei aller Freundlichkeit der Ausführung – Eruption und Erdbeben des Mediums Fresko; hier beansprucht eine *Ikonologie abseits des Möglichen* die Decke.

Es ist an dieser Stelle unerlässlich, den Blick auf den Großmeister Maulbertsch zu richten, der kurze Zeit später seine große profane Dekoration von Kirchstetten (um 1750/52) gestaltete.[850] Auch hier öffnet sich eine bizarre Gegenwelt an der Decke, koloristisch durch die Tiefe der Ölmalerei den Altenburger Fresken weit überlegen. Eine schäumende Realität – nicht nur durch die Beschreibung der Oberflächen mit den schweren Brüsten der Frauen, den starrenden Geißbärten der Greise, den Stilleben mit ihrer saftstrotzenden Sinnlichkeit. Ein

[849] Die von Egger vorgebrachte Benennung der einzelnen Charaktere deckt sich nicht mit den standardisierten Typen der italienischen Komödie und ist deshalb abzulehnen. Egger 1981/ 1, S. 67; Karner 2008, S. 104.
[850] Haberditzl 1944 / 2006, S. 152 – 156, Abb. 120 – 123; Dachs 2003, S. 220, Nr. 25.

triumphierender Materialismus, der hier die Decke für sich erobert! Aber: es bleibt bei aller Ent-Idealisierung ein allegorisches Parkett, auf dem Maulbertsch sich bewegt – und sei es nur eines, das genauso materialistisch ist wie die malerische Ausführung: Fortuna als Siegerin über die Zeit! Der blinde Zufall, nicht die „*Veritas, filia temporis*" (und schon gar kein *Apollo Musagetes*) beherrscht die Abfolge der Jahreszeiten – so lautet nun die Parole, maßgeschneidert und zurechtgerichtet, um das Ende eines Zeitalters zu begleiten: Denn nicht einmal in der Monumentalmalerei glaubt man mehr an das „Goldene Zeitalter", das man im nun zur Neige gehenden (wie man sagen möchte) „Jahrhundert des Freskos" großflächig proklamiert hatte. Zeigt Maulbertsch denn ein Goldenes Zeitalter? Nein. Hier ergibt man sich: Der Intellektualismus des Barock unterliegt dem schäumenden *esprit* des Rokoko, der rasenden Allgewalt eines „Triomphe de la Fortune"!

Kehrt man zum Chinesenzimmer von Altenburg zurück, so wird angesichts des allegorischen Interludiums von Maulbertsch die Bedeutung der Malerei wohl offensichtlich: Keine Allegorie, stattdessen großflächig ausgebreitetes Capriccio von einer alle kodifizierte Ikonologie zersetzenden Kraft, die inmitten der Bilderwelten Trogers, Schmidts und Zeillers im wahrsten Sinne sprachlos macht. Genau auf der gegenüberliegenden Seite zur Krypta gelegen, entfesselt sich hier die Wucht des Widersinnigen. Was im so philosophisch aufgebauten Klosterkomplex bislang unterdrückt erschien, entlädt sich nun in hemmungsloser Form.

Auch im größeren Kontext nimmt das Chinesenzimmer eine Sonderstellung ein. Die einzigen Mohren, Indianer, die bis dahin je einen barocken Freskenhimmel gesehen hatten, waren jene von Fra Pozzo gewesen, die Engel aufgrund des Segenswirkens der Jesuiten in himmlische Gefilde geleiten durften (Abb. 294)[851] – eine Exklusivität, die die Altenburger Chinesen nun auf ihren eigenen Flugtieren in Anspruch nehmen, sich aneignen mit respektloser, unheiliger Rüpelhaftigkeit.

Zu Johann Wenzel Bergl und seinen „Indianischen Zimmern"[852] ergeben sich zwar durchaus Parallelen, doch sind jene Dekorationen stets von einer wohlwollenden Harmlosigkeit geprägt, die sich letztlich auch in der Orientierung an semi-seriösen Vorlagen wie den „*Nouvelles Indes*" (1679)[853] oder Themen wie der Entdeckung Amerikas ausdrückt, eine Orientierung, die den phantastischen Gehalt der Malereien einzudämmen versucht. Auch die beinahe gleichzeitig mit Altenburg entstandenen Schilderungen der Kontinente von

[851] Hecht 2012, S. 38: „*große Scharen an Bekehrten aus Asien"* werden in den Himmel geführt.
[852] Otto 1964, S. 181 – 183, 185.
[853] Ebd., S. 29 – 38.

Giambattista Tiepolo in Würzburg (1752/53) sind fundamental verschieden, die räumliche Trennung von pittoreskem Exotismus im Erdenstreifen und mythologischem Personal in der Zone des Himmels ist unüberwindbar. Ja, nicht einmal die weit später entstandenen Pulcinella-Fresken des jüngeren Tiepolo (1793)[854] können die Phantastik des Chinesenzimmers erreichen, da seine Komödianten stets erdverhaftete Wesen bleiben – höchstens mittels eines Balanceaktes auf dem Seil können seine *maskierten Menschen* einen Platz im Himmel beanspruchen.

3. Ikonologische *Summa* der Sala terrena – Eine Bildsprache des Abseits?

Das Chinesenzimmer von Altenburg entstand fast zwei Jahrzehnte nach Trogers Apokalypse in der Stiftskirche; nur wenige Jahre trennten es von Maulbertschs großem theologischen Manifest zur „Bedeutung des Bildes", die er in Heiligenkreuz - Gutenbrunn ausbreitete.[855] Genaugenommen sind die Malereien die *Vergrößerung* einer Ikonographie, die für die Druckgraphik oder kleinteilige Wandgestaltung reserviert war; in den Mängeln der nicht völlig stringenten Komposition an der Decke mag diese Provenienz aus der isolierten Figur noch ablesbar sein. Sie verfügt nur mehr über *Fermente von Ikonologie* (im Zusammenhang des Gesamtensembles) oder – wie im Fall der Paraphrase auf den emblematischen Papagei – über *Perversionen von Ikonologie*. Damit tritt die Dekoration aus dem riesigen Corpus der bisherigen Monumentalmalerei, nicht nur jener von Altenburg, heraus. Sie hinterfragt die Fähigkeiten der Kommunikation mit ikonologischen Mitteln, macht das Unbenennbare zum Thema (denn die Protagonisten bleiben samt und sonders namenlos, ihr Treiben berührt das Tabu). Sie bildet – als veritabler Nachsatz – die Opposition, die Negation jener Hoffnungen, durch Sprachmittel des Bildes übergeordnete Inhalte proklamieren zu können. Konsequenterweise kündigte sich darin die Zukunft des Mediums an – sein Verschwinden.

Mit der Dekoration der mehrteiligen Sala terrena unterhalb der Marmorzimmer hatte eine letzte Phase der Umgestaltungen in Stift Altenburg unter Abt Placidus Much ihren Anfang genommen. Die Überantwortung des anfänglich wenig aufwendig geplanten Freskoprojektes an junge Künstler des Wiener Akademiekreises – vielleicht als Probestück für die Ausgestaltung der noch ausstehenden, monumentalen Gruft (Abb. 294 – 295) – hatte noch im Verlauf des Entstehungsprozesses eine Erweiterung erfahren. Deren Ursache lag

[854] Sciré Nepi / Gentili / Romanelli / Rylands 2003, S. 482, Kat. – Nr. 422.
[855] Ausst. Kat. St. Pölten 2011, S. 60 – 71.

möglicherweise auch im Wunsch nach einer verdichteten Ikonologie der Bildwerke begründet. Wie bereits in anderen Fällen – etwa der Bibliothek – wurde der ikonologischen *Aussagemöglichkeit* mit einem Mal ein höherer Bedeutungswert beigemessen als ursprünglich intendiert: Das absehbare Gelingen der formalen Anforderungen an die ausführenden Künstler hatte hier stimulierend auf die auftrag- und ideengebende Instanz gewirkt. Nun sollte also auch noch inhaltliche Ansprüche erfüllt werden.
Das nachträgliche Redigieren eines planerisch abgeschlossenen und in Umsetzung begriffenen Ausstattungsprogrammes hatte sich im Freskenzyklus der Sala terrena durch die Parallelität von Konzeptsträngen ebenso geäußert (etwa den Metamorphosenszenen inmitten eines Weisheitsprogrammes) wie in formal nicht konzise bewältigten Scheinarchitekturen. Gerade die Überforderung, die Notwendigkeit nach einer flexiblen Adaption der erarbeiteten Thematik (bei fehlender Erfahrung und einer starken Beeinträchtigung durch die architektonischen Gegebenheiten der Deckenkonstruktionen), hatte allerdings im Fall des Chinesenzimmers eine unikale Lösung provoziert: Hier wurden Ikonologien zu Tage gefördert, die nicht im traditionellen Kanon verankert gewesen waren – Bildwelten, Traumgesichten stärker verpflichtet als einem überkommenen Themenfundus. Selbst die philosophisch sonore Trias „Weisheit", „Mäßigung", „Liebe" büßt hier wie in einem Zerrbild ihre optimistische Überzeugungskraft ein.

Das Gesamtergebnis ist ein höchst origineller Beitrag zur Entwicklung der spätbarocken Wandmalerei, der – bei aller Provinzialität – eine absolut innovative Auslotung des Möglichen bedeutet. Die Fresken des anbrechenden Rokoko sind damit ebenso *in nuce* vorausgesehen wie das Ende des Mediums Wandmalerei; der Verlust der transzendenten Ebene im Fresko (dramatisch im profanen Himmel des Chinesenzimmers geahnt) beendet die Notwendigkeit von gemalter Suggestion eines „Glaubens an den Himmel".

3. Die Krypta - *Une Salle terrene à l`envers?*

Als endgültig letztes Projekt im Areal des Altenburger Klosters wurde – wohl knapp vor der Jahrhundertmitte – die „Gruft" unter der Bibliothek mit einer Dekoration versehen (Abb. 295 – 298). 1744 waren hier die letzten Arbeiten an der Monumentaltreppe abgeschlossen worden (den zugehörigen Steinmetzrechnungen Farmachers ist die Kennzeichnung als „Gruft" zu

verdanken), um 1750 dürfte die Gestaltung der riesigen Wandflächen in Angriff genommen worden sein.
Was sich in der Gestaltung der Kaiserstiege bereits angedeutet hatte, wird in der Krypta verfeinert umgesetzt – mag die äußere Erscheinung des Raumes auch ungleich grobschlächtiger wirken. Bei der Kaiserstiege erschloss sich die inhaltliche Aussage durch eine Synergie von Architektur und Malerei im Rahmen der Benutzung; das Kunstwerk definierte sich also nicht nur aufgrund des Zusammenspiels der medialen Ausdrucksmöglichkeiten verschiedener Gattungen, sondern inkludierte die Rolle des Benutzers. In der Krypta wird diese Fusion von Bild und Architektur auf einer anderen, wenn auch verwandten Ebene verhandelt.

Der Abstieg aus dem lichten Vestibül der Bibliotheksvorhalle verunsichert durch eine unerwartete Düsternis, bildfällig geworden in der Grisaillenmalerei der Wände, die fast spinnwebartig die Flächen füllt. Schwebend, ebenfalls verunsichernd ist die eigenartige Verschachtelung des Vorraums mit mächtigen Pfeilern. Mit dem Erreichen der Krypta, die sich in unerwarteter Farbenfrische plötzlich öffnet, ändert sich schlagartig das Raumgefühl – an die Stelle des Unbestimmten im Treppenhaus tritt ein *mit einem Blick* erfassbarer Raum von überraschenden Dimensionen (er entspricht der darüberliegenden Bibliothek, Abb. 294). Zudem fällt der Raum nach vorne noch weiter ab: Der ungewöhnlich hoch angesetzte Blickpunkt – man betritt die Krypta auf Höhe des Gewölbes – ermöglichte neben seinem erstaunlichen dynamischen Effekt eine sofortige Konfrontation mit dem Grundthema des Raumes. Schon vom ersten Gewölbebogen grinsen hohläugige Totenschädel aus dem üppigen Geflecht des Ornaments hervor.
Bereits dieser erste Blick, der sich der Todes-Thematik ausgesetzt fühlt, erschließt damit den prinzipiellen Primat, den die Malerei hier in Anspruch nimmt. Im Unterschied zur Freskierung der Sala terrena wurde in der Krypta eine bereits feinverputzte Architekturoberfläche als Malgrund präpariert,[856] was technisch die Anwendung einer sozusagen reinen Secco-Technik[857] zur Folge hatte. Diese maltechnische Einschränkung scheint die Grundlage für das Gestaltungsprinzip gebildet zu haben: Denn im Gegensatz zur dichten Bildoberfläche der Räume der Sala terrena, wo die Architektur in der Textur des

[856] Wie die freigelegte Sinopia des eleganten Paares in der Sala terrena zeigt, waren diese Räume offenbar nur mit einem groben Arriccio verputzt – also für eine spätere Bemalung vorbereitet.
[857] Die Wandmalereien, die technisch nicht näher bestimmt sind, dürften auf Basis einer Kalkkaseinmalerei angelegt worden sein, wobei Teile (wie etwa die Einsiedlerszenen) zusätzlich mit einer (Ei-)Tempera ausgearbeitet und retouchiert worden sein dürften, was – in Folge von Wassereinbrüchen – die großflächige Zerstörung dieser Bildelemente zur Konsequenz hatte.

Bildes aufgeht, bleiben die Malereien der Krypta durchsichtiger, legen sich als Ornamente *vor* die neutrale Fläche der Wände und durchdringen (sieht man von den Einsiedlerszenen ab) nicht das Weiß des Hintergrunds. Waren in der Sala terrena die Elemente der Wandgemälde in ihrem Wesen grotesk angelegt gewesen (oder vielleicht richtiger: in einen Illusionsraum entlassene Elemene der Groteske), so begegnet man jetzt wieder einer Groteske im Sinne der Renaissance – wenn auch im unernsten Jargon des Rokoko.

Ein bemerkenswerter Wandel kennzeichnet die Malereien:[858] Es bestehen hier – nach wie vor – Motive, die von einem ausdrücklichen Wunsch nach Ikonologie getragen sind. Die stupenden Bildideen wie Neptun- und Merkurbrunnen (in Gestalt skelettierter Götter, Abb. 297) oder die auf Bergmüllers „Credo" basierenden Findungen „Ecclesia öffnet das Buch mit Sieben Siegeln" (1730)[859] sind selbstverständlich Bildelemente, die von einem starken inhaltlichen Ausdruck getragen sind und nach einer Dechiffrierung verlangen. Im großen Gegensatz zu den anderen Bildkonzepten stellt sich im Finale der Krypta aber sozusagen die Antithese zum Bisherigen ein: Die mittels Allegorien und Metaphern formulierte Sprachfähigkeit wird aufgegeben – zugunsten einer *Ausdruckskraft*, die in der Gestaltungsform an sich gefunden wird. War bei der Entwicklung des Kirchengebäudes zuerst eine Konzeptualisierung in der Architektur angestrebt worden, die in der Realisierung von der Bildgewalt der Fresken übertroffen wurde, ist es jetzt die *Erscheinung des Raumes*, der ornamentale und rhetorische Gestus der Dekoration, die den Inhalt definiert. Denn was sich im Untergeschoß der Bibliothek – zum Staunen des Betrachters – eröffnet, ist eine veritable Sala terrena: Jedoch immens, enorm, übersteigert, mit einer flirrenden Dekorationsfülle, die die Vorbilder in der Tradition Drentwetts schrill auspfeift.[860] In diesem Gewirr von Einzelteilen ergeben sich nur mehr „überstürzte" Einheiten, ein Panoptikum, eine Collage mit Einsiedlern, Grotten, Muscheln, Blumen und – dem Tod. Es ist eine Summe barocker Lust, ein Spiegel, in dem die Epoche in Verzerrung zu blinken scheint, und zugleich gekennzeichnet von hemmungsloser Nicht-Raffinesse. Das Detail, wie routiniert es auch standardisierte Symbolsprache abspulen mag, verliert sich im übermächtigen Gesamteindruck: ein pervertierter Gartensaal, eine *sala terrena* des Todes, deren Aussage unmittelbar erfassbar bleibt.[861]

[858] Zur detaillierten Beschreibung der Einzelmotive vgl. Egger 1980, S. 8 – 14; Gamerith 2008, S. 122 – 127.
[859] Tacke 1998, S. 22, Abb. 24.
[860] Csatkai 1969, S. 5 – 15.
[861] Es verwirklicht sich hier *ante litteram* Winckelmanns Anspruch aus seinem „Versuch einer Allegorie" (1766), demnach diese „*durch sich selbst verständlich seyn, und keiner Beyschrift vonnöthen haben."* Zitiert bei: Henkel / Schöne 1967 / 2013, S. IX.

4. Ikonologische *Summa* der Krypta

Mit den Fresken Paul Trogers in der Stiftskirche hatte das gestaltende Kollektiv von Altenburg (das neben dem Künstler wohl auch den Auftraggeber umfasste) den Versuch unternommen, sich durch die Wiederholung und Adaptierung prominenter Stoffe und deren Visualisierung einem philosophischen Gedanken zu nähern. Ein ähnliches Ansinnen findet sich im Marmorsaal, wo das sophistische Spiel mit konventionellen Regeln (und deren Verstoß) Aussageträger gewesen war, wie in der Kaiserstiege, wo Malerei und Architektur in einer Synopse die Inhalte des Konzeptes freigelegt hatten. In der Sala terrena, dem ambitionierten Akademie-Projekt, hatte die formale Bewältigung eine Überstrapazierung durch Inhaltgebundenheit zur Folge gehabt. In der Krypta, dem Schlusspunkt, sollte nun die formale Erscheinung in ihren konventionellen Elementen (etwa der Verarbeitung des Einsiedler-Motivs oder der Groteskenmalerei Jonas Drentwetts), wie in einer überkulturellen Rezeptionsfähigkeit den Sieg über die Bevormundung durch den Inhalt davontragen: Die hitzige Heiterkeit, die aus dem simpelsten Vanitas-Motiv, dem skelettierten Körper, spricht, appelliert nicht mehr an den elitären Kunstverstand. So bizarr das Konstrukt der Krypta dem Betrachter erscheinen muss – es ist *verständlich*.

X. Erkenntnisse und Fazit der ikonologischen Analyse

1. Spracherwerb – Das Werden von Ikonologie

Das Entstehen des Stiftes Altenburg in den beiden Dekaden von 1730 bis 1750 nimmt in der zeitgenössischen Kunst- und Kulturlandschaft eine Sonderrolle ein. Den ersten anderthalb Jahrzehnten seiner Regierung, in denen Abt Placidus Much offenbar nur wenige Aktivitäten in Belangen der Kunst setzte, folgte mit dem Entschluss zur Erneuerung der Stiftskirche (die in wesentlichen Elementen ja bereits barocke Züge getragen hatte) eine Phase intensiven Engagements. Dabei trat nicht nur der Bauherr als „bestellende Instanz“ zutage, das Bewusstwerden der Möglichkeit, die Kunstwerke zum Sprechen zu bringen, führte bei ihm zu einem Phänomen, das man „Schübe von Inspiration“ nennen könnte: Nachdem die formale Bewältigung einer Aufgabe absehbar geworden war, wurden inhaltliche Prämissen, inhaltliche Formulierungen aufgeworfen und / oder nachgeschärft. Formale und inhaltliche Qualität standen hier einander gleichberechtigt gegenüber.

Die gesamte Baukampagne hindurch lässt sich verfolgen, dass der Auftraggeber dabei offensichtlich die Wahl des Ausdrucks durchaus den umsetzenden Künstlern überließ (vielleicht ist diese Freiheit bei der Vorliebe Johann Michael Flors zum Emblem am unspektakulärsten, in Trogers Beiträgen am hinreißendsten fassbar). Trotz dieses Einverständnisses in die Sprache des individuellen Künstlers wird der umtriebige, angeregte Geist des Concettisten offenbar, wenn fertige Gestaltungslösungen – im letzten Moment? – eine Aufwertung durch Besetzung mit weiteren Inhalten erfahren: Für diesen Fall wäre die Sala terrena ein markantes Beispiel, wo die sprudelnde Ausdrucksfreude des Bestellers an den (fehlenden) flexiblen Möglichkeiten des unerfahrenen Malertrupps scheiterte – Unklarheiten und schlichte Unverständlichkeiten sowie Parallelitäten im fertigen Projekt waren die Folge.

Besonders zentral ist dabei die Feststellung, dass diese Form der Ikonologie in all ihrer Raffinesse nicht von Anfang an bestanden hatte. Sie ist Ergebnis jahrelangen Ringens um Sprachfähigkeit. Die ersten Versuche eines „Chiffrierens mittels Bildern“ fallen unterschiedlich aus: Neben dem enigmatischen Versuch, der Architektur der Stiftskirche – als Initialprojekt eines zum damaligen Zeitpunkt noch nicht absehbaren Gesamtumbaus – „hieroglyphische“ Aussagequalität einzuräumen, stand am Beginn des Projektes gleichzeitig die an Schmidt gerichtete Forderung, Bild und Text in Abgleichung zu bringen; ein

Experiment, das in der Kuppel der Sakristei zu einem ungenügenden Ergebnis führen musste. Zugleich wurde aus diesem Erstlingswerk eine der grundlegenden Strategien fruchtbar gemacht: das Zitat, die Bezugnahme auf als bekannt Vorausgesetztes, dessen Veränderung für Altenburg – mittels der „Irritation“ und über die nicht mehr sichtbare Differenz (!) zwischen Vorbild und Nachschöpfung – als Ausdrucksmöglichkeit entdeckt wurde. Selbst die Mängel der ersten Versuche offerierten somit neue Qualitäten des Ausdrucks.

Der Blick auf die Folgeprojekte nach der Kirche zeigt die erstaunliche Vielfalt an Spielereien, die man fand, um Bildwerke in ihrer Aussagekraft zu steigern. War es im Marmorsaal, dem privaten Festsaal des Abtes, das sophistische *Spiel mit dem rigiden Regelkanon* gewesen (das in spröder Weise dessen inhaltlichen Vorlieben zu visualisieren hatte), war es auf der Kaiserstiege die geniale Verschmelzung von Architektur und Bild *im Rahmen der Benutzung*; sie verlieh dem Konzept auf eindringliche Weise Lesbarkeit – und Leben.

Wenn auf den ersten Blick die späten Projekte um die Bibliothek als etwas konventioneller Abgesang und „Variation über ein bekanntes Thema“ erscheinen, verblüfft bei näherer Betrachtung das immer lebhafte Interesse der Künstler, sich im Rahmen ihrer künstlerischen Auseinandersetzung neue mediale Ausdrucksformen zu erarbeiten: Die bei Trogers Mittelkuppel neu definierte Raumachse eröffnet ebenso wie Zeillers irritierend orientiertes Vestibülfresko Bedeutungshorizonte, die nicht über die Bildmotive, sondern die *medialen Möglichkeiten der Wandmalerei* kommunizieren. Es ist das Bild, das den Betrachter lenkt, ihn zu Bewegung anleitet und auf diesem Weg Inhalt vermittelt.

Dieser stets spürbare Wille zum Experiment, dieser gleichsam *flexible Blick*, den der Auftraggeber auf die Gestaltungsaufgabe beibehielt (und der ihm ein undogmatisches Interesse erhielt) ist ein Phänomen, das sich in übersteigerter Form in der Sala terrena manifestieren sollte: Wo der ambitionierte Besteller zuerst in fertige Planungen pfuschte, indem er den vereinbarten Rahmen vergrößerte (freilich unter dem Aspekt eines Gesamtkonzeptes), zwang diese „Bedrängnis“ die Künstler zu einer Reaktion. Die Folge war eine Bildwelt, die bislang in der Monumentalmalerei keine Beachtung gefunden hatte – der übereifrige Besteller erhielt ein Kunstwerk, dessen Motive aus einem Bereich des Unkontrollierbaren zum Betrachter sprechen.

Mit der Krypta wurde schlussendlich eine Stufe der inhaltlichen Vermittlung erreicht, die den regelrechten Antipoden zu Trogers unglaublichen Visualisierungen in den Deckenfresken der Stiftskirche bildet. Der Inhalt, das groteske Spiel zwischen Tod und einer überreizten Heiterkeit, ist hier nicht mehr gebunden an kanonisierte Chiffren (eine Entwicklung, die sich im Chinesenzimmer angebahnt hatte). Der Dialog zwischen Betrachter und Kunstwerk muss nicht länger mittels eines Wissens um Bilder, Bildtraditionen und –konventionen erfolgen. Die Wahrnehmung des Inhalts ergibt sich aus einer gleichsam intuitiven Auseinandersetzung mit dem Raum. Seine Gestalt, seine Erscheinung als Bedeutungsträger löst das kleinteilige Bildmotiv ab. Der Raum wird, ohne sich komplexer „Hieroglyphen" zu bedienen, in seiner Gesamtheit ikonologisch, aussagekräftig.

Dass die Konstanten des Konzeptes, die rhetorische Ausdeutung des Klosterwappens, als Tugenden Weisheit, Mäßigung und Liebe, aber auch die Eckpfeiler der Ausstattung in der Frage nach Verhältnis von Glaube und Wissenschaft, über die Jahre hin (und mit verschiedenen Künstlern) unverändert blieben, darf als Beleg gewertet werden, in Abt Placidus Much eine Schlüsselfigur für das Werden des programmatischen Hintergrundes von Stift Altenburg zu sehen. Letzten Endes ist es gerade seiner Konsequenz der Vorgabe zu verdanken (bei gleichzeitigem Verständnis für variable Umsetzungsmodi), dass in Stift Altenburg aus der Symbiose von Auftraggeber und Künstlern ein für die Epoche bemerkenswert eigenständiges Idiom der Bildsprache entstehen konnte. Mit seiner Beharrlichkeit, mit der er sich der philosophischen Frage nach dem Verhältnis von spiritueller und wissenschaftlicher Erkenntnis widmete, gelang es Placidus Much, über die Ränder seiner Welt hinauszublicken – im Medium des Bildes.

2. *Spiritus rector* – Der Bauherr und sein Projekt

Die einheitliche Stringenz, mit der das Projekt über fast zweieinhalb Jahrzehnte realisiert wurde, lässt wohl keinen Zweifel daran, dass der Vorsteher des Klosters, Abt Placidus Much, auch für die inhaltliche Orientierung maßgebend gewesen sein muss. Keine andere Figur im komplexen Geflecht des Klosters hätte über eine vergleichbar entscheidende Rolle verfügt.[862] Auch das Abreißen der Künstlerrechnungen mit dem Jahr 1753 (in dem der Abt einen

[862] Das Beispiel eines von außen berufenen Hauptverantwortlichen illustriert Beduzzi in Melk: Die Aggression der Beschwerdeschrift des Konventes dürfte den vormaligen Einfluss des „Ingenieurs" auf das Baugeschehen beendet haben. Von Engelberg, S. 190 – 208.

Schlaganfall erlitten haben dürfte) spricht für den Klosterbau als Angelegenheit höchster Entscheidungsfindung – die Klostergemeinschaft, bislang vom Bauwesen entweder isoliert oder daran schlichtweg uninteressiert, zeigte nach diesem Zeitpunkt keinen Willen, den „Bauwurm" des entscheidungsunfähig gewordenen Prälaten länger zu unterstützen; die Sorgen galten dem Nachwuchs der Gemeinschaft. Der allgemeine Sinn auf Seiten des Konventes stand – im Gegensatz zu den intellektuell-künstlerischen Projekten unter Abt Placidus Much – nach einer monastischen Reform, was sich in der Wahl von Justus Stuer auch manifestierte. Er, und nicht Placidus Much, sollte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als der wichtigste Abt des Jahrhunderts im allgemeinen Bewusstsein verankert sein.[863]
Vom Bauherrn selbst lässt sich kein konkretes Bild gewinnen.[864] Die im Stiftsarchiv vorhandenen Dokumente zeichnen das Bild eines Abtes, der kaum Schriftliches in Belangen seiner politischen Tätigkeit oder in seiner Funktion als Vorsteher der Mönchsgemeinschaft hinterlassen hat. Das Fehlen von theologischen oder philosophischen Schriften aus der Hand des Auftraggebers lässt warnende Skepsis berechtigt erscheinen: Darf man tatsächlich in einem „im Wort" so wenig aktiven Protagonisten den *spiritus rector* einer ausgeklügelten Anlage wie Altenburg vermuten?

Mehrere Gründe sprechen – bei aller hypothetischen Unschärfe – zwingend für Placidus Much: Da ist die persönliche Anteilnahme am Projekt[865] durch die selbst geschriebenen Quittungen und Bemerkungen[866] an mehreren Stellen zu belegen. Formulierungen wie „*in meiner bibliothec zu mallen*" sind als Hinweise auf die Identifizierung des Bauherrn mit seinem Projekt kaum mißzuverstehen.[867]
Auch der Umstand, dass der Großteil des Projektes vollkommen über die Bedürfnisse des Konventes hinwegsah – nach dem Kirchenumbau wurden praktisch keine Erneuerungen an

[863] Vgl. Manuskript Hausgeschichte StiAA HK 75: Die Argumentation des anonymen Verfassers – der generell ein moralisierendes Geschichtsverständnis vertritt – beruft sich vor allem auf den Zuwachs des Konventes, den Justus Stuer in sechs Jahren seines Amtes bewerkstelligte.
[864] Haslinger 1985, S. 39 – 47.
[865] Als Beispiel des „Bauherrn wider Willen" sei auf Ernest Perger verwiesen. Weigl 1998, S. 73.
[866] Vgl: StiAA Baurechnung 002 Farmacher (um 1730): Die Anmerkung über die Dimensionen des Kuppelkranzes stammt von der Hand von Placidus Much.
[867] Dass der literarisch so Schweigsame *manu propria* diverse Künstlerrechnungen aufsetzte ist ein Phänomen, das im Vergleich mit Zwettl und seinem dokumentationswütigen Abt Melchior von Zaunagg nur verwundern kann. Für seine Identifikation mit dem Altenburger Projekt fand Abt Placidus dabei starke Worte – mit den eigenhändig geschriebenen Definitionen „ *unter mein-[er] Stieg-[en]"* oder „*in meiner bibliothec"* lässt der Schreiber keinen Zweifel daran, dass die künstlerische Ausstattung sein höchstpersönliches Verantwortungsgebiet darstellte. Vgl. Schemper – Sparholz 2004, S. 148, Kronbichler 2012, S. 583, A 94.

der klösterlichen Infrastruktur mehr vorgenommen[868] – ist Indiz, im Abt den lenkenden Geist der Baustelle zu sehen: Nachdem der Konvent offenbar wenig Engagement nach den großen Umbauten an der Kirche an den Tag gelegt hatte, verlagerte sich das Geschehen auf die Prälatur, vor allem aber auf jene Bereiche, die den Gästen des Hauses zugedacht waren.[869]

Der stärkste Hinweis auf den Abt als *concettisten* ist schließlich die Einheitlichkeit des Konzeptes, das trotz seiner Komplexität[870] über eine lange Bauzeit hin ausgesprochen einheitlich beibehalten, ja, noch verfeinert wurde: Zeichen der grundlegenden Zustimmung des Auftraggebers zur programmatischen Orientierung.
Dass ein privater Raum des Abtes, das „*Marmorne Cabinettl*“, schließlich eine Zentralrolle in der Konzeption einnehmen konnte (und dort kein geistliches Thema, sondern die Weisheit präsentiert wird), ist ein weiteres Indiz, im Bauherrn selbst nicht nur den bzw. einen Entscheidungsträger für die prinzipielle Umgestaltung zu sehen, sondern einen aktiven Mitgestalter an der inhaltlichen Aussage. So sehr die Form der Aussage den jeweiligen Künstlern überlassen gewesen sein mag: Als Verfasser des Konzepts im Sinn eines redaktionellen Beobachters und Lenkers, kommt niemand in Frage außer Abt Placidus Much.

3. Zitat und Irritation – Der Bauherr und seine Sprache

Das Werden von Bildsprache ist in Altenburg aufs engste verbunden mit Abt Placidus Much. Trotz einer von den ausführenden Künstlern abhängigen „Sprachfärbung“ deuten verschiedene Basiselemente auf den Abt und seine inhaltlichen Argumentationen hin, die durch das gesamte Baugeschehen präsent bleiben – wenn auch in unterschiedlicher Intensität.

Dass sich diese „Sprache“ nur schrittweise zu konstituieren verstand, zeigte das „misslungene“ Experiment der Sakristeikuppel Johann Georg Schmidts. Ihr abgehacktes Nebeneinander von Bild und Text(fragmenten) war als Erfahrung für den Entwerfer wohl ebenso wichtig wie der im Prinzip vergleichbare Stimulationsschub, der sich – viel später –

[868] Die Bibliothek bildet hier prinzipiell eine Ausnahme; die Kombination mit der daruntergelegenen Äbtegruft macht allerdings deutlich, dass der Abt die Bibliothek nicht als Teil der Klausur ansehen wollte. Gamerith 2016, S. 81 – 84.
[869] Als Eigeninteressen muss dabei der „Wille zum Bauen“ gelten, nicht etwa auf den Abt direkt bezogene Gebäude – nach Aussage der Inventare sowie der Leichenpredigt Gruebers auf Placidus Much waren es gerade die Wohnräume des Abtes, die nicht repräsentative Standards erfüllten. Vgl. Egger 1981/ 2, S. 7.
[870] Beim Gegenbeispiel Melk ist der letztendlich simple Triumphgedanken (in der Tradition der katholischen Reform) sehr vage-assoziativ mit Inhalten gefüllt worden.

beim Entstehungsprozess der Sala terrena feststellen lässt. Dort war das ursprüngliche Vorhaben in einem zweiten Interventionsschritt quantitativ erweitert und um inhaltliche Ebenen bereichert worden; noch im Status ihres Entstehens hatte die Wandmalerei so große Inspirationspotentiale eröffnet, dass der Auftraggeber sich zu einer *Verdoppelung* des eigentlichen Auftragsvolumens hinreißen hatte lassen. Wie problematisch dieser spontane Eingriff in (oder Übergriff auf?) die künstlerische Arbeit ausfallen konnte, demonstrierte das schwer lesbare Nebeneinander von Tugendallegorie und mythologischer Gartenszene in den dortigen Wandgemälden; dem Motivationsschub durch den Besteller hatten die ausführenden Künstler aus mangelnder Routine nur unzulänglich parieren können.
Seitens des Konzeptes manifestiert sich in der Sala terrena dadurch aber die Dringlichkeit, mit der die Gedanken eines Gesamtkonzeptes auch in eine *neutral projektierte* Dekoration reklamiert wurden. Der Wunsch nach Ausdruck war demzufolge größer als die Einheitlichkeit der Wandgestaltung.

Obwohl man sich in Altenburg offenbar im Lauf einer über zwanzig Jahre dauernden Bauzeit eine gewisse bildsprachliche Routine erarbeitete (und in verschiedenen Phasen des Umbaus mit unterschiedlichen Modi der Kommunikation spielte), prägte seit dem Beginn der Arbeiten *eine* Strategie die prinzipielle Form der Vermittlung – das Zitat.
Wenn die Faszination auch durch die etwas unglückliche Sakristeikuppel geweckt worden war, sollte dieses Stilmittel nach (oder trotz) der unbefriedigenden Erfahrung beinahe alle von Abt Placidus bestellten Kunstwerke erfassen: Prägend für die Kommunikation zwischen Betrachter und Bild wurde in Altenburg deshalb nicht die konventionelle Handhabung von kodifizierter Symbolsprache,[871] sondern ein individuelles Phänomen, das mit Mechanismen von *Zitation*, *Variation* und *Irritation* operierte. Das bedeutet, dass für einen Großteil der Kunstwerke von Altenburg prominente Vorbilder in variierter Form hierher übertragen wurden. Durch diese Strategie eröffnete sich zwar die Möglichkeit, die originelle Bedeutung des jeweiligen Kunstwerks mitzutransportieren, die als ikonologischer Subtext auf Ebene der Konvention erhalten blieb; wichtiger war aber das Erfassen der Veränderung. Denn die Manipulation am originalen *apparatus* weitete den Deutungshorizont. Die so ausgelösten Irritationen (basierend auf den unerwarteten Differenzen zwischen dem Originalbild und der Altenburger Replik) wurden in diesem sophistischen Spiel als *stimulus* benutzt. Der Unterschied zwischen den beiden Bildern wurde zum Bedeutungsträger. Auf diese Art hebt

[871] Zur „Allegorie als liebstem Kind des Barock“ vgl. Justi 1923, S. 281.

sich das künstlerische Zitat im Altenburger Kontext aus der Sphäre der Kopie, des Plagiats in den Bereich der *redaktionellen Intervention*.[872]

Naturgemäß musste diese starke Rückbeziehung auf Vorhandenes zu Schwierigkeiten im Versuch nach Dechiffrierung der Ikonologie und ihres Sondergutes führen, vor allem hinsichtlich der Ambivalenz der Bildformulierungen. Denn bei allem *spleen* kommt es nie zu Eindeutigkeiten; es ist eine voyeuristische Darbietung, bei der offen formuliert und gleichzeitig der Schutz der Mehrdeutigkeit bemüht wird, ein beständiges Vorstellen und Verbergen. Die hieroglyphischen Bilder Altenburgs bedienen gewohntes Material von Inhalt und Form und eröffnen erst in der Nische der „Irritation", im Abweichen vom Bekannten, den Horizont neuer Themen.

4. Wes Geistes Kind – Der Bauherr und seine Zeit

Mit welchem Epochenbegriff kann das ideelle Projekt des Abtes Placidus demzufolge definiert werden? Denn ambivalent wie die vieldeutigen Bilder ist auch die gesinnungsmäßige Verortung des Unternehmens:
Um „barock" zu sein ist das Objekt in seiner Aussage zu wenig getränkt von dem, was der Traum vom barocken Kloster bedeutet hatte; die opulente Berauschung am Triumph à la Melk. Ein Sieg der Gegenreformation, ein Taumel des versinnlichten Glaubens wurde in Altenburg tunlichst vermieden.
Um „aufklärerisch" zu sein fehlen hingegen jene Anzeichen, die den „missionarischen" Impuls kennzeichnen, mit denen sich diese philosophische Entwicklung verband: das Verallgemeinernde, das Egalitäre, das Deutbare, das Pädagogische. Mit dem „Rokoko" könnte man zwar jenes organische Wuchern benennen, das die „lichten" Zentralgedanken begleitet, jenes beständige, unbewusste Vorhandensein von Irrationalitäten, die in den Grotten, in den Drachen, in den Bewohnern des Chinesenzimmers hervorbrechen. Hierin ist Abt Placidus` Schöpfung zugleich „groteskes Barock", wenngleich dieser letztendlich nicht in Übereinstimmung zu bringen ist mit dem philosophischen Unterbau der Bildwerke.
Eine versponnene Bilderwelt also mit einem *raisonablen* Hintergrund: ein „aufgeklärtes" Bauen, verbunden mit dem Unwillen, die Schönheit der gefundenen Ideen vorbehaltlos zu teilen.

[872] Vgl. Brucher 1973, S. 15 – 19, Abb. 18 – 56, 72, 73, 76 - 120.

In die Betrachtung des Bauherrn – sozusagen als „Kind seiner Zeit“ – fällt auch die Frage nach dem historischen Moment, in dem das Altenburger Klosterprojekt Gestalt annahm. Denn das in Altenburg zur Realisierung gewählte Zeitfenster verfügt beinahe über genialische Qualitäten. Hier kristallisierte sich eine positive Übereinstimmung von Durchführungswillen und finanzieller Realisierbarkeit heraus, vor allem aber die Möglichkeit zur künstlerischen Formulierung:

Im „Davor“ hatte die Anlage von Melk die Aufgabe zu bestreiten gehabt, das *gegenreformatorische Klostergebäude* in das neue Säkulum zu transponieren; Bauaufgaben wie „Speisesaal“ und „Bibliothek“ waren hier als harmonische Elemente mit dem Körper der Gesamtanlage verschmolzen worden – eine Separation der säkularen Bauteile wie beim „Kaisersaal“ von St. Florian hatte man damit aufgegeben und den neuen Anforderungen der Zeit angepasst: Die Repräsentationshaltung hatte sich in Melk zum selbstverständlichen Habitus nach außen gewandelt. Waren im 17. Jahrhundert die Tafelstuben (als Vorgänger der Festsäle) der Prälatur zugerechnet worden und hatten über keine architektonische Eigenerscheinung verfügt, so äußerte sich in Melk in der Gegenüberstellung von weltlichem Saal und stiftlicher Bibliothek als identen Gebäudeteilen (unbewusst?) eine Parität von mondänem Statusanspruch und geistiger Kapazität. Wenn in Melk 1722 noch um die Attikafiguren – einem Reizvokabel aus der paganen Palastarchitektur! – ein *scandalum* entbrannte, verkannte der murrende Konvent vollständig den Ernst der Lage. Die Gesamtgestaltung des Klosters hatte nämlich schon längst ihre monastische Verantwortung abgelegt – der tatsächliche Skandal lag nicht in den „*unartige[n]* Figuren“ von Propheten und Sibyllen für die „Palastfassade“ der Abtei (wie in der Anklageschrift der Melker Mönche zu lesen), sondern in der Uniformität von Saal und Bibliothek. Dass Munggenast später durch Einziehung der Altane zudem eine Möglichkeit zur „Besichtigung“ der Bibliothek, eines Klausurteils (!), für Weltliche einräumte, ist nur das konsequente Weiterverfolgen eines schon früher zutage getretenen Gedankens.[873]

Das „Danach“, die Zeit nach der Jahrhundertmitte, sollte ängstlich die Konzessionen an diese geistige (säkulare) Entwicklung bereuen – und versuchen, *per renovationem formae* auch die inhaltlichen Forderungen der aktuellen Zeit ins Barocke zurückzuschrauben.[874] Freilich verfügten die österreichischen Klöster nach 1740 nicht mehr über jenen finanziellen Hintergrund, der ihnen zuvor Großbauten ermöglicht hatte. Bei jenen Eingriffen, die im

[873] Vgl. Gamerith 2010, S. 198 – 199.
[874] Aigner / Gamerith 2014, S. 81 – 82.

Rahmen des Möglichen waren, fällt aber eine Verstärkung konservativer Anschauungen auf: Die Freskierung der Stiftskirche von Geras 1773 durch Franz Zoller ist der (hoffnungslose) Versuch, formal und inhaltlich an die Vergangenheit anzuknüpfen – zu einer Zeit, zu der selbst eine fromme Herrscherin wie Maria Theresia eine restriktive Klosterpolitik zu führen begann.[875]

5. *Una Manu* – Die Künstler und ihre Sprache

Die herausragende Rolle, die dem Abt für die Konzeption zuerkannt werden muss,[876] wird durch jene Impulse erweitert, die von den künstlerischen Kräften ausgingen. Die Wichtigkeit, die den einzelnen Künstlerpersönlichkeiten dabei zukommt, ist verschieden. Der Genese des Ensembles scheinen intensive Planungsphasen vorangegangen zu sein, in denen die vom Abt gestellten inhaltlichen Rahmenbedingungen durch Interventionen der umsetzenden Künstler interpretiert und abschließend in der Diskussion mit dem Auftraggeber eventuell auch redigiert wurden. Gerade die Vorgabe einer Orientierung an Vorbildern (wie sie im Phänomen von Zitat und Irritation fassbar wird) führte bei den einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zu sehr verschiedenen Resultaten: Neben im höchstem Maße individuellen Formulierungen, die die Vorbilder in ihrer inhaltlichen Dichte zu überflügeln verstanden, stehen mehr oder weniger handwerkliche Leistungen, bei denen sich die ausführenden Meister penibel an den Ursprungswerken ausrichteten.

In der Auseinandersetzung mit dem Altenburger Klosterkomplex kristallisiert sich die Persönlichkeit Paul Trogers als besonders markant heraus. Nicht nur die unter Beweis gestellten Leistungen als Künstler sind hier zu nennen (immerhin verdankt Altenburg ihm eine Werkgruppe von insgesamt zehn Fresken), auch für die inhaltliche Konzeption spielte der Maler offenbar eine gewichtige Rolle. Aufgrund seiner langjährigen Studien in Italien war er bestens mit der dortigen zeitgenössischen Kunst vertraut; weniger der ästhetische Ausdruck der dekadenten Malerei Roms (die nach Marattas Tod 1718[877] zu einem kühlen Akademismus erstarrte) fesselte dort den Künstler, sondern die *inhaltlichen Formulierungen* der Ewigen Stadt. Daraus erklärt sich die Transponierung echt römischer Themen wie der 24 Ältesten oder des exquisiten Sonderguts der Erzählung von der „Bestrafung des Usa“ in das Wiener Umland. Sein Vorgehen deckt sich in diesem Punkt mit jenem seines Konkurrenten Daniel

[875] Schweighofer 1981, S. 32 – 33.
[876] Egger 1981 / 2, S. 7 – 10; Gamerith 2015, S. 7 – 33.
[877] Bernardini/ Bussalgli 2015, S. 184 – 195.

Gran. Während sich dieser jedoch Formulierungen Francesco Solimenas oder Sebastiano Concas de facto *aneignete*[878] und sich davon Prestigegewinn erhoffte, stellte Troger seinen Auftraggebern offenbar die eigene Kenntnis der inhaltlichen Vorlieben aus dem Zentrum der katholischen Kirche zur Verfügung.
Für Placidus Much und sein Projekt war die Möglichkeit, sich eines Künstlers wie Troger bedienen zu können, schicksalshaft. Denn Troger vermochte mit seinem Wissen jene Lücken zu füllen, die der Abt aufwies, der selbst über keine eigene Italienerfahrung verfügte. Ein solcher Künstler, der derart selbstbewusst römische Konzepte für seine Auftraggeber aufbereitete, war das perfekte Gegenüber beim Vorhaben des Waldviertler Prälaten.

Doch auch wenn Troger außerordentlich anspruchsvolle Werke zu verdanken sind, war die Reihe der anderen zum Zug gekommenen Künstler – namentlich bekannt wie anonym – ebenso wesentlich am Wachsen der Bildsprache von Altenburg beteiligt gewesen. Joseph Munggenast, der Baumeister, der mit seinen Planvarianten den Anstoß zu einem ursprünglich offensichtlich nicht beabsichtigten „hieroglyphischen" Grundriss gab, ist hier ebenso zu erwähnen wie Johann Georg Schmidt, dessen Vorliebe für Gemälde nach fremden Bildfindungen eventuell die initiale Anregung zum Zitat als ikonologischer Strategie zu verdanken ist. Am Beispiel des Stukkateurs Johann Michael Flor lässt sich der Respekt des Auftraggebers zeigen, der die ureigensten Ausdrucksformen – sozusagen das ikonologische Idiom – der umsetzenden Künstler nicht in Frage stellte. Da Flor (auch außerhalb Altenburgs) sich mit Vorliebe des traditionellen Fundus an Emblematik bediente, stehen die ihm anvertrauten Raumausstattungen ganz im Zeichen dieser Form der Bildrhetorik.

Allen Künstlern gemeinsam ist der Wille, die Möglichkeiten ihres jeweiligen Mediums auszuloten; eine Expressivität, die eine auffallend originelle Interaktion mit dem Betrachter provozierte: Munggenasts „hieroglyphischer Grundriss" der Stiftskirche, sein „Spiel wider die Regeln" im Marmorsaal gehören ebenso in diese Kategorie wie die Konzeption der Kaiserstiege, die erst im „Akt der Benutzung" ihre Ikonologie entfalten kann. Bei Troger war es die Kalkulation der raumfesten Bildausstattung hinsichtlich ihrer Prospektwirkung: damit bestimmte der Maler die Rezeptionsorte und *zwang* den Betrachter zur Bewegung im Raum. Selbst der provinzielle Stukkateur Flor versuchte, die medialen Möglichkeiten plastischer Raumgestaltung auszuloten – seine monumentalen Rösser in der Stiftsbibliothek sind als

[878] Als Vergleich sei das Deckenbild von Sta. Cecilia in Trastevere, Rom, angeführt (Sebastiano Conca, um 1725). Traverso 2007, S. 14 – 16.

emanzipierte Emblemata anzusehen, die ihre kleinformatigen Anregungen aus der Druckgraphik in übersteigerter Form hinter sich gelassen haben.
Als Leistung des Placidus Much ist anzufügen, diese Ausdruckskraft seiner Künstler zugelassen zu haben – wenn es nicht überhaupt der Abt war, der durch seine Interaktion mit den Ausführenden deren Sensibilität zu Tage gefördert hatte.

6. *Siste Viator* – Der Betrachter und die Bilder

Seinen Zweck schöpft das im Zusammenspiel von Abt und Künstlern realisierte Projekt der Altenburger Klosteranlage aus der Figur des „Betrachters". Erst mit ihm schließt sich die Trias der ikonologischen Interaktion – auf ihn[879] hin ist die Konzeption ausgerichtet, die Abt und Künstler entworfen haben. Er ist der Rezipient, der die vom Bauherrn erdachten und von (bzw. mit) den Künstlern umgesetzten *hieroglyphischen Bilder* zu entziffern hat. Er ist der Benutzer, dem sich im Abschreiten der Anlage, im Kombinieren ihrer Einzelelemente und in einer abschließenden großen *Synopse* die Widmung des Gebäudes erschließt. Dabei löst sich – *idealiter* – die physische Ausformung des Baus auf zugunsten eines zutage tretenden Gedankengebäudes, das seine Gestalt erst durch den Betrachter als Formulierenden anzunehmen vermag.

Eine Abweichung im Wesen der Rezeption (im Vergleich zu üblichen Konventionen des 18. Jahrhunderts) betrifft dabei das *dialogische Prinzip*, das die Altenburger Klosteranlage kennzeichnet. Bilddokumente des 18. Jahrhunderts (wie beispielsweise die Ansicht Melks von Rosenstingl) zeigen die Präsentation moderner Bauten als gesellschaftliches Ereignis; eingebettet in zeremonielle Praktiken wurde die Auseinandersetzung mit den Neubauten zum Akt der Repräsentation. Die Gestaltung der Räume selbst scheint an die *Gruppe der Gäste* adressiert; der „Saal" bezog als gebautes Äquivalent zum „Fest" seine Legitimation aus der Zusammenkunft und der simultanen Nutzung durch eine Reihe von Betrachtern. Diese – und auch das ist von Bedeutung – traten in ihrer gesellschaftlichen Verortung in Erscheinung, als Landesherr oder als Gast *primae ordinis*. Der Gast ist hier Vertreter seiner gesellschaftlichen Funktion, Chiffre einer Hierarchie und nicht an die Persönlichkeit geknüpfte Individualität.

[879] Die simplifizierende Nomenklatur bedeutet keine Einschränkung der Lesbarkeit aufgrund des Geschlechts, sondern ist ein Reflex auf die für das 18. Jahrhundert vorrangige Adressierung des Ensembles an ein männlich gedachtes Individuum. Zur Wichtigkeit der Abstraktion geschlechterspezifischer Zuweisungen im Kontext von Altenburg. Vgl. Frühwirth 2015, S. 134 – 137.

Diese zeitgenössischen Paradigmen scheinen – bei aller Monumentalität der Anlage von Altenburg – nur mit Einschränkungen auf das Projekt Abt Placidus` übertragbar zu sein. Im Gegensatz zur *Zusammenkunft* finden sich hier, abgeleitet aus der Gestalt des Baus, Aspekte von *Separation*. Dieses Herauslösen des Individuums aus einer Gruppe, die dialogische Auseinandersetzung[880] mit dem Klosterbau drückt sich beispielsweise in der Schaffung kleinräumiger „Blickpunkte" aus; die Ausrichtung der Deckengemälde in der Stiftskirche auf *Rezeptionspunkte* (nicht *„-orte*"!) schließt die gleichzeitige und gleichwertige Auseinandersetzung von vielen mit den Kunstwerken aus.[881] Trotz der monumentalen, großflächigen Gestaltung ist es nur dem *isolierten Individuum* möglich, sich vom idealen Standpunkt aus der Deckenmalerei auszusetzen. Es manifestiert sich hier eine Haltung gegenüber dem Medium Monumentalmalerei, die allen Gepflogenheiten widerspricht: Die einflussreichen Malereien der römischen Jesuitenkirchen waren mit der Einrichtung von mehreren optischen Bezugspunkten auf eine möglichst breitgestreute und im Raum allgemeine Rezeption angelegt gewesen. Nun geschieht das Gegenteil.

Auch der *transitorische Charakter* unterstreicht die Bedeutung des Individuums. Räume wie die Kaiserstiege und die Bibliotheksvorhalle bieten keinen Platz für Kumulationen von Menschengruppen – ganz im Unterschied zur (inhaltlich nicht bespielten!) Repräsentationsstiege vor dem Marmorsaal. Dieser Replik von Fischers Herzogenburger Treppe[882] wurde explizit ein Podium in den Treppenlauf eingeschrieben, das wohl funkionelle Zwecke im Rahmen des Zeremoniells zu erfüllen hatte – inhaltliche Kommentierung sucht man – abgesehen vom skurrilen *Tiroler Hiasl* – freilich vergebens. Die Etablierung von kleinen künstlichen Grotten im Klostergebäude evoziert ebenfalls (analog zu ihren profanen Vorbildern) Motive von Rückzug und Separation. Schließlich öffnet sich auch einer der zentralen Räume der Much`schen Konzeption, das schon erwähnte „*Marmorne Cabinettl*", nicht einer Gruppe, sondern stand nur dem Abt und seinem Gegenüber – dem von ihm auserwählten Gegenüber![883] – zur Verfügung.

---

[880] Als Bildquelle zum Gesagten vgl. Salomon Kleiner, „*Scalae maiores*" mit erklärendem Mönch und betrachtendem Adeligen. (Mönch scheint Funktionsweise des Stiegenhauses als Verbindung zum Saal zu bedeuten, der Adelige betrachtet das Fresko). Lechner / Grünwald 1999, S. 142 – 143.

[881] Überspitzt formuliert stellt sich überhaupt die Frage, ob die Altenburger Stiftskirche für eine liturgische Wahrnehmung oder eine isolierte Reflexion abseits der Gottesdienstfeiern angelegt ist; die für ein Verständnis des Raums unerläßliche Abschreitung aller Teile ist jedenfalls nur außerhalb liturischer Bespielung möglich. Zur „musealen" Präparation des Kirchenraumes von Zwettl für einen idealen Blickpunkt vgl. Gamerith 2015/ 2, S. 316 – 380.

[882] Weigl 2010, S. 56 – 57, Kat. – Nr. 3. 16, 3. 17.

[883] Die Vorstellung von der selektiven Präsentation des „*Cabinettls*" leitet sich von der Orientierung des Trogerfreskos im Raum davor ab; dieser ist nämlich von seiner Dekoration her als Hauptraum der Prälatur gestaltet, von dem aus man (wie es das Deckenbild suggeriert) sofort zur Treppe gelangen kann.

7. *Tecum stare* – Der Betrachter in den Bildern

In die Bilderwelt selbst projiziert sich die Vorstellung vom Betrachter in Form einer Identifikationsfigur, der „Pilgerin“.[884] Sie vertritt einen metaphysischen Aspekt des Betrachters, der sich, von seiner physischen Existenz losgelöst,[885] in den Bildern von der „Wirklichkeit“ des Gezeigten überzeugen kann. Die Vorgehensweise, hier auf weibliche Figuren zurückzugreifen, verdeutlicht die bewusste Differenzierung zwischen der realen Person des Betrachters und seiner im Bild vorgestellten Repräsentanz.[886] Die Überzeugungskraft des Bildes wird also insofern „gemildert“, als eine *unmittelbare* Kommunikationsmöglichkeit zwischen bildlichem Medium und Betrachter klar ausgeschlossen bleibt: Der männlich gedachte Betrachter erkennt durch die weibliche Allegorie seine metaphysische Verkörperung im Bild – eine Identifikation, der er sich auch verweigern kann.

Ein bezeichnendes Beispiel für den Einsatz der Identifikationsfigur bildet das Hochaltarbild, das durch seine Genese (sichtbar im Entwurf) hinsichtlich seiner Aussagestrategie gut erschließbar ist. Im Planungsstadium des Bozzettos hatte Troger die aus dem Bild herausblickende Figur der Hildburg von Poigen nutzen wollen, um dem Betrachter „auf direktem Weg“ die Rosen vom Grab Mariens zu zeigen.[887] Die gemalte Figur nimmt deswegen über die Grenzen des Gemäldes hinweg Kontakt zum Betrachter auf und bindet ihn so direkt in die Darstellung ein. Diese appellative Beweisführung wird im ausgeführten Gemälde nur mehr über den Umweg der Pilgerin gestattet, die seitlich ins Bild blickt – der Kunstcharakter, der „Abbild“-Wert des Gemäldes wird dadurch klar zum Ausdruck gebracht, eine unmittelbare Interaktion zwischen Bildpersonal und Betrachter ausgeschlossen. Nur der Betrachter, der sich auf abstraktem Weg – nämlich mittels seiner Identifikationsfigur – in die Darstellung „einschreibt“, findet Zugang zur Argumentation des Bildes. Eine direkte Appellation an ihn, ein fingiertes Zwiegespräch, wird unterlassen, eine *Überwältigung* durch das ästhetische Potential des Gemäldes nicht angestrebt. Diese strikte Betonung der künstlerischen Intervention, die notwendig ist, um dem Betrachter den Zutritt in die visionären Welten zu ermöglichen, setzt sich vehement von jenen suggestiven Möglichkeiten ab, die die Gegenreformation gerade im Medium der Monumentalmalerei gesucht und

[884] Vgl. Telesko 2005, S. 98.
[885] Es besteht hier ein wesentlicher Unterschied zu früheren Identifikationsfiguren als „Zeugen im Bild“. Vgl. Blümle 2011.
[886] Frühwirth 2015, S. 137.
[887] Matsche 2011, S. 137 – 162.

gefunden hatte: In der Wallfahrtskirche der Birnau hatte Gottfried Bernhard Göz einen Spiegel in das Deckenfresko integriert, wodurch der Betrachter in realer Form im Bild erscheint, eine Strategie, bei der sich dieser nicht gegen die Projektion (und ihre inhaltliche Implikation) zu verwehren vermag. Eine solche Übereinstimmung von Betrachter und Bild auf direktem Weg wäre im Rahmen der Altenburger Ausstattung undenkbar.

8. Gesamtkonzept und Generalthema – Der Aufbau der ikonologischen Struktur

Wesentlich für das Verständnis der inhaltlichen Disposition der Altenburger Klosteranlage ist der Umstand, dass ihre ikonologische Bespielung zwar weitestgehend einheitlich erfolgte, dass diese Einheitlichkeit allerdings nicht aus den Vorgaben vor Projektbeginn resultierte. Das Endergebnis, bei dem trotz einer langen Realisierungsperiode von über zwei Jahrzehnten die Themenstellungen kontinuierlich beibehalten wurden, zeichnet sich vielmehr durch eine intellektuelle Geschmeidigkeit aus: In verschiedenen redaktionellen Phasen wurden bereits künstlerisch umgesetzte Ideen neu interpretiert und durch andere Kunstwerke inhaltlich ergänzt. Teile, die somit unter wesentlich weniger ikonologischem „Druck" entstanden waren (etwa Holzingers „Aurora", die für Trogers Marmorsaalfresko von Bedeutung werden sollte), konnten auf diese Weise zum Angelpunkt fundamentaler Bildaussagen werden.

Das ikonologische Programm der Altenburger Klosteranlage lässt sich in zwei Ebenen teilen, eine Bipolarität, die aus einem offiziellen, rhetorischen Teil und einer dahinter verborgenen, philosophischen Ebene besteht. Als erste inhaltliche Aussage ließ sich im Zug der Analyse die wiederkehrende Allusion auf das Stiftswappen identifizieren, drei Rosen auf drei Hügeln. Wichtiger als eine direkte Abbildung war dabei die *Allusion*, die die drei Rosen als drei Tugenden deutete: Weisheit, Mäßigung und Liebe. Sie begleiteten den Betrachter als Generalthema durch die Klosteranlage: Schon bei der Annäherung an das Kloster spielte die Tugendentrias bei den Fassadenskulpturen ebenso eine Rolle wie in der Sala terrena oder bei den Statuen der Kirchenapsis. Dabei liegt eine Besonderheit des Altenburger Gesamtkonzeptes – im Unterschied etwa zu Melk – im Verzicht auf eine direkte, *verbalisierte* Ausformulierung des Grundmottos (das in Melk am Hochaltar zu finden wäre)[888] zugunsten eines *repetitiven Wiederholens* der allegorischen Grunddisposition.

[888] Schon die erste Beschriftung im Giebelfeld des Torwartelhofes „Absit gloriari nisi in cruce" greift auf die Formulierung des Galaterbriefes (Gal 6,14) zurück. Es findet sich eine Anspielung auf das Melker Konzept im cartellino des „Veni coronaberis" am Hochaltarbild – bezeichnenderweise in keiner monumentalen Form.

Eine weitere Besonderheit – selbst dieser *rhetorischen* Ebene des Konzepts – ist sein hermetischer Charakter: Nur das Wissen um die Gesamtaussage ermöglicht die Dechiffrierung der Bildwerke. Hier ist auf das „*Marmorne Cabinettl*" zu verweisen, dessen Außenfiguren erst durch die Kenntnis der inneren Stuckausstattung verständlich wurden; isoliert betrachtet bleibt ihr Sinn verschlossen. Gleiches galt für den Skulpturenbesatz der Apsis: Das Emblem „*audet et gaudet*" wird erst in der Ableitung aus dem Gesamtprogramm verständlich – ist doch das essentielle Verbum „*sapere*" am Kunstwerk in keiner *direkten Form* ablesbar.[889] Dieses Phänomen bedeutet, dass das rhetorische Konzept zwar repetitiv zum Tragen kommt, dass es aber nicht etwa frei assoziiert wird (also als Grundtenor den Darstellungen untergeschoben würde), sondern als Schlüssel für die Dechiffrierung dient. Aus dem Gesamtkonzept entwickeln die Bildwerke ihre Ikonologie, ihre Sprachkraft.

Der Themenkreis der Trias Weisheit, Mäßigung und Liebe bildet freilich nur den rhetorischen Rahmen für eine Schwerpunktsetzung, die quasi dahinter – als zweite Ebene – das inhaltliche Kontinuum der Klosteranlage bildet. Hier rückte das Verhältnis von Religion zur Wissenschaft in den Vordergrund, die Frage nach der Offenbarung Gottes, nach der Erkenntnismöglichkeit des Göttlichen Prinzips durch den Menschen. Diese philosophischen Komplexe standen in inhaltlicher Abhängigkeit von Umbruchserfahrungen der frühen Neuzeit – theologische Konstrukte wurden nicht mehr als alleinige Deutungsmuster zur Erfahrung der Welt akzeptiert, die Neuerungen der (natur-)wissenschaftlichen Empirie nagten an den überkommenen Überzeugungen auf biblischer Grundlage.
Vor der Folie eines im Werden begriffenen Atheismus (als Resultat einer rigorosen Religionskritik) formulierten sich in Altenburg Antworten, die in einer aktuellen Diskussion Stellung bezogen und wissenschaftlicher wie spiritueller Erkenntnis ihre unabhängige Berechtigung einräumten. „*Quam bene conveniunt*" wird dieses Grundthema in Trogers Fresko übertitelt, ein vieldeutiges Diktum, das das Einvernehmen, die freundschaftliche Einigung zwischen Glaube und Wissenschaft als gleichberechtigte Erkenntniswege der Wahrheit ebenso zum Ausdruck bringt wie die unbedingte Unabhängigkeit der beiden Systeme voneinander sowie die unbedingte Paradoxie zueinander.
War schon die Wahl der Tugendentrias ungewöhnlich gewesen (immerhin entsprechen sie mehr den Forderungen der Philosophie an das Menschsein als denen der Theologie), ist die experimentelle Annäherung an dieses prinzipielle Paradoxon in höchstem Maße erstaunlich.

[889] Dass sich hinter der Ableitung aus dem Gesamtkonzept auch Mechanismen zur Kontrolle der Lesbarkeit verbergen, ist bemerkenswert; im Fall des „*Cabinettls*" als Privatraum des Abtes geht diese so weit, dass der Auftraggeber in letzter Konsequenz eine absolute Kontrolle über die Möglichkeit zur Dechiffrierung besitzt.

Bildwerke, nicht verschriftlichte Traktate, zeigen hier die grundlegende Verschiedenheit von Spiritualität und Rationalität, denen aber beiderseits eine Erkenntnismöglichkeit der „Wahrheit“ eingeräumt wird. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür bildete etwa der kompositorische Aufbau von Trogers „Dionysius Areopagita beobachtet die Sonnenfinsternis“; hier können in subtiler Weise Glaube und Wissenschaft in gleicher Weise den Anspruch erheben, Zentrum des Bildaufbaues zu sein – abhängig von den Anforderungen und Definitionen des Betrachters.

Die überraschendste Erkenntnis der Analyse ist der Umstand, dass trotz der barocken Attitüde, mit der in Altenburg symbolhafte Zeichen sprachfähig gemacht wurden, die inhaltliche Ausrichtung wie auch der mediale Einsatz der Kunstwerke eklatant den Konventionen der Zeit zu widersprechen schien. Jene Momente, die der Epoche üblicherweise als Identität innewohnen, werden gewissentlich ignoriert: Bei aller Bezugnahme auf Ausdruckmöglichkeiten der katholischen Reform werden deren konventionelle Themenkreise nicht bedient. Auch dieser Bruch mit barocken Gepflogenheiten lässt die Altenburger Konzeption als ein Unikum erscheinen.

Das im Endzustand rekonstruierbare Generalthema der Klosteranlage in Form der drei Tugenden stellte keine Bedingung *a priori* dar. Es ist stattdessen wesentlich zu betonen, dass es sich dabei um eine inhaltliche Konstante handelt, die ihre Entstehung einer nachträglichen Kombination verdankt: Erst die *sekundäre* Redaktion bzw. Interpretation bereits bestehenden allegorischen Materials führte zur Herausbildung eines inhaltlichen Konstrukts, das im Nachhinein als generelle Vorgabe erscheint. Wie im Fall des Baues selbst, dessen Entstehung als sukzessive zu beschreiben ist ohne einen zugrunde liegenden Idealplan, ist also auch seine programmatische Ausrichtung zu interpretieren: Die nach Abschluss des Projektes feststellbare Einheitlichkeit ist weniger das Ergebnis langer Planungen und deren konsequenter Umsetzung, nein, es ist vielmehr zu verstehen als wache Flexibilität seitens der Künstler wie des Auftraggebers, die es erlaubte, Impulse aus den Kunstwerken aufzugreifen und zu neuen Sinninhalten zu verschmelzen.

9. *Summa summarum* – Das Fazit der ikonologischen Analyse

Welche Erkenntnisse können schlussendlich aus einer ikonologischen Interpretation des Stiftes Altenburg gewonnen werden?

Das wichtigste Ergebnis betrifft die *Eigenständigkeit des bildsprachlichen Idioms*: die Originalität der Themenwahl, die ungewöhnliche Bildstrategie des Phänomens von „Zitat" und „Irritation", die Luzidität der inhaltlichen Dimension. Sie greift den Zielsetzungen der Aufklärung vor und spricht der positiven Paradoxie von spiritueller und rationaler Erkenntnis das Wort – ein Appell auf höchstem Niveau, unerwartet im Kontext eines Klosters.

Ebenso wichtig ist die *konsequente Auseinandersetzung mit den künstlerischen Medien*, die in Altenburg zutage tritt. Der Inhalt wurde nicht nur durch den Bildgegenstand der jeweiligen Darstellung transportiert (das „Thema"). Vielmehr nutzte man das Zusammenwirken der künstlerischen Gattungen und ihre eigentümlichen medialen Potentiale zur Artikulation ikonologischer Zielsetzungen: ein *bel composto* abseits eines rein dekorativen Werts, vorgetragen unter dem Vorzeichen der philosophischen Aussage. Das Fresko als mediales Phänomen wandelte sich in dieser Auffassung zum Wegweiser durch die (Inhalts-)Räume; die Architektur wurde – in ihrer genuinen Struktur ! – Trägerin von Symbolkraft.

Die letzte wichtige Eigenheit der Bildersprache von Abt Placidus Much betrifft den Adressaten all dieser künstlerischen Interventionen. Entgegen der aufbrausenden Megalomanie der Barockära richtet sich der ikonologische Apparat des Stiftes Altenburg nicht an eine soziale „Gruppe" (seien es die Gläubigen, seien es benachbarte Prälaten oder adelige Gäste). Nein, die Bilderwelt wendet sich in ihrer Ausdruckskraft vielmehr an den einzelnen Betrachter – den *Betrachter in seiner Individualität*. An ihn ergeht die Einladung, sich in Gestalt der Pilgerin dem Diskurs der Bilder auszusetzen. An die Stelle ausschweifender Schnörkelrede, wie sie dem *Gros* barocker Kunst innewohnt, tritt hier die Intimität des Dialogs.

Bibliographie

Aigner/ Gamerith 2014
Thomas Aigner / Andreas Gamerith (Hg.), Zwischen den Zeiten. Der Leidende Heiland in der Dornau (Thenneberg) (=N.CellA. Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur des ehem. Benediktinerstiftes Mariazell in Österreich 1), St. Pölten 2014.

Ammann 1983
Gert Ammann, Paul – Johann Jakob – Franz Anton Zeiller, Ausstellungskatalog Reutte 1983, Innsbruck 1983.

Andraschek – Holzer 2015
Ralph Andraschek – Holzer, Altenburg und Zwettl: Ansichten zweier Klöster, in: Das Waldviertel 3, 2015, S. 205 – 225.

Andraschek – Holzer 1994
Ralph Andraschek – Holzer (Hg.), Benediktinerstift Altenburg 1144 – 1994 (= Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige. 35. Ergänzungsband), St. Ottilien 1994

Appuhn – Radtke 1988
Sibylle Appuhn – Radtke, Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der werke Bartholomäus Kilians, Weißenhorn 1988.

Asche 1978
Sigfrid Asche, Balthasar Permoser. Leben und Werk, Berlin 1978.

Aschenbrenner / Schweighofer 1965
Wanda Aschenbrenner / Gregor Schweighofer, Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965.

Aukt. Katalog 2014
Auktionskatalog Dorotheum 2014, Alte Meister. 2394. Kunstauktion im Palais Dorotheum, 24. Juni 2014.

Aurenhammer 1965
Hans Aurenhammer, Martino Altomonte, Wien – München 1965.

Ausst. Kat. Altenburg 2015
Barock war gestern. Das Vermächtnis des Abtes Placidus Much, Ausstellungskatalog Stift Altenburg, Horn 2015.

Ausst. Kat. Altenburg 2008
Original. Kopie? Der Trogerschüler Johann Jakob Zeiller in Altenburg, Ausstellungskatalog Stift Altenburg, Horn 2008.

Ausst. Kat. Altenburg 2012
Paul Troger & Altenburg, Ausstellungskatalog Stift Altenburg, Horn 2012.

Ausst. Kat. Altenburg 2000
Fundort Kloster. Archäologie im Klösterreich (= Fundberichte aus Österreich. Materialhefte Reihe A, Heft 8), Ausstellungskatalog Stift Altenburg, Wien 2000.

Ausst. Kat. Augsburg 1988
Rolf Biedermann / Zilman Falk / Bärbel Hamacher u.a., Matthäus Günther 1705 – 1788. Festliches Rokoko für Kirche, Klöster und Residenzen, Ausstellungskatalog Augsburg, München 1988.

Ausst. Kat. Göttweig 1983
900 Jahre Stift Göttweig. 1083 – 1983. Ein Donaustift als Repräsentant benediktinischer Kultur, Ausstellungskatalog Stift Göttweig, Bad Vöslau 1983.

Ausst. Kat. Göttweig 1993
Gregor Lechner / Werner Telesko, Barocke Bilder-Eythelkeit. Allegorie – Symbol – Personifikation, Ausstellungskatalog Stift Göttweig, Krems - Stein 1993.

Ausst. Kat. Klosterneuburg 1999
Elisabeth Ollinger / Floridus Röhrig / Ilse Schütz / Huberta Weigl, Der Traum vom Weltreich. Österreichs unvollendeter Escorial, Ausstellungskatalog Stift Klosterneuburg, Wien 1999.

Ausst. Kat. Langenargen 1996
Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Ausstellungskatalog Langenargen, Sigmaringen 1996.

Ausst. Kat. Langenargen 1994
Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Ausstellungskatalog Langenargen, Sigmaringen 1994.

Ausst. Kat. Langenargen 1984
Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Ausstellungskatalog Langenargen, Sigmaringen 1984.

Ausst. Kat. Landshut 2004
Mit Kalkül & Leidenschaft. Inszenierungen
des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei (= Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 17), Ausstellungskatalog Landshut, Landshut 2004.

Ausst. Kat. Melk 1989
900 Jahre Benediktiner in Melk. Ausstellungskatalog Stift Melk, Zell am See 1989.
Ausst. Kat. Zwettl 1981

Ausst. Kat. Zwettl 1981
Die Kuenringer. Das Werden des Landes Niederösterreich, Ausstellungskatalog Stift Zwettl, Bad Vöslau – Baden 1981.

Bachmann / von Roda / Helmberger 2015
Erich Bachmann / Burkard von Roda / Werner Helmberger, Residenz und Hofgarten Würzburg, München 2015.

Balážová / Medvecký / Slivka 2009
Barbara Balážová / Jozef Medvecký / Dušan Slivka, Medzi zemou a nebom. Majstri barokovej fresky na Slovensku, Bratislava 2009.

Balážová 2007
Barbara Balážová (Hg.), Generationen – Interpretationen – Konfrontationen. Sammelband von Beiträgen aus der internationalen Konferenz 20. bis 22. April 2005 in Bratislava, Bratislava 2007.

Bandmann 1951
Günter Bandmann, Ikonologie der Architektur, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1, 1951, S. 67 – 109.

Barbier / Monok / De Pasquale 2016
Frédéric Barbier / István Monok / Andrea De Pasquale (Hg.), Bibliotheken, Dekor (17. – 19. Jahrhundert), Budapest – Paris – Rom 2016

Bauer 2000
Hermann Bauer, Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland, München – Berlin 2000.

Bauer / Bauer 1985
Hermann Bauer / Anna Bauer, Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko, Regensburg 1985.

Baum 1980
Elfriede Baum, Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien (= Große Meister, Epochen und Themen der österreichischen Kunst. Barock), Wien – München 1980

Baum 1964
Elfriede Baum, Giovanni Giuliani, Wien – München 1964.

Baumgartl 2004
Edgar Baumgartl, Martin Knoller 1725 – 1804. Malerei zwischen Spätbarock und Klassizismus in Österreich, Italien und Süddeutschland, München – Berlin 2004.

Baumgartl 1986
Edgar Baumgartl, Martin Knoller (1725 – 1804) als Deckenmaler (=Studien zur Kunstgeschichte 40), Hildesheim – Zürich – New York 1986.

Bernardini/ Bussagli 2015
Maria Grazia Bernardini/ Marco Bussagli (Hg.), Barocco a Roma. La meraviglia delle arti, Ausstellungskatalog Roma, Rom 2015.

Berka 1995
Adolf Berka, Stiftskirche Garsten, Garsten 1995.

Bettagno 1998
Alessandro Bettagno, Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d`Europa, Venedig 1998.

Blom 2011
Philip Blom, Böse Philosophen. Ein Salon in Paris und das vergessene Erbe der Aufklärung, München 2011.

Blümle 2011
Claudia Blümle, Der Zeuge im Bild. Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes (= eicones. Nationaler Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel), Paderborn 2011.

Braham / Hager 1977
Allan Braham / Hellmut Hager, Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle, London 1977.

Braun / Meighörner / Thierbach / Trepesch 2010
Emanuel Braun / Wolfgang Meighörner / Melanie Thierbach / Christof Trepesch (Hg.), Johann Evangelist Holzer. Maler des Lichts 1709 – 1740, Ausstellungskatalog, Augsburg 2010.

Braunsteiner 1996
Michael Braunsteiner (Hg.), famosus statuarius Josef Stammel 1695 – 1765. Barockbildhauer im Auftrag des Benediktinerstiftes Admont (= Schriften zur Kunst- und Kulturgeschichte des Benediktinerstiftes Admont 1), Liezen 1996.

Brucher 1973
Günter Brucher, Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte, Graz 1973

Brunner 1988
Karl Brunner (Hg.), Seitenstetten – Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs, Ausstellungskatalog, Bad Vöslau 1988.

Buberl 1911
Paul Buberl, Die Denkmale des politischen Bezirkes Zwettl II. Gerichtsbezirk Allensteig (= Österreichische Kunsttopographie VIII), Wien 1911.

Buberl 1940
Paul Buberl, Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl (= Ostmärkische Kunsttopographie 29), Wien 1940.

Buchowiecki 1957
Walter Buchowiecki, Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J. B. Fischers von Erlach. Beiträge zur Geschichte des Prunksaales der österreichischen Nationalbibliothek (=Museion. Veröffentlichungen der österreichischen Nationalbibliothek in Wien), Wien 1957.

Bushart / Rupprecht 1986
Bruno Bushart / Bernhard Rupprecht (Hg.), Cosmas Damian Asam 1686 – 1739. Leben und Werk, München 1986.

Bushart / Sandner 1963
Bruno Bushart / Oscar Sandner, Barock am Bodensee/ Malerei, Bregenz 1963.

Buzási 1984
Enikö D. Buzási, Maulbertsch ungarische Auftraggeber in Bildnissen, in: Ausst. Kat. Langenargen 1984, S. 84 – 107.

Cameriarius 1556
Joachim Camerarius, Symbolum et emblematum ex volatilibus et insectis ecc., Nürnberg 1556.

Carrier 1993
David Carrier, Poussin`s Paintings. A Study in Art-Historical Methodology, Pennsylvania 1993.

Cartier 1751
Germain Cartier, Biblia sacra vulgatae editionis …, Konstanz 1751

Casser 2005
Anja Casser, Irdische Wissenschaft und göttliche Weisheit – Das Programm der Altenburger Bibliotheksfresken als Ausdruck barocker Wissenschaftsdiskussion, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 38/39, 2005, S. 577 – 581.

Cassani 1993
Silvia Cassani (Hg.), Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, Ausstellungskatalog, Neapel 1993

Catamo / Lucarini 2002
Mario Catamo/ Cesare Lucarini, Il cielo in Basilica. La Meridiana della Basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri in Roma, Rom 2002.

Christiansen 1996
Keith Christiansen (Hg.), Giambattista Tiepolo 1696 – 1996, Austellungskatalog, Milano 1996.

Csatkai 1969
André Csatkai, Jonas Drentwett in Sopron (Ödenburg), in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 57, 1969, S. 5 – 15.

DaCosta Kauffmann 2009
Thomas DaCosta Kauffmann, Maulbertsch der Exzentriker und andere Charakterisierungen. Betrachtungen zum Künstler und seiner Rezeption, in: Arco/ Krapf 2009,, S. 23 – 33.

DaCosta Kauffmann 2005
Thomas DaCosta Kaufmann, Painterly Enlightenment. The Art of Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796 (=Bettie Allison Rand Lectures in Art History), Princeton 2005.

Dachs – Nickel 2015
Monika Dachs – Nickel, Eine sala terrena? – Weit mehr als das! Vademecum mit Zukunftsvision, in: Ausst. Kat. Altenburg 2015, S. 140 – 151.

Dachs – Nickel 2012
Monika Dachs – Nickel, Paul Troger im Spannungsfeld zwischen Innovation und Rezeption, in: Ausst. Kat. Altenburg 2012, S. 6 – 31.

Dachs – Nickel 2009
Monika Dachs - Nickel, Sakrale Inszenierung im Spätbarock: Johann Wenzel Bergls Heiliges Grab in der ehemaligen Stiftskirche von Garsten, in: Barockberichte 51/ 52, 2009, S. 437 – 445.

Dachs 2005
Monika Dachs, Der Zeichenstil Paul Trogers: An einigen unbekannten Blättern neu überdacht, in: Barockberichte 38/39, 2005, S. 613 – 615.

Dachs 2003
Monika Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Habitilationsschrift, Wien 2003.

Dachs 1998
Monika Dachs, Josef Winterhalder der Ältere und Paul Troger. Definition eines Zeichenstils, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1996/97, 1998, S. 124 – 144.

Dahm 2016
Friedrich Dahm (Hg.), Die Josephskapelle in der Wiener Hofburg (= Fokus.Denkmal 1), Horn 2016.

Daniel 2005
Ladislav Daniel, „Vidimus stellam eius in oriente“: Notes on Mural Paintings in the Sternberg Palace in Prague, in: Mádl/ Šeferisová – Loudová/ Wörgötter 2005, S. 27 – 38.

Dehio 1990
Dehio- Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar. Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990.

Dreger 1929
Moritz Dreger, Zu den Salzburger Kirchenbauten Fischers von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 6, 1929, S. 302 - 332

Van Dülmen / Rauschenbach
Richard van Dülmen / Sina Rauschenbach (Hg.), Denkwelten um 1700. Zehn intellektuelle Profile, Köln – Weimar – Wien 2002.

Dvořak 1919
Max Dvořak, Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, Österreichische Kunstbücher 1/2, Wien 1919.

Eco 2011
Umberto Eco, Kunst und Schönheit im Mittelalter, München[8] 2011.

Egger / Hessler / Payrich / Pühringer 1982
Gerhart Egger / Walter Hessler / Wolfgang Payrich / Leonore Pühringer, Stift Herzogenburg und seine Kunstschätze, St. Pölten – Wien 1982.

Egger 1983
Hanna Egger, Der Triumph der Gerechtigkeit, der Tapferkeit und der Liebe. Zur Ausstattung der Trakte des 17. Jahrhunderts um den Prälaturhof des Stiftes Altenburg, in: alte und moderne Kunst189, 1983, S. 1 – 7.

Egger / Egger / Schweighofer / Seebach 1981
Hanna Egger / Gerhart Egger / Gregor Schweighofer / Gerhard Seebach, Stift Altenburg und seine Kunstschätze, St. Pölten – Wien 1981.

Egger 1981
Hanna Egger, Die Bilderwelt des Stiftes Altenburg, in: Hanna Egger/ Gerhart Egger/ Gregor Schweighofer/ Gerhard Seebach, Stift Altenburg und seine Kunstschätze, St. Pölten – Wien 1981, S. 64 – 88.

Egger 1981 / 2
Hanna Egger, Die Frage nach dem Inventor des Bildprogramms von Stift Altenburg und die Ikonographie der Sakristei, in: alte und moderne Kunst 177, 1981, S. 7 – 10.

Egger 1980
Hanna Egger, Die „besonders meublierte und gezierte Todten-Capelle“ des Stiftes Altenburg, in: alte und moderne Kunst 25, 1980, S. 8 – 15.

Egger / Egger 1979
Hanna Egger / Gerhart Egger, Schatzkammer in der Prälatur des Stiftes Altenburg (= Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst 19), Wien 1979.

Egger 1975
Hanna Egger, Ergänzende Bemerkungen zur Ikonographie der Fresken von Stift Altenburg, in: Groteskes Barock, Ausstellungskatalog stift Altenburg, Wien 1975, S. 54 – 61.

Endl 1906
Friedrich Endl, Die Statue des Stifts-Baumeisters Munkenast aus der Zeit um das Jahr 1740 im Prälatengarten des Stiftes Altenburg, in: Studien und Mitteilungen aus dem Benedictiner-Orden, 1906, S. 114-119.

von Engelberg 20002
Meinrad von Engelberg, Abt und Architekt. Melk als Modell des spätbarocken Klosterbaus, in: van Dülmen/ Rauschenbach 2002, S. 181 – 208.

Enggass 1999
Robert Enggass, La chiesa trionfante e l`affresco della volta del Gesù, in: Maurizio Fagiolo dell`Arco / Dieter Graf / Francesco Petrucci (Hg.), Giovan Battista Gaulli. Il Baciccio 1639 – 1709, Milano 1999, S. 26 – 39.

Enggass 1954
Robert Enggass, The religious paintings of Giovan Battista Gaulli, Dissertation, Michigan 1954.

Etzlstorfer 2010
Hannes Etzlstorfer, Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen, Ausstellungskatalog Salzburg, Salzburg 2010.

Fasching 1985
Heinrich Fasching (Hg.), Dom und Stift St. Pölten und ihre Kunstschätze, St. Pölten 1985.

Ferenczy 1980
Heinrich Ferenczy, Das Schottenstift und seine Kunstwerke, Wien 1980.

Flossmann / Hilger / Fasching 1985
Gerhard Flossmann / Wolfgang Hilger / Herbert Fasching, Stift Melk und seine Kunstschätze, St. Pölten – Wien 1985.

Fournée 1970
Jean Fournée, Immaculata Conceptio, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970, S. 338 – 344.

Franke / Risatti u.a. 2016
Daniela Franke / Rudi Risatti u.a., Spectaculum sacrum, in: Andrea Sommer – Mathis / Daniela Franke / Rudi Risatti (Hg.), Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, Ausstellungskatalog, Petersberg 2016, S. 303 – 311.

Friesen 1973
James A. Friesen, Franz Anton Maulbertsch und sein „Bild der Duldung“, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 61, 1973, S. 15 – 55.

Frühwirth 2015
Angelika Frühwirth, Von den Hauptsachen. Assoziationen zur Figur der Pilgerin in den Bildern von Stift Altenburg, in: Ausst. Kat. Altenburg 2015, S. 134 – 137.

Fürst 2002
Ulrich Fürst, Die lebendige und sichtbahre Histori. Programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock (Fischer von Erlach, Hildebrandt, Santini) (=Studien zur christlichen Kunst 4), Regensburg 2002.

Gamerith 2016
Andreas Gamerith, Klosterbibliotheken des Wiener Umlands – Alte und neue Motive, in: Barbier/ Monok/ De Pasquale 2016, S. 81 – 93.

Gamerith 2015
Andreas Gamerith, Much. Barock war gestern, in: Ausst. Kat. Altenburg 2015, S. 6 – 113.

Gamerith 2015 / 2
Andreas Gamerith, Geschichte und Bewusstsein. Barockisierung im Schatten der Gotik am Beispiel des Stiftes Zwettl, in: Heidemarie Bachhofer / Kateřina Bobková – Valentová / Tomaš Černušák (Hg.), Ordenshistoriographie in Mitteleuropa. Gestaltung und Wandlung des institutionalen und persönlichen Gedächtnisses in der frühen Neuzeit (= Monastica Historia 2), St. Pölten – Praha 2015, S. 316 – 380.

Gamerith / Zichtl / Schewig 2014
Andreas Gamerith / Doris Zichtl / Dieter Schewig, Rotelbuch, Wien 2014.

Gamerith 2013
Andreas Gamerith, Die malerische Ausstattung des Winterpalais, in: Agnes Husslein - Arco (Hg.), Das Winterpalais des Prinzen Eugen, Wien 2013, S. 25 – 38.

Gamerith 2012
Das Wechselspiel von Programm – Vermittlung – Komposition in Paul Trogers Deckenfresken der Altenburger Stiftskirche (1732 – 33), in: Ausst. Kat. Altenburg 2012, S. 34 – 52.
Gamerith 2011
Andreas Gamerith, Rund um die Baustelle. Voraussetzungen und Alltag einer barocken Klosterbaustelle am Beispiel des Stiftes Altenburg, in: Heidemare Specht/ Tomáš Černušák (Hg.), Leben und Alltag in böhmisch-mährisch und niederösterreichischen Klöstern in Spätmittelalter und Neuzeit (= Monastica historica 1), St. Pölten – Brno 2011, S. 86 – 100.

Gamerith 2010
Andreas Gamerith, Apropos Jakob Prandtauer. Ein Annäherungsversuch an ein kulturhistorisches Phänomen, in: Wolfgang Huber / Huberta Weigl (Hg.), Jakob Prandtauer (1660 – 1726). Planen und Bauen im Dienst der Kirche, Ausstellungskatalog, Melk 2010, S. 191 – 203.

Gamerith 2009
Andreas Gamerith, „Medicna?“ Zu einer Allegorie der Heilkunst von Joseph Winterhalder d. Ä. nach Paul Troger, in: Kroupa / Šeferisová Loudová / Konečný 2009, S. 259 – 273.

Gamerith 2008
Andreas Gamerith, Paul Troger und Wien, Diplomarbeit, Wien 2008.

Gamerith 2008 / 2
Andreas Gamerith, Johannishof. Allegorisches Präludium, in: Groiss/ Telesko 2008, S. 70 – 73.

Gamerith 2008 / 3
Andreas Gamerith, Prälatenhof. Wohn- und Repräsentationsraum für den Abt, in: Groiss/ Telesko 2008, S. 80 – 87.

Gamerith 2008 / 4
Andreas Gamerith, Kaiserhof und Kaiserstiege. Religion und Wissenschaft, in: Groiss/ Telesko 2008, S. 88 – 92.

Gamerith 2008 / 5
Andreas Gamerith, Kaiser- und Marmorzimmer. Räume für den Herrscher, in: Groiss/ Telesko 2008, S. 93 – 97.

Gamerith 2008 / 6
Andreas Gamerith, Veitskapelle. Sieg des Kreuzes, in: Groiss/ Telesko 2008, S. 105 - 106.

Gamerith 2008 / 7
Andreas Gamerith, Krypta. Eine außergewöhnliche Abtsgruft, in: Groiss/ Telesko 2008, S. 122 – 127.

Gamerith 2008 / 8
Andreas Gamerith, Sakristei. Die hohe Kunst der Allegorie, in: Groiss/ Telesko 2008, S. 128 – 131.

Gamerith 2008 / 9
Andreas Gamerith, Äußerer Chorabschluss und Ostfassade. Monumentaler Schlussakkord, in: Groiss/ Telesko 2008, S. 144 – 146.

Gamerith 2007
Andreas Gamerith, Das „Letzte Abendmahl“ von Paul Troger in Zwettl (1749), in: Balážová 2007, S. 101 – 112.

Gamerith 2006
Andreas Gamerith, Das Refektorium im Institut der Englischen Fräulein, in: Johann Kronbichler (Hg.), Erbe und Auftrag. Das Institut der Englischen Fräulein in St. Pölten 1706 – 2006, Ausstellungskatalog, Bad Vöslau 2006, S. 88 – 99.

Garas 1984
Klára Garas, Franz Anton Maulbertsch in Ungarn, in: Ausst. Kat. Langenargen 1984, S. 68 – 83.

Garas 1960
Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796, Wien – Budapest 1960.

Geier 2012
Manfred Geier, Aufklärung – Das europäische Projekt, Hamburg 2012

Golder / Bahnmüller 1992
Johannes Golder / Wilfried Bahnmüller, Bayerische Klosterbibliotheken, Freilassing 1992.

Grenser 1891
Alfred Grenser, Die Wappen der Äbte von Altenburg, in: Jahrbuch der k.k. heraldischen Gesellschaft Adler, 1891, S. 1 – 20.

Bruno Grimschitz 1959
Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1959.

Groiss / Lux 1998
Albert Groiss / Margareta Lux (Hg.), Der Maler des Himmels. Paul Trogers apokalyptische Inszenierungen im Stift Altenburg, Ausstellungskatalog, Horn 1998.

Groiss / Telesko 2008
Albert Groiss / Werner Telesko (Hg.), Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008.

Grueber 1756
Gregor Grueber, Ehren und Trauerreden dem Weyland Hochwürdigen … Herrn Placido ,,, des … Stifts und Klosters Altenburg … würdigsten Abt und Prälaten, Retz 1756.

Grünwald 2004
Michael Grünwald, Johann Schmidt (1684 – 1761). Des „Klosters Bildhauer“ zu Dürnstein und Göttweig, in: Harald Hitz / Franz Pötscher / Erich Rabl / Thomas Winkelbauer (Hg.), Waldviertler Biographien 2, Waidhofen a. d. Thaya 2004, S. 89 – 108.

Guldan 1970
Ernst Guldan, Wolfgang Andreas Heindl, Wien – München 1970.

Haberditzl 1944 / 2006
Franz Martin Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796 (= Nachdruck des Manuskripts von 1944), Wien 2006

Häfner 2003
Klaus Häfner, Johann Baptist Zimmermann in der Wieskirche. Gitterung und Lichtquelle, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 34/35, 2003, S. 427 – 434.

Haslinger 1985
Heidi Haslinger, Abt Placidus Much, Bauherr des Stiftes Altenburg und der Wallfahrtskirche Maria Dreieichen, in: Hanna Egger (Hg.), Wallfahrten in Niederösterreich, Ausstellungskatalog Altenburg, Horn 1985, S. 39 – 47.

Hecht 2012
Christian Hecht, Der concetto von Andrea Pozzos Langhausfresko von S. Ignazio, in: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642 – 1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 11), Wien 2012.

Heineccius 1728
Johann Gottlieb Heineccius, Elementa philosophiae rationalis et moralis …, Amsterdam 1728
Heinz 1979/ 2013
Günther Heinz, Bemerkungen zur Geschichte der Malerei zur Zeit Maria Theresias,in: Schütz/ Borchardt – Bierbaumer/ Jesina 2013, S. 200 – 218.

Heinz 1963 / 2013
Günther Heinz, Die italienischen Maler im Dienste des Prinzen Eugen, in: Schütz / Borchardt – Bierbaumer / Jesina 2013, S. 143 – 152.

Heinzl 1964
Brigitte Heinzl, Bartolomeo Altomonte, Wien – München 1964.

Heisig 2004
Alexander Heisig, Joseph Matthias Götz (1696 – 1760). Barockskulptur in Bayern und Österreich (= Studien zur christlichen Kunst 5), Regensburg 2004.

Heiss 2010
Ulrich Heiss, Holzer an Ort und Stelle. Die Hauskapelle der Familie Brentano in Augsburg, in: Emanuel Braun / Wolfgang Meighörner / Melanie Thierbach / Christof Trepesch (Hg.), Johann Evangelist Holzer. Maler des Lichts, Ausstellungskatalog, Innsbruck 2010.

Helmberger / Staschull 2010
Werner Helmberger / Matthias Staschull, Tiepolos Welt. Das Deckenfresko im Treppenhaus der Residenz Würzburg, München 2010.

Henkel / Schöne 1967 / 2013
Arthur Henkel / Albrecht Schöne, Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart – Weimar 1967.

Herzog / Weigl 2011
Markwart Herzog / Huberta Weigl (Hg.), Mitteleuropäische Klöster der Barockzeit. Vergegenwärtigung monastischer Vergangenheit in Wort und Bild (= Irseer Schriften. Studien zur Wirtschafts-, Kultur- und Mentalitätsgeschichte 5), Konstanz 2011.

Historische Erklärung 1778
Historische Erklärung/ Der/ Kalckmahlerey in Freßko/ Welche/ In dem königlichen Stift Bruck an der Taja (…),/ in einem einzigen Platfond Anton Maulpertsch/ k.k. Kammermahler, Mitgliede, und Rath der Wiener Akademie/ der Künsten im Jahre 1778. Herbstmonathes/ verfertiget hat, Znaim um 1778.

Höper 2001
Corinna Höper, Raffael und die Folgen. das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Ausstellungskatalog Stuttgart, Ostfildern - Ruit 2001.

Holly 1949
Friedrich Holly, Ant Berthold Dietmayr von Melk, Dissertation, Wien 1949.

Hoppe 2003
Stephan Hoppe, Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580 – 1770, Darmstadt 2003

Hubala 1981
Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien – München 1981.

Hundemer 1997
Markus Hundemer, Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock (=Studien zur christlichen Kunst 1), Regensburg 1997.

Husslein – Arco / von Plessen 2010
Agnes Husslein – Arco / Marie - Louise von Plessen, Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund, München 2010.

Husslein – Arco / Krapf 2009
Agnes Husslein - Arco/ Michael Krapf (Hg.), Franz Anton Maulbertsch. Ein Mann von Genie (= Meisterwerke im Fokus), Ausstellungskatalog Belvedere Wien, Wien 2009.

Husty / Husty 2004
Peter Husty / Tanja Husty, Der Riss „zu dem neuen von Stein, und Khupfer gemachten tabernacul in die Universitäts khirchen" – Zu einem Entwurf und zum Programm des Hochaltars der Kollegienkirche in Salzburg, in: Barockberichte 36/37, 2004, S. 501 – 504.

Iwasaki 2014
Suichi Iwasaki, Stände und Staatsbildung in der frühneuzeitlichen Habsburgermonarchie in Österreich unter der Enns 1683 – 1748 (= Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde 53), St. Pölten 2014.

Jacobs 1930
Romanus Jacobs, Paul Troger (= Veröffentlichungen der österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst 1), Wien 1930.

Jahn 2011
Peter Heinrich Jahn, Johann Lucas von Hildebrandt (1668 – 1745). Sakralarchitektur für Kaiserhaus und Adel. Planungsgeschichtliche und projektanalytische Studien zur Peters- und Piaristenkirche in Wien sowie dem Loreto-Heiligtum in Rumburg (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 87), Petersberg 2011.

Jávor 2005
Anna Jávor, Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa, Budapest 2005.

Jernyei – Kiss 2016
János Jernyei - Kiss, Die Welt der Bücher auf einem Deckenbild. Franz Sigrists Darstellung der Wissenschaften im Festsaal des Lyzeums in Erlau, in: Barbier / Monok / De Pasquale 2016, S. 145 – 154.

Justi 1923
Carl Justi, Winkelmann und seine Zeitgenossen, Leipzig 1923.

Kaemmerling 1979
Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Köln 1979.

Kaltenbrunner 1998
Regina Kaltenbrunner, Christus wird durch den Bach Kidron geführt – Eine Entwurfszeichnung des Kremser Schmidt im Salzburger Barockmuseum für eines der Garstener Fastentücher, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 16/17, 1998, S. 54 – 57.

Karl 1994
Thomas Karl, Der „Wiener Schmidt" in Altenburg,in: , in: Andraschek - Holzer 1994, S. 329 – 340.

Karl 1991
Thomas Karl, Die Baumeisterfamilie Munggenast, Ausstellungskatalog, St. Pölten 1991.

Karner 2010
Herbert Karner, Die barocke Stiftsanlage. Bau- und Bedeutungsgeschichte, in: Penz/ Zajic 2010, S. 102 – 130.

Karner 2010 / 2
Herbert Karner, Kreuzgang und Krypta. Barocke Bilderräume des Klosters, in: Penz/ Zajic 2010, S. 162 – 181.

Karner 2008
Herbert Karner, Sale terrene – Welten zwischen Wasser und Erde, in: Groiss/ Telesko 2008, S. 98 – 104.

Karner 2008 / 2
Herbert Karner, Vestibül der Bibliothek – vierfach geordnete Schöpfung, in: Groiss/ Telesko 2008, S. 107 – 111.

Karner 2007
Herbert Karner, „Faciamus hic tria tabernacula“: Architektur und Deckenmalerei in der Klosterkirche in Rajhrad, in: Mádl/ Šeferisová – Loudová/ Wörgötter 2007, S. 199 – 217.

Kasper 1995
Alfons Kasper, Schussenrieder Bibliothekssaal. Eine Einführung, Bad Schussenried 1995.

Keller 1968 / 1991
Hiltgart L. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart 1968 /1991.

Kiadó 2009
Balassi Kiadó, Auf der Bühne Europas. Der tausendjährige Beitrag Ungarns zur Idee der Europäischen Gemeinschaft, Budapest 2009.

Kircher 1678
Athanasius Kircher, Mundi subterranei Tomus II.us. … Amsterdam 1678

Klamt 1999
Johann Christian Klamt, Sternwarte und Museum im Zeitalter der Aufklärung. Der Mathematische Turm zu Kremsmünster (1749 – 1758), Mainz 1999.

Knab 1977
Eckhart Knab, Daniel Gran (= Große Meister, Epochen und Themen der Österreichischen Kunst. Barock), Wien – München 1977.

Knapp 2011
Ulrich Knapp, Legitimation aus der Geschichte. Die Ausstattungsprogramme der Zisterzienserabtei Salem im 17. und 18. Jahrhundert, in: Herzog/ Weigl 2011, S. 317 – 340.

Knittler 1994
Herbert Knittler, Zur Einkommensstruktur der niederösterreichischen Stifte um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Andraschek - Holzer 1994, S. 257 – 275.

Knox 1995
George Knox, Antonio Pellegrini 1675 – 1741, Oxford 1995.

Koch 2014
Ute Christina Koch, Kopie und Diskurs – Kunst, Künstler und Gelehrte, in: Bernhard Maaz / Ute Christina Koch / Roger Diederen, Rembrandt – Tizian – Bellotto. Geist und Glanz der Dresdner Gemäldegalerie, Ausstellungskatalog Dresden – Wien, Dresden 2014, S. 161 – 185.

Köberl 2005
Wolfram Köberl, Beobachtungen zu Trogers Kompositionen, in: Barockberichte 38/39. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, 2005, S. 633 – 635.

Koller / Riedel 2005
Manfred Koller / Jörg Riedel, Zur Freskotechnik von Franz Anton Maulbertsch, in:
Wörgötter / Kroupa 2005, S. 131 – 143.

Korth 1975
Thomas Korth, Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 49), Nürnberg 1975.

Krämer / Müller 1991
Gode Krämer / Mechthild Müller (Hg.), Johann Evangelist Holzer. Fresken in Augsburg. Holzer in Münsterschwarzach, Ausstellungkatalog (=Augsburger Museumsschriften 2), Augsburg 1991

Krapf 2009
Michael Krapf, Zum Problem des sogenannten Selbstporträts im Œuvre von Franz Anton Maulbertsch: noch einmal überdacht, in: Husslein – Arco / Krapf 2009, S. 9 – 22.

Kretschmer 2011
Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart[2] 2011.

Kreul 1995
Andreas Kreul, Regimen rerum und Besucherregie. Der Prunksaal der Hofbibliothek in Wien, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition
(= Frühneuzeitstudien 4), Wien – Köln – Weimar 1995, S. 210 – 228.

Kreuzpaintner 2004
Karin Kreuzpaintner, Verherrlichung des Benediktinerordens, Joseph Anton Merz, um 1728, in: mit kalkül & leidenschaft. Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei (=Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 17), Landshut 2004, S. 158 – 159, Kat. – Nr. 52.

Kronbichler 2012
Johann Kronbichler, Paul Troger 1698 – 1762, Berlin – München 2012.

Kronbichler 2007
Johann Kronbichler, Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694 – 1757, Austellungskatalog, St. Pölten 2007.

Kronbichler 2006
Johann Kronbichler, Erbe und Auftrag. Das Institut der Englischen Fräulein in St. Pölten 1706 – 2006, Ausstellungskatalog, Bad Vöslau 2006.

Kronbichler 1998
Johann Kronbichler, Barocke Engelsturz-Darstellungen mit besonderer Berücksichtigung der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts, in: Gabriele Groschner (Hg.), Himmelsboten – Teufelskerle. Die Erzengel Michael und Gabriel in der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Salzburg 1998.

Kronbichler 1996
Johann Kronbichler, Beiträge zum Frühwerk Jakob Christoph Schletterers, in: Ingeborg Schemper – Sparholz (Hg.), Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst. Die Beiträge des im Juli 1993 von der Österreichischen Galerie im Belvedere veranstalteten Symposiums (= Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 92), Wien 1996, S. 189 – 202.

Kronbichler 1985
Johann Kronbichler,, Die künstlerische Ausstattung von Dom und Stift, in: Fasching 1985, S. 97 – 125.

Kroupa / Šeferisová Loudová / Konečný 2009
Jiří Kroupa / Michaela Šeferisová Loudová / Lubomír Konečný (Hg.), Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavička, Brno 2009.

Kroupa 2007
Jiří Kroupa, Franz Anton Maulbertsch: Aufklärung, Auftraggeber und Mentalitäten in Mähren, in: Eduard Hindelang/ Lubomír Slavíček (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen, Brünn 2007, S. 22 – 43.

Krückmann 2004
Peter O. Krückmann, Tiepolo. Der Triumph der Malerei im 18. Jahrhundert, München – Berlin – London – New York 2004.

Krückmann 1990
Peter O. Krückmann, Carlo Carlone 1686 – 1775. Der Ansbacher Auftrag, Landshut – Ergolging 1990.

Kunz 2011
Tobias Kunz, Inszenierte Vergangenheit. Mittelalterliche Bildwerke im Kontext barocker Klöster, in: Herzog/ Weigl 2011, S. 341 – 365.

Kupferschmied 2008
Thomas Kupferschmied, Von der Aktzeichnung zum Fresko. Joseph Schöpfs Deckenbilder für die Klosterkirche Asbach und ihr Entwurfsprozess (= Kultur im Landkreis Passau IX), Passau 2008.

Kutscher 1995
Barbara Kutscher, Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister" (1711/16). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerks. (= Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII. Kunstgeschichte 241), Frankfurt 1995.

LCI 1972
Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1972.

Lechner / Grünwald 1999
Gregor M. Lechner / Michael Grünwald, Gottfried Bessel (1672 – 1749) und das barocke Göttweig, Ausstellungskatalog Stift Göttweig, Bad Vöslau 1999.

Lechner 1975
Gregor Martin Lechner, Theorie der Architektur, 23. Ausstellung des Graphischen Kabinetts, der Kunstsammlungen und der Stiftsbibliothek, Ausstellungskatalog, Wien – Krems 1975.

Litschel 1976
Rudolf Walter Litschel, Kremsmünster. 1200 Jahre Benediktinerstift, Linz 1976.

Lorenz / Rizzi 2007
Hellmut Lorenz / Wilhelm Georg Rizzi, Das barocke Gartenpalais Strozzi, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXI, 2007, S. 439 – 455.

Lorenz 1999
Hellmut Lorenz, Barock (=Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4), München – London – New York 1999.

Lorenz 1992
Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich – München – London 1992.
Lotz 1955
Wolfgang Lotz, Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 7, 1955, S. 7 – 99.

Luger / Wacha / Wied 1973
Walter Luger / Georg Wacha / Alexander Wied (Hg.), Linzer Stukkateure, Ausstellungskatalog Linz, Linz 1973.

Lux 1998
Margareta Lux, Paul Trogers Fresko der Apokalypse in der Hauptkuppel der Stiftskirche Altenburg, in: Groiss / Lux 1998, S. 14 – 49.

Macchia 1968
Giovanni Macchia, L´opera completa di Watteau (= Classici dell`Arte 21), Milano 1968.

Mádl / Šeferisová Loudová / Wörgötter 2005
Martin Mádl / Michaela Šeferisová Loudová / Zora Wörgötter (Hg.), Baroque Ceiling Painting in Central Europe / Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Proceedings of the International Conference, Brno – Prague 27th of September – 1st of October, 2005, Prag 2007.

Mair 2003
Josef Mair, Genie im Schatten – Balthasar Riepp, Reutte 2003.

Mariani 1963
Valerio Mariani, Le chiese die Roma dal XVII al XVII secolo (= Roma Cristiana V), Roma 1963

Masenius 1683
Jacobus Masenius, Speculum imaginum veritatis, Köln 1683.

Maser 1971
Edward Maser (Hg.), Cesare Ripa. Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758 – 60 Hertel Edition of Ripa`s Iconologia with 200 engraved Illustrations, New York 1971.

Matsche 2011
Franz Matsche, „Fundant et ornant". Orte und Formen der bildlichen Präsentation von Stiftern in barocken Klöstern Süddeutschlands, in: Herzog/ Weigl 2011, S. 137 – 162.

Matsche 2008
Franz Matsche, Troger und Füssen. Troger – Inventionen in zwei deckenbildern im Kloster Mang in Füssen, vermittelt durch Johann Jakob Zeiller, in: Ausst. Kat. Altenburg 2008, S. 33 – 38.

Matsche 1989
Franz Matsche, Eine unbekannte Ölskizze Paul Trogers für das Chorkuppelfresko in der Kirche der Englischen Fräulein in St. Pölten, in: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae 34, 1989, S. 151 – 159.

Matsche 1970
Franz Matsche, Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708 – 1783), Dissertation, Marburg a.d. Lahn, 1970.

Mayer 1994
Bernhard M. Mayer, Johann Rudolf Bys (1662 – 1738). Studien zu Leben und Werk (=Beiträge zur Kunstwissenschaft), München 1994.

Mayerhofer / Überlacker 2003
Martin Mayerhofer / Franz Überlacker, Illusion & Illustration. Altomonte, Seitenstetten 2003.

Mayrhofer 1988
Martin Mayrhofer, Der Marmorsaal des Stiftes Seitenstetten – Symphonie eines Raumes, in: Brunner 1988, S. 206 – 211.

Meine – Schawe / Schawe 1995 / 1998
Monika Meine – Schawe / Martin Schawe, Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Spätbarock, München 1995/ 1998.

Menegazzi 1966
Luigi Menegazzi, Anton Raphael Mengs, Mailand 1966.

Michailow 1935
Nikola Michailow, Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts. Formgestalt und provinzieller Formtrieb, Frankfurt am Main 1935.

Möseneder 2013
Karl Möseneder, Bilder der Toleranz. Von der Renaissance bis in die Gegenwart, Petersberg 2013.

Möseneder 2005
Karl Möseneder, Über die Stellung Paul Trogers in der Malerei des 18. Jahrhunderts, in: Barockberichte 38/39, 2005, S. 545 – 555.

Möseneder 1999
Karl Möseneder, Deckenmalerei, in: Lorenz 1999, S. 303 – 318.

Möseneder 1993
Karl Möseneder, Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei (= Ars Viva 2), Wien – Köln – Weimar 1993.

Mrazek 1983
Wilhelm Mrazek, Studien zur Ikonologie der barocken Deckenmalerei in Österreich. Versuch einer Typologie, in: Franz Wagner (Hg.), Imagination und Imago, Festschrift Kurt Rossacher, Salzburg 1983, S. 195 – 201.

Mrazek 1965
Wilhelm Mrazek, Metaphorische Denkform und ikonologische Stilform. Zur Grammatik und Syntax bildlicher Formelemente der Barockkunst, in: Alte und moderne Kunst 73, 1965, S. 15 – 23.

Mrazek 1963
Wilhelm Mrazek, Bilderschaffender Verstand, Ikonologie und ikonologische Stilform, in:Rupert Feuchtmüller (Hg.), Paul Troger und die österreichische Barockkunst, Ausstellungskatalog Stift Altenburg, Wien 1963, S. 77 – 88.

Mrazek 1947
Wilhelm Mrazek, Die barocke Deckenmalerei in Wien und den beiden Erzherzogtümern ober und unter der Enns in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Dissertation, Wien 1947.

Mühlher 1969
Robert Mühlher (Hg.), Dichtung aus Österreich. Prosa. 1. Teilband, Wien – München 1969.

Müller 1967
Johann Heinrich Müller, Das regulierte Oval. Zu den Ovalkonstruktionen im Primo Libro di Architettura von Sebastiano Serlio, ihrem architekturtheoretischen Hintergrund und ihre Bedeutung für die Ovalbau-Praxis von ca. 1520 – 1640, Dissertation, Bremen 1967.

Nepi / Gentili / Romanelli / Rylands 2003
Giovanna Sciré Nepi / Augusto Gentili / Giandomenico Romanelli / Philip Rylands, Malerei in Venedig, München 2003.

Neumann 1983
Jaromír Neumann, Das ikonographische Programm der Wallfahrtskirche St. Johannes Nepomuk auf dem Grünen Berg, in: Franz Wagner (Hg.), Imagination und Imago, Festschrift Kurt Rossacher, Salzburg 1983, S. 241 – 263.

ÖKT 1911
Hans Tietze (Hg.), Die Kunstdenkmale des Bezirkes Horn (= Österreichische Kunsttopographie V), Wien 1911.

ÖKT 1974
Géza Hajós (Hg.), Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirks (= Österreichische Kunsttopographie XLI), Wien 1974.

Ollinger / Röhrig / Schütz/ Weigl 1999
Elisabeth Ollinger / Floridus Röhrig / Ilse Schütz / Huberta Weigl, Der Traum vom Weltreich. Österreichs unvollendeter Escorial, Ausstellungskatalog, Wien 1999.

Otto 1964
Peter Otto, Johann Bergl 1718 – 1789, Dissertation, Wien 1964,

Panofsky 1955
Erwin Panofsky, Meaning in the Visual Arts, New – York 1955.

Pauker 1908
Wolfgang Pauker, Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg 2. Die Baugeschichte des im Jahre 1730 begonnenen neuen Kaiser- und stiftsgebäudes von Klosterneuburg. Akten, Wien Leipzig 1908.

Penz / Zajic 2010
Helga Penz / Andreas Zajic, Stift Dürnstein. 600 Jahre Kloster und Kultur in der Wachau (= Schriften des Waldviertler Heimatbundes 51), Horn – Waidhofen/Thaya 2010.

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

Petschar 2016
Hans Petschar, Der Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek. Zur Semiotik eines barocken Denkraumes, in: Barbier/ Monok/ De Pasquale 2016, S. 69 - 80.

Pichler 2010
Sandra Pichler, Die Stiftskirche der Benediktinerabtei St. Lambert zu Altenburg. Archäologie und Baugeschichte, Diplomarbeit, Wien 2010.

Pigler 1956
András Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Budapest 1956.

Pippal 2008
Martina Pippal, Chiasma. mixed media/ fotografie, Wien 2008.

Pluche 1766
[Abbé Pluche], Schauplatz der Natur, oder: Unterredungen von der Beschaffenheit und den Absichten der natürlichen Dinge, wodurch die Leser zu weiterm Nachforschen aufgemuntert, und auf richtige Begriffe von der Allmacht und Weisheit Gottes geführet werden. VIII. Theil, Frankfurt – Leipzig 1766.

Polleross 2008
Friedrich Polleross, Marmorsaal – Festsaal des Lichtes, in: Groiss/ Telesko 2008, S. 74 – 79.

Polleross 2007
Friedrich Polleross, Von *redenden Steinen* und *künstlich-erfundenen Architekturen*. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner *conceptus imaginatio,* in: Römische historische Mitteilungen 49, 2007, S. 319 – 396.

Polleross 2004
Friedrich Polleross (Hg.), Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Petersberg 2004.

Polleross 1988
Friedrich Polleross, Die österreichischen Stifte und ihre Bauherren im 17. und 18. Jahrhundert, in: Seitenstetten. Mönchtum an der Wiege Östereichs, Ausst. Kat. Seitenstetten, Wie 1988, S. 256 – 270.

Polleross 1986
Friedrich Polleross, Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst, in: Rupert Feuchtmüller / Elisabeth Kovács (Hg.), Welt des Barock, Ausstellungskatalog, Wien – Freiburg – Basel 1986, S. 87 – 104.

Polleross 1985
Friedrich B. Polleross, Bilderwelt und Schatzkammer des Stiftes Altenburg. Buchbesprechung 3. Teil, in: Kamptalstudien 5, Gars am Kamp 1985, S. 247 – 298.

Polleross 1985 / 2
Friedrich B. Polleross, Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen,in: alte und moderne kunst 203, 1985, S. 17 – 27.

Pozzo 1709
Andrea Pozzo, Perspective pictorum atque architectorum, II. pars/ Der Mahler und Baumeister Perspectiv/ Zweyter Theil/ Worinn die allerleichteste Manier/ wie man/ was zur Bau=Kunst gehörig/ ins Perspectiv bringen sole/ berichtet wird …, Augsburg 1709.

Prange 2004
Peter Prange, Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656 – 1753) (= Schriften des Salzburger Barockmuseums 28), Salzburg 2004.

Preiss 1993
Pavel Preiss, Anton Kern (1709 – 1747). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik (= Schriften des Salzburger Barockmuseums 17), Ausstellungskatalog, Salzburg 1993.

Preiss 1989
Pavel Preiss, Franz Karl Palko (1724 – 1767). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik, Ausstellungskatalog, Salzburg 1989.

Preiss 1984
Pavel Preiss, Wenzel Lorenz Reiner (1689 – 1743). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik (= Schriften des Salzburger Barockmuseums 11), Ausstellungskatalog, Salzburg 1984.

Preiss 1971
Pavel Preiss, Václav Vavřinec Reiner, Prag 1971,

Preiss 1960
Pavel Preiss, Fresky V. V. Reinera v Gamingu, in: Umění 8, 1960, S. 260 – 277.

Prenner / Scheel 1998
Ilse Prenner / Elisabeth Scheel, Heutige restauratorische Möglichkeiten am Beispiel dreier Altargemälde von Paul Troger aus der Stiftskirche Altenburg, in: Groiss / Lux 1998, S. 50 – 53.

Prohaska 1993
Wolfgang Prohaska, Francesco Solimena, „Aurora entführt Kephalos", in: Silvia Cassani (Hg.), Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, Ausstellungskatalog, Neapel 1993, S. 246 – 247, Kat. – Nr. 54.

Pühringer – Zwanowetz 1982
Leonore Pühringer – Zwanowetz, Zur Baugeschichte des Augustiner-Chorherrenstiftes Herzogenburg, in: Egger / Hessler / Payrich / Pühringer 1982, S. 49 – 94.

Pühringer – Zwanowetz 1966
Leonore Pühringer – Zwanowetz, Matthias Steinl, Wien – München 1966.

Reil 1823
Johann Anton Friedrich Reil, Der Wanderer im Waldviertel. Ein Tagebuch für Freunde österreichischer Gegenden, Brünn 1823.

Reuß 1998
Matthias Reuß, Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien (= Studien zur Kunstgeschichte 126), Hildesheim – Zürich – New York 1998.

Riedel 2007
Jörg Riedel,Zur Technik, Konservierung und Restaurierung von Maulbertschfresken in Österreich, in: Mádl/ Šeferisová – Loudova/ Wörgötter 2007, S. 81 – 86.

Ripa 1643
Cesare Ripa, Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées, Paris 1643.

Ripa 1683 / 1992
Piero Buscaroli (Hg.), Cesare Ripa – Iconologia (1683), Milano 1992.

Rohrmoser 2004
Peter Rohrmoser, „Im Himmel, auf der Erd zieret der Ehren Spitzen, Wenn Gott, ein Potentat ihr Pferd und Thron besitzen", in: Barockberichte 36/37, 2004, S. 496 – 500.

Rollenhagen 1611
Gabriel Rollenhagen, Nucleus emblematum, Arnheim 1611.

Ronzoni 2005
Luigi A. Ronzoni, Giovanni Giuliani (1664 – 1744), Ausstellungskatalog 1: Essays, München – Berlin – London – New York 2005.

Rosenberg 1994
Pierre Rosenberg, Nicolas Poussin 1594 – 1665, Paris 1994.

Rossacher 1983
Kurt Rossacher (Hg.), Salzburger Barockmuseum Sammlung Rossacher. Gesamtkatalog, Salzburg 1983.

Rupprecht 1987
Bernhard Rupprecht, Die Brüder Asam. Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock, Regensburg 1987.

Rusina 1998
Ivan Rusina (Hg.), Barok. Dejiny slovenskeho výtvarného umenia, Bratislava 1998.

Samek 2003
Bohumil Samek, Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Brünn 2003.

Saudan / Saudan - Skira 1987
Michel Saudan / Sylvia Saudan - Skira, Zauber der Gartenwelt, Köln 1987.

Scarlattini / Honcamp 1695
Octavius Scarlattini / Matthias Honcamp, Homo indivisus et integer. Figuratus & symbolicus, anatomicus, rationalis, moralis, mystiscus, politicus & legalis, […], Liber secundus, Augsburg – Dillingen 1695

Schemper – Sparholz 2009
Ingeborg Schemper – Sparholz, Barocke Erneuerung im Bewusstsein der eigenen Geschichte: Die Stiftskirche Zwettl in den Annalen des P. Malachias Linck als Beispiel für zisterziensisches Kunstverständnis im 17. Jahrhundert, in: Christian Hecht (Hg.), Beständig im Wandel. Innovationen – Verwandlungen – Konkretisierungen. Festschrift für Karl Möseneder zum 60. Geburtstag, Berlin 2009, S. 306 – 319.

Schemper – Sparholz 2004
Ingeborg Schemper – Sparholz, … so vom maller Troger recomandiret worden. Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer (1699 – 1774) und die Tiroler in Wien, in: Polleross 2004, S. 141 – 156.

Schemper 1983
Ingeborg Schemper, Die Stuckdekorationen im Schloß Schwarzenau, in: Friedrich Polleross (Hg.), Kamptal-Studien 3, Gars am Kamp 1983, S. 79 – 95.

Schiefermüller 2015
Maximilian Schiefermüller, Die Deckenfresken der Stiftsbibliothek Admont, Passau 2015.

Schlink 1996
Wilhelm Schlink, Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins „Mannawunder“ (= Rombach Wissenschaft. Quellen zur Kunst 4), Freiburg 1996.

Schörghofer 2004
Gustav Schörghofer, Einige Anmerkungen zur Kunst des Andrea Pozzo SJ am Beispiel der Jesuitenkirche – Universitätskirche in Wien, in: Barockberichte 36/37, 2004, S. 489 – 495.

Schütz 1999
Bernhard Schütz, Abtei Neresheim, Lindenberg 1999.

Schütz / Borchhardt – Bierbaumer / Jesina 2013
Karl Schütz / Brigitte Borchhardt – Bierbaumer / Claus Jesina, Günther Heinz. Virtuosentum versus Pedanterie, Wien 2013.

Schwarz 1950
Hilde Schwarz, Das Bandlwerk, Dissertation, Wien 1950.

Schwarz 1937
Kurt Schwarz, Zum ästhetischen Problem des „Programms“ und der Symbolik und Allegorie in der barocken Malerei, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 11, 1937, S. 79 – 88.

Schweighofer 1981
Gregor Schweighofer, Die Geschichte des Stiftes Altenburg, in: Egger/ Egger/ Schweighofer/ Seebach 1981, S. 6 – 35.

Schweighofer 1975
Gregor Schweighofer, Stift Altenburg. Eine Führung, Saalfelden 1975.

Sedlmayr 1976 / 1996
Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach (Nachdruck der Erstauflage von 1976), Mailand 1996.

Sedlmayr 1980
Hans Sedlmayr, Gebäude der Ikonologie: Ein Entwurf, Poetische Ikonologie, 1980.

Seeger 2004
Ulrike Seeger, Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien – Köln – Weimar 2004.

Šeferisová – Loudová 2016
Michaela Šeferisová – Loudová, Ikonographie der Klosterbibliotheken in Tschechien 1770 – 1790, in: Barbier / Monok / De Pasquale 2016, S. 95 - 108.

Serafinelli 2015
Guendalina Serafinelli, Giacinto Brandi 1621 – 1691. Catalogo ragionato delle opere, Torino 2015.

Siemer / Hegel 2011
Meinolf Siemer / Wolfgang Hegel (Hg.), exemplum virtutis. Zwei Historiengemälde des Giambattista Tiepolo, Ausstellungskatalog Würzburg, Würzburg 2011.

Stagni 1988
Simonetta Stagni, Domenico Maria Canuti pittore (1626 – 1684), Catalogo generale, Rimini 1988.

Steingräber / Schuster 1999
Erich Steingräber / Peter Klaus Schuster (Hg.), Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München 1999.

Stoffels / Windstoßer 1994
Norbert Stoffels / Ludwig Windstoßer, Martin Knoller. Seine Kuppelfresken in der Abteikirche Neresheim, Stuttgart 1994.

Strasser 1999
Josef Strasser, Melchior Steidl (1657 – 1727). Die Zeichnungen (= Schriften des Salzburger Barockmuseums 23), Salzburg 1999.

Strinati 1998
Claudio Strinati (Hg.), Il Seicento e Settecento Romano nella Collezione Lemme, Ausstellungskatalog, Rom 1998.

Stumpfhaus 2007
Bernhard Stumpfhaus, Modus – Affekt – Allegorie bei Nicolas Poussin. Emotionen in der Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2007.

Swoboda 2008
Gudrun Swoboda, Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800, Bad Vöslau 2008.

Tacke 1998
Andreas Tacke, Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 – 1904), München 1998.

Telesko 2013
Werner Telesko, Kosmos Barock. Architektur – Ausstattung – Spiritualität. Die Stiftskirche Melk, Wien – Köln – Weimar 2013.

Telesko 2012
Werner Telesko, „Hercules christianus“. Zu Konzept und Erzählstruktur von Paul Trogers Bibliotheksfresken im Zisterzienserstift Zwettl (1733), in: Der Schlern 7/8, 2012, S. 102 – 119.

Telesko 2009
Werner Telesko, Bartolomeo Altomontes Ausmalung des Sommerrefektoriums im Stift St. Florian (OÖ.) (1731) und die Wiederbelebung der „Vita Apostolica“ durch die Augustiner Chorherren, in: Kroupa / Šeferisová Loudová / Konečný 2009, S. 487 – 503.

Telesko 2008
Werner Telesko, Stiftskirche – marianischer Kosmos, in: Albert Groiss/ Werner Telesko (Hg.), Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008, S. 132 – 143.

Telesko 2008 / 2
Werner Telesko, Allegorie auf die Unbefleckte Empfängnis Mariens, in: Husslein – Arco (Hg.), Barock. Meisterwerke des Belvedere, Wien 2008, S. 338 – 339, Kat. –Nr. 169.

Telesko 2008 / 3
Werner Telesko, Allegorie auf die Unbefleckte Empfängnis, in: Agnes Husslein - Arco, Barock. Meisterwerke im Belvedere, Bad Vöslau 2008, S. 338 – 339, Kat. – Nr. 169.

Telesko 2007
Werner Telesko, Festsaal, in: Herbert Karner / Artur Rosenauer / Werner Telesko, Die Österreichische Akademie der Wissenschaften. Das Haus und seine Geschichte, Wien 2007

Telesko 2005
Werner Telesko, Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst. Wien – Köln – Weimar 2005, S. 91 – 109.

Telesko 2005 / 2
Werner Telesko, Die Deckenmalereien zur „Apokalypse“ in der Stiftskirche Altenburg. Ikonographische und liturgische Grundlagen, in: Barockberichte 38 / 39, 2005, S. 571 – 576.

Telesko 2003
Werner Telesko, Paul Trogers Deckenmalereien in der Stiftskirche Altenburg – Studien zu ihren ikonographischen und liturgischen Grundlagen, in: Unsere Heimat 73, 2003, 92 – 113.

Telesko 2003 / 2
Werner Telesko, Beiträge zur barocken Bibliotheks- und Wissenschaftsgeschichte des Stiftes Altenburg, in: Das Waldviertel. Zeitschrift für Heimat- und Regionalkunde des Waldviertels und der Wachau 1, 2003, S. 35 – 47.

Telesko 1998
Werner Telesko, Theatrum Diabolorum. Bemerkungen zur Ikonographie des Engelsturzes, in: Gabriele Groschner (Hg.), Himmelsboten – Teufelskerle. Die Erzengel Michael und Gabriel in der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Salzburg 1998

Thoenes / Lanzani / Mattiacci u.a. 2011
Christof Thoenes / Vittorio Lanzani / Gabriele Mattiacci / Assunta di Sante / Simona Turriziani / Pietro Zander / Antonio Grimaldi, Der Petersdom. Mosaike – Ikonografie – Raum, Milano 2011.

Tietze 1911 / 1912
Hans Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 30, Wien 1911/12, S. 1 – 28.

Titi 1763
Filippo Titi, Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture eposte al pubblico in Roma (…), Rom 1763.

Traverso 2007
Ottavio Traverso, Die Basilica Santa Cecilia in Rom, Rom 2007.

Tremmel – Endres 1996
Jutta Tremmel - Endres, Denkmalarchitektur oder Architektur mit Denkmalcharakter? Studien zur Kunst Johann Bernhard Fischers von Erlach, Wien 1996.

von Treskow 2002
Isabella von Treskow, Der Zorn der Andersdenkenden. Pierre Bayle, das „Historisch-Kritische Wörterbuch“ und die Entstehung der Kritik, in: van Dülmen/ Rauschenbach 2002, S. 1 – 22.

Valerianus 1626
Iaonnis Pierii Valeriani Bellunensis Hieroglyphica. Seu de sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis Commentarij, libris Quinquaginta octo digesti, Lyon 1626.

Völkel 2000
Markus Völkel, Große Querschläger. Bayles Wörterbuch der übernommenen Ideen, in: Michael Jeismann (Hg.), Das 18. Jahrhundert. Vernunft und Träume, München 2000.

Volk 1991
Peter Volk, Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko, Regensburg 1991.

Volk 1980
Peter Volk, Münchener Rokokoplastik (=Bayerisches Nationalmuseum Bildführer 7), München 1980.

Wagner 2008
Ursula Wagner, Der Südtiroler Maler Franz Zoller (1726 – 1778), Diplomarbeit, Wien 2008.

Wagner 1988
Benedikt Wagner, Die Abteistiege, in: Brunner 1988, S. 17 – 21.

Wagner 1965
Helga Wagner, Barocke Festsäle in süddeutschen Klosterbauten, Dissertation, Berlin 1965.

Weidinger 2004
Dagmar Weidinger, Die Freskenausstattung der Melker Stiftskirche von Johann Michael Rottmayr, Diplomarbeit, Wien 2004.

Weigl 2004
Huberta Weigl, Der Architekt Jakob Prandtauer (1660 – 1726) und seine Reisen im Dienst der Auftraggeber, in: Polleross 2004, S. 75 – 88.

Weigl 1998
Huberta Weigl, Propst Ernest Perger als Bauherr der Klosterresidenz Kaiser Karls VI., in: Ernest Perger, 1707 – 1748 Propst des Stiftes Klosterneuburg, ein großer Sohn der Stadt Horn, Ausstellungskatalog Horn, Horn 1998, S. 65 – 76.

Weinberger 1992
Gabriel Weinberger, Wilhering. Stift und Kirche, Linz 1992

Werner 1994
Jakob Werner, Barocker Stuckdekor und seine Meister in Stift Altenburg, in: Ralph Andraschek - Holzer 1994, S. 293 – 328.

Wiener 2014
Jürgen Wiener, Sphingenpaare in der barocken Gartenskulptur, in: Karl Möseneder / Michael Thimann / Adolf Hofstetter (Hg.), Barocke Kunst und Kultur im Donauraum. 2. Band, Petersberg 2014, S. 499 – 512.

Wörgötter / Kroupa 2005
Zora Wörgötter/ Jiří Kroupa (Hg.), Die Kirche des Gegeißelten Heilands in Dyje, Brno 2005.

Wolfslehner 2016
Annemarie Wolfslehner, Johann Michael Flor (1708 – 1775). Ein barockes Stuckateursleben (=Zwettler Zeitzeichen 17), Zwettl 2016.

Wright 2007
Christopher Wright, Poussin. Paintings. A catalogue raisonné, London 2007.

Zelenková 2007
Petra Zelenková, Sapientiam antiquorum requiret sapiens. Weisheits-Apotheosen auf einer unpublizierten Zeichnung und in der Universitätsgraphik von Karel Škreta, in: Balážová 2007, S. 347 – 358.

Ziegelbauer 1737
Magnoaldo Ziegelbauer, Novissima de negotio saeculorum … de Sanctissimo Mysterio immaculatae conceptionis, Wien 1737.

Zimdars 1983
Dagmar Zimdars, Die Bibliothek des ehem. Barnabitenkollegs in Mistelbach a. d. Zaya – Raum und Programm, Diplomarbeit, Freiburg i. Br. 1983.

Zincgreff 1619
Julius Wilhelm Zincgreff, Emblematum ethico-politicorum ecc. Heidelberg 1619.

Zlatohlávek 2009
Martin Zlatohlávek, Anton Kern (1709 – 1747), Prag 2009.

Abbildungsnachweis

Altenburg, Benediktinerabtei, Photoarchiv: 1, 2, 7, 10, 16, 17, 26, 31, 156, 160, 161, 167, 169, 173, 174, 190, 198, 201, 209 – 211, 213, 229, 233, 237, 238, 253, 257, 258, 288, 296, 297

Horn, Dieter Schewig: 4, 5, 13, 14, 15, 18 – 22, 28, 48, 49, 56 – 58, 60, 67 – 68, 73, 75, 81, 82, 84, 96, 109, 110, 125, 126, 128, 129, 133, 142 – 146, 148, 151, 152, 154, 155, 157, 158, 182 – 183, 185 – 188, 200, 203, 206, 212, 214, 217, 222, 224, 234, 241, 242, 245, 247, 252, 262, 264, 267, 271, 274, 278, 286, 292, 293

Röhrenbach – Greillenstein, Andreas Gamerith: 8, 12, 23 – 25, 27, 29, 30, 32 – 37, 41, 50, 51, 64 – 66, 76 – 79, 91, 92, 111, 114, 115, 120, 122, 123, 136 – 138, 147, 163, 164, 168, 170, 175 – 181, 189, 193, 197, 199 , 202, 204, 205, 207, 208, 215, 220, 221, 223, 227, 228, 231, 232, 235, 236, 239, 240, 246, 249, 250, 256, 259, 261, 263, 265, 266, 269, 275 – 277, 279 – 282, 285, 290, 294, 295, 298

Wien, Institut für Kunstgeschichte (unidam): 38, 42, 52 – 55, 70, 71, 94, 116, 132, 149, 150, 153, 159, 219, 248, 254, 260,

Wien, Doris Zichtl: 3

Folgende Abbildungen sind Reproduktionen aus der angegebenen Literatur:

Abb. 6: Prenner / Scheel 1998, S. 51.
Abb. 9: Egger / Egger / Schweighofer / Seebach 1981, S. 1.
Abb. 11: Egger / Hessler / Payrich / Pühringer 1982, Abb. 11.
Abb. 39: www.visita.fondazionesancarlo.it
Abb. 40: www.laboratorioroma.it/ALR/SanCarloaiCatinari
Abb. 43: Hubala 1981, Tafel 7, Abb. 73.
Abb. 45: Bushart / Rupprecht 1986, Tafel 33.
Abb. 46, 47: Schiefermüller 2015, S. 8 – 9, 23.
Abb. 59: Ausst. Kat. Langenargen 1996, S. 127.
Abb. 61: Thoenes / Lanzani / Mattiacci u.a. 2011, S. 183.
Abb. 62: Ausst. Kat. Langenargen 1994, S. 213.
Abb. 61: Thoenes / Lanzani / Mattiacci u.a. 2011, S. 186, Abb. 157.
Abb. 69: Hubala 1981, Abb. 314.
Abb. 72: Bushart / Rupprecht 1986, S. 340.
Abb. 74: Thoenes / Lanzani / Mattiacci u.a. 2011, S. 127.

Abb. 80: Lux 1998, Abb. 34.
Abb. 83: Ausst. Kat. Altenburg 2012, S. 12.
Abb. 85: Kronbichler 2006, S. S. 103.
Abb. 86: http: // digital.belvedere.at
Abb. 87: Stagni 1988, S. 121, Tav. XXXVI.
Abb. 89: Kronbichler 2007, S. 94.
Abb. 90: Kronbichler 2006, S. 125.
Abb. 93: Kronbichler 2012, S. 47.
Abb. 95: Kronbichler 2012, S. 104.
Abb. 97: Kronbichler 2012, S. 286.
Abb. 99: Lux 1998, S. 19.
Abb. 100: Haberditzl 1944 / 2006, S. 282.
Abb. 101: Haberditzl 1944 / 2006, S. 122.
Abb. 102: Haberditzl 1944 / 2006, S. 172.
Abb. 103: Haberditzl 1944 / 2006, S. 131.
Abb. 104: Haberditzl 1944 / 2006, S. 247.
Abb. 105: Haberditzl 1944 / 2006, S. 246.
Abb. 106, 107: Haberditzl 1944 / 2006, S. 194.
Abb. 107: Ripa 1683 / 1992, S. 23.
Abb. 112: Kronbichler 2007, S. 55.
Abb. 113: Stoffels / Windstoßer 1994, S. 129.
Abb. 117: Hubala 1981, S. Abb. 92.
Abb. 118: Bushart / Rupprecht 1986, Tafel 47.
Abb. 119: Neubert 2007, Abb. 158.
Abb. 121: Kronbichler 2012, S. 209.
Abb. 124: Kronbichler 2012, S. 465.
Abb. 127: Ripa 1683 / 1992, S. 478.
Abb. 130: Ausst. Kat. Altenburg 2008, S. 35.
Abb. 131: Mair 2003, Nr. 237.
Abb. 134, 135: Braun / Meighörner / Thierbach / Trepesch 2010, S. 333, 335.
Abb. 139, 140: Bauer / Bauer 1985, S. 179, 189.
Abb. 141: Kronbichler 2006, S. 133.
Abb. 162: Ripa 1683 / 1992, S. 364.
Abb. 165: Ripa 1683 / 1992, S. 111.
Abb. 166: Ripa 1683 / 1992, S. 336.
Abb. 171: Golder / Bahnmüller 1992, S. 23.
Abb. 172: Grützmacher 1981, S. 85.
Abb. 184: Ripa 1643, S. 5.
Abb. 191: Kronbichler 2012, S. 551.
Abb. 192: Kronbichler 2012, S. 54.
Abb. 194: Husslein – Arco / Von Plessen 2010, S. 178.
Abb. 195: Seeger 2004, S. 384.
Abb. 196: Kronbichler 2006, S. 65.
Abb. 216: Seeger 2004, S. 162.
Abb. 218: Kronbichler 2012, S. 69.
Abb. 225: Ripa 1683 / 1992, S. 26.
Abb. 230: Ripa 1683 / 1992, S. 340.
Abb. 241: Ripa 1683 / 1992, S.121.
Abb. 242: Ripa 1683 / 1992, S. 290.
Abb. 248: Kronbichler 2012, S. 75.
Abb. 251: Thuillier1974, Tav. XXXIX.
Abb. 255: Höper 2001, S. 64.
Abb. 268: Kronbichler 2012, S. 55.
Abb. 270: Ripa 1683 / 1992, S. 394.
Abb. 272: Kronbichler 2012, S. 99.
Abb. 273: Kronbichler 2012, S. 458.
Abb. 283: Preiss 1989, S. 73.
Abb. 284: Braun/ Meighörner/ Thierbach/ Trepesch 2010, S. 139.
Abb. 287: Ausst. Kat. Altenburg 2012, S. 56.
Abb. 289: Knab 1977, Abb. 81.
Abb. 291: Seeger 2004, S. 315.

Abstract „Das Werden von Ikonologie“

Die zwischen 1730 und 1750 entstandene Ausstattung des Benediktinerstiftes Altenburg in Niederösterreich nimmt im Kontext barocker Ikonologie eine Sonderstellung ein: Abt Placidus Much, der als Verfasser des Konzeptes zentralen Anteil am Entstehen der Anlage hatte, unternahm den Versuch, mit Hilfe der von ihm in Auftrag gegebenen Kunstwerke aktuelle Fragen des philosophischen Diskurses zum Ausdruck zu bringen. Vor allem die Frage nach dem Verhältnis von Glaube und Wissenschaft, von spiritueller und wissenschaftlicher Erkenntnis, standen dabei im Zentrum der Auseinandersetzung.

Bereits in der Neugestaltung der Klosterkirche äußerte sich die spannungsreiche Interaktion zwischen den gestaltenden Künstlern und dem Besteller – so wurde nicht nur den monumentalen Deckenfresken eine wichtige Rolle zugewiesen, auch die Architektur selbst wurde symbolisch aufgeladen. Als besondere Eigenheit wurde dabei vor allem auf künstlerische Strategie zurückgegriffen: Berühmte Bildwerke wurden als Zitate übernommen und in den Altenburger Kontext eingefügt; durch Veränderungen (die als „Irritationen“ den Betrachter stimulieren sollen) wurden den Vorbildern allerdings neue inhaltliche Implikationen eingeschrieben. Schon bei der Stiftskirche lässt sich dieses Vorgehen nachvollziehen, etwa wenn Motive des Petersdoms in Rom in variierter Form in den Fresken wiederkehren. Das Thema der Hauptkuppel, die „Erscheinung des Messias“ aus der Geheimen Offenbarung des Johannes reflektiert etwa zeitgenössische Malereien Roms und Bolognas und bezieht aktiv Stellung im zeitgenössischen Disput um die Möglichkeit des Menschen, Gott zu erkennen.

Wesentlich in der Untersuchung ist das Bewusstsein, dass ein Gesamtprogramm als fixe Vorgabe nicht von Anfang an bestanden hatte, sondern erst im Lauf des Baugeschehens entwickelt wurde. Wichtig ist dabei der Umstand, dass die Künstler nicht nur als ausführende Kräfte betrachtet wurden, sondern aktiv in den Prozess der Ideenfindung einbezogen wurden – trotz einer spürbaren Redaktion durch Placidus Much war es ihnen somit möglich, eigene gestalterische Vorlieben zu verfolgen und somit ein eigenständiges Profil zu entwickeln.

Bei den der Stiftskirche nachfolgenden Projekten lässt sich aus ikonologischer Sicht eine interessante Entwicklungslinie nachzeichnen: Im Marmorsaal gelang es, verschiedene Topoi der klassischen Ikonographie durch verschiedene Abänderungen in eine völlig neue Aussagerichtung zu lenken – das Bild des „Sonnenaufgangs“ wurde damit zur Metapher der *Wahrheit* des Mythos, dessen allegorischer Sinn als Verweis auf die Göttliche Liebe gedeutet wurde. Im Gegensatz zu dieser sophistischen Sprache verfügt die Kaiserstiege über eine klarere Konzeption, bei der das paradoxe Verhältnis von Glaube und Wissenschaft anhand der architektonischen Lösung des Stiegenhauses (und kommentiert durch das Deckenfresko) beleuchtet werden: Beide Systeme erscheinen als äquivalent in ihrem Wahrheitsanspruch, können jedoch nicht simultan angewendet werden.
Die letzten Projekte, Bibliothek (um 1740) und Sala terrena (um 1745), griffen auf bewährte Konzeptionen zurück. Mit dem sogenannten „Chinesenzimmer“, dem letzten Raum der Sala terrena, zeichnete sich eine neue Freiheit im Medium der Deckenmalerei ab, die – vom Auftraggeber in dieser Weise wohl nicht intendiert – den Himmel nicht länger als Sphäre der Transzendenz akzeptierte.
In der gegen 1750 ausgeführten Dekoration der Krypta unter der Bibliothek kam es schließlich zu einer Wandlung des ikonologischen Gehalts, indem nicht länger das einzelne Bildmotiv als Träger der inhaltlichen Aussage genutzt wurde, sondern die Erscheinung des Raumes (mit seiner Dissonanz zwischen Buntheit und Todes-Thematik) als Mittel der Bildsprache Verwendung fand.

Abstract „The Genesis of Iconology“

With regard to iconology, the artistic decoration of the Benedictine Abbey of Altenburg, Lower Austria, holds a special position within Central European Baroque art: Abbot Placidus Much, author of the philosophical concept and mainly responsible for its genesis, made the attempt of dealing with modern philosophical questions by means of art, his particular concern being the relationship between faith and science, spiritual and scientific knowledge.

The main phenomena of this outstanding approach can above all be recognised in the monastery church, where Much started out on the renovation of the out-dated convent: The main message is not just related to the monumental ceiling frescoes by Paul Troger. It is also architecture itself that has a metaphorical meaning, expressed in the unusual combination of a circular and an elliptical dome. A characteristic feature of Abbot Placidus` artistic strategies is the phenomenon of “quotation” and “irritation”: numerous images in Altenburg are replicas of famous originals, slightly changed to evoke a new connotation. Therefore motives taken from the Roman basilica of San Pietro can be found within the context of the frescoes: The “Revelation of the Messiah” reflects ideas of contemporary Roman and Bolognese art, concentrating on the question whether man is able to recognize God.

It is important to confirm that at the beginning of Much`s project there was nothing but separate artistic ideas, which were in fact combined into a homogenous concept only later-on in a dialogue between the commissioner and the artists, who were thereby able to participate actively in the philosophical process.
The decorations subsequently following the renovation of the abbey church show a very specific development of the iconological approach: The marble hall (“Marmorsaal”) uses the topos of a wide-spread baroque subject, “The sun-rise – Phoebus on his chariot”, to create a new interpretation of the truth of mythological narration: The rising sun thereby becomes a metaphor for Love Divine. For the ornamentation of the Imperial Staircase (“Kaiserstiege”), on the other hand, a clearer and less sophisticated language was found to express the paradox relationship between the two philosophical systems of faith and science. Both ways lead to truth, but cannot be taken at the same time.
The final undertakings of the Much project, the monastery`s library and the “sala terrena” (a series of rooms preserved for secular guests), seem less interesting as far as the concept is concerned – even though the so-called “Chinese room” is one of the most unconventional solutions for wall painting of that time: Odd figures on grotesque birds are conquering the sky, which is no longer the residence of Gods or angels, but rather a Freudian spectacle, not respecting the solemn ambience of Abbot Much`s philosophical experiment.
The very last part to be decorated with wall-paintings was the crypt, situated under the library. In this final venture, the single motives have become less important in comparison to the bizarre cheerfulness of the entire room: Bright colours and splendid ornament combined with skulls, bones and skeletons create an extraordinary monument of baroque “Memento mori”, generally readable without any knowledge of classical iconography.